

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

А. И. Скворцов

НАСЛЕДИЕ ВЛАДИМИРСКОЙ ЗЕМЛИ

ИКОНОГРАФИЯ
ПАМЯТНИКОВ ХРИСТИАНСКОГО
ИСКУССТВА

Учебное пособие



Владимир 2023

УДК 75.046
ББК 85.14
С42

Рецензенты:

Доктор педагогических наук, профессор
зав. кафедрой дизайна, изобразительного искусства и реставрации
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Е. П. Михеева

Доктор исторических наук, профессор
зав. кафедрой истории России Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Е. М. Петровичева

Заслуженный художник Российской Федерации
член Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России»
О. Н. Модоров

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Скворцов, А. И.
С42 **НАСЛЕДИЕ ВЛАДИМИРСКОЙ ЗЕМЛИ. Иконография памятников христианского искусства : учеб. пособие / А. И. Скворцов ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2023. – 347 с. – ISBN 978-5-9984-1804-4.**

Выходит в серии «Наследие Владимирской земли». Является трудом, впервые представляющим каноническую иконографию христианского искусства в тесной совокупности рассмотрения её хорошо известных классических зарубежных и отечественных образцов с широким кругом введенных в научный оборот региональных памятников XII – XIX веков, что не только расширяет территориальные и хронологические границы изучаемого предмета, но и значительно углубляет представление о нем как о ярком самобытном явлении в русской иконописи.

Предназначено для студентов, обучающихся по направлению подготовки 54.03.04, 54.04.04 – Реставрация. Материал пособия также можно широко использовать в общем образовательном процессе гуманитарных направлений университета.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Ил. 136. Библиогр.: 196 назв.

УДК 75.046
ББК 85.14

ISBN 978-5-9984-1804-4

© ВлГУ, 2023

ОТ АВТОРА

Понятие «иконография», закрепившееся в христианском искусстве с первых веков его бытования как устойчивое каноническое правило изображения мира Бога и святых, проявляется как опыт приобщения к святости этого мира в образе и цвете.

Догмат веры и учение о Боговоплощении входит в личную жизнь человека как зримо явленная Истина, через которую открывается путь вхождения в ее сакральность. И это всегда происходит через призму личностного соприкосновения с этим миром в жизни, где смыслом изображения является духовная красота первообраза, в которой есть Богоподобие.

Русское православное искусство переживает ныне небывалый расцвет. Для исследователей моего поколения это особенно ощутимо. Есть счастливая возможность сравнивать его не только во времени, но и с мировоззренческих позиций. Если после революции 1917 года храмы в идеологическом угаре повсеместно закрывались и даже разрушались, а церковные произведения уничтожались или в лучшем случае скрывались в музейных хранилищах, то после победоносного 1945 года к ним стал проявляться повышенный интерес как со стороны официальной государственной власти, так и общества в целом, частью которого была и Русская Православная Церковь, оказывавшая в годы Великой Отечественной войны неоценимую помощь фронту для победы над фашистской Германией. Уже в 1947 году, в дни празднования 800-летия Москвы, в Спасо-Андрониковом монастыре столицы был организован Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, а в 1960 году с участием Всемирного Совета Мира и ЮНЕСКО в Москве торжественно праздновалось 600-летие этого гениального художника.

Знаменательно, что именно с произведений Андрея Рублева и началось мое знакомство с христианской иконографией. Его знаменитый «Страшный суд» 1408 года в Успенском соборе Владимира стал в этом познании отправной точкой. В 1958 году город праздновал свое 850-летие, и по этому случаю состоялся областной слет юных туристов, собравший любознательных школьников со всего края. В программе мероприятий

было и посещение знаменитого белокаменного памятника с фресками гениального художника. Зрительно они уже тогда врезались в мою память необычностью изображения образов святых, как бы отрешенных от жизни и находящихся в совершенно ином измерении, чем то, в котором перебивали мы, воспитывавшиеся в традициях реалистического искусства. Мой взор не улавливал привычной глубины перспективного пространства, в котором пребывали святые, отсутствующая светотень не выстраивала необходимую объемность их форм, а правдоподобная анатомия вовсе отсутствовала, будучи сведенной к бестелесности легких линейных контуров и изысканной заполненности их сплавленным цветом. Библейские персонажи, всплывавшие из полумрака храма, словно скользили по его сводам и аркам, наполняя все пространство таинственным безмолвием, непостижимым для понимания. Фрески запомнились, но душа их не раскрылась. Я не смог проникнуться их внутренней красотой, от которой меня отделяла некая внешняя оболочка, окутывавшая само ее магическое существо. Это был совершенно другой мир; приблизиться хоть как-то к нему помогла судьба.

Помнится, как в 1959 и 1960 годах, нас, тогдашних студентов первого набора только что открывшегося во Владимире культурно-просветительного училища, на занятиях по древнерусскому искусству с фресками Рублева непосредственно с реставрационных лесов знакомили сотрудники Государственной Третьяковской галереи супруги Эвелина Константиновна и Николай Владимирович Гусевы. Тогда они работали над копиями фресок, подготавливая их к упомянутым торжествам в Москве. От них я впервые узнал, что такое иконография святых и что на изображения их следует смотреть не как на реальные образы, списанные с натуры, а как на определенное «умозрение в красках» с глубоко скрытым в нем сакральным смыслом, не поддающимся непосредственному логическому разумению. Последнее осмыслялось с трудом и путь к истине был сложным, требующим творческой энергии.

Лишь позже, уже в 1960-е годы, будучи студентом Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, пришло наконец осознание полноты восприятия христианской живописи через ее цвето-линейную гармонию, очень созерцательную по ощущению и совершенно бестелесную по природе, но сопряженную с большим внутренним горением в ней духовной жизни. Этому способствовали, конечно, мои учителя – выдающиеся ученые Виктор Никитич Лазарев (1897 – 1976) и Михаил Андреевич Ильин (1903 – 1981), читавшие лекции и спецкурсы по

византийскому и древнерусскому искусству. Существенно это закреплялось в учебном знакомстве с обновлявшимися тогда экспозициями древней иконописи в Государственной Третьяковской галерее и Музее имени Андрея Рублева в Москве, в Государственном Русском музее в Ленинграде, а затем и на периферии – в музеях Вологды, Ярославля, Костромы, Владимира, Рязани, Архангельска. Вновь раскрываемые в 1960-е годы от поздних записей иконы представляли нам их иконографию не только во всей полноте сюжета и со всем композиционным и цветовым разнообразием, но и в первоизданной чистоте их духовного замысла, что требовало от студента определенного отрешения от материалистических взглядов.

Но в те годы это была классика русского Средневековья, тщательно собираемая многочисленными экспедициями, свято хранимая в музеях, постоянно реставрируемая и сенсационно показываемая на выставках.

Но тогда еще совершенно не признавали и игнорировали ценность поздней русской иконы, созданной в эпоху Нового времени, в период развития таких больших художественных стилей в искусстве, как барокко, классицизм, русский стиль и модерн. Иконы XVIII – XIX веков не собирали и не хранили, считая их вырождением древнерусской канонической традиции, а иконографию – порождением лишь нового академического живописного письма.

Самобытность и оригинальность икон XVIII – XIX веков, связь с древней традицией, в том числе и с иконографической, долго не обнаруживались, вплоть до 1970 – 1980-х годов, когда реально стало возможным познакомиться с живописными памятниками так называемого синодального периода Русской Православной Церкви (1721 – 1917). В 1967 году на правительственном уровне было принято решение «О подготовке свода памятников истории и культуры СССР». Оно предусматривало повсеместное выявление, обследование и исчерпывающую фиксацию всех объектов культурного наследия страны. Именно тогда в орбиту исследовательского внимания прочно вошло и церковное искусство XVIII – XIX веков. Это были настенные росписи, иконостасы, иконы, созданные под влиянием академических стилей, своеобразно отразившихся на иконописании.

Еще больший натуральный иконографический материал был почерпнут из знакомства с так называемыми «действующими» храмами. Принятое в 1982 году постановление правительства «Об описях церковных ценностей, находящихся в пользовании религиозных объединений» дало возможность всемерно оценить то, что еще сохранялось на тот период в 52 храмах Владимирской области, где проводились богослужения и живописный

наряд интерьеров находился в относительной целостности, в отличие от тех более пятисот церквей, которые были закрыты после 1917 года и находились по большей части в руинированном состоянии с жалкими остатками живописи на стенах и голыми остовами иконостасов.

Начавшееся тогда освоение вновь открытого пласта церковной художественной культуры не только широко раздвинуло границы традиционного понимания иконографии, но и поставило перед ней новые проблемы, касающиеся уже приемов современного иконописания.

Ощутимая тяга к закреплению теряющейся древнерусской канонической традиции четко обозначилась с 1988 года после торжеств, посвященных 1000-летию Крещения Руси, и обретения Православной Церковью больших свобод и прав. Первые же вновь возведенные в России после распада СССР храмы стали явными показателями этого стремления. Поиски утраченной духовности искусства встали на первый план, хотя пока и не обрели единства иконографического подхода. Об этом свидетельствуют самые известные церковные сооружения постсоветского времени – храмы Святого Георгия Победоносца на Поклонной горе в Москве (1993 – 1995), Святых апостолов Петра и Павла на Прохоровом поле в Белгородской области (1995 – 1996), Христа Спасителя в Москве (1995 – 2000), Воскресения Христа в Кубинке под Москвой (2018 – 2020). Прерванная традиция древнерусского письма вновь обретает зримость, хотя еще подчас и соприкасается с академизмом. Есть примеры, когда библейские изображения на разных уровнях храма или в его отдельных объемах несут на себе следы того или иного влияния. Это будет, видимо, определять и ближайшую перспективу развития современной иконографии. Новейшие идейные устремления церковного искусства установят ее дальнейшие prerogatives.

Отрадно, что жизнь православной традиции продолжается. Сегодня новое поколение исследователей, реставраторов и художников-иконописцев по-прежнему тесно соприкасается с ней, демонстрируя глубокие новаторские познания канонической иконографии. Реальное воплощение – мое основное пожелание ученикам, делающим сегодня свои первые реставрационные открытия. В этой связи на память приходят слова, сказанные несравненным Огюстом Ренуаром – величайшим французским импрессионистом: «Если действительно надо остерегаться опасности застыть в тех формах, которые мы унаследовали, то не следует, тем не менее, из любви к прогрессу стремиться совершенно оторваться от веков, которые нам предшествовали».

ПРЕДИСЛОВИЕ

Издание настоящего учебного пособия, посвященного возрождению норм и правил христианского искусства в современной России, обусловлено рядом обстоятельств.

Во-первых, христианская иконография стала сегодня объектом повышенного внимания со стороны самых разных социальных и возрастных слоев общества. Восстановление в последние десятилетия прежних и строительство новых храмов стало временем не только приобщения народа к вере, но и возрождения у него тяги к познанию традиционных основ религиозной жизни, долгие годы скрытых от повседневности.

Во-вторых, громадный массив церковной литературы, в том числе и по христианской иконографии, имеющийся в Интернете в свободном доступе, к сожалению, не всегда отличается должным уровнем компетенции и достоверности данных, имеющих подчас весьма сомнительную интерпретацию. Это относится как к текстовым, так и к иллюстративным материалам. Как показывает учебная практика, к студентам они поступают без надлежащих комментариев и аннотаций, что делает пользование ими в образовательных целях практически невозможным. В подобном случае отделить зерна от плевел довольно затруднительно.

В-третьих, существующая ныне учебная литература по нашей теме весьма невелика. Она написана с глубоким знанием материала, но отмечена определенным академизмом подхода, ограничивающимся лишь рамками классического периода развития иконографии от ее катакомбного времени до расцвета Средневековья, оставляя без внимания эпоху стилей Нового времени, которая, как представляется, наиболее продуктивна сегодня своим практическим преломлением в церковной живописи.

Хорошо прослеженная эволюция христианских образов и сюжетов, синхронно дополненная иллюстрациями известных памятников византийского и древнерусского искусства, хотя и представляет собой необходимый для познания этап классической иконографии, но предстает как уже пройденный нашим «умозрением» образец своего времени, требующий внутреннего наполнения современным содержанием.

Поэтому сегодня обращение к региональному материалу (как в нашем случае) не только закономерно, но и плодотворно. Именно он наиболее полно сохранил иконографию Нового времени, на котором исторически прервалось ее развитие в 1917 году и которое потенциально является своеобразной базой для ее нынешнего творческого переосмысления. В этих целях автор стремился представить материал книги максимально доступно для широкого понимания и его практического использования в современном иконописании.

В первой главе вводные положения к основам понимания христианской иконографии. Оставляя изучающим возможность самостоятельно углубиться в ее общее познание, автор посчитал необходимым акцентировать внимание лишь на ее самых узловых моментах, без понимания которых восприятие текста было бы затруднено.

Вторая глава дает возможность ознакомиться с исторической базой иконографии, в которую включены литературные, изобразительные и архитектурные аспекты ее формирования и включения в церковную практику. Это потребовало от автора анализа материалов как библейского периода истории Церкви, так и послеапостольского, начавшегося со II века по Рождеству Христа.

В третью главу, посвященную обзору состава общих источников региональной иконографии, вошло рассмотрение всех наиболее значительных памятников церковного искусства, начиная с белокаменных сооружений XII – XIII веков и заканчивая объектами начала XX столетия.

Во всех последующих главах, составляющих основной раздел учебного пособия, рассматривается каноническая иконография Ветхого и Нового Заветов в ее характерных древних и новых интерпретациях и самобытных толкованиях, тоже в основном построенная на местных материалах.

Следует, видимо, отметить, что в целом за всем этим стоят определенные авторские позиции.

Во-первых, библейский текст, являющийся литературной канвой христианской иконографии, настолько объемён, что реально не поддается всецелому его освещению в рамках учебного пособия. Это касается не только его прямого цитирования, но и полноты следуемых за ним сюжетов. Поэтому мы исходили из принципа не дословного заимствования, а краткой смысловой передачи его с необходимой отсылкой на источник, что дает возможность изучающему самостоятельно обратиться к последнему как к исчерпывающей информации, могущей иметь в иконографии

оригинальные изобразительные толкования. Это помогает сконцентрировать мысль не столько на внешней стороне сюжета, сколько на его образной целостности.

Во-вторых, из той же целесообразности в орбиту внимания включены те библейские изображения, которые практически системно стали обязательными в церковной живописи, как, например, образы ветхозаветных праотцов и пророков в многоярусных иконостасах, или же программно закреплёнными, как, например, новозаветные Христологические и Богородичные сцены в храмовых стенописях. Это позволило выстроить текстовый материал не только в необходимой последовательности, но и во всей канонической полноте, достаточной для освоения основ дисциплины.

В-третьих, иллюстративный материал пособия, отмеченный достаточной полнотой, максимально приближен к тексту по смысловым принципам. Он синхронно дополняет его, всесторонне раскрывая содержание. Региональный характер пособия, базирующийся на памятниках Владимирского края, логически повлек за собой привлечение к рассмотрению дополнительного, недоступного до сих пор натурального иконографического материала, почерпнутого автором во время многолетних экспедиционных исследований памятников и реставрационных работ по ним. Нельзя забывать, что именно через иконы и храмовые стенописи выражалась непосредственная любовь прихожан к тем или иным библейским образам и сюжетам, духовно наполняемым на местах своим характерным мироощущением.

Все фотоиллюстрации сгруппированы в отдельные блоки по смысловому принципу, отражающему основные положения текста. Они сопровождают каждую главу учебного пособия. Расширяя и закрепляя познание материала, автор всегда стремился вписать иконографию в более широкий архитектурно-изобразительный контекст самого памятника, в котором он нашел жизнь, привлекая для этого дополнительные иллюстративные источники (общие виды, планы, разрезы, схемы, картограммы, реконструкции, рисунки, копии). Тем самым иконография становится неотъемлемой частью общей истории христианского искусства и показателем его ансамблевого характера.

И еще один принципиальный момент. Несмотря на то что мы опираемся преимущественно на источники регионального характера, они остаются все-таки не единственными. В целом они всегда своеобразно

вписываются в общую канву христианской иконографии, ведущей начало от искусства катакомб, Византии и Древней Руси. Поэтому автор рассматривал древнюю иконографию в ее последующем развитии как базовый источник и использовал ее лучшие классические образцы для иллюстраций и сравнительного анализа. В данном случае это помогало выявить оригинальные проявления древней иконографии на местном художественном уровне.

Особняком, но в первом ряду перед автором стоял еще один проблемный для решения аспект пособия, касающийся сведения к целому конечных задач изучения иконографии реставратором. Этот аспект, скорее, культурологический и, пожалуй, наиболее сложный в реализации. Это не столько историческое познание канона, сколько практическое воплощение его в ходе восстановления произведения из руинированного или разрушенного состояния.

Время, как правило, неумолимо и не только искажает творения предков, но и уничтожает их, унося в небытие саму сущность созданного – их идейно-символическую наполненность.

Спасти от тлена и сохранить в человеческой памяти величайшие образцы теологической мысли прошлого – задача не только трудная по исполнению, но и весьма сложная для реставратора по осмыслению раскрываемого им иконописного образа, в котором внешняя форма завуалирована глубоким духовным подтекстом времени.

Исходя из этого в учебном пособии максимально использован весь возможный ресурс текстовых и иллюстративных материалов, способствующих решению реставратором подобных проблем, спонтанно возникающих на теоретическом и практическом уровнях. В данном случае автор, опираясь на собственный опыт, всегда пытался подвести реставрационную мысль к научно обоснованному методическому ответу, исходящему из объективной культурной ценности восстанавливаемого произведения.

Как представляется, все отмеченное выше позволит значительно углубить не только познание христианской иконографии, но и практические навыки ее применения в достаточно специфической сфере художественной деятельности.

Но краски, чуждые с летами,
Спадают ветхой чешуей,
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой
А. С. Пушкин, 1819

Глава 1

ИЗУЧЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ ИКОНОГРАФИИ

Учитывая характер издания, целесообразно вначале осветить в необходимой мере те вопросы, которые касаются как содержания самого понятия «иконография», так и научного и практического интереса к нему как к предмету специального исследования со стороны реставраторов и иконописцев.

1.1. СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ

В самом кратком изначальном смысле само понятие «иконография» происходит от греческих слов «икон» – образ, изображение и «графо» – пишу и означает «написание образа». Поэтому оно может быть истолковано как расширительно и касаться всей сферы изобразительного искусства от древности до современности, так и в более узком плане (как в нашем случае), и относиться лишь к христианскому иконописанию. В поле нашего зрения последнее – сугубо символично-догматический аспект его рассмотрения, относимый к библейской, преимущественно новозаветной традиции, в которой уже изначальны были заложены основы иконографии через воплощение Бога Его образом. Христианство есть откровение, выступающее не только в форме божественного Слова, но и божественного Образа, в котором проявлено подобие Бога, закрепленное устойчивым церковным канонам.

Обобщая, отметим, что иконография в христианском понимании представляет собою определенную систему канонических изображений

Господа Иисуса Христа, Богоматери, а также святых и сцен Ветхого и Нового Заветов и других церковных текстов. Исследователи отмечают, что это «устойчивая традиция изображения различных лиц и событий, складывающаяся на основе разнообразных источников (Св. Писание, апокрифы, агиография, предания и легенды, гимнография) и организующая их в соответствии с принятыми догматическими, символическими и литургическими толкованиями»¹. Указанная система характеризуется, как правило, «созданием художественных форм с устойчивым значением... Иконографию определяют два важнейших момента: повторяемость характерных черт архетипа, или первообраза, и сохранение того же смыслового содержания при повторениях... Иконографический тип фиксирует не только характерные и узнаваемые черты, сообщая о значении данной личности в религиозной системе или ее исторической роли, т. е. доносит до зрителя все то, что лежит в основе почитания святого или исторического лица. Основываясь на реальном портретном облике, иконография, как правило, идеализирует образ... Системы иконографии, как правило, связаны с богослужением и церковным обрядом, в котором регламентация формы и наличие строгих правил являются необходимым условием для передачи содержания, исключающего ошибки или произвольное толкование»².

Может сложиться впечатление, что иконография статична и существует лишь в заданных некогда нормах канона, будучи сведенной к устойчивым схемам изображения. Это верно частично, поскольку помимо канона иконография всегда подпитывалась дополнительными источниками информации, которые давали новые варианты уже сложившейся трактовки сюжетов в виде новых «изводов» темы. Срабатывал также и фактор времени, привносящий в иконографию идеологические и стилистические приметы эпохи. Но, входя в орбиту художественного внимания иконописца, иконография сохраняла все те регламенты, которые питали канон, особенно его атрибутику и установленные формы изображения святых. И это не мешало в то же время осваивать новые связи иконографии с более подвижными сегментами культуры, особенно со смысловой структурой внутреннего образа, остававшейся долгое время вне поля зрения исследователей христианского искусства. Причиной тому была не только научная неразработанность смысловых подходов к образу, но и чрезмерная сакрализация его в восточнохристианском искусстве в сравнении с западным.

Высказанная мысль имеет для реставраторов и иконописцев, работающих с разнохарактерными стилевыми произведениями, едва ли не ключевую роль в познании и выражении смысловых значений образа. Крупнейший российский иконограф С. С. Ванеян по этому поводу высказался следующим образом: «Западноевропейской средневековой традиции с ее пониманием сакрального образа как наглядно-дидактического эквивалента священного текста в целом присуща бóльшая иконографическая свобода, чем восточнохристианскому искусству, которое отличается более мистическим и созерцательным отношением к священному образу (иконе) и, соответственно, более имперсональным характером самого творчества, подчиненного строгим правилам изготовления изображения»³.

Подобная реальность, видимо, позволила иконографии еще в конце XIX века самоопределиться и стать самостоятельной школой русской медиевистики, чтобы в дальнейшем, уже в XX и особенно в XXI столетии, дать дополнительное расширение смыслового значения христианского изобразительного образа на новом уровне его интерпретации. Иконография, оставаясь сферой практики, все более становилась предметом самого пристального научного интереса. Исследование иконы сегодня невозможно без учета этих двух ее важнейших компонентов, помогающих в полной мере раскрыть ее сакральную природу и художественную ценность.

1.2. ИЗУЧЕНИЕ ИКОНОГРАФИИ

Как наука иконография стала складываться в России в тот период развития ее исторической мысли, когда в обществе возник огромный интерес к отечественному наследию. Национальная доктрина императора Николая I («Православие. Самодержавие. Народность»), поднявшая этот общественный интерес на уровень государственной политики, имела стимулирующую роль, что способствовало появлению во второй половине XIX – начале XX века целой плеяды ученых, посвятивших свою научную деятельность изучению иконографии христианского искусства. В XIX – XX веках наиболее заметный след среди них оставили Ф. И. Буслаев (1818 – 1897), Н. П. Кондаков (1844 – 1925), Н. В. Покровский (1848 – 1917), Н. П. Лихачев (1862 – 1936), Д. В. Айналов (1862 –

1939), В. Н. Лазарев (1897 – 1976) и В. В. Филатов (1918 – 2009). Сегодня их труды служат богатейшим источником любого иконографического исследования памятника церковного искусства (ил. 1).

Основоположники иконографической науки. Наиболее значительной фигурой в ряду зачинателей иконографии был *Федор Иванович Буслаев (1818 – 1897)* – филолог и историк искусства. В Московском университете, который он закончил в 1838 году, он слушал лекции по русской словесности и истории у знаменитых профессоров М. П. Погодина (1800 – 1875) и С. П. Шевырёва (1806 – 1864), которые пробудили его интерес к древней отечественной культуре. Вскоре случай помог ему серьезно познакомиться и с памятниками западного Средневековья. В 1839 году по приглашению графа С. Г. Строганова (1794 – 1882), известного коллекционера, мецената и председателя Общества истории и древностей российских, Шевырёв на два года с его семьей в качестве домашнего учителя уезжает через Германию и Австрию в Италию, чьи древности страстно увлекают его, особенно античные и христианские. Впоследствии, уже будучи профессором Московского университета (1848 – 1881), он посетит Европу еще четыре раза, углубленно изучая иконографию и орнаментику византийского, романского и готического стилей. Одновременно не прерывалось изучение им древнерусских памятников, особенно лицевых иллюстрированных рукописей. Свой наиболее капитальный труд по ним («Русский лицевой Апокалипсис», 1884) он посвятит памяти своего покровителя и наставника по науке графа С. Г. Строганова, издавшего еще в 1849 году первое исследование о белокаменном Дмитриевском соборе XII века во Владимире после его реставрации. По этому поводу Ф. И. Буслаев заметит: «Эту монографию, прочитанную мною дважды, сначала в писанном оригинале, а потом в корректурных листах, я проштудировал основательно еще до выхода ее в свет. Она оказала на меня решающее действие, открыв моим глазам новую область для исследований неизвестных мне до того времени богатых материалов русской монументальной и художественной старины в сравнительном изучении их с средневековыми стилями византийского и западного искусства. Вместе с тем руководству и указаниям графа я обязан знакомством с самым главным пособием для научной разработки древнерусской иконописи, именно с так называемым «иконописным подлинником»⁴.

Для исследователя всегда оставался важным вопрос о подлинном виде изучаемого памятника. Поэтому реставрация его была первоисточником для научных суждений о нем. Отсюда, видимо, проистекал и особый интерес Ф. И. Буслаева к христианским мозаикам и миниатюрам рукописей как к произведениям, не переписанным позднее и сохранившимся в незамутненном виде. Ученый внимательно следил за ходом восстановительных работ в Софийском соборе Киева и Дмитриевского собора во Владимире. Их заново открытые фрески, мозаики и «прилепы» (белокаменные рельефы) активно включались им в исследования как наиболее достоверный материал.

Конечно, вне поля зрения Ф. И. Буслаева не оставались и труды его предшественников и современных ему ученых, внесших заметный вклад в «протоиконографию» христианского искусства. Это были И. М. Снегирёв (1793 – 1868), опубликовавший несколько статей о зарождении русской иконописи и ее стилях («пóшибах»): византийском, новгородском, корсунском, московском, строгановском, суздальском и небольшую книгу «О значении отечественной иконописи» (1848); а также И. П. Сахаров (1807 – 1863), издавший «Исследования о русском иконописании» (1849) – своеобразную хронологическую классификацию иконописных школ, включив в нее византийскую, киевскую, новгородскую, московскую, устюжскую, строгановскую, фряжскую и суздальскую. Значительным исследованием, подытожившим изучение иконописи до Ф. И. Буслаева, было «Обозрение иконописания в России до конца XVII века» (1856) Д. А. Ровинского (1824 – 1895), полагавшего, что с XI по XVI века на искусство Руси сильное воздействие оказывали иностранные «заезжие» мастера из Византии и Западной Европы и что национальную самостоятельность русская икона получила лишь после этого. Это закономерно предопределило и то, что на первый план по своей исторической и художественной значимости встала строгановская икона, в которой, по словам автора, все было доведено «до возможного совершенства» по сравнению с новгородскими и московскими письмами.

Как видим, начальные знания о христианском искусстве в России, сложившиеся в 1840 – 1850-е годы, носили сугубо описательный характер и основывались большей частью на домыслах, не подкрепленных каким-либо фактологическим анализом. С подобным Ф. И. Буслаев как блестящий знаток средневековых древностей Византии, Западной Европы и России не мог, конечно, согласиться. В 1860-е годы весь свой талант ученого

он направляет на изучение древнерусского художественного наследия, разрабатывая конкретные пути и методы его познания. Итогом титанической работы стали многочисленные исследования памятников средневековья, собранные после смерти автора в его «Сочинения», изданные в трех томах (Т. 1. – СПб, 1908; Т. 2. – СПб., 1910; Т. 3. – Л., 1930).

Результативность трудов Ф. И. Буслаева оказалась столь значительной, что он по праву считается зачинателем целой научной школы, заложившей основы историко-сравнительного метода изучения художественных древностей христианского мира, и в первую очередь соотношения канонических текстов Священных Преданий с их изобразительным сопровождением в виде миниатюр лицевых рукописей, иконописных подлинников и других источников иконописи (античных рельефов, живописи катакомб, мозаик и самих икон). Наиболее значительными работами в этом направлении следует назвать «Общие понятия о русской иконописи» (1866), «Русский лицевой Апокалипсис» (1884). В первой дается взгляд автора на средневековое искусство России в сравнении с искусством Запада и утверждается, что «церковное искусство на Западе было только явлением временным, переходным, для того чтобы уступить место искусству светскому, живописи исторической, жанру, ландшафту; напротив того, искусство русское, самыми недостатками к развитию удержанное в пределах религиозного стиля до позднейшего времени во всей чистоте без всяких посторонних примесей, осталось искусством церковным. Со всей осязательностью внешней формы в нем отразилась твердая самостоятельность и своеобразность русской народности во всем ее несокрушимом могуществе, воспитанном многими веками коснения и застоя, в ее непоколебимой верности однажды принятым принципам, в ее первобытной простоте и суровости нравов»⁵. В подобном случае сделанный им вывод практически давал «возможность русским художникам избегать ошибок, в которые они так часто впадают, внося в русские иконы несвойственное им западное направление»⁶.

В том же иконографическом подходе он истолковывает и второе исследование, посвященное лицевому Апокалипсису, отмечая при этом, что связь иллюстраций с текстом «теснейшая или неразрывная; миниатюра или предшествует тексту, или следует за текстом, причем текст окружает миниатюру или как бы сливается с нею»⁷. При этом автор рассматривает иллюстрации очень детально, характеризуя их стиль, сюжет, обстановочный фон (палатное письмо, формы утвари, орнаменты и т. д.). Подобный

метод сравнительного исследования оказался настолько плодотворным, что его стали охотно использовать и другие исследователи. Так зародилось иконографическое направление в изучении памятников христианского искусства.

Наиболее крупным представителем нового течения в науке был академик *Никодим Павлович Кондаков (1844 – 1925)* – историк искусства, византист, ученик Ф. И. Буслаева. В своем лице он прекрасно сочетал тип ученого, владеющего во всей полноте навыками университетской и академической науки. Получив образование на кафедре истории и теории искусств Московского университета, под влиянием Ф. И. Буслаева он увлекся изучением христианских древностей. Уже в раннюю пору своей научной деятельности, будучи профессором Новороссийского университета в Одессе (1870 – 1888), а затем Петербургского (1889 – 1898), он обращается к изучению византийского искусства, всецело ставшего делом всей его жизни. Непосредственное знакомство с вещественными памятниками христианского Востока и Западной Европы, особенно с византийскими миниатюрами, полученное им в ходе неоднократных научных путешествий, давало огромный фактический материал для исследований, который вылился в капитальные труды по истории и иконографии искусства Византии и Руси. Самые значительные из них написаны в одесский период жизни: «История византийского искусства и иконография по миниатюрам греческих рукописей» (1876), «Путешествие на Синай в 1881 году» (1882), «Византийские церкви и памятники Константинополя» (1886). В годы деятельности в Петербургском университете, а затем в Академии наук издаются труды по древнерусскому наследию: «Русские древности в памятниках искусства» в шести томах с участием И. М. Толстого (1889 – 1899), «Русские клады» (1898). Вслед за ними выходят в свет «Памятники христианского искусства на Афоне» (1902), «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине» (1904), а также «Македония. Археологическое путешествие» (1909). По существу, большинство из указанных книг представляли собой не впечатления, вынесенные автором из знакомства с памятниками древнейших центров христианства, а научную публикацию самих этих памятников. Поэтому значение их велико и сегодня, поскольку они продолжают оставаться ценнейшим источником иконографии произведений византийского и древнерусского искусства. Особенно важное место и поныне занимает его «Иконография Богоматери», изданная в двух

томах (1914 – 1915) и переизданная в 1998 году. В ней важнейший христианский образ получил всеобъемлющее научное толкование, будучи с исчерпывающей полнотой представлен всеми существующими иконографическими типами.

Как правило, труды Н. П. Кондакова носили характер определенного прагматизма, нацеленного не только на научную новизну результатов исследования, но и на целесообразность их использования в современном ему иконописании. В последнем случае наблюдавшийся в его время упадок в изготовлении икон заключался, как ему казалось, в забвении иконографических основ иконного письма. Но для поднятия его уровня необходимы были подлинные образцы, которые наглядно свидетельствовали бы о чистоте сохраняющейся традиции канона или о красоте его художественной интерпретации. В связи с этим он отмечал, что «все бесчисленные переводы иконографических тем византийской и русской иконографии вовсе не составляют механических копий, но сопровождаются бесконечными вариациями каждой темы в различных мелочах...»⁸. Поэтому, даже изучая византийские памятники, он всегда рассматривал их связи с русскими, считая это главным предметом своих исследований. Иконография в этом случае представляла собой своеобразный процесс развития в рамках установленного канона, что и составляло основу его методологической концепции в противовес широко распространенному формально-стилистическому анализу произведений. Подобный подход значительно расширял историко-сравнительный метод исследования, которого придерживался Ф. И. Буслаев.

Исходя из указанных выше научных возможностей и практической необходимости в 1900 году по инициативе Н. П. Кондакова был создан «высочайше утвержденный» Комитет попечительства о русской иконописи, целью которого было содействие развитию традиционного иконописания в России. Во Мстере, Палехе и Холуе Владимирской губернии и в селе Борисовка Курской губернии были созданы учебные иконописные мастерские. В качестве образца для копирования Н. П. Кондаков издает «Лицевой иконописный подлинник», первый том которого составила «Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» (1905). В альбом вошли 143 иллюстрации, выполненные с подлинников известными иконописцами Г. О. Чириковым, М. И. Дикаревым, В. П. Гурьяновым и А. Я. Тюлиным⁹. Трудно переоценить роль подобных изданий для восстановления традиции русского иконописания.

В подобном ключе следует рассматривать и последний монументальный труд Н. П. Кондакова – четырехтомную монографию «Русская икона», изданную уже после смерти ученого в эмиграции в Праге (1928 – 1929, 1931, 1933). Она состоит из двух томов иллюстраций и двух томов текста, с удивительной полнотой освещая живописное наследие Древней Руси. В ней автор уже не ограничивался сугубо иконографическим анализом произведений, а постоянно включал в него и художественный аспект, что придало иконе как предмету исследования более эстетически полноценный уровень выражения. Это означало, что иконографическая школа Буслаева – Кондакова, создав фундамент русской медиевистики, выходила, по существу, на новые горизонты изучения христианского искусства. Одно из иконографических направлений – церковная археология и литургика.

Николай Васильевич Покровский (1848 – 1917) – выпускник Санкт-Петербургской духовной академии, затем состоял в ней профессором на кафедре церковной археологии и литургики, а с 1899 года занимал также должность директора Императорского Археологического института. При изучении церковного искусства, расширяя иконографический подход, обращал большое внимание на связи памятника с текстами литургии, сделав акцент на иконографический аспект исследования. Библейские тексты находили в церковной практике наиболее понятную для зрителя форму посредством изобразительного языка через иконы, росписи, рельефы, архитектуру храма и его зрительную символику. Поэтому на первый план в исследованиях Н. В. Покровского выступала литературно-повествовательная канва текста в ее параллелях с изобразительностью образа. Преподавательская деятельность и конкретные запросы студенческой аудитории требовали направлять его научные усилия на достижение максимальной доступности представляемого материала наряду с глубиной его исследования.

Труды Н. В. Покровского пользовались огромным успехом и до сих пор остаются широко востребованными, о чем свидетельствуют неоднократные их переиздания в постсоветские годы. Его внимание было обращено преимущественно на иконографию Нового Завета, а точнее, на иконографию Евангелия, обладавшую огромной вариативностью канонических тем и сюжетов и необычайным разнообразием предметно-композиционных построений. Избранный ученым метод исследования памятников основывался в основном на сравнительном изучении их как

в хронологическом, так и сюжетно-смысловом контекстах, когда слово и образ Священных Преданий находились в неразрывном единстве. Среди многих трудов исследователя наиболее популярными остаются «Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства» (1887), «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских» (1890), «Очерки памятников иконографии и искусства» (1894), «Лицевой иконописный подлинник Антониева Сийского монастыря» в четырех выпусках (1895 – 1898). Но главным трудом его жизни следует все же считать его знаменитое «Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских» (1892), являющееся и сегодня своеобразным учебным пособием для иконописцев, реставраторов, богословов, исследователей церковного искусства.

Еще одно направление иконографической науки представляли исследования палеографа, историка искусства, академика *Николая Петровича Лихачёва (1862 – 1936)* – одного из членов столичного Общества любителей древней письменности, возглавлявшегося князем П. П. Вяземским. Именно в нем Лихачёв опубликовал свое исследование «Манера письма Андрея Рублева» (1907), чья знаменитая икона «Святая Троица» незадолго до того была раскрыта от записей. Будучи страстным коллекционером древнерусской живописи, Н. П. Лихачёв довольно плодотворно совмещал художественное знаточество и типологизацию и классификацию икон с их изучением. Среди последних – «Материалы для истории русского иконописания», представляющие собой атлас таблиц в двух частях с воспроизведением икон и миниатюр (1906), а также «Лицевое житие святых благоверных князей Бориса и Глеба. По рукописи конца XV ст.» (1907), «Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова» (1905).

Коллекционная икона рассматривалась ученым как произведение искусства, а не только как предмет ее иконографического исследования. Обостренное художественное чутье и глубокие исторические знания помогли Н. П. Лихачёву приобрести в свою коллекцию выдающиеся произведения (около трех тысяч), в том числе такую знаменитую икону, как «Святые князя Борис и Глеб» новгородского письма XIV века, незадолго до того отреставрированную известным иконописцем Г. О. Чирковым. В 1913 году собрание было приобретено правительством и поступило в фонды Русского музея имени императора Александра III.

Обобщая сказанное, отметим, что иконы из собрания ученого стали в конечном итоге великолепным источником для их дальнейшего иконографического изучения. И немаловажно при этом отметить, что ученый впервые ввел икону в орбиту рассмотрения ее как художественного явления, а не только вещественного. Икона становилась произведением искусства.

Еще большее углубление художественной стороны иконографических исследований древностей следует отметить в трудах *Дмитрия Владыславича Айналова (1862 – 1939)*, ученика Н. П. Кондакова по Новороссийскому университету, впоследствии профессора Казанского, а затем Петербургского (Ленинградского) университетов, члена-корреспондента Российской академии наук (1914). Памятники, с которыми он соприкасался, были настолько значимыми в художественном отношении, что обойти вниманием этот момент при их исследованиях было попросту невозможно. Такова его монография «Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи» (1889, совместно с Е. К. Рединым) и «Мозаика IV и V веков. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства» (1895). В последней иконографические исследования произведений напрямую связывались со стилем их исполнения. И все же самой значительной научной работой ученого, сохраняющей свою актуальность до сегодняшнего дня, остается книга «Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства» (1900), заложившая в научной школе Н. П. Кондакова практически первые понятия о стилистике произведений искусства. Перед выходом указанного труда в свет Д. В. Айналов осуществлял научное руководство реставрацией новооткрытых фресок XVI века Успенского собора Свяжского монастыря на Волге под Казанью (1899). Уже тогда не без влияния, видимо, Н. М. Софонова, возглавлявшего палехскую артель иконописцев, исполнявших работу, ученый согласился «возобновить» утраченные участки живописи, а всю стенопись «освежить», т. е. придать ей стилевое единство, что было в целом в духе времени. Но тонко чувствующий художественную природу произведений ученый в своих исследованиях внутренне не мог согласиться с таким подходом. Иконографический метод познания для полноты суждений требовал стилистической подпитки анализа памятников. В полной мере это проявилось в его двухтомной монографии «*Geschichte der russischen Monumental Kunst*», вышедшей в 1933 году в

Лейпциге-Берлине. Она вобрала в себя опыт всей его многолетней деятельности по всестороннему изучению средневекового искусства (церковные росписи, иконопись, книжная миниатюра, лицевое шитье).

Иконографическая наука советской эпохи. Последователем Д. В. Айналова был *Виктор Никитич Лазарев (1897 – 1976)*, профессор Московского университета, член-корреспондент Академии наук СССР (1944), научная деятельность которого была посвящена преимущественно византийскому и древнерусскому искусству. Рано определив свои творческие устремления, он рассматривал свое отношение к иконографии как методу исследования произведений искусства. В советские годы он был наиболее яркой фигурой в отечественном искусствознании. Его перу принадлежат многие фундаментальные труды, среди которых: по искусству Древней Руси – «Искусство Новгорода» (1947), разделы по живописи и скульптуре в первых трех томах многотомной «Истории русского искусства» (1953 – 1955), «Мозаики Софии Киевской» (1960), «Фрески Старой Ладogi» (1960), «Феофан Грек и его школа» (1961), «Андрей Рублев и его школа» (1966), «Древнерусские мозаики и фрески» (1973), «Московская школа иконописи» (1971), «Новгородская иконопись» (1976), «Русская иконопись» (1983); а также по искусству Византии – монументальная «История византийской живописи» в двух томах (1947 – 1948), переизданная в 1986 году, и сборник избранных трудов «Византийская живопись» (1971), в котором опубликованы наиболее значительные статьи ученого разных лет.

Методологическим вопросам изучения средневекового искусства В. Н. Лазарев придавал особое значение с самых первых лет научной деятельности. Свое отношение к иконографической школе Н. П. Кондакова он выразил в одной из ранних работ – книге «Никодим Павлович Кондаков (1844 – 1925)», изданной в 1925 году. Выраженный в ней системный взгляд на историю искусства определил и все будущие его научные начинания.

Н. П. Кондакова начинающий ученый безоговорочно отнес к основоположникам истории византийского искусства как совершенно самостоятельного раздела мировой художественной культуры со своим специфическим материалом, для исследования которого был разработан так называемый иконографический метод анализа произведений, исходящий из самой внутренней природы канонического образа, проис-

текавшего из глубокого духовного символизма. Отсюда делался и следующий вывод: без изучения византийского искусства не могло бы состояться и изучение древнерусского, выросшего в него своими глубокими корнями после принятия Русью христианства. На этой почве и родилась иконографическая школа Н. П. Кондакова, объединившая усилия целого ряда русских исследователей христианского средневековья.

Оценивая в целом иконографический метод XIX века, В. Н. Лазарев, исходя уже из реалий XX века, с беспристрастностью ученого выделял в нем две объективные стороны, касавшиеся его использования и результативности в исследованиях. Относительно первого он отмечал: «В основу этого метода была положена совершенно правильная мысль. В византийском искусстве индивидуальное начало было относительно слабо выражено. Как и в египетском искусстве, в нем неизменно доминировал традиционный подход к действительности, облакавшийся в канонические, идеальные формы. Эта отвлеченность соответствовала всему строю византийского мироощущения. Поэтому в византийском искусстве один раз выработанные типы держались с необычайной устойчивостью, подвергаясь в процессе развития лишь незначительным, а главное – постепенным изменениям. Сюда присоединялось еще одно крайне важное обстоятельство, также послужившее причиной консерватизма византийской иконографии. Последняя была освящена древней традицией. Большинство иконографических типов рассматривалось как непреложная фиксация современных им событий. Притом многих из этих типов приписывали кисти знаменитых святых и подвижников. Отсюда логически вытекала их устойчивость. Для нас теперь они не более чем картины и картинки, а для людей прошлого они были исторически верными отображениями некогда нашедших себе место реальных событий. И потому, чем точнее копировали такой тип, тем полнее осуществлялась в глазах художника его основная задача. В результате некоторые списки знаменитых чудотворных икон продержались свыше тысячи лет. Это ясно показывает, что устойчивость византийских иконографических типов отнюдь не была следствием творческого оскудения, а вытекала из особого понимания тех задач, которые ставились перед искусством»¹⁰.

Как показало время, ценность иконографического метода изучения памятников христианского искусства неоспорима, особенно на

фоне появления других более современных методов. В. Н. Лазарев всецело это признавал и специально даже оговорил, что «ни одна работа в области византистики не сможет обойтись и впредь без иконографических экскурсов»¹¹.

Вместе с тем очевидным становилось и то, что с началом формирования в XX веке искусствознания как самостоятельной сферы науки, органически вытекающей из целого ряда гуманитарных дисциплин, иконографический метод не давал желаемого результата в исследовании памятника. Он был отмечен определенной «вещественной» односторонностью, не выстраивая «единую линию органического развития» искусства. Н. П. Кондаков развивал свой метод, всецело оставаясь на позициях историка. Христианские древности его интересовали лишь «по техническим, иконографическим и культурно-бытовым признакам» без всякого учета их художественно-эстетической стороны. Своевременно реагируя на эту сторону состояния науки, В. Н. Лазарев отмечал: «Ахиллесовой пятой иконографического метода является его отрыв от формы, иначе говоря, от средств художественного выражения. Кроме того, иконографический тип всегда намного уже содержания художественного произведения. Он входит в него как составная часть, но он далеко его не исчерпывает. Наконец, иконографический тип индифферентен по отношению к проблеме эстетического качества. Для ученого, занимающегося одной лишь иконографией, все изображения одинаково хороши, особенно если они заполняют брешь в изучаемой им эволюции какого-либо типа. Поэтому, пользуясь иконографическим методом, следует всегда помнить о границах его возможностей. А Кондаков этого как раз не учитывал. Между иконографией и искусством он как бы ставит знак равенства. И он ограничивается тем, что прослеживает факт появления, изменения или исчезновения определенного иконографического типа. Но дальше этого он не идет. Его не интересуют причины изменений иконографических типов, от них никогда не тянутся нити к реальной жизни, они существуют в некоем безвоздушном пространстве, образуя замкнутый в себе ряд. Подобный подход к искусству не мог не породить оппозицию, и так родилась иконология Панофского, связанная уже с современным этапом в развитии науки об искусстве»¹².

В дальнейшем, следуя установленным принципам, В. Н. Лазарев практически никогда не отказывался от использования иконографиче-

ского метода исследования произведений, но лишь в необходимой степени, уделяя основное внимание их художественно-стилистическому анализу. Качество вещей и их эстетическая оценка всегда стояли у него на первом месте. Это сыграло определяющую роль в становлении той школы советских искусствоведов-медиевистов, которая сформировалась под его идейным влиянием в послевоенные годы. Ее самые яркие представители (Э. С. Смирнова, О. С. Попова, Г. И. Вздорнов, Г. В. Попов, Л. И. Лифшиц) успешно усвоили все плодотворные устремления ученого к «синтетичности» исследовательского метода, которую он весьма показательно выразил следующим образом: «В методике современного историка искусства, который прежде всего должен быть знатком своего материала, анализ формы должен быть не отделим от анализа содержания. И здесь историк искусства не может игнорировать ни иконографию, ни иконологию, ни технику, ни палеографию. Он должен быть немножко филологом. Он должен знать историю и ту конкретную социальную среду, в условиях которой был создан изучаемый им памятник. Он должен быть хорошо знаком с ведущими идеями эпохи, безотносительно от того, воплощены ли они средствами изобразительного искусства, литературы, философии и науки»¹³.

Так в целом В. Н. Лазаревым решалась проблема ограниченности возможностей иконографического метода и потребности его расширения путем художественно-стилистического анализа произведений, что практически вплотную подводило исследовательскую мысль к активному поиску новых, более комплексных средств их изучения, и в первую очередь к использованию «междисциплинарных изысканий», к иконологии как «продолжению иконографии» с ее «расширительным» истолкованием образа¹⁴.

Иконографическая наука постсоветского времени. Но даже в таком случае иконографический метод, обогащенный смежными науками, продолжает оставаться плодотворно используемым в исследованиях, особенно в установлении системных изобразительных программ произведений самого разного жанра. Среди подобных трудов постсоветских десятилетий особо следует отметить работы О. Е. Этингофа «Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI – XIII веков» (2000), Н. В. Пивоваровой «Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи» (2002), О. С. Поповой «Проблемы византий-

ского искусства: мозаики, фрески, иконы» (2006), И. А. Шалиной «Реликвии в восточнохристианской иконографии» (2005), Э. С. Смирновой «Смотря на образ древних иконописец...» (2007), Л. М. Евсеевой, А. М. Лидова и Н. Н. Чугреевой «Спас Нерукотворный в русской иконе» (2005), Л. А. Щенниковой «Творения преподобного Андрея Рублева и иконописцев великокняжеской Москвы» (2007), С. Н. Гуковой «Иконография Иисуса Христа в восточнохристианской традиции» (2022), а также коллективные монографии: «Иконостас: Происхождение – развитие – символика» (2000), «Восточнохристианский храм: литургия и искусство» (1994) и «Восточнохристианские реликвии» (2003), составленные под редакцией А. М. Лидова.

Среди исследований иконографического порядка следует отметить некоторые работы, написанные на сугубо «владимирскую тему». В-первых, это монографии М. С. Гладкой «Рельефы Дмитриевского собора во Владимире: опыт комплексного исследования» (2009) и «Символика и иконография изображений белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире» (2021). Опубликованные в них итоговые результаты многолетних исследований скульптурной декорации храма XII века помогают во многом по-новому взглянуть на внутренний смысл ее образов и ее идейную программу, в уяснении которой немало важную роль сыграли иконографические приемы научных изысканий, сопряженные, как отмечает автор, с целым арсеналом дополнительных штудий, куда были включены визуальные обследования, специальная фотофиксация, прорисовка и детальная каталогизация каждого рельефного изображения. Это способствовало «окончательному решению множества вопросов, связанных с идентификацией, атрибуцией, определением и разработкой иконографии отдельных мотивов, сюжетов и композиций. Оно позволило также предложить адекватную интерпретацию иконографической программы рельефной декорации собора, одной из самых сложных среди произведений средневекового западноевропейского и собственно древнерусского храмового декора»¹⁵.

Однако при всей «самодостаточности» и неповторимости рельефов они, составляя единый ансамбль, питались разносторонними источниками, что позволило автору выявить определенные аналогии и говорить не только о романских влияниях, но и о «чертах соответствия монументальных росписей Софии Киевской и монументальной

пластики Дмитриевского собора во Владимире»¹⁶. Отметим, что убедительное расширение и углубление смысловых значений рельефов, проведенное с реставрационных лесов путем их натурной классификации и систематизации, доказательно подвело исследователя к выводу, что «программа фасадной резьбы Дмитриевского собора основана полностью на многоплановых символических кодах, используемых в дохристианских культурах и широко – в искусстве христианского мира. При осмыслении их выявляются как ветхозаветные, античные, так и средневековые их истоки; в основе сложного символически образного авторского замысла программы лежат взаимодействие и диалог традиций. Символические коды, в резьбе собора претворенные в символы-образы, рассредоточены по всему пластическому ансамблю собора и являются ключом для понимания крупных рельефных композиций архитектурных компартиментов храма, ведущих композиций-сцен, центральных образов и отдельных рельеф-мотивов, составляющих сюжетные группы»¹⁷. Плодотворность подобного индуктивного подхода к материалу исследования, о котором неоднократно напоминал в свое время В. Н. Лазарев, на конкретно рассматриваемом памятнике дала в пределах иконографического его рассмотрения серьезные результаты. Целый ряд приводимых автором «символических кодов» («пальма как символ победы», «аркатура как Церковь», «апсиды как образ-символ рая», «Богородица как символ Новой церкви», «Деисус как символ молитвенного предстательства за паству» и т. д.) вполне реально питает смысловые аналогии, находящиеся в других жанрах средневекового искусства – в архитектуре, иконописи и стенных росписях, значительно проясняя их дешифровку. Здесь вполне очевидно, что свои иконографические изыскания автор значительно подкреплял смысловыми интерпретациями образов, расширяя их содержательную основу, что вводило иконографию уже в пределы современной иконологии.

Другое не менее интересное иконографическое исследование проведено по монументальной живописи XVII века (1647 – 1648) в книге Д. В. Денисова «Росписи Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире» (2021). Их современное техническое состояние, практически аварийное, вызывает крайне отрицательную оценку их альбомной публикации, превратной представляющей современному зрителю красоту древ-

ней стенописи и в первую очередь чистоту их цветовой гармонии – важнейшего элемента иконографии любого живописного произведения¹⁸. Но цветовое качество живописного памятника, если даже исключить его из внимания, не исчерпывает, конечно, всей полноты иконографии. Остаются сюжет, композиция, перспективные и пропорциональные построения, линейные и орнаментальные разделки форм, в конечном счете сама программа росписей, все, что может представлять предмет иконографического исследования. В этом отношении автором сделано немало, тем более, что сделано впервые, поскольку памятник практически не исследовался в подобном плане.

Из всех возможных аспектов рассмотрения Д. В. Денисов сделал преимущественный акцент на богословскую систему росписей и ее состав, что, конечно, наложило существенный отпечаток на всю структуру исследования, построенную по принципу иерархической последовательности размещения живописных композиций в пространстве храма. Отметим, что программа росписей, несмотря даже на определенные иконографические новации, отмечена редкой предопределенностью заложенных в ней образно-смысловых и идейных установок своего времени – эпохи царя Алексея Михайловича и патриарха Иосифа.

Рассмотрение росписей начинается с наиболее важной части храма – алтарной зоны с изображениями процессии Великого входа с Честными дарами, Евхаристии и Богородицы с Младенцем на престоле, затем перемещается на купол с Христом Вседержителем в зените и праротцами и пророками в простенках окон барабана и его нижнем регистре, затем переходит на своды со сценами земной жизни Христа, заканчиваясь изображением храмового образа Успения Богородицы. Главную же часть росписей, расположенных на стенах, составляют композиции, посвященные жизни Богородицы, в честь которой именован храм, в котором протоевангельские и акафистные сцены заняли основное место. В XVI – XVII веках такие ансамблевые циклы имели большое распространение в храмах, посвященных Богородице. Заканчивается рассмотрение стенописей огромной композицией «Страшный Суд», традиционно занимающей западную стену храма. Завершается обзор росписей представлением единоличных изображений святых, расположенных большей частью на столбах, где нашли место многие исторические лица, в том числе владимирские князья и святители. Прекрасным дополнением

к анализу стенописей собора служат изящно исполненные схемы росписей, дающие полное представление о их составе и месторасположении, что стало в публикациях памятников последних лет заметным явлением.

Вместе с тем особо следует отметить, что богословско-литургическая направленность изучения памятника дала свои убедительные результаты. Интерпретация композиций имеет точные привязки к литературным первоисточникам, которые можно найти в Священном Писании и святоотеческих текстах и апокрифах, а также непосредственно в самой церковной литургии. В этом отношении иконографический метод, использованный автором, может быть расценен как один из первых опытов возрождения церковной археологии, зачинателями которой еще в XIX веке были воспитанники Санкт-Петербургской и Московской духовных академий Н. В. Покровский (1848 – 1917), И. Д. Мансветов (1843 – 1885) и А. П. Голубцов (1860 – 1911). Появление сегодня подобных трудов по иконографии средневековых памятников следует считать важным направлением в их изучении, обогащающем традиции отечественной науки современным богословским опытом.

Видное и вместе с тем своеобразное место в иконографической науке занимал *Виктор Васильевич Филатов (1918 – 2009)* – художник-реставратор, кандидат искусствоведения (1962), крупнейший отечественный специалист по технике фрески и иконописания. Именно этот интерес оставил весьма заметный след в его научной деятельности. Хотя им было написано множество научных статей, основной сферой его занятий всегда оставалась практическая реставрация живописи, которой были посвящены основные его труды. Первый из них и наиболее значимый – книга «Русская станковая темперная живопись: техника и реставрация» (1961). Это было первое учебное пособие, по которому мы – студенты-искусствоведы Московского университета – учились у него в 1960-е годы, посещая реставрационные мастерские ВЦНИЛКР. Позднее он подготовил еще целый ряд учебных изданий: «Реставрация станковой темперной живописи» (1986), «Реставрация настенной темперной живописи» (1986), «Реставрация настенной масляной живописи» (1995), издававшийся дважды «Словарь изографа» (1997, 2000), «Наименование и надписи на иконных изображениях: справочник для иконописцев» в соавторстве с Ю. Б. Камчатновой (2004), «Реставрация произведений русской иконописи» (2007). По ним он обучал студентов

Московского университета (1954 – 1974), а затем Православного Свято-Тихоновского института (1992 – 2001).

В своих учебных трудах он видел не только необходимое подспорье для студентов, познающих искусство древнерусской живописи, но и своеобразное восстановление традиций русского иконописания. Свои труды он постоянно совершенствовал, дополняя их новыми данными, полученными в ходе практической работы в реставрационных организациях Москвы и на многих восстанавливаемых памятниках страны. В этом отношении они в полном смысле слова соответствуют своему коренному понятию «иконография», означающему «написание образа». Их в прямом смысле следует расценивать как практическое пособие по рассматриваемой дисциплине, как ее фундаментальную основу, без которой не может состояться любое иконографическое исследование произведения древнерусской живописи. Лучшее свидетельство тому – его собственные публикации по тем реставрируемым памятникам, которыми он занимался на протяжении многих лет. Это и иконы московских музеев, и росписи соборов Московского Кремля, и иконы и фрески Новгорода, и произведения Андрея Рублева во Владимире и Звенигороде, и многое другое. Ни одна научная статья не обходилась без тонких и точных иконографических экскурсов в технико-технологическую структуру памятников. Поэтому его «иконоведческое» наследие является сегодня показателем не только закономерного стремления искусствознания к дальнейшему продвижению иконографической науки, но и сближения ее с практическим иконописанием с целью повышения его художественного уровня.

В целом более чем столетний путь иконографического исследования памятников русской традиционной живописи можно, видимо, кратко и схематично выразить следующим образом: от простого визуального описания произведений к их историческому сравнению в середине XIX века, а далее – к определению закрепленных в них каноном иконографических типов, образная недостаточность которых привела к появлению в начале XX века художественно-стилистического анализа вещей. В послевоенное время изучение иконографии шло более комплексными методами с использованием более широкого круга гуманитарных наук и введением в исследования смысловых значений иконологии, включающей в себя в последние годы как богословско-литургические, так и прагматические аспекты развития. Иконография памятников вновь обретает сегодня свое религиозное содержание, углубляя художественный смысл произведений.

1.3. СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ ИКОНОГРАФИИ

Как правило, живописные памятники средневековья и наследовавшая их традиционная иконопись, неся на себе следы определенных эпох, сохраняли вместе с тем и образцы иконографического искусства, выраженные подчас редкими и даже единичными типами изображений. Поэтому все разрушающие катаклизмы времени, переживаемые памятниками, нередко безвозвратно уносят это культурное наследие в небытие. Любые средства своевременного фиксирования живописи в натуре имеют в этом случае огромное значение. Реставрация как процесс сохранения дошедшего до нас памятника в его целостности, в том числе и иконографической, а также копирование его отдельных частей и фрагментов давно уже стали необходимой мерой заботы о художественном произведении и его иконографии.

Почти двухвековой опыт, накопленный в этой сфере отечественными учеными и реставраторами, запечатлен сегодня как в письменной (исследования), так и в художественной (изобразительной) формах. Исходя из этого опыта подобные работы можно было бы выделить в два направления – реставрационное и фиксационное. Первое относится к технико-технологической стороне восстановления памятника преимущественно путем методического решения вопросов его иконографической целостности. Второе, хотя и решает вопросы сохранения произведения опосредованно, но ставит конечной целью максимально точное его художественное воспроизведение в копии.

Реставрационное сохранение памятников иконографии. Примером первого пути решения проблем иконографии можно считать реставрацию знаменитой чудотворной иконы «Богородица Владимирская» (1130-е годы, ГТГ) и иконы письма Андрея Рублева «Спас Вседержитель» (начало XV века, ГТГ) из Успенского собора на Городке в Звенигороде.

Икону «Богородица Владимирская» (ил. 2) в 1918 – 1919 годах (с 20 декабря 1918 по 5 апреля 1919 года) реставрировал Григорий Осипович Чириков (1882 – 1936), который был в то время сотрудником Комиссии по сохранению и реставрации древней живописи в России при Народном комиссариате просвещения, возглавлявшемся А. В. Луначарским. Икона оказалась многослойной в записях XIII – XIX веков. От первоначальной византийской живописи XII века сохранились лики

Богоматери и Младенца Христа с отдельными фрагментами их одежды. Сложность раскрытия состояла в том, чтобы решить, что делать с поздними поновлениями – сохранить или удалить, оставив только первоначальный слой. В последнем случае терялась определенность иконографии, исчезала цельность восприятия образа. Целесообразность сохранения «историзма» иконы и ее многовековых напластований диктовалась важностью тех событий, с которыми все это было связано.

Как известно, икона была написана в Константинополе, затем перевезена в Киев, откуда Андрей Боголюбский перевез ее во Владимир и установил как храмовый образ в Успенском соборе города. Во время монгольского разорения города в 1238 году она сильно пострадала, после чего в первой половине XIII века ее поновили. В 1395 году, когда к Москве подходили войска грозного Тамерлана (Темир-Аксана), московский князь Василий Дмитриевич и митрополит Каприан просили доставить крестным ходом чудотворную икону из соборного храма во Владимире, чтобы отвратить монгольские войска от столицы. Икона утрашала и спасала от врагов еще много раз. В 1410 году золотоордынский царевич Талыч разорил Владимир и ограбил его соборный храм, «икону чудную святые Богородицы одраша». В 1451 году набег на Москву совершил ногайский царевич Мазовша. И вновь икона, перенесенная из Владимира, чудесным образом сохранила город. В последний раз прославленная икона покинула Успенский собор Владимира в 1480 году, когда к русским рубежам подступил хан Ахмат. После долгого стояния на реке Угре он повернул свое войско обратно, что связывают с чудом древней иконы, окончательно освободившей русскую землю от многовекового монголо-татарского ига. С этого времени икона надолго заняла место в Успенском соборе Московского Кремля. Оттуда она была изъята в первые советские годы. С 1920 по 1930 год она находилась в Государственном Историческом музее в Москве, затем поступила в Государственную Третьяковскую галерею, где с 1999 года находится в храме святителя Николая в Толмачах на музейной территории. Конечно, все упомянутые события становились в свое время поводом к проведению очередных «чинок» и украшений иконы. Последним серьезным ремонтом она подвергалась, видимо, в XVI – XVII веках. Известно, что в 1514 году она поновлялась по распоряжению митрополита Варлаама. В 1567 году Иван Грозный, особо

почитавший икону, украсил ее «златом и камением... многим», что обошлось без освежения в очередной раз ее красочного слоя. Это повторялось и в последующем, когда, например, при патриархе Никоне в 1656 – 1657 годах для иконы была изготовлена чеканная золотая риза, и в 1812 году, когда икона из Нижнего Новгорода вновь была возвращена в столицу после разорения ее Наполеоном.

Как видим, «памятность» исторических событий, связанных с иконой, была огромной, что и послужило причиной для сохранения всех ее многочисленных записей, достойно обрамляющих и ныне подлинные византийские лики, дошедшие от XII века.

Вся композиция иконы оказалась воедино «сплавленной» ее разнородными фрагментами и точно вписанной в ее древний сохранившийся абрис, внутри которого визуальная цельность форм поддержана их сохраненной стилизацией, следами «патины времени» и общей тонко выдержанной тональностью охристого цветового заполнения фона, собирающего весь образ в целое. Лишь внимательный глаз может отметить границы перехода от древних ликов к фрагментам поновлений.

Подобный методический подход к сохранению разновременных и разноценных фрагментов иконографии в одном памятнике оказался вполне оправданным. По этому поводу И. Э. Грабарь, когда шла реставрация иконы, отмечал: «Если под новейшей записью не сохранилось древней живописи... эта живопись также не удалялась; лучше иметь на памятнике XII века запись XVII и даже XVIII, нежели XX века», что давало возможность «избежать произвольных вмешательств и уберечь от полного уничтожения при расчистке хотя бы отдельные фрагменты записей»¹⁹.

Еще один великолепный и даже классический пример методической точности подхода к сохранению «чистоты» иконографии памятника – упомянутая выше икона Андрея Рублева «Спас Звенигородский» начала XV века из Третьяковской галереи (ил. 3). В данном случае без какой-либо реконструкции восстановили в чистоте лишь сохранившуюся часть подлинной живописи (реставратор – Г. О. Чириков, 1930). Уцелела лишь верхняя часть поясного изображения Христа и то с утратами на голове и ниже шеи. Но недостающие детали не стали поводом к восстановлению утраченной целостности образа, что никак не мешает его полноценному художественному восприятию. Даже в

таким фрагментарным виде в образе Христа оказались сохраненными «внешняя красота, благородная возвышенность и аристократизм», соединенные с «утонченностью внутренней характеристики»²⁰.

Однако в данном случае реконструкция вынужденно коснулась внешних габаритов иконы – ее размера и составной основы из досок. От первоначальной иконы сохранялась лишь ее центральная часть с ликом Спаса, написанная на одной доске. Вторая (правая) часть иконы без живописи сохранялась на доске, дошедшей от времени ее предыдущего поновления в XVII веке. Заново восстановлена лишь левая часть иконы в виде отдельной доски, плотно состыкованной с центральной, на которой сохранилась живопись. Новоделность ее не вызывает сомнения: она едва намечает контуры ковчега, лузги, текстура ее поверхности обнажена, сохранены даже дефекты ее поверхности в виде сучков, что зрительно сближает эту доску с «сучковатостью» центральной. Визуально доски сближены и цветом – слегка розовато-охристым тоном дерева. Все это вместе помогло не только восстановить подлинные размеры иконы, но и ее композиционное решение и пропорциональные соотношения изображения с фоном как частью целостной иконографии образа. Как видим, реставрация была проведена с учетом всех технических и художественно-эстетических возможностей.

Подобное можно наблюдать и в реставрации памятников монументальной живописи, например, восстановление фресок середины XVI века Благовещенского собора Московского Кремля в 1982 – 1984 годах. По «удручающим» результатам работ в центральном барабане храма для алтаря была применена новая методика, ставившая целью максимальное раскрытие росписей без использования тонировок (руководитель – реставратор А. С. Муравьев-Моисеенко). Тонировки, наконец, перестали быть средством своеобразного «пригашения» подлинной иконографии памятника. Формы и цвет произведения, освобожденные от густой вуали тоновых записей, вновь обрели изначальную определенность и чистоту.

Позже, уже в 1990-е годы, подобный методический подход будет использован и в реставрации фресок Дионисия начала XVI века в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в Вологодском крае.

Напротив, совершенно другой результат оказался после восстановления росписей Андрея Рублева в Успенском соборе во Владимире в 1980 – 1982 годах (реставрационная бригада А. П. Некрасова). Здесь решили тонировать выпады красочного слоя, чтобы придать живописи целостность и желаемую сохранность. Но произошло совершенно противоположное: «Лики потеряли доверительную мягкость выражения, ту особую, национальную манеру эмоционального переживания, которая составляет специфику творчества Рублева. Тонировки «гряздой» (снятый с этих же фресок слой загрязнений – А. С.), превратили светящуюся плавь красочной поверхности в обезличенную серую пористую массу, которая теперь подавляла образ проглядывавшего через нее подлинника. Черты лиц оказались искаженными, часто они стали выглядеть глуповато-округлыми. Подчеркнутая рельефность придала изображениям ремесленную скульптурность позднего академизма, напоминающего всем хорошо известные приемы поновительских артелей конца XIX в., в том числе печально известного Сафонова. Легкие, как бы наполненные воздухом одежды оцепенели, превратились в жесткую корку. Воздушная и духовная среда, объединявшая персонажи, исчезла, воодушевленная соединенность апостолов и ангелов сменилась ощущением из разобщенности, исчезла великая тишина глубокого созерцания»²¹.

Подобная характеристика реставрационных итогов, данная известными учеными, затрагивает, конечно, не только художественную сторону живописи, но в той же степени и иконографическую, вылившуюся в размытость и неопределенность форм в целом, в утерю ими четкости линий и контуров, в лишенность образов изначальной цветовой чистоты и гармонии. Хотя попытки вернуть утерянное и были предприняты в 2015 – 2016 годах, но явного успеха не имели, что, видимо, «практически невозможно».

Фиксационное сохранение памятников иконографии. Выше уже упоминалось, что помимо «реставрационного» направления, только что рассмотренного нами на целом ряде примеров, в сохранении памятников иконографии существенную роль играют мероприятия, связанные с практической фиксацией памятников в состоянии реального существования в натуре в целях дальнейшего возможного использования в случае физического разрушения самого его физического носителя или исчезновения по самым разным причинам (природные

катаклизмы, фактор старения, войны, пожары, кражи, перестройки и ремонты). Это направление определено как «фиксирующее». Объект (носитель иконографической информации) может представлять собой в нашем случае или архитектурный памятник в целом, или отдельные произведения изобразительного искусства – иконы, фресковые или мозаичные росписи, книжную миниатюру и др.

В этом отношении история накопила немалый опыт. Первые исследования относятся еще к последней четверти XIX века, к тому периоду, когда в русском обществе укрепился интерес к отечественным древностям и к их изучению и сохранению. Он вылился в мероприятия не только по сбору исторических сведений о них, но и в реставрационные проекты их восстановления и детальную фиксацию их росписей с прорисовкой схем расположения по стенам и обозначением композиций.

Одним из первых проявил себя на этом поприще академик архитектуры, профессор Академии художеств *Владимир Васильевич Суслов* (1857 – 1921). Еще в 1890-х годах он увлекся изучением церкви Успения Богородицы на Волотовом поле середины XIV века близ Новгорода, сохранявшей фрески 1380-х годов. Продольные и поперечные разрезы храма давали весьма всестороннее представление о живописи в целом и ее иконографическом характере (ил. 4, 5). В 1911 году автор опубликовал итоги своих работ по памятнику, открыв тем самым путь к его дальнейшему изучению и фиксации композиций.

Интерес ученых расширялся. В 1909 – 1910 годах группа исследователей, куда входили Л. А. Мацулевич, Н. Л. Окунев, Н. П. Сычѳв и В. К. Мясоедов, не только тщательно описала фрески Волотова, но и после их расчистки и промывки выполнила документальную фотофиксацию. Это позволило Л. А. Мацулевичу, автору фотосъемки, опубликовать фрески в 1912 году в наиболее полном объеме (ил. 6 – 7). Вскоре к ученым присоединились и художники, оставившие целый ряд акварельных зарисовок и живописных работ: В. И. Яковлев, П. В. Кузнецов, Ф. А. Модоров, Ф. М. Фомин (ил. 8).

Неоценимым вкладом в сохранение художественного и иконографического наследия многих новгородских храмов оказались копии с их фресок, выполненные в 1920 – 1930 годы группой ленинградских художников, возглавляемых Лидией Александровной Дурново (1883 – 1963). Еще в 1918 году она организовала в Институте истории искусств

в Ленинграде копировальную мастерскую, куда вошли более двадцати мастеров, восполнивших в цвете многие композиции памятников древнерусской монументальной живописи в Новгороде, Пскове, Киеве, Чернигове, Старой Ладогe, вологодских монастырях – Кирилло-Белозерском и Ферапонтовом и в других местах. В церкви Успения Богородицы на Волотовом поле с 1920 по 1930 год работали Л. А. Дурново, Н. И. Толмачевская, А. А. Львова, М. Я. Перепелкина, Е. П. Сачавец-Федорович, Е. А. Беланова, Т. С. Щербатова-Шевякова (ил. 9 – 12).

В целом итогом всех «фиксационных» работ, проведенных на памятнике до начала Великой Отечественной войны, стал материал, позволяющий ныне судить не только о фресках храма и их иконографии, но и о его архитектуре. Полностью уничтоженный в 1941 – 1944 годах фашистскими оккупантами памятник оставляет надежду на его восстановление (ил. 13). Показательный пример тому – разрушенная войной церковь Спаса на Нередице XII века под Новгородом, восстановленная из руин реставраторами в 1956 – 1957 годах.

Метод копирования широко использовался в 1920-е годы и в иконописи. Памятный след в художественной жизни России тех лет оставили копии со знаменитых икон, которые должны были заменить собой подлинники на зарубежной выставке «Русская икона» 1929 – 1932 годов в Германии, Австрии, Англии и США. Это был необходимый шаг к сохранению шедевров древнерусской живописи от возможных последствий длительного пребывания их за пределами страны (кражи, погодные и транспортные условия, финансовые издержки и другие непредвиденные обстоятельства). Копировали иконы в величину оригинала самые опытные художники-реставраторы: Александр Иванович Брягин (1888 – 1948) – византийскую «Богоматерь Владимирскую» первой трети XII века из Успенского собора Московского Кремля; Евгений Иванович Брягин (1882 – 1943) – «Спаса Нерукотворного» XII века тоже из Успенского собора Московского Кремля; Василий Осипович Кириков (1900 – 1978) – «Дмитрия Солунского» начала XIII века из Успенского собора Дмитрова; Григорий Осипович Чириков (1882 – 1936) – «Ангела Златые власы» конца XII века из Новгорода и «Святую Троицу» Андрея Рублева из Троице-Сергиевой Лавры; Павел Иванович Юкин (1885 – 1945) – «Оранту» около 1224 года из Спасского собора в Ярославле. Помимо большого художественного резонанса вы-

ставка имела интерес и в иконографическом аспекте – на ней был представлен широкий круг сюжетов и типов изображений, не имевшихся в западноевропейской средневековой живописи. Для Западной Европы и Америки это было сенсационным открытием, давшим толчок для начала коллекционирования русской иконы.

Иной пример «фиксационного» сохранения памятника в целом дает церковь Спаса Преображения на Ковалёве в окрестностях Новгорода, тоже полностью разрушенная в годы Великой Отечественной войны. В 1955 году по инициативе ректора Московского университета Ивана Георгиевича Петровского (1901 – 1973) на объекте начала свои работы новгородская археологическая экспедиция МГУ. Необходимо было силами студентов, применяя научные методы, раскопать многометровые завалы с остатками храма и произвести консервацию руин. Летом 1965 года начались уже производственные работы по спасению самих фресок. Их возглавил московский художник-реставратор Александр Петрович Греков (1909 – 2000). Технологический процесс «собирания» фресок он описал следующим образом: «Из церкви один за другим выносили ящики с уже перебранным грунтом, стопки фанерок, наполненных фрагментами фресок, направлялись в полевую лабораторию. Под просторным навесом, за длинными столами, фрагменты сортировались, по возможности подбирались, склеивались и отправлялись в помещение самой лаборатории на стеллажи для замедленной просушки. Наконец, укладывались в ящики с номерами соответствующих участков... Пять длинных полевых сезонов шла напряженная, кропотливая работа. Еще и еще выносились в отвал ящики с грунтом, еще и еще аккуратно укладывались на фанерки и уносились с завалов в полевую лабораторию выбранные кусочки фресок. Уменьшались постепенно пятиметровые горы строительного мусора; все умножаясь, копились в мастерской ящики с предварительно приведенными в порядок осколками ковалёвской живописи. Некоторым из них позднее было суждено сложиться в блестящие композиции. В Новгородском кремле в Лихудовом корпусе под сводами обширной мастерской на огромных столах десятки зорких глаз и прилежных, внимательных рук еще и еще раз разбирали, отсортировывали, подбирали и подклеивали разноцветные кусочки штукатурки, постепенно преобразовавшиеся в роскошные мантии царей и цариц, блестящие доспехи воинов, скромные одежды схимников, преподобных, мучениц и мучеников, замыкались круги

нимбов, из которых, как по волшебству, проглядывали страждущие, пронизательные, умиленные, полные глубокой мудрости, печали или затаенно, чуть заметно улыбающиеся глаза ликов...»²² (ил. 14 – 17). Сегодня сохранные подобным образом фрески нашли место в Новгородском музее-заповеднике, будучи включенными в состав его специальной экспозиции. Более того, по проекту архитектора-реставратора Л. Е. Красноречьева в 1972 – 1975 годах был восстановлен наконец и сам храм (см. ил. 14). Поэтому остается надежда увидеть уничтоженные некогда росписи даже во фрагментарном состоянии вновь на стенах возрожденного храма. Иконографическая и художественная ценность их по-прежнему вызывает зрительский восторг.

К «фиксирующему» направлению сохранения иконографических памятников следует отнести и археологические раскопки архитектурных сооружений, целью которых является их комплексное обследование, в том числе монументальной живописи. Примером подобного могут служить храмы Смоленска рубежа XII – XIII веков, раскопанные в 1962 – 1967 годах смоленской архитектурно-археологической экспедицией Института археологии Академии наук СССР под руководством крупнейшего знатока древнерусского искусства Николая Николаевича Воронина (1904 – 1976). Показательные результаты дали полномасштабные раскопки несохранившегося храма на Протоке на восточной окраине Смоленска, а также церковей на Воскресенском холме и Иоанна Богослова. Полное их историческое забвение было результатом многочисленных пожаров и разорения города иноземными захватчиками – польскими и литовскими войсками в XV – XVII веках, армией Наполеона в 1812 году, немецкими оккупантами в 1941 – 1945 годах.

Проведенные работы выявили многочисленные остатки росписей, сохранившихся в нижних частях храмов и представлявших характер орнаментальных декораций в виде «завес» (пелен-полотенец) и «полилитий» (росписей под цветной мрамор). Встречались и лицевые изображения, а также фрагменты ликов (ил. 18). Сегодня они хранятся в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге и Смоленском музее-заповеднике. С большей части из обнаруженных фрагментов во время раскопок художником Н. В. Гусевым были выполнены копии. Все вместе (остатки росписей и копии) составляет основу для дальнейшего изучения смоленской живописи и установления ее иконографических типов. В последнем случае большой интерес вызывают остатки

близких росписей в подольной части церкви Бориса и Глеба в Кидекше близ Суздаля. Впервые они были обнаружены в центральной апсиде еще в 1947 году профессором Н. П. Сычевым, а в 2011 году орнаментальные пояса были раскрыты у основания столбов и стен сотрудниками Института археологии Академии наук Российской Федерации.

В целом же, как отмечал руководитель смоленских раскопок Н. Н. Воронин: «здесь следует напомнить некоторые черты прошедшего перед нашими глазами материала. Он кажется крайне фрагментарным, и бедным, и как будто случайным, а потому непригодным для каких-либо обобщений. Но «случайность» фрагментов относительна. Процесс разрушения смоленских и иных храмов не «отбирал» и не «подбирал» для нас те или иные «образцы» живописи, в этом смысле он был объективен, и поэтому если даже в незначительных сохранившихся осколках разбитого большого целого мы улавливаем какую-то закономерность, то с ней нельзя не считаться»²³. И действительно, смоленские открытия вводят ее живопись в широкий круг иконографических сопоставлений, оставляя место для поиска более точных аналогий и прямых источников.

«Фиксационный» метод сохранения памятников иконографии не ограничен только средствами живописного копирования подлинников. XX век обогатил эту практику широким использованием в процессе реставрации произведений фотосъемки – вначале черно-белой, а затем цветной, дающей возможность устанавливать изменения в иконографии памятника в ходе его расчистки от поздних записей. Это наглядно видно, например, на иконе Андрея Рублева «Святая Троица» (1410-е годы), восстановление которой в 1904 году производил Василий Павлович Гурьянов (1866 – 1920). Он впервые использовал метод документальной фотофиксации, результатом чего зримыми стали иконографические «сдвиги» в отдельных формах и деталях композиции (ил. 19). Еще более точные изменения в деталях иконографии (чаша на столе и кисть правой руки среднего ангела) обнаружались в ходе технико-технологических исследований иконы уже в начале XXI века сотрудниками Третьяковской галереи (ил. 20), что свидетельствует о расширении возможностей иконографического метода исследований.

В рассмотренном выше контексте сохранения иконографического наследия России не менее своеобразно выглядят и памятники

владимирского региона. Еще в середине XIX века (1859) академик живописи Федор Григорьевич Солнцев (1801 – 1892), прибыв во Владимир для обследования его древностей, приложил усилия для сохранения тех остатков храмовых росписей, которые еще можно было зафиксировать в рисунках и акварельных копиях. В куполе церкви Покрова на Нерли он с уровня пола зарисовал еще видимые следы Христа Пантократора в зените и окружавших его ангелов в рост. Еще ниже располагался регистр с поясными изображениями праотцов в медальонах и пророков в рост в простенках окон барабана. Уже в 1984 году на основе натуральных исследований с реставрационных лесов Александр Петрович Некрасов (1927 – 2007) дополнил реконструкцию Ф. Г. Солнцева, полностью восстановив в рост изображения пророков и сделав акварельную копию сохранившейся живописи. Это, конечно, существенно пополнило наше представление об иконографии барабана (ил. 21). Ф. Г. Солнцев, раскрывая вновь из-под поздней штукатурки фрагменты древней живописи в Успенском соборе во Владимире, признал их творением Андрея Рублева и настоял на выполнении с них акварельных копий в масштабе, что и было сделано во время их реставрации в 1882 – 1884 годах палехским иконописцем Н. М. Софоновым (ныне – в фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника).

В советские годы (1958 – 1960) в натуральную величину на жесткой основе художником Николаем Владимировичем Гусевым (1926 – 1997) были выполнены более масштабные работы в первоначальном материале в технике фрески. Эти работы были приурочены к 600-летию юбилею Андрея Рублева и предстоящей выставке его работ в Третьяковской галерее и в Музее его имени (ил. 22). Сегодня после проведенной их реставрации в 1980 – 1982 годах копии служат источником для восстановления цветового строя и иконографии выдающегося памятника живописи.

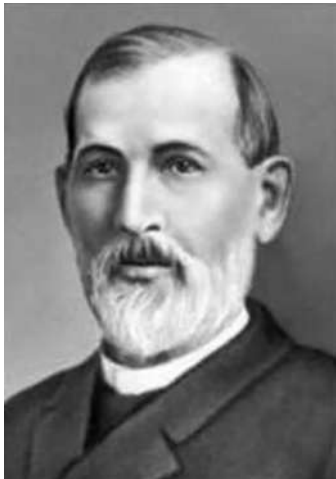
Вновь раскрываемые фрагменты древней живописи носят подчас не только самостоятельную художественную ценность, но и являются великолепным материалом для дальнейших реконструкций памятника, представляя собой иконографический интерес. Открытие в XIX – XX веках в том же Успенском соборе Владимира разновременных и малодоступных остатков росписей за иконостасом помогает исследователям не только восстановить систему убранства предалтарных столбов,

но и решить иконографические проблемы самого рублевского иконостаса, созданного в 1410-е годы (ил. 23).

Подлинно иконографической сенсацией стало открытие в 1989 году на проездной арке Золотых ворот во Владимире изображений с военной тематикой (всадник с копьем, кольчуги, стрелы), подтверждающих, что в XII веке в городах расписывались не только храмы, но и оборонительные сооружения, носящие триумфальный характер (ил. 24). Это подтверждает совмещение в сооружениях подобной значимости религиозных и светских сюжетов (Софийские соборы XI – XII веков в Киеве и Новгороде).

Подобно новгородским и смоленским открытиям древней живописи, археологические раскопки в Суздале в 1995 – 1997 годах возле западной части северной стены собора Рождества Богородицы в кремле обнаружили завалы со строительным мусором и множество фрагментов с фресками. В этой связи возникает версия о возможной масштабной перестройке храма в 1223 – 1225 годах Юрием Всеволодовичем, когда ему заново пришлось расписывать собор, удалив в нем предыдущую живопись времени княжения Юрия Долгорукого. Но, возможно, это результат поновления храма в середине XVII века. Все это в целом дает повод говорить не только о реконструкции храма, но и о реконструкции обломков, найденных в завалах (ил. 25). Фрагменты с изображением орнаментов, ликов, отдельных деталей фигур, надписей представляют собой благодатный материал для дальнейших иконографических и художественных осмыслений росписи домонгольского времени, особенно ее цвета – одного из элементов иконографии памятника. Прерогатива в данном случае остается у исследователя, сочетающего в себе мастерство художника-реставратора и пытливость ученого.

1. Основоположники иконографического метода исследования памятников христианской живописи



Федор Иванович Буслаев (1818 – 1897) – историк русского языка и русского искусства, академик Российской Академии наук (1860)

Никодим Павлович Кондаков (1844 – 1925) – византист, академик Российской Академии наук (1898), с 1920 г. – в эмиграции

Николай Васильевич Покровский (1848 – 1917) – историк христианского искусства, профессор Санкт-Петербургской духовной академии

Николай Петрович Лихачев (1862 – 1936) – историк христианского искусства, коллекционер, академик Российской Академии наук (1925)

Дмитрий Власьевич Айналов (1862 – 1939) – историк искусства, член-корреспондент Российской Академии наук (1914)

Виктор Никитич Лазарев (1897 – 1976) – историк западноевропейского и русского искусства, профессор Московского университета, член-корреспондент Российской Академии наук (1944)

Виктор Васильевич Филатов (1918 – 2009) – художник-реставратор станковой темперной живописи высшей категории, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ





2. Икона «Богоматерь Владимирская». Первая треть XII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Реставратор иконы Г. О. Чириков. Фото 1930 г.
Икона «Богоматерь Владимирская». Общий вид
Реставрационная схема расположения участков живописи разных эпох. 1919 г.

Икона «Богоматерь Владимирская». Фрагмент живописи XII в. с изображением ликов Богоматери и Младенца
Реставрационная схема ликов Богоматери и Младенца с живописью XII в.





**3. Икона «Спас Вседержитель»
из Успенского собора на Городке в Звенигороде.
Около 1400 г.**

Художник-реставратор Г. О. Чириков (1882 – 1936).
Портрет работы И. Э. Грабаря. 1931 г.

Икона «Спас Вседержитель» из деисусного чина
иконостаса. Около 1400 г. После реставрации
Г. О. Чирикова. Государственная Третьяковская
галерея



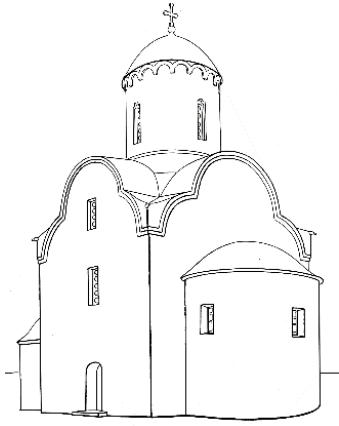


4. Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г. Роспись около 1380-х гг.

Архитектор-реставратор В. В. Суслов (1857 – 1921). Фото конца XIX в.

Схема росписи храма до разрушения в 1941 – 1943 гг.
Чертеж В. В. Сулова. Конец XIX в.





5. Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г.

Проект реконструкции храма В. В. Суслова. Конец XIX в.

Схема росписи южной стены храма по В. В. Суслову. Конец XIX в.

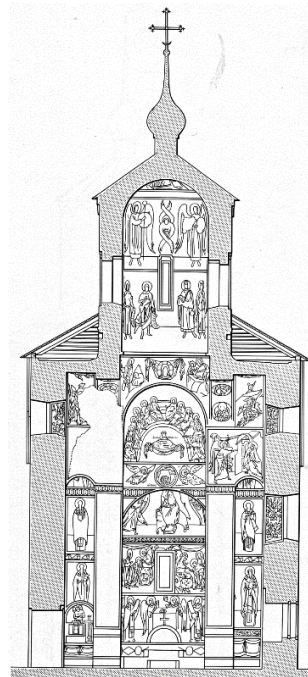
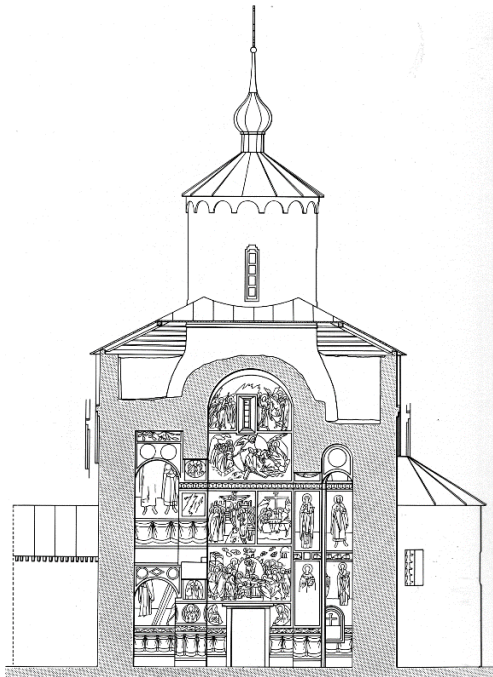
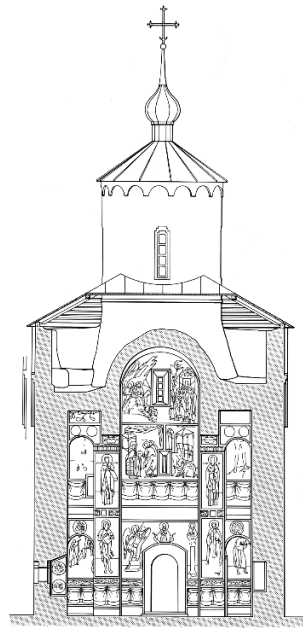
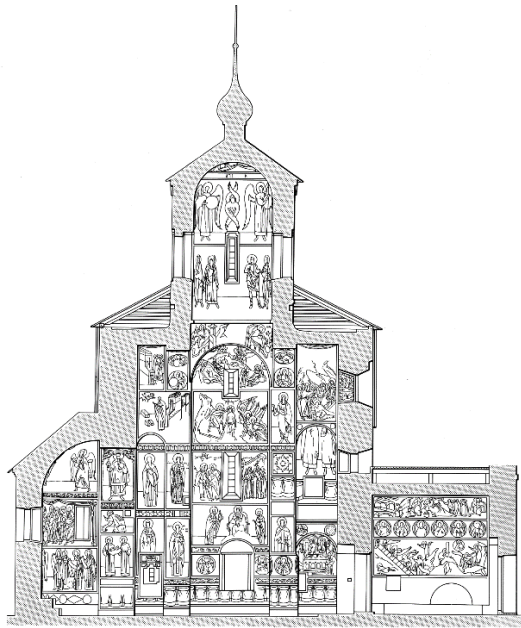
Схема росписи западной стены храма по В. В. Суслову.

Конец XIX в.

Схема росписи северной стены храма по В. В. Суслову.

Конец XIX в.

Схема росписи восточной стены храма по В. В. Суслову. Конец XIX в.





6. Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г. Роспись около 1380-х гг.

Общий вид церкви до разрушения. Рисунок Н. А. Мартынова. Середина XIX в. Государственный исторический музей. Москва

Пророк Аввакум. Фото Л. А. Мацулевича. 1910 г.

Пророк Аввакум. Калька Ф. М. Фомина. 1894 – 1895 гг.





7. Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г. Роспись около 1380-х гг.

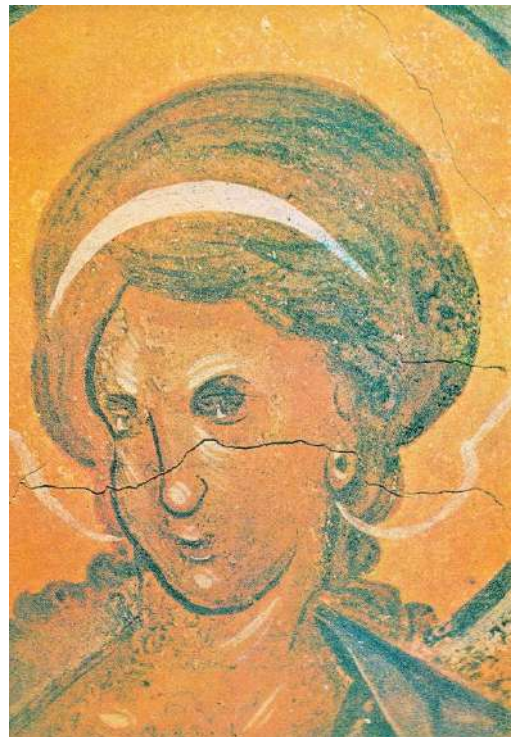
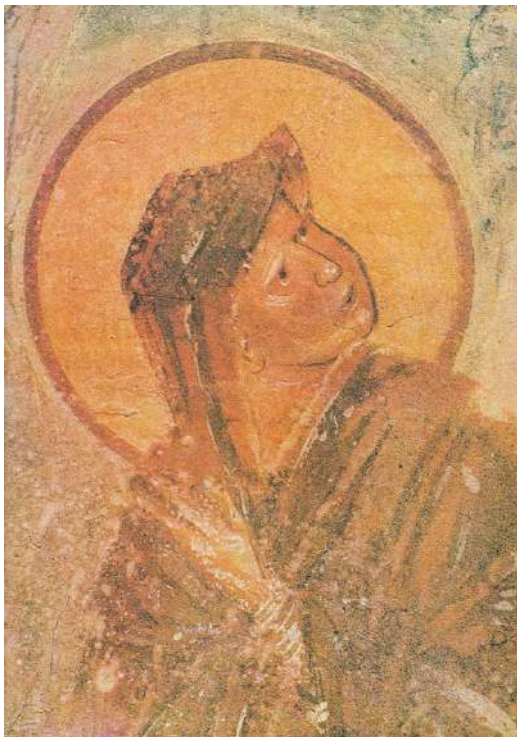
Художник-реставратор Л. А. Мацулевич (1886 – 1959).
Фото 1911 г.

Богоматерь из сцены «Вознесение». Фреска на северной стене церкви. Цв. фото Л. А. Мацулевича. 1910 г.

Архангел Михаил. Фреска на южном своде церкви. Цв. фото Л. А. Мацулевича. 1910 г.

Пророк Давид. Фото Л. А. Мацулевича. 1910 г.

Архангел Михаил. Фреска на южной стене церкви. Около 1380 г. Фото Л. А. Мацулевича. 1910 г.





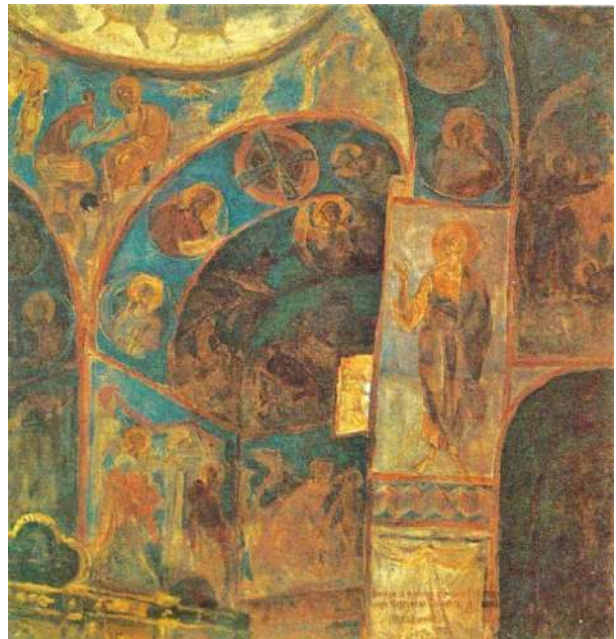
8. Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г. Роспись около 1380-х гг.

Общий вид церкви до разрушения. Фото Л. А. Мацулевича. 1909 г.

Интерьер церкви. Акварель В. И. Яковлева. 1908 г.

Интерьер церкви. Картина Ф. А. Модорова. 1916 г.

Интерьер церкви. Роспись северо-западного угла. Около 1380 г.





9. Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г. Роспись около 1380-х гг.

- Архангел Михаил. Копия Ф. А. Модорова. 1916 г.
Архангел Гавриил. Копия М. Шмелева. 1915 г.
Архангел Гавриил. Копия Ф. А. Модорова. 1916 г.
Архангел Гавриил. Копия Е. П. Сачавец-Федорович. 1925 г.
Архангел Гавриил. Копия Н. И. Толмачевской. 1930 г.





10. Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г. Роспись около 1380-х гг.

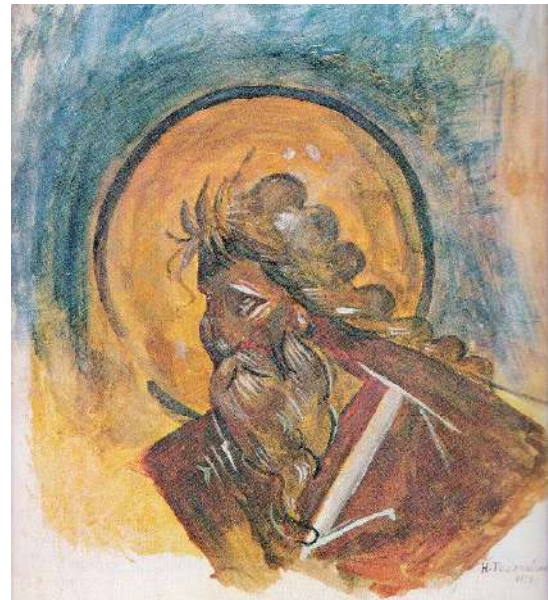
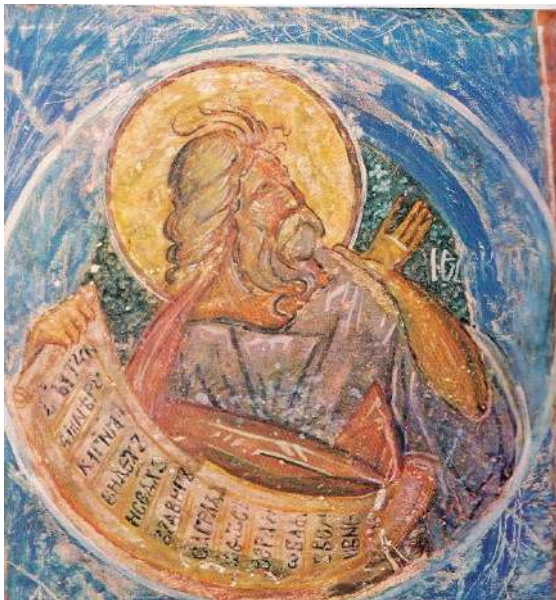
Сретение. Фрагмент фрески. Копия Н. И. Толмачевской. 1920 г.

Пророк Иезекииль. Копия фрески на западном своде фрески. Копия М. Я. Перепелкиной. 1924 г.

Святой Симеон. Фрагмент композиции «Сретение». Копия Н. И. Толмачевской. 1921 г.

Праведный Иов. Фреска на западном своде церкви. Копия Е. А. Белановой. 1927 г.

Святой Борис. Фрагмент фрески. Копия А. А. Львовой. 1921 г.





**11. Церковь Успения Богородицы
на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г.
Роспись около 1380-х гг.**

Л. А. Дурново (1883 – 1963), художник-копиист древнерусской монументальной живописи. Фото последних лет жизни

Фрагмент фрески на южной стене «Встреча девы Марии Богородицы Первосвященником» из композиции «Введение во храм». Около 1380 г. Копия Л. А. Дурново. 1927 г.

Фрагмент фрески на южной стене «Девы, провожающие Марию» из композиции «Введение во храм». Около 1380 г. Копия Л. А. Дурново. 1921 г.





**12. Церковь Успения Богородицы
на Волоотовом поле под Новгородом. 1352 г.
Роспись около 1380-х гг.**

Т. С. Щербатова-Шевякова (1905 – 2000),
художник-копиист древнерусской
монументальной живописи. Фото 1920-х гг.

Фрагмент фрески на южной стене «Архиепископ
Моисей с моделью церкви» из композиции
«Богоматерь на троне с младенцем Христом и
архиепископами Моисеем и Алексеем». Около
1380 г. Копия Т. С. Щербатовой-Шевяковой.
1930 г.

Фрагмент фрески на южной стене «Архиепископ
Алексей» из композиции «Богоматерь на троне с
младенцем Христом и архиепископами Моисеем
и Алексеем». Около 1380 г. Копия Т. С.
Щербатовой-Шевяковой. 1930 г.





13. Церковь Успения Богородицы на Волотовом поле под Новгородом. 1352 г. Роспись около 1380-х гг.

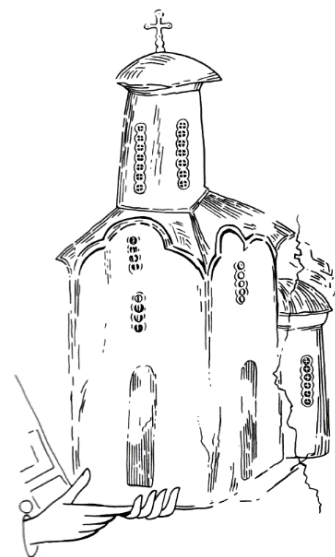
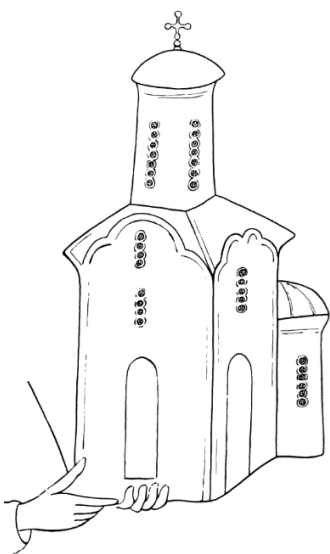
Модель церкви Успения Богородицы. Акварель В. В. Сулова конца XIX в. с фрески 1380 г.

Богоматерь на троне с младенцем Христом и архиепископами Моисеем и Алексеем. Копия Ф. М. Фомина. 1894 – 1895 гг.

Модель церкви Успения Богородицы. Прорись Л. А. Мацулевича. 1912 г.

Модель церкви Успения Богородицы. Прорись Г. Д. Ощепкова. 1940 г.

Модель церкви Успения Богородицы. Прорись Л. Е. Красноречьева. 1977 г.





**14. Церковь Спаса Преображения
на Ковалёве под Новгородом. 1355 г.
Роспись 1380 г.**

Общий вид до разрушения в годы Великой
Отечественной войны 1941 – 1945 гг.

Общий вид руин церкви после разрушения

План церкви

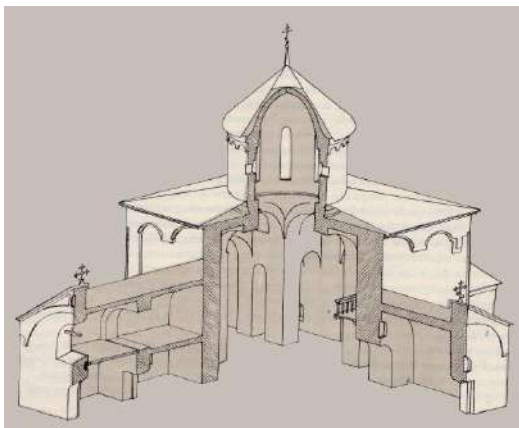
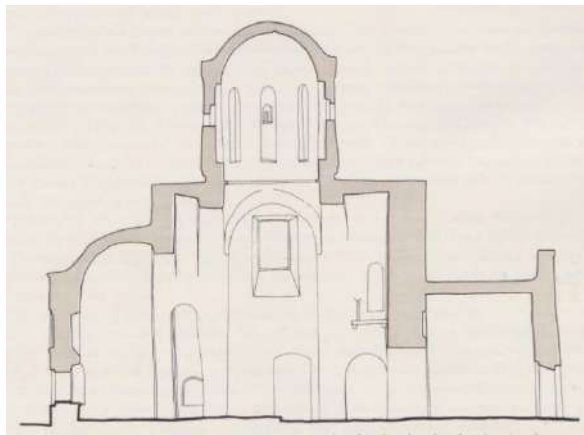
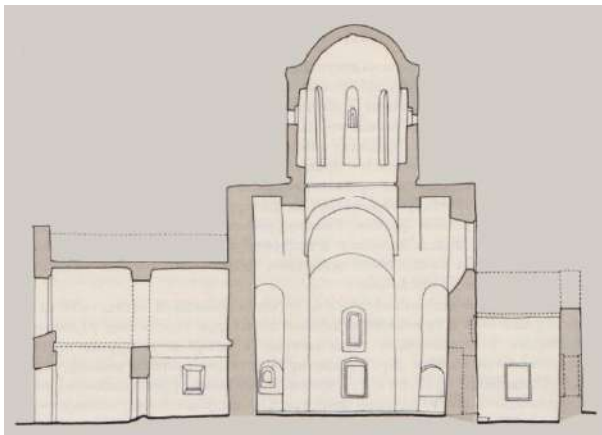
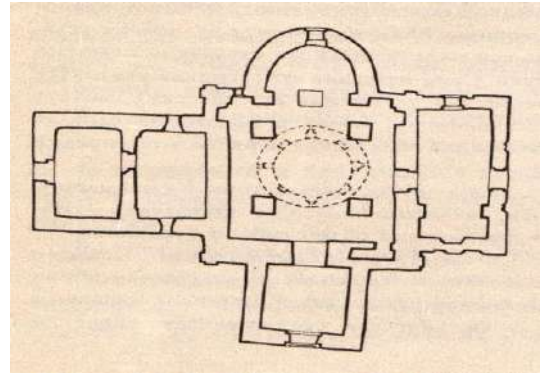
Поперечный разрез церкви. Обмер 1920-х гг.

Продольный разрез церкви. Обмер 1920-х гг.

Аксонометрия церкви по обмерам 1920-х гг.

Архитектор Е. Л. Казанцев

Общий вид церкви после реставрации 1972 –
1975 гг. Архитектор Л. Е. Красноречьев





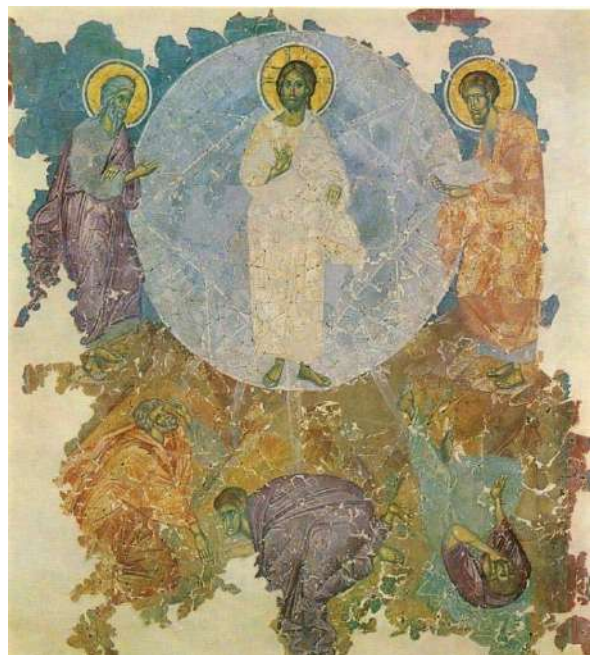
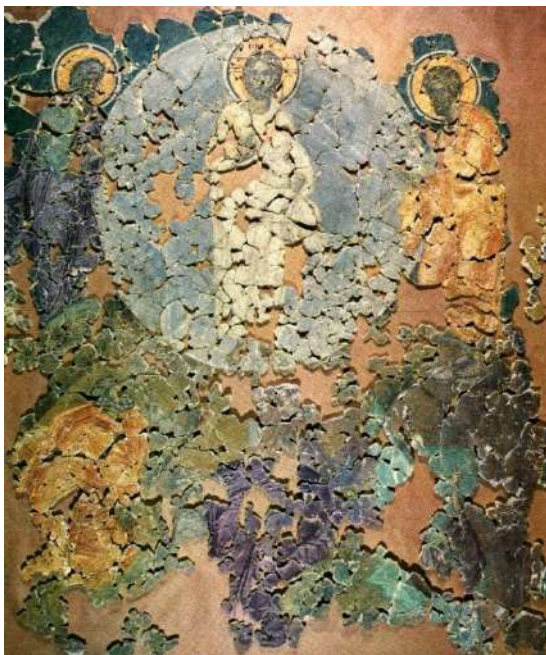
**15. Церковь Спаса Преображения
на Ковалёве под Новгородом. 1355 г.
Роспись 1380 г.**

А. П. Греков (1909 – 2000) и В. Б. Грекова (1931 – 2019) – художники-реставраторы в ходе работ по подбору фресок. 1960 – 1980 гг.

Композиция «Преображение», подобранная из сохранившихся фрагментов фрески на северной стене храма. Фото 1980-х гг.

Композиция «Преображение». Копия (с частичной реконструкцией ликов) А. П. Грекова. 1981 г.

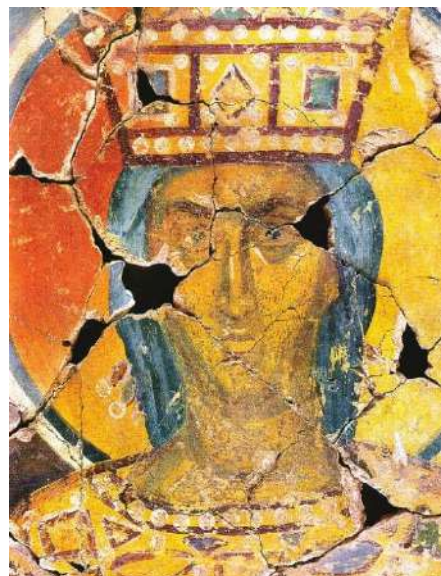
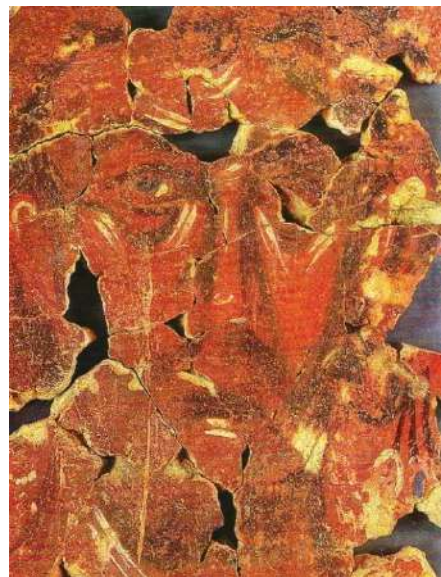
Композиция «Преображение». Деталь (ноги Моисея). Фото 1980-х гг.

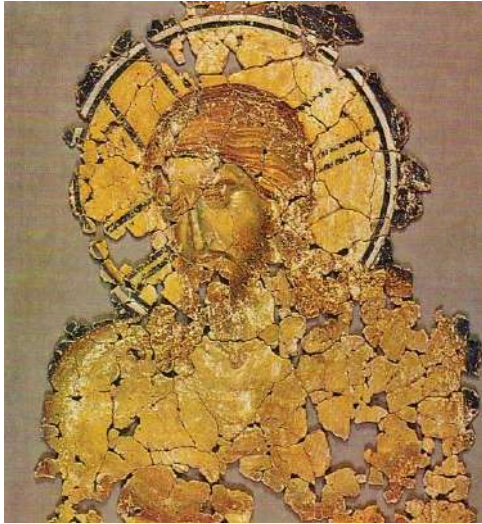




**16. Церковь Спаса Преображения
на Ковалёве под Новгородом. 1355 г.
Роспись 1380 г.**

А. П. Греков (1909 – 2000) и В. Б. Грекова (1931 – 2019) – художники-реставраторы в ходе работ по подбору фресок. 1960 – 1980 гг. Композиция «Константин и Елена», подобранная из сохранившихся фрагментов фрески на южной стене храма. Фото 1980-х гг. Композиция «Константин и Елена». Фрагмент (лик Константина). Фото 1980-х гг. Композиция «Константин и Елена». Фрагмент (лик Елены). Фото 1980-х гг.





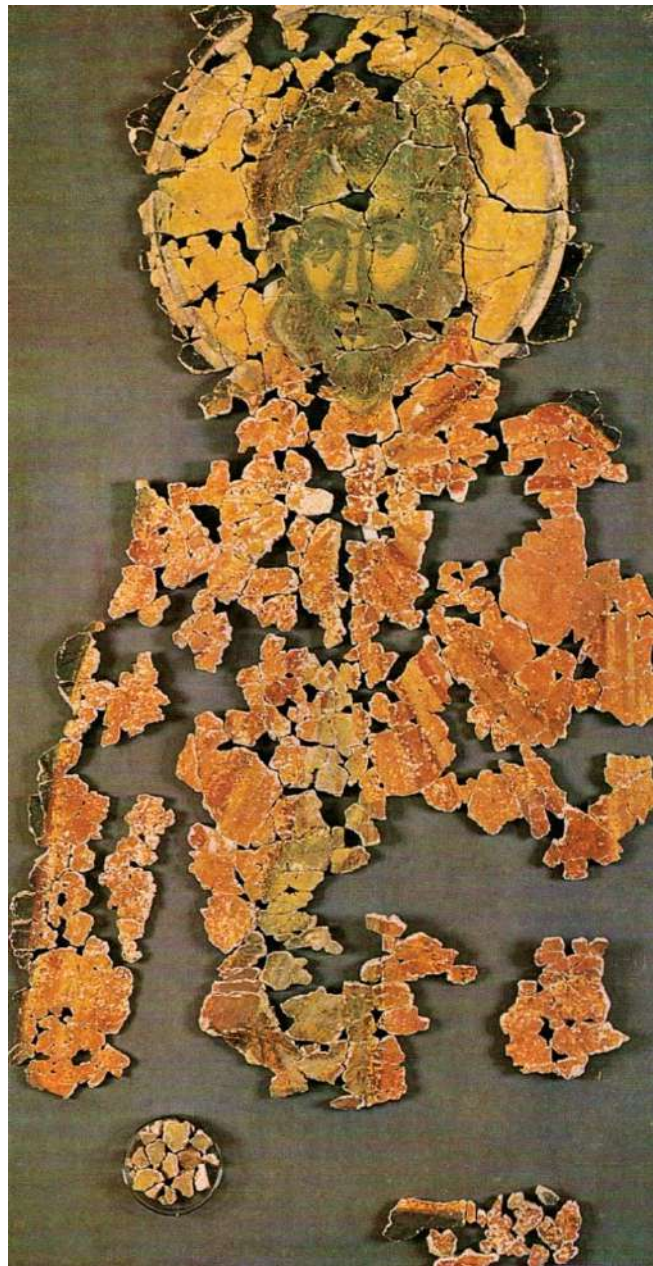
**17. Церковь Спаса Преображения на Ковалёве
под Новгородом. 1355 г.
Роспись 1380 г.**

(Фрески, восстановленные под руководством
А. П. Грекова. 1960 – 1980 гг.)

Композиция «Не рыдай мене, Мати, зряще во
гробе». Фрагмент фигуры Христа. Роспись
жертвенника. Фото 1980-х гг.

Пророк Аарон. С южной стороны триумфальной
арки. Фото 1980-х гг.

Мученик. С западного склона свода юго-западной
каморы. Фото 1980-х гг.





**18. Церковь на Протоке в Смоленске.
Конец XII – начало XIII в.**

Раскопки смоленской архитектурно-археологической экспедиции Института археологии АН СССР под руководством Н. Н. Воронина. 1962 – 1967 гг.

Роспись жертвенника

Фрагмент росписи жертвенника из руин храма (реконструкция композиции из сохранившихся деталей). Общий вид. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

Фрагмент композиции с изображением святой





**19. Андрей Рублев. Икона «Святая Троица»
из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.
1425 – 1427 гг.**

Государственная Третьяковская галерея

Художник-реставратор В. П. Гурьянов (1867 – 1921)

Икона до снятия оклада перед реставрацией. 1904 г.

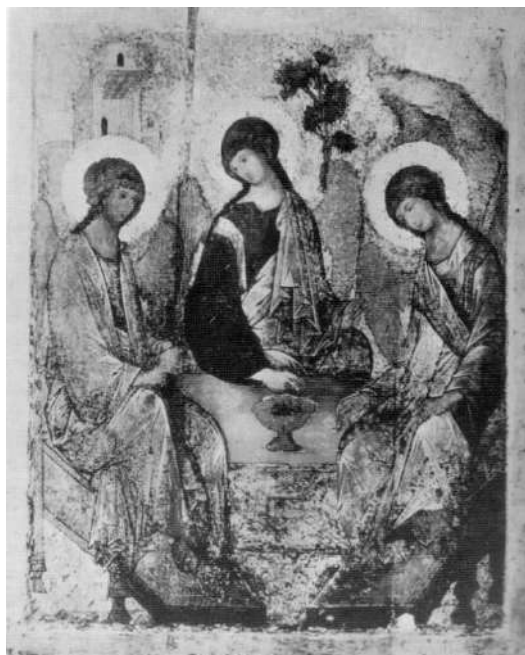
Икона после снятия оклада и пробной расчистки

В. П. Гурьяновым. 1904 г.

Икона по завершении расчистки В. П. Гурьяновым. 1904 г.

Икона по завершении реставрации В. П. Гурьяновым.

1904 г.



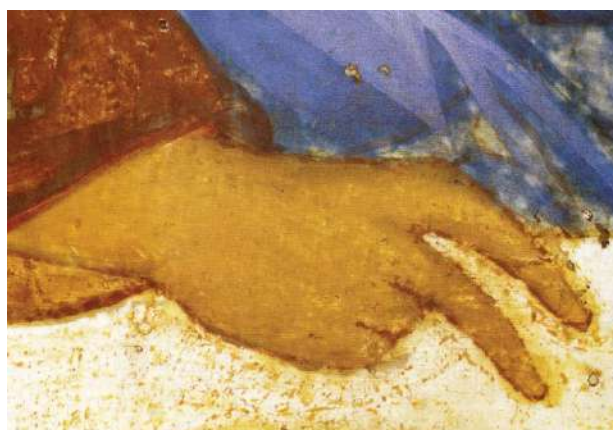
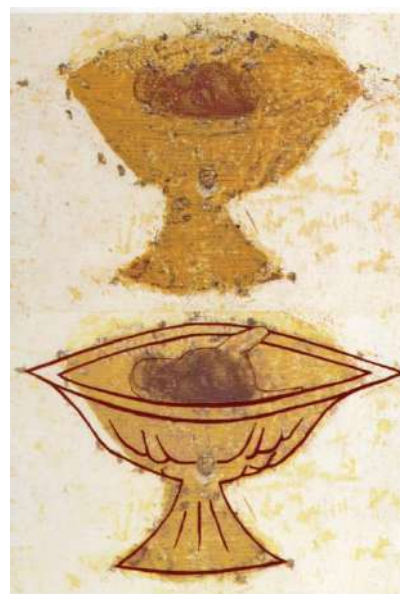
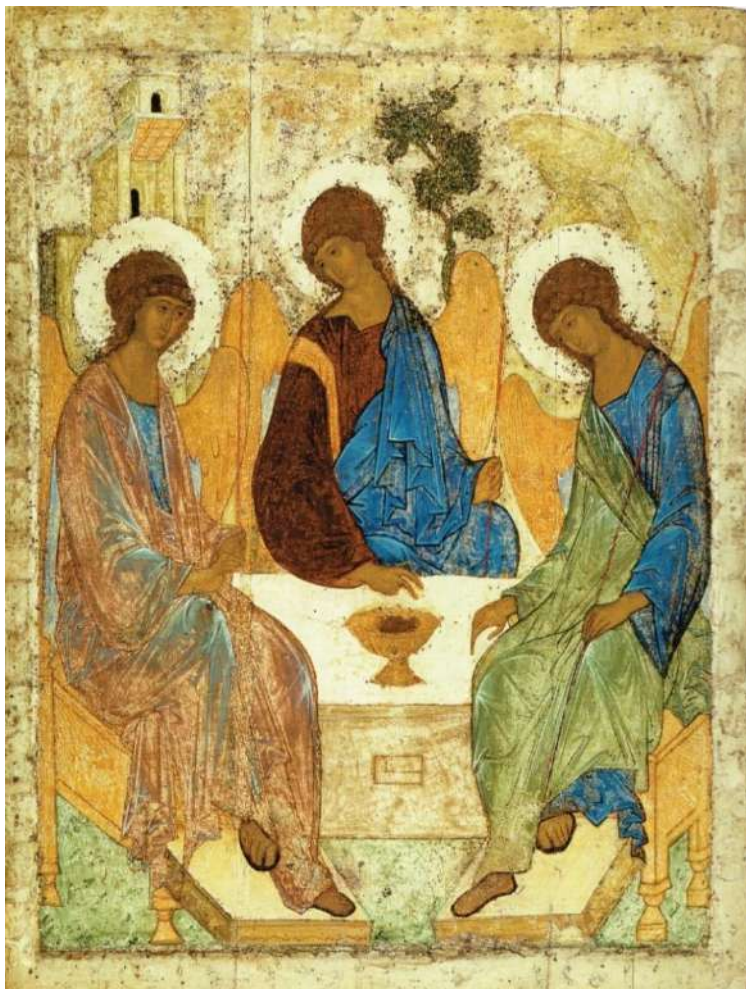
**20. Андрей Рублев. Икона «Святая Троица» из Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры. 1425 – 1427 гг. Государственная Третьяковская галерея
(технико-технологическое исследование. Начало XXI в.)**

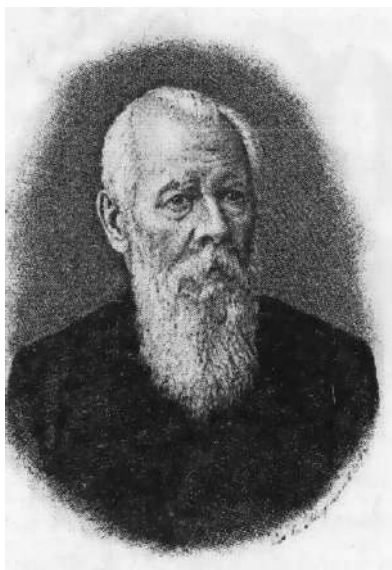
«Святая Троица». Современный вид иконы

Чаша на престоле с реконструкцией первоначального изображения

Кисть правой руки среднего ангела с подготовительным рисунком указательного и среднего пальцев

Кисть правой руки среднего ангела на иконе





21. Церковь Покрова на Нерли. 1165 г. Роспись барабана (в копиях)

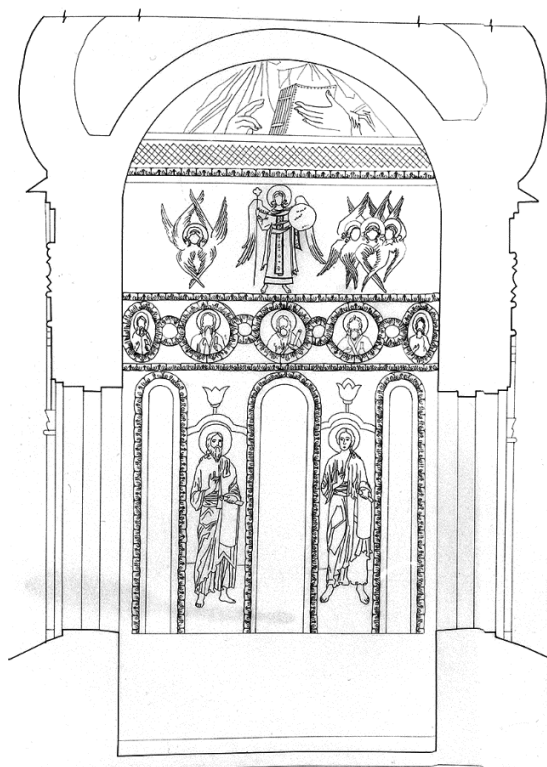
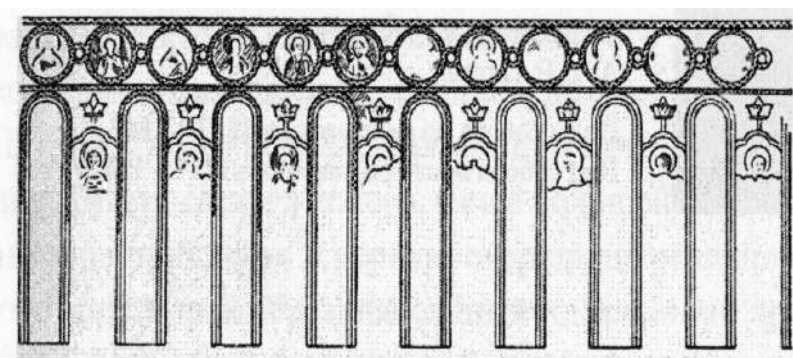
Академик живописи Ф. Г. Солнцев. (1801 – 1892).
Гравюра

Ф. Г. Солнцев. Роспись скуфьи барабана. Рисунок. 1859 г.

Ф. Г. Солнцев. Роспись барабана. Рисунок. 1859 г.

А. П. Некрасов. Роспись скуфьи барабана. Акварель.
1984 г.

А. П. Некрасов. Роспись барабана. Рисунок. 1984 г.





22. Копии Н. В. Гусева с фресок Андрея Рублева и Даниила Черного 1408 г. в Успенском соборе во Владимире. 1958 – 1960 гг.

Художник-копиист Н. В. Гусев (1926 – 1997)

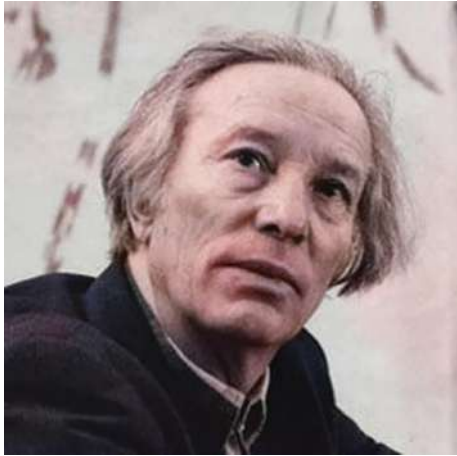
«Страшный суд». Шествие праведных в рай. Роспись южного нефа. Фрагмент.

«Страшный суд». Шествие праведных в рай. Роспись южного нефа. Фрагмент.

«Ангел, ведущий младенца Иоанна в пустыне». Роспись жертвенника. Фрагмент.

«Страшный суд». Трубящий ангел. Роспись западной арки. Фрагмент.





**23. Копии А. П. Некрасова с фресок XII в.
на столбах за иконостасом в Успенском соборе
во Владимире. 1975 – 1980 гг.**

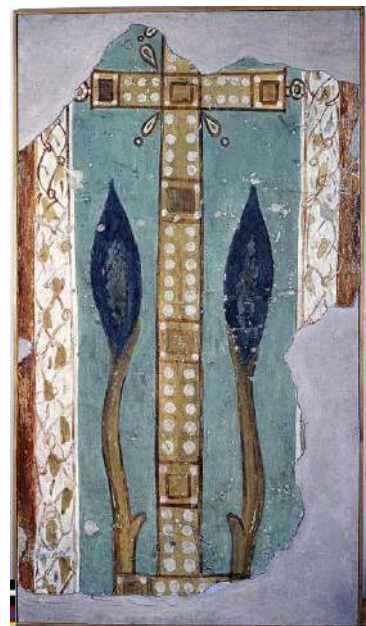
Художник-реставратор А. П. Некрасов (1927 – 2007)

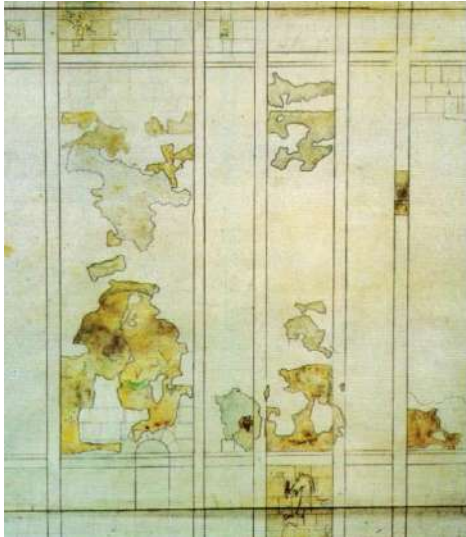
Пророк. Роспись юго-восточного подкупольного столба. 1189 г.

Пророк Аввакум. Роспись северо-восточного подкупольного столба. 1189 г.

Процветший крест. Роспись западной грани восточного подкупольного столба. 1189 г. Фрагмент

А. Рублев и Д. Черный. Мученик Зосима. Роспись западной грани восточного подкупольного столба. 1408 г.





24. Золотые ворота во Владимире. 1164 г. Фрагменты росписи проездной арки

Место расположения росписей в арке. Схема-картограмма

Всадник. Фрагмент росписи проездной арки. XII в. После реставрации

Всадник. Рисунок А. П. Некрасова. 1989 г. По материалам реставрации

Голова лошади. Фрагмент росписи проездной арки. XII в. После реставрации

Голова лошади. Рисунок А. П. Некрасова. 1989 г. По материалам реставрации





**25. Собор Рождества Богородицы в Суздале.
XII – XVIII вв.**

Общий вид собора с северо-запада. 1995 г. Фото
А. И. Скворцова

Фрагменты фресок собора XII в. Материалы
археологических раскопок В. П. Глазова возле северо-
западной стороны храма. 1995 – 1997 гг.



Глава 2

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИКОНОГРАФИИ

Сегодня иконография памятников христианского искусства представляет собой активно развивающуюся науку, плодотворно питаемую как огромным вниманием к ней Русской Православной Церкви, вступившей во второе тысячелетие своей деятельности, так и интересом широкой общественности, приобщающейся к многовековым традициям художественной культуры Отечества.

Эволюционно развивавшаяся система церковных канонов в изображении Господа Иисуса Христа, Богоматери и множества святых, отвечая запросам времени, всегда черпала свое вдохновение в библейских творениях, в их Священных Преданиях и Священных Писаниях. Ветхий и Новый Заветы – та основа, на которой строились идейные и художественные воззрения на икону как воплощение божественного провидения на мироустройство всей жизни человека. Отсюда и та сложная символика, которой проникнуты живописные образы в православных храмах и которая всегда требует огромного внутреннего сосредоточения мысли для их раскрытия и воплощения в новых творениях. Поэтому сегодняшнее изучение иконографии православного искусства является необходимой научной и практической базой для освоения основ традиционной русской культуры.

Особенно наглядно это ощущается в сфере реставрации нашего культурного наследия. Памятник церковного искусства всегда есть отголосок определенной эпохи. В нем как в зеркале отражены все ее духовные эквиваленты – политические, философские, литературные, архитектурные, изобразительные. Иконография этих памятников тоже есть итог определенных исторических взаимовлияний, о чем она и свидетельствует.

2.1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ ИКОНОГРАФИИ

В далекую историческую эпоху язычества на Востоке, на землях Месопотамии зарождавшаяся вера в Единосущного Бога открывалась чело-

веку через самого Бога, который излагал ему свое Божественное откровение через установленные Им непререкаемые Заповеди, составившие основу христианства.

Откровение и заповеди. Представление о Единосущном Боге раскрывается человеку посредством приобщения к Нему через то Откровение, которое он открывает людям, или через пророков, возвещавших о Его приходе на землю, или через Его Самого в лице богочеловека Иисуса Христа. Суть Откровения закреплена Православной Церковью в Символе Веры, т. е. в «совместном исповедании», рассмотренном предстоятелями поместных церквей и принятом ими по инициативе императора Константина на Первом Никейском (325 г.), а затем и Первом Константинопольском (381 г.) Вселенских Соборах как истинный. Он состоит из двенадцати догматов православия и включает в себя следующие: веру как во единого Бога Отца, Вседержителя и Творца неба и земли, всего видимого и невидимого, так и веру во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного, от Отца рожденного и ради спасения человека сошедшего с небес и вочеловеченного от Духа Святого и Девы Марии, распятого в страданиях за человека и воскресшего в третий день и вознесшегося на небеса и севшего по правую (одесную) сторону Отца и призванного Им судить живых и мертвых, идущих в Царствие Божие, которому не будет конца, с верою во единство Отца и Сына и Святого Духа и в единую Святую Соборную и Апостольскую церковь с исповеданием единого крещения во оставление грехов и воскресением праведных мертвых в будущей жизни.

Исходящие от Бога Отца Откровения в ветхозаветные времена передавались людям через избранных Им отдельных праведников, протцов и пророков (Авраам, Моисей, Ной и др.), а затем и через апостолов – учеников Иисуса Христа, распространивших Его веру по всей земле. Их было двенадцать, избранных Им и близко общавшихся с Ним во время Его земной жизни. Принятые Вселенскими Соборами догматы веры считались непогрешимыми и не подлежали изменению. Тем самым не позволялось других их толкований, чтобы не допускать распространения ересей.

Священное Писание и Священное Предание. В свою очередь, Божественное Откровение передается людям посредством Священ-

ного Писания и Священного Предания. В первом случае путем письменного закрепления Откровения в богодухновенных книгах, т. е. исходящих от Бога, признанных Церковью официально и называемых каноническими. Собранные вместе книги Священного Писания составляют Библию, что в переводе с греческого и означает «книги». Библия состоит из двух частей данного Богом Завета (договора) с людьми. В первой из них, называемой Ветхий Завет («изначальный»), раскрывается суть данного Богом обещания о будущем пришествии на землю Иисуса Христа – помазанника Божия (Мессии), Спасителя мира. Во второй, называемой Новый Завет, раскрывается суть пришествия на землю Христа, Его учения о христианской вере и конечных судьбах земной жизни человека, что означало выполненное Богом обещание, данное людям.

Напротив, в Священное Предание входят как письменные свидетельства о деятельности Церкви, зафиксированные уже в постапостольское время, так и устные – общепризнанные установления, исходящие из глубокой традиции. Предание включает в себя символы веры таких древнейших поместных церквей, как Иерусалимская, Антиохийская, Александрийская, Римская и других, хранящих в себе «апостольские догматы», переданные Иисусом Христом и не написанные самими апостолами, но отражающие церковную практику их времени и принятые Трулльским собором (691 – 692) за канонические. Сюда же вошли вероопределения и правила признанных Церковью вселенских и поместных соборов, а также труды святых отцов Церкви, древние литургии, правила, истинные предания и обряды.

Наиболее полное раскрытие и усвоение Священного Писания происходит через следование библейским заповедям, в которых закрепляется нравственный наказ Бога людям о поведении в жизни. Десять заповедей Ветхого Завета, данных Богом пророку Моисею во время бегства евреев из египетского плена на горе Синай, были написаны на двух каменных досках, называемых скрижалями, и включали наказания людям в виде следующих установлений: верить в Единого Бога, не сотворять иного кумира и никакого другого изображения, не произносить имени Бога всуе, почитать седьмой день (субботу) днем, посвященным Богу, почитать родителей, не убивать, не прелюбодействовать, не красть, не лжесвидетельствовать, не завидовать ближнему своему и не желать его дома и жены и всего, что имеется у него [Исх. 20:3-17].

Десять заповедей Нового Завета («заповеди блаженств») были высказаны Иисусом Христом во время Его Нагорной проповеди, когда возле Него собралось множество народа и Он возвестил о таких истинах христианского блаженства, как царствие Небесное, утешение плачущих, кротость, жажда правды, помилование милостивых, чистота сердца, наречение сынами Божиими миротворцев, изгнание за правду, несправедное изгнание за Бога, великая награда на небесах [Мф. 5:3-12; Лк. 6:20-23].

Ветхозаветные заповеди свидетельствуют, скорее, об обязанностях человека перед Богом, новозаветные – о совершенствовании его внутреннего мира, о приготовлении его к вхождению в мир Христа. Но в том и другом случае заповеди предстают как необходимый посыл к установлению определенности жизненных правил людей, унифицированности поведения их в окружающем обществе, т. е. к нормативной каноничности поведения. В той же степени это относится и к божественной сфере. Мир Бога тоже упорядочен. Он наполнен духовным совершенством, которым проникается человек. В подобной ситуации и зарождается умозрительно-образное восприятие небесного Бога, духовно совершенного, но узнаваемого человеком в силу собственной сотворенности «по образу и подобию» Божью. «Человекоподобие» стало той отправной точкой, от которой пробивали себе дорогу незримые контуры восприятия Миром Земным Мира Небесного в поисках идеальности сочетания нравственной глубины и неповторимой стереотипности зримых образов.

Ветхий Завет. Первая часть Священного Писания (Ветхий Завет) состоит из канонических и неканонических, но признанных Православной Церковью книг, составленных до Рождества Христова с XIII до II века до н. э. К общепризнанным книгам Ветхого Завета отнесены так называемые законоположительные книги, куда входят Пятикнижие Моисея (Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие), а также исторические книги (Иисус Навин, Судьи израильтян, Руфь, четыре книги Царств, две книги Паралипоменон, три книги Ездры, Неемия, Товит, Иудифь, Есфирь, три книги Маккавейские); учительные книги (Иов, Псалтырь, Притчи Соломоновы, Екклесиаст, Песнь Песней Соломона, Премудрость Соломона, Премудрость Иисуса, сына Сирахова) и пророческие – четыре книги великих пророков (Исайя, Иеремия, Иезекииль, Даниил) и двенадцать малых (Осия, Иоиль, Амос, Авдий, Иона,

Михей, Наум, Аввакум, Софония, Аггей, Захария, Малахия). Сравнительное определение «великие» и «малые» пророки закрепилось в Библии по объему написанных ими книг.

Из указанных выше к неканоническим книгам Ветхого Завета Православная Церковь относит три книги Маккавейские, вторую и третью книгу Ездры, книги Товита, Варуха, Иудифь, Премудрость Соломонова и Премудрость Иисуса, сына Сирахова. Их тексты не обнаружены на древнееврейском языке, что препятствует включению их в разряд канонических. Но они используются Церковью наравне с последними, в том числе и изобразительные мотивы, почерпнутые из них.

Новый Завет. Вторая часть Священного Писания (Новый Завет) состоит из 27 канонических книг, написанных на греческом языке после Рождества Христова в I в. н. э. и принятых Первым и Вторым Вселенскими Соборами в IV веке. Сюда также входят книги законоположительного характера. Это четыре Евангелия («Благие вести») от Матфея, Марка, Луки и Иоанна. Одна книга историческая (Деяния святых Апостолов), двадцать одна учительная (семь Апостольских посланий – одно Иакова, два Петра, три Иоанна и одно Иуды, а также четырнадцать посланий апостола Павла к разным народам: одно к Римлянам, два к Коринфянам, по одному к Галатам, Ефесянам, Филиппийцам, Колоссянам, два к Фессалоникийцам, два к Тимофею и по одному к Титу, Филимону и Евреям). Одна книга пророческая – Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис). Она завершает состав текстов Нового Завета, будучи включенной в него самой последней лишь в 419 году на Карфагенском соборе. Все остальные книги Нового Завета были канонизированы ранее, в 363 году на соборе в Лаодикии.

Основой новозаветных книг служат Евангелия, собравшие в себя всю совокупность вероучения о Христе. Все они являются выражением веры первых христианских общин, зародившихся в Палестине, на «Святой земле», обобщенной и упорядоченной в письменной форме в виде «благих вестей» – Евангелий, записанных между 65 и 95 годами. Первые три из них (Матфея, Марка и Луки), наиболее близкие по духу, своему содержанию и стилю написания, называются синоптическими.

Автором первого Евангелия Церковь признает мытаря (сборщика податей) Левия Матфея и относит его сочинение ко второй половине I века, а точнее, к его семидесятым годам. Послание Матфея написано на еврейском ярком живом языке, а затем переведено на греческий.

Оно богато ссылками на ветхозаветные пророчества и отмечено хорошим знанием конкретной иудейской среды, в которой обитал Матфей. Это наиболее полное послание, написанное на основе предварительного знакомства с Евангелием Марка. Оно было рассчитано на иудеев, переходивших в христианство. Мессианское воплощение в Иисусе Христе надежд Ветхого Завета о божественном замысле спасения человечества составляет основную мысль Евангелия от Матфея. Оно представляется как исполнение древних пророчеств и было написано уже после вознесения Христа, но перед разрушением Иерусалима римлянами.

На второе место в Новом Завете Церковь ставит Евангелие от Марка. Его автор родился и вырос в Иерусалиме, с юности был обращенным иудеем, но хорошо знал римские обычаи и неоднократно бывал в Риме. Марк тесно сотрудничал с апостолами Петром и Павлом. У Петра он был долгое время переводчиком на латинский язык. Многие проповеди Петра и легли в основу его сочинения, отличающегося обстоятельной достоверностью самых ранних свидетельств о жизни Христа, запечатленных христианами первого поколения. Евангелие от Марка предназначалось в первую очередь для новообращенных христиан из язычников. В конце жизни Марк в целях распространения своего Евангелия создал церковь в Александрии, став ее первым епископом. Здесь, видимо, и было написано им Евангелие, которое относят к середине I века. Христианский историк Евсевий Кесарийский (263 – 340) дает даже точную дату – 43 год.

Третье Евангелие согласно традиции принадлежит перу апостола Луки. Ему же приписывается и написание Деяний апостолов. Как полагают, Лука был из язычников, связанных с греческим миром, но рано принял Церковь Христову в Антиохийской общине (Сирия). Там он врачевал, в связи с чем за помощью к нему часто обращался апостол Павел, который оказал на него сильное влияние. Вместе они много путешествовали с проповедями, достигнув Рима. Текст Евангелия явно свидетельствует о том, что Лука был хорошо знаком с сочинениями Матфея и Марка. Поэтому, дополняя их, он обращается с посланием в первую очередь к христианам из язычников, а не из иудеев, чтобы представить Церковь Христову на примере реальной деятельности Иисуса и его учеников, тоже призванных из язычников, уверовавших в Него. Иисус предстает как Спаситель отверженных от Бога язычников.

Его задача привести их к Нему. Если иудеи, следовавшие ветхозаветным законам Моисея, были более адекватны к обращению в христианство, то язычники Римской империи, жестоко гонимые властью, имели более сложный путь к Христу, о чем и свидетельствует Евангелие от Луки. Временем его написания считают восьмидесятые годы I века.

Автором последнего, четвертого канонического Евангелия церковная традиция считает апостола от Двенадцати Иоанна, любимого ученика Христа, который традиционно отождествляется с Иоанном Богословом. Он был евреем и выходцем из Палестины. До своего призвания Иисусом Христом в апостолы Иоанн вместе с отцом Зеведеем и братом Иаковом занимался рыболовством на Тивериадском море (Генисаретское озеро). Вначале он был учеником Иоанна Крестителя и слушал его проповеди, а по пришествии Христа и после Его Крещения последовал за Мессией. Он был третьим после Петра и Андрея, кого Иисус Христос призвал своим учеником. Впоследствии он стал свидетелем многих событий из жизни Иисуса. Он проповедовал в Иерусалиме, а затем в Риме, где был арестован, подвергнут мучениям и сослан на остров Патмос в Средиземном море, где он пробыл до 96 года и где Бог открыл ему свои возвещения о дальнейших судьбах мира, записанных им и составивших еще одну книгу Нового Завета – Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис). Последние годы его жизни прошли в Эфесе, где в конце I века апостол и написал свое Евангелие, там же он и скончался в начале II века.

В отличие от синоптических, Евангелие Иоанна, имея некоторые общие места с ними, акцентирует все же основное внимание не столько на проповеди наступающего Царства Божия, сколько на веру в вечную жизнь как духовную составляющую этого Царства, призванную объединить всех людей в единую Церковь, где место найдут и уверовавшие иудеи, и обращенные язычники и где нет места лжепророкам. Призыв этого Евангелия к вере обращен, скорее, к новому поколению христиан, не видевших ни Христа, ни сотворенных им чудес.

К каноническим сочинениям Нового Завета Церковь относит еще и три Послания Иоанна Богослова, тоже написанных на греческом языке в конце I века. Они носят богословский характер и направлены против ересей, постоянно возникавших тогда в первых христианских общинах. В них яркое красноречие Иоанна убедительно устремляло мысли сомневающихся к познанию истинного Бога. В них не было конкретного действия, но была страстная идея передать духовную полноту

человечества во Христе. Это, видимо, и послужило причиной того, что в период канонизации библейских текстов их, как и большинство других Посланий Нового Завета, не коснулась непосредственная иконографическая интерпретация. Евангелия в этом отношении обладали наибольшей полнотой изобразительной наглядности образа. Из других упомянутых сочинений Иоанна самой впечатляющей зрелищностью отмечена иконография Откровения (Апокалипсиса), на основе которого сложился канон написания «Страшного суда».

Наши неоднократные ссылки на Ветхий и Новый Заветы, действительно имеют базовое значение не только для всего христианского вероучения, но и для понимания его иконографической традиции. Библия – основной источник иконографии. Поэтому она рассматривается нами как в единстве ее частей, так и в исторической последовательности написания составляющих ее книг.

Еще в начале XX века, до Первой мировой войны, в предисловии к выпускавшейся тогда двенадцатитомной «Толковой Библии» ее редактор – выдающийся русский библеист Александр Павлович Лопухин (1852 – 1904) – писал об этом следующим образом: «Основной, центральной идеей всех богодухновенных, библейских Писаний, идеей, вокруг которой сосредотачиваются все остальные, которая сообщает им значение и силу и вне которой было бы немислимо единство и красота Библии, является учение о Мессии, Иисусе Христе, Сыне Божиим. Как предмет чаяний Ветхого Завета, как альфа и омега всего Нового Завета, Иисус Христос, по слову апостола, явился тем краеугольным камнем, на основе которого при посредстве апостолов и пророков было заложено и совершено здание нашего спасения. Иисус Христос – предмет обоих Заветов: Ветхого – как его ожидание, Нового – как исполнение этого ожидания, обоих же вместе – как единая, внутренняя связь»¹.

В иконографическом контексте рассмотрение библейских сюжетов целесообразнее вести от ветхозаветной истории, описывающей жизнь еврейского народа до Рождества Христова, а затем, следуя логике Библии, начинать с событий, связанных с приходом в мир человека Мессии – Христа, Помазанника Божия.

В таком подходе закономерно встает вопрос о соотношении иконографических источников в Ветхом и Новом Заветах. Как показывает практика Русской Православной Церкви, наиболее существенная часть священных изображений, помещаемых в храмах, относится к сюжетам,

почерпнутым из Нового Завета. Это, видимо, объясняется тем, что с приходом Христа на землю взоры верующих были обращены преимущественно к общению с Живым Богом, который прежде всего являл Себя тем, кто любил Его истинно. Мессия стал главным и любимым действующим лицом всех событий, предопределяя подобную прерогативу и на все последующее время. Поэтому новозаветные книги Библии составляют до сих пор основной письменный источник храмовой иконографии. Но в том и другом случае главным предметом Библии, начиная с Бытия и кончая Апокалипсисом, оставался Богочеловек – Иисус Христос. Ветхозаветный путь истории – это путь приближения к Нему, новозаветный – путь вхождения в Его мир.

Исходя из практики украшения христианских храмов, следует отметить, что Западная Церковь (католическая) всегда ориентировалась, особенно с эпохи Возрождения в Европе, преимущественно на раннюю часть Библии, на ее историческую основу, в то время как Восточная (православная) – на последующую, символично-догматическую. В первом случае художников увлекал интерес к эффектности ветхозаветной канвы изображаемого, ее масштабности, во втором – к скрытой духовности образов, их камерной напряженности, к самоуглублению в мир святости.

Христианство, родившись в пределах огромной Римской империи, разделяя ее исторические судьбы, уже на ранних порах стало территориально раздваиваться, приобретая все большее своеобразие на европейском Западе и Ближнем Востоке. Миланский эдикт римского императора Константина Великого, утвержденный им в 313 году, признал христианство официальной религией. Но уже в 330 году вследствие раздела империи столицей ее восточной части стал Византий, вскоре переименованный в честь императора в Константинополь. Латинский же Рим, окончательно разграбленный готами в 410 году и утравший с концом правления последнего императора в 476 году свою самостоятельность, принял сугубо клирикальный характер, распространив церковную католическую (всеобщую) власть на все страны Западной Европы. Это и привело во второй половине XI – начале XII века (1204) к окончательному расколу христианства на католическое на Западе и православное на Востоке. Этим, видимо, и можно объяснить приведенные нами выше существенные иконографические прерогативы уже на достаточно развитом средневековом этапе христианства.

В этом отношении весьма показательны как определенная антитеза звучит акафистная, светлая и небесно-возвышенная полифония фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре (1502) на Русском Севере и ближайшие к ним по времени росписи Микеланджело в Сикстинской капелле Ватикана в католическом Риме на тему «Сотворения мира» (1508 – 1512) и «Страшного суда» (1536 – 1541) с их сверхчеловеческой патетикой и горением земных страстей.

Литературная основа русской ветхозаветной иконографии не оставалась, конечно, обойденной вниманием. Отдельные ее образы постоянно всплывали в росписях, иконах, в иконостасах храмов как программно важные моменты исторических взаимосвязей Ветхого и Нового Заветов Православной Церкви, как путь исполнения Заветов Бога по вхождению Иисуса Христа в мир людей и обретению ими веры в Него. Для изображений широко использовались законоположительные книги (Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие), а также пророческие, особенно великих пророков – Исаяи, Иеремии, Иезекииля, Даниила.

Напротив, тексты книг Нового Завета лежат практически в основе украшения всех православных храмов. Земная жизнь Иисуса Христа представлялась исключительно по текстам Четвероевангелия, т. е. Евангелий от Матфея, Марка, Луки и Иоанна, а также деяний и посланий апостолов и Откровения (Апокалипсиса) Иоанна Богослова.

Апокрифы. В переводе с греческого означают «тайные писания», т. е. «сокрытые», или «мнимопринадлежащие». Это еще одни источники христианской иконографии, опирающиеся на произведения иудейской и раннехристианской литературы, но не вошедшие в число канонических текстов. Они схожи с последними, поскольку в них описываются родственные события. Но в них нет целостности повествования. Приведенные в них предания отрывочны, а подчас и противоречивы. Это и дало повод к причислению их к разряду компилятивных сочинений.

Сегодня только новозаветных апокрифов насчитывается более пятидесяти. Некоторые интересны тем, что «перекрывают» собой отдельные отсутствующие в Новом Завете эпизоды из жизни Христа или рассказывают о родителях Марии – Иоакиме и Анне – и о ее собственном детстве. В последнем случае сцены, связанные с так называемым Богородичным циклом, основаны, как правило, именно на неканонических

псевдоевангелиях, написанных в первые века новой эры (по рождению Иисуса Христа), т. е. одновременно или чуть позже канонических, в период начального формирования христианства.

Совершенно очевидно, что апокрифы стали быстро распространяться в связи с тем, что в них было больше конкретности, понятной для вступающего в христианство. Дополнения уточняли и развивали жизненные коллизии Иисуса Христа и его учеников, делали понятными и убедительными их земные деяния, придавая им человеческую привлекательность. Но, как правило, подобные апокрифы всегда исходили из канонических Евангелий, претендуя на апостольское авторство, в связи с чем они никогда не затрагивают тех событий, участниками которых евангелисты не могли быть и которые не нашли места в их текстах. Так и остался белым пятном в их описаниях период жизни Иисуса Христа от его детства до начала общественного служения в тридцатилетнем возрасте.

Особую остроту вопрос об апокрифах принял во II – III веках по Рождению Христа, когда с исторической сцены сошли все его ученики, которых Он лично знал и тесно общался с ними; перестала существовать почва для доверия к вновь появлявшимся сочинениям и к тем, которые и ранее вызывали сомнения. Поэтому первой задачей вновь рождавшейся христианской Церкви, получившей в 313 году официальный статус государственной религии Римской империи, стало упорядочение священных текстов как основы церковной жизни. Этот период, приходящийся в основном на IV век, стал временем формирования и канонизации Библии. Церковные диспуты и съезды призваны были выработать единые правила включения литературных сочинений в Священное Писание. Тексты, отклоненные Церковью, получили название «отреченных книг», т. е. «ложных» (неканонических), запрещенных к использованию. Создавались даже специальные списки, так называемые «индексы» таких книг, которые распространялись и доводились до сведения церковных иерархов.

Но уже Евсевий Кесарийский (263 – 340), автор первой «Церковной истории», признавал возможность использования некоторых из апокрифов, поскольку в них имелись подлинные сведения, касающиеся отдельных исторических событий и действующих лиц Библии. К таковым Церковь относил прежде всего «Протоевангелие Иакова» се-

редины II века, рассказывающее о благовестии Иоакиму и Анне о зачатии Марии, ее детстве и замужестве, а также «Евангелие Псевдо-Матфея» (вторая половина II века), повествующее о рождении Марии и отрочестве Христа. О кончине Богородицы говорится в «Слове Иоанна Богослова на Успение Богоматери». Существуют и другие апокрифы, с той или иной долей подробности упоминающие о жизни Марии и Иисуса Христа. Так, в «Евангелии Псевдо-Фомы» приводятся сведения о жизни Христа, когда Он находился в отроческом возрасте – от 5 до 12 лет.

К отдельным апокрифическим евангелиям при их канонизации Церковь относилась не только неопределенно, но даже заинтересованно. Так, например, рассматривая «Протоевангелие Иакова», исследователи определенно отмечают, что «целью автора было утвердить догмат о безмужнем зачатии Иисуса Христа и приснодевстве Марии ... Сочинение сыграло большую роль в формировании образа и почитания Богородицы. На Востоке текст “Протоевангелия Иакова” послужил основой для формирования традиции посвященных Богородице праздников, стал источником Рождественских и Богородичных канонов. Из него почерпнуты многие иконографические подробности изображений Богородицы, Иоакима и Анны, Иосифа»².

Помимо апокрифических новозаветных евангелий большое распространение имели также апокрифические деяния, написанные в традициях Деяний Апостолов. Они разновременны (II – VII века), но все относятся к послеапостольскому периоду Церкви. Таковы «Деяния Иуды Фомы», «Деяния Иоанна», «Деяния Павла», «Деяния Петра», «Деяния Андрея» и др. Особый интерес представляет то, что «апокрифические деяния были положены в основу принятых Церковью преданий о жизни и деятельности всех апостолов. Христианская иконография заимствовала из этих деяний описания изображения и характерных черт апостолов»³.

Но этим поток апокрифической литературы не был исчерпан. С официальным признанием христианства в начале IV века государственной религией пришло и признание многих сторонников Церкви, пострадавших в период жестоких гонений и даже принявших за нее мученическую смерть, засвидетельствовав своей кровью. Так появился и стал быстро распространяться еще один жанр церковной литературы – жития святых.

Агиография. В переводе с греческого «агиос» означает «святой», а «графіо» – «писать», т. е. это описание жизни святых. Они стали появляться после завершения гонений подвижников христианской Церкви. По литературной форме они вылились в конечном итоге в «Месяцесловы» (греч. «Менелогии») – книги, содержащие жития святых, расположенные по месяцам и дням празднования их памяти в церковном календаре и освящаемые за литургией. Русская богослужебная практика называет их еще Четьи-Минеи, они предназначались для домашнего чтения.

Особенно заметный след в ранней православной агиографии на Востоке оставили Афанасий Александрийский, сочинивший «Жизнь святого Антония» (середина IV века), ставшую образцом для последующего развития этого жанра; Кирилл Скифопольский (середина VI века), Иоанн Мосх и Софроний Иерусалимский (630-е гг.)

Новая волна почитания мучеников и последовавший за ней расцвет агиографии наступает после победы Церкви над иконоборчеством, в эпоху которого (726 – 842) сторонники иконопочитания тоже подверглись жестоким гонениям и казням. Особенно отличился обилием сочиненных житий Симеон Метафраст (первая половина X века), переработавший уже известные тексты и написавший много новых.

При всем многообразии имен святых, их житиям всегда присущи достаточно типичные черты. В основе их агиографии лежит образ идеального подвижника веры, которому следует подражать, невзирая даже на грядущее мученичество. Из этого следовало, что какие-либо подробности деяний и чисто человеческие свойства, уводящие от совершенства личности, извлекались из общего контекста повествования. В этой связи исследователи житий отмечают даже следующее: «Присвоенные одним святым черты переносятся на других («кочующие» легенды, «бродячие» мотивы) и затем входят в шаблон, в литературный инвентарь, из которого черпают все составители Житий святых... в них изобилуют элементы идеализации, схематизации, шаблона. Автор большей частью интересуется не личностью святого, а возможностью высказать догматическую истину и моральное поучение»⁴.

Закономерно, что в целом это подводило авторов житий не только к минимизации литературных средств, но и к их типизации и даже к определенной их словесной канонизации, что открывало путь к подобной же трансформации изобразительной структуры житийного

образа. Наглядный сравнительный пример тому – образы святых воинов-мучеников Георгия Победоносца и Феодора Тирона, персонификация изображений которых подменена фактически общей темой борьбы со Змием, что подчас вынуждало иконописцев исходить из общих иконографических типов.

Вполне естественно, что в русле подобных нормативных устремлений находились и жития русских святых, которые стали широко входить в церковную практику сразу же после принятия Русью христианства в 988 году. В домонгольский период они составлялись, как правило, в самых крупных культурных центрах. В Киеве, например, летописцем Нестором (†1114) были написаны жития первых русских святых князей Бориса (†1015) и Глеба (†1015) и монаха Феодосия Печерского (†1074), в Ростовской земле – епископов Леонтия (†1073), Исаяи (†1090), Авраамия (†1077), Игнатия (XIII век). В Смоленске известность приобрело житие Авраамия (†до 1224), а в Новгороде – Варлаама Хутынского (†1192). Сборник из 16 житий был составлен владимирским епископом Симоном (XIII век), адресовавшим их инокам Киево-Печерского монастыря, что составило затем основу известного Патерика XIII века.

В дальнейшем житийный жанр церковной литературы развивался на Руси по линии закрепления в нем наиболее устойчивых принципов идеализации образа, повышения в нем степени святости персонажа за счет уменьшения в сочинении фактологического материала. Особенно широко подобной переработке подвергались жития с XV столетия, когда стала проявляться тенденция к централизации светской и церковной власти в Великом Московском княжестве и оформляться великокняжеская доктрина «Москва – Третий Рим». Официально устанавливалось определенное единство правил и приемов составления житий, в основу которых закладывался идеальный образ подвижника веры. В подобном ключе из-под пера Епифания Премудрого (†1418 – 1422) выходят жития прп. Сергия Радонежского (†1392) и Стефана Пермского (†1396); митрополит Киприан (†1406) создает житие митрополита Петра (†1326). Много житийных сочинений оставил Пахомий Логофет.

Особую страницу в истории русской житийной литературы занимает грандиозный труд митрополита Макария «Великие Четьи-Минеи», которому он посвятил более двадцати лет жизни (1529 – 1552)

и который до сих пор остается непревзойденным по своему объему. Поводом для составления житий послужила канонизация русских святых, проведенная в 1547 и 1549 годах. Тогда в сочинение Макария было включено 1300 святых. Все собранное, как писал сам автор, должно было служить «на душевную пользу». Последними на подобную тему были «Четьи-Минеи» митрополита Дмитрия Ростовского (1651 – 1709), над которыми он работал с 1684 по 1705 год.

В дальнейшем, уже в Синодальный период жизни Русской Православной Церкви, популярность житийной литературы заметно падает. Петровские реформы и наступавший век Просвещения ставили новые задачи. В целом же отметим, что жития святых на протяжении многих веков развивались в общем потоке христианской канонической традиции. По этому поводу В. О. Ключевский (1841 – 1911) в своей знаменитой книге «Древнерусские жития святых как исторический источник» (1871) замечал: «... по литературной задаче жития биографические факты служат в нем только готовыми формами для выражения идеального образа подвижника. Из описываемой жизни житие берет лишь такие черты, которые идут к означенной задаче»⁵. Это был путь к обобщению и идеализации. Канон был нормой церковной литературы, раскрывавшей и составлявшей основу изобразительной типизации христианских образов.

2.2. ОТ СЛОВА К ИЗОБРАЖЕНИЮ

Представляя собой в целом трактовку типов и вариантов изображения определенных лиц и сюжетов в пределах изначально установленных и нормативных схем, иконография христианской истории всегда оставалась неотъемлемой частью церковного искусства, определяя не только его темы и символику, но и сам сакральный образ.

«Изобразительность» слова. Тема «изобразительности» иконы – это, скорее, тема вхождения текста Священного Писания в зрительный образ, тема воплощения в нем незримого Божественного Слова, скрытого от прямого понимания множественными опосредованными связями, в которых зримо представлена лишь внешняя сторона образа, за которой проступает недоступный непосредственному пониманию Логос как всеобщный и таинственный дух мироздания и что остается за

оболочкой зримого. Это то, что всегда остается за пределами изобразительности и разумеется как воплощенная в образе незримость Бога. Икона всегда требует определенного мысленного досказывания ее. Здесь текст – канва, а изображение – образ, в котором проявлены две сущности бытия – зримая (физическая) и незримая (духовная), вмещаемые образом в единое целое. Невоплотимость Слова в изобразительных образах всегда свидетельствует о неидентичности изображенного изображаемому, о неполноте соответствия первообраза его зрительному подобию, которое воспринимается лишь как первый шаг к постижению подлинной Божественной истины. Полнота понимания Священного Писания остается зрительно недо воплощенной, оставляя место самому таинству воплощения, вмещению Слова в образ, т. е. приближения к Богу, образ которого всегда останется непостижим и будет незрим. Последнее и было смыслом ожесточенной церковной борьбы, разгоревшейся в Византии в VIII – IX веках между иконопочитателями и иконоборцами.

Основа христианской веры – догмат о человеческой природе Христа, воплотившегося из незримого Бога как второго лица Троицы через непорочную Деву Марию в земного человека, ставшего в силу этого реально зримым и изобразимым. Оставаясь непостижимым по существу, Христос являл собою видимый образ Бога, который мог быть запечатлен посредством иконы как священного отображения Его образа, а также образов Богоматери, ангелов, святых или событий Священной и Церковной истории, предназначенных для молитвы.

Исторический путь к иконе не был, конечно, прямолинеен и быстротечен. Обретение незримым Словом своей зримой изобразительности стало процессом эпохальным, охватившим не только огромные территории Востока и Запада, но и сплавлявшим в их культурном горниле все ярчайшие проявления художественной жизни. Определившаяся цель ставила свои конкретные задачи, среди которых на первый план вставал поиск адекватности отражения Слова в образе.

В этом стремлении совершенство Слова было первоначальным, а образ – его опосредованным отражением. Глубина внутреннего наполнения Слова оставалась непостижимой в полноте своего постоянства, в то время как образ мог варьироваться и быть подвижным в пределах устанавливаемой зримости, чему могли способствовать самые разные

факторы типизации: личностное понимание изображения, эстетические вкусы, общественные и религиозные нормы поведения верующего. Все это закреплялось в определенных типах и вариантах изображения, даже если они представляли собой подчас идентичную сцену или тот же персонаж. Устанавливаемый канон, или правило изображения, придавая устойчивость образу, предполагал и определенную его подвижность, совершенно необходимую в условиях исторической изменчивости требований самого времени. Непознаваемая константность Слова и определенные «сдвиги» в нормативности его зримого воплощения становились в данном случае определяющим началом закрепления Слова и образа их визуально-смысловым единством. Закономерно, что для этого были использованы все возможные художественные ресурсы времени. Все имеющиеся в его арсенале средства массовой пропаганды, словесной и изобразительной, были приведены в действие. Искусство Древнего мира и эллинистическое наследие обрели здесь реальную преобразовательную силу, особенно их каноническая природа.

Словесный язык, запечатленный в библейских сочинениях, не исчерпывал, конечно, всей полноты своего реального воздействия на понимание человеком новой христианской веры. Закрепление словесных образов в памяти могло выполнить только искусство, опирающееся на долгий опыт прошлого, уже зафиксированный в устоявшихся изобразительных формах и принявший устойчивую стабильность. В новых условиях требовалось вернуться к старым испытанным методам и установить на основе предшествующих собственный канон изображения.

Канон в искусстве. Все величайшие цивилизации прошлого стремились выразить свой мир в тех идеальных формах, которые были наиболее адекватными мыслям и чувствам современников. Стремление к совершенству жизни всегда находило отражение и в художественных образах времени, полнота которых обуславливалась определенной гармонией общих идей эпохи с их конкретным воплощением. Это закономерно вело к установлению в этих связях необходимой нормативности и порядка. Жизнь любой художественной эпохи не обходилась без установления общих правил изображения окружающего людей мира, условный язык которого был бы понятен всем. Многовековая практика не только вырабатывала общий канон изображения, но и устанавливала его конкретные формы, вытекающие из всеобщих

условий его возникновения (расположение страны, климат, религиозные представления, политика и экономика государства, традиции и обычаи народа и т. д.).

В начале Новой эры зарождающееся христианство охватило огромные территории Римской империи, на которых издревле существовали египетская, греческая, ближневосточная и собственно римская цивилизации. Конечно, они не могли не оставить свой заметный след в формировании художественного языка нового религиозного искусства, его иконографического канона. Более того, не имея в своем арсенале никаких художественных средств, новое искусство охотно черпало их, хотя и избирательно, из сохранившегося наследия всего региона, формируя новую духовную реальность.

Египетский канон. При распространении христианства наиболее надежным источником иконографических принципов изображения оставались прежние художественные связи Ближнего Востока с Египтом. Сказывалась не только их территориальная близость, но и привлекательность последнего своими древними устоявшимися традициями канонического искусства, связанного с глубокой верой человека в потусторонний мир. Захоронение мыслилось как перемещение умершего в прекрасный загробный мир с его вечным блаженством. Для доходчивости понимания этой сакральной мысли египетское искусство выработало целый ряд приемов изображения человеческого тела в скульптуре и росписях, наполняющих образы полнотой восприятия. В рельефах, например, лицо изображается, как правило, в профиль при постановке глаза в фас. Напротив, тело (торс) вместе с плечами почти полностью разворачивается в фас, тогда как ноги, делая легкий поворот в три четверти, вновь обретают профиль. В результате фигура теряет объемность, становится плоскостной при множественности точек зрения на нее. Так выглядят, например, знаменитая «Плита фараона Нармера» в Национальном археологическом музее в Каире, относящаяся еще к периоду Древнего царства (IV в. до н. э.), или росписи многочисленных гробниц и даже украшение знаменитого трона Тутанхамона, относящегося к XIV в. до н. э. (ил. 26).

Таким путем был выработан известный «египетский стиль» в искусстве, продержавшийся вплоть до распространения христианской цивилизации. Он был характерен не только для станковых форм искусства, но и для монументальных – для рельефов и росписей на стенах

храмов и гробниц. В композиционном построении сюжетов главенствовали построчность и последовательность их расположения, что придавало произведениям в целом строгую зрительную и смысловую упорядоченность и обеспечивало их одновременный широкий охват.

Но особое внимание египетские мастера уделяли проработке образа фараона, которому придавались черты верховного бога загробного мира Осириса. Обожествление правителя, являясь отражением заупокойного культа, подразумевало в первую очередь появление у тела умершего его двойника в виде «духа». Желание сохранить дух в целостности вместе с телом способствовало появлению в Древнем Египте ритуала мумификации покойного, подкрепленного созданием с натуры портретной скульптуры, выполненной для вечности и нетленности в граните или базальте – самых крепких породах камня. «Переселение» духа и тела фараона в новое состояние влекло за собой и обожествление самого его изваяния. Для большей убедительности и наглядности образа «фараона – бога», для придания ему надличностного характера индивидуализация черт портретируемого сводилась путем тщательного отбора к предельной их типизации, подразумевавшей сознательное внесение в облик божественного начала в виде сверхчеловеческой мощи, величественности поз, их торжественной статичности, потусторонности взгляда и бесстрастности в выражении лица, застывшего вне времени. Подобная условность превращала изображение в определенный стиль исполнения, принимавшего характер канона, на целые тысячелетия определявшего развитие подобного типа скульптуры.

Характер «вечности» подчеркивался всеми возможными средствами. Изображения имеют абсолютную симметрию построения. Их строгая фронтальность при громадности и нерасчлененной монолитности блока обеспечивает прямой подавляющий эффект проявления божественного начала фараона перед подданными. До минимума сведены и сами позы изваяний: фараон или торжественно сидит на троне (ил. 27), или прямо стоит с опущенными вдоль тела руками (ил. 28). Все подчинено статике, незыблемость устойчивых форм не допускает никакой случайности. Даже традиционно слегка выдвинутая вперед левая нога показывает не динамику позы, а необходимое ее равновесие. И сам изобразительный образ, как бы вырастая из глыбы камня, оставляет впечатление потусторонности сил, создававших его, сосредоточи-

вая все внимание на взгляде, душе человека. В подобном же плане использовался и цвет. Он всегда природно чистый и предельно условен, без всяких намеков на правдоподобие. Тела раскрашивались, как правило, красно-коричневой краской, волосы – черной, одежды – белой. Прекрасным примером могут служить статуи сына фараона Снофру царевича Рахотепа и его жены Нофрет с их необычайно живыми глазами и весьма условной раскраской фигур (Национальный археологический музей в Каире, Египет).

Подготовка к загробной жизни была одной из основных задач фараонов Древнего Египта. Она была продолжением земной и предусматривала все необходимое для сохранения телесной оболочки умершего. В подобном случае мумификация усопшего путем бальзамирования и изготовление его портретной скульптуры служили обязательным условием, нашедшим свое выражение в так называемой «Книге мертвых» – папирусном сборнике религиозных заклинаний и магических текстов, ставших своеобразным путеводителем для загробной жизни. Их целью было облегчить путь умершего в иной мир, помочь ему преодолеть все трудности. «Книгу мертвых» в виде свернутого папируса клали в гробницу рядом с саркофагом или в сам саркофаг между ног мумии, а иногда под ее правую или левую руку. Размер папируса зависел от количества имеющихся в нем заклинаний. Общее число их доходило до 165 и каждое из них отражало определенную часть загробной жизни. Самым важным в книге был текст, описывающий сцену суда над умершим, когда тот предстал перед лицом сорока двух богов Египта во главе с Осирисом – богом царства мертвых. Обычно тексты сопровождались иллюстрациями. Так, в упомянутой сцене суда Анубис (бог заупокойного культа с головой шакала) и Гор (бог неба в виде сокола) занимались взвешиванием сердца умершего и определением его дальнейшей судьбы. Особенно почитался бог-шакал Анубис, имевший прямое отношение к смерти и погребению человека. Он совершал обряд очищения и бальзамирования тела и накладывал на него льняные пелены, после чего начинался путь умершего от смерти к новой жизни, сопровождавшийся специальным ритуалом перемещения в потусторонний мир.

Характерно, что с появлением в египетской жизни подобных правил загробный ритуал становился достоянием не только фараонов, но

и простых смертных, церемониал захоронения которых хотя и не отличался пышностью и богатством, но предусматривал ту же мумификацию тела и персонификацию умершего в виде его портрета, написанного красками и закрепленного в изголовье простого деревянного саркофага. Видимость обычая оставалась прежней, но существенно менялась суть – древняя традиция становилась массовым достоянием. Доступ в Царство мертвых, где продолжалась жизнь души человека, был открыт всем.

Со времен Нового царства, с эпохи правления Аменхотепа IV (Эхнатона) и его преемника Тутанхамона (XVIII династия, XIV в. до н. э.), устанавливается правило захоронений в подземных гробницах и могилах. Саркофаги становятся обычной формой погребения тела. Их украшению уделялось огромное внимание, особенно изготовлению портрета, прошедшего путь от рельефной пластической погребальной маски (ил. 29) до плоского живописного изображения на доске (ил. 30, 31). Так родился знаменитый фаюмский портрет, замечательное достижение позднего эллинистического Египта.

Греческий канон. Искусство Древней Греции также было отмечено ярким своеобразием. Его антропоцентризм рано поставил образ человека в центр художественного внимания. На всем протяжении истории Греции этот образ постоянно совершенствовался, добиваясь идеальных и многогранных его интерпретаций. Вместе с тем греческое мировоззрение отмечено также необычайным политеизмом, глубоким представлением о всеобщей одушевленности природы и обожествлении всех ее проявлений. Поиски взаимопричинных связей в окружающем человека мире опирались прежде всего на человеческий разум. Объектом познания оставалась реальная жизнь, а не то, что выходило за пределы человеческого понимания. Общая картина познания закономерностей мира, их объяснение основывались на общих материальных и физических первоосновах земного бытия. Боги способствовали созидательной деятельности человека. Богам воздавали почести и посвящали храмы, они были покровителями людей, соучастниками их жизни, не отрешенными от их земных забот. Они выполняли роль своеобразных «идеальных» жителей греческого полиса.

В искусстве, в его произведениях боги и люди соседствовали друг с другом. Идеальность образа богов подводила к подобию им и самих

смертных людей. Стремление к физическому совершенству собственного тела, его духовной полноте выражалось путем обращения человека к реальному воплощению этой красоты в искусстве в реалистической форме. Наивысшее физическое напряжение тела и его идеальный покой – такова амплитуда человеческого движения, выраженная гармонией скульптуры – наиболее осязательной и чувственной сферы греческого искусства. Особо показательны выдающиеся творения Мирона и Поликлета (ил. 32).

В «Дискоболе» Мирона (вторая четверть V в. до н. э.) изображен обнаженный атлет, метаящий диск. Энергичный взмах его правой руки назад достиг возможного предела. Движение на миг остановилось, чтобы началось новое – стремительное метание снаряда вперед. Взмах второй руки тоже достиг своего апогея, на момент остановившись у колена правой ноги и застыв в предельном порыве. Торс полусогнут и крайне напряжен, как сжатая пружина, готовая молниеносно разогнуться, чтобы послать диск как можно дальше. Включить весь запас прилагаемой спортсменом его внутренней энергии в зримое изображение помогает гениально найденное мастером решение сочетать в единой композиции два устойчивых элемента в виде полудуг, составленных из контуров рук, с одной стороны, и торса с головой – с другой, что помогает сконцентрировать разнородные движения в едином замкнутом пластическом пространстве скульптуры. Представлен тот самый момент, когда достигнуто идеальное состояние равновесия человеческого тела при его общем движении.

Но динамический образ героя как в «Дискоболе» Мирона – лишь одна грань красоты человека, другая – идеальное совершенство героя, находящегося в состоянии гармонического покоя тела и духа. Наиболее яркое отражение это нашло в творчестве знаменитого Поликлета (V в. до н. э.) – автора трактата «Канон». Его прекрасные изображения обнаженных атлетов «Дорифор» (Копьеносец) и «Диадумен» («Атлет, увенчивающий себя повязкой победителя») – наиболее совершенные образцы греческих изваяний классической эпохи, во всем своем блеске представляющие божественную красоту земного человека (см. ил. 32). В них автор попытался установить идеальные формы и пропорции человеческого тела. Согласно им голова составляла $1/7$ всего роста человека, лицо и кисть $1/10$, ступня $1/6$. Такое построение придавало фи-

гуре необычайную прочность ее постановки и устойчивость позы, подчеркнутую равновесием тела, находящегося в состоянии остановки движения человека между двумя его шагами.

Этот своеобразный «покой в движении» как выражение свободного равновесия просматривается во всем. Сильные натренированные ноги атлета в «Дорифоре» словно пружинят под давлением могучего торса, создавая слегка заметное напряжение в противоборстве усилий давления и сопротивления несущих и несомых частей тела. При переносе физической нагрузки на вперед выдвинутую правую ногу левая рука автоматически отклоняется назад, что соответственно происходит с левой ногой, отодвинутой назад, которой противопоставляется правая рука, едва заметно выдвинутая вперед. В таком положении правое бедро оказывается выше левого, но это уравнивается наклоном левого плеча, а приподнятое правое соответствует опущенному бедру левой ноги. Этот прием, получивший название «хиазм» (крестообразное расположение) идеально соответствовал типу атлета, стоящего в позе «покоя», что не исключало, конечно, и придание этой позе более свободной и живой формы, что и было продемонстрировано тем же Поликлетом в другой его скульптуре под названием «Диадумен», выполненной в правилах того же канона. Общей же точкой отсчета в каноне была фаланга большого пальца, удвоение которой давало длину этого пальца, удвоенный размер которого соответствовал размеру кисти руки и т. д.

Во всем этом просматривались разумность и порядок, стоявшие в основе всех греческих воззрений на мир. Сказывалось и широко распространённое в античном мире учение знаменитого математика и философа Пифагора Самосского о гармонии целых чисел и их пропорций в природе, что давало возможность свободно выразить совершенство красоты человека в скульптурных формах.

Римский канон. Его формирование связано с периодом перехода республиканского Рима к императорскому правлению. В 27 году до н. э. усыновленный правителем Рима Гаем Юлием Цезарем (102 – 44 гг. до н. э.) его внучатый племянник Октавиан (63 г. до н. э. – 14 г. н. э.) захватил власть в стране и возложил на себя титул «божественного» (Augustus – возвеличенный богами). С этого времени он активно вводил в жизнь государства новые правила и порядки. В значительной сте-

пени это коснулось и сферы искусства, которое стало активным проводником его далеко идущих амбициозных притязаний. Наиболее наглядно это отразилось в изобразительном искусстве, особенно портретном, отмеченном резко дифференцированным подходом к отражению индивидуальных черт портретируемого. В одном случае это предельный реализм, в другом – невероятная идеализация.

Своеобразие древнеримского изобразительного искусства наиболее ярко проявилось в скульптурном портрете, развитие которого шло от обобщенного и малоиндивидуализированного бюста к его глубокой психологической проработке, доводящей характеристику портретируемого до полной «похожести» и даже натурализма. Стабильной оставалась лишь сама форма бюста, небольшого по размерам, включающего в себя, как правило, половину плеч, срезанных прямо под ключицей.

Поначалу изготавливаемые портреты были данью традиции, связанной с культом предков, почитанием умерших. Изображения покойного хранили дома в определенных местах, оставляя о них память для еще живых родных и близких и их потомков. С конца II века до н. э. в практику входит изготовление с лица усопшего восковой маски с последующим изготовлением с нее гипсовой отливки, очень точно воспроизводящей все характерные черты покойного. Даже работая в дальнейшем с «долговечным» материалом (мрамором или бронзой), скульпторы сохраняли все индивидуальные особенности портретируемого до мельчайших подробностей.

Вместе с тем в подобных портретах проявлена определенная общность их выражения: лица мертвенно застыли, на лбу тонкие морщины, взгляд не выражает движения души, губы бесформенно сжаты, кожа на лице плотно натянута, около носа – ярко выраженные складки, на голове – гладко причесанные короткие волосы, голова поставлена почти вертикально. В целом – никаких проявлений идеальности. Это документально точное воспроизведение внешности человека. Самые яркие иконографические примеры тому – портреты эпохи республиканского Рима, относящиеся уже к I веку до н. э., т. е. ко времени, предшествующему провозглашению Октавианом Римской империи (27 г. н. э.). Таковы, например, «Надгробная стела Л. Вибия и его семьи» и «Статуя пожилого римлянина с портретами предков» (ил. 33).

В дальнейшем Октавиан Август, соблюдая видимость сохранения укоренившихся римских обычаев, не препятствовал их бытованию в широкой народной среде. В результате, будучи востребованным, римский скульптурный портрет успешно продолжал развиваться, дожив до христианской эпохи (см. ил. 33). Он станет родоначальником бесчисленных бюстов римских граждан, желавших увековечить себя в истории. Династия Юлиев (14 – 68 гг. н. э.), основание которой положил Октавиан, часто прибегала к подобной правдивости характеристик, необычайной живости лиц портретируемых, детальной проработке их форм. Не исключали этого и последующие династические эпохи Флавиев (69 – 96 гг. н. э.), Антонинов (96 – 192 гг.), Северов (193 – 235 гг.) и даже часто сменявшие друг друга так называемые военные императоры, ставленники армии, сохранявшие видимость власти, вплоть до окончательного падения Римской империи в 476 году.

Вместе с тем относительно своей императорской особы и ближайшего окружения Октавиан Август придерживался совершенно иных правил, всячески символизируя личность, придавая ей возвышенно классические формы и связывая воедино героическое и божественное начало. Такая скульптура с ее наглядно зримым и объемно-пластическим воплощением образа императора вновь оказалась как в Египте и Греции на первом плане. Привлекало реальное ощущение воздействия на зрителя, подавляемого не только монументальным размахом мраморного изваяния, но и полным отрешением образа героя от всего земного. Безмерное величие власти вновь возносило правителя на Олимп.

В арсенал римских скульпторов вновь вошли боги греческого пантеона во главе с верховным Зевсом – римским Юпитером, которого теперь олицетворял император. Самые излюбленные типы – это Август «на троне» или «в рост» со всеми подобающими атрибутами власти (жезлами, скипетрами, сферами, венками славы на голове) и с призывным жестом поднятой вверх руки, изъявляющей беспрекословную волю правителя (см. ил. 33). Найденный стереотип существовал долгое время. Но симптоматично, что, когда император Тит вышел победителем в Иудейской войне и разрушил Иерусалимский храм (70 г.), вывезя из него все реликвии (Ковчег завета, Семисвечник и Иерихонские трубы), то обожествление земного человека, с одной стороны, а с дру-

гой – реальная тяга к мистическому истолкованию его образа, граничившему с экзальтированным иллюзионизмом, нашли в искусстве Рима непосредственное слияние. Эпоха поздней Римской империи с ее расплывчатыми границами и распадающейся государственностью все более способствовала поиску новой духовной реальности, находимой в зримых образах нарождающегося христианства.

Эллинистические основы христианской иконографии. Под эллинизмом принято подразумевать время правления и завоеваний Александра Македонского (356 – 323 гг. до н. э.), а также эпоху, последовавшую за его смертью, когда огромная его империя, простиравшаяся от Греции и Балкан до Малой Азии и берегов Инда, распалась на целый ряд государств, управлявшихся бывшими его военачальниками («диадохами»), а затем их преемниками. Но даже и тогда, когда Римская держава вытеснила с политической арены эти государства и подчинила их себе (I в. до н. э.), общественная и культурная жизнь бывшего анклава продолжала сохранять свои античные устои вплоть до наступления христианской эры. Но и в этот период, когда стали складываться новые формы и образы искусства, эллинизм оставался базой для их развития.

В поисках новой духовности христианские художники охотно использовали весь художественный опыт тысячелетней культуры средиземноморья и сопредельных с ним территорий. Знание старых канонов и условностей помогало определить собственный стиль в искусстве и установить новую религиозную истину в изобразительных формах, ориентированных на жизнь самых широких масс, населявших Римскую империю. Это вело к проявлению в искусстве большей свободы выражения и доступности его образов для понимания. При этом на первый план выступали те из них, которые отличались наибольшим реализмом и наиболее сильно воздействовали на чувства зрителя. Поэтому художники интуитивно тянулись к тем источникам вдохновения, которые наиболее живо откликались на подобные устремления. В то время ими оказались в первую очередь поздние эллинистические портреты – фаюмский живописный и римский скульптурный.

Фаюмский живописный портрет. Наивысшего своего расцвета он достиг в Египте в период, когда был завоеван Римом (30 г. до н. э.) и стал провинцией Римской империи. Неповторимое своеобразие в характер портрета внесли многовековые духовные традиции древнеегипетского

искусства и римская повседневность, выраженная формами художественного рационализма. Сохранялось стремление оберегать тело умершего и создавать человеческие подобию ради сохранения его души, усиливая при этом чувство реальности происходящего всеми возможными средствами, прежде всего живостью и выразительностью взгляда, граничащего с натурализмом. Взгляд оставался той нитью, которая связывала физическую плоть усопшего с его духом, обретавшим вторую жизнь.

К началу Новой эры египетская религия с ее идеей бессмертия становится весьма привлекательной для всего греко-римского мира, исчерпавшего к тому времени свои собственные духовные идеалы. Сплавляясь с многовековыми корнями египетского мистицизма и с отточенностью изобразительных форм его канонического искусства, позднее античное наследие дало небывалый всплеск новому проявлению своей духовности. Фаюмский портрет оказался в этом отношении наиболее ярким показателем. Хотя он и относится к римскому времени, но в нем живы эллинистические художественные традиции, в яркой реалистической форме запечатлевшие облик жителей Египта (см. ил. 30, 31).

В большинстве своем фаюмские портреты происходят из погребений в северном Египте, в так называемой Фаюмской долине. Впервые их обнаружили в 1887 году местные крестьяне, что дало повод для начала проведения там археологических раскопок, возглавлявшихся в разное время У. Питри (1888 – 1889, 1910 – 1911), Б. Гренфеллом и А. Хантом (1899 – 1900-е годы), М. Гайе (1897). Позднее портреты были открыты даже в захоронениях, расположенных по средиземноморскому побережью Египта, в устье Нила и возле Александрии, в местах, густо населенных разноразличными народами Римской империи. Это свидетельствует не только о широком распространении нового обычая в египетском культе мертвых, но и о характере воздействия на него римского портретного реализма, перенесенного в местное искусство в живописной форме.

Воздействие традиций римских росписей, так называемых помпейских стилей», на фаюмский портрет несомненно. Расцвет этих «стилей, особенно третьего и четвертого, приходился на конец I века до н. э. и I век Новой эры, на время правления Октавиана Августа (27 г. до н. э. – 14 г. н. э.) и его преемника Тиберия (14 – 37 гг.), когда

Египет был завоеван Римом и стал его провинцией. Даже количество найденных портретов (их уже более тысячи) свидетельствует о скором и быстром переходе египтян с обычая изображать умерших на саркофагах в виде объемных пластических масок на плоские живописные портреты, выполненные на деревянных дощечках из кедра или кипариса. Привлекала «фотографическая» точность воспроизведения лица человека, на которое было направлено все внимание художника. Реализм изображения достигал совершенства (см. ил. 30, 31).

В данном случае необходимое сходство лица умершего с «натурой» и последующее узнавание его среди множества других в потусторонней жизни, подводили к осознанию преимущественности в нем «личного» начала в противовес аморфной монолитности остального саркофага. Портрет помещался сверху, закрепляясь бинтами поверх льняного покрывала над лицом умершего. Одухотворенный физиономизм лица становился теперь характерной чертой портрета. Духовное начинало отделяться от материального уже физически. Для усиления этого ощущения внимание художника сосредоточивается на передаче взгляда человека, который не уводит в отвлеченную потусторонность, как ранее, а притягивает к себе своим живым участием.

Усиление «живоподобия» достигается целым рядом приемов: вместо традиционного инкрустирования глаз на масках стекловидными смальтами используется их оконтуривание красками с широким применением светомоделировок и пастозных прорисей; зрачки сияющих глаз всегда выразительно расширены, округлы и кажутся объемными на фоне белка; впадины глазниц подчеркнуты широкими полудугами; веки тоже оконтурены, а брови прописаны густыми штрихами. В такой трактовке глаз взгляд человека действительно становится выражением души, он импрессионистичен по своему внутреннему настрою, приглашая к диалогу и участию. Тем самым сохранялось древнее верование египтян о том, что душа покидает тело через рот, а возвращается через глаза.

Во многом этому способствовала сама техника живописи. Поначалу портреты выполнялись энкаустическими (восковыми) красками, разогретыми до жидкого состояния, с дальнейшим покрытием их восковым лаком (ганозисом), прочно сохранявшим первоначальную яркость и сочность цвета. В завершении для сцепления красок живопись дополнительно «оплавлялась» над горячей жаровней. Использование

же при написании вместо кисти бронзового каутерия (типа мастихина) придавало живописи ярко выраженную фактурность письма, необычайно оживлявшую лицо портретируемого.

Позднее «горячая техника» создания портретов из-за ее трудоемкости упростилась. Ее заменила темперная, основанная на смешении красочных пигментов, растертых на яичном желтке, с их растворимой в воде основой, для чего в качестве инструмента использовалась кисть. Это помогало достигать в передаче форм тонких цветовых оттенков и светотеневых переходов, добиваясь живой моделировки лица и глубины изображения, что делало возможным более реально передать чувство грусти и духовной готовности человека встретить смерть.

Отмечено, что во всех фаюмских портретах одежда (хитон, туника или плащ), как правило, лишь намечена и слегка обобщенно прописана, оставляя основное место лицу как главному выразителю духовности. Зато голова часто увенчивается золотым лавровым венком (у мужчин) или драгоценной диадемой (у женщин), чем отмечалась знатность портретируемого и данная ему свыше власть. Золото было ярким атрибутом достоинства.

В целом же все вышеуказанные типичные черты персонажей имели весьма устойчивый характер и непосредственно вливались в художественные приемы развивавшегося раннехристианского искусства, заметно формируя его основные иконографические особенности, в том числе в иконописи. Отчетливо видно, что первые христианские художники очень серьезно изучали опыт современного им Фаюма. В 395 году Египет стал достоянием Византийской империи, что способствовало обогащению христианства достижениями египетской культуры.

К I веку, когда Римская империя покорила все страны средиземноморского ареала, окончательно объединив в единый поток культуры Востока и Запада, эллинистическое наследие стало живой питательной средой для художественных идей нарождающегося христианства, в том числе иконографических. В этом отношении немаловажную роль сыграл широко распространившийся римский скульптурный портрет, ставший в императорскую эпоху официальной нормой изображения римского гражданина, которой необходимо было строго придерживаться. Его каноничность, уже рассмотренная выше, сводилась не только к глубинным тысячелетним иконографическим архетипам правителя «на троне» или «в рост», но и к более многогранным изводам,

питаемым живой реальностью. Иллюзорный фаюмский портрет, стоявший на грани живого мира с мертвым, соседствовал с не менее индивидуализированным миром образов людей, населявших огромное пространство империи.

Так зарождался тип «конкретного человека» с присущими только ему чертами, что поднимало портрет на более высокий уровень его «узнаваемости» и «похожести». Наиболее полно это выразилось в скульптурном портрете, о котором говорилось выше (см. ил. 33). Уже с первого века намечался отход от идеализации эпохи Августа. Портрет Нерона (мрамор, I в., Национальный музей Рима), последнего представителя династии Юлиев, покончившего жизнь самоубийством в 68 году, – яркий тому пример. Тяжелый взгляд из-под низкого лба и обрюзгшее лицо выдают жестокость характера необузданного тирана. На этом фоне портреты Антиноя, Адриана или Антонина Пия эпохи Антонинов (II век) хотя и не лишены определенной идеализации, но полны богатых внутренних чувств и высокого духовного настроения, выражающих тонкое индивидуальное проявление человеческой личности. Напротив, в портрете Каракаллы (мрамор, первая четверть III в., Национальный археологический музей Неаполя) проявляются самые низкие помыслы его натуры, не способной трезво направить ограниченный интеллект в русло более глубоких нравственных размышлений, о чем свидетельствует целый ряд характерных черт портретируемого: массивный, почти квадратный объем головы с морщинистым лбом, тупой взгляд глубоко посаженных глаз с нависшими над ними сдвинутыми бровями, оплывшие скулы и плотно сжатые в суровом гневе губы с тяжелым подбородком.

Как общая тенденция к достижению экспрессивной выразительности образа со временем выступала не детализация пластической формы, а отбор наиболее типичных черт портретируемого. Обобщение лепки лица в таком случае приводило к повышенному вниманию к глазам, широко раскрытым и словно вовлекающим в себя зрителя. На смену прежней бесстрастности взора, как бы скользящего мимо, приходила заинтересованность во взаимном общении, в ответной реакции человека. Это прослеживается уже с III века. Показателен в этом отношении портрет Филиппа Аравитянина из Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге. Еще более красноречив портрет императора Константина Великого (см. ил. 33), отлитый в бронзе около 330 г. (Капитолийский музей Рима).

Закономерно, что способность римских мастеров давать в живописи и скульптуре точные, подчас «фотографичные» портреты своих современников, не прошли мимо христианских художников, ставивших целью дать свои представления о мире. В этом им помогало все достигнутое ранее. Характерна направленность поиска, отбор самого важного, выделение в образе как самого существенного, так и сопровождающего его необходимого дополнения. Обозначенный выше выход на личный контакт изображаемого с его зрителем посредством живого доверительного общения между ними был уже несомненным успехом. Рождался иконографический тип не отвлеченного повелителя, физически подавляющего личность, а живого властителя, понимающего человека и помогающего ему пройти сквозь все тяжелые жизненные испытания «с глазу на глаз» через зримый образ. Это была новая реальность, способствовавшая появлению иконописи как своеобразной формы проявления обоюдности внутреннего движения души.

Другой достигнутый успех – «узнавание личности», своеобразный «эффект присутствия» конкретного человека в самых разных жизненных ситуациях, в которых он оказывался (в быту, в общественной сфере, в деловых отношениях, путешествиях, в ритуальных церемониях и т. д.). В живописи Фаюма и скульптуре Рима уже была проявлена склонность к массовой зрелищности портрета. Но чрезмерная индивидуализация личности во многом еще удерживала его от открытого общественного проявления, кроме, быть может, императорских изображений.

Все изменилось с выходом христианского искусства на широкую общественную арену. Вначале подземные катакомбы, а вслед за ними огромные базилики требовали своего живописного оформления, в котором вновь размещаемые в них библейские сцены не должны были терять своей конкретной выраженности и «узнаваемости» основных персонажей. К моменту реального обретения христианским искусством своего изобразительного языка действующих лиц Библии уже не существовало. Даже воспоминания о более близких по времени новозаветных героях стерлись из памяти. Мало что давали и скудные литературные источники о них. Оставался путь индивидуализации образа за счет определенной компиляции характерных черт путем обращения к опыту прошлого и натурального воспроизведения настоящего. Основу

составляла выразительность лица и его взгляда. Остальное тело вуалировалось традиционной одеждой, куда входили гиматий (верхний широкий плащ) и хитон (нижняя длинная сорочка). Огромную роль приобрели типизация и символизация приемов за счет позы и жеста изображаемого, атрибутов, которыми он наделялся, и условности применявшегося цвета, взятых частично из арсенала прошлого, но существенно дополненных христианскими реалиями. В подобном случае на первый план выступала не столько реальная жизнь, сколько внутреннее напряженное состояние души, некая общая идея, более не требовавшая своего обязательного портретного оформления, а возможного в виде лишь «знакового» присутствия.

При этом, конечно, существенно сказывался и сам уровень художественной подготовки мастеров. В I – III веках первые христиане, вынужденные прятаться от жестоких гонений римской власти и хоронить своих единоверцев в подземельях, расписывали свои катакомбы «самодеятельно», собственными силами. И лишь с признанием христианства государственной религией, с принятием императором Константином Великим так называемого Миланского эдикта (313 г.), а затем образованием Восточной римской (Византийской) империи христианское искусство смогло выйти на высокий профессиональный уровень, заимствовав весь художественный опыт прошлых эпох – Древнего Египта, Греции, Рима и восточных царств. Это дает повод рассматривать раннехристианское искусство на двух стадиях его развития – запретной и официальной.

Живопись катакомб. Ее можно рассматривать как первый этап переосмысления христианами новых изобразительных форм, активно перекладываемых тогда с библейских текстов на живописный язык.

Впервые на катакомбы Рима обратили внимание в начале XIX века (ил. 34). Подземные кладбища были к тому времени уже заброшены. В 1841 году по поручению папы Григория XVI за ними установили надзор, а в 1854 году был специально создан Латеранский христианский музей. С этого времени началось систематическое изучение катакомб и их росписей. Заметный след в этом еще в 1860-е годы оставил итальянский археолог Джованни Баттиста Де Росси (1822 – 1894), выполнивший их топографическую съемку и написавший знаменитый труд «Подземный Рим». Вначале были открыты катакомбы святого Себастьяна, затем Калликста, Домициллы, Присциллы. Сегодня их уже около семидесяти.

Архитектурно-пространственные возможности для росписей определялись характером сооружений. Это были подземные галереи, прокладываемые в мягком известняковом туфе в виде сложной сети узких коридоров и галерей, тянувшихся на многие километры. В их стенах в несколько ярусов делались ниши, куда замуровывались покойники, завернутые в саваны. Лишь в IV веке подобные захоронения стали сокращаться и исчезать.

Сами же росписи сводов и стен, хотя и соблюдают видимость сохранения римско-помпейского стиля, но выглядят совершенно примитивно и беспомощно, словно их исполнители были несведущи в живописном ремесле. Объемность форм уступает место плоскостности, приходит скованность поз и упрощенность композиций, в которых сюжет трактуется избирательно, переходя на условность своего языка. Наглядная зримость сцен подменяется подбором наиболее значимых деталей, их схематизацией и типизацией. Из библейских текстов заимствуется лишь их общая смысловая канва, а не конкретность обстановки. Все лишнее устраняется, что ведет к все большей символизации образа. Фигуры обретают все большую контурную обтекаемость, скрывая свои пластические формы в обильном каскаде текущих складок одежд. В целом красочная палитра потеряла свою прежнюю выразительность. На смену живой светоносности красок пришли глухие немногословные локальные тона, построенные на контрасте цветов. Но, потеряв свою красоту и самоценность, живопись подвела поиски христианского художника к основной поставленной им цели – определению новой художественной формы выражения, реализуемой характером самого образа Бога, сконцентрировавшего в своем облике как милосердие, так и могущество, пребывавшие до того порознь. Теперь это была уже новая реальность. Красота духовного видения мира воцарилась над вещественной красотой мирского. К этому и устремились все христианские помыслы. Но красота совершенства небесного требовала и совершенных форм его отражения. Художественный опыт эллинистического искусства вновь оказался востребованным. Но к тому времени иконографический багаж катакомбной живописи обозначился не только сюжетно (Христос, Богородица, апостолы, пророки, мученики, отдельные библейские сцены), но и формально (обобщенность, типизация, символизм, внутренняя духовность образа, сакральность смысла, выразительность поз и жестов).

Наряду с единоличными изображениями с III века все чаще начинали появляться многофигурные сюжетные композиции, связанные тематически. Таковы, например, ветхозаветные «Три отрока в печи огненной» (катакомбы Присциллы), «Даниил во рву львином» (катакомбы Люцины), «Адам и Ева» (катакомбы Калликста), «Добрый пастырь» с жертвенным ягненком на плечах и сосудом с водой для омовения (катакомбы св. Петра и Марцеллины).

Особый иконографический интерес представляют росписи синагоги и христианского святилища в сирийской крепости Дура-Эвропос на Евфрате, относимые к II – III векам (ил. 35). Самая показательная сцена – «Моисей, иссекающий воду из скалы». Сама скала изображена в центре в виде круглого источника (колодца), из которого истекают двенадцать ручейков, направленных к двенадцати шатрам («коленам израилевым»); у входа в каждый из них стоит представитель рода. Фигура Моисея, стоящего рядом с источником, явно преувеличена по сравнению с остальными изображениями. Вверху по центру расположен тоже преувеличенный в размерах семисвечник, рядом с которым находится жертвенный стол. Они олицетворяют собой иудейскую синагогу. Символичен энергичный жест правой руки Моисея, направленной к источнику. Характерна поза его фигуры, застывшей в иератическом предстоянии. С воздетыми к небу руками в молитве застыли родоначальники «колен израилевых».

В целом же указанная архаика художественного языка, его упрощенный реализм и недостаточно яркая убедительность образов возвращали христианское искусство в русло уже хорошо отлаженных римскими мастерами приемов. Задача состояла в том, чтобы переложить сложную символику христианского мировидения на более убедительные формы эллинистического реализма. Этому во многом способствовали мозаичные декорации храмов, среди которых наиболее ярко проявила себя Равенна.

Мозаики Равенны. Выйдя из подполья (313 г.) и обретя могущественное покровительство в лице византийских императоров, христианское искусство очень быстро достигло больших высот, особенно в украшении храмов мозаиками. Этот вид декора, имевший до того в Римской империи широкое распространение, достиг своего подлинного расцвета в христианской архитектуре V – VI веков, особенно в Равенне при правлении императора Юстиниана (527 – 565). Его эпоху

называют «первым золотым веком» византийского искусства. Это было время, когда к Византийской империи были присоединены земли Италии, юго-востока Испании, Сицилии, Сардинии, Корсики, севера Африки, Далмации, крымского Боспора с Херсоном, Сирии и Египта. Единоличная власть императора достигла тогда невиданного апогея, чему в значительной степени способствовало развитие христианской догматики, самым ярким представителем которой был Дионисий Ареопагит (конец V – начало VI века). Его сочинения «Ареопагитики», особенно трактат «Небесная иерархия», востребованные в эпоху Юстиниана, приравнивали императора к Богу, олицетворяли его как Богочеловека, говорили о Боге как о сверхразумном тождестве бытия и небытия, объявляли церковную иерархию неразрывной с небесной.

Подобная идея не была нова. Византия сама была воспитана величием императорского Рима, торжеством славы божественного Августа. Сакральный путь от земного к небесному был практически уже проложен, оставалось его закрепить и расширить. Средства изобразительного искусства как программной доктрины христианства выступали на первый план, чему в значительной степени способствовало быстрое развитие новой иконографии святых, появление новых тем и образов, связанных не столько с миром земным, сколько с нереальным, потусторонним. Отсюда и стремление оформить храм художественными средствами как пространство вселенной (ил. 36, 37), выражением которого становятся по-новому осмысленные бывшие римские базилики, получившие необычайно протяженное развитие по продольной оси и разделенные внутри длинными колоннадами на нефы.

Наиболее показательной в этом отношении была первая христианская базилика Святого Петра в Риме, возведенная Константином Великим в IV веке (ил. 38). Еще в большей степени космизм храма выразила самая значительная церковная постройка Юстиниана – храм Святой Софии Константинопольской (532 – 537), сооруженный выдающимися зодчими той эпохи Анфимием из Тралл и Исидором из Милета. Это грандиозная по внутреннему объему строго центрическая постройка, соединившая в себе идеи обширной римской базилики и величественного римского купольного Пантеона (см. ил. 37). Именно на ее основе начал свое быстрое развитие широко распространившийся впоследствии в Византии и в Древней Руси тип крестово-купольного

четырёх- или шестистолпного храма, предельно четко выразившего в своей структуре символическую идею божественного мироздания.

Теперь храм – это Небесный Иерусалим, видение которого Иоанном Богословом в Евангелии было выражено следующим образом: «Стена его построена из ясписа; улицы города – чистое золото, как прозрачное стекло. Основание из драгоценных камней, первое – яспис, второе – сапфир, третье – халкидон, четвертое – смарагд, пятое – сардоникс, шестое – сардолик, седьмое – хризолиф, восьмое – берилл, девятое – топаз. А ночи там не будет...» (Откр. 21:18 – 20, 25). Золото здесь тоже воспринимается как свет, «как прозрачное стекло», озаренное божественным сиянием. Наилучшим образом это проявлено в той же Софии Константинопольской, где огромный купол словно парит в воздухе, насыщенный светом, льющим в храм через плотную череду окон у его основания. Стены тоже прорезаны частыми световыми проемами в несколько ярусов, дематериализующих их и создающих чувство легкой воздушной наполненности интерьера, накрытого сверху золотой светоносной сферой из мозаик (не сохранились).

Равенна – это перепутье, где сверхреализм Древнего Рима напрямую соприкоснулся с внутренней духовностью Византии, язычество с христианством, пантеизм – с монотеизмом. Переливающиеся неземным цветом и золотым светом мозаики его храмов в полную силу несут красоту земного мира, наполняясь новым строем образов, несущих в себе дух мистического иррационализма, исходящего из широко открытых неподвижных глаз изображенных. Даже сам Юстиниан предстает в мозаиках храма Сан-Витале (545 г.) не столько в символах своей божественной власти, сколько в человеческом воплощении, переданном посредством подношения Богу золотой чаши с золотыми монетами. Он словно застыл перед Ним в позе духовного предстояния, не оставляющего места для проявления телесного. Золото мистически мерцающего фона вокруг него, лучистое сияние золотых мозаичных стен – свидетельство уже не реального, а божественного, где императорской особе отведена роль посредника между небесным и земным и где стирается грань между тем и другим, что подкреплено и атрибутами его власти: божественной в виде золотого нимба вокруг головы и земной в виде короны на ней. Символизм изображения занимает теперь все большее место. Образ Христа от первых наивных воплощений в виде якорей, рыб и хлебов в катакомбах преобразуется в «Доброго пастыря» в виде

юного Аполлона, а затем уже прочно закрепляется в изобразительных знаковых и буквенных монограммах (ил. 39).

Мозаики, конечно, самое яркое художественное проявление эстетических воззрений эпохи Юстиниана. Но светлым духом эллинизма проникнуты были также и иконы того периода.

Иконы Синая. Они происходят из православного монастыря святой великомученицы Екатерины Александрийской в Синайской пустыне Египта. По преданию, монастырь основал Юстиниан на склоне горы Синай, где еще в IV веке стали селиться отшельники. Между 548 и 565 годами здесь был сооружен храм Преображения. Место издревле считалось святым, связанным с библейским исходом израильтян из Египта и вручением Моисею Богом Скрижалей Закона: «И двинулись на Египет, и пришло все общество сынов Израилевых в пустыню Син, что между Елимом и между Синаем, в пятнадцать дней второго месяца по выходе из земли египетской» (Исх. 16:1). Отсюда начался путь израильского народа к Единобожию, ставшему важнейшим событием в мировой истории. Святость монастыря почиталась даже исламом. По преданию, пророк Мухаммед в 625 году взял монастырь под свою защиту и выдал на то особую грамоту.

Отдаленность монастыря от внешней цивилизации способствовала сохранению в нем редчайших произведений христианского искусства, в том числе икон, собрание которых составляет более двух тысяч. Самые древние из них и наиболее известные – Христос Пантократор, Апостол Петр, Богородица с младенцем на троне – относятся еще к VI веку, ко времени Юстиниана, и выполнены в технике энкаустики (ил. 40), что свидетельствует о неразрывной связи икон с виртуозным искусством фаюмских портретов эпохи позднего эллинизма. Другая часть не менее древних икон – восточного происхождения (коптского и сирийского) с преобладанием примитивного плоскостного письма, застылостью и обобщенностью форм, условностью поз и жестов (ил. 40).

Ученые полагают, что началом к написанию икон послужил лик Богочеловека Христа, воплотившего в себе живого Бога и невидимого небесного. Затем пантеон святых расширился за счет почитания учеников Христа и подвижников христианской церкви (мучеников, пустынных, столпников, императоров и епископов), почитания культа мертвых. Достаточно точно суть этого выражена в догматических словах крупнейшего византийского богослова Иоанна Дамаскина (ок. 627 – до

753), выразившего дух всей раннехристианской эпохи: «Я узрел человеческое Лицо Бога, и душа моя была спасена».

Таков в целом был иконографический итог блестящего расцвета христианского искусства в эпоху его «первого золотого века», относящегося к VI – VII векам, приблизившего Бога к человеку, а человека к Богу. Но незримость Бога как главнейшая доктрина христианского вероучения изначально будоражила умы верующих. Постоянные эксцессы на этой почве всегда преодолевались, но в 726 году эдиктом императора Льва III Исавра в храмах было запрещено поклоняться иконам. Началось гонение на иконопочитателей и уничтожение икон, длившееся более ста лет, до 843 года, когда на Седьмом Вселенском Соборе в Константинополе иконопочитание вновь восстанавливается, в честь чего был учрежден праздник Торжества Православия. Долгие годы забвения икон привели к упадку живописного мастерства и церковного изобразительного искусства в целом. Украшение храмов, если оно выполнялось, сводилось лишь к несложным орнаментальным росписям в виде простых геометрических узоров и символических крестов (ил. 41). Для возрождения иконописи необходим был новый творческий подъем. «Второй золотой век» византийского искусства наступил после эпохи иконоборчества. Расцвет его пришелся на X – XI века, когда иконописание обрело собственный стиль, распространившийся на многие сопредельные с Византией территории, в том числе и на Русь.

В единстве слова и изображения. Иконоборчество временно приостановило, но не исключило из церковного искусства прежнего античного тяготения, заложенного «первым золотым веком», эпохой Юстиниана и его последователей. Изменялась и усложнялась сюжетная канва изображений, но их художественная подача продолжала оставаться в русле позднеэллинистических достижений. Долгие иконоборческие запреты с еще большей энергией выплеснули на поверхность творческой деятельности поиск полузабытых эстетических идеалов.

От античного сенсуализма к византийскому спиритуализму. По указанию патриарха Фотия около 867 года вновь начинают восстанавливаться мозаики в храме Святой Софии Константинопольской, уничтоженные ранее иконоборцами. Лучшие примеры их – «Богоматерь с

младенцем на престоле», «Христос на престоле» с коленопреклоненным пред Ним императором Львом VI Мудрым, «Иоанн Златоуст» и другие – весьма красноречиво свидетельствуют о возврате мастеров к стилю Юстиниана. Реминисценции античного сенсуализма с его восхищением красотой человека, гармонией земного и небесного, величием Творца как совершенного Бога вновь включают образы в торжественно уравновешенные и спокойные композиции. Вновь всплывает легкая читаемость форм с их мягкой пространственной объемностью и ясностью классического построения, а образы наполняются внутренней теплотой и просветленной одухотворенностью.

Наступившая эпоха так называемого «македонского возрождения» искусства (IX – X вв.), обозначенная приходом к власти новой Македонской династии императоров (867 – 1056), начавшейся с Василия I (867 – 886), не только вернула достигнутое, но и положила начало для его последующего взлета. Мозаики в церкви Успения Богоматери в малоазийской Никее середины IX века (особенно «Силы небесные» в куполе) и в уже упомянутой Святой Софии в Константинополе конца X века («Богоматерь с Младенцем на престоле» в апсиде) – самые яркие тому примеры. Но все больше античность теперь соседствует с самоуглубленностью образа, а изысканность мастерства с его утонченным психологизмом. Складывается новый стиль. Почти полное отсутствие икон этого периода вновь обращает наше внимание на монументальные формы – мозаики и фрески XI века. К первой его половине отнесены такие выдающиеся произведения Византии, как мозаики католікона (собора) монастыря св. Луки (Осиос Лукас) в Фокиде и фрески собора св. Софии в Охриде, ко второй – мозаики кафедрального монастыря Неа Мони (Нового) на острове Хиос, основанного Константином Мономахом, и мозаики церкви Успения Богоматери в Дафни возле Афин.

Если в первой половине века новый художественный канон еще только формировался, то во второй его можно считать в основе своей уже сложившимся. Все виды храмового искусства (архитектура, фрески и мозаики, иконы, богослужебные книги и др.) рассматриваются теперь в едином ансамбле храма, отражающем всю полноту христианского спиритуализма. Поэтому античный сенсуализм, еще полнокровно живший в эпоху «македонского возрождения» и проявлявший

себя тонкими моделировками форм и их чувственной и живой пластической красотой, все более уступает место образам, отрешенным от мира, возвышенно застывшим в иератическом покое и полностью ушедшим «в себя», выражающим тем самым лишь созерцание внутреннего состояния своей души. Теперь это будет сопровождать византийские творения постоянно, надолго очертив их художественный стиль и иконографические каноны. Уже в следующую «комниновскую» династическую эпоху (1059 – 1204) и в XIII веке это будет устойчиво проявлено, а затем развито в эпоху палеологовского ренессанса (XIV – первая половина XV века).

Черты византийского канона. Не углубляясь в сугубо технические вопросы создания византийских росписей, мозаик и икон, отметим лишь определенные особенности и элементы их общего стиля и иконографии, приведя мнение наиболее авторитетных исследователей. Относительно сохранившихся икон, число которых к XI веку значительно возросло, А. И. Яковлева тонко подмечает, что «самым простым образом иконописную технику можно представить как наложение друг на друга разноцветных слоев краски, основанием для которых служит плоскость белой, грунтованной мелом или гипсом доски. Наслаивание – ее главное свойство... В силу этого техника средневековой живописи могла с легкостью «сворачиваться» и превращаться в скорописную систему (в скоропись) за счет убавления слоев или «разворачиваться» и становиться подробной за счет их прибавления... Этот метод был не только ведущим, но единственным методом живописи Средневековья и продержался необыкновенно долго: от эпохи Юстиниана до поствизантийского времени. Его стабильность была обеспечена его удивительной способностью как к сокращению слоев (скорописная система), так и к возрождению во всей полноте многослойной живописи. Благодаря первому свойству метод мог сохраняться как бы в «зашифрованном» виде, превратившись в формулу в среде, по каким-либо обстоятельствам оторванной от развитой живописной традиции. В такие эпохи метод играл роль стойкой живописной памяти, помогавшей уберечь и сохранить крупницы ремесла. Но стоило исторической ситуации измениться, как эта сокращенная система вновь наполнялась жизнью, становясь выражением зрелых живописных идей»⁶.

Другой не менее канонизированный прием византийской живописи заключен в использовании золота для достижения художественного эффекта ирреального состояния изобразительного пространства. Как отмечает О. С. Попова «... всегда, во все времена византийские художники стремились к наибольшей насыщенности своих произведений золотом, и прежде всего, конечно, это относилось к фону, на котором был представлен святой образ или священное действие. Кроме фона золотом нередко прорисовывали контуры фигур и складки одеяний, а иногда сеткой золотых линий покрывали сплошь все одежды. Такая частая сеть золотых лучей называется «ассист»... В христианском искусстве золото, будучи как и в античности метафорой света, наделяется и другим, более глубоким и более священным смыслом: золото, «цвет цветов», невидимое в природе и как бы не существующее в ней, означает нерукотворный свет, который, падая на творение, преображает его и приобщает к райской гармонии. Золото в иконах всегда является проявлением невидимого Божественного присутствия во всем мироздании и знаком связи со всем Божественным. Мерцание золота создает впечатление бесконечной и иррациональной пространственной глубины фона, а блеск золота «ослепляет», указывая на «ужасающее» Божественное присутствие («огонь поядущий», Исх. 24: 17). Золото фонов образует плотный барьер, за который невозможно проникнуть человеческому глазу; всякая сцена, изображенная на фоне золота и тем самым в него погруженная, превращается в таинство. Золото, лежащее лучами на одеждах священных персонажей, а иногда и на многих предметах, полностью преображает земную материю, насыщая ее Божественным светом. Наличие золота всегда придает изображению мистический смысл»⁷.

В. Н. Лазарев, крупнейший знаток византийского искусства, отмечая в целом необычайную устойчивость его иконографии, подчеркивал, что последняя «фиксирует не индивидуальные эпизоды, а их отдельные прототипы. Она дает своеобразные портреты Христа, Марии и отдельных святых, она облакает в строго очерченные формы евангельские и ветхозаветные сцены. Для нее не существует свободной игры творческой фантазии... Вполне естественно, что при таком подходе к искусству последнее должно было получить вневременной и внепространственный характер. В нем побеждает принцип ирреальности... В этом мире предметы лишены были тяжести, а фигуры – объ-

ема... Всюду доминировали абстрактные линии. В трактовке тела всячески подчеркивалось аскетическое начало, одеяния ниспадали сухими линейными складками, деревья и растения приобретали отвлеченные геометрические очертания, холмы и горы становились кристаллическими формами. Ирреальный колорит еще более усиливал отрешенность изображения от здешнего мира... От эллинизма они заимствовали иллюзионистическую технику, препятствовавшую полному поглощению объема фигуры плоскостью, от эллинизма же они унаследовали основную систему пропорций, оберегавшую фигуру от растворения в геометрическом орнаменте... Голова как средоточие духовной выразительности становится доминантой фигуры, подчиняющей себе все остальные части. Тело превращается в почти невесомую величину, скрывающуюся за тончайшими складками одеяний, линейная ритмика которых выдает отвлеченный, иррациональный характер. То же исключительное значение, какое в античной статуе имел торс, на византийской иконе имеет голова. Исходя именно от размера головы конструирует византийский мастер пропорции своей фигуры; именно голова, точнее лик, представляют для него наибольший интерес в силу возможности выразить в них "некоторое бестелесное и мысленное созерцание". В стремлении к максимальному выявлению этой души лицо получает крайне своеобразную трактовку. Пристально устремленные на зрителя глаза выделяются своими преувеличенно большими размерами, тонкие, как бы бесплотные губы лишены чувственности, нос вырисовывается в виде незаметной вертикальной либо слегка изогнутой линии, лоб делается подчеркнуто высоким, причем он подавляет своей величиной остальные части лица. В этой интерпретации и вся фигура становилась тем чувственным образом, посредством которого человек мог возноситься к богу... Византийская икона рассчитана на длительное, сосредоточенное созерцание... Ее фронтальное построение и обратная перспектива способствовали тому, чтобы привлечь внимание верующего к одной точке, в которой, как в фокусе, была сосредоточена ее идейная сущность. Этой точкой были обыкновенно пристально смотревшие на молящегося глаза святого. Между этими глазами и молящимся протягивались тысячи невидимых нитей, как бы сковывавшие волю человека и увлекавшие его в иной, сверхчувственный мир. Обратная перспектива, подчиняясь которой бóльшие по размерам фигуры и предметы располагались на втором плане, выполняла ту же

функцию вовлечения в икону: чтобы видеть ее в целом, верующий принужден был все более и более погружаться в глубь композиционного построения. Однако это погружение в икону лишено всякой напряженности, всякой порывистости. Статика художественного образа требовала почти столь же неподвижного восхождения к богу»⁸.

Все отмеченные выше подробности, составлявшие стройную систему всей византийской иконографии, не только обеспечили долгую жизнь традиционной иконописи, но и придали ей живое многообразие национальных, региональных и индивидуальных творческих проявлений, слив их в едином потоке византийского стиля.

2.3. ВИЗАНТИЙСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ В РУССКОМ КОНТЕКСТЕ

Еще в эпоху Македонского ренессанса, длившегося полтора столетия (IX – XI вв.), Византия достигла большого экономического подъема. Уже Василий I Македонянин (867 – 886) значительно упрочил империю, завоевав Болгарию. Последующая внешняя экспансия императоров Льва VI Мудрого (886 – 912), Константина VII Багрянородного (913 – 959) и особенно Василия II Болгаробойцы (976 – 1025) отодвинула границы империи до Малой Азии на Востоке, Палестины на юге и Дуная на Балканах. Империя добилась тогда необычайного могущества и вновь стала сильнейшим государством Средиземноморья.

Теснимое с востока исламом, подчинившим своему влиянию к тому времени Антиохийское, Иерусалимское и Александрийское патриаршества, православное христианство как всякая идеологическая система крайне нуждалось в усилении своего влияния в регионе. К тому подталкивала и экспансия с запада, со стороны территории бывшей Западной Римской империи, где образовались две мощные державы: в 800 году франкская империя Каролингов, а в 962 году – германская империя Оттонов. Их появление на политической арене привело в 1054 году к окончательному расколу христианства на две Церкви – православную на Востоке и католическую на Западе, что имело глубокие последствия. Со стороны Константинополя необходима была крайняя концентрация сил светской и духовной власти, чтобы укрепить государство и упрочить православие. Преодоление иконоборчества стало первым шагом к этому, вторым – объединение этнически разрозненной

византийской ойкумены с ее политическим центром путем дальнейшего распространения христианства. С территориальными завоеваниями и ростом влияния Византии на Балканах с грекоязычной в основном своем составе автохтонии к империи присоединилась славянская этническая общность (Болгария, Сербия, Моравия, Русь).

Византия и Русь. Русь приняла христианство от Византии в 988 году добровольно, но на условиях компромисса: «порфирородная» сестра византийского императора Василия II Болгаробойцы царевна Анна была выдана замуж за великого киевского князя Владимира (980 – 1015), а завоеванный им Херсонес в Крыму вновь возвращен византийцам.

В немалой степени христианизации Руси до этого способствовала княгиня Ольга, бабушка князя Владимира, взявшая на себя власть (945 – 969) после убийства мужа Игоря (912 – 945). Еще в 957 году она с пышной свитой посетила Константинополь и встречалась с императором Константином Багрянородным. Здесь она и крестилась под христианским именем Елена. Ее дипломатический визит имел далеко идущие политические и экономические цели. Среди сопровождавших княгиню было шесть ближайших родственников, двадцать послов русских князей, сорок три купца, священник, три переводчика и много слуг – всего более ста человек. Пышный церемониал императорского приема сопровождался длительной беседой, что не имело аналогий в установленном этикете. Миссия длилась с 9 сентября по 18 октября. Были достигнуты обоюдные интересы. Византия расширяла границы своего христианского влияния, а Русь обретала могущественного союзника в защите своих южных рубежей от воинственных кочевников.

Идеи христианизации окружающих Византию территорий, возникшие с новой силой после победы иконопочитателей, требовали более строгих правил соблюдения церковного обряда и жесткой систематизации православного богословия. Образованность становилась потребностью дня. Церковные миссии в сопредельные страны, организуемые константинопольскими патриархами, были важнейшим инструментом идеологического воздействия. Особенно в этом отношении отличалась деятельность патриарха Фотия (858 – 867), благословившего на подвижничество славянских первоучителей греческих монахов Кирилла и Мефодия (863 г.). Три года они провели в Моравии (Чехия) и Паннонии (Венгрия и Сербия), где осуществили перевод Священного

Писания на славянский язык и ввели славянское богослужение. Среди южных и восточных славян, особенно в Болгарии и на Руси, просветительская деятельность была продолжена их учениками. Так были заложены основы славянской азбуки и церковнославянского языка. Для передачи славянских слов начали использовать буквы греческого алфавита. Христианство приобщило славян к письменности, а вместе с тем и к богослужебным книгам, переведенным с греческого языка, без которых церковная служба не могла состояться.

Повышение грамотности населения, особенно среди священнослужителей, становилось первостепенной задачей. Определенным результатом ознакомления Древней Руси с греческой духовной литературой в период, последовавший сразу после принятия ею христианства, может служить так называемый «Изборник», составленный для киевского князя Святослава в 1073 году. В нем упоминаются все книги Ветхого и Нового заветов, многие сочинения Отцов Церкви, апокрифы и жития святых. Так шло освоение Русью восточнохристианской письменной культуры. В немалой степени этому способствовали и первые греческие митрополиты – ставленники Константинопольского патриарха. Но не менее активным, как оказалось, было ознакомление Руси не только с библейскими текстами, но и с библейскими образами. После эпохи «македонского возрождения» в атмосфере комниновской «классики» они получают высшую степень византийской духовности, которая и переходит в русский храм.

Устои византийской иконографии. Византийский храм как самый яркий архитектурный носитель христианского художественного образа, развивался синхронно с ним, органично сплавливая в единое целое архитектонику и символику церковного сооружения. Как уже упоминалось выше, купольная архитектура впервые во всей полноте проявила себя при строительстве храма Софии Константинопольской (532 – 537) при Юстиниане. Грандиозная постройка вобрала в себя формы протяженной римской базилики и круглой ротонды, сделав центром композиции огромный купольный свод (31,5 м в диаметре) и необычайно пространственный объем интерьера под ним, в который переместилось основное храмовое действо. Так формировалась центрическая идея купольного сооружения, завершившаяся созданием крестово-купольного типа храма. Самые ранние его образцы относятся к VIII веку (церковь

Успения Богоматери в Никее, Святой Софии в Фессалонике), а наиболее развитые – к IX – XI векам (церковь Богоматери в монастыре Святого Луки в Фокиде 950 года и кафоликон монастыря Дафни возле Афин второй половины XI века).

В плане они представляют собой почти квадрат, а основной объем приближен к кубу. Ветви центрального продольного нефа и поперечного трансепта становятся равноконечными, создавая форму вписанного в объем креста. На средокрестии – месте соединения ветвей – устанавливался световой барабан, постепенно становившийся все более вертикально вытянутым, придавая пропорциям храма все большую стройность. Повышалась видовая роль сооружения в окружающем пространстве, усиливалась значимость его силуэта. Претерпевал изменения и интерьер. Его нефы освобождались от дополнительно расчленяющих их стен, все более сливаясь с подкупольной частью, где господствовал барабан, установленный на четыре колонны с перекинутыми между ними арками.

Подобная крестово-купольная конструктивная система с ее четкой логикой сводов и арок получила в Византии дальнейшее устойчивое развитие, заняв лидирующее место не только в самой метрополии, но и в отдаленных ее провинциях, в том числе и на сопредельных территориях, принявших христианство, на Балканах (Болгария, Сербия) и Руси.

Одновременно складывалась и система росписи храма. Иконографические правила исходили из установившегося представления о храме как о Вселенной, где все должно было быть соподчиненным с образом зримо воплощенного здесь Бога в лице Христа. Но это и микрокосм с жизнью в нем реального человека. К 843 – 865 годам относится сочинение константинопольского патриарха Фотия «Экфразис», посвященное новому строгому порядку оформления храма, связанному с ходом божественной литургии, в которой участвуют все члены общины, для которых живописные образы на стенах и сводах тоже часть священной мистерии, соединяющей земное с небесным. Молящийся должен был пребывать в постоянном и реальном диалоге со святыми, пред которыми он предстоит в глубоком сакральном молчании, сознавая таинство общения.

Вместе с тем установление Церковью определенной последовательности в проведении литургической службы устанавливало приори-

теты и в изобразительной сфере. Образ Христа и связанный с ним христологический цикл становились ведущими темами. Среди множества новозаветных сцен были выделены наиболее важные, так называемые «праздничные», или «великие» (господские и богородичные), куда были отнесены двенадцать («двунадесять») следующих: Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход Господень в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа, Успение, что соответствовало порядку годовичного богослужения. Это, конечно, не исключало в определенных случаях по необходимости добавлений других важных эпизодов праздничного цикла, что делало систему украшения храма достаточно мобильной в целом и зрительно всеохватывающей.

Более того, система предусматривала и строгую иерархичность расположения живописных композиций в храме, обзор которых начинался лишь с уровня выше человеческого роста. Все, что располагалось ниже, принадлежало «земному», выше – «неземному». Самую важную часть составлял купол (верхняя часть храма), на своде которого изображался Христос в образе Пантократора (Вседержителя) как властителя мира с Евангелием в левой руке и с благословляющей правой рукой. Он представлен обычно в виде полуфигуры (поясной). Ниже – силы небесные (ангелы), славящие Бога. Еще ниже, уже в барабане, в простенках окон – пророки (если окон восемь), предсказавшие пришествие Христа на землю, или апостолы (если окон двенадцать), призванные донести Его учение до людей. Допускалось изображение в куполе Вознесения, символизировавшего собой завершение земной службы Христа и начало небесной, возвестившей грядущее спасение.

Как правило, широко вошедший к тому времени в византийскую архитектуру тип крестово-купольного храма предусматривал переход от квадратного средокрестия со столбами (колоннами) к круглому барабану посредством так называемых парусов (сферических треугольников). Эти четыре паруса, лежащие в основании барабана, становились в изобразительной системе храма местом, где располагались четыре евангелиста, обнародовавшие своими сочинениями (Евангелиями) учение Христа. Такова была, по иерархии патриарха Фотия, изобразительная канва Небесной Церкви, располагавшейся в куполе и барабане.

Напротив, Церковь земная, олицетворявшаяся образом Богоматери, изображалась в полусфере (конхе) апсиды. Богоматерь предстает там или стоящей в позе Оранты, т. е. молящейся с воздетыми к Богу руками и взывающей о спасении рода человеческого, или восседающей с младенцем Христом на престоле. Сопровождали образ изображения святителей в рост, расположенных ниже и показанных в процессе совершения ими литургии. Среди них были самые видные Отцы Церкви, наиболее почитаемые в истории. Несколько позднее, с середины XI века, над фризом со святителями стали изображать Евхаристию («Причащение апостолов») с Христом и ангелами у престола, к которым направлено шествие апостолов, причащающихся хлебом и вином – символами бескровной жертвы.

Церковь земная зримо присутствовала не только в алтаре, но и в основном объеме храма – в нижнем его регистре, где изображались святые, прославившие ее земными подвигами (мученики, воины, преподобные, праведники).

Устойчивую взаимную связь всех сторон византийской системы украшения храма современные исследователи видят в изначальности ее «тройного истолкования», исходящего, во-первых, из представления этой системы как образа небесной и земной иерархии, т. е. визуальной соподчиненности сцен; во-вторых, как зримого образа той Святой земли, на которой происходили все запечатленные в храме сцены; в-третьих, как изобразительного мира, реально отражающего в себе время кругового годичного цикла церковных служб.

В этой связи известный историк византийского искусства Г. С. Колпакова отмечает: «Эти три аспекта – космогонический, топографический и хронологический – определили внутренний смысл и порядок размещения изображений в храме. Весь храм делится на три зоны: небо (купола, апсиды); Святая земля (апсиды и алтарные части, а также верхние части стен); земная земля (нижние ярусы основного пространства храма, наоса). Самая верхняя зона содержит изображения главных священных персонажей – Христа, Богоматери, сил небесных. Здесь встречаются сцены, которые происходят на небесах (Небесная литургия), или те, в которых небеса являются источником и целью происходящего (Вознесение, Сошествие Св. Духа на апостолов). Верхняя зона исключала иллюстративные или повествовательные сюжеты: здесь помещались строго догматические по смыслу композиции. Они идеально

подходили к структуре купола, потому что строились радиально вокруг единого центра... Во второй зоне (верха стен) располагался цикл Великих праздников, место их происхождения связано со Святой землей. Первоначально (мы уже говорили об этом выше) праздничных сцен, скорее всего, не было, настолько велико оказалось обаяние вновь обретенной возможности созерцать и поклоняться отдельным священным образам-иконам. Исключительно фронтальные фигуры – хор святых – описывает и патриарх Фотий в своей «Омилии». Между тем с возникновением праздничных сцен (первым памятником такого рода была, по-видимому, роспись кафоликона Осиос Лукас в Фокиде, 1012 г.) их число обнаруживает тенденцию к увеличению. Постепенно сцен становится довольно много, и они располагаются не только на вогнутых участках храма, но и на плоских поверхностях стен, как в монастыре Дафни (близ Афин) конца XI века. Временная концепция праздников, изображенных в сводах, люнетах, трюмах, совмещала вневременную и историческую идеи. Эти события произошли однажды, но происходят вечно, благодаря повторению их в литургии. Кроме того, каждый праздник один раз в году актуализировался – становился главным, и тогда весь храмовый интерьер таинственно превращался в место свершения Рождества Христова, Его Страстей или Воскресения... В третьей зоне размещался хор святых. Они стояли на столбах и стенах в нижних ярусах храма. Временная концепция этой зоны тоже особенная. Святые не возвращаются, но молятся за нас постоянно, они находятся в одном линейном времени вместе с молящимися. Они входят в реальное трехмерное пространство, и пространственные координаты этой зоны не рассчитаны, в отличие от верхних, на многомерность. Одновременно эта зона, в отличие от других, целиком раскрыта земному миру: каждый стоящий в храме становится равноправным участником хора святых, возносящих свои молитвы Господу «здесь и сейчас». Хор святых организован в соответствии с иерархией. В восточной зоне размещались, как правило, святые отцы и святители; в основном пространстве храма, вместе с реальными верующими, – святые мученики и воины, созидающие своими подвигами Церковь и охраняющие ее своей незримой оградой. В западной части храма – преподобные. Здесь же, как правило, размещали портреты донаторов храма – ктиторские композиции... Для того чтобы достичь впечатления реальности изображенного, византийские художники разработали сложную систему

технических средств. В первую очередь это касается приемов перспективного построения, так называемой антиперспективной коррекции. Удаленные от взоров молящихся образы делались крупнее, моделировка объемов подчеркивалась, в их трактовке обязательно учитывались все возможные перспективные искажения, возникающие и благодаря удалению, и благодаря размещению на криволинейных поверхностях... Особое место среди технических приемов занимал свет. Вплоть до начала XIV в. иллюзорный свет не изображался в живописи. Однако византийцы мастерски использовали реальное освещение в храме. Размещая главные фигуры или сюжеты в фокусе света из окон храма, художники всегда могли подчеркнуть их значение. В росписи учитывалась изменчивость «живого» света в течение литургического года и литургического дня; так, места для праздничных сцен избирались с тонким расчетом, чтобы в день праздника именно эта композиция выхватывалась светом, выделяясь из череды остальных... Моделировка, как правило, обобщалась, в ней подчеркивались замкнутость контуров, единство силуэтов, цельность интенсивных цветовых пятен, что позволяло с легкостью прочитывать изображения даже при большом удалении»⁹.

Отметим вместе с тем, что неотъемлемой частью убранства храма, помимо мозаик и фресок, были иконы, особенно распространившиеся после восстановления иконопочитания в 843 году. Монументализм «македонского ренессанса» дополнился повышенным интересом к иконе в период правления Комнинов (1059 – 1204). Это повлекло за собой внимание к систематизации расположения икон в храме. Хотя все иконы предназначались для молитвенного предстояния и поклонения и могли располагаться в разных частях храма, самые важные из них размещались в алтаре или возле него. Здесь основное внимание было сосредоточено на алтарной преграде (ил. 42). Крупнейший современный знаток византийского искусства О. С. Попова описывает ее следующим образом: «Алтарная преграда византийского храма представляла собой невысокую (по сравнению с привычным русским иконостасом) стенку из мраморных плит внизу с вертикальными мраморными колонками или пилястрами, несущими длинный горизонтальный архитрав. Между колонками укреплялись главные для данной церкви иконы; две из них, так называемые храмовые, помещались с двух сторон от Царских врат – центрального входа в алтарь;

они часто посвящались Христу и Богородице; однако мог быть и другой вариант – на одной из них был образ того святого, которому посвящен храм.

Наверху алтарной преграды, над ее архитравом, то есть на балке ее перекрытия, находился эпистилий (русское «тябло») – сплошной ряд невысоких икон, написанных на общих длинных досках... Это типичная для византийских церквей композиция икон, поставленных перед алтарем на стенку-преграду для того, чтобы отделить его священное пространство от всего храма. Она значительно отличается от высокого многоярусного иконостаса, со временем ставшего столь привычным для русских церквей, и при этом является прототипом последнего.

Византийские эпистилии могли иметь разный тематический замысел. Чаще всего это циклы сюжетов, посвященных Христу и Богородице. Важнейшими были двенадцать икон с изображениями главных праздников, представляющих основные события истории спасения человечества, ставшего возможным после воплощения Господа: Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа и Успение Богородицы. В центре такого ряда помещалось изображение Деисуса (в переводе с греческого – моление), где ко Христу, чаще всего восседающему на троне небесном, приготовленном для Страшного Суда, обращаются с просьбой Богородица и Иоанн Предтеча, ходатайствующие перед Высшим Судией за род человеческий. По сторонам от этого центрального образа располагается по шесть праздников, слева от Деисуса всегда оказывается Преображение, а справа – Воскрешение Лазаря...

Ряды икон, помещенных сверху алтарной преграды, были весьма разные. Например, здесь могла располагаться серия сцен из жизни святого, которому посвящен храм. На алтарную преграду могли также ставить иконы большого Деисусного чина, состоящего уже не только из трех главных фигур – Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи (как в компактном Деисусе в центре праздничного цикла на эпистилии), а из нескольких икон, как минимум пяти или семи, в зависимости от величины Деисуса (с фигурами архангелов Михаила и Гавриила, а также апостолов Петра и Павла)»¹⁰.

Так в целом выглядело внутреннее убранство византийского храма накануне крещения Руси (988 г.). И в таком виде оно вошло в первые русские храмы, сохранив свою иконографию.

Русское наследие Византии. С принятием христианства от Византии Древняя Русь постоянно возвращалась к ее художественному наследию вначале путем приобретения произведений или прямого следования ее образцам (особенно в домонгольский период), а затем посредством заимствования или переработки его религиозных идей и стилевых форм (в XIV – XVI веках), в результате которых Русь приобрела свое национальное выражение.

Первые же храмы X – XI веков, появившиеся в столице Киевской Руси (ил. 43), свидетельствуют о стойкости византийской традиции. Не сохранившуюся Десятинную (Богородичную) церковь в Киеве (989 – 996) явно строили для князя Владимира Святославовича константинопольские мастера, так же как и Успенскую церковь Киево-Печерской Лавры (1073 – 1077). Об этом свидетельствуют ее пирамидальная форма, крестово-купольный план, способ кладки (из плинфы), выявленные археологическими раскопками Д. В. Милеева в 1908 году и М. К. Каргера в 1938 – 1939 годах. Еще более показателен грандиозный Софийский собор (1017 – 1037), построенный Ярославом Мудрым (ок. 978 – 1054) как главный храм столицы (ил. 44). Он следует образцам византийских крестово-купольных храмов, а его мозаичная и фресковая декорация полностью уподоблена христианскому космосу, лежащему в основе всех хорошо известных придворных церковных интерьеров Константинополя. Все приемы, использованные при строительстве и украшении этого собора, были хорошо известны греческим мастерам. Но это не исключало привнесения в его архитектуру самостоятельных черт, исходивших от местных строителей, участвовавших в возведении собора. И все же приоритет остается за Византией. Мозаичные композиции с Пантократором в центральном куполе, Богородицей Орантой и Евхаристией (Причащением апостолов) в конхе апсиды – величайшее достижение константинопольских художников (ил. 45).

Многое из сказанного выше следует отнести еще к одной выдающейся постройке Ярослава Мудрого – к Софийскому собору в Новгороде (ил. 46), возведенному в 1045 – 1050 годах по киевскому примеру. Та же центричность композиции, объединенная вокруг центрального

подкупольного креста, и вертикализм объемов, влекущих к торжественности вида (в полтора раза выше киевского), говорят о распространенном в Византии типе крестово-купольного храма. Фрески храма тоже сохраняют современный им византийский стиль.

В византийской традиции были выстроены и украшены и другие храмы Киева XI – XII веков: Успенский собор Киево-Печерской лавры (1073 – 1077), Михайловский Златоверхий собор (ок. 1112 г.), разрушенный в 1935 году, мозаики которого ассоциируются с комниновским стилем мозаик в Дафни. Из Византии в этот период привозилось на Русь множество икон и богослужебных книг. Среди них знаменитая икона «Богоматерь Владимирская» (ок. 1130, ГТГ), Изборник Святослава (1073, ГИМ), икона «Богоматерь с младенцем» с образом св. Георгия на обороте (XI в., Успенский собор Московского Кремля) и другие произведения, свидетельствующие об огромном интересе Руси к византийскому наследию. Немаловажен и тот факт, что многие иерархи Русской Церкви были греками по происхождению и всячески способствовали упрочению на Руси византийских традиций. Такова была деятельность новгородского архиепископа Нифонта (1131 – 1156), при котором в Пскове возвели Спасо-Преображенский собор в Мирожском монастыре и украсили его фресками, выполненными греческими мастерами около 1140 года (ил. 47). В графическом изводе «Вознесение» – восемь (обычно два, четыре, реже – шесть) ангелов, несущих Славу возносящемуся Христу. Типична и роспись сводов и люнетов, расположенная в установленном хронологическом порядке.

Церковь Святого Георгия в Старой Ладогe – «самый грекофильский памятник», возведенный уже после смерти Нифонта в последней четверти XII века (ил. 48). Одноглавый четырехстолпный крестово-купольный храм украшен фресками, по манере исполнения очень близкими к мирожским, вплоть до иконографического повторения композиции «Вознесение» в куполе. Традиционно регистрами располагались и основные евангельские сцены на стенах храма; на западной, под хорами, – Страшный Суд.

Среди византизирующих построек – церковь Спаса на Нередице под Новгородом (1198), сильно разрушенная в 1941 году немецкими бомбардировками. Хотя храм и был восстановлен в 1956 – 1957 годах (арх. Г. М. Штендер), но фрески большей частью утрачены. До-

военные исследования и копии с них наглядно иллюстрируют их византийскую направленность (ил. 49). Соблюдена прежняя иконография: в куполе – Вознесение, в конхе апсиды – Богоматерь Оранта, Причащение апостолов; ниже в двух регистрах – святительский чин; в жертвеннике – протоевангельские сцены; в диаконнике – Иоанн Предтеча. Западную стену под хорами традиционно занимал Страшный Суд. Но каноничность не исчерпывала яркого своеобразия росписей. Русские храмы и в дальнейшем будут широко использовать не только иконографические типы, но и манеру византийского письма. Это было все еще искусство «византийского круга», приверженность которому будет продолжаться весь послемонгольский XIV век и последующий XV век, когда после падения Константинополя под напором турок в 1453 году Москва провозгласит себя «Третьим Римом». Олицетворением этого будет Успенский собор Московского Кремля (1475 – 1479), построенный итальянцем Аристотелем Фиораванти по образцу Успенского собора во Владимире. Он сохранит явные следы византийского воздействия как в архитектуре, так и в живописном убранстве (ил. 50).

Помимо монументальных форм искусства (архитектура, мозаика, фрески) оживленные художественные связи Руси с Византией касались также наиболее мобильных видов – рукописных книг, украшенных великолепными миниатюрами. Кроме богослужебных целей, художники часто использовали их в качестве иконографического материала для практического написания новых икон и фресок. Миниатюры привлекали тем, что, в отличие от храмовых росписей, почти никогда не подвергались поновлениям и реставрациям, сохраняя тем самым свежесть первоначального цвета и цельность композиции. Распространяясь, миниатюры служили источником не только прямых изобразительных аналогий, но и разнообразного их толкования, что множило типы библейской иконографии (ил. 51) и способствовало созданию на Руси собственных рукописных сочинений с миниатюрами (ил. 52). Во многих монастырских скрипториях византийские кодексы переписывались и украшались новыми миниатюрами, что стимулировало рост интереса к ним, особенно к заглавным инициалам, заставкам с изображениями евангелистов и их символами. Особым изяществом отмечено оформление Евангелия середины XIV века, создатели которого работали, ви-

димо, в одном из монастырей Новгорода (ныне оно в собрании известного собирателя Хлудова и хранится в Государственном историческом музее в Москве) (см. ил. 52).

К созданию миниатюр привлекались даже самые известные мастера. С Успенским собором Московского Кремля связаны два выдающихся по исполнению напрестольных Евангелий рубежа XIV – XV веков. Наиболее раннее из них – так называемое Евангелие Хитрово (по имени ближайшего сподвижника царя Федора Алексеевича боярина Богдана Матвеевича Хитрово, которому царь подарил его в 1677 году). Оно датируется 1399 годом (ил. 53). В его исполнении (восемь миниатюр) участвовали три мастера, среди которых были, видимо, Андрей Рублев и Даниил Черный, работавшие чуть позже (в 1408 году) во Владимире над росписями Успенского собора. В Евангелии Хитрово, как и в другом Евангелии Московского Кремля (ил. 54), датируемом началом XV века (около 1400 года), мастерами блестяще были использованы традиции византийского палеологовского возрождения XIV столетия с присущими ему идеальностью образов, совершенством пластической формы и чувством эллинистической просветленности.

Как видим, воздействие византийского наследия не прерывалось. В послеиконоборческую эпоху, когда иконопочитание вновь вернулось в церковную практику, все живописные достижения Византии, ее установленные Церковью нормы и правила строго соблюдались и фиксировались (вероятно, с X – XI веков) в так называемых иконописных подлинниках (описаниях и рисунках, переводах (прорисях) с икон) образцов, утвержденных церковным канонам. На Руси после падения Византийской империи в 1453 году, когда живые связи с ее искусством стали исчезать, возвращение к иконописным подлинникам стало крайне необходимым.

В 1551 году «Стоглавый собор» Русской Православной Церкви закрепил византийские традиции иконописания, вновь введя в практику иконописные подлинники. Они, как правило, включали в себя технические описания приемов изготовления икон и способов использования красочных материалов («Толковые иконописные подлинники») и собрание рисунков – контурных прорисей с древних икон («Лицевые иконописные подлинники»). Наиболее известными среди них были Строгановский XVI века (из собрания графа С. Г. Строганова) и Сийский XVII века (из Новгородского Сийского монастыря).

Подлинники получили вскоре широкое распространение, расходясь во множестве списков (ил. 55, 56). Некоторые иконописцы создавали даже свои образцы, как, например, академик живописи Н. Н. Харламов в конце XIX века (ил. 57).

Лучшие подлинники не выходили из практики иконописцев вплоть до конца XIX – начала XX века, способствуя сохранению древних традиций. Отдельные из них были изданы, как, например, «Иконописный подлинник Новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века» (М., 1873) и «Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова» (М., 1874). Ценнейшим вкладом в развитие иконописания стало издание в 1905 году академиком Н. П. Кондаковым «Лицевого иконописного подлинника» под названием «Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа».

К наиболее важным практическим источникам традиционного иконного письма следует отнести трактат (толковый иконописный подлинник) греческого иеромонаха Дионисия Фурноаграфиота (живописца из Фурны) под названием «Ерминия, или Наставление о живописном искусстве», составленный им в 1701 – 1733 годах и широко известный в России в XVIII – XIX веках. Материал в нем подразделен на три части и излагается в удобном для пользователя виде. Вначале даются технические сведения о способах изготовления икон, затем приводятся особенности написания основных библейских сюжетов, а в последней части рассматривается система украшения стен и сводов храма.

Все указанные иконописные подлинники имеют в своей основе византийскую природу. Об этом еще в XIX веке весьма убедительно свидетельствовал Ф. И. Буслаев – основоположник русской иконографической науки: «Русский подлинник... свои образцы видит в отдаленном прошлом. Он гордится своею связью со временами Юстиниана, соорудившего в VI в. Святую Софию Константинопольскую, и с уважением относится к позднейшей иконописи Афонской... Для русского подлинника – Византийское есть совокупность тех первобытных преданий, которые во всей чистоте стремится сохранить это руководство в назидание русским мастерам. Эти предания состоят в следующем: во-первых, писать подобия священных личностей в том отличительном характере, как это завещано в писаниях и на древнейших иконах, то есть относительно возраста и стана целой фигуры, оклада лица, глаз,

волос на голове, бороды взрослых и старых мужских фигур, а также относительно одежды и других отличительных подробностей, завещанных преданием. Во-вторых, писать праздники и другие священные события так, как принято искони; так что в этом отношении русские подлинники предлагают подробности, по большей части согласные с древнейшими памятниками искусств не только Византийского, но и вообще древнехристианского»¹¹.

При всем этом следует отметить, что сам факт внедрения в повседневную практику указанных иконописных подлинников свидетельствовал, скорее, уже не столько о прочности устоявшихся традиций византийской иконографии на русской почве, сколько о поддержании их «сверху» в условиях заметно меняющихся воззрений на церковную жизнь в целом и на архитектуру и живописное убранство храма в частности.

Новая реальность русского храма. С падением Византии Москва как столица «Третьего Рима» претендовала уже на главенствующую роль в восточнохристианском мире. Ориентация на национальное самоопределение вызвало к жизни появление целого ряда новых иконографических типов храмов, весьма отличных от Византии и отличающихся оригинальностью форм. Таковы динамично устремленные ввысь постройки «под колоколы». Первой из них была, видимо, церковь Сошествия Святого Духа в Троице-Сергиевом монастыре под Москвой (1476), где глава размещена над звонницей. Подобное совмещение функций будет сохраняться до конца XVII века.

Особое распространение получают небольшие бесстолпные приходские храмы, квадратные в плане, внутренний объем которых перекрыт крещатым сомкнутым сводом с крестообразно врезанными распалубками. Ранний пример – церковь Трифона в Напрудном в Москве (начало XVI века). Часто для удобства такие храмы ставились на каменных подклетах, использовавшихся для хозяйственных нужд. Иногда для представительности более крупные строения окружались «гульбищами», объединявшими храм с боковыми приделами. Верх их завершался нарядными ярусами кокошников.

Наиболее изысканный вид подобные храмы приобрели в XVII веке. Самые примечательные из них в Москве – церкви Троицы в Никитниках (1628 – 1653), Рождества Богородицы в Путинках (1649 – 1652), Николая Чудотворца в Берсеневке (1657), Троицы в Останкине

(1678). Этот праздничный декоративный стиль распространился в середине XVII века и в других богатых купеческих городах России, особенно в Ярославле: церкви Ильи Пророка (1647 – 1650), Иоанна Златоуста в Коровниках (1649 – 1654), Иоанна Предтечи в Толчкове (1671 – 1687).

После постройки в Москве Успенского собора вновь стали возводиться крупные пятиглавые величественные соборы, имевшие распространение еще в домонгольскую эпоху (Софийские соборы в Киеве и Новгороде, Успенский собор во Владимире). Наиболее интересные из них – Успенский собор в Ростове Великом (начало XVI века), Смоленский в Новодевичьем монастыре в Москве (1526), Спасский в Евфимиевом монастыре в Суздале (XVI век), Софийский собор в Вологодском кремле (1568 – 1570). Внутри они перекрыты системой плавных коробовых и крестовых сводов, удобных для их росписи. Напротив, в столпообразном шатровом храме, возникновение которого в XVI веке связано с народным деревянным зодчеством, параллели с византийским образцом вовсе отсутствуют. Храм Вознесения в Коломенском (1532) выступает как символ русской триумфальной государственности. Его стройная каменная башня взметнулась вверх на шестьдесят два метра, возвещая о торжестве православия. Его совершенно несоразмерная с высотой площадь внутри (8,5 × 8,5 м) не оставляет места для живописи. Возникновение подобного типа храмов связано со временем правления Василия III, ознаменовавшимся строительством церкви в Коломенском в честь рождения наследника – будущего царя Ивана IV (Грозного).

Шатры – излюбленная форма храма и самого Ивана Грозного. По его указанию был возведен знаменитый Покровский собор (собор Василия Блаженного) на Красной площади в Москве (1555 – 1561), в котором к центральному шатровому столпу было пристроено еще девять престолов – церквей. Интерьер в данном случае не имел принципиального значения, росписи играли в нем второстепенную роль в отличие, скажем, от храма Покрова в Александровой слободе – резиденции царя, в котором шатер был расписан (редкий пример).

Несмотря на запреты при патриархе Никоне, шатровые храмы имели широкое распространение и позже, что свидетельствует о стойкой приверженности Москвы к своим национальным строительным формам. В данном случае можно считать, что византийской крестово-

купольной системе храма с ее цилиндрическими сводами, крестообразно примыкавшими к центральному барабану, был противопоставлен шатер – круглое коническое покрытие, полностью исключавшее криволинейный свод.

Примечательно, что в XVII веке подобные храмы «шатром вверх» становятся уже полностью «глухими» с закрытым в интерьер пространством, приобретая чисто символический характер. Таковы, например, Успенская церковь Алексеевского монастыря в Угличе (1628) и Рождества Богородицы в Путинках в Москве с тремя перекрытыми шатрами, олицетворяющими Божественную Троицу.

Прямо противоположными идейными соображениями руководствовался патриарх Никон (1652 – 1666), ориентировавшийся на приоритет церкви в общественной жизни и главенствующую роль «священства» в государственной идеологии. Проведенный им целый ряд церковных реформ отразился и на культовой архитектуре. Вновь был предписан возврат к строительству больших городских и монастырских соборов, традиционно освященных пятиглавием и тройным алтарем, размещенным в полукруглых апсидах.

Еще более смелый замысел был воплощен им в строительстве Новоиерусалимского монастыря (1656 – 1685), олицетворявшего собой идею воссоздания прежнего христианского центра. Воскресенский собор как главная постройка ансамбля очень подробно повторял план храма Воскресения в Иерусалиме. Он представляет собой величественную круглую ротонду в основании, увенчанную грандиозным купольным шатром (23 м в диаметре) с тремя ярусами световых проемов, придающих внутреннему пространству феерическую воздушность, напоминающую парящий купол византийской Святой Софии в Константинополе. За такими ассоциациями явно просматривается стремление честолюбивого патриарха придать Русской Православной Церкви вселенский характер. Ротонда и сферический купольный шатер в этом случае возвращали форму храма в круг изначальных архитектурных ценностей христианского мира.

Открытое противоборство Никона с царем, утверждение им, что «священство царства преболе есть», привело в итоге к историческому расколу Русской Церкви, в ходе которого в культовом строительстве появляется множество новых иконографических типов храмов. Особенно большое развитие получает тип центрального ярусного храма,

развивавшего далее схему известных уже церквей «под колоколы». В основании их лежит кубический «четверик» (четырёхгранный объем), на который поставлены один или несколько «восьмериков» (восьмигранных объемов), завершающихся открытым восьмериком «со звоном» и главой на барабане.

Так идеально завершается идея объединения колокольни с храмом в единую объемно-пространственную композицию. Практически колокольня была поставлена на свод центрального объема. В большинстве своем такие башнеобразные храмы строились ближайшими сподвижниками царя в их вотчинах под Москвой, особенно после восшествия на престол Петра I. Самые знаменитые из них – церковь Покрова в Филях (1693 – 1694), в которой световой восьмерик, установленный на четверике, перекрыт сложным восьмилотковым сомкнутым сводом, на котором установлен ярус звона, а также церковь Троицы в селе Троице-Лыково (1690 – 1696) в имении бояр Нарышкиных. Близки к ним церковь Знамения в Дубровицах (1690 – 1704) и церковь Спаса в селе Уборы (1694 – 1697). Всем им свойственно стремление к монументальному вертикализму объемов, увеличению внутреннего пространства за счет их «бесстолпности», к широкому использованию сомкнутых сводов с глубокими распалубками.

Анализируя архитектурную иконографию древнерусских храмов, обратим внимание и на их связь с живописным убранством. Взаимодействие одного с другим здесь настолько органично, что следует признать закономерным логическое перетекание архитектурных членений и поверхностей стен в изобразительные формы церковной декорации. Типовое разнообразие храмов приводило, как правило, к многообразию их живописного решения. С усложнением характера сводов дополнялись или пересматривались не только иконографические программы росписей в целом, но и композиционные построения библейских образов и сюжетов в архитектурном пространстве – от более простых и быстро читаемых построений в первоначальных крестово-купольных храмах с их преимущественно цилиндрическими сводами к большому многообразию их и затруднительности зрительного осмысления. Об этом свидетельствуют приводимые ниже схемы типологии сводов русских храмов XII – XIX веков (ил. 58) и их основных конструктивных типов до начала XVIII века (ил. 59), а также схема объемных композиций храмов переходной эпохи, относящейся к концу XVII –

началу XVIII века, когда русская архитектура вступила в тесные контакты с западноевропейской, теряя свои самобытные начала (ил. 60).

Русский иконостас. Наряду с росписями активную роль в художественно-образном убранстве интерьера играет иконостас. В византийском храме его место занимала так называемая алтарная преграда, от которой русский иконостас и ведет свое происхождение (см. ил. 42). Об этом уже упоминалось выше, когда рассматривались устои византийской иконографии.

Семантика иконостаса, его византийские корни, связь с литургией храма, символика, порядок расположения и образное наполнение самих икон исчерпывающе рассмотрены прекрасным современным знатоком иконографии И. К. Языковой: «Иконостас строится ярусами. Так же как и регистровость в традиционных храмовых росписях, это символизирует иерархичность мира. В древнерусской терминологии ряд называется «чином» (древнерусский «чин» – порядок). Первый, самый нижний, чин – местный, здесь обычно располагаются местночтимые иконы, состав которых зависит от традиций каждого храма. Однако часть икон местного ряда закреплена общей традицией и встречается в любом храме. В центре местного чина располагаются Царские врата. Они называются Царскими потому, что символизируют вход в Царство Божье. А Царство Божье открыто нам через Благоую весть, поэтому на створках врат дважды изображается благовещенская тема: сцена Благовещения Архангела Гавриила Деве Марии, а также четыре евангелиста, благовествующие миру через свои писания... Второй чин – праздничный. Этот ряд составляют иконы праздников – от «Рождества Пресвятой Богородицы», с этого праздника, как известно, начинается церковный год, и до «Успения Пресвятой Богородицы», последнего праздника года. Основа ряда – двенадцатые праздники, то есть двенадцать главных праздников года, но к ним могут примыкать и другие. Иконы могут располагаться в порядке их следования в церковном календаре или же по хронологическому принципу.

Для лучшего запоминания перечислим праздники в порядке хронологии: «Введение Богородицы во Храм», «Благовещение», «Рождество Христово», «Крещение («Богоявление»», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Воскресение Христово», «Вознесение Господа Иисуса Христа», «Пятидесятница»

(«Сошествие Святого Духа на апостолов»), «Святая Троица», «Крестовоздвижение», «Покров Пресвятой Богородицы» и другие. Если в храме несколько престолов (алтарей), перед каждым выстраивают свою алтарную преграду и появляется несколько иконостасов, чаще всего порядок икон не повторяют, а стараются варьировать...

Третий ряд – этот дейсисный чин (от греч. «моление»). В русской традиции этот чин стали называть дейсусным, видимо, по близости звучания к имени Иисус. Это главный чин иконостаса, и расположенная в центре его икона «Спас в силах» является своего рода «замковым камнем» всего этого грандиозного символического сооружения. «Спас в силах» являет нам образ второго пришествия Господа Иисуса Христа в силе и славе. Спаситель восседает на троне как Царь и Судия. Справа и слева Ему предстоят святые и Силы Небесные. Ближе всех ко Христу – Богоматерь, Она – одесную (то есть по правую руку) от Сына. Она ходатайствует перед Ним за весь человеческий род. Напротив Нее – пророк и Предтеча Иоанн Креститель, проповедовавший скорое пришествие Царства и покаяние, приготавливая путь Господу. Богоматерь – первый человек Нового Завета, Иоанн Креститель – последний пророк Ветхого Завета. Ветхий и Новый Заветы, символизируемые в образах Крестителя и Богородицы, во Христе обретают полноту и единство: исполнение Закона и тайну Боговоплощения, соединение милости (Богородица) и истины (Иоанн Предтеча)...

Выше дейсиса расположен четвертый ярус, который называется пророческим, так как в него включены пророки Ветхого Завета, писания которых содержали указания на пришествие Мессии. Обычно их изображают со свитками пророчеств. Здесь помещают так называемых малых и больших пророков – Исайю, Иезекииля, Иеремию, Даниила, Аввакума, Захарию и других, а также ветхозаветных царей Давида и Соломона. В центре пророческого чина располагается икона Богоматери с Младенцем Христом как образ исполнения всех пророчеств; не случайно апостол Павел называет Ветхий Завет «детоводителем ко Христу» (Гал. 3:24). Центральная икона обычно представлена в иконографическом варианте «Знамение» (другое название «Воплощение»), где наглядно показано, как во чреве Марии Духом Святым зачат Спаситель. С XVI века икону Богородицы «Знамение» сменил образ «Бо-

гоматерь на троне», где Дева Мария представлена как Царица Небесная, и это также несколько упростило символическое и семантическое прочтение всего ряда.

Пятый ряд, сформировавшийся позднее всех предыдущих, представляет праотеческий чин. Здесь представлены ветхозаветные праотцы Авраам, Исаак, Иаков, Ной, Мелхиседек и другие, то есть те, с кем Бог заключил завет. Они жили до Моисея, через которого Бог даровал избранному народу Закон. Кстати, в этот ряд помещают также Адама как первого человека, с которым Господь заключил завет. В центре этого ряда по смыслу должен быть образ, соответствующий ветхозаветным представлениям о Боге. Но это является практически невыполнимым требованием, ведь Бог в Ветхом Завете невидим и неизобразим, о чем и говорит вторая заповедь Декалога. Этот чин появился на рубеже XVI – XVII веков, в период упадка веры и оскудения богословской мысли. Тогда иконописцы уже не слишком стремились придерживаться канона. И это место заняли иконы «Бога Саваофа», «Отечества», «Троицы Новозаветной» и прочие...

Венчает иконостас крест. Чаще всего это Распятие (крест с изображенным на нем Иисусом Христом) иногда и с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом. Крест – вершина мира, венец земной жизни Господа Христа, Голгофа – это «гора недосягаемая», о которой пел псалмопевец (Пс. 60:3), подножие Царства Небесного, как ее именovali св. отцы. У Голгофского креста мы собираемся на литургию, ибо в тот момент, когда уста Распятого произнесли «Свершилось!», совершилось и наше спасение. С креста Господь произнес слова, обращенные к Иоанну: «Се Матерь твоя», и Матери своей сказал, указуя на ученика: «Се сын твой» (Ин. 19:26-27). Тем самым Он заложил основы братства любящих Христа, прообраз Церкви. Завершение иконостаса крестом соединяет всех и вся и сплавляет все образы иконостаса в единый космос, в единую икону Церкви Торжествующей»¹² (ил. 61).

За три столетия своего развития русский иконостас из невысокой и простой по конструкции алтарной преграды начала XV века, какую мы могли видеть в Успенском соборе во Владимире (ил. 62), превратился к концу XVII в. в грандиозный архитектурно-художественный ансамбль, каким он предстает, например, в Успенском соборе в Рязани (ил. 63, 64), где насчитывается даже семь ярусов икон (к основным пяти добавлены

ряды Страстей Христовых и Страстей Апостольских), и который буквально «утонул» в обилии резьбы, скульптуры, позолоты. Закономерно, что в подобном динамизме развития находились и все остальные литургические принадлежности храма: церковные сосуды, богослужебные книги, кресты и светильники, священнические облачения (ил. 65).

Подводя общие итоги рассмотрения темы, отметим следующие важные ее моменты.

Во-первых, становление христианской иконографии носило характер стабильного использования в ней устойчивых приемов изображения. Позы, жесты, расположение голов, взоры глаз – имеют характер нормативного повтора, своеобразной серийной копии, так называемого списка с более раннего образца, что позднее станет даже правилом. Вызывает удивление, что еще со времен катакомб подобные типы прочно закреплялись в изобразительной практике христианского искусства. Сначала это коснулось единоличных изображений, в первую очередь образов Христа и Богородицы (ил. 66 – 69), а затем и сюжетных композиций (ил. 70), что, конечно, надолго обеспечило жизнь найденного иконографического типа.

Во-вторых, указанная «найденность» образа носила вполне избирательный характер и не была беспочвенной. Об этом дают знать рассмотренные выше классические каноны изображения, выработанные еще предшествующими цивилизациями – древнеегипетской и античной (греческой и римской). В скульптуре, в рельефах и росписях Древнего Египта для придания сакральности и всеобщей узнаваемости образа уже были выработаны стабильные типы изображения бога (фараона): или «в рост» (см. ил. 26, 28), или «на троне» (см. ил. 27). То же касалось и верховной богини земли и плодородия Исида, часто изображаемой стоящей или сидящей с младенцем Гором (ил. 71). Не избежали подобной типизации греческий Зевс и римский Юпитер, перевоплотившийся позднее в образ божественного императора. Иисус Христос и Богородица тоже в этом ряду. Их самые частые типы изображений – в рост или на троне (ил. 72, 73). Войдя в христианский изобразительный мир еще две тысячи лет назад, они и сегодня незыблемы в формах и столь же узнаваемы, как и сами их лики, несущие отпечаток древнейших погребальных масок (см. ил. 29), вобравших в себя вечность времени.

В-третьих, мы заблуждаемся, когда представляем, что христианские образы сплошь аскетичны и в них нет места красоте реального мира. Отметим, что с момента своего зарождения христианское искусство полнокровно питалось традициями античности с ее стремлением к гармонии физической и духовной красоты человека. Но это было родственно и христианскому образу, искавшему совершенства сочетания земного с небесным. В живописи римских катакомб и царственной Равенны прекрасный юный Христос в облике Доброго пастыря, напоминающего греческого Аполлона, несет в себе всю полноту выражения античного идеала, предельно выраженного канонам скульптора Поликлета (см. ил. 32).

Впоследствии Византия, испытывая церковные разногласия, будет постоянно «воцерковлять» античность, вплоть до принятия крайних мер в виде прямого уничтожения икон в период так называемого иконоборчества, преодолев которое вновь будет наполнять церковное искусство дыханием чувственной возвышенности. В этом отношении икона, постоянно пребывая в состоянии сопряжения с античной классикой, выступает не в антитезе с божественным началом, а в их сочетании и преодолении одного другим. В этой связи известный современный богослов и исследователь икон Л. А. Успенский замечает: «... русская иконопись не поддалась обаянию этого античного наследия. Она пользуется им лишь как средством, до конца воцерковляет, преобразует его, и красота античного искусства обретает свой подлинный смысл в преображенном лице русской иконы»¹³. Это делает икону выражением полноты бытия человека, в котором гуманистические начала формируют не только иконографическую структуру образа, но и делают его совершенным.

В-четвертых, иконография священного образа всегда пребывает в развитии. Она является отражением времени. Но у нее есть и начальные звенья, которые выстраивали новое вероучение в стройную цепь логических умозаключений путем придания многообразию сложных смыслов Священного Предания и Священного Писания доступного и понятного всем их толкования. Синкретический характер позднеэллинистической культуры Римской империи позволял широким массам непосредственно участвовать в создании новой религии. Придание

Богу эпитетов «Пантократор» (Всемогущий) и «Сотер» (Спаситель) в значительной степени определило успех христианства. С этими понятиями в новый мир войдет образ Христа – Всемогущего Спасителя, вобравшего в себя не только традиционные функции божественного правителя, но и защитника, могущего даровать людям после смерти новую жизнь.

Предельно лаконичная и ясная мысль требовала тщательного очищения ее от всякого инакопонимания, что вылилось в великий труд Отцов Церкви по приданию всем древним текстам ортодоксального порядка. Пригодными к церковной жизни признавались только те из них, которые соответствовали координирующему всё тезису. Из множества источников в практический обиход вошли лишь канонические книги Библии, официально рассмотренные и утвержденные церковными съездами, так называемыми Вселенскими Соборами, периодически собиравшимися с IV века для решения важнейших проблем Церкви. Первый из них – Никейский (325 г.) – сформулировал первую часть Символа Веры, дал определение божественности Сына Божьего и осудил арианскую ересь. Второй (Константинопольский) Собор, состоявшийся в 381 году, сформулировал вторую часть Символа Веры, дал определение божественности Святого Духа как третьего Лица Святой Троицы. Третий Вселенский Собор (Эфесский), собиравшийся в 431 году, дал определение Иисуса Христа как воплощенного Слова Божьего, а Марии – как Божьей Матери. Следующий, Четвертый Вселенский Собор (Халкидонский), состоявшийся в 451 году, определил Иисуса Христа как Истинного Бога и Истинного человека в одном лице, то есть определил догмат о двух природах (естествах) Христа (Божественной и человеческой). Пятый Вселенский Собор, или Второй Константинопольский (553 г.), окончательно утвердил догмат о Святой Троице. Шестой (680 – 681 гг.), именуемый еще совмещенным пятошестым (Третий Константинопольский и Трулльский), утвердил догмат о двух волях во Христе – Божественной и человеческой, при которых человеческая воля подчиняется Божественной в акте свободного выбора, чем доказывает свою самостоятельность. Особняком стоит так называемый Иконоборческий Собор 754 года, созданный в политиче-

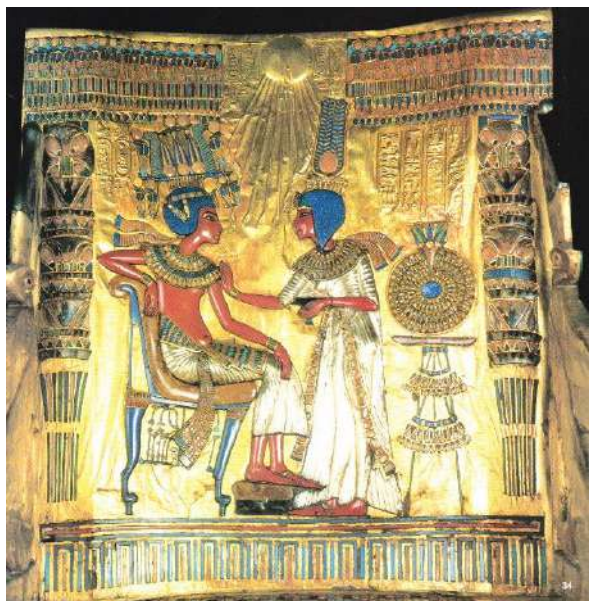
ских целях императором Константином V Копронимом, который осудил иконопочитание и предал анафеме его защитников. На Седьмом Вселенском Соборе, или втором Никейском, 787 года было вновь восстановлено иконопочитание, догмат о котором окончательно был утвержден на очередном Константинопольском съезде в 843 году. С тех пор Православная Церковь ежегодно отмечает праздник торжества Православия.

Закономерно, что все догматы, принимаемые Вселенскими Соборами, имели непосредственное отношение не только к установлению каноничности библейских текстов, но и к их образной трактовке, то есть к установлению изобразительного канона, в котором роль иконографии становилась ведущей. Но онемения форм не происходило. Канон развивался вместе со временем, все более расширяя круг иконографических решений. Как мы уже убедились, особенно заметно это происходило на русской почве. Восприняв христианское искусство от Византии, Русь продолжала его развивать, в том числе и на Владимирской земле.

26. Канон в искусстве Древнего Египта



Плита фараона Нармера. Лицевая сторона. Шифер.
I династия Древнего царства. IV в. до н. э. Национальный археологический музей в Каире. Египет
Гробница фараона Тутмоса III. Песчаник, роспись. XXVIII династия Древнего царства. XV – XIV вв. до н. э. Храм Тутмоса III. Дейр Эль-Бахри. Египет
Рамзес I с Нифертумом и Анубисом. Гробница Рамзеса I в Долине царей. Песчаник, роспись. XIX династия Древнего царства. XV в. до н. э. Египет
Трон Тутанхамона. XVIII династия Древнего царства. XIV в. до н. э. Национальный археологический музей в Каире. Египет
Спинка трона Тутанхамона. XVIII династия Древнего царства. XIV в. до н. э. Национальный археологический музей в Каире. Египет



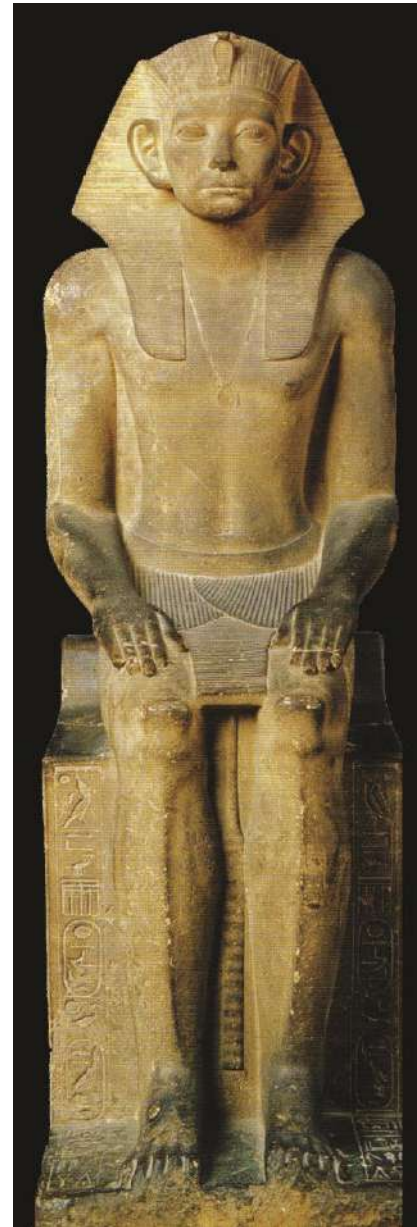


**27. Канон в искусстве Древнего Египта.
Тип «Фараон на троне»
Национальный археологический музей
в Каире. Египет**

Фараон Хеопс на троне. Статуэтка из гробницы пирамиды Хеопса. Слоновая кость. XXVI в. до н. э.

Фараон Хефрен на троне. Статуя из гробницы пирамиды Хефрена. Диарит. XXVI в. до н. э.

Статуя фараона Аменемхета III. Желтый известняк. XII династия правления. XIX – XVIII в. до н. э.





28. Канон в искусстве Древнего Египта.
Тип «Фараон в рост»
Национальный археологический музей
в Каире. Египет

Фараон Тутанхамон. Гранит. Из раскопок в Карнаке. XVIII династия. XIV в. до н. э.
Фараон Монтуемхет. Гранит. Из раскопок в Карнаке. Конец XXV – начало XXVI династии. Середина VII в. до н. э.
Бог Осирис в образе фараона. Базальт. Из раскопок в Мединет-Абу. XXVI династия. VII в. до н. э.
Фараон Менкаура с предстоящими богинями. Серо-зеленый сланец. Из раскопок в Гизе. IV династия. XXV в. до н. э.
Фараон Яхмос. Сланец. Из раскопок в Карнаке. Конец XXX в. до н. э. – начало Птолемеявской династии. Вторая половина IV в. до н. э.





29. Канон в искусстве Древнего мира. Тип «Погребальные маски»

Маска Агамемнона. Листовое золото. XVI в. до н. э. Национальный музей в Афинах. Греция
Посмертная маска фараона Тутанхамона. Золото, инкрустация. XIV в. до н. э. Национальный археологический музей в Каире. Египет
То же. Вид сбоку
Погребальная маска. Ткань, роспись. Из раскопок в Фаюме. I в. н. э. Национальный археологический музей в Каире. Египет
Погребальная маска. Картонаж, роспись. Из раскопок в Фаюме. I в. н. э. Национальный археологический музей в Каире. Египет





**30. Фаюмский портрет эпохи эллинизма.
Египет. I в. до н. э. – III в. н. э.**

Погребальная маска молодого мужчины. Гипс.
Нач. II в. н. э. Национальный археологический музей
в Каире. Египет
Погребальная пелена с изображением умерших Асириса
и Анубиса. Холст, энкаустика. Середина II в. н. э.
Национальный археологический музей в Каире
Саркофаг с портретом умершего. Дерево, энкаустика.
II в. н. э. Национальный музей в Каире
Портрет подростка. Дерево, энкаустика. Середина II в.
н. э. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва
Портрет двух братьев. Дерево, энкаустика. I в. н. э.
Национальный археологический музей в Каире
Портрет мужчины. Дерево, энкаустика. Середина II в. н. э.
Национальный археологический музей в Каире





**31. Фаюмский портрет эпохи эллинизма.
Египет. I в. до н.э. – III в. н.э.**

Погребальный портрет мужчины. Дерево, энкаустика. Конец II в. – начало III в. н. э. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва

Погребальный портрет мужчины. Холст, темпера. I в. н. э. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва

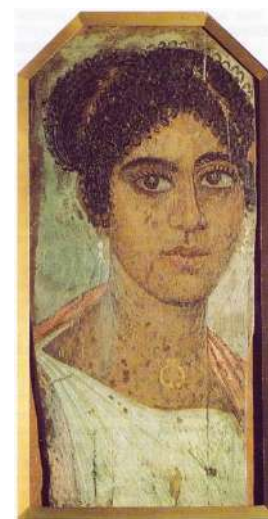
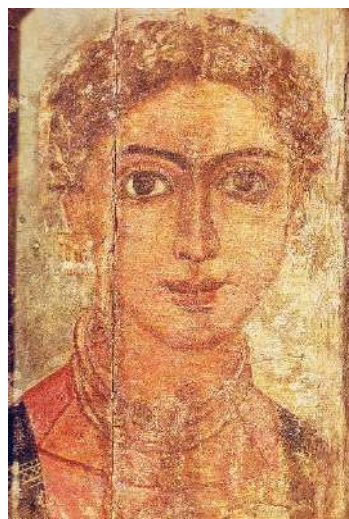
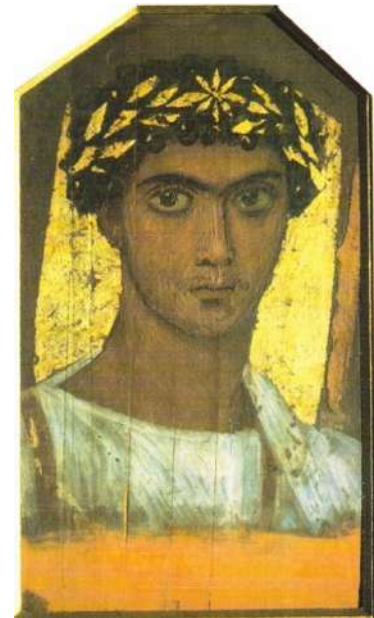
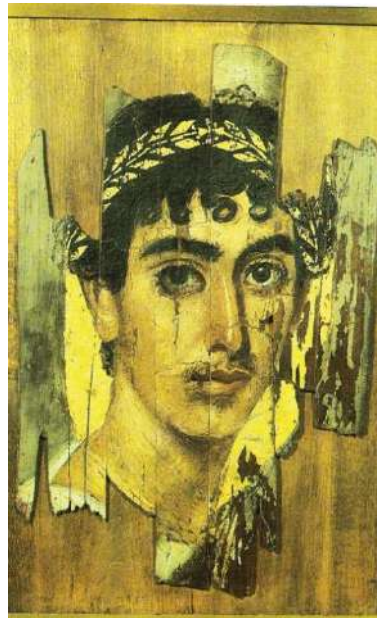
Погребальный портрет юноши в золотом венке. Дерево, энкаустика. Начало II в. н. э. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва

Погребальный портрет юноши в золотом венке. Дерево, энкаустика. Начало II в. н. э. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва

Погребальный портрет молодой женщины. Дерево, энкаустика. II – III вв. н. э. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва

Погребальный портрет молодой женщины. Дерево, энкаустика. VI в. н. э. Национальная галерея (Прага, Чехия)

Погребальный портрет молодой женщины. Дерево, энкаустика. II в. н. э. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва





32. Канон в искусстве Древней Греции. Тип «Атлет»

Дискобол. Мраморная римская копия с бронзового оригинала работы скульптора Мирона. Ок. 450 г. до н. э. Национальный музей в Риме. Италия

Дорифор (копьемосец). Мраморная римская копия с бронзового оригинала работы скульптора Поликлета. Ок. 440 г. до н. э. Национальный музей в Неаполе. Италия

Диадумен (юноша с повязкой). Мраморная римская копия с бронзового оригинала работы скульптора Поликлета. Середина V в. до н. э. Национальный музей в Афинах. Греция





33. Римский портрет эпохи поздней империи. II – IV вв.

Портрет Ливии, жены Октавиана Августа. Мрамор. Конец I в. до н. э. Эрмитаж. Санкт-Петербург

Надгробие Люция Вибия и его семьи. I в. до н. э. Мрамор. Музей Ватикана. Рим.

Голова Антиноя. Мрамор. II в. Музей Ватикана. Рим

Император Адриан. Мрамор. Деталь. Ок. 117 – 138 гг. Музей Ватикана. Рим

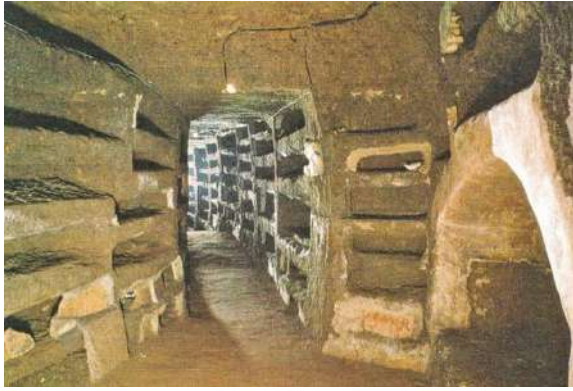
Император Антонин Пий. Мрамор. Деталь. Ок. 138 – 161 гг. Музей Ватикана. Рим

Император Каракалла. Мрамор. Первая половина III в. Император Константин I (Великий). Бронза. 330 г. Капитолийский музей. Рим. Италия

Статуя римлянина с бюстами предков. Мрамор. Конец I в. до н. э. Капитолийский музей. Рим. Италия

Император Август. Статуя из Прима Порты. Ок. 20 г. до н. э. Мрамор. Музей Ватикана. Рим. Италия





34. Римские катакомбы эпохи гонения христиан. I – III вв.

Катакомба Присциллы. Общий вид. Рим
 Катакомбы Домитиллы. Общий вид. Рим
 Катакомбы на Виа Латина. Общий вид. Рим
 Катакомбы св. Марцеллины и Петра. Общий вид. Рим.

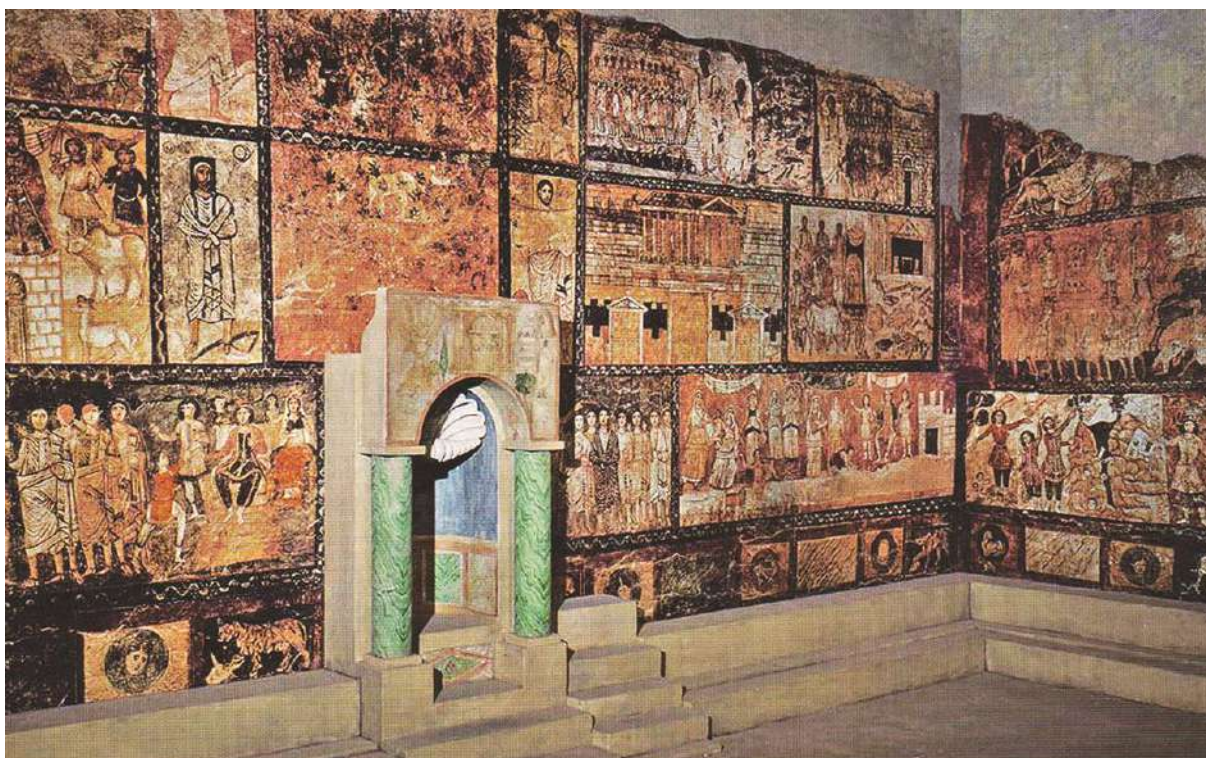
Катакомбы св. Агнессы. Общий вид. Рим
 Агнец и монограмма Христа. Рельеф саркофага. IV в. Фрагмент. Равенна
 Монограмма Христа. IV в. Фрагмент. Археологический музей Венеции





35. Росписи Дура-Эвропос в Сирии. II – III вв.

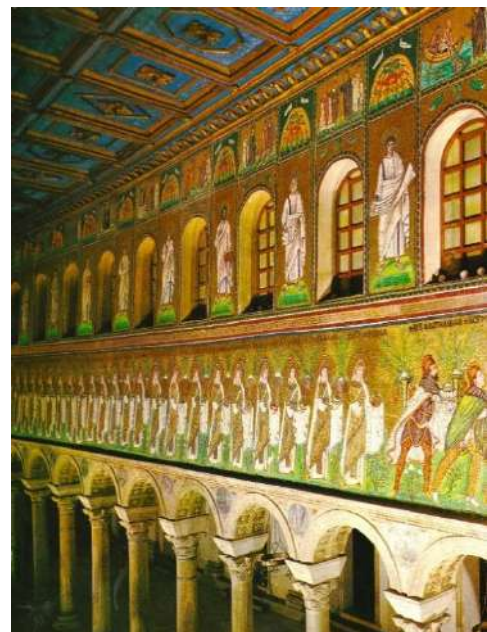
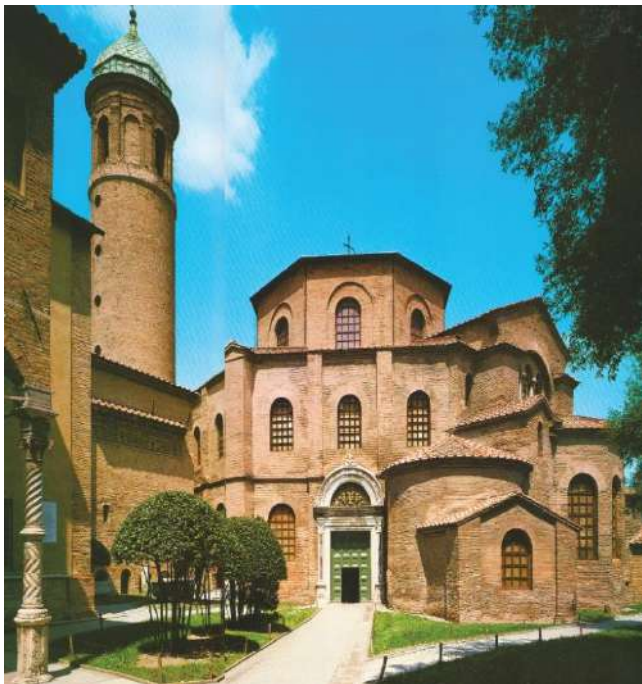
План христианской церкви в Дура-Эвропос
 Баптистерий в христианской церкви
 Фрагмент росписи в синагоге
 Интерьер синагоги Дура-Эвропос





36. Христианские храмы Равенны V – VI вв.

Мавзолей Галлы Плацидии. Вторая четверть V в.
Базилика Сан-Витале. 527 – 548 гг.
Интерьер и мозаики базилики Сан-Витале. 545 г.
Базилика Сант-Аполлиналио Нуово. Около 530 г.
Мозаика базилики Сант-Аполлиналио Нуово.
556 г.





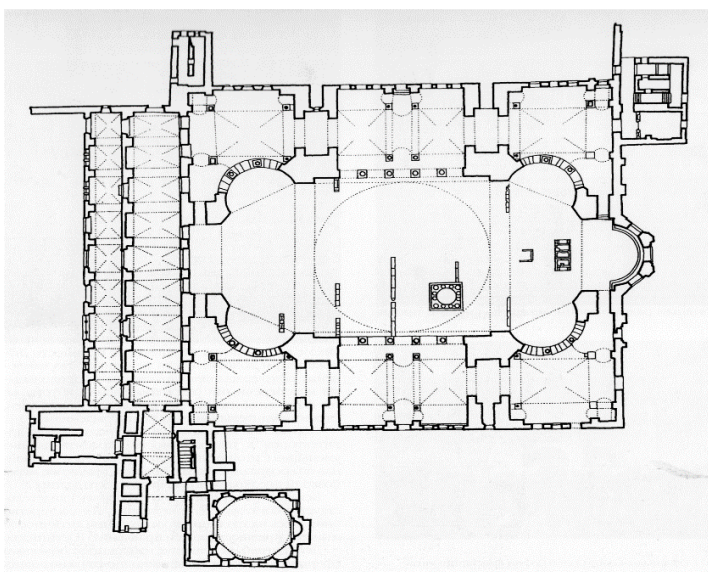
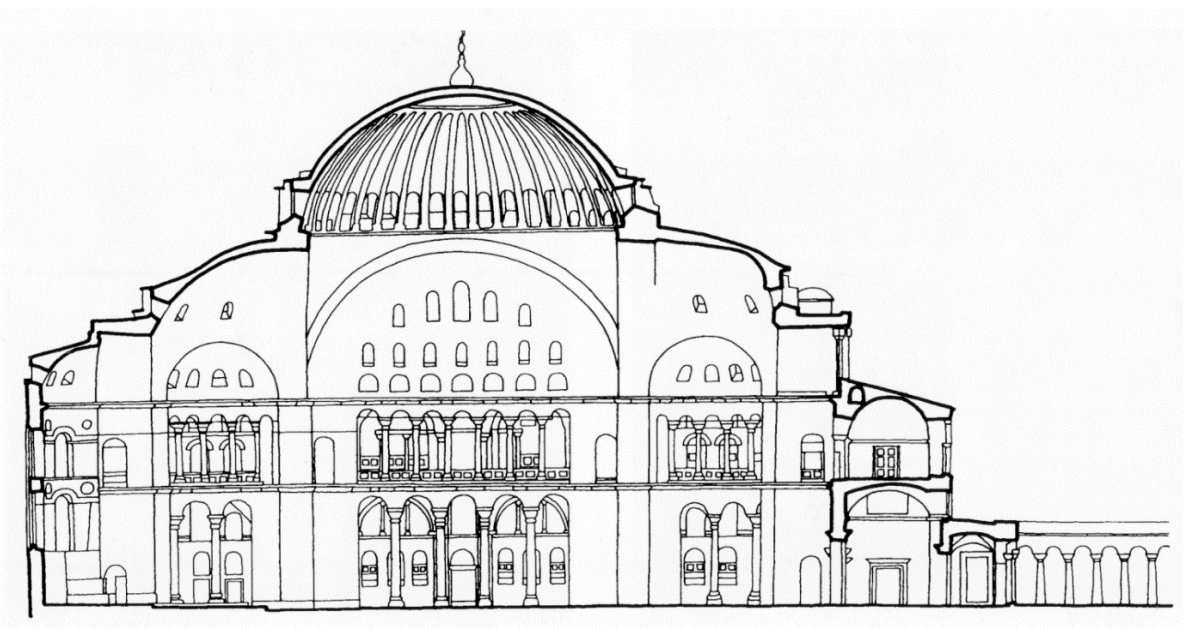
37. Храм Святой Софии в Константинополе (ныне – Стамбул) 532 – 537 гг.

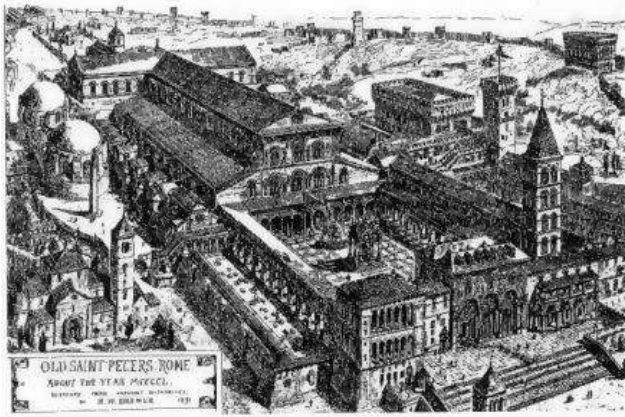
Общий вид храма. Современный вид. Авторы
проекта и архитекторы: Исидор из Милета
и Анфимий из Тралл

Разрез

План

Современный вид. Интерьер

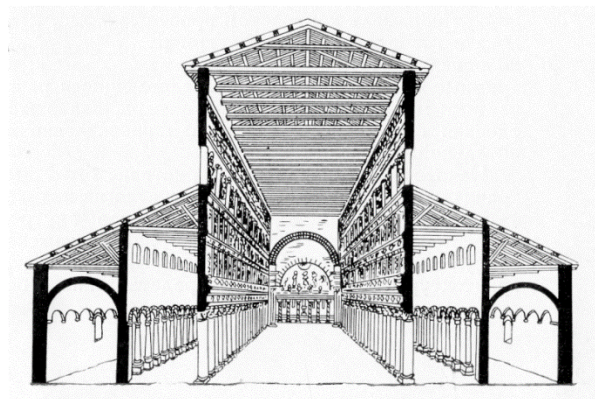
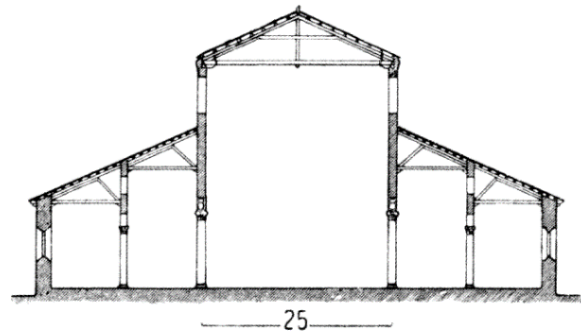
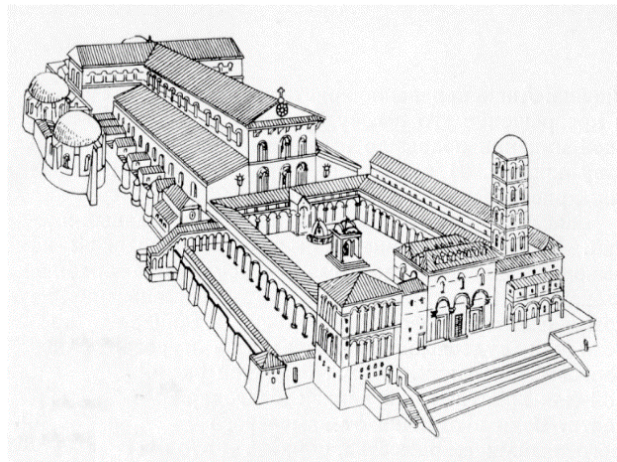
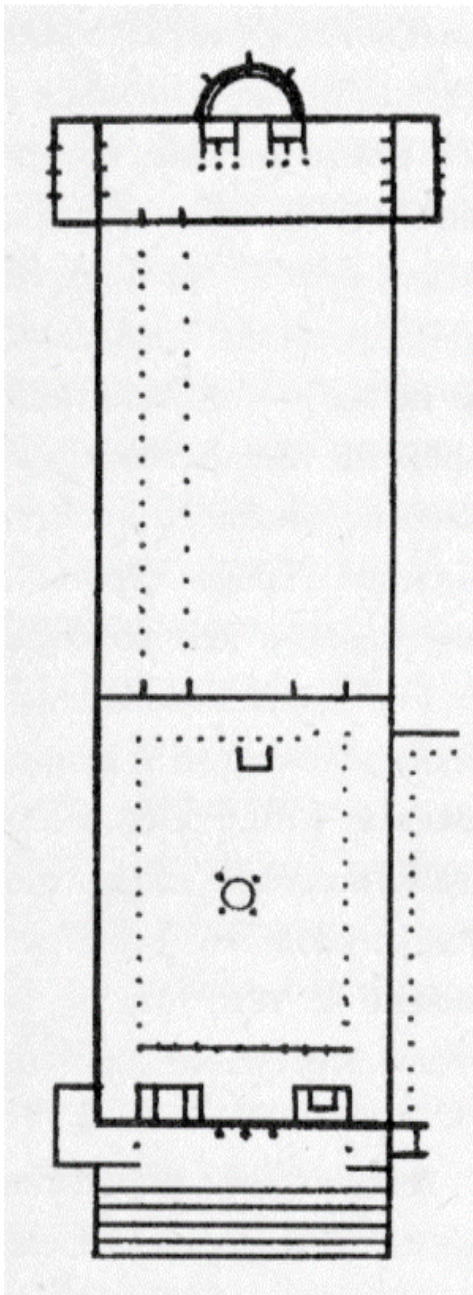




**38. Базилика Святого Петра в Риме
эпохи Константина Великого.
324 – 349 гг.
Реконструкция**

Общий вид базилики (не сохранилась).
Реконструкция Х. В. Брюера. 1891 г.

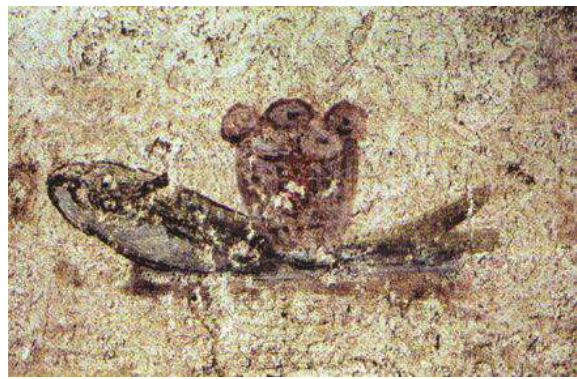
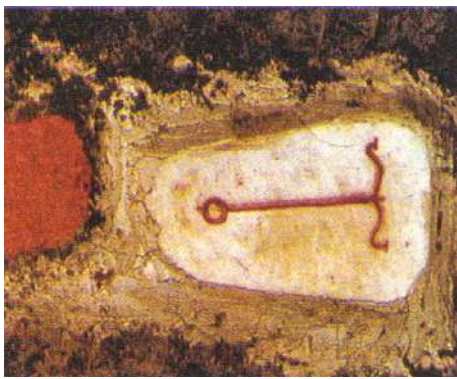
План
Реконструкция базилики. 1891 г.
Конструкция базилики
Разрез

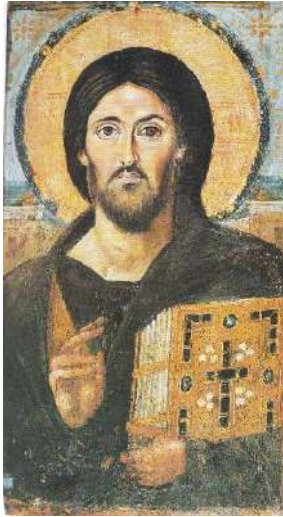




39. Раннехристианские символы Иисуса Христа. II – VI вв.

Добрый пастырь. Мрамор. IV в. Музей Ватикана. Рим
 Якорь. Мраморная пластина. Катакомба Присциллы. IV в.
 Рыба. Роспись катакомбы Каллиста. IV в. Рим
 Монограмма Христа с виноградной лозой. Элемент декора саркофага. VI в. Лувр. Париж
 Крест с орнаментальным обрамлением. Мозаика. VI в. Базилика Сан-Витале, Равенна
 Добрый пастырь. Мозаика. V в. Мавзолей Галлы Плацидии. Базилика Сан-Витале, Равенна
 Чаша с птицами и виноградной лозой. Мозаика. VI в. Базилика Сан-Витале, Равенна





40. Иконы Синай. VI – VII вв. Египет

Христос Пантократор. VI в. Монастырь св. Екатерины, гора Синай. Египет

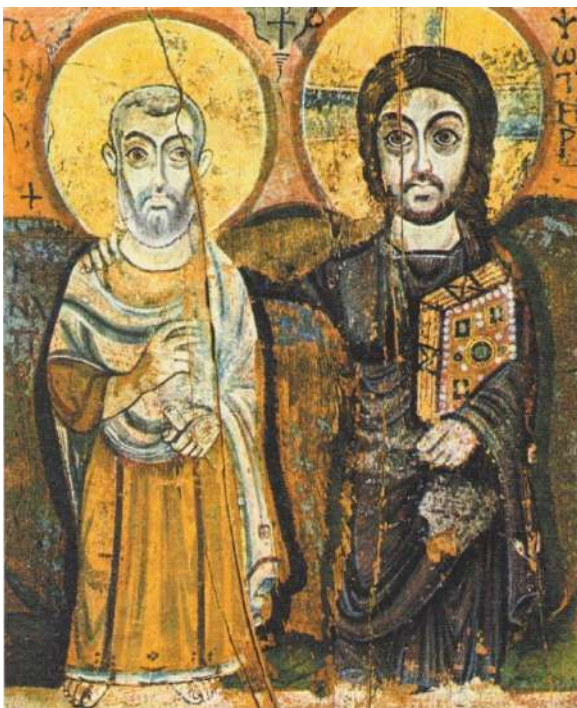
Св. апостол Петр. VI в. Монастырь св. Екатерины, гора Синай. Египет.

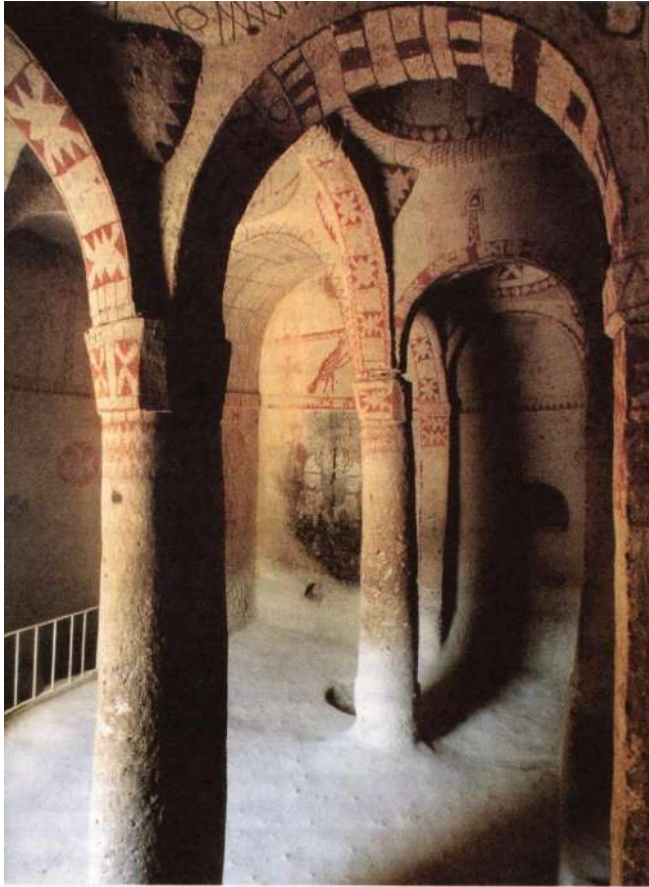
Св. мученик Платон и неизвестная мученица. VI в. Киев, Музей западного и восточного искусства. Украина

Св. Сергий и Вакх. Икона. VI – VII вв. Киев, Музей западного и восточного искусства. Украина

Христос и св. Мина. VI в. Лувр. Париж

Епископ Авраамий. VI в. Музей позднеантичного и византийского искусства. Берлин





**41. Пещерные храмы в Каппадокии (Турция). IX – XI вв.
Орнаментальные росписи периода иконоборчества**

Храм Святой Варвары в Гереме.
Интерьер. X – XI вв.

Фрагмент интерьера. Вид на восточную часть

Фрагмент интерьера с орнаментальной росписью и изображением креста



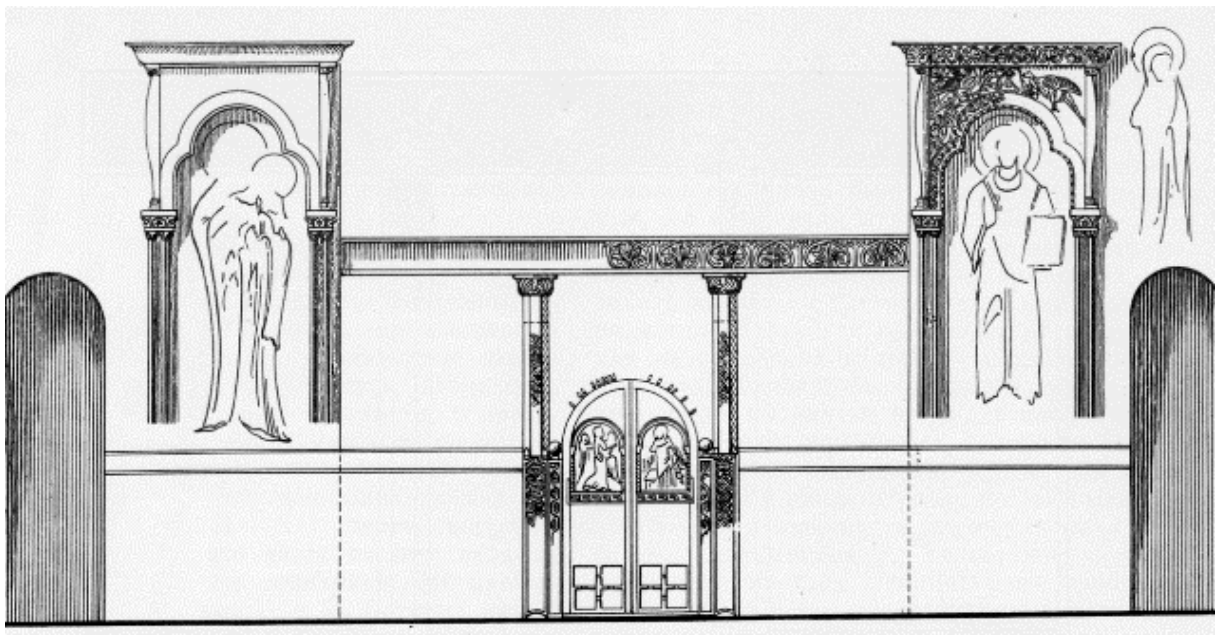
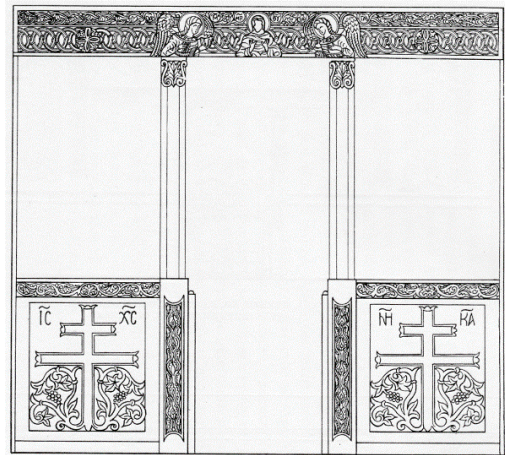
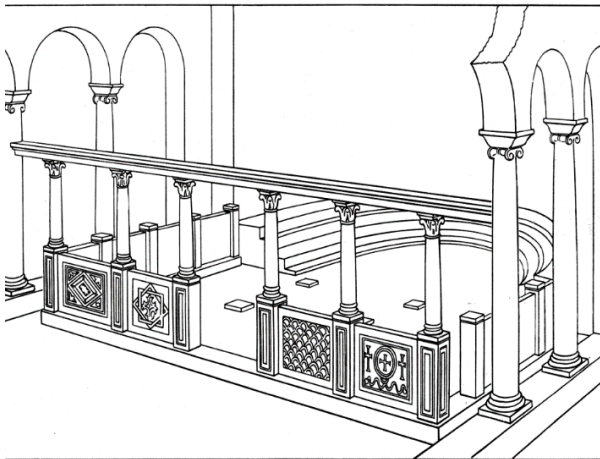


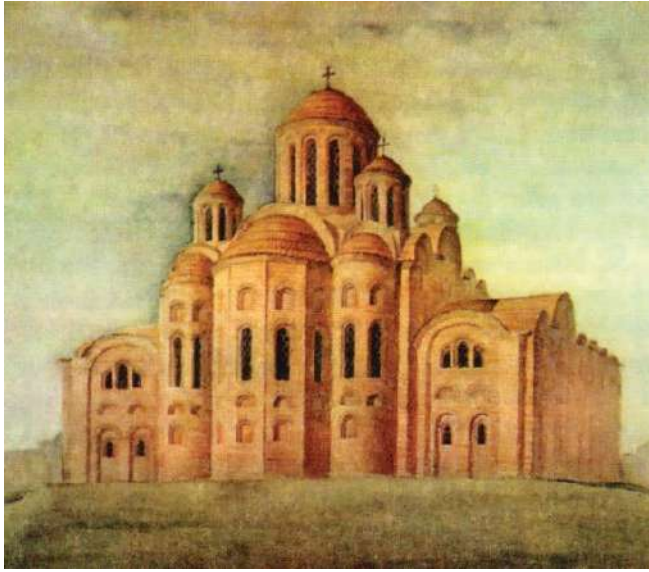
**42. Византийские алтарные преграды.
Греция. XI – XII вв.**

Алтарная преграда в церкви монастыря преподобного Мелетия. Греция.
Фото XX в.

Алтарная преграда базилики Афентелли на острове Лесбос. Реконструкция Орландоса
Алтарная преграда диаконника церкви Богородицы Влахернитиссы в Арте.
Реконструкция Орландоса

Алтарная преграда в церкви св. Пантелеймона в Нерези. Реконструкция Н. Л. Окунева





43. Киев. Первые христианские храмы X – XI вв.

Десятинная церковь. 989 – 996 гг.

Реконструкция Ю. С. Асеева.

Десятинная церковь. 989 – 996 гг. План фундамента по раскопкам М. К. Каргера. 1950-е гг.

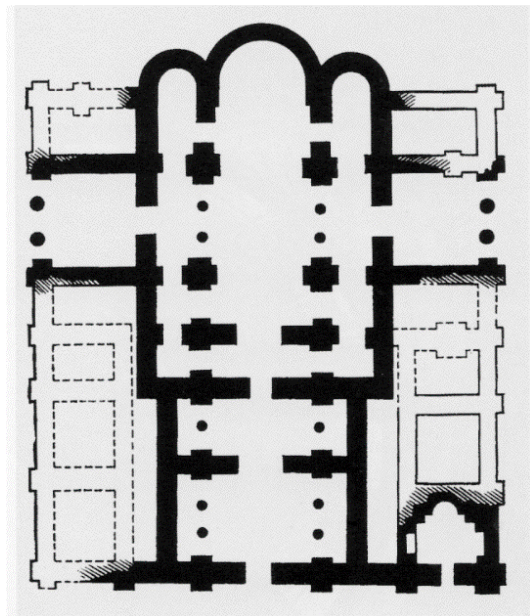
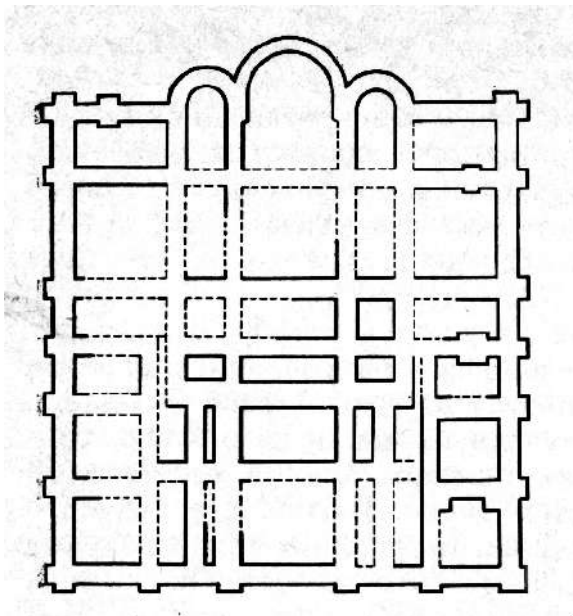
Десятинная церковь. 989 – 996 гг.

Реконструкция плана наземной части по Н. В. Холостенко.

1960-е гг.

Успенский собор Киево-Печерской лавры. 1073 – 1077 гг. Общий вид с севера до разрушения

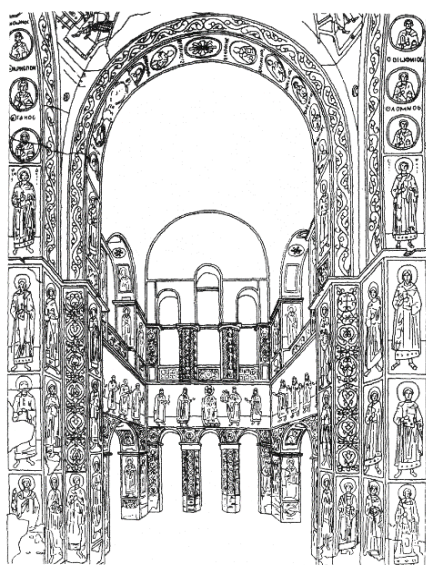
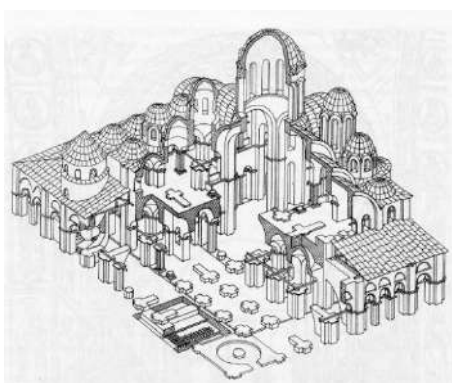
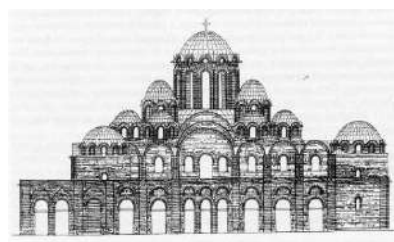
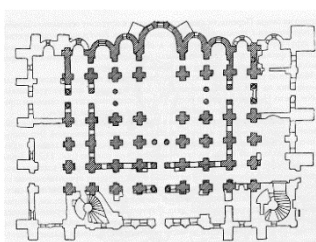
Успенский собор Киево-Печерской лавры. Современный вид руин

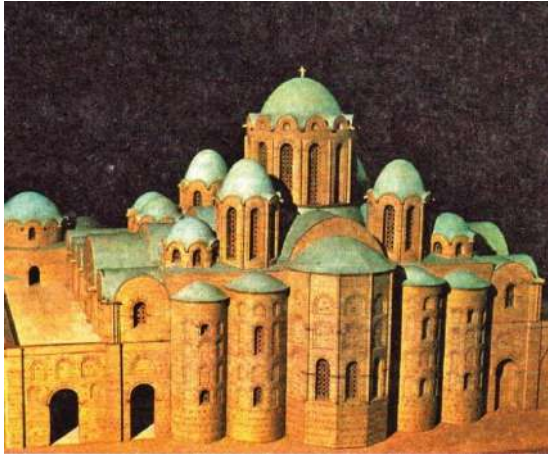




44. Киев. Софийский собор. 1017 – 1037 гг.

Общий вид с юго-востока
 Макет собора. Реконструкция Ю. С. Асеева
 План первого яруса
 Западный фасад. Реконструкция
 Н. И. Кресального, Ю. С. Асеева, В. П. Волкова
 Аксонометрический разрез. Чертеж
 Н. Г. Логвиной
 Реконструкция восточного фасада.
 по Ю. С. Асееву
 Схема размещения фресок в западной части
 главного нефа. По Н. Г. Логвиной
 Интерьер. Современный вид на восточную часть
 главного нефа





45. Киев. Софийский собор. 1017 – 1037 гг.

Общий вид собора. Реконструкция Ю. С. Асеева

Мозаика купола. 1017 – 1037 гг.

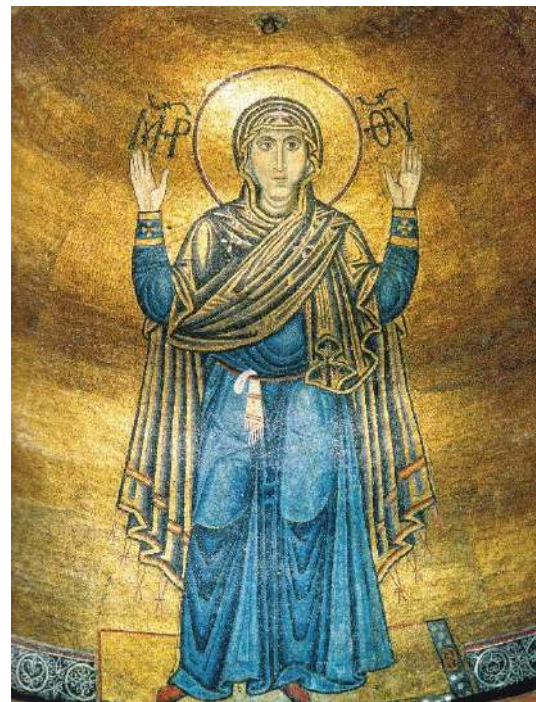
Христос Вседержитель в зените купола.

Мозаика

Интерьер. Вид на восточную часть храма.

Мозаика с изображением Пантократора в куполе и Богородицы Оранты в апсиде

Оранта. Мозаика в апсиде храма





**46. Новгород. Софийский собор.
1045 – 1050 гг.**

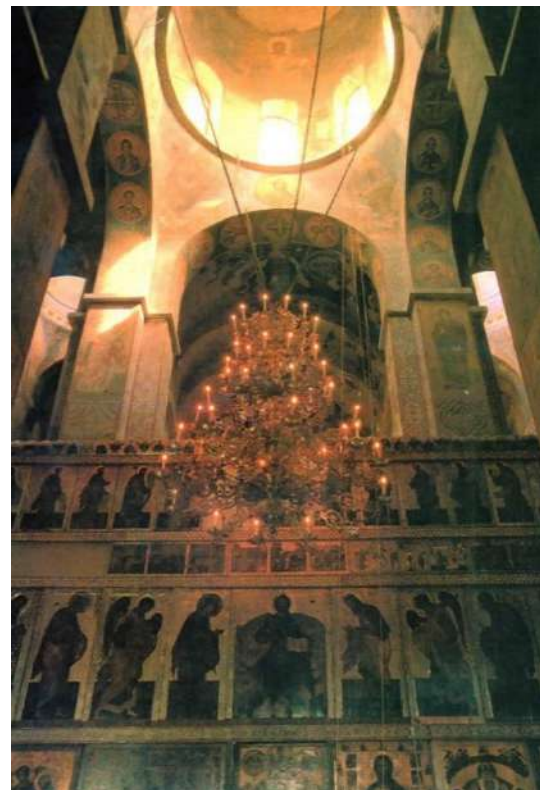
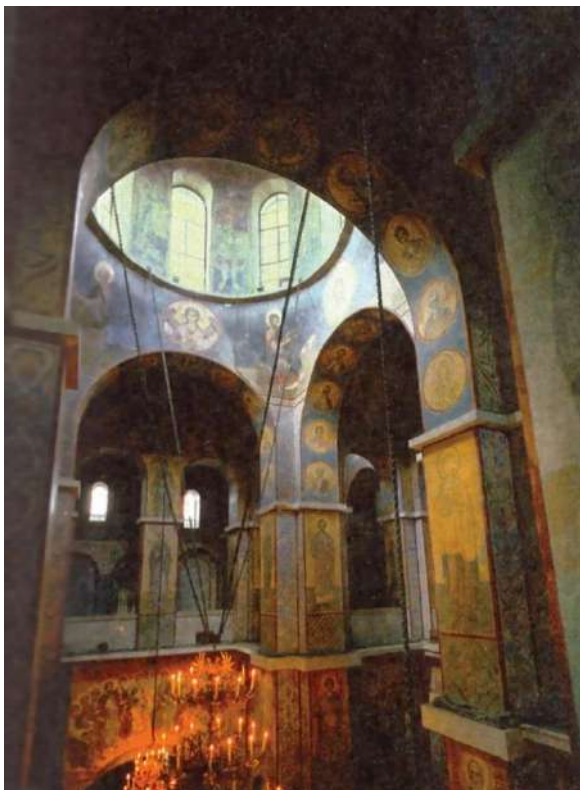
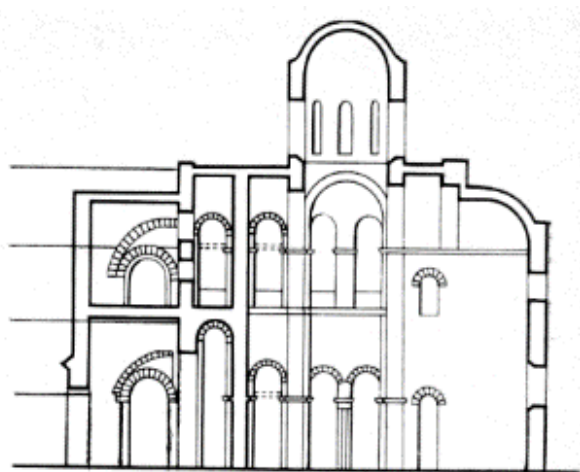
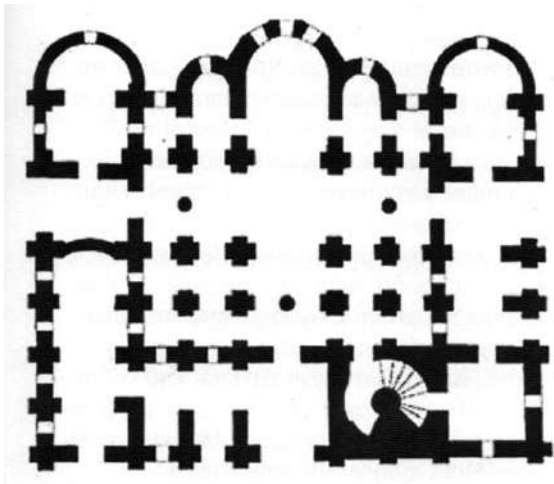
Общий вид с юга

План собора

Продольный разрез по центральному нефу

Интерьер. Вид на центральную часть и купол

Интерьер. Вид на восточную алтарную часть





**47. Псков. Спасо-Преображенский собор
Мирожского монастыря. 1136 – 1156 гг.**

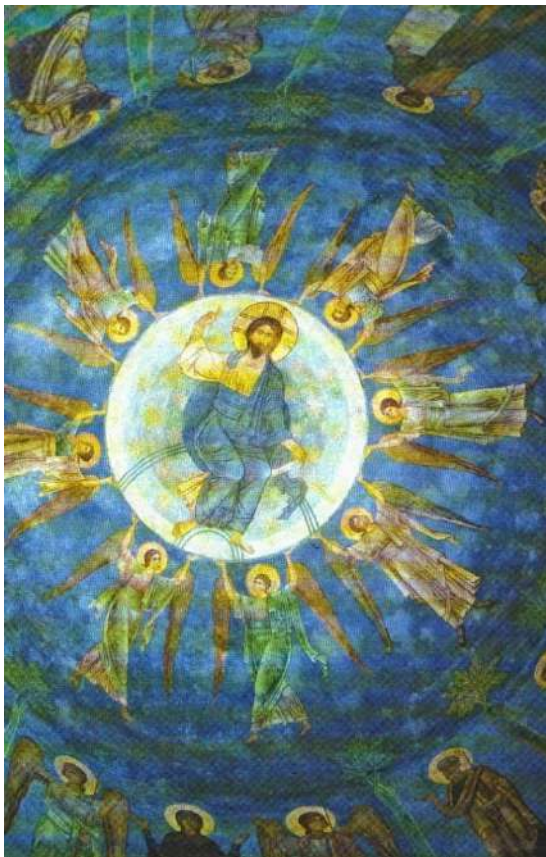
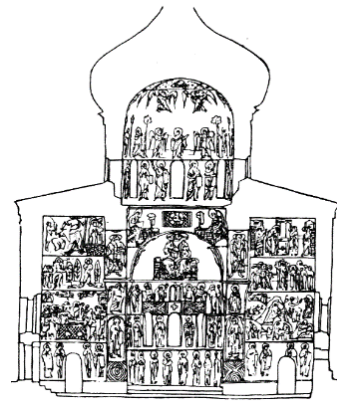
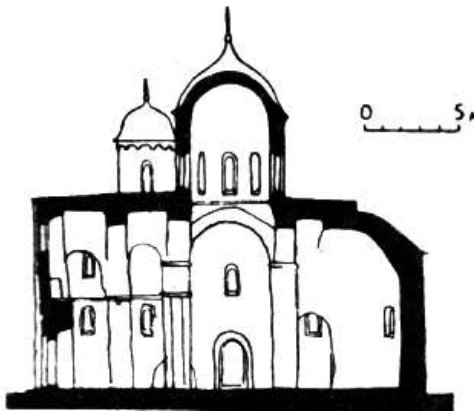
Общий вид

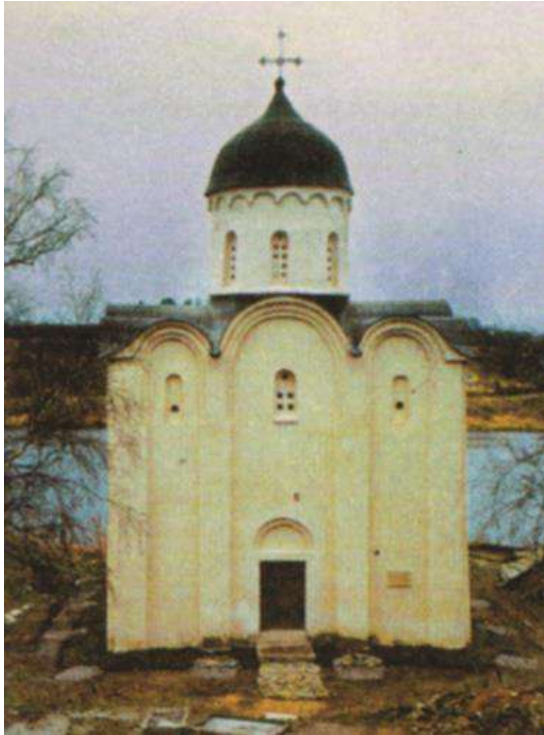
Разрез по южному нефу

Схема расположения живописи в интерьере

Вознесение. Фреска купола. Около 1140 г.

Роспись центральной апсиды. Около 1140 г.





48. Церковь Святого Георгия в Старой Ладогe. 1153 г.

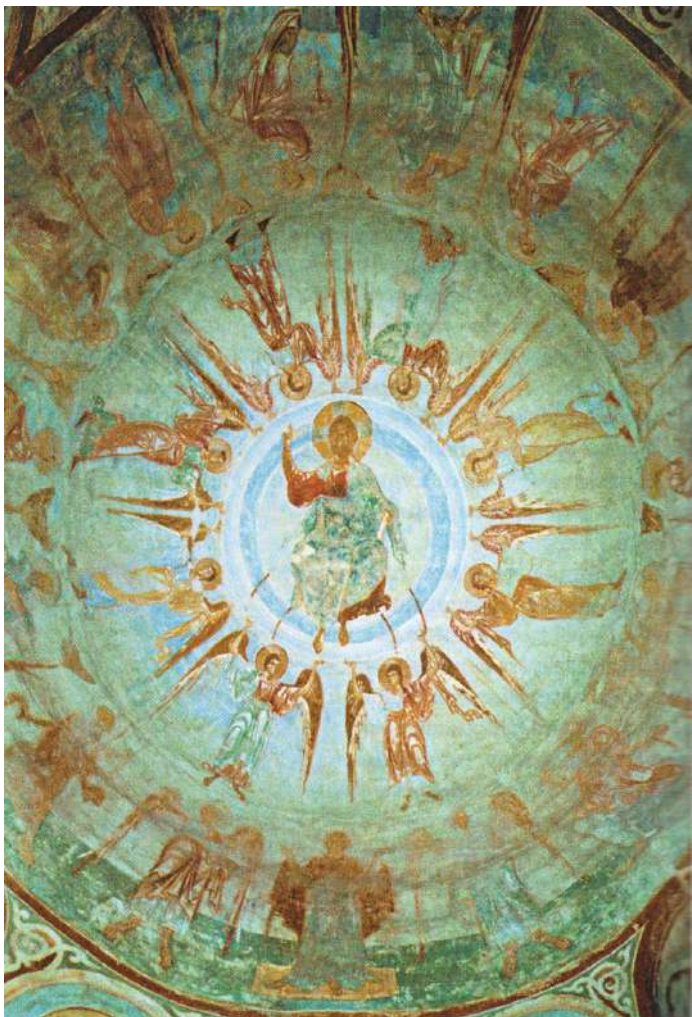
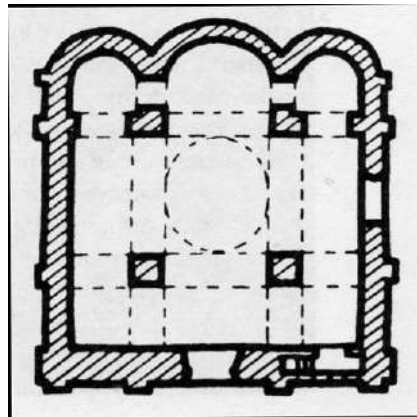
Общий вид

Вознесение. Фреска купола. 1160-е гг.

План

Ангел. Фрагмент росписи купола. 1160-е гг.

Вознесение. Фрагмент росписи купола храма





49. Церковь Спаса на Нередице под Новгородом. 1198 г.

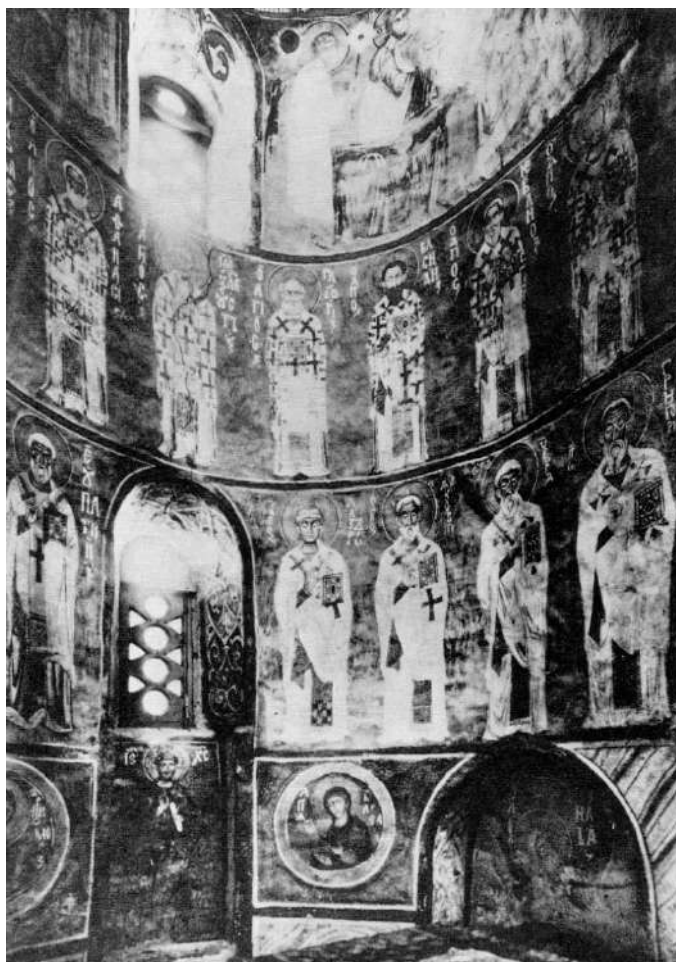
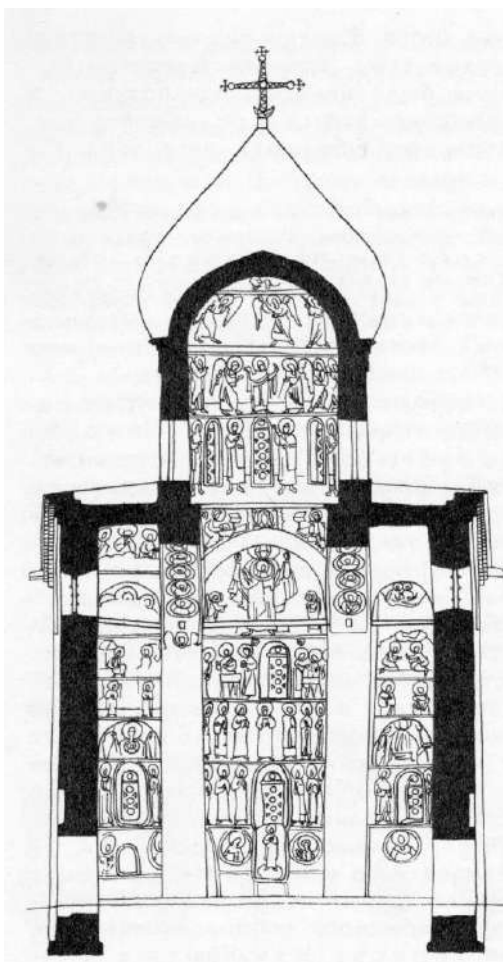
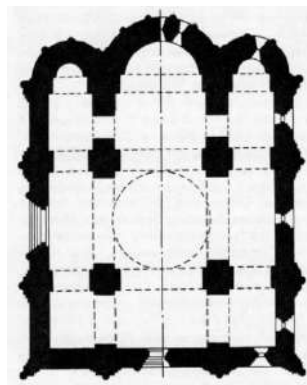
Общий вид после реставрации 1956 – 1957 гг.

Архитектор-реставратор Г. М. Штендер

План

Продольный разрез со схемой росписи до ее разрушения в годы войны. 1903 г.

Роспись алтарной апсиды (не сохранилась). 1199 г.





**50. Москва. Успенский собор Московского Кремля.
1475 – 1479 гг.**

Общий вид. Фото 2010 г.

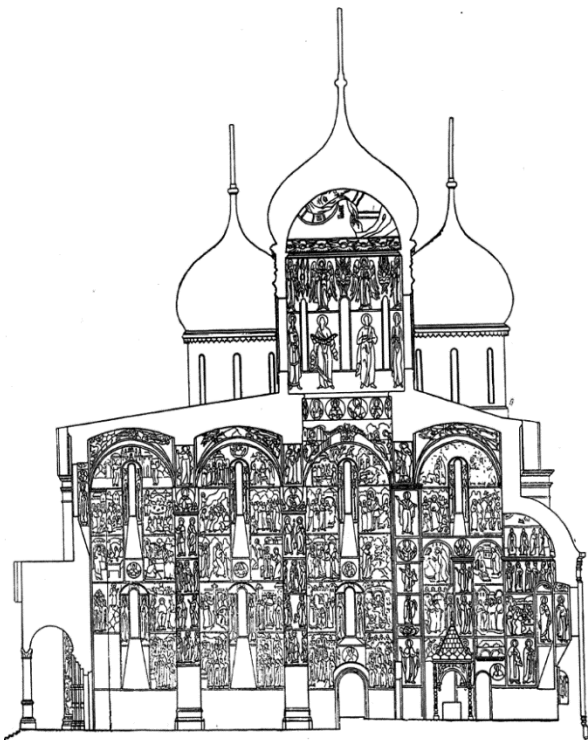
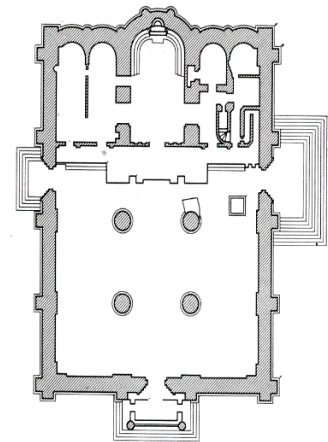
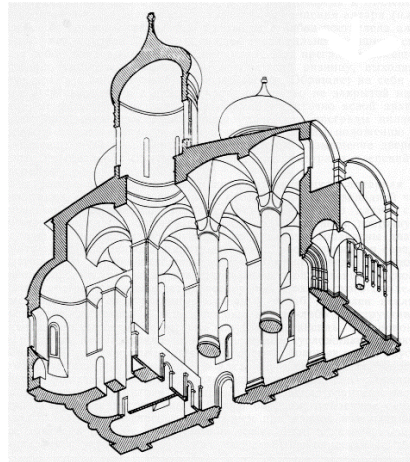
Продольный разрез
по южному фасаду

АксонOMETрический разрез

План собора

Схема росписи фасада

Общий вид интерьера.
Фото 2010 г.





51. Византийские и русские миниатюры. V– конец XII в.

Вход в Иерусалим. Миниатюра из так называемого Кодекса Россано. VI в. Собор в Россано

Вознесение. Миниатюра Евангелия Рабулы. 586 г. (восточная Сирия). Библиотека Лауренциана. Флоренция

Видение Иезекииля. Миниатюра рукописи Слов Григория Назианзина. 867 – 886 гг. Национальная библиотека. Париж

Св. Борис. Миниатюра Евангелия Учительного. Конец XII в. Государственный исторический музей. Москва

Видение Исаии (Христос во славе). Миниатюра Христианской топографии Козьмы Индикоплова. XI в. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Египет.





**52. Византийские и русские миниатюры.
V – конец XII в.
Государственный исторический музей. Москва**

- Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра Новгородской Псалтири. Конец XIII – начало XIV в.
- Евангелист Иоанн. Миниатюра Новгородского Евангелия. Середина XIV в. Собрание Хлудова.
- Евангелист Марк. Миниатюра Новгородского Евангелия. Середина XIV в. Собрание Хлудова.
- Евангелист Лука. Миниатюра Новгородского Евангелия. Середина XIV в. Собрание Хлудова.
- Евангелист Матфей. Миниатюра Новгородского Евангелия. Середина XIV в. Собрание Хлудова.





**53. Миниатюры Евангелия Хитрово.
Около 1399 г.
Российская Государственная библиотека**

Инициал-заставка к Евангелию. Миниатюра
Символ Евангелиста Матфея (ангел)
Символ Евангелиста Марка (лев)
Символ Евангелиста Луки (телец)
Символ Евангелиста Иоанна (орел)

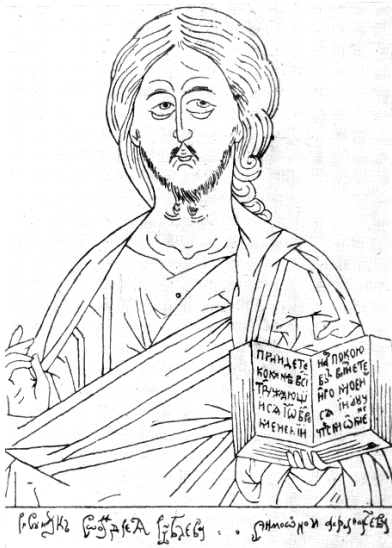




**54. Миниатюры из Евангелия Успенского собора Московского Кремля. Около 1400 г.
Начало XV в.
Российская Государственная библиотека**

Евангелист Матфей. Миниатюра
Символ Евангелиста Матфея (ангел)
Символ Евангелиста Марка (лев)
Символ Евангелиста Луки (телец)
Символ Евангелиста Иоанна (орел)





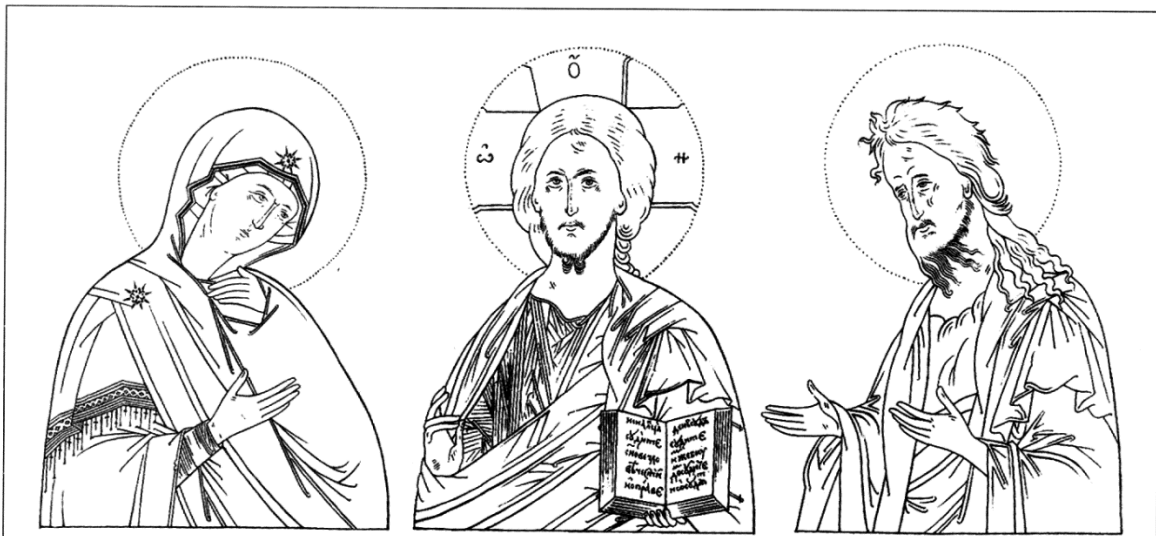
55. Прориси с русских иконописных подлинников. XVI – XVII вв.

«Спас». Прорись с иконы Андрея Рублева. XVI в.

«Деисус». Сийский иконописный подлинник. Прорись. XVII в.

«Вознесение». Лицевой иконописный подлинник из собрания Прохорова. Прорись. XVII в.

«Деисус». Лицевой иконописный подлинник из собрания П. И. Силина. Прорись В. П. Гурьянова. Конец XIX в.



56. Прориси с русских иконописных подлинников. XVI – XVII вв.



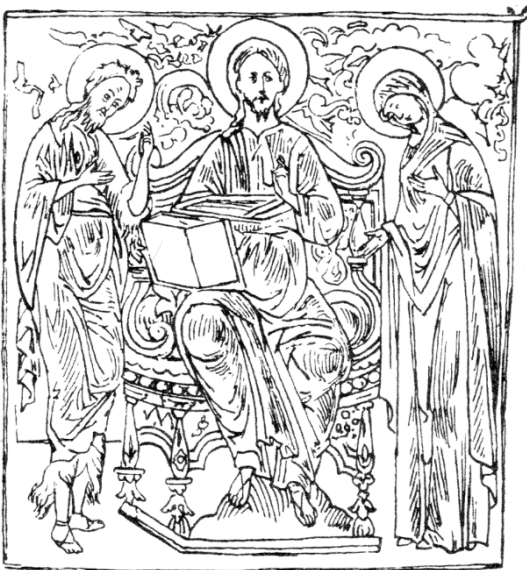
Благовестие Захарии. Строгановский иконописный подлинник. XVII в. Прорись.

Проконий Чирин. Спас. XVII в. Лицевой иконописный подлинник. Прорись

Иоанн Предтеча. XVII в. Лицевой иконописный подлинник. Прорись

Боголеп Львов. Деисус. Сийский иконописный подлинник. XVII в. Прорись

Сошествие во ад. Лицевой иконописный подлинник. Припорох И. Карпенкова. Палех. Первая половина XIX в.





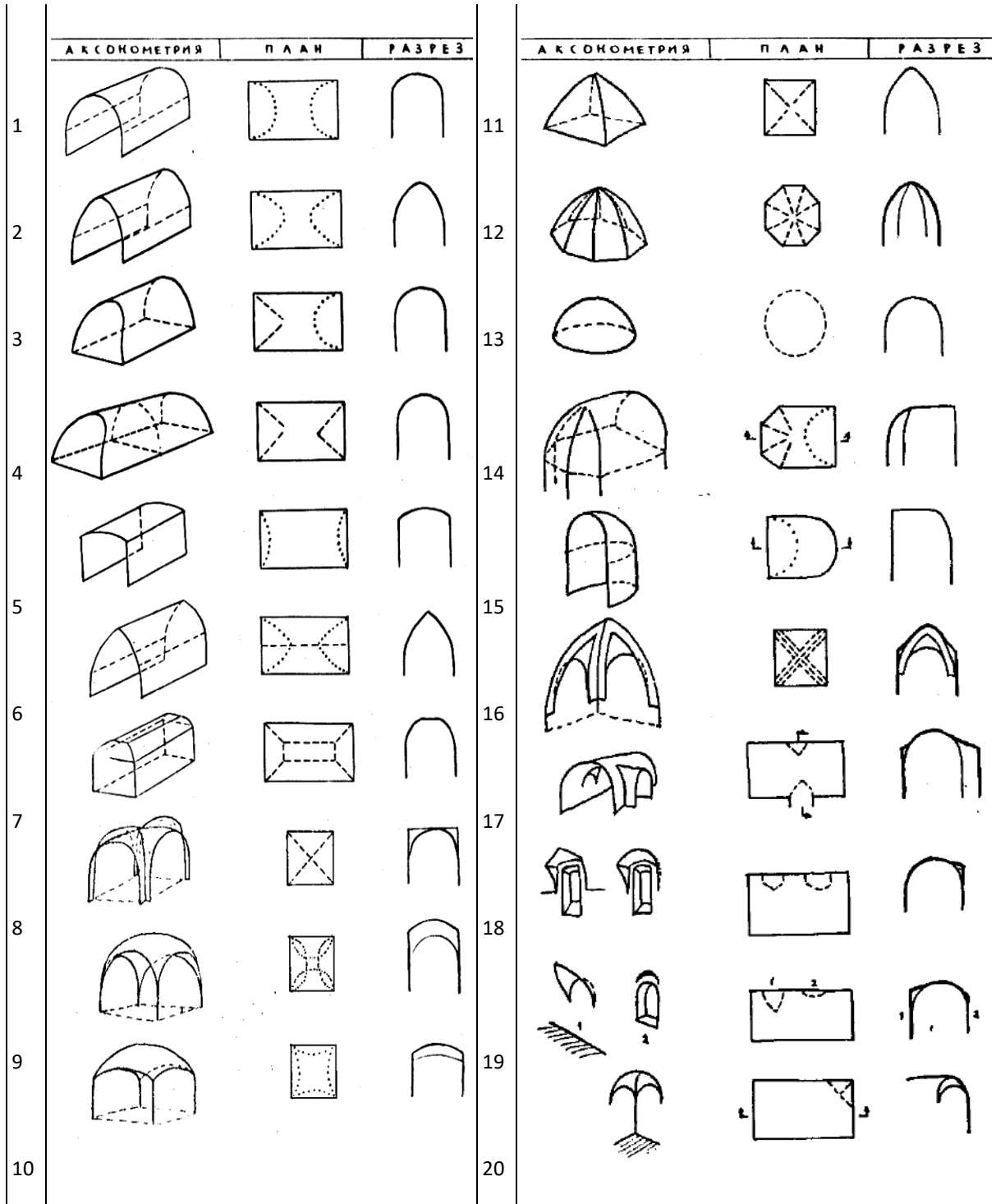
**57. Прориси с оригинала академика живописи
Н. Н. Харламова. Конец XIX – начало XX в.**

Св. Николай Чудотворец
Евангелист Матфей
Евангелист Марк
Спас Благое Молчание
Иоанн Предтеча
Евангелист Лука
Евангелист Иоанн



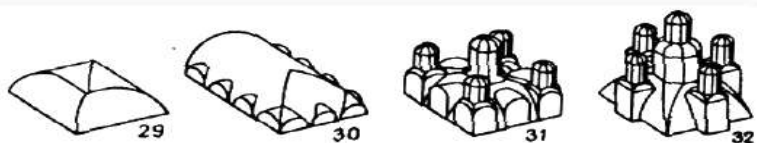
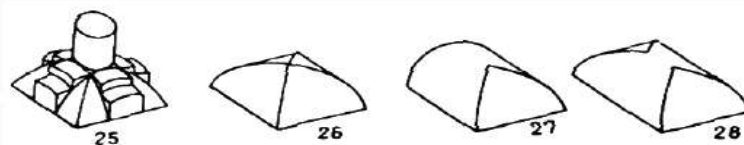
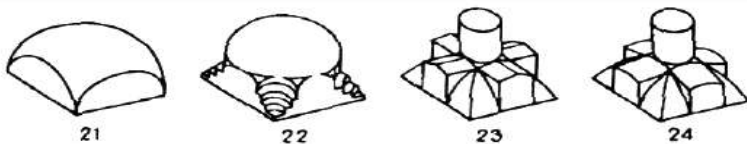
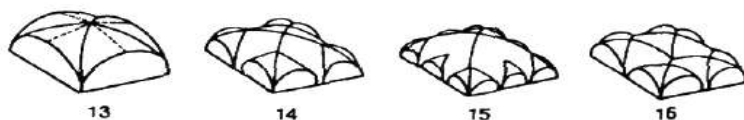
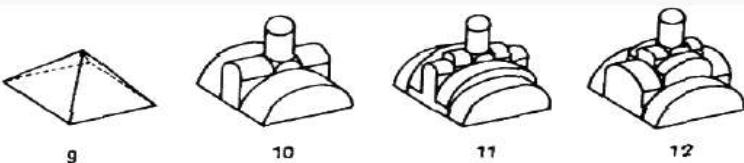
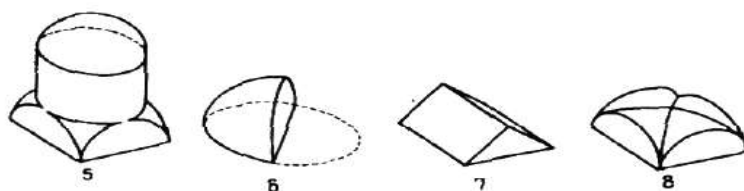
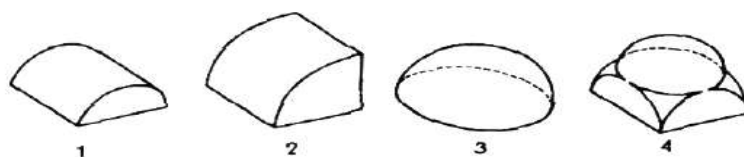
58. Типология сводов русских храмов. XII – XIX вв.

1. Коробовый (при циркульной кривой – цилиндрический). 2. Коробовый – параболический.
3. Полулотковый (коробовый с торцевым лотком). 4. Лотковый. 5. Лучковый (сегментный).
6. Стрельчатый (готический). 7. Кoryтчатый (зеркальный). 8. Крестовый (взаимо перекрещивающиеся коробовые или цилиндрические своды).
9. Вспарушенный (парусный) полукруглый. 10. Вспарушенный (парусный) сегментный.
11. Сомкнутый четырехгранный. 12. Сомкнутый восьмигранный.
13. Сферический (купольный). 14. Граненый полусомкнутый.
15. Конха (полусфера).
16. Сомкнутый с люнетами.
17. Распалубки и их расположение на плане. 18, 19. Распалубки над проемами и в стенах.
20. Угловая распалубка (по материалам В. И. Плужникова)



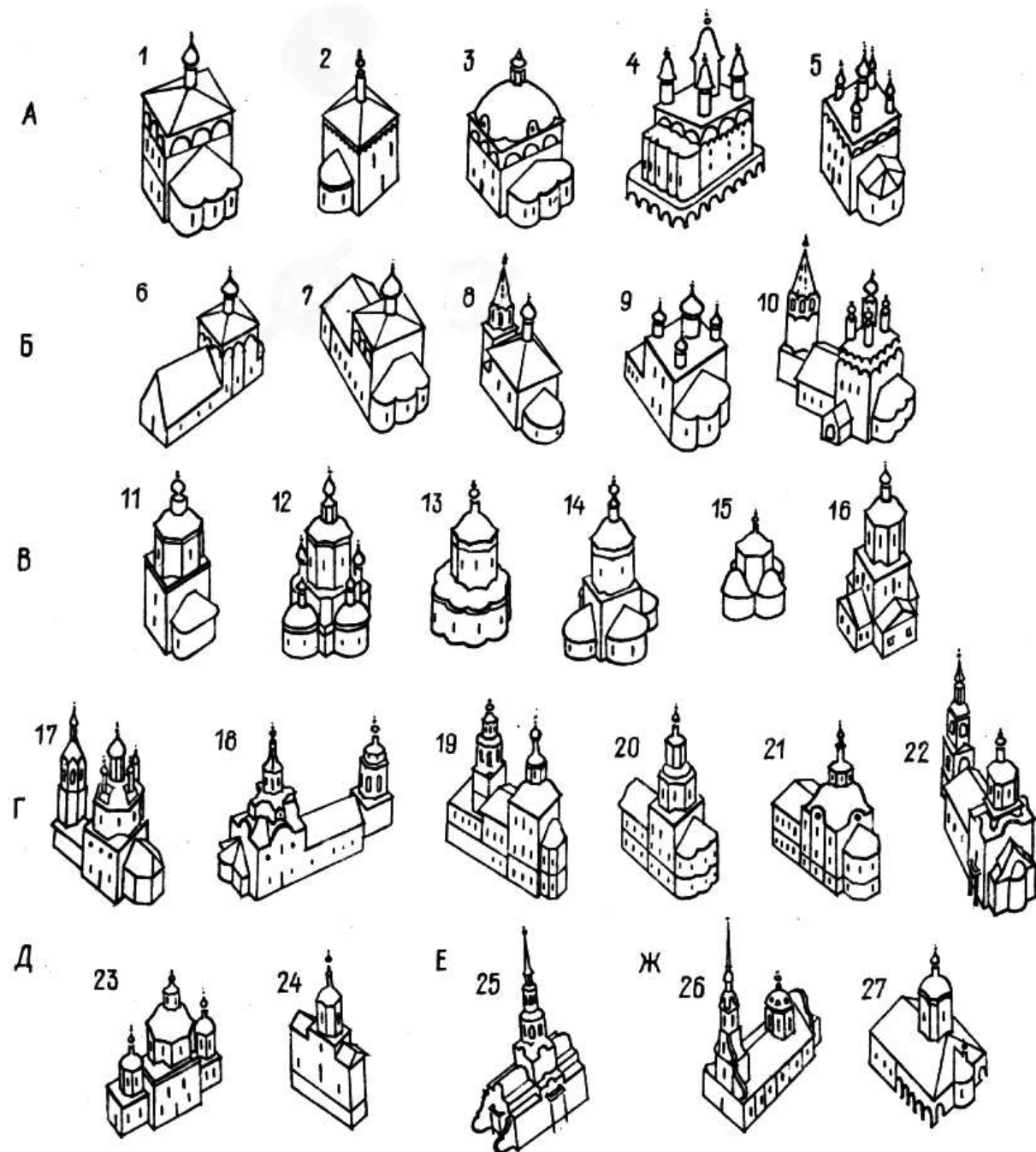
59. Схема основных типов сводов храмов. XI – начало XVIII в.

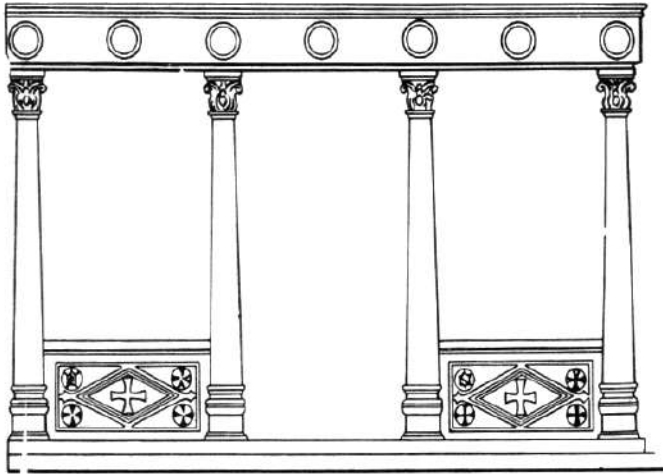
1. Коробовый. 2. Четвертьцилиндрический. 3. Купольный. 4. Купольный на парусах без барабана. 5. Купольный на барабане. 6. Конха. 7. Двускатный. 8. Крестовый. 9. «Шатровый». 10 – 12. Ступенчатоарочный. 13. Вспарушенный крестовый. 14, 15. Сомкнутый на распалубках, сходящихся к углу. 16, 17. Сводчатое перекрытие одностолпной палаты на распалубках, сходящихся к углу. 18. Сомкнутый на распалубках, отступающих от угла. 19. Сомкнутый со сводным расположением распалубок. 20. Сомкнутый на граненом основании. 21. Парусный. 22. Купол на тропях. 23. Крещатый с горизонтальными щелыгами распалубок. 24. Крещатый с наклонными щелыгами распалубок. 25. Крещатый со ступенчатыми распалубками. 26. Сомкнутый без распалубок. 27, 28. Полулотковый и лотковый. 29. Сводчатое перекрытие одностолпной палаты без распалубок. 30. Лотковый на распалубках. 31, 32. Варианты светового пятиглавия бесстолпного храма (по материалам С. С. Подъяпольского)



**60. Объемные композиции храмов переходной эпохи.
Конец XVII – начало XVIII в.**

А – «кубические» одноглавые или пятиглавые церкви. Б – кубический объем в сочетании с притвором или с притвором и колокольной (церкви «трапезные» или «кораблем»). В – «восьмерик на четверике» и развитие этого приема в центрических композициях. Г – сложные объемные композиции. Д – сложные объемные композиции (церкви с двухосной симметрией). Е – церкви под «колоколы». Ж – зальные церкви Петербурга. (по материалам В. И. Плужникова)

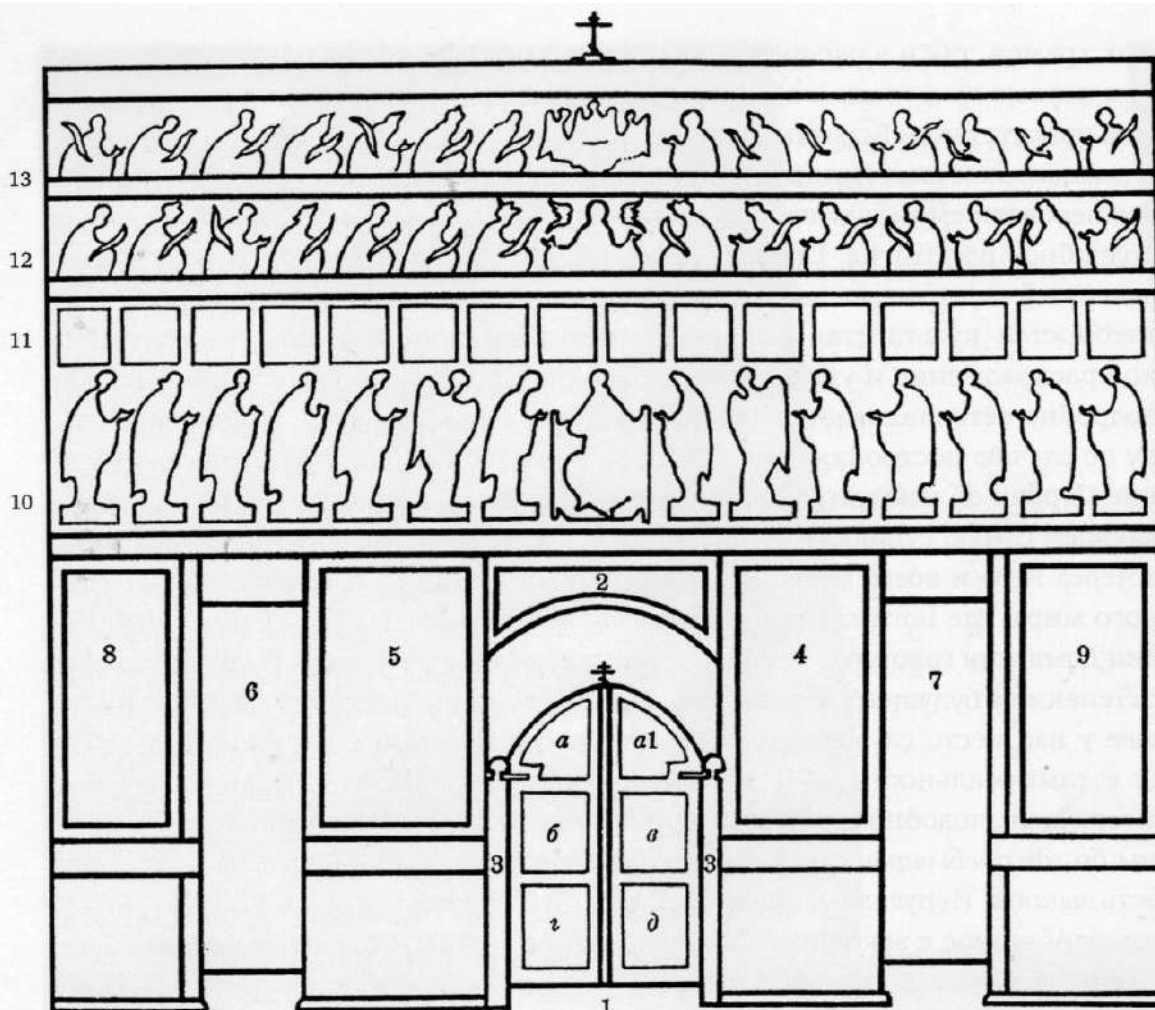




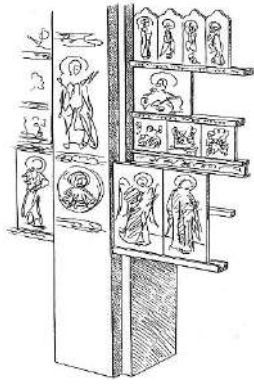
**61. Русский высокий
тябловый иконостас.
XV – XVII вв.**

Алтарная преграда храма Святой Софии в Константинополе. VI в. Реконструкция Ксидиса

Графическая схема русского пятиярусного иконостаса. XVI – XVII вв. Реконструкция Л. А. Успенского



Графическая схема русского пятиярусного иконостаса: 1 – Святые, или Царские, Врата; а и а1: Благовещение; б, в, г, д: Четыре евангелиста; 2 – Тайная вечеря; 3 – Столбики Царских Врат с изображениями святителей, творцов литургии; 4 – икона Христа; 5 – икона Богоматери; 6 и 7 – северная и южная двери иконостаса с иконами архангелов или диаконов; 8 и 9 – иконы местнопочитаемых святых; 10 – деисусный ряд; 11 – праздничный ряд; 12 – пророческий ряд; 13 – праотеческий ряд.

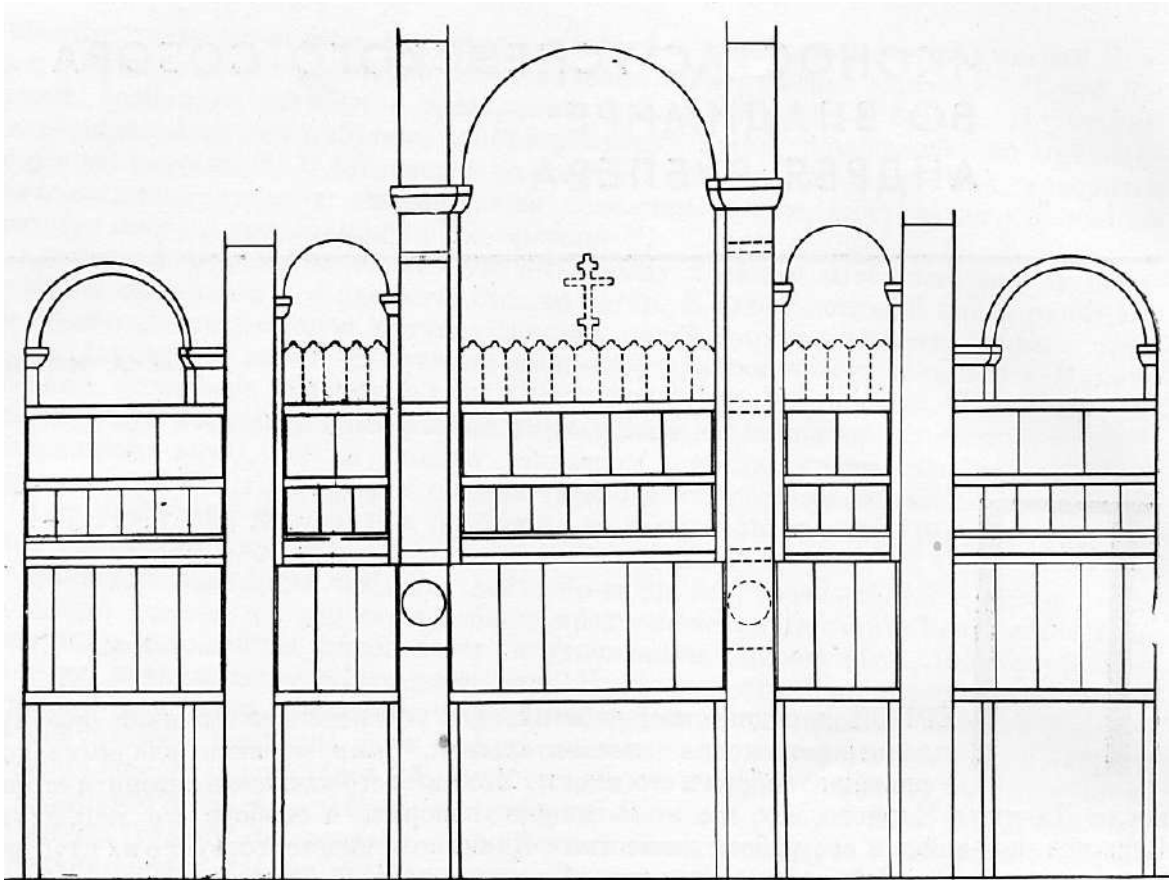


62. Иконостас Успенского собора во Владимире. Начало XV в.

Деталь схематической реконструкции иконостаса Успенского собора во Владимире. По рисунку В. В. Филатова. 1970 г.

Схема реконструкции четырехъярусного иконостаса. Начало XV в. По М. А. Ильину. 1970 г.

Деисусный чин. Иконы из иконостаса Успенского собора во Владимире. 1410-е гг. Государственная Третьяковская галерея





**63. Рязань. Успенский собор в кремле.
1693 – 1699 гг.
Архитектор Я. Г. Бухвостов**

Современный вид собора

Иконостас Успенского собора. Бумага. Акварель.
Середина XIX в. Рязанский Историко-
архитектурный музей-заповедник





**64. Рязань. Успенский собор в кремле. 1693 – 1699 гг.
Архитектор Я. Г. Бухвостов**

Вид собора. Бумага. Акварель. Реконструкция
Е. В. Михайловского. 1950-е гг.

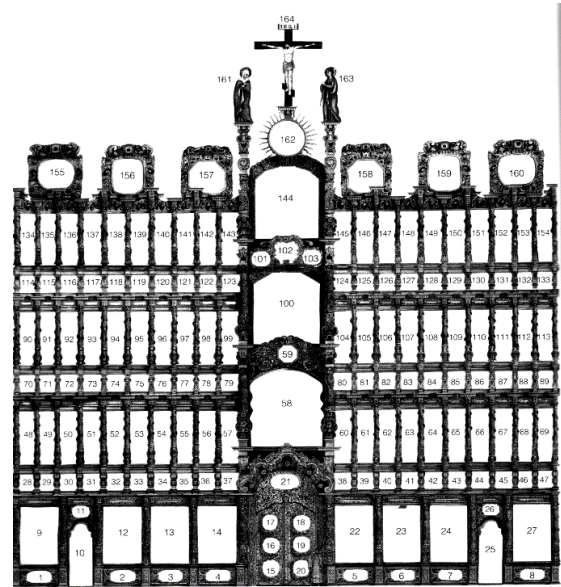
Детали резьбы иконостаса. Конец XVII в.

Общий вид иконостаса. Конец XVII в.

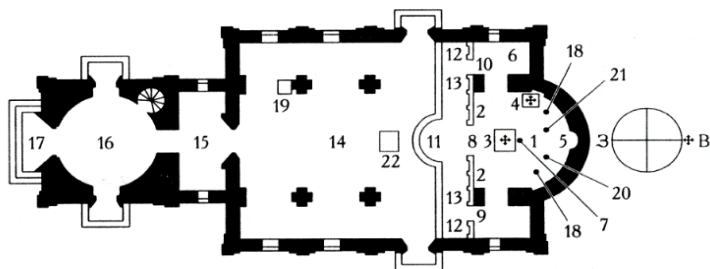
Схема иконостаса

Царские Врата иконостаса. Конец XVII в.

Тайная вечеря. Фрагмент Царских Врат. Конец XVII в.



65. Православный храм и его обустройство



План храма с указанием составляющих его частей

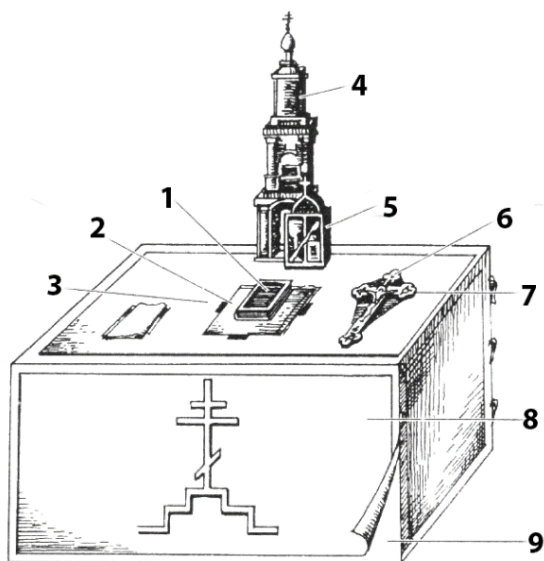
Престол. Рисунок

Жертвенник. Рисунок

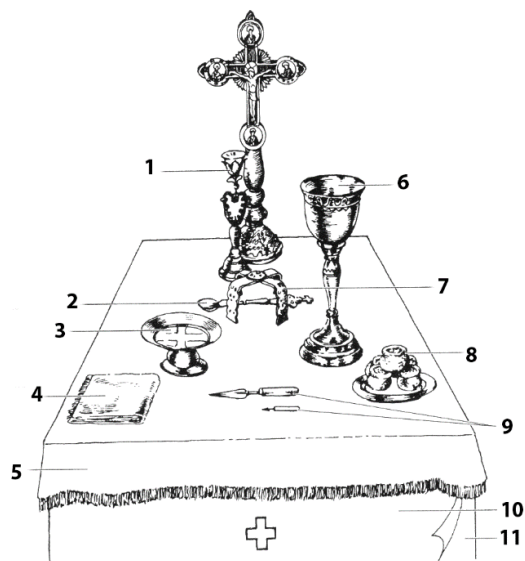
Планица. Рисунок

Престол. Лицевая сторона. Рисунок

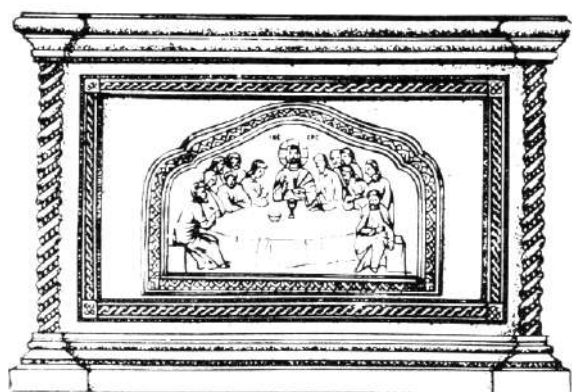
Рисунок



- 1 – Евангелие; 2 – антиминс в илитоне;
- 3 – покрывало; 4 – дарохранильница;
- 5 – дароносица; 6 – напостольный крест;
- 7 – плат; 8 – индитий; 9 – катасарка



- 1 – лампада; 2 – ложка; 3 – дискос; 4 – покровцы и воздух; 5 – покрывало; 6 – потир; 7 – звезда;
- 8 – просфора; 9 – копие; 10 – индитий;
- 11 – катасарка





66. Списки (копии) с иконы «Богоматерь Владимирская» XII в.

Икона «Богоматерь Владимирская». Константинополь. Первая треть XII в. ГТГ

Икона-пядница «Богоматерь Владимирская» из Благовещенского собора Московского Кремля. Конец XIV в. (после 1395 г.). Музеи Московского Кремля

Икона-пядница «Богоматерь Владимирская» из собрания В. А. Прохорова. Начало XV в. Государственный Русский музей

А. Рублев. Икона-список «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора во Владимире. Начало XV в. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

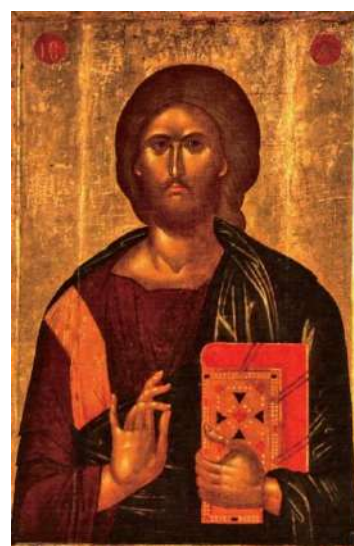
Икона-список «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора Московского Кремля. Начало XV в. Музеи Московского Кремля



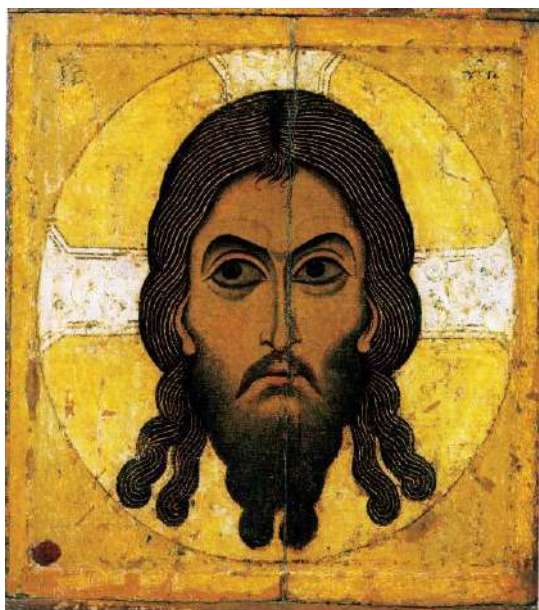
67. Развитие иконографического типа иконы «Христос Пантократор». VI – XV вв.



Икона «Христос Пантократор». VI в.
 Монастырь св. Екатерины на горе Синай. Египет
 Икона «Христос Пантократор». XIII в. Монастырь
 Хиландар на Афоне. Греция
 Икона «Христос Пантократор». XIII в.
 Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург
 Икона «Христос Пантократор». Византия, конец XIV в.
 Монастырь св. Екатерины. Синай. Египет
 Икона «Христос Пантократор». Середина XIV в.
 Византийский музей. Митилены, Лесбос, Греция
 Икона «Христос Пантократор». Около 1363 г.
 Константинополь. Государственный Эрмитаж. Санкт-
 Петербург
 Икона «Христос Пантократор». XV в. Греция.
 ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва



**68. Развитие иконографического типа
иконы «Спас Нерукотворный».
XII – XVII вв.**



Икона «Спас Нерукотворный». Конец XII в.
ГТГ. Москва

Икона «Спас Нерукотворный». Первая
половина XIII в. ГТГ. Москва

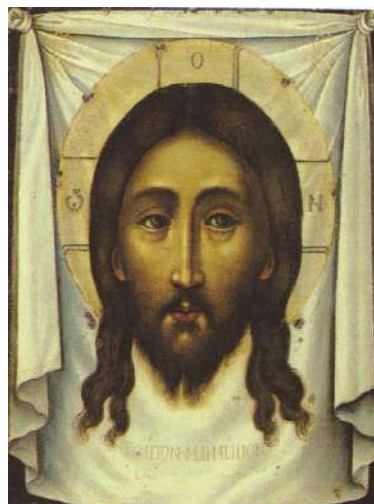
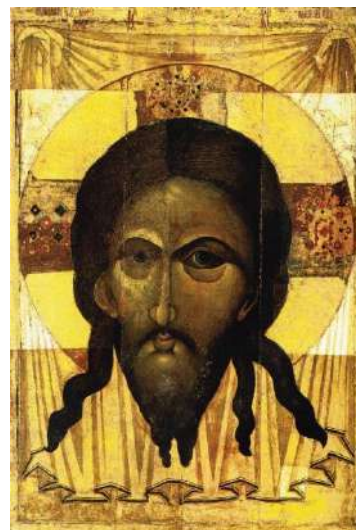
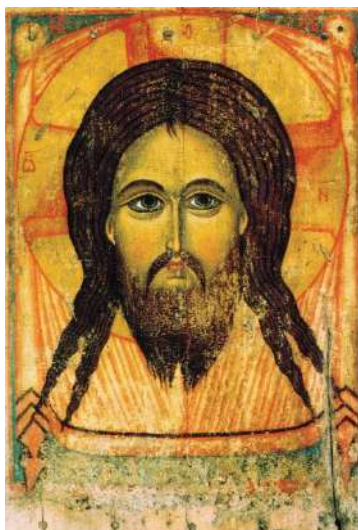
Икона «Спас Нерукотворный». Конец XIV в.
Успенский собор Московского Кремля. Москва

Икона «Спас Нерукотворный». Начало XV в.
Центральный музей древнерусской культуры
и искусства им. А. Рублева. Москва

Икона «Спас Нерукотворный». 1447 г.
Великоустюгский государственный
архитектурный и художественный музей-
заповедник. Великий Устюг

Симон Ушаков. Икона «Спас Нерукотворный».
1658 г. Церковь Троицы в Никитниках. Москва

Симон Ушаков. Икона «Спас Нерукотворный».
1658 г. ГТГ. Москва





**69. Развитие иконографического типа икон
«Богоматерь Оранта» – «Богоматерь
Знамение». XI – XV вв.**

Богоматерь Оранта (Нерушимая стена). Мозаика
конхи центральной апсиды. Софийский собор
в Киеве. 1040-е гг.

Богоматерь Оранта Великая Панагия. Около
1224 г. Государственная Третьяковская галерея.
Москва

Богоматерь Знамение. Первая половина XIII в.
Музей-квартира П. Д. Корина. Москва

Богоматерь Знамение. Конец XV в.
Государственная Третьяковская галерея. Москва





70. Развитие иконографического типа иконы «Вознесение Господне». VI – XVI вв.

«Вознесение Господне». VIII – IX вв. Монастырь Святой Екатерины. Синай. Египет
 «Вознесение Господне». Миниатюра из Евангелия Рабулы. 586 г. Библиотека Лауренциана. Флоренция
 «Вознесение Господне». Конец XII в. Мозаика собора Рождества Богородицы. Монреале. Италия
 А. Рублев. «Вознесение Господне». 1408 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
 «Вознесение Господне». XVI в. Музей Изабеллы Гарднер. Бостон. США





71. Канон в искусстве Древнего Египта. Тип «Богоматерь» (Национальный археологический музей в Каире)

Богиня Исида с младенцем Гором.

Бронза. Раскопки в Карнаке. Поздний период (664 – 332 г. до н. э.).

Богиня земли и плодородия Исида.

Терракота. Из раскопок в Абидосе.

Римский период (30 г. до н. э. – 313 г. н. э.).

Богиня Исида на троне. Дерево, серебро, позолота. Из раскопок в Дендере. Греко-римский период (332 г. до н. э. – 313 г. н. э.).

Богиня Исида, кормящая грудью Гора. Бронза, позолота. Из раскопок в Абусире. Поздний период (664 – 332 гг. до н. э.)





72. Сложившиеся иконографические типы Христа «на троне» и «в рост». VI в.

Христос на троне. Фреска апсиды. Церковь Св. Меркурия в старом Каире. Египет

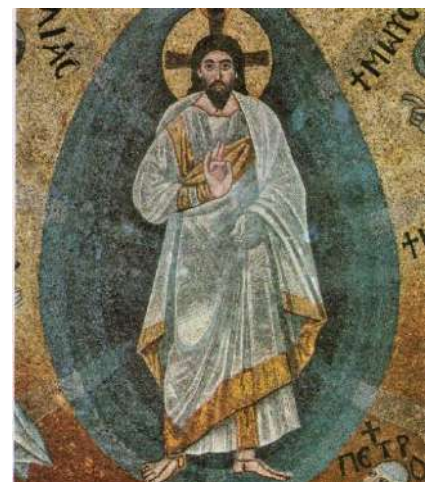
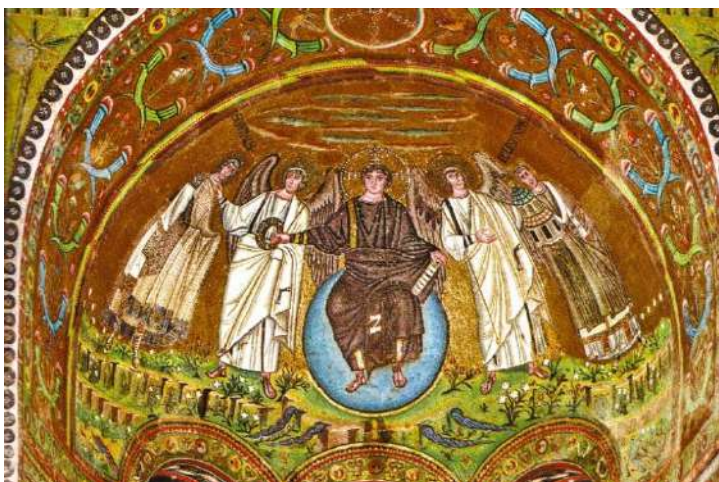
Христос на троне. Мозаика. Базилика св. Аполлинария Нового. Равенна. Италия

Христос. Мозаика. Епископская капелла. Равенна. Италия

Христос, передающий корону св. Виталию.

Мозаика апсиды. Церковь св. Виталия. Равенна. Италия

Христос. Деталь композиции «Преображение». Мозаика. Базилика монастыря св. Екатерины на Синае. Египет



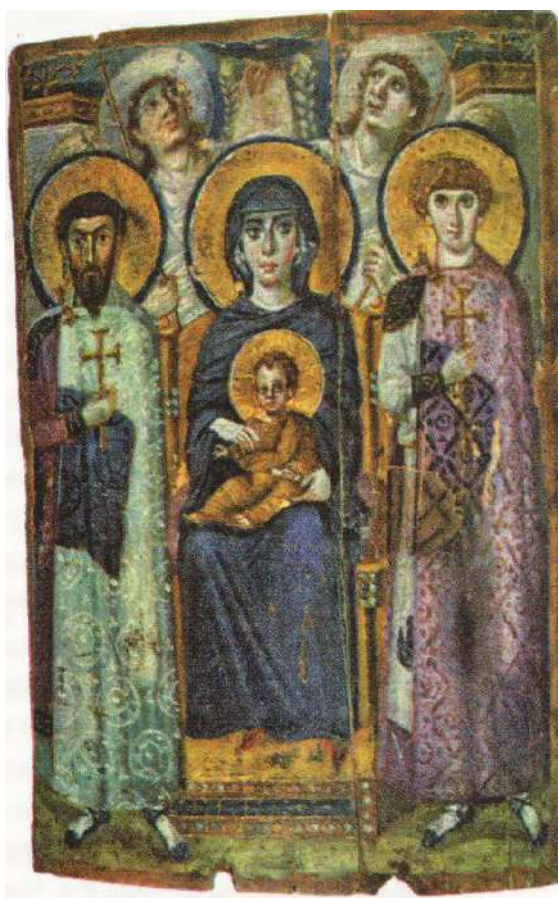


73. Сложившиеся иконографические типы Богородицы «на троне» и «в рост». V – VIII вв.

Богородица на троне с предстоящими. V в. Фреска. Катакомба Коммогила. Рим

Богородица на престоле с предстоящими Феодором и Георгием. Конец VI – начало VII в. Энкаустическая икона. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Египет

Богородица с младенцем. После 787 г. Мозаика. Церковь Успения. Никея. Греция



ГЛАВА 3

ПАМЯТНИКИ ИКОНОГРАФИИ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ

Христианство, официально став в 988 году государственной религией Киевской Руси, охватило вскоре и всю ее огромную территорию с многочисленными княжествами, входившими в ее состав. В начавшееся бурное строительство каменных храмов пришла стойкая византийская традиция с ее уже сложившимися приемами. В украшении церковных зданий основное место заняла живопись – мозаики, фрески, иконы. Но вместе с тем в каждом из феодальных княжеств Руси, развивавшихся достаточно самобытно, церковное искусство обрело яркое своеобразие, особенно в том случае, когда византийские навыки совмещались с присовокуплением собственным мастерством художника. Обретение творческой самостоятельности шло путем познания основного художественного источника – искусства Византии, особенно тех ее эпох, с которыми приходилось соприкоснуться в первую очередь, – «македонской» и «комниновской», а позднее уже и с «палеологовской». Произведения этих стилей формировали лицо первых локальных художественных центров, среди которых особый интерес для нас представляет Владимиро-Суздальская Русь, неповторимость которой проявилась в целом ряде выдающихся произведений, в том числе и иконографического порядка. Рассмотрим это подробнее, обобщив накопленный опыт исследования.

3.1. ПАМЯТНИКИ ВРЕМЕНИ КНЯЖЕНИЯ ВЛАДИМИРА МОНОМАХА (1113 – 1125)

Истоки христианского искусства на Владимирской земле относятся еще к началу XII века. Наиболее крепкие корни здесь пустила мономаховская ветвь Рюриковичей. Она правила в Залесье более ста лет и превратила его в цветущий край. За это время, до нашествия монголов, на княжеском «столе» правили и сам основатель рода Владимир II Всеволодович (Мономах), и его сын Юрий Долгорукий, и его внуки Андрей Боголюбский и Всеволод III Большое Гнездо, и многочисленные правнуки. Каждый из

них был незаурядной личностью, определявшей художественную политику своего времени. При них Владимиро-Суздальская Русь обрела не только самостоятельность и могущество, но и стала крупнейшим художественным центром христианского мира, создав яркий и самобытный стиль в архитектуре и искусстве. Многовековые культурные традиции Византии, Западной Европы и стран Азии впитывались и сплавливались здесь в совершенно неповторимую русскую национальную традицию.

Владимир Мономах получил Залесскую землю во владение еще в малолетстве от своего отца Всеволода I Ярославича (1030 – 1093), правившего в Переяславле Южном. А тот, в свою очередь, получил ее в удел от своего отца Ярослава Мудрого. Мать Владимира Анастасия была дочерью византийского императора Константина Мономаха. По деду со стороны матери он и получил имя Мономах, что означает «единоборец». Но история о даре Константином Мономахом своему внуку императорских регалий, в том числе и знаменитой «шапки Мономаха», не более чем легенда, возникшая, видимо, в XV веке, когда при великокняжеском дворе стала оформляться доктрина о Москве как о «третьем Риме» (после настоящего Рима – центра античной Римской империи и Константинополя – столицы Византийской империи). Владимир Мономах был женат на английской принцессе Гите, дочери короля Гарольда Саксонского. Это был дальновидный политик и деятельный князь, имевший сильную волю и гибкий просвещенный ум. С 1113 года и до своей смерти он был великим киевским князем. При нем Киевская Русь обрела наконец покой. Вновь установился тесный контакт с Византией, в том числе и династический: свою дочь Марию он выдает за византийского принца Леона, а внуку от сына Мстислава – за византийского императора Иоанна Комнина. Оживляется торговля, начинается расцвет культуры и искусства, строятся новые каменные храмы, стены которых украшаются живописью.

Впервые на Залесской земле Владимир Мономах побывал в 1066 году в возрасте тринадцати лет. По воле отца он знакомился тогда со своей северной «вотчиной». Во второй раз он приехал сюда в 1101 году и развернул большое строительство. Во Владимире вокруг кремля он возводит мощные оборонительные сооружения и строит церковь Спаса, а в Суздале укрепляет городские валы и воздвигает городской собор в честь Успения Богородицы (1101 – 1104). Видимо, именно в этом храме и был венчан его семнадцатилетний сын Юрий с дочерью половецкого хана Аепы. Это

было в 1107 году, когда Владимир Мономах вновь в третий раз приехал в свою северную вотчину после примирения с половцами.

Вновь построенный городской собор стал первой кирпичной постройкой в Суздале. Он, видимо, сменил первый деревянный храм, срубленный между 990 и 993 годами ещё при Владимире I Красное Солнышко (ок. 942 – 1015) и освященный первым епископом Залесья Феодором. Дальнейшая судьба собора тоже была непростой. В 1148 году на его руинах сын Владимира Мономаха Юрий Долгорукий воздвиг свой собор, который, в свою очередь, в 1222 – 1225 годах был перестроен его внуком Юрием Всеволодовичем.

В 1994 – 1997 годах археологическими раскопками В. П. Глазова остатки собора Владимира Мономаха были вскрыты. Это открытие стало поистине сенсационным, поскольку отодвинуло историю каменного строительства на Владимирской земле к самому началу XII века и сделало возможным определить его характер. На основе натурных исследований архитектор-реставратор В. М. Анисимов воссоздал утерянный облик уникального памятника эпохи Владимира Мономаха.

Оказалось, что за образец суздальского храма был взят Успенский собор Печерского монастыря в Киеве (1073 – 1077), построенный сыном Ярослава Мудрого Святославом II. Габариты и структура киевского прототипа были повторены в Суздале. Храм тоже возвели одноглавым, трехнефным, с позакомарным покрытием верха. Близкой была и техника кладки: шесть рядов тонкого кирпича (плинфы) перемежались двумя рядами тесаного камня (известняка). При кладке один ряд кирпичей торцом выводили на лицевую поверхность стены, а другой немного сдвигали внутрь, прикрывая снаружи розовым известковым раствором. Такая полосатая кладка с утопленным рядом, сочетавшая разные цвета, пришла из Византии и прочно закрепилась в Киеве. Узорность техники кладки придавала постройке нарядность. Так Владимир Мономах приобщал свои северные земли к многовековому опыту христианской архитектуры.

Монументальная живопись. Хотя сам храм не сохранился, теперь есть достоверное свидетельство, что он был расписан. Археологические шурфы показали, что гладкая поверхность стен внутри храма была покрыта штукатуркой, а по ней нанесена живопись. В раскопах найдено множество разных по размеру фрагментов с живописью. На их оборотной стороне прослеживаются отпечатки строительного кирпича (плинфы) и белого камня. Толщина штукатурного слоя составляет от 3 до 5 см. Испол-

зовался известковый раствор с включением в него древесного угля и рубленого волокна, но без добавления цемьянки (тертого кирпича). Цвет его в основной массе сероватый, а состав довольно пористый и грубый. Зато лицевая поверхность, подготавливавшаяся под роспись, затиралась более тонкоотмученным составом.

Все фрески, относимые ко времени княжения Владимира Мономаха (см. ил. 25), имеют однослойную роспись, поэтому их отличает прозрачная легкость и особо звучная цветовая насыщенность. Поражает необычное цветовое богатство. Использовались преимущественно местные земляные краски – различные охры, земля (желтая, красная, зеленая, коричневая), белила, ультрамарин. Часто применялось их смешение путем наложения одной на другую. Для подготовительного слоя, так называемой рефти, использовали древесный уголь, затертый на известковых белилах, а в качестве связующего росписи – яичную темперу.

На кусках фресок просматриваются изображения людей, животных, фрагменты растительного и геометрического орнаментов, на некоторые из них нанесены граффити (надписи и знаки). Обнаружены следы графления контуров рисунка углубленными линиями по поверхности штукатурки. В частности, граффья замечена на нимбах и ликах. Даже по фрагментам можно судить о характере живописи. В ней ощущается стремление к светотеневой моделировке объема: цвета то сгущаются к затемненному краю, то разбеливаются в высветлениях почти до чистых белил. По разрозненным фрагментам трудно судить о содержании композиций и характере росписей в целом. Но отдельные детали исполнения фресок все же говорят о том, что в живописи, как и в архитектуре храма, многое исходит еще от киевских художественных традиций. Мастера в Суздаль были приглашены, Владимиром Мономахом скорее всего, из Киева и писали в византийской манере.

3.2. ПАМЯТНИКИ ВРЕМЕНИ КНЯЖЕНИЯ ЮРИЯ ДОЛГОРУКОГО (1125 – 1157)

При Юрии Долгоруком (1125 – 1257) в Залесье было возведено пять храмов: Рождества Богородицы в Суздале (1148), Бориса и Глеба в Кидекше (1152), Георгия в Юрьеве-Польском (1152) и Владимире (1156) и Спаса в Переславле-Залесском (1152). Сегодня из пяти этих церквей сохранились лишь две – Бориса и Глеба в Кидекше и Спаса Преображения в Переславле-Залесском.

Монументальная живопись. Все храмы, построенные Юрием Долгоруким, были в свое время расписаны. Князь придавал этому большое значение, о чем имеются прямые и косвенные свидетельства. Но живопись сохранилась только в одной церкви и то фрагментарно. Это церковь Бориса и Глеба в Кидекше, где некогда находилась княжеская резиденция (ил. 74). Её стены расписали в 1150-е годы вскоре после возведения храма (ил. 75). Это было достоверно подтверждено раскопками в нем в 1994 и 2010-х годах и установлением первоначального уровня пола, над которым обнаружены фрески. Впервые же роспись была открыта в 1947 – 1948 годах владимирскими реставраторами А. Д. Варгановым (1905 – 1977) и Н. П. Сычевым (1883 – 1964).

В алтаре сохранились фрагменты орнаментальных пелен (полотенец) с изображением растительных побегов и деревьев в виде «семисвечников» – символов Богородицы. Во фрески мотив этот перешел, видимо, с тканых завес, которыми в первые века христианства алтарь отделяли от помещения для молящихся.

На северной стене храма сохранилась деталь композиции «Успение Богородицы», а напротив, на южной стене, – часть сцены «Рождество Христово» с изображением всадников-волхвов. Выше располагались, вероятно всего, изображения пророков.

Западную стену по традиции занимала композиция «Страшный Суд», от которой сохранились лишь небольшие фрагменты «Рая» на стенах хора с изображением деревьев, цветов и птиц. В нише (аркосолии) северной стены над гробницей изображены неизвестные святые жены княжеского рода. Н. П. Сычев считал, что захоронения принадлежат Марии, жене князя Бориса (сына Юрия Долгорукого), и его дочери Евфросинии, а сохранившиеся фрагменты фресок изображают соименных им святых мучениц. Фигуры находятся в окружении райских деревьев и священных птиц¹.

Несколько по-иному и более подробно интерпретировал изображение в аркосолии В. Н. Лазарев: «На фреске изображены в рост две монументальные женские фигуры в окружении райских деревьев и священных птиц. Справа мы видим соименную жене Бориса мученицу Марию, облаченную в темно-синий хитон, коричнево-красный мафорий и красную обувь, а слева – жену Юрия Долгорукого Евфросинию в роскошной императорской одежде. Евфросиния была византийской принцессой из дома

Комнинов, чем и объясняется ее царственный наряд. Посередине возвышается кипарисоподобная пальма, которая окружена маленькими пальмами, усыпанными красными плодами. По сторонам фигур также виднеются пальмы, а рядом с ними представлены небольшие деревья с сидящими на них двумя павлинами. Композиция с ее тяжеловесными формами, массивными силуэтами, малиново-красными тонами одежд и темно-оливковыми тонами зелени четко вырисовывается на белом фоне»².

Вызывает сомнение и склонность Н. П. Сычева видеть в двух всадниках на южной стене изображение первых русских святых Бориса и Глеба. В этом убеждает отсутствие у них таких иконографических элементов, как нимбы и княжеские шапки. Скорее, это скачущие на конях волхвы из композиции «Рождество Христово». Сегодня этого мнения придерживаются и другие исследователи³.

Спорным в иконографии храма остается вопрос о датировке росписей. В. Н. Лазарев относил их создание к 1180-м годам, ко времени Всеволода III, т. е. после смерти Юрия Долгорукого. Отмечая, однако, что «над хорами находилось, возможно, изображение райского сада, от которого уцелели деревья и птицы», он делает при этом весьма интересное заключение: «Несмотря на фрагментарность расчищенных кусков живописи, можно все же сделать один общий вывод. Кидекшанская роспись привлекает к себе внимание отступлением от канонической церковной системы. Такие детали, как изображение райского сада на хорах, где во время богослужения пребывала великокняжеская семья, или наличие весьма свободно трактованных изображений деревьев на полотенцах, говорят о том, что работавшие здесь мастера не очень считались с требованиями духовенства»⁴. Поэтому особо подчеркнем, что вряд ли «комниновский» примат регламента и церемониальности, принятый при дворе Всеволода III, позволил бы столь свободно трактовать сложившуюся иконографическую систему. Церковь Бориса и Глеба была частью княжеской резиденции Юрия Долгорукого и выполняла роль домашнего храма. Открытые в 2004 году владимирскими реставраторами на юго-западном своде под хорами довольно крупные фрагменты с изображениями пышных цветочных орнаментов и птиц, а также многочисленные остатки фрагментов на самих хорах свидетельствуют, скорее, о том, что здесь был представлен своеобразный парадиз (райский сад), а не традиционный «Страшный Суд». Решительно используя на Северо-Востоке Руси в строительстве храмов белый камень, Юрий Долгорукий столь же смело вводил в их украшение

светский праздничный настрой. Думается, что росписи церкви Бориса и Глеба с полным основанием можно отнести непосредственно ко времени завершения его возведения – к 1150-м годам.

Отступление от уже сложившихся в первой половине XII века живописных программ, яркая самобытность в манере письма, еще не отмеченная чертами сложившегося стиля, определенное воздействие на роспись книжных миниатюр, особенно в орнаментах, явно свидетельствуют о том, что Юрий Долгорукий не прибегал к помощи византийских мастеров, а использовал уже местные кадры, закладывая тем самым основы самостоятельной живописной школы Владимиро-Суздальской Руси, хотя и с ориентацией на киевские образцы.

3.3. ПАМЯТНИКИ ВРЕМЕНИ КНЯЖЕНИЯ АНДРЕЯ БОГОЛЮБСКОГО (1157 – 1174)

В 1174 году сын Юрия Долгорукого от брака с дочерью половецкого хана Аепы Андрей был убит заговорщиками-боярами, среди которых была и его жена, по происхождению «ясыня» (осетинка). Прозвище «Боголюбский» он получил по названию своего замка в Боголюбове под Владимиром. Правил 17 лет (1157 – 1174) и все это время строил тоже из белого камня, но пошел дальше. Мастеров попросил у самого императора Священной Римской империи Фридриха Барбароссы. Правда, вначале летопись сообщила, что «приведе ему бог из всех земель мастера». Это могло означать, что его могущество и слава были столь велики, что он мог пригласить любых мастеров из самых разных стран, поскольку сама империя Фридриха была весьма велика и состояла из многих земель. Но чуть позже уже другая летопись вскользь упомянула, что строителей он брал «от немец». Более же конкретно высказался по этому поводу Василий Никитич Татищев (1686 – 1750). Работая над своей известной «Историей Российской с древнейших времен», он явно имел в своих руках какие-то другие летописные тексты, позже утраченные, что позволило ему отметить, что мастера присланы были от императора Фридриха Первого, с которым Андрей «в дружбе был».

В тот же год, когда Юрий Долгорукий скончался, а Андрей вступил в великокняжеские права, Фридрих Барбаросса присоединил к своей империи Ломбардию – земли за Альпами. В Северной Италии в то время

было много искусных мастеров, строивших из камня. В архитектуре господствовал романский стиль. Соборы имели так называемые перспективные порталы, утопленные в толщу стены; по фасадам тянулись из колонок и арок пояса, окна тоже имели арочное завершение. И было много резной скульптуры. Из Ломбардии строительное искусство распространилось и на другие земли Фридриха – на юг Франции, в Швейцарию, на Рейн и Дунай. На постройках Андрея все эти приметы романского стиля налицо. Вот почему Владимирский край можно назвать «Русской Ломбардией». Так и слились на Залесской земле византийские типы храмов с романскими формами их декорации и дали жизнь новой блистательной школе белокаменного зодчества. Первым храмом, возведенным Андреем Боголюбским во Владимире, был Успенский собор (1158 – 1160) – одноглавый крестово-купольный тип церковной постройки (ил. 76).

Монументальная живопись. Наиболее значительные росписи при Андрее Боголюбском были сделаны в Успенском соборе во Владимире. От первоначальной живописи собора, выполненной в 1161 году (ил. 77), сохранились фрагменты орнаментальной росписи на откосе окна северной стены хор Андреевского собора, а также часть фигуры святого (пророка?) за иконостасом на бывшей ранее наружной северной стене, заложенной в 1185 – 1189 годах Всеволодом III, обстроившим первоначальный собор обширными боковыми галереями. Этот факт еще раз неопровержимо доказывает, что храм Андрея Боголюбского был снаружи расписан фресками. Об этом же свидетельствуют и открытые еще в 1882 – 1884 годах изображения двух пророков, возвещающих о Христе, и павлинов – символов Воскресения – в аркатурно-колончатом фризе на северной стене Андреевского храма. Но они во многом уже утратили свежесть своего первоначального колорита. Вновь открытые фрагменты росписей 1161 года в Успенском соборе за иконостасом следует рассматривать как самый первый достоверный памятник живописи Владимиро-Суздальской Руси. Здесь живопись сохраняет всю свою изначальную красоту и яркость. Особенно в хорошем состоянии следует считать фрески на северной стене. Динамичная по построению фрагментарная фигура святого выполнена прозрачными красками. Золотистый нимб и светло-зеленые и голубые одежды на ярко-синем фоне выглядят как бы парящими в пространстве. Плавный мягкий контур и легкие ассисты дополняют это впечатление.

Орнаментальная же роспись на откосах окна над хорами представляет собой крупные растительные завитки, выполненные светло-коричневой краской по белому фону с локальным заполнением форм листьев и цветов светло-зелеными и охристыми тонами. Этот прием напоминает письмо книжных миниатюр этого же периода. Свободное построение композиции, сложившаяся техника письма, мастерство в передаче форм выдают руку опытного мастера, которым был, по всей вероятности, русский художник, прошедший обучение в Киеве. Характер фрагментарно сохранившихся росписей окна с изображением павлина (символа бессмертия) на его внешней стороне и ярким цветочным орнаментом – на внутренней дает основание предполагать, что на хорах, как и в храме Бориса и Глеба в Кидекше, был изображен «Рай» со сценами из жизни княжеской семьи. Нечто похожее было нарисовано в угловых западных башнях Софийского собора в Киеве (1040-е гг.).

Второй белокаменной постройкой, заложенной Андреем Боголюбским в 1158 году, был храм Рождества Богородицы в Боголюбове. В 1950-е годы известный археолог Н. Н. Воронин, исследуя его остатки, тоже обнаружил фрагменты первоначальных фресковых росписей (около 1000 мелких обломков), сохранившихся в нижней «подольной» части собора. Они являлись частью белых завес («полотенец»), традиционно украшавших церковный интерьер. Цветовая палитра состояла из зеленых, синих и охровых тонов, а орнамент – из сердцевидных медальонов с листьями аканфа, напоминающих резьбу белокаменных капителей. Этот мотив напоминал живописное оформление арок со святыми в Успенском соборе во Владимире, что свидетельствовало о близкой манере их исполнения и о наличии у Андрея Боголюбского самостоятельной артели художников.

В 1989 году во время реставрационных работ были обнаружены росписи и на Золотых воротах во Владимире (1164) – уникальном оборонительном сооружении Андрея Боголюбского. Под многовековыми слоями штукатурок и побелок открылись фрагменты на своде проездной арки. Найденные изображения составляют детали композиций с военной тематикой: воин, всадник на коне, кольчуга, орнаменты. Открытия еще раз подтвердили, что снаружи белокаменные храмы в XII веке тоже расписывались (см. ил. 24). Владимирские мастера работали уже самостоятельно и сами разрабатывали программу росписи, в том числе и на светские темы.

Известно, что при Андрее Боголюбском росписями был украшен и храм Покрова на Нерли (1165). К середине XIX века, времени открытия и первого упоминания о древних росписях собора, фрески сохранились уже только фрагментарно в верхних частях здания. В 1859 – 1860 годах остатки сохранившейся в храме живописи были зафиксированы по заданию Академии художеств Ф. Г. Солнцевым, который в связи с этим указывал: «Вверху одного купола изображен Спаситель с евангелием, под ним четыре архангела, два серафима и два изображения, соединенных по три головы вместе серафимов. Под предыдущим изображением в кругах двенадцать апостолов. Ниже их, в простенках окон, вероятно, восемь мучеников, от которых одни очерки венцов, овалы голов, а у трех едва приметны лица, над ними остатками видны теремки, а над ними венцы. В откосах окон остались признаки орнамента. В сей церкви никаких дальнейших следов живописи не оказалось, открытая же живопись была исправлена в царствование царя Михаила Феодоровича. Живопись эта по своей древности, по пошибу складок, расположению фигур и манере заслуживает внимания как редкий остаток XII и XVII вв. и необходимо было бы её возобновить»⁵.

В 1980-е годы древняя живопись была исследована владимирскими реставраторами (см. ил. 21). Выполнена копия остатков росписи в скуфье купола с изображением Христа Пантократора и окружающих его архангелов, серафимов и херувимов. В ходе реставрационных работ выявились некоторые технико-технологические особенности уникальной росписи. Живопись выполнена по плотному известковому двухслойному штукатурному грунту. Первый слой – выравнивающий – достигает местами 2 см толщины и положен непосредственно на белый камень кладки, а второй – более тонкий, с хорошо заглаженной поверхностью – являлся подготовкой под живопись. Роль предварительного рисунка выполняла графья, которой очерчивались основные формы изображения. Фрагментарно сохранившийся красочный слой лежит непосредственно на штукатурке, за исключением голубого цвета, положенного по серой рефти (подготовке). Красочную палитру составляли немногочисленные, но яркие цвета: желтые, красные и коричневые (охры), синий (лазурит), зеленый (глауконит с малахитом), черный (древесный уголь), белый (известковые белила). Чаще всего употреблялись не чистые, а смешанные краски. В технике живописи наблюда-

ется яркое своеобразие, идущее от местных художественных особенностей письма, что дает основание рассматривать ее как органичное сочетание с самой иконографией, которую еще Н. В. Покровский в конце XIX века относил к византийской. Русь вносила в это наследие свой колорит.

Белокаменная резьба. Андрею Боголюбскому принадлежит также новаторская для Руси идея не только расписывать храмы снаружи, но и украшать их фасады скульптурой. В архитектурное убранство он заложил традицию белокаменной резьбы, которая успешно будет развиваться далее его преемниками.

Легкий резной декор церкви Покрова на Нерли скромн, но вместе с тем выразителен и гармонично согласован с архитектурой (ил. 78). Закомары центральных прясел всех трех фасадов (кроме восточного с апсидами) украшены рельефами с изображением в центре библейского царя псалмопевца Давида, сидящего на троне в окружении львов и птиц, внимающих ему и олицетворяющих земные и небесные стихии. Поднятой вверх правой рукой Давид благословляет, а в левой держит струнный музыкальный инструмент (гусли, псалтерион), издающий божественные звуки. Изображение Давида здесь не случайно. С ветхозаветных времен он был идеалом всемогущего и умного правителя. Андрей Боголюбский явно благоволил к нему и видел в нем своего кумира. Он считался покровителем владимирского княжеского дома.

В боковых закомарах расположены резные грифоны с ланью в когтях. Но они не раздирают жертву, а словно прислушиваются к голосу Давида. Скорее, это символы защиты от зла. Ниже, над окнами, установлены женские маски. Это символы женского божества, олицетворяющие культ Богородицы, необычайно развитый на Владимирской земле. Еще ниже, возле окон центрального прясла, над порталами, представлены лежащие львы. Это бдительные стражи храма, не пропускающие в него враждебные силы (ил. 79). Под окнами проходит аркатурный пояс, колонки которого имеют пышные листовенные капители, а консоли (базы) представлены в виде объемных резных женских и звериных масок. В храм ведут три изящных резных перспективных портала, благожелательно приглашающих войти в мир сотворенного князем небесного рая.

В создании скульптурного убранства собора участвовали, видимо, уже местные владимирские мастера, а не романские из Западной

Европы, как в Боголюбове. Об этом свидетельствуют стиль и манера исполнения рельефов, исходящие из навыков народной деревянной резьбы.

Следует, однако, учесть, что за внешней канвой декора стоит достаточно сложная идейная и иконографическая программа его замысла. Первая подобная попытка была предпринята Андреем Боголюбским еще при строительстве Успенского собора, отдельные рельефы которого оказались на фасадах уже перестроенного храма Всеволода III. Свидетельство тому – сохранившиеся изваяния с изображением ветхозаветных сцен. На северной стене, выходящей к городу, – «Три отрока в печи огненной», а на южной, выходящей к Клязьме, – «Сорок мучеников севастиийских» (в фрагментарном состоянии). Показательна идейная канва замысла. Сюжет композиции «Три отрока в печи огненной» (см. ил. 77) взят из библейской «Книги пророка Даниила» и красочно повествует о трех иудейских юношах, находившихся в вавилонском плену, но уверовавших в Единого Бога и тем самым спасшихся от огня раскаленной печи. На трех нижних камнях изображены языки пламени с фигурами юношей. Их воздетые к небу руки означают обращение к Богу, который изображен выше на отдельном камне. Для уяснения необычной иконографии этой сцены приведем текст с более детальными подробностями: «В это самое время приступили некоторые из Халдеев и донесли на Иудеев. Они сказали царю Навуходоносор: “Есть мужи Иудейские, которых ты поставил над делами страны Вавилонской, Седрах, Мисах и Авденаго; эти мужи не повинуются повелению твоему, царь, богам твоим не служат и золотому истукану, который ты поставил, не поклоняются”. Тогда Навуходоносор в гневе и ярости повелел привести Седраха, Мисаха и Авденаго; приведены были эти мужи к царю... Тогда мужи эти связаны были в исподнем и верхнем платье своем, в головных повязках и в прочих одеждах своих и брошены в печь, раскаленную огнем. И как повеление царя было строго, и печь раскалена была чрезвычайно, то пламя огня убило тех людей, которые бросали Седраха, Мисаха и Авденаго. А эти три мужа – Седрах, Мисах и Авденаго – упали в раскаленную огнем печь связанные. И ходили посреди пламени, воспевая Бога и благословляя Господа... И поднимался пламень над печью на сорок девять локтей и вырывался и сожигал тех из Халдеев, которых достигал около печи. Но Ангел Господень сошел в печь... и выбросил пламень огня из

печи и сделал, что в середине печи был как бы шумящий влажный ветер, и огонь нисколько не прикоснулся к ним и не повредил им и не смутил их. Тогда сии трое как бы одними устами воспели в печи, и благословили и прославили Бога... Тогда Навуходоносор сказал: «благословен Бог Седраха, Мисаха и Авденаго, который послал Ангела Своего и избавил рабов Своих, которые надеялись на Него и не послушались царского повеления и предали тела свои огню, чтобы не служить и не поклоняться иному богу, кроме Бога своего. И от меня дается повеление, чтобы из всякого народа, племени и языка кто произнесет хулу на Бога Седраха, Мисаха и Авденаго, был изрублен в куски, и дом его обращен в развалины, ибо нет иного Бога, который мог бы так спасти» (Дан. 3:12 – 13, 21 – 24, 47 – 51, 95 – 96).

Иконография рассматриваемого сюжета имеет несколько вариантов изложения. Наиболее ранний представлен на одноименной иконе VI века из монастыря Святой Екатерины на Синае: на фоне раскаленного огня в языках пламени в изокефалической позе с распростертыми вверх руками изображены трое юношей в восточных одеждах и с нимбами вокруг голов. Перед ними ангел с длинным жезлом в руках, которым он остужает огонь. На фасаде Успенского собора во Владимире, напротив, иконография носит более обобщенный характер. Она менее многословна и является ее более поздним изводом, продиктованным самой спецификой скульптурной резьбы по камню. Живопись в этом отношении была более вариантной.

Миниатюра Хлудовской Псалтири (IX век), например, из Государственного Исторического музея в Москве хотя и близка к упомянутой выше синайской иконе по композиции, но имеет иное художественное решение. Ангел с тремя отроками тоже расположен внутри печи, но изображается и сама печь, под которой находится своеобразная топка с вихрящимся огнем, а сверху из круглых отверстий в ее полукруглом своде вырывается бушующий пламень. Отроки в этот момент поют песнь, восхваляющую их Бога.

Свою сугубо «линейную» специфику носит иконография пластины на ту же тему из так называемых Златых врат суздальского собора Рождества Богородицы (конец XII века). Техника «золотой наводки» (гравировки) по черневой меди определила характер тонко прорисованных ажурных изображений, принявших контурный вид,

что зримо геометризировало графическое письмо, существенно дополнив иконографию деталями. Отроки по пояс стоят в прямоугольной печи, в которой бушует огонь, вырывающийся из продухов и сжигающий халдейских воинов. Взоры юношей обращены вверх, где расположен ангел с распростертыми над печью крыльями и жезлом (мерилом), умиряющим огонь (ил. 80).

Следовательно, можно заключить, что рассмотренный библейский сюжет был весьма популярен в раннем христианском искусстве и имел достаточно развитую иконографию с разносторонним характером их изводов.

На южном фасаде того же Успенского собора в остатках сбитых рельефов прослеживается не менее важная в смысловом значении сцена «Сорок мучеников севастиийских», свидетельствовавшая о мужестве и стойкости борцов за христианскую веру, которых военачальник римского императора Лициния Агриколай заставил в 320 году пробыть всю ночь в воде замерзающего озера за отказ поклоняться языческим идолам. В обоих случаях «лед» и «пламень» на фасадах Успенского собора – не что иное, как символы веры в Христа, к которому человек обращается в храме с надеждой на небесное спасение. Н. Н. Воронин еще в 1950-е годы первым из исследователей обратил внимание на сохраняющиеся следы резьбы на двух смежных камнях у юго-западного угла собора, отличающихся от остальных своими размерами. На нижних их краях просматривалась «чешуйчатая резьба» с едва заметными остатками пяти полуфигур в первом ряду каждого камня, имевшего стертые продолжения вверху. Это дало повод усмотреть в нем еще по три ряда изображений, что в целом составило сорок фигур (см. ил. 76).

В основе рассматриваемого сюжета лежит раннехристианский апокриф, иконография которого в изобразительном искусстве сложилась, видимо, в послеиконоборческую эпоху. Ближайшим аналогом рассмотренной композиции на Успенском соборе во Владимире можно считать византийскую резную икону из слоновой кости из бывшего собрания графа П. П. Шувалова в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, датируемую X – XI веками (см. ил. 76). Следовательно, при строительстве Андреем Боголюбским нового храма данный сюжет и его иконография были уже хорошо известны во Владимиро-Суздальской Руси.

В церкви Покрова на Нерли смысловые акценты рельефного убранства уже смещены. Взоры зрителя обращены к Давиду как к центральному образу всего идейного замысла храма. Он славословит мир как создание Бога, воздаст ему похвалы и творит благие дела для людей на земле. У этого образа есть конкретный иконографический источник – ветхозаветная книга «Псалтирь», псалмы которой словно рождают все изображенное на фасадах: «Восклицайте Господу, вся земля; торжествуйте, веселитесь и пойте; пойте Господу с гуслими, с гуслими и с гласом псалмопения» (Пс. 97:4-5). И далее: «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Господа от земли, великия рыбы и все бездны, горы и все холмы, деревья плодоносныя и все кедры, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатыя» (Пс. 148:1, 7, 9-10). И, наконец, самое сокровенное: «Все дышущее да хвалит Господа» (Пс. 150:6).

Особый интерес в смысловой интерпретации резьбы храма имеют так называемые маски, особенно львиные и женские. Более понятно изображение льва. Он появился уже в Успенском соборе во Владимире – в ранней постройке Андрея Боголюбского. Внутри храма его барельефными изваяниями завершаются шесть стройных колонн, поддерживающих своды и барабан. Удобно возлежа на капителях, львы зорко оберегают сверху небесный мир от всяких злых проявлений земного со всех четырех сторон света. Снаружи лев предстает в виде маски, чаще возле окон, охраняя их открытые проемы. Тем самым напоминается еще раз основная миссия этого образа – он страж и защитник, даже спит с открытыми глазами.

В церкви Покрова на Нерли его функция усложняется. Он не только символ храбрости и постоянства бдения за миропорядком, но и «царь зверей», покровитель животных. Здесь на его фасадах этот образ впервые напрямую пересекается с образом легендарного Давида. Многовековыми нитями символ льва связан с ветхозаветным родом Иуды, одним из двенадцати «колен Израилевых», из которого происходил Иисус Христос, потомок Давида. Библия сохранила предание о том, что еще в бытность Давида пастухом в единоборстве со львом он побеждает сильного зверя, делая того послушным, что может рассматриваться в данном случае как победа созидающего царя Давида (Христа) над необузданной стихией животного мира. Иносказательность формы облакает изображение льва в своеобразный символ Воскресения из

царства дикости, в котором он пребывал, и Преображения в светлом мире Бога, наполненном чарующей музыкой. В такой смысловой интерпретации самодержавный владимирский князь Андрей уподоблялся главному герою рельефного убранства – самому Давиду (Христу), становясь эмблемой сильной великокняжеской власти.

Более сложен по расшифровке другой образ – «женские маски». На фасадах Покрова на Нерли их двадцать одна. В основном они расположены в пряслах закомар над окнами, зрительно поддерживая верхние рельефные композиции с Давидом. Под окнами они размещены в аркатурном поясе, колонки которого имеют пышные листовые капители, а консоли тоже представлены в виде объемных женских масок, перемежающихся со звериными. Исследователи старшего поколения (В. Н. Лазарев, Н. Н. Воронин, Г. К. Вагнер) склонны были видеть в них символическое олицетворение Богоматери (Девы Марии). К этому их подводила мысль о самой посвященности храмов культу Богородицы. Но это был, скорее, внешний повод к подобному суждению, нежели его прямой источник. Отсутствие последнего побуждало историков искусства искать и другие объяснения. В середине XX века выдающийся советский искусствовед М. В. Алпатов (1902 – 1989) отмечал: «Когда сто лет тому назад впервые было обращено внимание на эти рельефы, они так поразили своей необычностью, что многие исследователи готовы были признать их “иероглифами”, таинственными знаками, не поддающимися расшифровке. Позднее, когда стали всматриваться в рельефы и заметили, что отдельные фигуры снабжены надписями, решили, что каждое изображение имеет вполне определенный смысл и что для его раскрытия необходимо найти тот литературный текст, который он иллюстрирует. Были найдены аналогии этим рельефам в некоторых старинных памятниках словесности, но прямого литературного прототипа так и не обнаружили. Видимо, его и не существовало, так как создатели рельефов владими́ро-суздальских храмов в своих произведениях сами создавали легенду. Они творили в большинстве случаев независимо от литературных источников того времени»⁶.

Сегодняшний свободный доступ к широкому кругу исторических материалов открывает новые пути в изучении белокаменных рельефов, в том числе и женских масок. Неординарной трактовкой отмечено исследование Л. И. Лифшица. Обращаясь к Священному Писанию, он приходит к выводу, что «образ девы, равно как и образ

“дщери” (дочери), обычно выступал как олицетворение “народа избранного”: “Яко возгражду тя... дева Израилева” (Иер. 31:4)... Глубоко символическая связь изображений дев с образом города, земли, народа, которому покровительствует Господь, в текстах Священного Писания находит выражение в уподоблениях, имеющих подчас собственно “архитектурно-эстетический” характер: “Дщери их удобрены, приукрашены яко подобие храма” (Пс. 143:12). Таким образом, рельефная декорация является не только определенного рода текстом, внесенным в архитектурный организм для прямого комментария его назначения и смысла, но и такой же частью декорации храма, как детали “ордерной системы”, – колонны, капители, консоли и львиные маски. Не случайно лики дев вызывают ассоциации с антефиксами и кариатидами – традиционными мотивами античной архитектуры. Вместе они превращали здание в живой организм, одушевляли его. Этим, возможно, объясняется органическое сочетание животных и растительных мотивов в декоре античных зданий и в воспроизводящих его сооружениях средневековых зодчих... Из этого можно заключить, что появление на почве Владимиро-Суздальской Руси системы пластического декора, истоки которой кроются в архитектуре античного мира, не было лишь данью моде. Она переносится сюда вполне осмысленно и должна была символизировать прочную связь государства, создаваемого Андреем Боголюбским, с художественной традицией, культивируемой наиболее могущественными правителями государств Европы»⁷.

И все же все три высказанные выше точки зрения о природе происхождения подобных масок оставляют свои вопросы. В первом случае, когда их облик сливается с христианским образом Царицы Небесной, неясной остается причина отсутствия у них нимбов святости, а также наличие множества идентичных изваяний (двадцать одно).

Во втором случае сохраняется все же убеждение, что мастера, создававшие рельефы, исходили не из собственного наития, а из княжеской программы, всецело ориентированной на единый литературный источник, каковым была уже упомянутая выше ветхозаветная Псалтирь, хорошо известная к тому времени во Владимиро-Суздальской Руси. По ней выстраивалась основная декорация храма с изображениями Давида, львов и птиц. Отступление от прототипа влекло за собой не только утрату иконографической целостности декора, но и его единого идейного замысла.

Наконец, в последнем случае «дева» («дщерь») выступает все же как олицетворение конкретного города, а не множественно обобщенного. Древнегреческая богиня мудрости и справедливости Афина, например, будучи покровительницей города, названного в ее честь, удостоилась от горожан почести быть увековеченной в виде гигантской статуи, выполненной легендарным Фидием в 438 году до н. э. из золота и слоновой кости и установленной в главном храме афинского акрополя – Парфеноне. Можно, конечно, предположить, что на фасадах Покрова на Нерли размещены символы городов Владимирского княжества. Но тогда очевидна неравноценность их расположения относительно центральной горизонтальной оси их стен (выше – ниже этого уровня) и непонятен принцип отбора этих городов, если исходить из конкретного числа олицетворяющих их масок, и даже сам порядок чередования их в аркатурно-колончатом поясе вместе с химерическими изваяниями.

Предложенная гипотеза обобщенности характера образа храма-города, олицетворенного его «девами», не лишена новизны и привлекательности, но достаточно отвлечена от первоначального литературного источника, каковым была Псалтирь, автором которой был сам Давид – центральный образ всей храмовой декорации. Логично думать, что Андрей Боголюбский, следуя древнему тексту, использовал всецело и его изобразительные образы, особенно касающиеся изречений Давида. Легендарный библейский царь был основателем в X веке до н. э. первого израильско-иудейского государства («Царства Давида»), столицей которого он сделал Иерусалим («Град Давидов»), куда был перенесен знаменитый Ковчег Завета. В то же время Давид – «помазанник Божий», т. е. Мессия (Христос). По повелению Бога пророк Самуил помазал его на царство еще юношей при жизни царя Саула. Будучи «богоизбранным», он всячески славил Бога, посвящая Ему свои вдохновенные псалмы. Будучи выходцем из небогатой пастушеской семьи Иессея «колена Иуды», он был родоначальником «Древа Иессея», прямым потомком которого являлся Иисус Христос.

Явно уподобляясь Давиду и восхищаясь его псалмами, великий владимирский князь буквально иллюстрирует свое творение образами его сочинений. Уподобленный Богу Давид, восседая на троне, взывает: «Хвалите Его, все ангелы Его, хвалите Его, все воинства Его» (Пс. 148:2).

Под понятием «все» здесь следует понимать все силы небесные, которые Бог сотворил первыми как своих ближайших помощников и хранителей «славы Божьей». В этот невидимый мир по небесной иерархии входят все девять ангельских чинов, подразделенных раннехристианским богословом Псевдо-Дионисием Ареопагитом (конец V – начало VI в.) согласно их предназначению на следующие триады («лики»): первая (высший лик) – Серафимы, Херувимы и Престолы; вторая (средний лик) – Господства, Силы и Власти; третья (нижний лик) – Начала, Архангелы и Ангелы. Последние наиболее близки к человеку, поскольку сопровождают его по жизни (Ангелы-хранители). Представители всех ангельских чинов являются сослужителями Бога, исполнителями Его повелений. Это общее воинство «Царя Небесного». Призыв Давида славить Бога не ограничивается только ангелами. Он обращен ко всем: «Да веселится Израиль о Создателе своем; сыны Сиона да радуются о Царе своем. Да хвалят имя Его с ликами, на тимпане и гусях да поют Ему» (Пс. 149:2-3), т. е. славят Его не только по отдельности, но и все вместе «ликами» (хором). «Юноши и девицы, старцы и отроки да хвалят имя Господа...», – поет Давид.

Особая роль отведена херувимам. Наряду с серафимами они воздают хвалу Господу возле его престола. Они самые быстрые исполнители Его воли: «И возсел на херувимов и полетел, и понесся на крыльях ветра» (Пс. 17:11). Это бесплотные духи, которые изображаются в виде лишь голов с одной, двумя или тремя парами крыльев, скрывающих тело и обнажающих лишь одно лицо. Это аморфные и андрогинные (бесполое) существа, «обликом своим кажутся скорее женственными и возрастом напоминают подростков или юношей»⁸. Именно это ощущение передавал Н. Н. Воронин, когда писал, что заплетенные в косы волосы на женских масках напоминают «прическу девочек»⁹. Об уподоблении масок херувимам высказывалась и Г. С. Колпакова, отмечая, что скульптурное убранство Успенского собора во Владимире «было посвящено теме веры спасенного народа, пасомного волей Бога и охраняемого чудесными мистическими животными – львами, серафимами и херувимами (так называемые девичьи маски), и что подобное усматривается также и в боголюбовских постройках, которые предстают как «олицетворение храма Соломона, подобного Небесному Иерусалиму, охраняемому многоликими херувимами и чудесными животными»¹⁰.

Отметим, однако, что глубоко затаенный символизм ранних образов херувимов на владимирских храмовых фасадах со временем все более будет принимать многоликость и конкретность своего выражения, подтверждая основную мысль псалмов Давида о прославлении Бога «всеми». На Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском, самом последнем белокаменном памятнике (1230 – 1234), маски примут обличье не только уже знакомых охраняющих львов и юных дев, но юношей и возмужалых воинов, и даже иноплеменников (судя по типам лиц и головным уборам). Более того, одиночные маски, свободно разбросанные по фасадам, сплетутся крепкими растительными жгутами в гирлянды, в своеобразный плотный «венчик славы» у подножия престола Христа (Давида), чтобы всем миром славить Бога. Закономерно, что подобное усиление смыслового акцента масочных образов, занимавших в декоре храма значительную часть, существенно повышало и организующую роль их иконографии, которая принимала со временем все более подвижный характер, вовлекая в оборот новые библейские сюжеты. В том же Георгиевском соборе ветхозаветные мотивы будут сливаться со сценами Нового Завета (Троица, Преображение, Распятие, Вознесение и др.). Неизменным останется прославление Бога в Его храме, о чем возвещал Давид: «Одного просил я у Господа, того только ищу, чтобы пребывать мне в доме Господнем во все дни жизни моей, созерцать красоту Господню и посещать храм Его» (Пс. 26:4).

Иконопись. С полным основанием можно считать, что начало ее развития на Владимиро-Суздальской земле связано с чудотворной иконой, которую Андрей Боголюбский, уезжая в 1155 году из Киева на удельное княжение на север Руси, взял с собой как драгоценную реликвию, написанную, по преданию, самим апостолом Лукой непосредственно с Богородицы. Во Владимире ее образ поместили во вновь построенный Успенский собор (1158 – 1160). В последующем икона, получившая наименование Владимирской, была в центре многих исторических событий, связанных с борьбой за независимость русских земель от монголо-татарского ига (ил. 81).

Эта икона – редкостное по совершенству творение константинопольского мастера. По иконографии она относится к типу «Умиление» («Гликофилусса» – «сладко лобзающая»), который полностью сформировался в византийском искусстве в конце XI – XII веке. Одним из ранних прообразов иконы является фреска с изображением Богородицы с

Младенцем в римской церкви Санта Мария Антиква рубежа VII – VIII веков. Владимирский извод иконы и ее исполнение представляют собой наиболее яркое выражение комниновского стиля византийской живописи, величайшим художественным достижением которого была необычайная одухотворенность образа. В иконе достаточно точно переданы черты внешнего облика Богоматери, упоминаемые в раннехристианских источниках: средний рост, светлые волосы, зрачки глаз цвета маслины, брови дугообразные, нос продолговатый с горбинкой, лицо не круглое и не острое, но несколько продолговатое, кисти рук и пальцы длинные (см. ил. 81).

Сегодня в память об этой иконе торжественно отмечается три праздника. Первый посвящен чудесному освобождению Москвы 26 августа (8 сентября) 1395 года от Темир-Аксака (Тамерлана). В этот день произошла знаменитая встреча (Сретение) Владимирской иконы Божией Матери у стен Москвы, куда она была доставлена крестным ходом из Владимира. В тот день она предотвратила гибель столицы от Тамерлана.

Торжественно, словно гимн, звучит тропарь (песнопение) в честь Владимирской иконы Божией Матери (глас 4):

*Днесь светло красуется славнейший
Град Москва,
яко зарю солнечную, воспримии,
Владычице, чудотворную Твою икону,
к нейже ныне мы притекающе и молящися,
Тебе взываем сице:
О пречудная Владычице Богородице!
Молися из Тебе воплощенному
Христу Богу нашему,
да избавит град сей и вся грады и страны
христианския невредымы
От всех навет вражсих,
и спасет души наша, яко Милосерд.*

Второй праздник, отмечаемый 23 июня (6 июля), связан с событиями 1480 года на Угре, когда Русь наконец сбросила с себя ненавистное иго монголо-татар. В тот день икона из Владимира вновь прибыла в Москву. После торжественной встречи и молебна великий московский

князь Иван III, прося заступничества Богоматери, выступил с иконой в поход. Хан Ахмат, предвидя беду, ушел из русских земель.

С третьим праздником, отнесенным к 21 мая (3 июня), связано чудесное избавление Москвы с помощью иконы от нашествия татарского хана Махмет-Гирея в 1521 году.

В первые советские годы икона была изъята из Успенского собора Московского Кремля. С 1920 по 1950 год она находилась в Государственном Историческом музее в Москве, затем поступила в Государственную Третьяковскую галерею, где с 1999 года находится на ее территории в храме святителя Николая в Толмачах.

Напомним, что восстановление иконы проводилось в 1918 – 1919 годах выдающимся реставратором Г. О. Чириковым под наблюдением крупнейших знатоков иконописи И. Э. Грабаря и А. И. Анисимова. В ходе раскрытия живописи было обнаружено несколько слоев записей, относящихся к XIII, началу XV и XVI векам. Каждое столетие, которое проживала икона, прибавляло к ней свою память о времени. Первоначальная живопись XII века полностью сохранилась лишь на ликах Богоматери и Младенца, фрагментарно – на небольших участках других частей иконы. Но это не умаляет огромной непреходящей духовной и художественной ценности чудотворного образа Владимирской Богоматери.

В. Н. Лазарев, выдающийся исследователь византийского искусства, характеризовал этот уникальный памятник следующим образом: «Центральным памятником константинопольской станковой живописи XII века является прославленная икона Богоматери Владимирской в Третьяковской галерее в Москве. Мария и младенец даны в типе Умиления, неоднократно встречающемся в столичной миниатюре XI и XII веков. Изумительное по благородству лицо Богоматери полно глубочайшей одухотворенности. Даже в пределах такого сугубо спиритуалистического искусства, как византийское, это лицо производит впечатление исключительного, необычного. Именно подобного рода иконы являлись теми чувственными образами, при посредстве которых человек возвышался к божественному созерцанию. Главный акцент поставлен на печальных глазах Марии, как бы выражающих скорбь всего мира. Аристократический, слегка изогнутый нос и тонкие бесплотные губы лишены всякой материальности, что еще более усиливает гипнотическое действие глаз. Лицо младенца, в противовес жизнерадостным

bambini итальянских картин, выдает подчеркнутую строгость. Исполнение ликов отличается мягкостью и живописностью. Выдержанное в темных оливково-зеленых тонах лицо Богоматери, оживленное несколькими ударами красного, противопоставлено более светлому лицу Христа, написанному в свободной манере, базирующейся на контрастном сочетании белых, зеленых и красных красок (см. ил. 81). В этих живописных приемах, воссоздающих рельеф благодаря тончайшей красочной лепке, нетрудно увидеть прямую связь с традициями эллинизма. По общему характеру своего стиля икона Богоматери Владимирской относится к первой половине XII века, причем ее принадлежность к константинопольской школе не вызывает ни малейших сомнений»¹¹.

Под непосредственным впечатлением от Владимирской Богоматери Андреем Боголюбским в 1158 году была заказана другая икона, вошедшая в историю как «Боголюбская» (см. ил. 77). История ее создания тоже связана с чудом явления князю во сне Богоматери, держащей в руках свиток со своими пожеланиями. В честь этого события и был написан Ее образ для вновь возводимого в его загородной резиденции храма Рождества Богородицы.

Икона необычна по своему облику и представляет совершенно новый для Руси тип иконографического извода, хорошо известный, однако, в Византии под названием «Агиосоритисса» («Заступница»). На Владимирской земле подобная икона оказалась первой. У нее весьма внушительные размеры (185 × 105 см) по сравнению с Владимирской (78 × 55 см), что придает ей монументальные формы. Она написана по меловому грунту на трех липовых досках, скрепленных с тыльной стороны двумя накладными шпонками. Богоматерь изображена со свитком в полный рост в трехчетвертном повороте с воздетыми в мольбе руками, обращенными к Христу Спасителю, расположенному в сегменте в правом верхнем углу иконы. На верхнем поле ковчега расположен пятифигурный поясной Деисус, т. е. «Моление», с Христом в центре и Богоматерью, Иоанном Предтечей и архангелами Михаилом и Гавриилом по сторонам. Этим еще раз подчеркнута основная идея иконы – заступничество за народ.

Древность иконы давно вызывала живейший интерес к ней со стороны исследователей. Еще в 1915 году академик Н. П. Кондаков, отмечая плохую сохранность образа, характеризовал его как «драго-

ценный по строгости общего типа памятник русско-византийского периода нашей иконописи, превосходящий большинство уцелевших произведений домонгольской эпохи, но, к сожалению, клонящийся к окончательному разрушению»¹².

Первые укрепления и раскрытия иконы были выполнены в 1918 году в мастерских Комиссии по сохранению и реставрации древней живописи в России Г. О. Чириковым под руководством А. И. Анисимова, В. Т. Георгиевского и И. Э. Грабаря. Впоследствии к иконе неоднократно возвращались специалисты Всероссийского художественного научно-реставрационного центра: в 1946 году (Ф. А. Модоров), в 1956 году (Н. А. Баранов), в 1958 – 1976 годах (Н. А. Баранов и М. В. Романова) под руководством Н. Н. Померанцева и в 2010 – 2016-е годы (А. Горматюк). Реставрация выявила целый ряд дополнительных сведений об иконе, в том числе иконографического характера. Выяснилось, что изображения Христа в верхнем сегменте иконы и свитка в правой руке Богоматери выполнены по новому левкасу, подведенному позднее, что позволяет предположить об изменениях в иконографии образа, проведенных при поновлении иконы при митрополите Максиме в конце XIII века. Возможно, вместо фигуры Христа в сегменте была изображена Десница Божья, а свиток отсутствовал, что более входило в первоначальный замысел иконы как всеобщего «моления за народ» («Богоматерь Молебная»). Тогда же, видимо, был заменен и первоначальный теплый фон иконы на более прохладный серебряный и выяснилось, что Мария была одета в зеленый хитон и покрыта красным мафорием. Проявились и первоначальные приемы письма, давшие возможность приблизиться к более детальному истолкованию первоначального образа памятника. В интерпретации самого реставратора иконы это выглядит следующим образом: «Лик Богоматери написан... по светлому зеленоватому санкирю, положенному на рисунок лессировочно, намечается темное вохрение, а затененные части лица – глазницы, теневая часть около носа, губ и по овалу лица – наносятся сочными, мощными, довольно плотными плавями. Дополнительно моделируется охрение с добавлением белил. Обнаружены следы легкой подрумянки, губы тронуты разбавленной киноварью. Как показало исследование в инфракрасных лучах при содействии бинокулярной лупы, глаза Марии были голубыми... Живописная техника иконы сле-

дует приемам константинопольской живописи XI – XII веков. Но новый по иконографии образ, возвышенный и утонченный, – вклад Андрея Боголюбского в создание национального пантеона. Живописный строй иконы с ее сдержанным и глубоким колоритом, мягкой цветовой гаммой намечает свой стиль. Значительную роль играют моделировка лика и тончайшая прорисовка глаз. Плохая сохранность некоторых участков живописи не позволяет до конца представить величие и красоту иконы. Рожденная на стыке эпох, впитавшая лучшие византийские традиции, она не была простым отражением общепринятых живописных принципов»¹³.

В сложении манеры письма и иконографического типа изображений у иконы имелись вполне определенные источники, которые ее современный исследователь А. С. Преображенский сводит к следующему: «Несмотря на многочисленные утраты, вставки позднего грунта и живописи, а также реставрационные тонировки, изображение Богоматери сохранило стилистические особенности, указывающие на близость иконы к столичному варианту византийской живописи XII века. Об этом свидетельствуют классические пропорции фигуры Богоматери, свободно размещенной в поле средника, ее удлинённый “комниновский” нос с горбинкой и большие глаза, тонкие плавные линии письма и одухотворенность взора. Скорее всего, создателем иконы был греческий иконописец или русский мастер, прекрасно знакомый с искусством византийской столицы и в том числе с хранившейся в Успенском соборе Владимира Владимирской иконой Богоматери – константинопольским произведением первой трети XII века. “Богоматерь Боголюбская” принадлежит к иконографическому типу, распространенному в византийском искусстве X – XII веков и известному под названием “Богоматерь Агисоритисса”. Возникновение этой иконографии связывают с культом ризы и пояса Богоматери, хранившихся во Влахернском и Халкопратийских храмах Константинополя. В каждом из них находилось особое помещение для этих реликвий, именовавшееся “Агия Сорос” – “Святая Рака”, и, как считается, иконы с изображением молящейся Богоматери. При этом содержание подобных композиций, как правило, не исчерпывалось связью с почитанием константинопольских реликвий и включало в себя идею молитвы Богоматери за весь мир или за заказчика произведения»¹⁴.

Широкое общерусское распространение рассмотренный тип иконы получил с XVI века. К этому времени, например, относится «список» древнего образа, хранящийся ныне во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике.

3.4. ПАМЯТНИКИ ВРЕМЕНИ КНЯЖЕНИЯ ВСЕВОЛОДА III БОЛЬШОЕ ГНЕЗДО (1176 – 1212)

Младший сын Юрия Долгорукого от второго брака с византийской принцессой тоже усиленно занимался белокаменным строительством. Тем более что в его правление (1176 – 1212) с промежутком в десять лет во Владимире произошли два больших пожара, где сильно пострадал даже Успенский собор. Всеволод III перестраивает его из одноглавого в пятиглавый, окружив со всех сторон высокими галереями, а вскоре закладывает собор Рождественского монастыря, затем Дмитриевский собор, строит детинец с надвратной церковью Иоакима и Анны; за пределами же столицы в 1194 году производит капитальный ремонт собора Рождества Богородицы в Суздале. После смерти Всеволода III белокаменное строительство резко сокращается. Причиной тому были начавшиеся распри между сыновьями Всеволода III. Недаром его прозвали «Большое Гнездо»: у него было двенадцать детей.

Западных мастеров теперь приглашали уже реже. Неожиданно связь с ними и вовсе прервалась. В 1190 году, участвуя в третьем походе крестоносцев, погибает Фридрих Барабаросса, с которым Всеволод III, как и Андрей Боголюбский, был в большой дружбе. Теперь при княжеском дворе появляются греки из Константинополя. Под их влиянием Всеволод III под конец жизни вновь начинает использовать в строительстве плинфу. Этот материал, как мы помним, из Византии перешел в Киев, а оттуда – в Залесье, традиция вновь ожила. Но к этому времени белый камень снискал себе такую любовь и славу, что конкурировать с ним было уже трудно. Русские мастера владели техникой его обработки в совершенстве. Летопись прямо указывает, что при Всеволоде III епископ Иоанн, приводя собор Рождества Богородицы в Суздале в порядок, уже «не искал мастеров от немец, но нашел мастеров из слуг святой Богородицы и своих».

Самые значительные монументальные росписи времени княжения Всеволода III сохранились в Успенском и Дмитриевском соборах во Владимире. Есть свидетельства, что в начале XIII века расписали и Успенский собор Княгинина монастыря, построенный из плинфы.

В 1185 году Успенский собор и его стенопись сильно пострадали от большого городского пожара, когда, как повествует летопись, «все огонь взя безъ утеча». После проведения Всеволодом III обстройки храма новыми галереями, он был заново расписан в 1189 году.

Впервые живопись эпохи Всеволода III была открыта в соборе еще в 1882 – 1884 годах, когда по настоянию Московского археологического общества в нем проводилась первая научная реставрация под руководством крупнейшего ученого того времени И. Е. Забелина (1820 – 1908). Тогда в юго-западном углу Андреевского собора при переходе отсюда в галерею из-под масляных и известковых наслоений были раскрыты фигуры святителя Артемия и преподобного Авраамия (ил. 82). Они показаны в рост в орнаментированных рамках. Их изображение здесь, по-видимому, не случайно. За активную борьбу с язычеством главнокомандующий египетскими войсками Артемий, принявший христианство, в 363 году был казнен римским императором Юлианом Отступником. Культ Артемия имел широкое распространение при дворе византийских императоров с V века. Почитался в Константинополе также и Авраамий Эдесский. Указанные росписи еще раз свидетельствуют, что Всеволод III был ревностным сторонником византийской культуры. Еще более наглядно об этом говорят фрески на западных гранях столбов за иконостасом. Это изображения фигур святых на крайних пилонах и целый ряд фрагментов с изображением крестов и орнаментов (ил. 83). Особенно выразительны фигуры юного пророка Аввакума и неизвестного святого над ним на северо-восточном пилоне.

Всего лишь неполных три десятилетия отделяют эти фрески от первой росписи собора, но их характер совсем иной. Художественные вкусы великокняжеского двора за этот период резко изменились. В искусстве наметилась константинопольская ориентация.

Огромные, более чем трехметровые фигуры святых, вписанные в орнаментированные арки, даны на синем фоне. Лики выполнены золотистой охрой, одежды – разбелными красками светло-зеленых, вишневых, красноватых и синих тонов. Рисунок головы, туловища и одежд прописан коричневато-красными контурными линиями, необычайно

конструктивными и живописными. Поверх одежд положены крупные и мелкие белильные блики с расходящимися от них ассистами и складками, подчеркивающими пластическую выразительность форм, которая заставляет вспомнить эллинистические традиции. При этом фигуры полны внутренней одухотворенности и аристократизма. Особой силой экспрессии отмечены лики, эмоционально напряженные и взволнованные. Их психологической выразительности способствует и колорит, основанный на очень тонких сочетаниях полутонов и бликов разной степени цветовой насыщенности, в результате чего форма буквально «лепится».

В северной галерее, на своде под хорами, – еще одна большая орнаментальная композиция 1189 года. Она очень хорошо видна снизу. Ее обнаружили при последней реставрации в соборе в 1970-е годы под несколькими слоями более поздних масляно-клеевых записей и штукатурных грунтов. Роспись представляет собой пышные травяные побеги, широко и свободно вьющиеся по поверхности свода и заполняющие его цветистым ковром (ил. 84). Изысканная цветовая гамма еще более дополняет мажорный настрой росписи.

Обнаруженные фрески являют собой классический пример живописи греческих мастеров эпохи Комнинов и обнаруживают большое художественно-стилистическое единство с фресками Дмитриевского собора во Владимире, выполненными восемь лет спустя. По-видимому, там работали те же мастера, что и в Успенском соборе, с той лишь разницей, что в последнем художники оставили образцы наиболее чистого византийского письма.

Дмитриевский собор построен как дворцовый храм в честь покровителя князя Дмитрия Солунского и по случаю рождения у него сына Дмитрия и несет в себе идею прославления могущества Владимирской земли и самого Всеволода (ил. 85).

В конце XII века собор был расписан. К сожалению, древняя живопись, открытая впервые в 1844 году академиком Ф. Г. Солнцевым и реставрированная в 1918 году И. Э. Грабарем, сохранилась лишь на центральном и южном (большом и малом) сводах под хорами (ил. 86).

По традиции здесь представлены сцены «Страшного Суда». На южном склоне большого свода изображены шесть сидящих на престолах апостолов и стоящие за ними ангелы с мерилками и сферами в руках. Идентичная композиция (шесть апостолов с ангелами) находится и на северном склоне этого свода (ил. 87).

На малом южном своде находится изображение рая (ил. 88). На северном склоне развернута сцена «Шествие праведных в рай». Процессию возглавляет апостол Петр с ключом и крестом в руках, за ним представлены праведные жены, среди которых Мария Египетская, Христина, Екатерина, императрица Феодора и др. Далее – трубящие в землю и в море ангелы, созывающие на суд.

На южном склоне малого свода – сидящая на троне Богоматерь с ангелами в увитой виноградом беседке, и «Лоно Авраамово» с праотцами Авраамом, Исааком и Иаковом (ил. 88). У Авраама, сидящего в центре, на коленях находится младенец, символизирующий души праведных, рядом – еще две группы стоящих младенцев, ждущих своей очереди в лоно рая. Вся сцена представлена на фоне экзотических деревьев райского сада с сидящими на них птицами. Рядом с Исааком – шестиконечный крест и фрагмент руки благоразумного разбойника, первого поселенца рая. Это начало еще одной несохранившейся композиции, которая располагалась на западной стене под сводом и изображала врата рая.

В цветовом строе фресок преобладают нежные золотисто-желтые, красноватые, фишашковые, ярко-зеленые, фиолетовые и голубые тона. Одухотворенные лики святых мягко высветлены. Форма лепится посредством полутонов. Покоряют своим изяществом красота и декоративность линий. Складки одежды и лики переданы разнообразными, виртуозно положенными белильными штрихами и бликами, безошибочно подчеркивающими форму. Свободно и непринужденно переданные повороты фигур, их позы и жесты, движения, классически правильные лики свидетельствуют о живых традициях античного искусства.

Все исследователи считают, что в росписи собора участвовали греческие и русские мастера. Это были выдающиеся художники своего времени. Ведущая роль принадлежала константинопольским живописцам. Ими написаны двенадцать апостолов и правая группа ангелов на южном склоне большого свода. Русскими мастерами написаны ангелы левой группы южного склона большого свода, ангелы на северном склоне и все композиции малого свода.

Находясь в храме, всегда испытываешь желание более зримо увидеть написанные на его стенах и сводах сцены, тем более если они рас-

положены достаточно высоко. Существовал целый ряд иконографических приемов, с помощью которых художник добивался своей цели. Этому во многом способствовало построение живописных композиций. Благодаря ему росписи становились легко читаемыми. И это при том, что освещенность храма была явно недостаточной: дневной свет проникал лишь через небольшие щелевидные окна в барабане и на фасадах.

Если теперь, входя в храм, мы находим его очень светлым, то это лишь потому, что свет ему придают белокаменные стены и своды собора, расчищенные от живописи и сами являющиеся источником света. В древнее же время собор выглядел иначе. И художники, приступая к росписи собора, несомненно, учитывали характер внутреннего пространства храма. Оно поражает простотой и ясностью форм, своеобразной «однозначностью». Нет никаких неожиданных пространственных эффектов. Стены, столбы и своды как бы наступают со всех сторон. Живопись, покрывавшая в свое время столбы, своды и стены, не противоречила этому впечатлению.

Это впечатление еще более закрепляла и примененная здесь система так называемой «обратной перспективы», при которой линии, удаляясь, не сближаются, а наоборот, расходятся. По отношению же к зрителю эти линии, наоборот, будут сходиться, приближаться к нему. Вследствие этого получается такой эффект, при котором фигуры не углубляются в стену, не «проваливаются» в нее, а, напротив, как бы выплывают на зрителя, усиливая тем самым их воспринимаемость. Кроме того, приближаясь к зрителю, они сами становятся как бы участниками всего происходящего в храме. Фигуры святых приобретают и определенную материальность и весомость благодаря большим красочным пятнам. Это также придает им реальность. Фигуры становятся соучастниками молитвы, они существуют в одном пространстве с молящимися. Этим достигается связь зрителя с росписями.

Определенным было и отношение художника к пространству и использованию этого пространства для передачи художественной мысли. Мы никогда не встретим попытки углубить пространство и тем самым нарушить плоскость стены. Композиция разворачивается всегда на плоскости и носит ярко выраженный плоскостной характер. Попытка художника изобразить отдаленность одной фигуры от другой приводит его к тому, что он изображает эти фигуры одну над другой,

как бы ставя их друг на друга. При этом размеры фигур несколько не уменьшены и отчетливость форм и линий не ослаблена. Это и приводит к «фризовому», «рядному» построению композиции.

Естественно, что такой прием художник использовал не случайно. Хорошая читаемость фигур апостолов по горизонтали и вертикали должна была служить общему зрительному восприятию с расстояния. И такое композиционное построение как нельзя лучше соответствовало этому.

Тот же принцип построения мы можем отметить и в фигурах ангелов. Они составляют три ясно читаемых ряда один над другим. В первом ряду ангелы изображены по пояс, во втором – по грудь, в третьем – одни нимбы. Древние мастера очень чутко относились к композиционному построению фигур. Уже с самого начала работы они мыслили фреску, рассчитанную на восприятие с расстояния. Отсюда ее построение по «рядам», которое не давало взгляду зрителя разбегаться.

Кроме того, художник стремился выделить отдельно и каждую фигуру. Так, апостолы смотрятся как бы заключенными в рамку, образованную треном, вследствие чего они выглядят вполне самостоятельно.

Наряду с отмеченным разнообразием и живостью поз и поворотов фигур, следует особо сказать о их необычайно ритмичном построении. Особенно это относится к фигурам ангелов. Между двумя фигурами ангелов первого ряда художник ставит одну фигуру во втором ряду. И так на протяжении всей длины фриза каждые три фигуры ангелов образуют своего рода пирамиду. Этим достигается не только единое восприятие первого и второго рядов ангелов, но и их последовательный, неторопливый ритмический обзор.

Особую роль в построении формы имели контуры и линии: следует остановиться на особенностях передачи драпировок одежд, которые служили художнику не только для изображения особенностей фигуры, но и декоративным средством для достижения ее лучшей видимости. Каждая складка рассчитана на восприятие издали – это белые резкие акцентировки, выполненные белилами. Недаром древнерусские мастера так заботились о чистоте этих красок. Так, в одном из текстов XVI века, являющемся, несомненно, копией более древних источников, говорится: «А в которой краске нет белил и в той краске держать

вода опричная, чистая, а кистей пробельных у той воде не мочити, а на пробельные кисти держати иной сосуд с водою»¹⁵.

Блестящее умение глубоко мыслить линиями лишней раз говорит о высокоразвитом чувстве декоративности. Схематизация, превращение складок в ритмичный узор, иногда геометрический, как нельзя лучше способствуют монументализации изображения. Складки проведены то широкими длинными мазками, то образуют яркий сочный блик. Белые линии складок чередуются с черными. Иногда мастер прибегает к штриховке складок. Очень интересна трактовка драпировок на колене. Чтобы подчеркнуть тесно облегающий колени плащ и падающие от него складки, художник делает большое пятно пробела овальной формы и отводит от него вниз несколько геометрических узких белых полос – складок.

Что касается трактовки волос апостолов и ангелов, то они большей частью также разделены пробелами в чередовании с темными линиями. Пробелы идут иногда параллельно (Иаков), иногда более беспорядочно (Андрей). Особенно изящны и декоративно выразительны локоны волос ангелов. Они расположены волнообразно и довольно точно выявляют объем головы.

Даже при первом взгляде на фрески бросается в глаза красота и декоративность линий. Язык линий становится как бы способом выражения ведущей мысли художника. Внутренние думы апостолов и ангелов, их движение передаются не только через выражения лиц, но и путем подчинения всех элементов композиции направлению главных линий. Так, мягкие линии склоненных голов ангелов и необычайно нежные движения рук апостолов говорят о «тихой сосредоточенной беседе», о их внутреннем единстве. Линия сжата и экономно передает только сущность изображения. В то же время она не лишена и декоративного характера.

Доходчивость формы и цвета, их воздействие на зрителя на расстоянии – всегда были конечной целью художника. Разрешив эту задачу, он мог достичь и духовного воздействия своей живописи на зрителя.

Уже упомянутый нами В. Н. Лазарев относил фрески Дмитриевского собора, наряду с иконой Богоматери Владимирской, к «самым совершенным образцам византийской живописи XII века»¹⁶. Хотя

большая часть росписей в храме и не сохранилась, можно все же предположить, что их иконографическая программа была близка к общей схеме декоративного убранства киевских храмов – собора Святой Софии (1037 – 1042) и церкви Архангела Михаила (1108). Об этом свидетельствует не только ориентация всех указанных храмов на византийские образцы, служившие для них источниками, но и прямое заимствование даже образов белокаменной скульптуры Дмитриевского собора с живописных образцов Софии Киевской. Об этом убедительно говорят самые последние исследования владимирского памятника¹⁷. Поэтому вполне логично можно предположить, что по примеру константинопольских и киевских храмов в куполе Дмитриевского собора было изображение Пантократора, окруженного четырьмя архангелами, в простенках барабана – апостолы, в парусах – евангелисты, в апсиде – Богоматерь Оранта, Причащение апостолов (Евхаристия) и фриз со стоящими святителями.

Близкую схему расположения композиций имел до того и храм Покрова на Нерли (1165), построенный Андреем Боголюбским (см. ил. 21). Поэтому можно предположить, что подобная система росписей (особенно в куполе и барабане) имела и в построенном им же Успенском соборе во Владимире (1158 – 1161). Но Н. М. Софонов, расписывая этот собор заново в 1882 – 1884 годах и не имея прямых свидетельств об этом, обратился к близким по времени и сохранившимся новгородско-псковским источникам – собору Спасо-Мирожского монастыря в Пскове (ок. 1156), церкви Святого Георгия в Старой Ладоге (ок. 1167) и церкви Спаса на Нередице близ Новгорода (1199), в которых вверху размещается Вознесение с пророками и апостолами.

Константинопольско-киевская традиция в росписях владимиро-суздальских храмов была установлена, видимо, изначально. Наиболее близкими к фрескам Дмитриевского собора были византийские аналогии: мозаики собора монастыря в Дафни возле Афин (третья четверть XI века), мозаики южной галереи Святой Софии в Константинополе (1118), мозаики Чефалу в Сицилии (1148). В них «комниновский» стиль нашел наиболее полное воплощение. Не исключено, что знаменитая византийская икона «Богоматерь Владимирская», пребывавшая во Владимире с 1155 года, имела немаловажное значение в выборе приоритета стилистического направления росписей Дмитриевского собора и их иконографического наполнения. С этим логично связать особо

светлый настрой образов Страшного Суда в росписях храма, своеобразно противопоставленных византийским памятникам.

Владимирская живопись устойчиво продолжала поддерживать со времени княжения Юрия Долгорукого повышенную праздничность атмосферы происходящего в храме действия. Интересный отклик на подобные мысли оставила Г. С. Колпакова, относя росписи Дмитриевского собора к «самой высокой аристократической традиции византийского искусства»: «Поразительны главные интонации этого искусства – масштабность, нравственная чистота и одновременно удивительная раскованность и человеческая свобода. Эмоциональная открытость уживается здесь с высоким интеллектуальным замыслом, рождая впечатление нового и чистого взгляда на мир. Тема Страшного Суда воспринята как преддверие райского сада. Тихое и углубленное, постепенное пространственное движение в интерьере благодаря росписи ассоциируется с нравственным восхождением, оно преобразует мир и человека. Войти в это преображенное пространство могли лишь чистые духом, принесшие плод покаяния и любви, облекшиеся в одежды света. Группа праведных жен, идущих в рай, возглавляется преподобной Марией Египетской – олицетворением даров христианского покаяния. А в лоне Авраамовом представлены целующиеся души, стяжавшие любовь. Тема любовного целования пронизывает искусство XII в. Совершенная любовь побеждает страх, она стоит у начала жертвы, вступающей в живописи этого периода во многих аспектах... Искусство Дмитриевского собора кажется уникальным. Близкие ему аналогии среди обширного круга разнообразных художественных явлений обнаружить трудно»¹⁸.

В подобном изложении византийские фрески Дмитриевского собора, исполненные на русской почве в преддверии монголо-татарского нашествия, выступают своеобразной прелюдией к росписям Андрея Рублева в Успенском соборе, выполненным вскоре после победы русских войск на Куликовом поле (1380). Это были первые симптомы пробуждающегося осознания самобытности национального искусства.

Белокаменная резьба. Идея украшать фасады храма скульптурой, рожденная еще Андреем Боголюбским, получила свое блестящее развитие на Дмитриевском соборе (1193 – 1197). Изысканное белокаменное убранство занимает всю верхнюю часть храма, начиная с его аркатурно-колончатого пояса и до завершения барабана. Изящные перспективные порталы, ведущие внутрь храма, дополняют это богатство.

Как и в церкви Покрова на Нерли, верхние поля центральных закомар Дмитриевского собора посвящены изображению восседающего на троне библейского царя Давида. Это основной храмовый образ. Обобщая огромный исторический материал, полученный исследователями в ходе изучения его программного смысла, Л. И. Лифшиц отмечает: «Фигуру тронного царя Давида Н. П. Кондаков истолковывал как “ветхозаветный прообраз Новозаветного Учителя”, т. е. Христа, однако не определил причин отказа создателей резьбы от непосредственного изображения Спасителя. Из множества существующих толкований этого образа наиболее убедительным представляется предложенное Г. К. Вагнером, который находил в нем сочетание ипостасей могучего “богоизбранного правителя”, чья власть неколебима, пророка, от которого берет свои истоки род Богоматери, творца псалмов – молитвословий, обращенных к Богу и прославляющих Его, – и праведного судии. Кроме того, как тонко заметил исследователь, “в судьбе юного Давида Андрей Боголюбский мог видеть библейский прообраз своего исторического предначертания и свой идеал”. У рассматриваемого образа существует еще один важный символический аспект – Давид является не только создателем могущественного государства, но и основателем новой царской династии, что для амбициозного князя, строителя храма на Нерли, также должно было иметь большое значение... Изображение юного Давида в короне и с псалтерионом в руках, напоминающего одновременно образы Орфея, усмиряющего зверей игрой на лире, и Доброго Пастыря, возможно, должно было ассоциироваться также с образом юного Христа – второго Адама, воссевшего на трон, чтобы править обновленным Его жертвой царством Божьим на земле. Такого рода смысловые параллели образу царя Давида в резьбе фасадов церкви Покрова на Нерли можно найти в рельефах X в., украшающих стены церкви Святого Креста на острове Ахтамар, находящемся на острове Ван в турецкой Армении. В монументальной пластике Северо-Восточной Руси развитие этой темы достигнет своего апогея в декорации фасадов Дмитриевского собора Владимира...»¹⁹.

В указанном памятнике три упомянутые фасадные композиции с Давидом (ил. 89) получили в последнее время (2000-е годы) более детальную содержательную и иконографическую интерпретацию в исследованиях М. С. Гладкой, которая характеризует их следующим образом: «В центральном прясле северного фасада юный Давид со своим

обязательным атрибутом – псалтерием (музыкальным инструментом) и в то же время книгой или развернутым свитком псалмов, уже восседает на троне в статусе царя, о чем говорит корона на его голове. Фигура эта наиболее укрупнена среди прочих рельефов и помещена в середине тимпана. Ее окружают львы, пардусы, грифоны, попирающие лань. Композиция построена по схеме “певца среди внимающих” или “пастыря среди паствы”, используемой раннехристианским искусством для изображения Орфея – певца, Давида – пастуха и псалмопевца, а также Христа – Пастыря. Исходя из этого, окружающие Давида изображения, с одной стороны, – это символы власти, с другой – паства его и, в третьих, композиция в целом – иллюстрация одного из праведных реальных его действий как сильного правителя – объединения народов (символический знак этого – мотив двух львов, объединенных одной головой)... Действо, развернутое в центральном тимпане западного фасада, задумано как Дарование Богом трона Давиду. Давид – правитель, хотя и совершавший, подобно другим властителям, личные подвиги перед воцарением (победил Голиафа, убил медведя и льва, 1Цар. 17:34-35), однако и богоизбранный и богопомазанный. Сцена тимпана почти буквально иллюстрирует это. В центре восседает тронный персонаж в короне с нимбом и своим индивидуальным атрибутом в левой руке – символическим изображением музыкального инструмента. Персонаж определяется со всей определенностью: по обе стороны от его головы высечено имя “Давид”. А чуть выше, слева и справа, разворачивается событие, сопровождающее восшествие на трон. Зеркально удвоено и симметрично представлено шествие к трону юноши, ведомого ангелом. При этом юноша (Давид) узнаваем по его непреложному атрибуту – псалтерию. Всю сцену венчают слетающие голуби, аллегория Святого Духа, нисходящего на богоданного избранника, и благословляющий ангел... Глубоко символична сцена центрального тимпана южного фасада, где Давид восседает на троне в окружении ликующих птиц и зверей, а на него от престола уготованного (Етимасии) слетает голубь – Святой Дух. Етимасия символизирует престол, уготованный Христу – Высшему Судии во второе пришествие, на который Он воссядет, поэтому на нем лежит хитон (одежда Христа) и стоит крест. Над Давидом, по сторонам от слетающего голубя и Етимасии, сидят пророчествующие о приходе Мессии апостолы-евангелисты Матфей и Марк. Истолкование сцены таково: даром спасения народа наделяется только тот правитель, на которого

снизошел Дух Святой... Становится понятным ликование окружающих правителя зверей и птиц: птицы представлены с распахнутыми крыльями, звери улыбаются, лев дружит с пардусом (рельеф слева от Давида)»²⁰.

Как видим, указанная трактовка сюжетов, имеющая более развернутый и уточняющий характер, дает основание полагать, что их иконография носит совершенно оригинальный характер, не имеющий аналогий в романском или византийском искусстве. Белокаменные декорации выглядят как плод творческой деятельности русских мастеров.

Иконопись. Количество икон, относимых исследователями ко времени княжения Всеволода III, крайне мало (ил. 90). Но даже касательно некоторых из них нет единого мнения о их происхождении и месте написания. Более определенное мнение сложилось лишь о нескольких произведениях. Среди них – главный деисусный чин с Эммануилом конца XII века из Государственной Третьяковской галереи в Москве (ил. 90), куда он попал в 1920-е годы из Успенского собора в Москве. Предполагают, что он происходит из Владимира, откуда был привезен в Москву для поновления. Первую иконографическую и стилистическую характеристику памятника дал В. Н. Лазарев: «Юный Христос (так называемый Спас Еммануил) представлен между двумя ангелами, слегка склонившими к нему головы. Тонкие изящные лица ангелов выражают глубокую скорбь. Они как бы навеяны поэтическим образом “Владимирской Богоматери”. Ближайшие аналогии эти ангелы находят себе в ангелах большого и малого сводов Дмитриевского собора. Эта аналогия, подкрепляемая сходством Еммануила с символизирующими души праведников детьми из Рая, настолько убедительна, что позволяет связать «Деисус» с той мастерской, которая расписывала Дмитриевский собор. «Деисус» был, вероятно, выполнен в 90-х годах XII столетия»²¹.

У иконы необычная форма: это длинная, вытянутая по горизонтали широкая доска (72 × 129 см), что сразу определяет ее первоначальное расположение на алтарной преграде, отделявшей престол от остального помещения храма. В Византии, откуда она пришла на Русь, ее называли «темплон», а в русских храмах – «Деисус», что означало по гречески «моление» и выражало идею заступничества за род человеческий. Впервые на Руси подобная композиция появилась в XI веке в Софии Киевской, где она украсила в мозаике триумфальную арку над

алтарем (центральной апсидой) в виде трех медальонов, а затем получила широкое распространение, особенно во Владимиро-Суздальской Руси. Подобная иконография имеется уже на иконе Боголюбской Богоматери, на верхнем поле которой изображены пять оглавных фигур – Иисус Христос, Богоматерь с Иоанном Предтечей и два архангела. Трехфигурный поясной Деисус размещен также в резьбе северного портала Дмитриевского собора во Владимире (конец XII века) и на резных фасадах Георгиевского храма в Юрьеве-Польском (1230 – 1234).

Истоки иконографии Эммануила (Еммануила) восходят еще к раннехристианскому искусству. Образ юного Христа встречается уже в росписях ранних катакомб, восприняв облик античного Орфея или Доброго пастыря, а затем перейдет на мозаичные стены храмов Равенны IV – VI веков, где Его образ все более будет принимать символический смысл пока, наконец, не воспримет облик отрока с наименованием Эммануил (древнееврейское – «С нами Бог»). Впервые это имя прозвучало в пророчестве Исайи: «Се Дева во чреве примет и родит Сына и нарекут Ему имя Еммануил» (Ис. 7:14). В византийском искусстве этот образ будет связан с жертвенным агнцем, т. е. с таинством евхаристии (благодарения), с самым кульминационным моментом божественной литургии, во время которой в алтаре происходит возношение – преложение Святых Даров в виде хлеба и вина, а впоследствии вкушение их верующими (т. е. приобщение). С иконографией Эммануила связаны такие изобразительные композиции, как «Богоматерь Знамение», «Собор архангелов», «Поклонение жертве», «Служба отцов» и ряд других.

Современные исследования подтвердили мнение В. Н. Лазарева о том, что «Ангельский чин с Эммануилом» («Деисус») непосредственно связан с владими́ро-суздальским искусством XII века, поставив его в один ряд с такими произведениями того же времени, как иконы «Богоматерь Владимирская» и «Богоматерь Боголюбская» и фресками Дмитриевского собора. Было уточнено и время его создания – после написания Боголюбской Богоматери и перед росписями стен Дмитриевского собора, в котором он, возможно, располагался на алтарной преграде²².

К владими́ро-суздальским иконам исследователи относят также еще один «Деисус», тоже происходящий из московского Успенского

собора (ныне – в Государственной Третьяковской галерее), датируемый началом XIII века. Он имеет такую же удлиненную форму (61 × 146 см) и украшал, видимо, тоже алтарную преграду (см. ил. 90). Иконографический тип иконы восходит к широко известному молитвенному предстоянию перед Спасителем Богоматери, Иоанна Предтечи и других святых. В отличие от предыдущей иконы, Христос представлен в облике «средовека» (средних лет) с обращенными к нему Марией и Иоанном в позе заступничества за людей. Приподнятая эмоциональность образов, особенно Иоанна Предтечи, дают исследователям основание отнести живопись к так называемой «динамической» манере комниновского стиля и сблизить ее с росписями собора Рождества Богородицы в Суздале²³.

Относительно широко известной иконы «Ангел Златые волосы» из Государственного Русского музея (см. ил. 90), датируемой концом XII века (ок. 1200 г.), мнения исследователей о месте ее написания (Новгород или Владимир) расходятся. Достаточно убедительной выглядит точка зрения об исполнении ее в Новгороде владимирским мастером, приглашенным туда Всеволодом III или его сыном Константином, когда новгородский стол находился под властью владимирских князей. Во всяком случае влияние комниновского стиля владимирских фресок Дмитриевского собора в ней весьма заметно, что дает основание расценивать ее стиль и иконографию как наиболее византизирующие и относить работу к «самой греческой» среди русских икон XII столетия²⁴.

Не вызывает сомнения связь с Владимиром знаменитой иконы «Святой Дмитрий Солунский на престоле» (Государственная Третьяковская галерея), происходящей из Успенского собора в Дмитрове (см. ил. 90), куда она была перенесена из несохранившегося храма Святого Дмитрия, возведенного по повелению великого владимирского князя Всеволода III, имевшего христианское имя Димитрий. Вероятная дата написания иконы – около 1212 года, когда церковь была построена. Она расценивается как храмовый образ и вклад владимирского князя в соименную постройку. У нее внушительные размеры (156 × 108 см) и очень репрезентативный вид, несмотря на некоторые «реставрационные» поновления XVI века (дописана фигура летящего ангела с венцом, изменена спинка престола, переписаны ноги), что в целом дополняет триумфальный характер образа. Дмитрий – властитель и защит-

ник народа, в руках у него меч, наполовину вынутый из ножен, который в любой момент может быть приведен в действие. В его образе воплощен воинский идеал. Иконографический тип подобного воина-героя сложился в Византии. Самые ранние его примеры – каменный рельеф на западном фасаде собора Сан-Марко XI века в Венеции, а также изображения на болгарских и русских княжеских печатях как знак сильной власти. Однако в сложной внутривосточной обстановке на Руси в XIII веке подобный иконографический извод не нашел широкого распространения.

С владими́ро-суздальской художественной культурой можно связать еще несколько икон. Среди них – «Спас Златые волосы» конца XII – начала XIII века (ок. 1200 г.) из Успенского собора Московского Кремля и «Спас Вседержитель» (см. ил. 90), происходящий из Успенского собора в Ярославле (Ярославский художественный музей). Первая по иконографическому типу принадлежит к основным образам Спаса. Ее небольшой размер (58 × 42 см), необычайно тщательная ювелирная отделка и изящное светоносное письмо, особенно разделка волос тончайшими золотыми нитями, выдают руку талантливого мастера, явно работавшего на великокняжеский заказ, исполненный с аристократической изысканностью. По иконографии она принадлежит к типу Христа Халкитиса, мозаичный образ которого украшал некогда Бронзовые врата Большого императорского дворца Константина Великого в Константинополе. Отсутствующий вокруг головы Христа круглый нимб заменен на крестчатый, на пересечении широких ветвей которого изображена голова Спасителя, что явно символизирует тему Его распятия на Голгофе.

Вторая икона («Спас Вседержитель») представлена в широко распространенном типе Христа Всемиловитого («Христа Элеймона»). Это наименование Христа Пантократора. Он изображен погрудно, в левой Его руке закрытое Евангелие, а правой Он благословляет. Особое почитание этого образа в Северо-Восточной Руси было установлено Андреем Боголюбским. Происхождение иконы из Ярославля свидетельствует, что она была написана, скорее всего, при ярославском князе Константине, правившем Ярославским удельным княжеством в 1249 – 1257 годах. При нем ярославская иконопись становится ярким художественным явлением.

3.5. ПАМЯТНИКИ ВРЕМЕНИ КНЯЖЕНИЯ ЮРИЯ ВСЕВОЛОДОВИЧА (1212 – 1216; 1218 – 1238)

Второй из восьми сыновей великого князя Всеволода Большое Гнездо от первого брака с чешской королевой Марией Шварновной был женат на дочери черниговского князя Всеволода Святославича Чермного Агафье. В 1221 году он основал Нижний Новгород. Из белокаменных построек того времени самая значительная – перестроенный собор Рождества Богородицы в Суздале (1222 – 1225). Князь погиб в 1238 году в битве с татаро-монголами на реке Сити.

Период его великого княжения (1212 – 1216; 1218 – 1238) был временем расцвета искусства, чему способствовали рост городов, успешные походы на болгар, завоевания новых территорий, возвращение владимирской династии на княжение в Новгороде. В строительной деятельности Юрий Всеволодович стремился прежде всего подчеркнуть свою преемственность от Юрия Долгорукого и Всеволода Большое Гнездо. Имея патроном святого Георгия, он подражал отцу, прославляя под видом этого популярного в народной среде героя величие собственной власти.

Белокаменная резьба. В щедром украшении фасадов суздальского собора Рождества Богородицы белокаменной резьбой мастера от Юрия Всеволодовича явно пошли дальше мастеров, строивших Дмитриевский собор. Резное убранство стало еще более изысканным и кружевным (ил. 91, 92). Но мы судим о нем лишь по небольшим остаткам, сохранившимся после нескольких обрушений храма и его последующих ремонтов.

Сегодня белокаменная декорация фасадов сохранилась лишь на нижнем ярусе храма, относящегося к XII – XIII векам. Сюда входят перспективные порталы притворов, аркатурно-колончатый пояс, рельефные изображения львов и женские маски в основании второго яруса.

Наибольший интерес, конечно, вызывают загадочные женские маски на фасадах (их шесть – по три на южном и северном) и «распластанные» в фас и профиль львы в оформлении углов храма (четыре пары).

Исследователь собора Г. К. Вагнер раскрывает их иконографию следующим образом: «Есть основание считать, что женский лик без головного покрывала с двумя косами и лилиевидной пальметтой сверху

есть намек на деву Марию. Лилия (древнерусский “крин”) считалась символом Богородицы вообще и символом непорочного зачатия и девственного рождения Христа в частности. Владимиро-суздальские резчики были весьма сведущими людьми и не случайно они не воспроизвели подобного образа ни в скульптуре церкви Покрова на Нерли, ни тем более в скульптуре Успенского собора. Но если резным женским ликом в скульптуре суздальского собора придавалось такое недвусмысленное символическое значение, то это невольно должно было привести к показу в резьбе символической картины того сада, в котором Анна – будущая мать Марии – молилась о даровании ей ребенка. Эта молитва Анны известна в виде своего рода песни, и в иконах Рождества Богородицы нередко внизу изображается уголок сада – бассейн с деревом и красивые птицы (павлины, лебеди). Видимо, этим и должен объясняться особый интерес мастеров суздальского собора именно к растительному орнаменту, а также к образам сидящих на пальметтах птиц. Напомним, что птицы считались символом чадолюбия. В сущности, птицы с расправленными крыльями, изображенные на колонках и среди пальметт, это тоже картинка того сада, в котором молилась Анна. Недаром птицы изображались как бы поющими... Угловые львы второго яруса суздальского собора ближе всего к этому последнему значению. Поскольку они изображены внизу декора второго яруса, в одном регистре с женскими ликами, то ясно, что это не демоны, а, скорее, охранители того сада, который, по нашему предположению, был развернут в резьбе второго яруса. Одновременно львы могли намекать на то, что символический “сад Анны”, в котором происходило моление перед рождением девы Марии, – это в какой-то степени “владими́ро-суздальский” или даже “русский сад”»²⁵. Исследователь, как видим, вновь возвращается здесь к теме воплощения в женских масках образа Девы Марии, рассматривая в этом случае львов как охранителей ее непорочности, что в целом близко к точке зрения других авторов, высказывавшихся по этому поводу.

Монуменальная живопись. Спустя восемь лет собор Рождества Богородицы расписали фресками. Но от грандиозного, некогда живописного ансамбля уцелела лишь незначительная часть: фрагменты росписи в диаконнике и в нише-аркосолии юго-западного угла западной стены храма (ил. 93).

В росписи диаконника наряду с изображениями святых большое место занимают орнаментальные мотивы. Они составляют широкие

полосы растительного орнамента, охватывающие со всех сторон фигуры святых. В колорите орнамента преобладают серо-зеленые, серо-розовые, голубоватые и светло-желтые тона, а также малиновый, зеленый и желтый цвета, взятые в полную силу.

Такие полосы поднимались по центру полукружья диаконника и, огибая свод, образовывали огромную узорную арку. Подобным же образом были украшены и алтарь с жертвенником, что создавало впечатление дивного райского сада.

Обрамленные подобным орнаментом могучие аскетические фигуры святых старцев, достигавшие высоты более двух метров, словно выплывают из толщи стен. Этому способствовали и декоративные арки, в которые они были вписаны как в ниши. Определенный контраст плотным по цвету и фактуре суровым фигурам составлял светлый мажорный колорит орнаментальной живописи.

Росписи отличаются тонким исполнением, выполнены уверенной кистью, имеют точный рисунок. В моделировке форм при отсутствии резких световых контрастов преобладают мягкие охристые высветления. Отсутствие близких аналогий такому письму дает основание предположить, что фрески выполнены, скорее всего, местными мастерами, работавшими в это время над украшением храмов в Ростове и Суздале.

Интересна сама история фресок. Впервые о них сообщает Лаврентьевская летопись. Но в 1719 году собор «изрядно» горел, после чего диаконник разделили посредине коробовым сводом на два яруса, полностью замуровав верхний. Более двух столетий живопись была скрыта от взора. Лишь в 1937 году А. Д. Варганов разобрал кирпичную кладку и проник внутрь помещения.

Подобной живописи на Владимирской земле еще не было. Древние живописные образы Успенского и Дмитриевского соборов во Владимире, выполненные при Всеволоде III, блистали изысканной техникой письма, колористическим богатством и царственным величием облика святых. Ничто земное их не трогало. На всем лежала печать утонченного византийского аристократизма, хранившего античные традиции.

А здесь резкий рисунок, более обобщенный и упрощенный живописный язык, но чрезвычайно напряженный внутренний мир образов при полном их внешнем аскетизме. Во всем душевное горение и сопричастность со всем происходящим. Совершенно очевидно, что это

образ совершенно другой эпохи, более суровой и полной тяжких испытаний. Говорить об иконографии образов в данном случае весьма затруднительно.

На стенах собора рождался новый художественный стиль, впервые приблизивший искусство к задачам конкретной русской действительности. Что мог сказать живописец, расписывая собор, когда вся Северо-Восточная Русь, бывшая еще совсем недавно могущественной державой, раздиралась теперь в междоусобных войнах между наследниками Всеволода III. И все это накануне нашествия Золотой орды. Строитель храма Юрий Всеволодович хорошо понимал, какое значение перед лицом врага могло иметь единение русских земель. Искусство, все более обретая национальные корни, становилось активным проводником этих идей. Не потому ли так и суровы старцы, что, взывая к крепости духа, дают пример самоотверженного служения своей земле и готовности встать на ее защиту. Зарождаясь в суровый век, владимирское искусство несло в своих образах высокие человеческие идеалы, надеявшиеся верой каждого, кто встречался с ним на стенах этого храма.

Как видим, военная тема все более проникала в сферу искусств, ставя одновременно и иконографические задачи.

Летопись донесла до нас известие, что в 1237 году при епископе Митрофане было выполнено еще одно поновление Успенского собора во Владимире. Но уже на следующий год собор был жестоко разорен монголо-татарами и сожжен. От росписей этого времени сохранилась лишь часть композиции на стене южной галереи, обнаруженная и расчищенная в 1918 году И. Э. Грабарем. Она хорошо обозрима и представляет собой фигуру юного воина в битве с врагом. Военная тематика была, видимо, очень популярной в то время и занимала в росписях собора большое место.

На рассматриваемой фреске изображен, скорее всего, юный Давид, убивающий великана Голиафа. Так иносказательно художники стремились отразить важные политические события в жизни Северо-Восточной Руси накануне вторжения на нее полчищ монгольских завоевателей, веря в победу русского народа.

Разорение Владимирской земли прервало развитие местной художественной школы, произведения которой отмечены ярким своеобразием и несут в себе отпечаток не только изысканных великокняжеских вкусов, но и самобытного народного искусства.

Златые врата. Представляют собой уникальный вид живописи, выполненной на кованых медных (бронзовых) листах дверей западного и южного порталов суздальского собора Рождества Богородицы в технике так называемой золотой наводки с применением раствора золота и ртути (амальгамы). На пластины предварительно наносился черный лак, по которому вырезался тонкий рисунок, заполнявшийся после его травления кислотой амальгамой, подвергавшейся затем обжигу. В результате этого ртуть испарялась, оставляя в углублениях рисунка золото, прочно сплавлявшееся с бронзовой основой. Подобное «огневое золочение» было распространенной традицией изготовления художественных изделий из цветного металла в христианском искусстве Византии и Западной Европы, откуда оно через Киев проникло и на Русь.

На сегодня относительно времени создания суздальских врат существуют две версии. Одна, более ранняя (В. Н. Лазарев, Е. С. Медведева, Г. К. Вагнер и др.), относит их к началу 1230-х годов, связывая это со строительной деятельностью владими́ро-суздальского епископа Митрофана (1227 – 1238), занимавшегося украшением храма. Другая, более современная, относит их возникновение к более раннему времени – к концу XII или рубежу XII – XIII веков (А. М. Манукян, В. Д. Сарабьянов) и даже связывает их с первоначальным собором времени Владимира Мономаха. Но в том и другом случае врата имеют свою программную направленность и хорошо продуманную иконографическую систему решения, что в целом свидетельствует о высоком уровне осмысления их создателями идейно-художественных проблем времени.

По своей конструкции обе двери двухстворчатые и архитектурно заполняют весь проем обрамляющих их перспективных порталов. Их высота более 3,7 м. Изнутри они обиты гладкими листами металла, а снаружи расписными пластинами, наложенными на общую основу. Каждая дверь расчленена на 28 клейм, разделенных по высоте на семь рядов. В каждом горизонтальном ряду каждой створки находилось по две пластины с изображениями. На зазоры между пластинами наложены валики с выпуклыми бляшками («умбонами») на их перекрестии. На стыки самих полотнищ (створок) снаружи с левой стороны наложены более широкие валики, закрывающие места их схождения. Общий абрис врат повторяет очертания входных порталов (ил. 94, 95).

Художественное оформление врат также построено на четком сопоставлении сюжетных и орнаментальных композиций. Все клейма заполнены изображениями библейских сцен. Лишь нижний ряд створок представлен миром диких зверей в геральдических позах и в обрамлении сложных «плетеных» орнаментов (см. ил. 94). Орнаментом заполнены и поля всех валиков. «Умбоны» на средокрестиях и центральные валики, перекрывающие створы врат, украшены изображениями святых князей, имена которых тесно связаны с жизнью Владимирского княжества. О русском происхождении дверей свидетельствуют многочисленные славянские надписи, сопровождающие изображения. Исследователями неоднократно высказывалась мысль о создании их местными владими́ро-суздальскими мастерами.

Совершенно очевидно, что идейный замысел Златых врат исходил из их смыслового предназначения. Западные врата, служившие повседневным входом в храм, посвящены Новому Завету, являясь иллюстрацией его основных канонических текстов (ил. 96, 97). Сцены здесь расположены в следующем порядке (сверху-вниз, слева-направо): в первом ряду – херувим, Христос Вседержитель, Святая Троица, Серафим; во втором ряду – Зачатие Анны, Рождество Богородицы, Введение во храм, Благовещение; в третьем – Рождество Христово, Сретение Господне, Крещение Господне, Преображение; в четвертом – Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие Христово, Жены-мироносицы у гроба Господня; в пятом – Воскресение Господне, Сошествие Святого Духа, утраченное клеймо, Успение Богородицы; в шестом – Положение ризы Богородицы, «Святые Богородицы тело несут ко гробу», Положение пояса Богородицы, Покров Богородицы; в седьмом – Лев, Грифон, Лев, Грифон. На центральном валике сверху вниз изображены святые: святой Николай, святой Василий, святой Георгий, святой Дмитрий, святой Митрофан, святой Иоанн, святой Феодор; далее в пяти медальонах клейма утрачены. На сорока четырех «умбонах» выполнены орнаменты и изображения птиц и зверей. В четвертом ряду вместо них вставлены две рельефные львиные маски с кольцами-ручками в пасти. Возможно, расположение некоторых пластин (клейм) и «умбонов» было перепутано в ходе их неоднократного ремонта. Так, например, некоторые рельефные бляшки на перекрестиях оказались перевернутыми.

Идентичную схему расположения композиций имеют и южные Златые врата, на которых помещено тоже двадцать четыре сюжетные сцены, связанные с деяниями ангелов, и четыре орнаментальные со львами и грифонами (см. ил. 95). Они расположены в следующей очередности (ил. 98): в первом ряду – Святая Троица, Свержение сатаны архангелом Михаилом, Сотворение Адама, Изгнание из рая; во втором – Труды Адама, Авель приносит дар Богу, Каин убивает Авеля, Адам нарицает имена зверям; в третьем – Лествица Иакова, Борьба Иакова с ангелом, Явление Троицы Аврааму, Чудо архангела Михаила в Хонех; в четвертом – Три отрока в печи огненной, Архангел предупреждает Лота о гибели Содома, Царь Давид перед битвой, Даниил во рву львином; в пятом – Архангел Михаил возмущает воду в купели, Ангелы извещают Лота о гибели Содома, Гибель Содома и Гоморры, Ангел призывает Гедеона на борьбу с агарянами; в шестом – Архангел Михаил избивает полки аруринские, Пророк Нафан обличает царя Давида, Архангел Михаил запрещает волхву Валааму проклинать сынов Израиля, Явление архангела Михаила Иисусу Навину; в седьмом – геральдические звери в орнаментальном обрамлении. На центральном валике в четырнадцати медальонах следующие изображения (сверху-вниз): святой Георгий, святой Димитрий, святой Феодор Тирон, святой Феодор Стратилат, святой Нестор, святой Евстафий, святой Кир, святой Иоанн Златоуст, святой Даниил, святой Анания, святой Азария, святой Мисаил, Самсон убивает льва, Грифон. На «умбонах» изображения имеются лишь на трех верхних створках (сверху-вниз): на левой – святой Иоанн, святой Власий, святой Василий Великий; на правой – святой Григорий, святой Евпатий, святой Климент.

Иконографическую канву западных врат составляют композиции, включающие в себя христологические и богородичные сцены, связанные в основном с праздничным циклом, наиболее полно оформившимся в Византии в XI веке. Особенность суздальских сюжетов – повышенное внимание к культу Богородицы, особое почитание связанных с Ней реликвий – пояса, ризы и особенно покрывала, в честь которого еще Андреем Боголюбским во Владимиро-Суздальском княжестве был установлен праздник в память о чудесном явлении Богоматери во Влакхернском храме в Константинополе, спасшей своим покрывалом (мафорием) людей от врагов. На западных вратах суздальского собора представлен редкий тип этой иконографии, когда покров в ее руках не

опускается на народ, а поднимается над ним вверх, как бы охватывая всех стоящих в храме (см. ил. 95, 97).

В основе иконографической программы южных врат лежат сюжеты Ветхого Завета, далекие от местной тематики, но тесно связанные с идеей прихода к народу Спасителя. Тема Златых врат может расцениваться в целом как символизация образа Христа, препятствующего входу в храм неверующих и открывающего путь в него уверовавшим. За этим стоит метафорическое понимание дверей как места столкновения противоборствующих сил добра и зла, тьмы и света²⁶.

3.6. ПАМЯТНИКИ ВРЕМЕНИ КНЯЖЕНИЯ СВЯТОСЛАВА ВСЕВОЛОДОВИЧА (1212 – 1248)

В 1212 году седьмой сын Всеволода III Святослав по завещанию отца стал правителем (1212 – 1248) небольшого удельного Юрьев-Польского княжества. Главной архитектурной постройкой князя был Георгиевский собор, построенный в 1230 – 1234 годах на месте храма, возведенного еще его дедом Юрием Долгоруким в 1152 году из белого камня. Новая постройка была украшена необычайно тонкой кружевной резьбой, отличавшей ее от всех остальных белокаменных построек. В шестидесятые годы XV века верх храма обрушился. По велению великого московского князя Ивана III зодчий Василий Ермолин в 1471 году восстановил собор, существенно изменив его формы, в результате чего он стал значительно меньше. Сохранившиеся остатки бывшего великолепного декоративного убранства оказались полностью перепутанными. До сегодняшнего дня этот уникальный памятник остается загадкой для всех его исследователей, пытающихся воссоздать его былой облик (ил. 99).

По объемно-плановой структуре храм близок ко всем остальным белокаменным постройкам XII века: квадратный в плане, одноглавый, четырехстолпный, трехапсидный с тремя притворами. Массивный ныне световой барабан завершается приземистой луковичной главой. Небольшие притворы имеют килевидные завершения. Основную непороченную часть храма XIII века составляют лишь нижние участки дошедшего до нас собора. Весь верх его, включающий своды, четверик, барабан и купол, является поздней переделкой. Нарушенной оказалась и вся идейно-смысловая взаимосвязь рельефов.

Оценивая все утерянное и еще частично сохранившееся, отметим, что декорация фасадов собора была некогда вершиной в развитии владими́ро-суздальской белокаменной скульптуры, ее завершающей стадией. Узор стелется по фасадам непрерывно, невзирая на швы камней и формы архитектурных деталей. Один завиток цепляется за другой, оплетая весь храм единым сказочным ковром. Орнамент растворяет здание. Праздник для глаз! Лишь колончатый пояс с невиданными доселе трёхлопастными килевидными арками строчкой проведен по фасадам, внося в орнаментальное пиршество хоть какой-то момент структурности. Рельеф настолько плоский, что почти сливается с камнем; нет уже былой монументальной пластики, но есть красота гибких линий и певучего силуэта и бесконечность движения их в едином перетекающем пространстве храма. Так и кажется, что еще шаг – и все станет призрачным миражом, а за ним путь только в новое неизвестное.

Меняется и сюжетная канва резьбы. На смену символики пришла конкретность образа. Во всем чувствуется дыхание реальной княжеской жизни. Среди изображений есть сам строитель храма Святослав (ил. 100) и его дружинники. Персонифицируется и иконография святых. Широкий круг библейских мотивов, отвлеченных от живой действительности, сужается. На смену приходят сцены, связанные с Новым Заветом и жизнью Христа. Они узнаваемы и понятны: «Троица», «Распятие», «Спас», «Деисус», «Преображение», «Вознесение», «Покров», Богоматерь «Знамение», апостолы, множества воинов. Совершенно новое – мужские маски на фасадах. Из экзотических животных к прежним прибавился слон, из фантастических – китоврас. Совершенно неузнаваем стал растительный мир. Скромные деревья, состоящие из двух-трех ветвей, переросли в сплошную завесу бесконечно запутанных побегов.

Виртуозно исполненные орнаменты имеют характер плоского рельефа и очень контрастно выглядят в соседстве с объемно выраженной скульптурой святых. Это дает повод сделать предположение, что скульптуры, как это и было принято, выполнялись на земле до их установки в кладку, а орнаментальная плетенка высекалась непосредственно на лесах. Стыковка их форм идеальная.

На сегодняшний день в скульптурном убранстве фасадов сохранилось около 450 рельефов. Из них около 290 связаны с изображени-

ями святых, более 130 выполнены в так называемом зверином тератологическом стиле, когда изображения диких животных буквально вплетены в пышные растительные орнаменты. И совершенно естественным остается желание нашего современника разобраться с загадочностью многовекового ребуса. Конечно, и прежние исследователи пытались войти в этот таинственный мир, но вопросов до сих пор больше, чем ответов. И в этом отношении иконография остается одним из наиболее востребованных инструментов познания поставленного вопроса. Здесь важнее даже не столько сам исторический опыт иконографии, сколько тогдашнее видение ее возможного развития. Декорация храма была в свое время в полном смысле новаторской. И это делало ее в определенной степени уже оторвавшейся от византийских канонов. Место их все более заполняло реальное ощущение самобытной жизни, конкретно окружающей русского человека. Поэтому специально расширенный нами познавательный аспект презентации юрьев-польских рельефов поможет проявить к ним необходимый иконографический интерес.

Храм всегда являлся лицом города. Георгиевский собор обращен к нему северным фасадом (см. ил. 99), на притворе которого изображен св. Георгий, покровитель и защитник самого города, а также два Нерукотворных Спаса, фланкирующих притвор. В зените над св. Георгием, вполне вероятно, помещался рельеф в виде клиновидной маски, в образе которой архитектор-реставратор А. В. Столетов видел самого князя Святослава, строителя собора (ил. 100).

Не менее важное значение имел южный фасад храма. Он был самым парадным и наиболее значительным в ансамбле. Здесь, как и в Софии Киевской, по византийской традиции располагалась Богоматерь Знамение, так называемая «Оранта» («Нерушимая стена»), т. е. охранительница государства и народа (ил. 101). Из этой композиции получила в дальнейшем свое развитие иконография Покрова Богоматери.

Маски (львиные и женские) были непременной принадлежностью всех белокаменных храмов. Их охранительная функция не вызывает сомнения, но в Георгиевском соборе они принимают вид своеобразного фриза, сплетенного завитками растительного побега, исходящего из пасти львов. Между масками львов расположены маски условных «воинов», что значительно повышает их защитную роль (ил. 102).

До сих пор неразгаданными в декоре храма остаются «трехликие» украшения круглых угловых колонн северного фасада храма, выполненные в круглой скульптуре (ил. 103). Они выполняют как бы круговой обзор храма.

В более ранних белокаменных храмах прямоугольные капители колонн выполнялись в виде изваяний возлежащих львов. В Георгиевском соборе они имеют трехгранную конусообразную форму, на каждой плоскости которой расположена мужская или женская маска, что еще раз напоминает о «трехликости» обзора храма его хранителями.

Реконструкции несохранившихся рельефных композиций в Георгиевском соборе являются важнейшим итогом их иконографической интерпретации. Г. К. Вагнер, самый авторитетный исследователь собора, восстановил таким способом целый ряд библейских сцен, среди которых Распятие (ил. 104), Троица (ил. 105), Преображение (ил. 106), Семь спящих отроков эфесских (ил. 107), Вознесение (ил. 108), Большой Деисусный чин (ил. 109), Пророческий чин (ил. 110), Оранта с предстоящими (ил. 111, 112), Вознесение Александра Македонского (ил. 113), а также целый ряд других (ил. 114). Без достоверных «подтверждающих» элементов до сих пор остаются такие сюжеты, как Даниил во рву львином, Три отрока в печи огненной, Покров Богородицы. Многие другие также определяются пока гипотетически.

Но самой большой непознанной частью бывшего убранства собора являются многочисленные разрозненные блоки камней с изображениями разнохарактерных святых, ангелов и мучеников (ил. 113, 115, 116). Особую сложность составляет работа с орнаментальным фоном, заполнявшим некогда все поля фасадных композиций (ил. 117). Не определено месторасположение многих самых сказочных и трогательных персонажей храма – львов, пардусов, китоврасов (ил. 118), сиринов, драконов, грифонов (ил. 119). Вполне убедительно изображение слона Г. К. Вагнер расположил в убранстве окна княжеской ложи, расположенной некогда в западном притворе, ориентируясь, видимо, на Софию Киевскую (ил. 120).

И, пожалуй, самый важный момент визуального восстановления композиций – их расположение в целостном ансамбле храма, который невозможно представить без архитектурной реконструкции самого храма. В свое время его варианты предлагали такие исследователи, как

Д. П. Сухов, А. В. Столетов, Н. Н. Воронин, Г. К. Вагнер, С. В. Загравский (ил. 121). Примечательно, что в каждом из вариантов была заложена идея преемственности владими́ро-суздальских архитектурных традиций в последующем раннемосковском зодчестве, что в целом логично, а в частности дает возможность найти точку отсчета для более достоверной реконструкции рельефного убранства Георгиевского собора.

Г. К. Вагнер, подытоживая свои исследования памятника, резюмировал это следующим образом: «Композиция здания была чрезвычайно удобна для уподобления собора со всей его скульптурой своего рода Сиону, то есть символу христианского мироздания. Именно скульптура выражала эту общую идею чрезвычайно наглядно. Скульптура постамента под барабаном главы, где располагались рельефы благословляющего Спаса-Еммануила и ангелов – небесных стражей, знаменовала “верхнее небо” (то есть завершение храма – А.С.) ... “Нижнему небу” отведены закомары собора. Здесь развертывались главные сцены христологического цикла: Преображение, Распятие, Вознесение с параллельными им ветхозаветными, апокрифическими и литературными сюжетами. Рядом с Преображением размещалась композиция Семь спящих отроков эфесских (вторая, соседняя, композиция пока неизвестна). Рядом с Распятием – Три отрока в печи огненной и Даниил во рву львином. Рядом с Вознесением – Вознесение Александра Македонского (вторая композиция тоже пока не установлена). Все перечисленные композиции сопровождались поэтическими символами различных сил природы: птицами, сиринами, грифонами, драконами, львами и т. д.

Зона неба отделялась от нижележащей зоны подзакомарными капителями, на которых высечены разнообразные “маски”, изображающие большей частью воинов, так называемую “гридьбу” юрьев-польского князя Святослава Всеволодовича. Вся нижележащая зона скульптуры, в свою очередь, делилась на две части. Верхняя половина (от капителей закомар и до аркатурно-колончатого фриза, включая этот последний) отводилась теме Земной церкви. Центральным сюжетом здесь была Богоматерь в типе Оранты (в вершине щипца западного притвора) с предстоящими четырьмя святыми – воинами Георгием, Дмитрием, Федором Тироном и Федором Стратилатом – патронами владими́ро-суздальских князей. От Оранты же расходился влево и вправо большой пророческий чин, заходящий на северную и южную стены

здания. Чин возглавлялся фигурами ветхозаветных царей Давида и Соломона. Еще ниже шел такой же пояс рельефов с полуфигурами целителей и чудотворцев, среди которых были выделены (на углах западного притвора) изображения князей Бориса и Глеба и целителей Козьмы и Дамиана. В основании картины Земной церкви проходил аркатурно-колончатый фриз с большим одиннадцатифигурным деисусом в середине, то есть над западным входом. Этот деисус фланкировался двумя большими рельефами ангелов. Продолжаясь влево и вправо, деисус переходил на прилегающих стенах в чин мучеников и святых воинов – патронов владими́ро-суздальских князей. Рельефы святых воинов сосредоточивались на северном фасаде, обращенном к городу»²⁷. В данном случае особо следует отметить, что предлагаемый вариант декорации храма, глубоко осмысленный в свое время его автором, оставляет ее потенциальному исследователю реальный базовый инструмент для дальнейшего поиска программной и иконографической целостности облика уникального сооружения.

Иконопись XIII века отмечена во Владимиро-Суздальской Руси проявлением повышенного монументализма живописных форм и относится к ее так называемому монументальному стилю (ил. 122). Наиболее яркие примеры – иконы Богоматерь Оранта Великая Панагия (1224 г.), происходящая из Спасо-Преображенского собора в Ярославле (ныне – в Государственной Третьяковской галерее) и Богоматерь Максимовская (ок. 1299 – 1305 гг.) из Успенского собора во Владимире (Собрание Владимиро-Суздальского музея-заповедника).

Иконографический тип первой из вышеназванных икон (ил. 122), восходящий к византийской традиции XI века, посвящен теме Воплощения Логоса. На груди у Богоматери медальон с изображением Спаса Эммануила. Омофоры на плечах ангелов и чашевидное положение рук Богоматери, напоминающее евхаристический сосуд (потир), свидетельствуют о ее литургическом смысле. Икона имеет значительные размеры (194 × 120 см), что придает ее облику героическую возвышенность. В 1208 году Ярославль становится центром удельного Ярославского княжества, первым правителем его Всеволод III назначил своего сына Константина (1027 – 1218), при дворе которого была, видимо, создана иконописная мастерская. Изображенный на иконе тип Богоматери восходит к прославленному образу Влахернского храма в Константинополе. На Руси этот тип Богоматери широко распространился с XII века.

Икона Богоматерь Максимовская была написана в память митрополита Максима, перенесшего в 1299 году митрополичью кафедру из Киева во Владимир. Икона после смерти святителя находилась у его гробницы (см. ил. 122). Источником для ее написания послужило предание о том, что во сне митрополиту явилась Богородица с Младенцем на руках, одоббившая перенесение кафедры во Владимир и передавшая в знак этого ему омофор. Икона передает именно этот момент. Митрополит, изображенный в нижнем правом углу, принимает от Богородицы омофор, знак епископского сана. По иконографии образ Богоматери относится к типу «Агиосоритиссы» (т. е. «Заступницы»), сложившемуся в Византии в послеиконоборческую эпоху.

Прикладное искусство XII – XIII веков. Бытовая среда, в которой преимущественно живут произведения прикладного искусства, всегда наиболее полно отражает художественные вкусы времени, давая представление об эстетическом как о выражении принятых норм жизни людей определенной эпохи. Практически все предметы быта, окружавшие человека в трудовой и праздничной обстановке, имели глубокое образное осмысление, в котором преломлялось само своеобразие нравственных устоев сложившегося общества. В этом отношении домонгольский период Древней Руси отмечен в прикладном искусстве целым рядом не только общих стилистических черт, но и иконографических предпочтений. В первом случае мир византийской моды обрстал художественными потребностями русской жизни, в втором – изобразительные построения образов имели наряду с чисто византийскими вариантами и сугубо русские «изводы» греческих типов. Немаловажную роль в этом имела сословная принадлежность вещей. Княжеские вклады в храмы и предметы парадного обихода отличались не только высоким художественным уровнем изготовления, но и стойкой приверженностью к константинопольской иконографической традиции, всегда отмечавшей знаковую символику вещи как отражение славы и власти ее обладателя. Об этом свидетельствует целый ряд примеров.

Серебряный потир Юрия Долгорукого, например, был вкладом князя во вновь построенный им в 1152 году Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (ил. 123). У церковного сосуда, предназначенного для принятия причастия, весьма внушительный вид, его вы-

сота – 26 см. В его изготовлении использованы чеканка, резьба – гравировка по серебру, золочение. Поле чаши украшено шестью круглыми медальонами с гравированными поясными изображениями святых. Иисус Христос, Богородица, Архангел Михаил и Архангел Гавриил, Иоанн Предтеча составляли так называемый Деисус. В шестом медальоне – св. Георгий, патрональный образ самого князя Юрия Долгорукого. Утонченная манера изображения святых, изящная растительная орнаментация и сама их иконография выдают руку опытного мастера, возможно, русского, но работавшего под сильным воздействием традиций византийского ремесла²⁸.

С именем сына Юрия Долгорукого – князя Андрея Боголюбского – связан еще один образец златокузнечного искусства – церемониальный парадный топорик (ил. 124). Он выкован из стали и орнаментирован резьбой, в которую в горячем состоянии вплавлялось серебро, после чего поверхность шлифовалась и золотилась. Трехкратное начертание на топорике славянской буквы «А» дало повод исследователям приписать его принадлежность владимирскому князю, а место находки (Волжская Булгария) связать с его военным походом туда в 1164 году. На одной стороне лезвия изображены две птицы, расположенные по сторонам пышного Древа жизни, а на другой – вписанный в растительный орнамент змей (дракон), пронзенный мечом. Все это вызывает ассоциации с яркими тератологическими порнитоморфными образами владими́ро-суздальского искусства XII века. И здесь в воплощении своего подобного художественного замысла вполне вероятно участие самого Андрея Боголюбского, весьма склонного к оригинальным идеям²⁹.

Видимо, княжеским вкладом Андрея Боголюбского в освящение вновь возведенного белокаменного собора во Владимире следует считать Большой серебряный Сион, попавший в 1486 году при Иване III в возводившийся тогда Успенский собор Московского Кремля (ил. 125). Верх его был перемонтирован и получил форму одноглавого русского храма. Основная же нижняя часть сохранилась от XII века и представляет собой своеобразный округлый аркатурно-колончатый пояс с вписанными в него изображениями двенадцати апостолов, выполненных в горельефной технике с использованием чеканки, гравировки, литья и золочения. Статуарность и фронтальность постановки фигур святых, немногословная пластическая проработка их форм, обобщенность си-

луэта, вытянутость пропорций, иерархичность поз и жестов явно свидетельствуют о работе западноевропейского мастера, широко использовавшего иконографию романского искусства, поклонником которого был Андрей Боголюбский. Возможно, вместе с Сионом во Владимир попали тогда и так называемые наплечники Андрея Боголюбского в виде медных рельефных пластин с изображениями Распятия и Воскресения Христова, выполненных в технике чеканки и гравировки с отделкой золотом и эмалью (собрание Владимиро-Суздальского музея-заповедника). Исследователи считают, что упомянутые изделия выполнены в мастерской знаменитого ювелира из Лотарингии Годфруа де Клера в середине XII века³⁰. Это вполне вероятно: настолько они отличаются от современных им изделий, изготовленных владимирскими мастерами.

К последним, безусловно, следует отнести так называемый шлем Ярослава Всеволодовича (ил. 126), найденный в 1808 году на месте кровопролитной битвы между сыновьями Всеволода III на Липецком поле близ Юрьева-Польского (1216). Ссора разгорелась из-за престолонаследия между старшим сыном Всеволода III Константином и его братом Юрием, претендовавшим на титул Великого Владимирского князя. Победу в битве одержали войска Константина. Ярослав, выступавший на стороне Юрия, бежал с поля боя, потеряв свои доспехи.

Шлем был выкован из железа и обложен серебряными чеканными накладками с изображениями в навершии Христа и святых Георгия, Василия и Феодора, небесных покровителей Владимирских князей. Имя последнего в крещении имел как раз князь Ярослав. На килевидной пластине, размещенной на челе шлема, в полный рост изображен Архангел Михаил – предводитель небесного воинства. В руках у него зеркало и жезл – знаки божественного достоинства. По краю пластины идет уставная надпись: «Великий архистратиг Михаил помощи рабу своему Феодору». Внизу края шлема окантованы орнаментальным поясом с традиционно владимирским набором изображений зверей, птиц и растений – барсов, крылатых драконов, пальметт (кринов), хорошо известных по белокаменной резьбе храмов того же времени. Иконография последних оказала заметное влияние на художественное оформление изделия, что дало повод исследователям отнести его к работе русских мастеров³¹.

В ряду наиболее близких к рассмотренному произведению по манере исполнения и характеру узорочья находятся ювелирные украшения, найденные археологами во владимирских кладах XIX – XX веков. Но это уже не княжеские изделия, а предметы праздничного обихода, бытовавшие, скорее всего, в богатой боярской или посадско-купеческой среде. Таково, например, знаменитое оплечье, или бармы, обнаруженное графом А. С. Уваровым в 1851 году в кургане у деревни Исады близ Суздаля (ил. 127). Оно состоит из шести серебряных с позолотой круглых медальонов, скрепленных с двенадцатью многогранными серебряными бусинами, украшенными зернью и скаными нитями. Но самая привлекательная сторона оплечья – это позолоченный орнамент медальонов, выполненный резьбой с последующим заполнением ее чернью. Стилизованные стебли и листья, заполняющие поля медальонов, перерастают в центре в символические Древа жизни и процветшие кресты. Здесь языческая символика соседствует с христианской, что весьма характерно в целом для владимирского искусства домонгольской поры, и составляет ее иконографическую основу.

По стилистике и иконографии с суздальским оплечьем перекликаются браслеты (обручи), имевшие широкое распространение в городской и сельской среде. Особо привлекательны своим местным колоритом подобные изделия из клада 1896 года во Владимире (ил. 128), где получают еще большее распространение новые композиционные решения, исходящие из прежних иконографических схем, рожденных еще в Киеве. Обручи получают двухъярусное построение с размещением на каждом изображении определенного типа зверей, птиц, человеческих фигурок, растительных плетенок, что упорядочивает и в то же время разнообразит мир сказочных орнаментальных образов ювелирных изделий.

Подобная продукция, имевшая, видимо, достаточно массовый характер, была все же отражением своеобразия владимирского искусства, что не исключало, конечно, и широкого потребления византийских изделий и в первую очередь небольших нагрудных иконок (129), распространявших на местах иконографические традиции прошлого.



**74. Кидекша. Церковь Бориса и Глеба.
1152 г.**

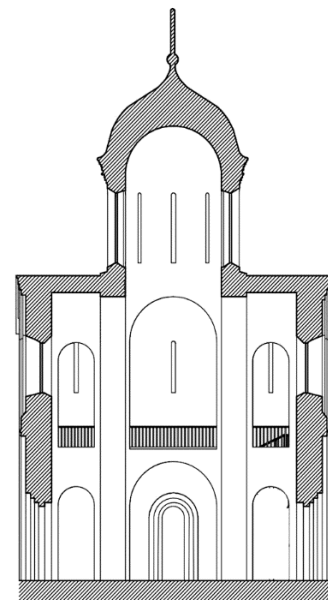
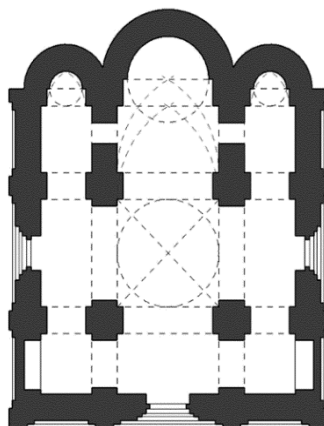
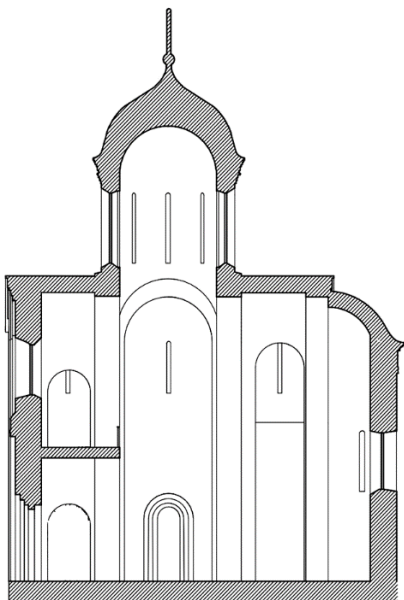
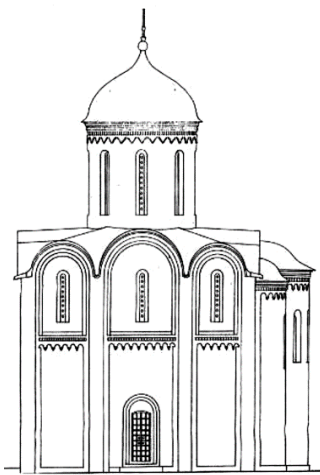
Общий вид. Фото А. И. Скворцова 2012 г.
Реконструкция церкви по А. Н. Трофимову.
1990-е гг.

Виртуальная реконструкция церкви
по С. В. Шеркуновой. 2023 г.

Продольный разрез. Виртуальная
реконструкция С. В. Шеркуновой. 2023 г.

План церкви. Виртуальная реконструкция
С. В. Шеркуновой. 2023 г.

Поперечный разрез. Виртуальная
реконструкция С. В. Шеркуновой. 2023 г.





75. Кидекша. Церковь Бориса и Глеба. 1152 г.
Роспись времени княжения
Юрия Долгорукого
Фото А. И. Скворцова, 2000-е гг.

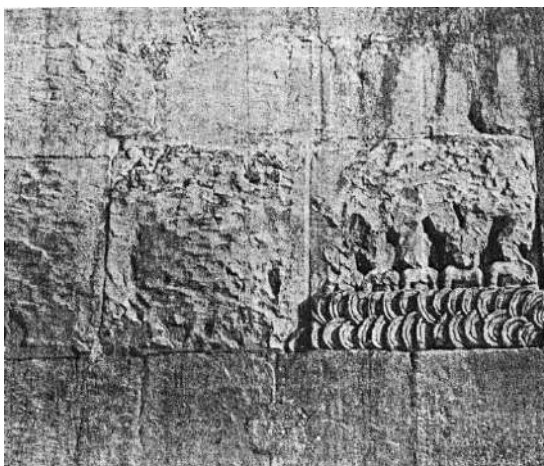
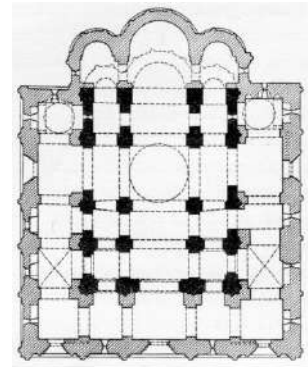
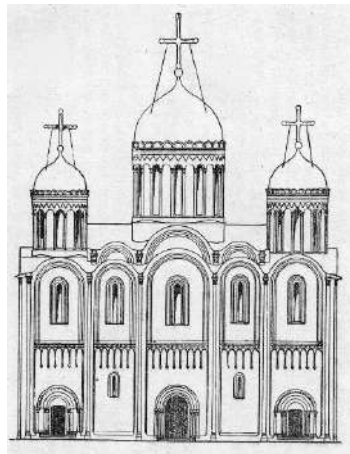
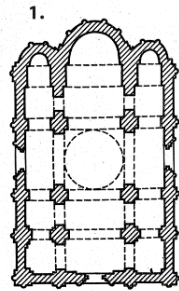
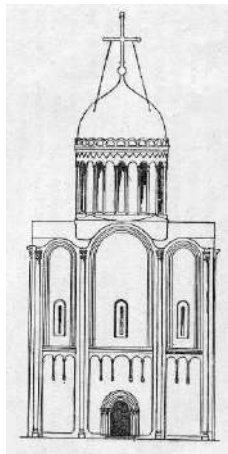
Св. Мария и Ефросиния? 1150-е гг.
Волхвы. Фрагмент композиции «Рождество Христово». 1150-е гг.
Фрагмент орнаментальной росписи на южном своде под хорами. 1150-е гг.
Фрагмент орнаментальной росписи «полотенец». 1150-е гг.
Фрагмент орнаментальной росписи алтаря храма. 1150-е гг.





**76. Владимир. Успенский собор.
1158 – 1160; 1185 – 1189 гг.**

Общий вид. Фото А. И. Скворцова. 2012 г.
 Собор времени Андрея Боголюбского. 1158 – 1160. Общий вид и план. Реконструкция Н. Н. Воронина
 Собор времени Всеволода III. 1185 – 1189 гг. Общий вид и план. Реконструкция Н. Н. Воронина
 Сорок мучеников севастиийских. Остатки рельефа южного фасада. 1160 г.
 Сорок мучеников севастиийских. Фрагмент византийской иконы из слоновой кости.
 X – XI вв. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург





**77. Владимир. Успенский собор.
1158 – 1160 гг.**

**Декоративное убранство храма
времени княжения Андрея Боголюбского
Фото А. И. Скворцова. 2010 г.**

Скульптурная композиция «Три отрока в
пещи огненной» на северном фасаде собора.
1160 г.

Икона «Богоматерь Боголюбская». Ок. 1158 г.
Собрание ВСМЗ

«Пророки». Композиция на первоначальном
северном фасаде Андреевского собора. 1161 г.

Орнаментальная роспись окна на северном
фасаде над хорами. 1161 г.





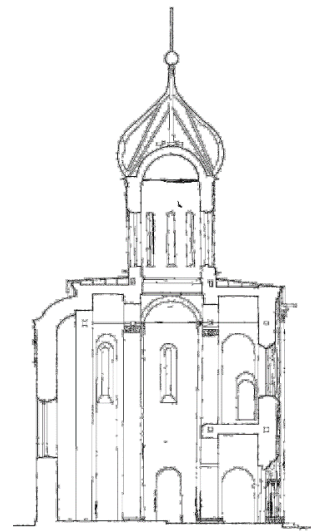
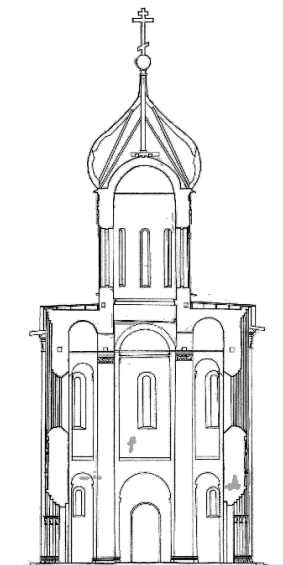
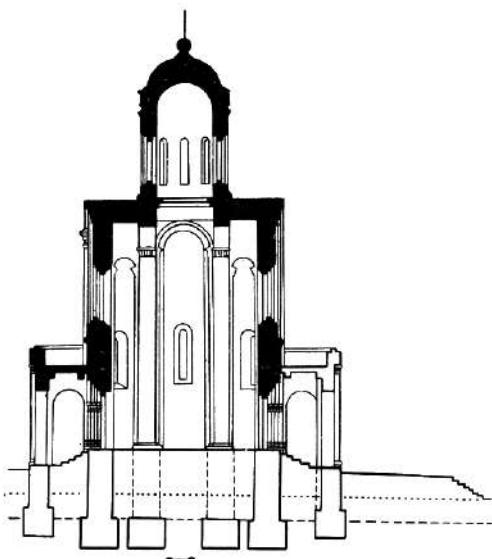
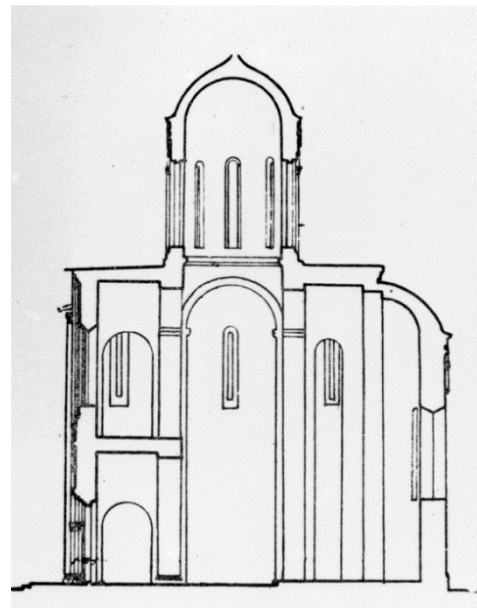
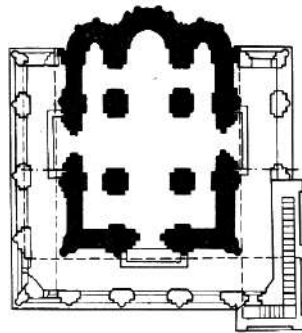
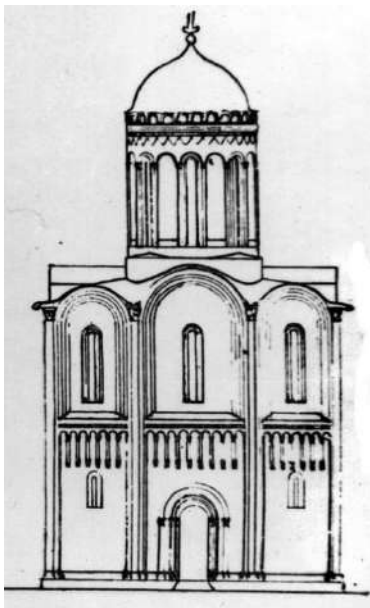
78. Церковь Покрова на Нерли. 1165 г.

Общий вид после реставрации 1980-х гг. Фото А. И. Скворцова. 1980-е гг.

Западный фасад. Проект реставрации А. В. Столетова

План. По раскопкам Н. Н. Воронина 1950-х гг.
Разрез по южному фасаду. Реконструкция Н. Н. Воронина

Разрез. Реконструкция Н. Н. Воронина
Поперечный разрез по западному фасаду. По материалам И. А. Столетова
Продольный разрез по северному фасаду. По материалам И. А. Столетова





**79. Боголюбово. Церковь Покрова на Нерли. 1165 г.
Резное убранство времени княжения
Андрея Боголюбского
Фото А. И. Скворцова. 1980-е гг.**

Женская маска. 1165 г.
Фрагмент аркатурно-колончатого пояса северного
фасада. 1165 г.
Царь Давид. Композиция центрального прясла
западного фасада. 1165 г.

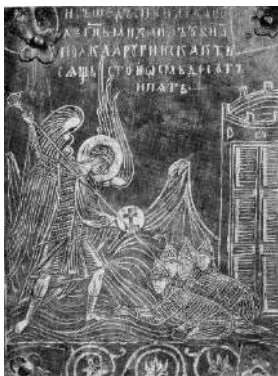




Общий вид. Фрагмент трех нижних рядов
Три отрока в печи огненной
Архангел предупреждает Лота о гибели
Содома

80. Суздаль. Собор Рождества Богородицы в кремле. Южные Златые врата. 1230-е гг.

Царь Давид перед битвой
Даниил во рву львином
Архангел Михаил возмущает воду в купели
Ангелы извещают Лота о Содоме
Гибель Содома и Гоморры
Ангел призывает Гедеона на борьбу с агарянами
Архангел Михаил избивает полки аруринские
Пророк Нафан обличает царя Давида
Архангел Михаил запрещает волхву Валааму проклинать сынов Израиля
Явление архангела Михаила Иисусу Навину



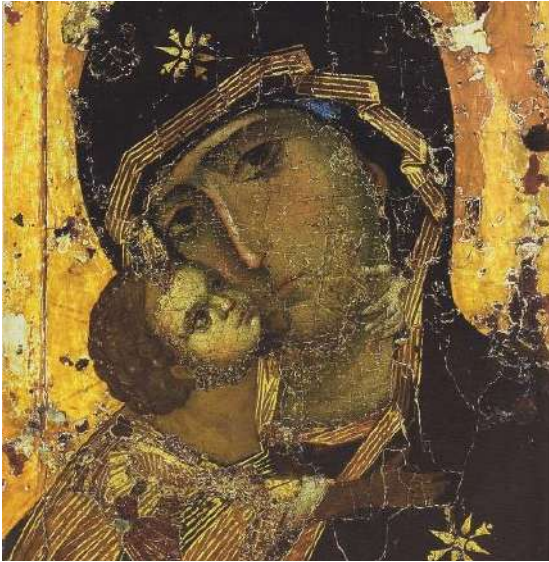
81. Икона Владимирской Богоматери

Богоматерь Владимирская. Ок. 1130 г. Деталь иконы. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Андрей Рублев. Богоматерь Владимирская. Ок. 1410 г. Лик иконы. Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Владимир

Икона Богоматерь Владимирская. Ок. 1230 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Андрей Рублев. Икона Богоматерь Владимирская. Ок. 1410 г. Лик иконы. Владимиро-Суздальский музей-заповедник





**82. Владимир. Успенский собор.
1158 – 1160; 1185 – 1189 гг.
Фото А. И. Скворцова. 1980-е гг.**

Св. Авраамий. Фрагмент росписи южного склона западной арки южного нефа под хорами. Ок. 1189 г.

Св. Авраамий. Роспись южного склона западной арки южного нефа под хорами. Ок. 1189 г.

Св. Артемий. Роспись северного склона западной арки южного нефа под хорами. Ок. 1189 г.





**83. Владимир. Успенский собор.
1158 – 1160; 1185 – 1189 гг.
Фото А. И. Скворцова. 1980-е гг.**

Пророк Аввакум. Роспись северо-восточного столба за иконостасом. Фрагмент. 1189 г.

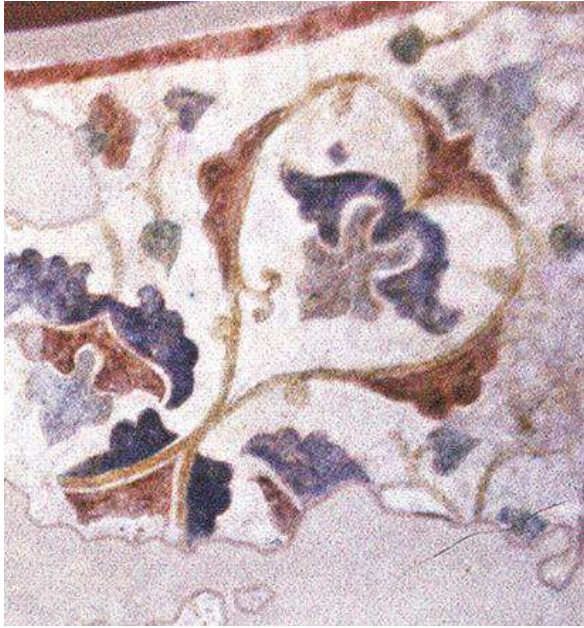
Пророк Аввакум. Роспись северо-восточного столба за иконостасом. 1189 г.

Пророк Аввакум. Фрагмент. 1189 г.

Неизвестный пророк. Фрагмент. 1189 г.

Неизвестный пророк. Роспись юго-восточного столба за иконостасом. 1189 г.





**84. Владимир. Успенский собор.
1158 – 1160; 1185 – 1189 гг.
Фото А. И. Скворцова. 1970-е гг.**

Роспись северо-западного свода под хорами. Фрагмент. После реставрации. 1975 – 1982 гг.

Н. М. Софонов. Роспись северо-западного свода под хорами. 1882 – 1884 гг.

Роспись северо-западного свода под хорами. Вид после реставрации. 1975 – 1982 гг.

Фрагмент росписи северо-западного свода под хорами. Вид после реставрации. 1975 – 1982 гг.





**85. Владимир. Дмитриевский собор.
1193 – 1197 гг.**

Общий вид после реставрации 1999 – 2004 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2004 г.

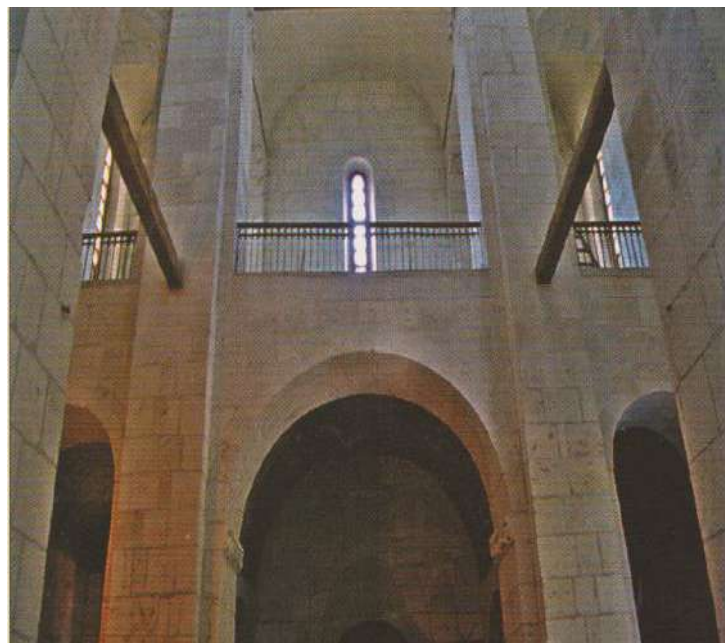
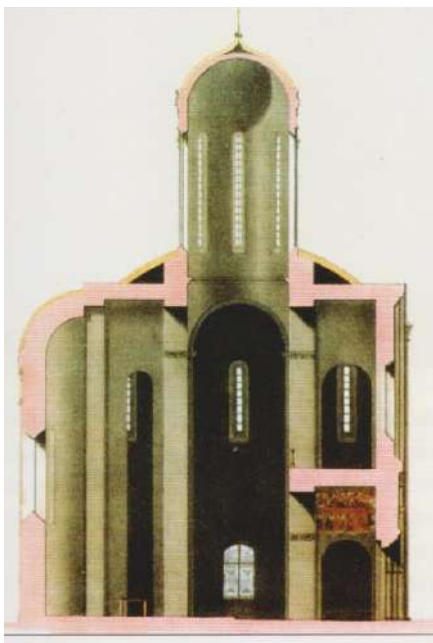
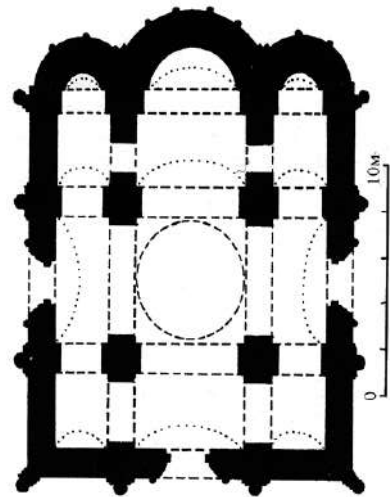
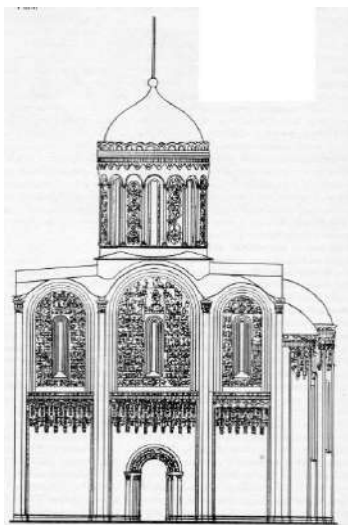
Схема рельефного убранства южного фасада
по Г. К. Вагнеру

Проект реконструкции А. В. Столетова
1950-е гг.

Современный план собора
по А. В. Столетову

Продольный разрез по фасаду. Вторая
половина XIX в.

Фрагмент западной части интерьера. Фото
А. И. Скворцова. 2004 г.



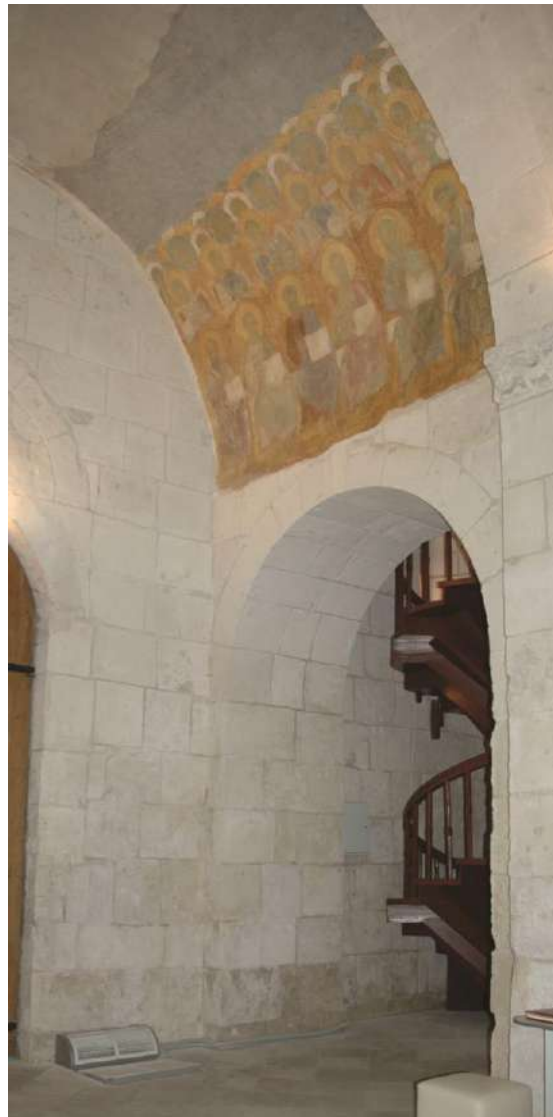


**86. Владимир. Дмитриевский собор.
1193 – 1197 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2004 г.**

Общий вид собора

Южный склон центрального нефа под хорами
с фрагментом композиции «Страшный Суд».
Апостолы и ангелы. Конец XII в.

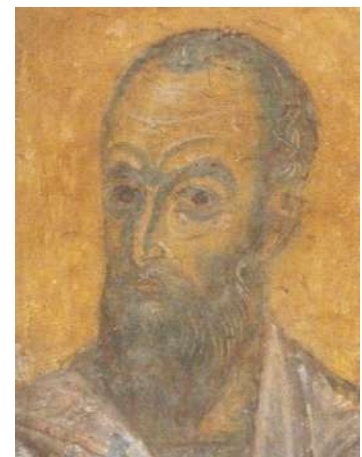
Северный склон центрального нефа под хорами
с композицией «Страшный Суд». Апостолы и
ангелы. Конец XII в.





**87. Владимир. Дмитриевский собор.
1193 – 1197 гг.
Роспись времени княжения Всеволода III.
1197 г.
Фото А. И. Скворцова. 2004 г.**

Страшный Суд. Роспись центрального нефа
Южный склон. Общий вид
Северный склон. Общий вид
Ангел южного склона
Ангел северного склона
Ангел южного склона
Апостол Марк. Роспись северного склона
Апостол Андрей. Роспись южного склона
Апостол Павел. Роспись северного склона





**88. Владимир. Дмитриевский собор.
1193 – 1197 гг.**

**Роспись времени княжения
Всеволода III. 1197 г.**

Фото А. И. Скворцова. 2004 г.

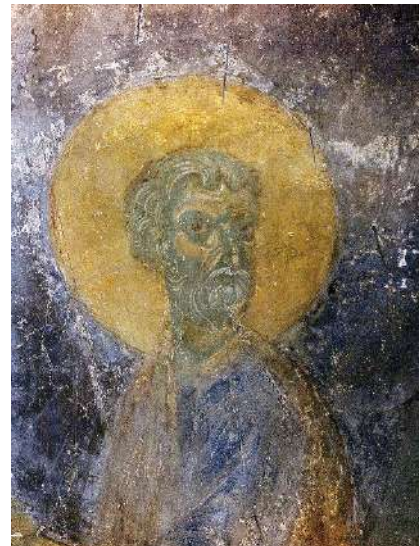
Апостол Петр ведет праведных в рай.
Фрагмент росписи северного склона
южного нефа

Апостол Петр ведет праведных в рай.
Роспись северного склона южного нефа

Апостол Петр. Фрагмент росписи
северного склона южного нефа

Лото Авраамово. Роспись южного
склона южного нефа

Авраам. Фрагмент росписи южного
склона южного нефа





89. Владимир. Дмитриевский собор.
1193 – 1197 гг.
Белокаменная резьба фасадов
Фото А. И. Скворцова. 2003 г.

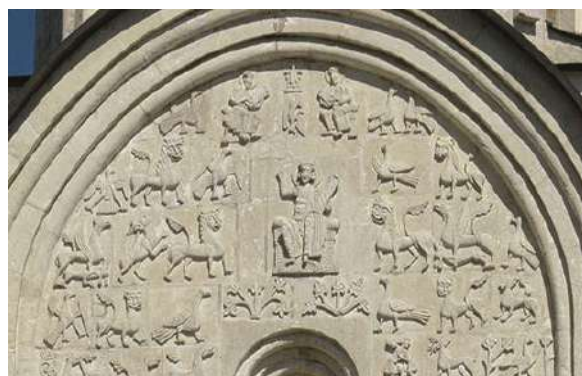
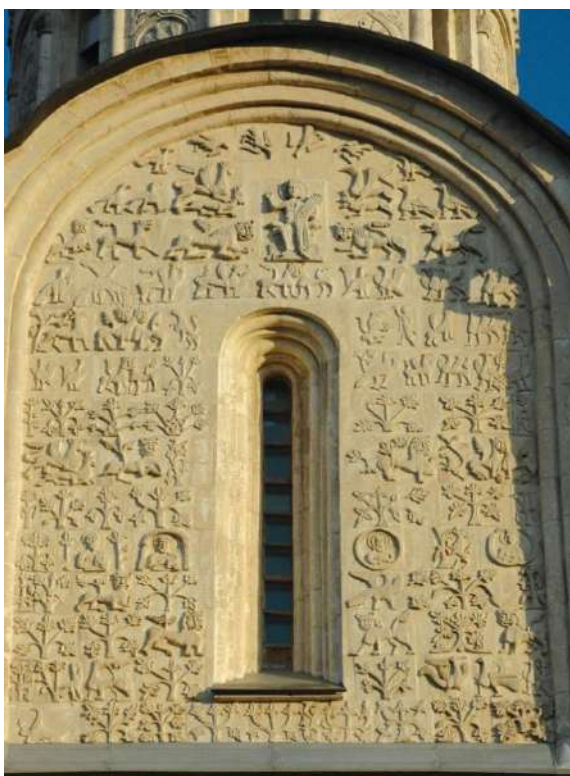
Общий вид с северо-запада

Центральное прясло северного фасада

Давид. Фрагмент центрального прясла южного фасада

Давид. Фрагмент центрального прясла западного фасада

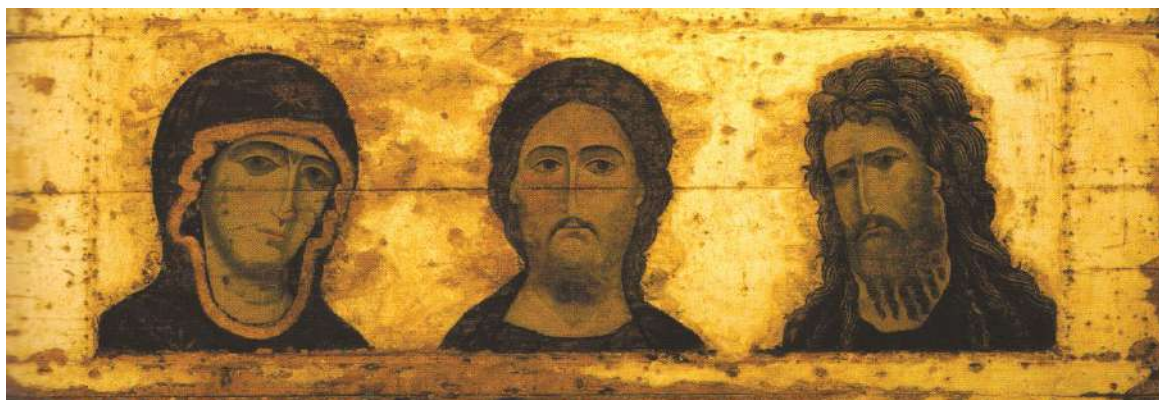
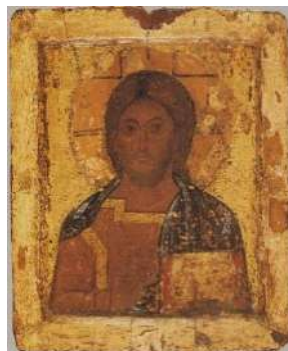
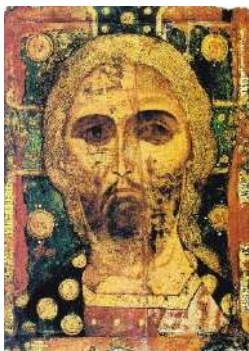
Давид. Фрагмент центрального прясла северного фасада



90. Иконопись эпохи княжения Всеволода III



Деисусный чин: Богоматерь. Фрагмент. Начало XIII в. Государственная Третьяковская галерея
Спас Златые власы. Начало XIII в. Успенский собор Московского Кремля
Св. Дмитрий Солунский на престоле. Ок. 1212 г. Из Успенского собора в Дмитрове. Государственная Третьяковская галерея
Спас Вседержитель. Вторая четверть XIII в. Ярославский художественный музей
Ангел Златые власы. Конец XII в. Государственный русский музей
Деисусный чин с Эммануилом. Конец XII в. Государственная Третьяковская галерея
Деисусный чин. Начало XIII в. Государственная Третьяковская галерея





**91. Суздаль. Собор Рождества Богородицы в кремле.
XII – XIII вв.**

Фото А. И. Скворцова. 2006 г.

Общий вид. XII – XVIII вв.

Резная женская маска северного фасада. 1222 – 1225 гг.

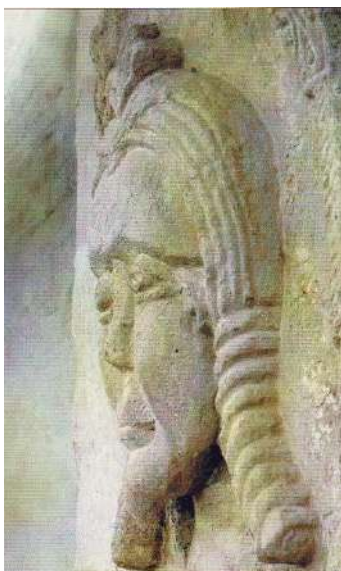
Резная женская маска северного фасада в профиль. 1222 – 1225 гг.

Резная женская маска южного фасада. 1222 – 1225 гг.

Лев. Резьба южного портала. 1222 – 1225 гг.

Лев. Оформление стыка северного и западного фасадов. 1222 – 1225 гг.

Лев. Фрагмент резьбы южного портала. 1222 – 1225 гг.





**92. Суздаль. Собор Рождества Богородицы
в кремле. XII – XIII вв.**

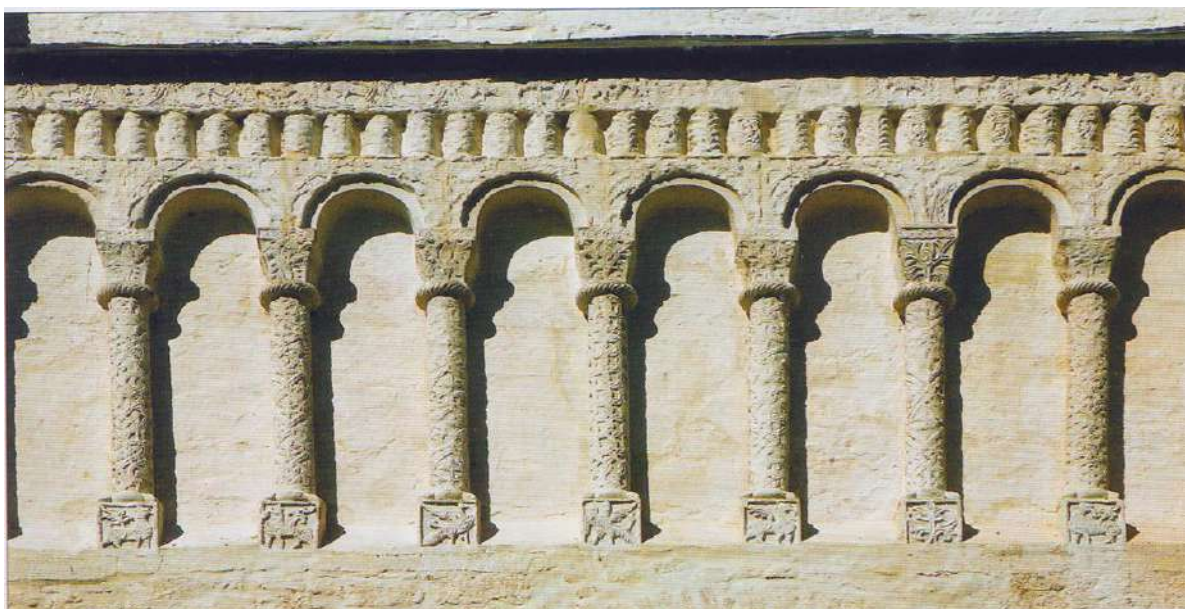
Фото А. И. Скворцова. 2006 г.

Общий вид. XII – XVIII вв.

Аркатурно-колончатый пояс северного фасада.
1222 – 1225 гг.

Консоли колонок аркатурно-колончатого пояса
северного фасада с изображением пальметты и
барса. 1222 – 1225 гг.

Консоли колонок аркатурно-колончатого пояса
северного фасада с изображением барса и
птицы. 1222 – 1225 гг.





**93. Суздаль. Собор Рождества Богородицы в кремле. XII – XIII вв.
Фото А. И. Скворцова. 2006 г.**

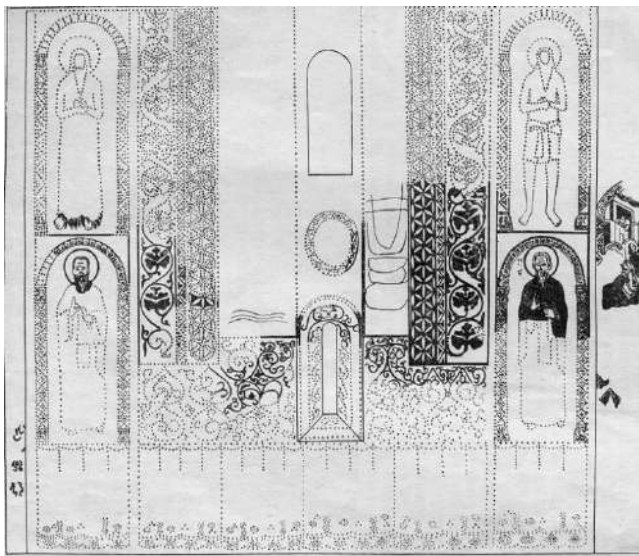
Общий вид. XII – XVIII вв.

Схема росписи в диаконнике. XIII в.
Реконструкция И. И. Власова

Неизвестный святой. Фрагмент. Южная стена диаконника. 1230 – 1233 гг.

Силоамская купель? Фрагмент росписи диаконника. XIII в.

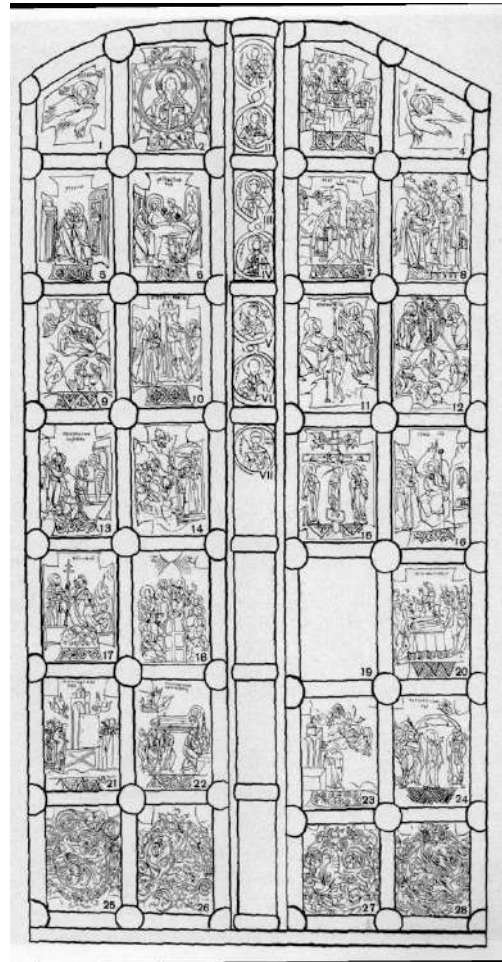
Юго-западный аркосолий на западной стене собора. Роспись. XIII в.



**94. Суздаль. Собор Рождества Богородицы в кремле.
Западные Златые врата. 1230-е гг.
Фото А. И. Скворцова. 2010 г.**



Львиная маска. Ручка западных Златых врат
 Схема клейм по А. Н. Овчинникову
 Лев. Нижнее орнаментальное клеймо левой створки врат
 Грифон. Нижнее орнаментальное клеймо левой створки врат
 Лев. Нижнее орнаментальное клеймо правой створки врат
 Грифон. Нижнее орнаментальное клеймо правой створки врат





**95. Суздаль. Собор Рождества Богородицы в кремле.
Южные Златые врата. 1230-е гг.
Фото А. И. Скворцова. 2010 г.**

Схема клейм по А. Н. Овчинникову

Лев. Нижнее орнаментальное клеймо левой створки врат

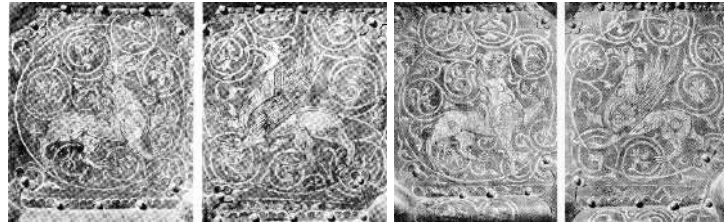
Грифон. Нижнее орнаментальное клеймо левой створки врат

Лев. Нижнее орнаментальное клеймо правой створки врат

Грифон. Нижнее орнаментальное клеймо правой створки врат

Левая створка южных Златых врат

Правая створка южных Златых врат

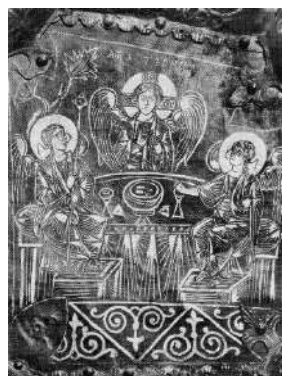
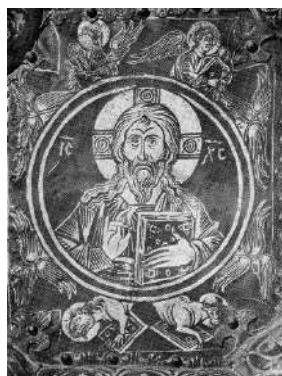




96. Суздаль. Собор Рождества Богородицы в кремле. Западные Златые врата. 1230-е гг.

Общий вид. Фрагмент верхней части

- Херувим
- Христос Вседержитель
- Святая Троица
- Серафим
- Зачатие Анны
- Рождество Богородицы
- Введение во храм
- Рождество Христово
- Сретение Господне
- Крещение
- Преображение





97. Суздаль. Собор Рождества Богородицы в кремле. Западные Златые врата. 1230-е гг.

Общий вид. Фрагмент нижних трех рядов

Воскрешение Лазаря

Вход в Иерусалим

Распятие Христово

Жены-мироносицы у гроба Господня

Воскресение Господне

Сошествие Святого Духа

Клеймо утрачено

Успение Богородицы

Положение ризы Богородицы

«Святые Богородицы тело несут ко гробу»

Положение пояса Богородицы

Покров Богородицы





98. Суздаль. Собор Рождества Богородицы в кремле. Южные Златые врата. 1230-е гг.

Общий вид. Фрагмент верхней части

- Святая Троица
- Свержение сатаны архангелом
- Михаилом
- Сотворение Адама
- Изгнание из рая
- Труды Адама
- Авель приносит дар Богу
- Каин убивает Авеля
- Адам нарицает имена зверям
- Лестница Иакова
- Борьба Иакова с ангелом
- Явление Троицы Аврааму
- Чудо архангела Михаила в Хонех



**99. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**



Общий вид северного фасада
Св. Георгий. Фрагмент резьбы северного притвора
Северный притвор. Фрагмент
Маска завершающей части северного притвора
Спас Нерукотворный. Левый рельеф северного
притвора
Лев. Рельеф правой части северного притвора
Спас Нерукотворный. Правый рельеф северного
притвора





**100. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Общий вид с северо-запада

Резная маска. Капитель северного фасада

Мужская маска (князь Святослав?). Лапидарий собора

Резная маска. Капитель северного фасада

Резные маски. Капитель южного фасада

Резные маски. Капитель южного фасада

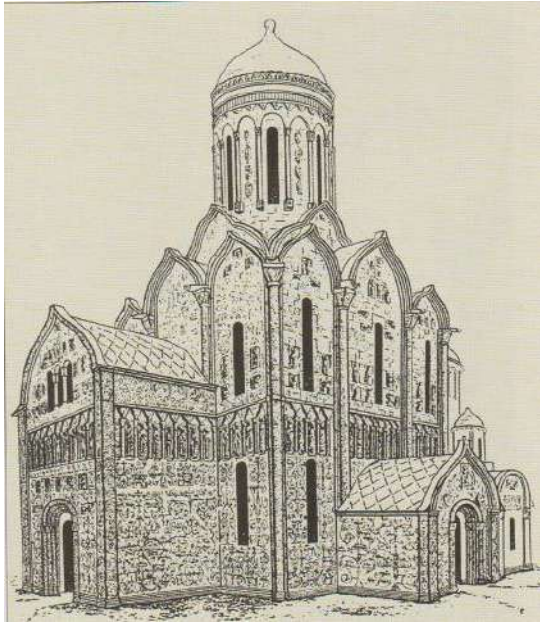




**101. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Общий вид южного фасада
Южный фасад собора и притвора. Фрагмент
Богоматерь Знамение (Оранта). Фрагмент
фасада южного притвора





**102. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Общий вид. Реконструкция Г. К. Вагнера
Резные маски (лев и юноша) южного фасада
Львиная маска. Фрагмент южного фасада
Резные маски (львы и юноша) южного фасада

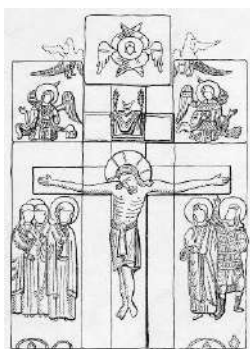




**103. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Общий вид северного фасада
Херувимы. Фрагмент северо-западной
угловой колонны северного фасада (верхняя
часть)
Фрагмент северо-западной угловой колонны
северного фасада (нижняя часть)

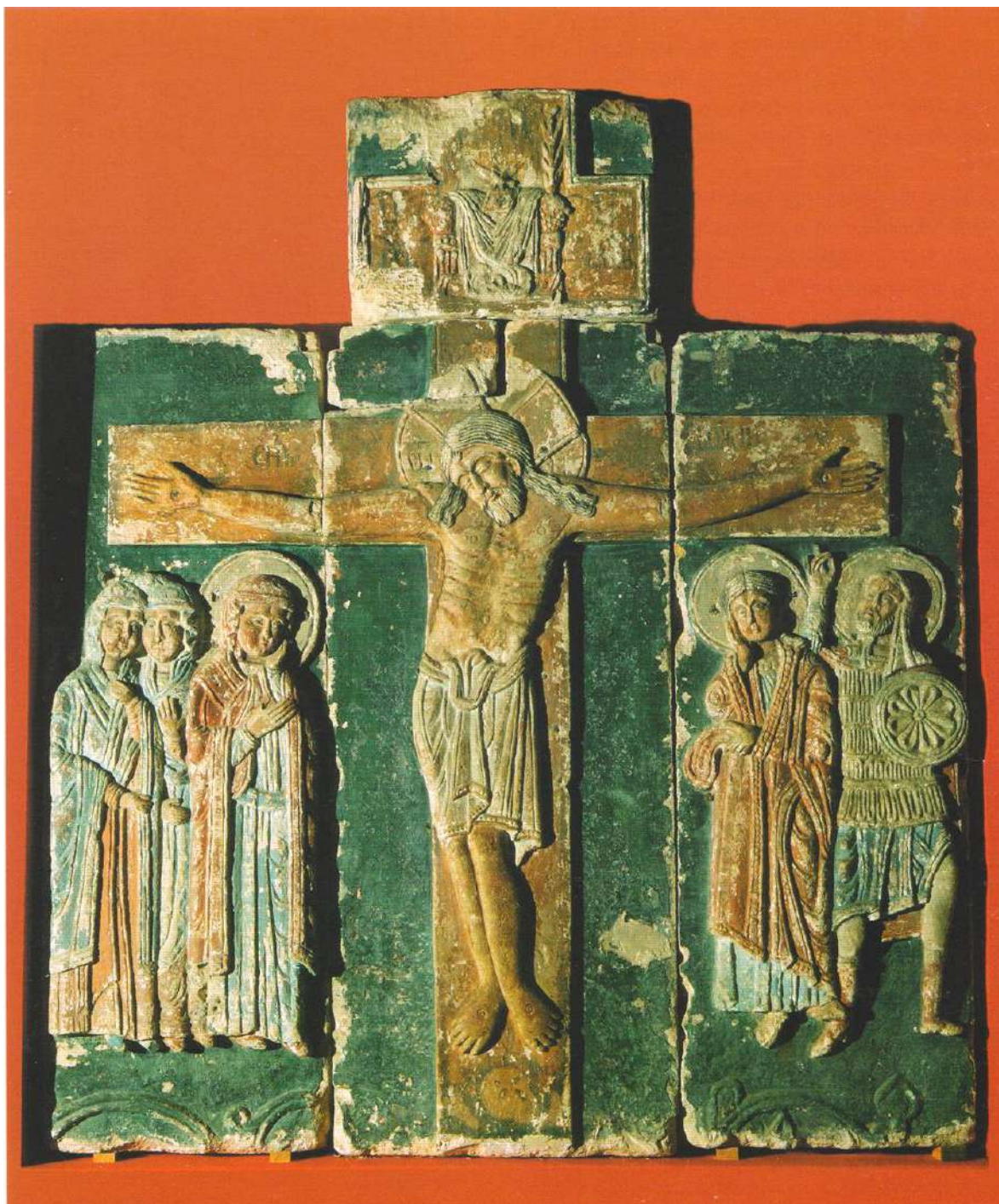




**104. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

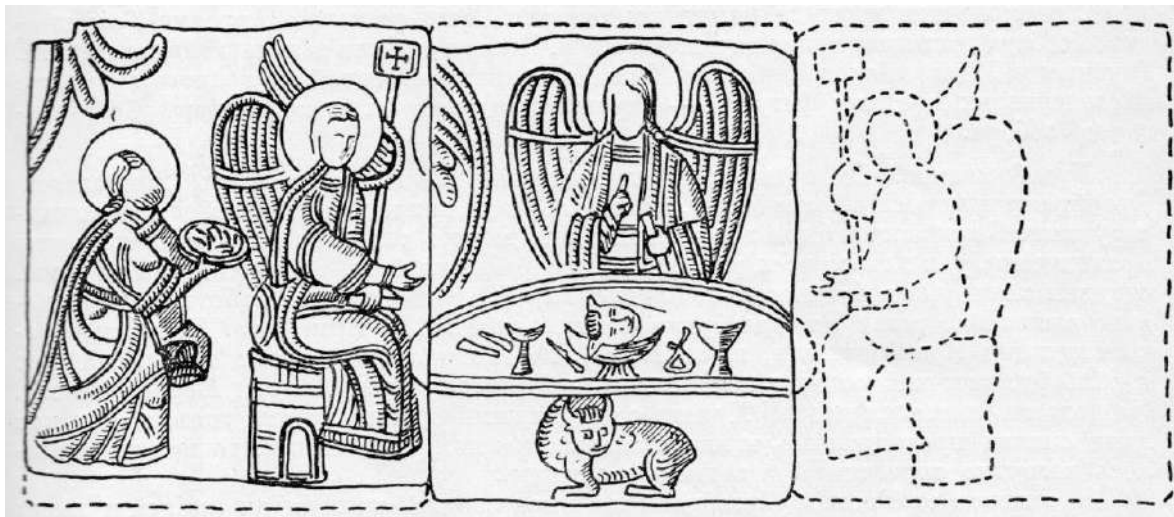
Распятие (так называемый Святославов крест). Реконструкция композиции Г. К. Вагнера

Распятие (так называемый Святославов крест). Лapidарий собора



105. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.

Троица. Реконструкция Г. К. Вагнера
Троица. Фрагмент сохранившейся резьбы южного фасада





**106. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

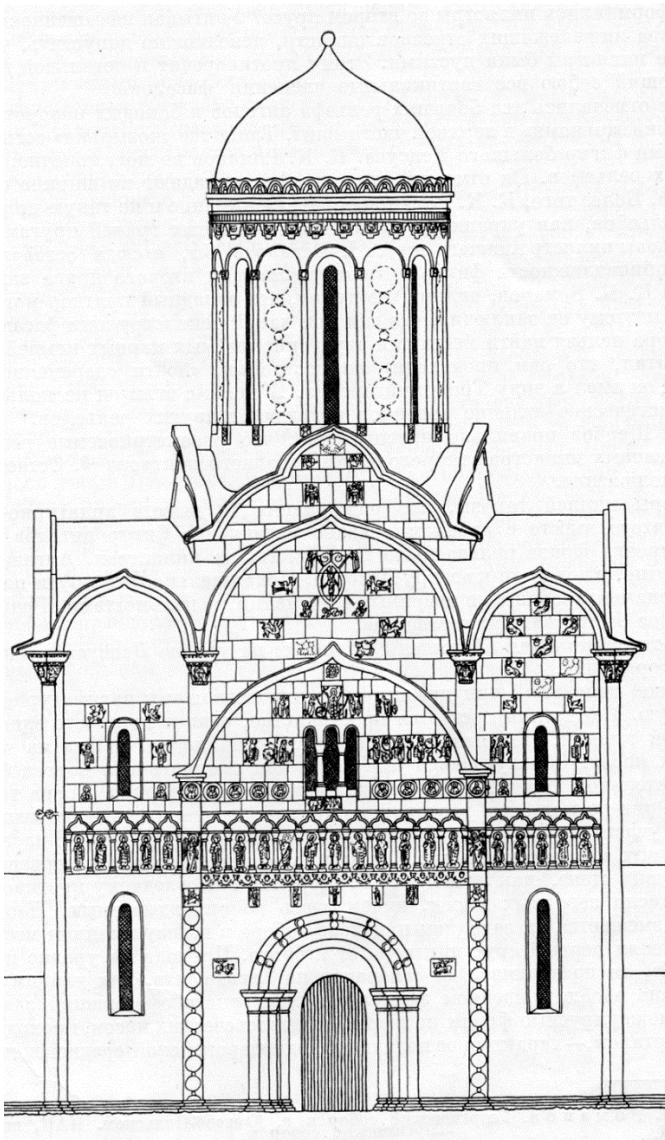
Преображение. Западный фасад собора.
Реконструкция К. К. Романова

Западный фасад собора. Реконструкция
Г. К. Вагнера

Преображение. Фрагмент композиции

Преображение. Фрагмент композиции

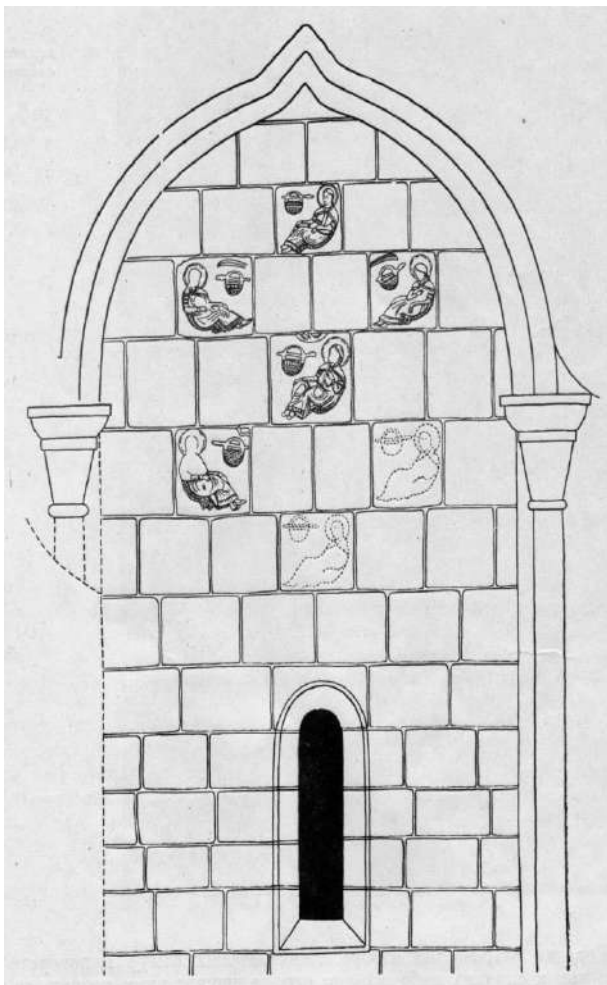
Преображение. Фрагмент композиции





**107. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Семь спящих отроков эфесских.
Фрагмент западного фасада
Семь спящих отроков эфесских.
Реконструкция Г. К. Вагнера
Семь спящих отроков эфесских.
Фрагмент северного фасада
Семь спящих отроков эфесских.
Фрагмент южного фасада





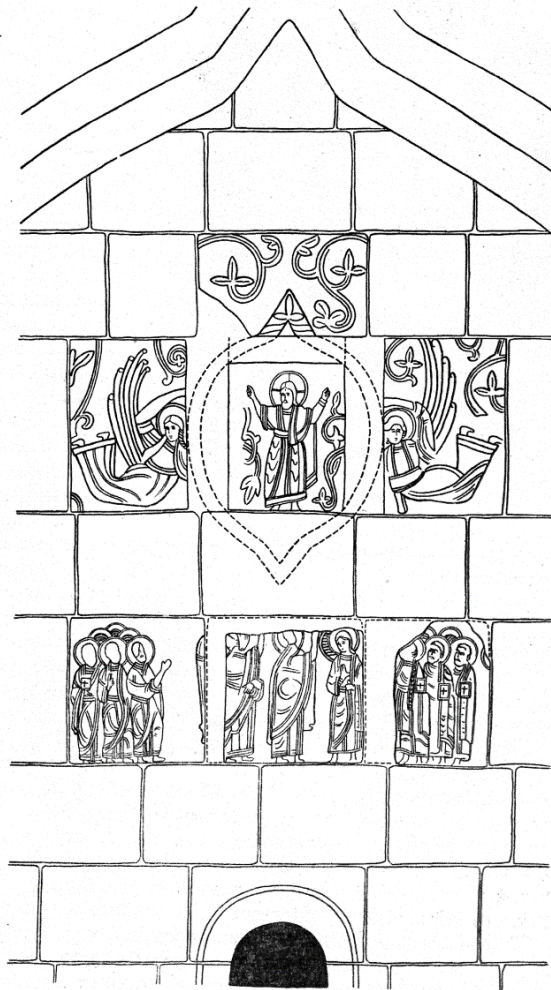
108. Юрьев-Польский.
Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.

Вознесение. Фрагмент резьбы южного фасада

Ангелы. Фрагмент композиции «Вознесение» на южном фасаде

Вознесение. Схема реконструкции Г. К. Вагнера

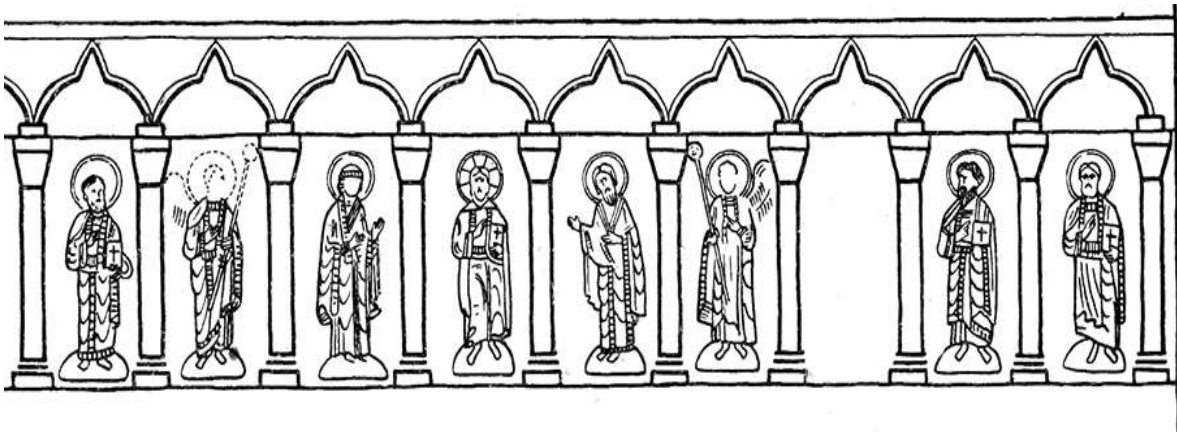
Иисус Христос. Фрагмент композиции «Вознесение» на южном фасаде





**109. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

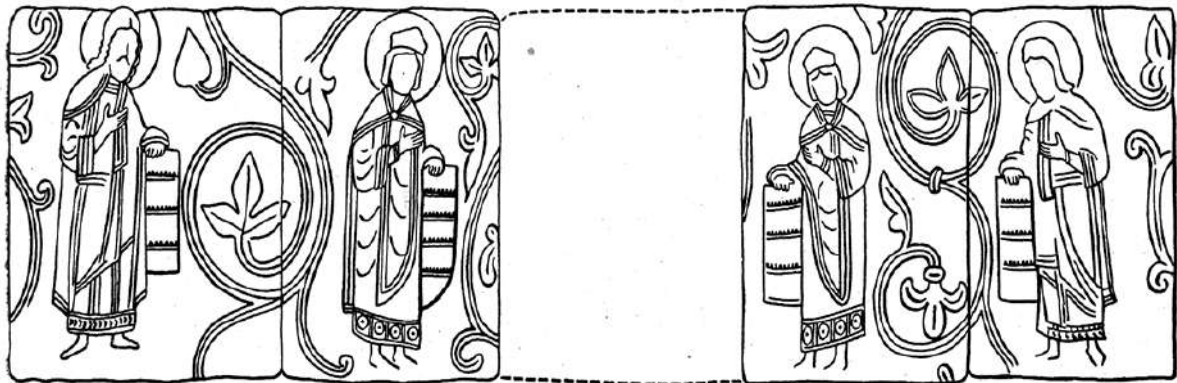
Пятифигурный Деисусный чин.
Фрагменты фасадных рельефов
Большой Деисусный чин. Схема
реконструкции Г. К. Вагнера
Богоматерь. Фрагмент Деисусного
чина
Иоанн Предтеча. Фрагмент Деисусного
чина
Дмитрий Солунский. Фрагмент
Деисусного чина





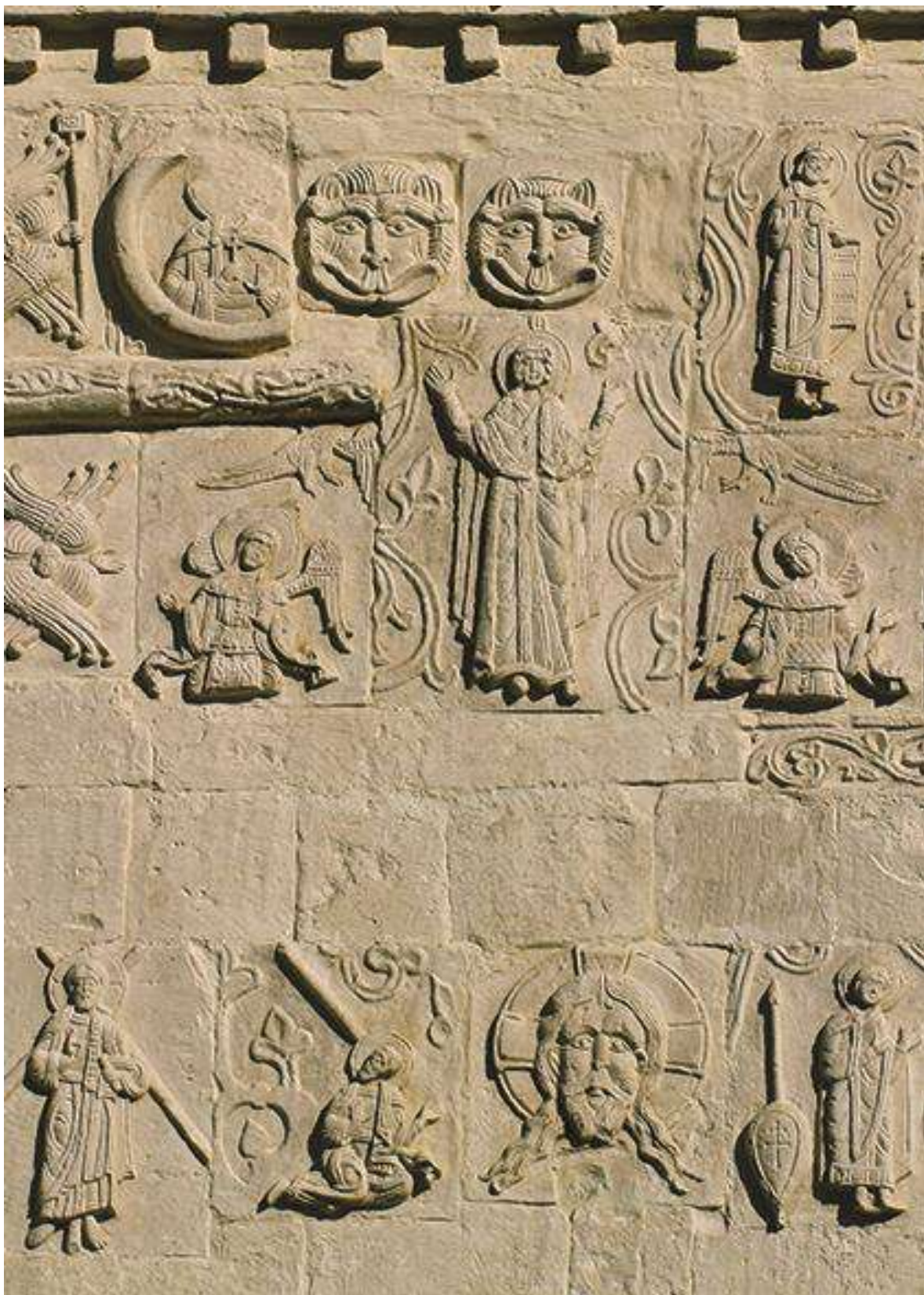
**110. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Пророческий чин. Фрагмент
фасадных рельефов
Пророческий чин. Схема
реконструкции Г. К. Вагнера
Пророк Давид. Фрагмент
фасадного рельефа
Пророк. Фрагмент фасадного
рельефа. Лapidарий собора
Пророк. Фрагмент фасадного
рельефа

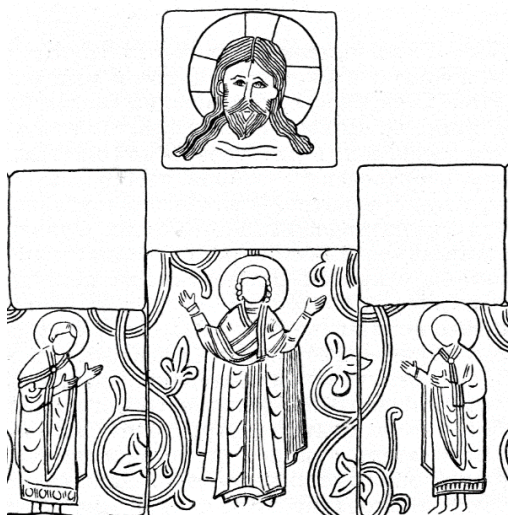


**111. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Орнта с предстоящими. Фрагмент южного фасада с разрозненными деталями других композиций



**112. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**



Оранта с предстоящими. Схема реконструкции
Г. К. Вагнера

Оранта. Рельеф южного фасада

Иисус Христос. Рельеф южного фасада

Воин. Рельеф из композиции с Орантой





**113. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.**

Фото А. И. Скворцова. 2011 г.

Вознесение Александра Македонского. Венец из клада у Сахновки. XII в. Исторический музей в Киеве. Украина

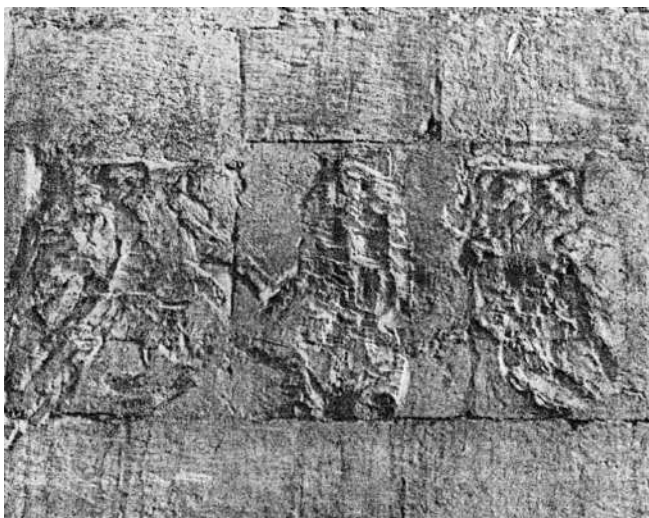
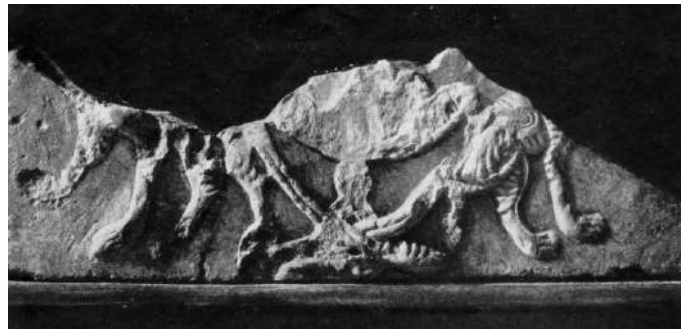
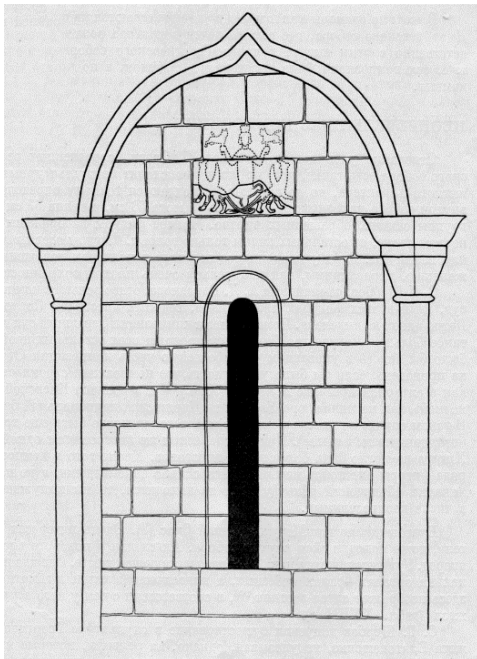
Вознесение Александра Македонского. Схема реконструкции Г. К. Вагнера

Вознесение Александра Македонского. Фрагмент рельефа на фасаде собора

Вознесение Александра Македонского. Фрагмент южного фасада Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.

Вознесение Александра Македонского. Следы стесанного рельефа на южном фасаде Успенского собора во Владимире. XII в.

Вознесение Александра Македонского. Фрагмент южного фасада Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.





**114. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Херувим. Фрагмент рельефного убранства южного фасада

Архангел Гавриил. Фрагмент рельефного убранства собора. Лапидарий музея

Херувим. Фрагмент рельефного убранства южного фасада

Херувим. Фрагмент рельефного убранства южного фасада





**115. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Мученики. Рельефы южного фасада
Целитель Козьма, Св. великомученик Борис,
мученик. Рельефы южного фасада
Мученики. Рельефы южного фасада
Мученики. Рельефы южного фасада





**116. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Мученики. Фрагмент аркатурно-колончатого пояса южного фасада
Мученики. Фриз южного фасада
Святые. Фрагмент аркатурно-колончатого пояса южного фасада





**117. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.**

Фото А. И. Скворцова. 2011 г.

Орнамент. Фрагмент резьбы южного притвора
Орнамент. Фрагмент резьбы северного фасада
западного притвора





118. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг. Фото А. И. Скворцова. 2011 г.

Пардус. Рельеф фасада южного притвора

Китоврас. Рельеф северного фасада западного притвора

Китоврас. Рельеф северного фасада западного притвора

Лев. Рельеф северного фасада северного притвора

Лев. Рельеф северного фасада северного притвора

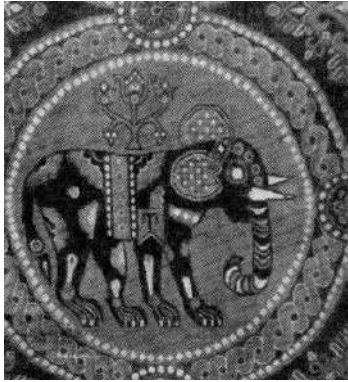




**119. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Пардус. Рельеф южного фасада
Драконы. Рельефы южного фасада
Грифоны. Рельефы южного фасада
Грифон и сирины. Рельефы южного фасада





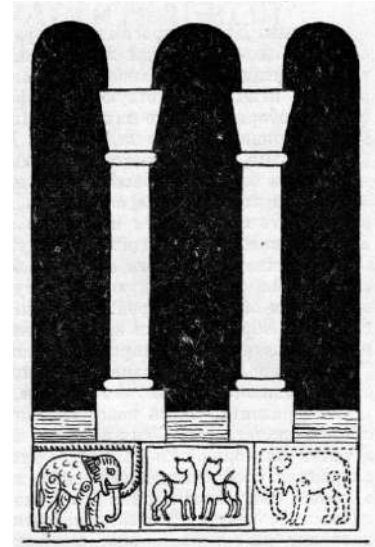
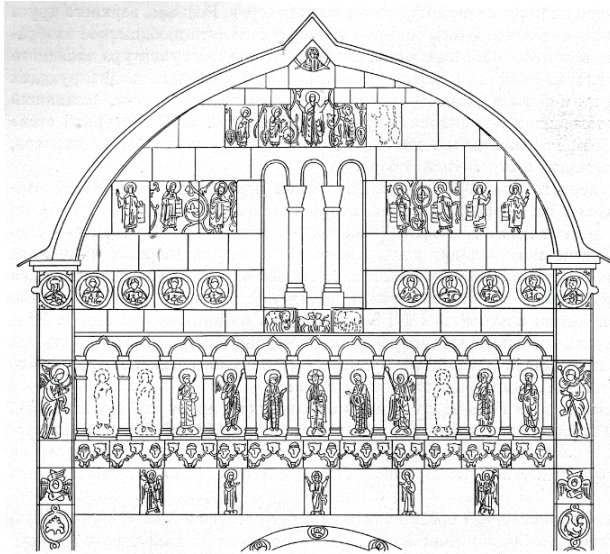
120. Юрьев-Польский. Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.

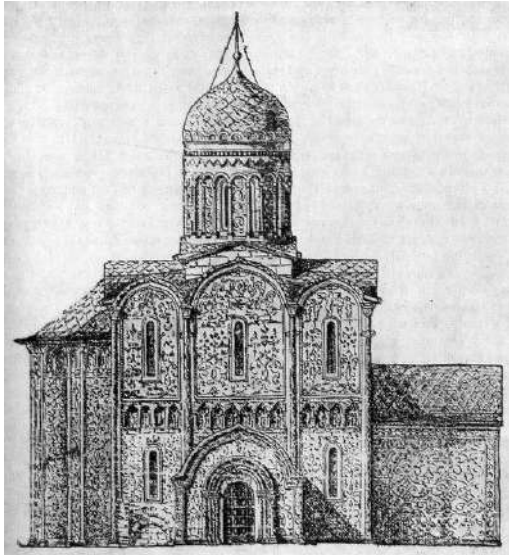
Индийская ткань с изображением слона. VII в.

Западный притвор собора. Схема реконструкции Г. К. Вагнера

Окно княжеской ложи в западном притворе. Схема реконструкции Г. К. Вагнера

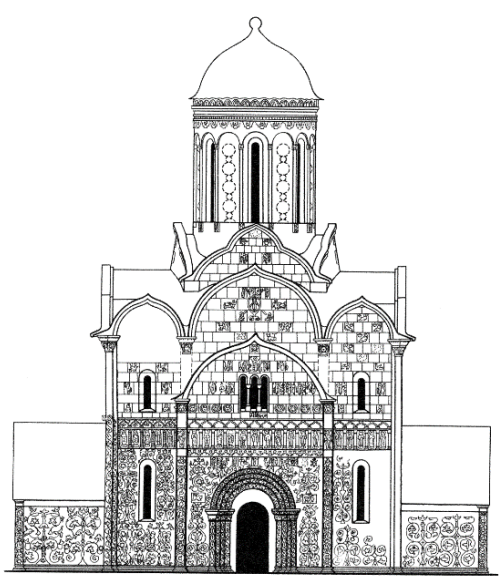
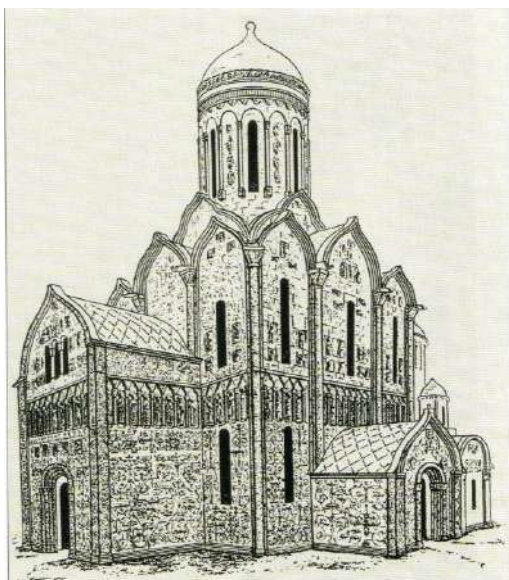
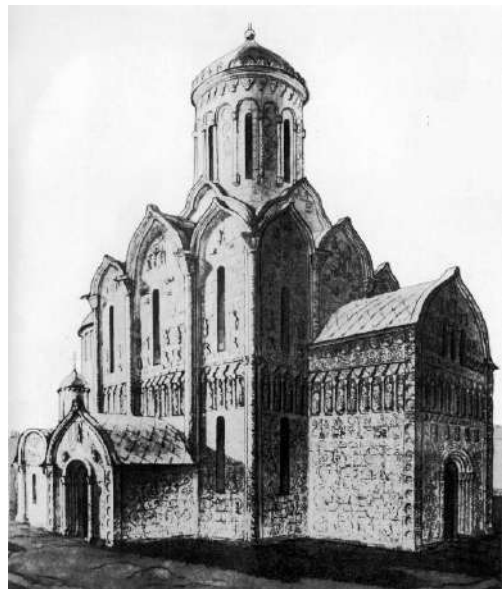
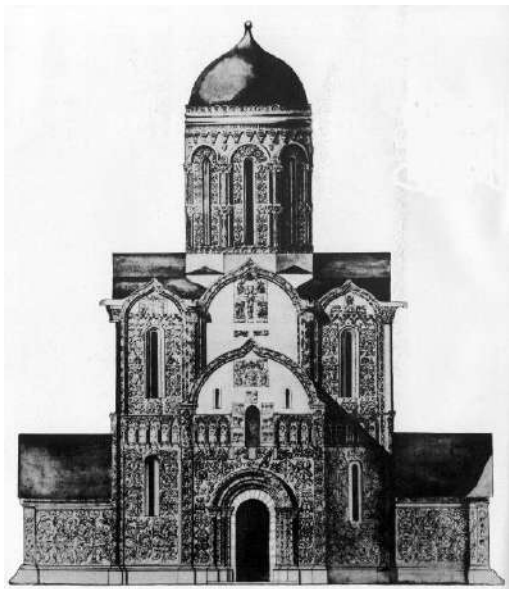
Слон. Рельеф северного фасада





**121. Юрьев-Польский. Георгиевский собор.
1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Схема реконструкции собора Д. П. Сухова
Схема реконструкции собора А. В. Столетова
Схема реконструкции собора Г. К. Вагнера
Схема реконструкции собора Г. К. Вагнера
Схема реконструкции собора Г. К. Вагнера





**122. Иконопись Владимиро-Суздальской Руси.
XIII в.**

Богоматерь Великая Панагия (Оранта). Фрагмент.
Ок. 1224 г. Государственная Третьяковская галерея

Эммануил (Бог-Логос). Фрагмент иконы

Богоматерь Великая Панагия

Богоматерь Максимовская. Фрагмент

Богоматерь Великая Панагия (Оранта). Ок. 1224 г.

Государственная Третьяковская галерея

Богоматерь Максимовская. Ок. 1229 – 1305 гг.

Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник





**123. Потир Юрия Долгорукого.
XII в.**

Потир из Спасо-Преображенского собора в Переяславле-Залесском. Общий вид. XII в. Серебро, чеканка, позолота, гравировка
Государственная Оружейная палата
Богоматерь. Фрагмент потира. Серебро, чеканка, позолота, гравировка
Христос. Фрагмент потира. Серебро, чеканка, позолота, гравировка
Иоанн Предтеча. Фрагмент потира. Серебро, чеканка, позолота, гравировка
Св. Георгий. Фрагмент потира. Серебро, чеканка, позолота, гравировка
Архангел Гавриил. Фрагмент потира. Серебро, чеканка, позолота, гравировка





**124. Церемониальный топорик князя
Андрея Боголюбского. XIII в.**

Общий вид. Сталь, листовое серебро,
набитое по насечке. Позолота,
гравировка. Государственный
Исторический музей

Лицевая сторона топорика. Сталь,
листовое серебро, набитое по насечке.
Позолота, гравировка. Государственный
Исторический музей

Оборотная сторона топорика. Сталь,
листовое серебро, набитое по насечке.
Позолота, гравировка. Государственный
Исторический музей





**125. Большой сион Успенского собора во Владимире.
XII в., 1486 г.**

Фрагмент большого сиона Успенского собора во Владимире.
Чеканка, гравировка, позолота. Государственная Оружейная палата

Общий вид большого сиона Успенского собора во Владимире.
Чеканка, гравировка, позолота. Государственная Оружейная палата



**126. Шлем Ярослава Всеволодовича.
Начало XIII в.**



Общий вид шлема. Ковка, чеканка, серебро, железо, золочение, резьба. Государственная Оружейная палата

Шлем. Вид сверху. Клейма с изображениями Христа и Св. Георгия, Василия и Феодора. Государственная Оружейная палата

Христос. Клеймо шлема. Государственная Оружейная палата

Архангел Михаил. Фрагмент клейма лицевой стороны шлема. Государственная Оружейная палата





127. Оплечье (бармы) из клада, найденного в 1851 году у деревни Исады около Суздаля. XIII в.

Медальон оплечья из клада. Серебро. Гравировка, чернь, скань, зернь.
Государственный Исторический музей
Оплечье. Общий вид. Государственный Исторический музей





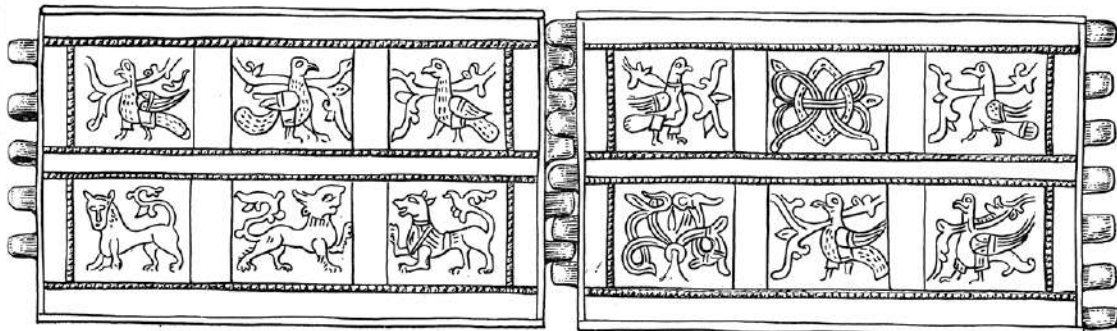
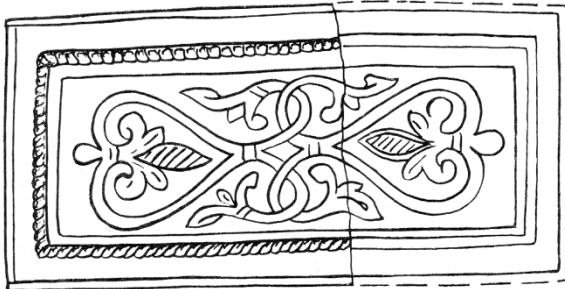
128. Браслеты (обручи). XII – XIII вв.

Общий вид браслетов в составе клада во Владимире. 1896. Литье, насечка, чернь, позолота. Государственный Исторический музей

Прорисовка орнамента браслета из клада во Владимире. 1896. Государственный Исторический музей

Прорисовка орнамента браслета из клада во Владимире. 1896. Государственный Исторический Музей

Прорисовка орнамента браслета из клада во Владимире. 1896. Государственный Исторический музей





129. Нагрудные иконки. XI – XIII вв.

Св. Георгий воин. Камень – нагрудная иконка. Византия. XI – XII вв. Жедеид, резьба, золото, драгоценные камни. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Богоматерь. Иконка на пластине. Владимир? XII – XIII вв. Государственный Эрмитаж

Богоматерь. Медальон. Золото, перегородчатая эмаль. XII – XIII вв. Государственная Оружейная палата

Нагрудная икона Святой Пантелеймон. XIII в. Глинистый сланец, резьба. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Нагрудная икона Спас на престоле с предстоящими. 1-я половина XIV в. Шифер, резьба. Владимиро-Суздальский музей-заповедник





130. Икона Покрова Богородицы

Пластина южных Златых врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

Икона Покрова Богородицы. Последняя четверть XV в. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Икона Покрова Богородицы. Фрагмент. Последняя четверть XV в. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Роман Сладкопевец. Фрагмент иконы. Последняя четверть XV в. Владимиро-Суздальский музей-заповедник





**131. Иконография композиции «Страшный Суд». Конец XII – начало XV в.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Страшный Суд. Фрагмент росписи церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

Страшный Суд. Фрагмент росписи центрального нефа Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.

А. Рублев. Страшный Суд. Фрагмент росписи центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408





**132. Фрески на тему «Страшного Суда»
в Дмитриевском (конец XII в.)
и Успенском соборах (1408 г.)
во Владимире**

А. Рублев. Фрагмент композиции «Страшный Суд». Северный склон центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.

Апостол Лука и ангелы. Фрагмент композиции «Страшный Суд». Северный склон центрального нефа Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.

А. Рублев. Апостол Лука и ангелы. Фрагмент композиции «Страшный Суд». Северный склон центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.





**133. Юрьев-Польский.
Георгиевский собор. 1230 – 1234 гг.
Фото А. И. Скворцова. 2011 гг.**

Святители, Херувим и Христос.
Рельефы южного фасада
Святитель Иоанн Златоуст.
Лапидарий собора
Святитель Василий Великий.
Лапидарий собора





**134. Иконография композиции «Страшный Суд». Конец XII – начало XV в.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**

Страшный Суд. Фрагмент росписи церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.
Страшный Суд. Фрагмент росписи центрального нефа Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.
А. Рублев. Страшный Суд. Фрагмент росписи центрального нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.





135. Иконография композиции «Лоно Авраамово».
Конец XII – начало XV в.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.

Души праведных. Фрагмент композиции «Лоно Авраамово». Деталь росписи Дмитриевского собора. Конец XII в.

Лоно Авраамово. Роспись южного склона южного нефа Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.

А. Рублев. Лоно Авраамово. Роспись южного склона южного нефа Успенского собора во Владимире. 1408 г.



**136. Иконография апостола Филиппа.
Конец XI – начало XII в.
Фото А. И. Скворцова. 2011 г.**



Страшный Суд. В первом ряду крайний справа апостол Филипп. Фрагмент росписи Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.

Икона «Апостол Филипп и св. Феодор и Димитрий». Конец XI – начало XII в. Государственный Эрмитаж
Апостол Филипп. Фрагмент росписи центрального нефа Дмитриевского собора. Конец XII в.

Голова апостола Филиппа. Фрагмент иконы «Апостол Филипп и св. Феодор и Димитрий»
Голова апостола Филиппа. Фрагмент росписи центрального нефа Дмитриевского собора



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Охарактеризуйте истоки иконографии христианского искусства в довизантийский период.
2. Дайте характеристику путей развития византийской иконографии в период раннего Средневековья.
3. Каковы особенности складывания православной иконографии в период христианизации Киевской Руси?
4. Определите процесс складывания основных иконографических сюжетов и образов на территории Северо-Западной и Северо-Восточной Руси в домонгольский период.
5. Какие иконографические особенности имеют произведения белокаменной резьбы времени княжения Андрея Боголюбского?
6. Назовите основные иконографические особенности монументальной живописи времени княжения Андрея Боголюбского.
7. Рассмотрите основные иконографические приемы иконописи Андрея Боголюбского.
8. Чем характеризуются основные иконографические приемы церковного письма в период княжения Всеволода III?
9. Какие особенности имеет иконография христианского искусства периода домонгольской Руси?
10. Какое своеобразие имеет иконография белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире?
11. Какова символика русского православного храма и форм его обустройства?
12. Дайте характеристику иконографии как научно-практической дисциплины и назовите наиболее выдающихся ее исследователей.
13. Назовите основные типы православных храмов и охарактеризуйте их.
14. Какие компартименты храма находятся в его восточной части? Охарактеризуйте их.
15. Что представляет собой престол храма и как он устроен?
16. Назовите основные священные сосуды, употребляемые в богослужениях, и охарактеризуйте их.
17. Назовите основные черты «комниновского» стиля византийской живописи периода ее расцвета в послеиконоборческую эпоху.

18. Назовите основные канонические типы византийских икон и дайте им характеристику.

19. Рассмотрите основные канонические одеяния Иисуса Христа и охарактеризуйте их цветовую символику.

20. Рассмотрите основные канонические одежды Богоматери и охарактеризуйте их цветовую символику.

21. Какие типичные канонические облачения имеются на изображениях святителей, мучеников, преподобных? Дайте их описание.

22. Дайте характеристику научной деятельности в сфере иконографии Ф. И. Буслаева.

23. Дайте характеристику научной деятельности в сфере иконографии Н. П. Кондакова.

24. Назовите основные иконографические труды Н. В. Покровского и охарактеризуйте их.

25. Назовите иконы Богоматери типа «Оранта» и охарактеризуйте их.

26. Охарактеризуйте икону «Богородица Владимирская» XII в. из ГТГ.

27. Назовите иконы Богоматери типа «Умиление» и охарактеризуйте их иконографию.

28. Перечислите пантеон наиболее почитаемых общехристианских святых в эпоху Владимиро-Суздальской Руси XII – XIII вв.

29. Охарактеризуйте пантеон наиболее почитаемых общерусских святых домонгольской эпохи.

30. Охарактеризуйте пантеон наиболее почитаемых святых во Владимиро-Суздальской Руси XII – XIII вв.

31. Что представляет собой Невидимый мир по библейским представлениям? Дайте характеристику ангельских чинов.

32. Что такое Библия и каков ее состав? Охарактеризуйте Ветхий и Новый Заветы.

33. Что такое апокрифы и какова их роль в развитии иконографии?

34. Что такое Троица Ветхозаветная? Назовите ее иконографические типы и охарактеризуйте их.

35. Что такое Троица Новозаветная? Назовите ее иконографические типы и охарактеризуйте их.

36. Новый Завет как источник иконографии, его состав и содержание.

37. Проанализируйте иконографию Страшного Суда в ее целостном виде по содержанию и композиции.

38. Из каких композиционных и иконографических частей состоит изображение Страшного Суда? Охарактеризуйте их.

39. Рассмотрите иконографию сохранившейся части Страшного Суда в Дмитриевском соборе во Владимире.

40. Что представлял собой древний темплон храма? Определите его построение и иконографию икон на нем.

41. Определите конструкцию и состав тяблового иконостаса.

42. Рассмотрите состав и иконографический характер белокаменной резьбы Рождественского собора в Суздале.

43. Опишите состав и иконографический характер монументальных росписей церкви Бориса и Глеба в Кидекше домонгольской эпохи.

44. Раскройте состав и иконографический характер монументальных росписей Рождественского собора в Суздале домонгольской эпохи.

45. Каков состав и иконографический характер западных Златых врат Рождественского собора в Суздале.

46. Рассмотрите состав и иконографический характер южных Златых врат Рождественского собора в Суздале.

47. Рассмотрите иконографический характер белокаменной резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

48. Каков состав и иконографический характер икон Деисусного чина?

49. Какие иконографические варианты входят в состав росписи купола центральной и боковых глав православного храма?

50. Какие иконографические варианты входят в состав росписи центрального и боковых барабанов православного храма?

51. Какие изображения входят в состав росписи парусов православного храма и какова их иконография?

52. Какие сцены изображаются на сводах нефов и его рукавах православного храма и какова их иконография?

53. Каковы программные варианты росписей южной, западной и северной стен православного храма и какова их иконография?

54. Какова программная и иконографическая основа росписей подкупольных столбов православного храма?

55. Какая иконографическая программа лежит в основе росписи алтаря православного храма?

56. Какие живописные композиции располагаются в жертвеннике православного храма и какова их иконография?

57. Какие живописные композиции располагаются в диаконнике православного храма и какова их иконография?

58. Каковы источники иконографии античных мотивов в памятниках искусства Владимиро-Суздальской Руси?

59. Назовите фольклорные мотивы в памятниках владими́ро-суздальского белокаменного зодчества и рассмотрите их иконографию.

60. Охарактеризуйте роль и характер растительного орнамента в убранстве белокаменных храмов Владимиро-Суздальской Руси и рассмотрите его иконографию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вместе с процессом углубления научных познаний произведений искусства осложняется и характер использования иконографического метода в их изучении. Иконография сегодня вовлечена в самый широкий круг исследовательской деятельности, соприкасающийся не только со сферой гуманитарных дисциплин, но и естественно-научных. Путь, пройденный русской иконографической наукой, длителен и сложен. В представленной книге рассматриваются лишь отдельные его аспекты, причем с преимущественным уклоном на местный владимирский материал, охватывающий лишь начальный этап становления иконографии во Владимиро-Суздальской Руси домонгольской эпохи.

Анализ рассмотренных произведений позволяет сделать следующие выводы как общего, так и частного характера.

Во-первых, среди других исторических наук иконография рано выделилась в самостоятельную дисциплину, позволив отойти от простого любительства и заняться наукой об искусстве серьезно. Проводниками этих идей в XIX веке были Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков и Н. В. Покровский, определившие суть и назначение иконографического метода изучения произведений христианского искусства. В XX веке недостаточность такого подхода сформировала в искусствоведческой науке сугубо художественные принципы анализа произведений, существенно дополнив тем самым их иконографический аспект исследования (Д. В. Айналов, В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов). Современные исследователи широко используют комплексные подходы, внедряя в исследования не только иконографию, но и иконологию и другие смежные науки.

Во-вторых, в сложении основных иконографических типов произведений огромную роль сыграл многогранный мир исторических источников, лежащих в их основе. Своеобразен путь образов, постоянно вливавшихся в христианский изобразительный мир. Он был открыт первым переводом книг еврейского Ветхого Завета на греческий язык еще в 285 – 246 годах до Рождества Христова. Рождение Христа, Его земное служение и чудесное Воскресение и Вознесение на небо составили хронологическую канву жизни Христа на Земле. Около 30-го года в день Пятидесятницы, или Сошествия Святого Духа на апостолов,

началась проповедническая деятельность Его учеников, ознаменовавшая собой рождение Христианской Церкви. Массовые гонения христиан, начавшиеся при императоре Нероне в I веке и закончившиеся лишь в 313 году при императоре Константине Великом, сопровождались мученической смертью многих верующих, среди которых первыми были апостолы Петр и Павел, а одними из последних – Георгий Победоносец, Пантелеймон, Анастасия, Екатерина, Варвара, Николай Мирликийский.

В подземных катакомбах, ставших одной из первых форм христианского храма, молитвенные бдения у саркофагов умерших переросли постепенно в память о них, передаваемую изобразительными образами на стенах и сводах крипт и капелл. Церковная деятельность в последующем постоянно дополняла эти образы. Изображения Христа, Богоматери, ветхозаветных сцен и персонажей, а затем апостолов, Отцов Церкви (святителей), мучеников, исповедников, преподобных и других, причисляемых к лику святых, становились постоянными источниками христианского изобразительного мира. Образы наделялись символикой и определенными атрибутами с указанием месторасположения. Это можно рассмотреть на примере изображений евангелистов – наиболее распространенных образов церковной живописи.

Евангелисты – ученики и последователи Христа, уверовавшие в Его учение и записавшие его в своих книгах – Евангелиях. Таковыми были апостолы Матфей, Марк, Лука и Иоанн. Их сочинения о земной жизни Христа составляют четыре библейские книги Нового Завета, написанные ими по благословлению Святого Духа.

В изобразительном искусстве они изображаются со своими символами в виде ангела, охраняющего Христа и повествующего о Его родословной (евангелист Матфей); льва, рычание которого означает глас вопиющего на проповеди в пустыне Иоанна Предтечи (евангелист Марк); тельца, раскрывающего смысл жертвенности Захарии – отца Иоанна Предтечи (евангелист Лука); орла, воспаряющего в небе и с божественной высоты взирающего на земные творения Бога (евангелист Иоанн).

Каждый из символов олицетворял собой одну из сфер земного мира: ангел – сферу людей, лев – диких зверей, телец – домашних животных, орел – небесных птиц. С VII века указанная трактовка евангелистов утвердилась в богословии и приняла форму канонической.

В росписях православного храма евангелисты изображаются на парусах, поддерживающих барабан купола, символизируя тем самым опору христианской веры, направляемой ими на все четыре стороны света.

Как правило, в северо-восточном парусе изображался евангелист Иаонн Богослов с орлом, а по диагонали напротив, в юго-западном парусе, – евангелист Лука с тельцом. Соответственно таким же образом в северо-западном парусе размещался евангелист Марк со львом, а напротив, в юго-восточном, евангелист Матфей с человеческой фигурой.

Следует особо отметить, что это были не только канонические произведения, но и апокрифические, и агиографические. Они сформировали многочисленные иконографические изводы, своеобразные ответвления от общепринятой системы. На русской почве, в том числе и на владимирской земле, складывались художественные центры, самобытно развивавшие свою иконографию, во многом отличную от византийской. В частности, во Владимире еще во времена Андрея Боголюбского сложился свой праздник Спаса и родилась своя иконография Покрова Богородицы (ил. 130).

В-третьих, яркое своеобразие владими́ро-суздальского искусства, определенное во многом самим его характером, исходящим из природы белокаменного зодчества, с которым оно неразрывно, дало сильные импульсы для развития сугубо «скульптурной» иконографии. Все типы центральных образов в белокаменном убранстве храмов почти не имеют прямых аналогий, питаясь большей частью народной фантазией, а если и имеют, то обрели совершенно иную художественную природу. Динамизм иконографии был выражен не только ее внешней канвой, но и внутренним наполнением содержания. Ее отвлеченный символично-мифологический аспект все более заменялся на конкретно выраженную жизненную реальность: малопонятный ветхозаветный мир ранних образов обрастал сценами новозаветных историй, как, например, в Златых вратах Рождественского собора в Суздале или на фасадах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

В-четвертых, упомянутая выше подвижность иконографии определялась не только ее внутренним состоянием внутри художественного жанра или иконописного центра, но и потенциально заложенными в ней импульсами вовне. Так, упоминаемая выше византийская икона

Владимирской Богоматери XII века, обретя признание и почитание на Руси, стала показательным примером творческого перевоплощения ее Андреем Рублевым в знаменитом списке-повторении начала XV столетия, ставшем выражением уже новой художественной реальности (см. ил. 81). Византийская иконография не исчезала, но владими́ро-суздальская питалась уже своими отечественными корнями.

Андрей Рублев, создавая свой «Страшный Суд» в Успенском соборе Владимира, явно видел и восхищался его византийским прообразом в Дмитриевском. Но получился совершенно неповторимый иконографический вариант композиции (ил. 131, 132). Позы и жесты персонажей, линии и объемы их форм, пропорции и пространственные соотношения, цветовые построения радикально изменили весь образный строй композиции, наполнив его совершенно иным содержанием. Эмоционально утонченная спиритуалистическая грация «комниновского» стиля уступила место просветленной гармонии духовного совершенства земного человека. Все святые – это реальные творцы божественного мира, наполняющие его реальными чувствами. Новая художественная эпоха приходила вместе с обновлением его иконографического арсенала. Поэтому задача сегодняшнего исследователя церковных произведений и их реставратора заключена в первую очередь в обретении скрытого смысла образа и поиске его реального соотношения с жизнью давно ушедшей эпохи.

Следует считать, что с возведением византийскими мастерами Софии Киевской, начатой в 1037 году, и последующим ее украшением (1042 – 1046) на Русь пришли строго определенные приемы храмового строительства и церковной декорации, широко распространившиеся затем по всей территории Киевского государства. Воспринятая живописная система придерживалась в основном уже установившегося к тому времени в Византии канонического порядка, располагавшего в куполе исключительно Христа в типе Пантократора (Вседержителя) как главу Новозаветной Церкви; в барабане между его окнами – представителей Небесной Церкви (архангелов, праотцов, пророков, апостолов); в основании барабана – евангелистов как возвестников новой веры. В алтаре, в зените конхи, размещали изображение Богоматери и сцену Евхаристии – Причащение Христом своих учеников апостолов, а ниже – святителей и Отцов Церкви как хранителей веры. На сводах и

в верхних частях стен располагались композиции, связанные с двенадцатыми праздниками, а на подпружных арках и на столбах, поддерживавших храм, – представители Земной Церкви, мученики и святые (столпы веры).

Пути воспроизведения этой изобразительной системы на Руси в разных ее княжествах не были однозначными и отличались определенным своеобразием, как, например, во Владимиро-Суздальской Руси. В последнем случае они определялись исключительно самовластной политикой владимирских князей, ориентировавшихся прежде всего на общегосударственные интересы и видевшие в храмовом искусстве выражение могущества и славы своего великодержавного правления, интересам которого оно служило. Необычайная яркость декораций владимирских храмов достигалась не только путем живописных решений его интерьеров, но и уникальным скульптурным убранством, не имеющим аналогов на других территориях Киевской земли. В данном случае удивительно то, что целостная идейная программа вновь возводимого храма впервые нашла в последующем свое блестящее развитие в фасадной белокаменной резьбе других построек. Это не только глубокий мифологический символизм декора Дмитриевского собора во Владимире, но и совершенно уникальный симбиоз максимально приближенной к задачам Новозаветной Церкви «христианизации» рельефного убранства (ил. 133) с поэтическим проявлением фольклорного мироощущения, реально жившего в народной среде. Декорация храма словно выплеснулась изнутри на его фасады, придав им идейное и художественное звучание с удвоенной силой.

Вместе с тем византийская иконографическая традиция, на зная подобного, стойко продолжала удерживать в русских храмах свой сложившийся стиль письма и каноничность приемов. Последние оставались привлекательными и для русских князей, видевших в них продолжение пышного византийского обряда, сопровождаемого торжественным церемониалом присутствия на хорах храма самой императорской семьи. Об этом свидетельствуют в первую очередь мозаики и фрески, покрывающие стены и своды церквей Киева, Новгорода, Владимира.

Удивительная гармония фресок Дмитриевского собора во Владимире на тему Страшного Суда поражает виртуозной «сценичностью» их построения (ил. 134), контрастно выглядящей по сравнению с по-

добной же композицией Андрея Рублева в Успенском соборе, исполненной уже в иную эпоху (1408) и более свободной и раскрепощенной по форме. Высокая духовная наполненность образов буквально пронизана тончайшим движением внутренне заданных ритмов, создающих впечатление ирреальности вновь создаваемого мира. Композиционные параметры охватывают все: позы, жесты, повороты голов и развороты фигур святых, их одеяния и атрибуты. Островерхие завершения «сидящих» апостолов, горизонтально распахнутые книги в их руках, складки ниспадающих каскадом одежд, зеркала и жезлы ангелов, сияющие божественным светом нимбы поразительно мерны и взаимно подчинены. Подобным иконографическим подходом отмечены и фрески церкви Спаса на Нередице под Новгородом, выполненные практически в то же время – в 1199 году (см. ил. 134), что, видимо, следует расценивать как явную ориентацию на полноту выражения формы и содержания византийского прототипа. В Дмитриевском соборе во Владимире эта целостность образа достигнута не только четким равновесием композиции, но и зримым единством его духовного наполнения. В композиции «Лоно Авраамово», например, души праведных не только формально размещены двумя равномерными группами между центральной фигурой Авраама и Исааком и Иаковом по сторонам, но и показаны радостно обнимающимися в едином порыве взаимных чувств (ил. 135), в то время как у Рублева их расположение подчинено более конкретной жизненной логике происходящих событий, в ходе которых души праведников направлялись в первую очередь к первопатриарху, принимавшему их в свое райское лоно.

Так зримо намечался водораздел между прочно сложившейся византийской иконографией и ее русской интерпретацией. Вместе с тем отмеченный в росписях Дмитриевского собора византийский спиритуализм нес с собой опыт античного наследия с просветленностью его образов и совершенной гармонией духовных и физических сил человека. Этим чувством проникнуты все образы упомянутых фресок. Апостол Филипп среди них наиболее показателен. Византийская икона из Эрмитажа и фреска Дмитриевского собора (ил. 136) не только отражают его портретное подобие, но и несут в себе явный отголосок далеких по времени фаюмских образцов и мозаик Равенны с их Орфеями и Добрыми пастырями. Античный опыт Византии на русской почве не терялся, а приобщался к нарождающейся национальной традиции.

ГЛОССАРИЙ

Агиосоритисса – изображение стоящей или в половину роста Богородицы без младенца, показанной в молитвенной позе с воздетыми на уровне лика руками влоборота и обращающейся к небу, изображенному в виде сегмента с десницей Божией или полуфигурой Христа. Название происходит от иконы, хранившейся в часовне Агия Сорос Халкопратийского храма в Константинополе. В искусстве Владимиро-Суздальской Руси указанный тип известен по иконе «Богоматерь Боголюбская», выполненной по заказу Андрея Боголюбского в середине XII века.

Агнец Божий – ягненок, приносимый в ветхозаветные времена в жертву Богу для очищения от грехов. В Новом Завете олицетворял Иисуса Христа, принявшего мученическую смерть на Кресте во имя спасения человечества. Подобный образ известен со времен живописи катакомб IV века, где Христос изображался в виде Доброго пастыря, несущего на плечах ягненка. Известны слова Иоанна Предтечи, сказавшего перед Крещением Христа: «... Вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» (Ин. 1:29). Символ Агнца присутствует в Евхаристии – основном христианском богослужении.

Аграфы (греч. – ненаписанный) – изречения Иисуса Христа, произнесенные Им за три с половиной года общественного служения, но не записанные в канонических Евангелиях и известные по другим книгам Нового Завета, а также по апокрифическим Евангелиям или трудам Отцов Церкви. Характерным примером подобного аграфа может служить изречение «блаженнее давать, нежели принимать», приводимое апостолом Павлом (Деян. 20:35).

Ад (греч. – подземное царство) – Геенна (долина) огненная, место, где согласно Ветхому Завету находились в мучениях души умерших. Господь не создавал Ада, он появился вместе с грехами человека. Христос после Своего Воскресения сокрушил врата Ада и освободил души (1Пет. 3:18-20; Ин. 14:2-3; Ок. 23:43), дав возможность праведным достигнуть Рая. По общепринятому толкованию – местопребывание грешников, где царствует Дьявол (Сатана). Христианское искусство использует этот мотив в сценах «Страшного Суда», размещаемых,

как правило, на западной стене храма. Иконография сюжета стала складываться в византийском искусстве со второй половины VIII века, достигнув полноты толкования к первой половине XII столетия (мозаики собора в Чефалу в Сицилии – 1148 г. и собора в Торчелло – около 1200 г.). Вполне вероятно, что указанная композиция была составной частью «Страшного Суда» во всех памятниках владими́ро-суздальского белокаменного зодчества XII – XIII веков. Их распространенность на Руси в XII веке была уже повсеместной, о чем свидетельствуют и росписи новгородских храмов – церкви Святого Георгия в Старой Ладогe (1170 – 1180-е гг.) и Спаса Преображения на Нередице (1198).

Адорáции жeст (лат. – поклонение) – молитвенная поза святого с воздетыми к небу руками. В иконографии имеет широкое распространение во многих композициях.

Аналóйная икóна – небольшая икона с изображением определенного христианского праздника или святого, возлагаемая на аналóй (специальный столик с наклонным верхом) в день их церковного почитания.

А́нгелы (греч. – вестники, евр. – посланники) – сотворенные Богом по Своему образу бестелесные крылатые человекоподобные существа, обладающие высшим разумом и большим могуществом. Они невидимы, вечны и нетленны. Являются Невидимым миром и составляют Силы Небесные, служащие престолу Божию. Сложение иконографии началось с эпохи катакомб, где они изображались бескрылыми. Со времен мозаик Равенны (V век) они наделяются крыльями и становятся участниками множества библейских сцен. Согласно учению византийского богослова Дионисия Ареопагита (конец V – начало VI века), все Силы Небесные подразделены на три ангельских чина (триады), в первый из которых входят наиболее приближенные к Богу Серафимы, Херувимы и Престо́лы, во второй – Господства, Силы и Вла́сти, а в третий – Нача́ла, Архангелы и собственно Ангелы, наиболее приближенные к человеческому и всему тварному миру. Образы ангелов, как правило, наделены повязками (лентами) на головах, называемых тороками, или «слухами», посредством которых они внемлют Богу и исполняют Его волю. В руках у них зеркала (прозрачные шары), помогающие лицезреть Бога, не взирая на Него непосредственно прямо, и лабарумы – своеобразные жезлы с монограммами Христа. Образы ангелов

присутствуют во множестве новозаветных сцен (Рождество Христово, Крещение, Распятие, Вознесение, Успение Богородицы, Страшный Суд и др.). Их неоднократные и разнохарактерные изображения встречаются в рельефном убранстве фасадов Дмитриевского собора во Владимире и Георгиевского в Юрьеве-Польском, а также в украшении южных и западных Златых врат Рождественского собора в Суздале. Изображения ангелов разных чинов отмечены некоторым иконографическим своеобразием.

Серафимы (евр. – пламенеющий) – как ангельские силы первого достоинства, наделенные высшей властью, изображаются шестикрылыми с человеческим ликом посередине, что дает им возможность обозревать всю Вселенную, сотворенную Богом, и мгновенно исполнять Его волю (Ис. 6:2). К отличительным признакам относится также и красный цвет их крыльев, олицетворяющий пламенную любовь к Богу.

Херувимы (евр. – возносящий) – чаще это четырехкрылые существа тоже с человеческими лицами, иногда – с руками, разведенными в стороны и держащими жезлы, иногда в полный рост, с ногами. Они всегда окружают престол Бога, вознося его в небесах (Иез. 11:22-23; Бт. 3:24). Цвет крыльев у них, как правило, зеленый.

Престолы (евр. – восседание) – олицетворяют собой Божий трон, на котором восседает Господь. Они изображаются в виде огненных колес с глазами и крыльями («круги многоочитые»), поддерживающими его подножие. Чаще всего они встречаются в иконографии композиции «Спас в силах».

Господства, Силы и Власти в изобразительную систему христианского искусства не вошли, вследствие чего их иконография отсутствует.

В третьей триаде Сил Небесных достаточно полно разработана иконография лишь архангелов (греч. – начальники ангелов) и ангелов.

Согласно библейским текстам, известны имена восьми архангелов. **Михаил** (евр. – кто, как Бог) – предводитель (архистратиг) небесного воинства. Он борется против дьявольских сил. Его атрибуты – воинская одежда, а также меч и копье (жезл), которыми он низвергает врага. Известен образ в виде всадника на крылатом огненном коне, который попирает сатану, трубящего в небо с известием о Страшном Суде, на котором будет взвешивать души умерших.

Гаври́л (евр. – Сила Божия) – посланник Бога, благовествующий от Его имени и предопределяющий ход пророчеств о приходе Мессии. Предсказывает рождение Самсона (Суд. 13). В Новом Завете принес благою весть первосвященнику Захарии о рождении у него с Елизаветой сына Иоанна Предтечи (Лк. 1:9-20), а Деве Марии сообщает о рождении у Нее от Духа Святого Богомладенца (Лк. 1:26-38; Мф. 1:18-25). Он возвещает и о кончине Богородицы. В христианском искусстве помимо сцен с благовестиями изображается в деисусном чине иконостаса. Наиболее ранний образ во владими́ро-суздальских произведениях – клейма западных Златых врат Рождественского собора в Суздале со сценой «Благовещение» (конец XII века).

Остальные архангелы упоминаются в библейских текстах и изображаются значительно реже.

Рафаи́л (евр. – исцеление Божие) – главный ангел-хранитель, защитник невинных, покровитель странников. В ветхозаветном мифе он сопровождает в пути и помогает юноше Товию исцелить от слепоты его отца Товита. Рафаил, согласно христианской легенде, первым сообщает пастухам в рождественскую ночь радостную весть о появлении на свет Спасителя. Его атрибуты – сосуд с лекарством и кисть для помазания.

Ури́л (евр. – Свет Божий) – управитель солнца, возжигает в людях огонь веры в Христа. Атрибуты – меч и огненное пламя.

Салафи́л (евр. – молитва к Богу) – приобщение человека к Богу посредством молитвы. Он представляется в склоненной позе и со скрещенными на груди руками.

Иегуди́л (евр. – хвала Божия) – прославитель Бога в деяниях человеческих. В его руках изображены венец и кнут – символы восхваления и наказания.

Варахи́л (евр. – благословение Божие) – вдохновитель человека на ратные подвиги и божеские дела. Иконографический атрибут – розы белого цвета как знак полного благоденствия и согласия с миром Бога.

Иеремии́л (евр. – высота Божия) – посланник Бога, помогающий людям возвыситься в познании Господа (III Езд. 4:3).

В подчинении у архангелов находится множество ангелов более низкого ранга, входящих в последний девятый разряд чинов.

Во владими́ро-суздальском искусстве наибольшим разнообразием ангельские чины представлены в фасадной декорации белокаменного собора в Юрьеве-Польском (серафимы, херувимы, архангелы, ангелы).

А́нгел Вели́кого Совета́ – символическое изображение Христа в виде крылатого архангела с восьмиконечным нимбом. Именование заимствовано из Ветхого Завета (Исх. 3:2; Ис. 9:6). В иконографии с конца XIII века составляет или отдельный образ, или входит в состав таких символично-догматических композиций, как «Сотворение мира», «И почил Бог в день седьмой...», «Спас Благое Молчание» и ряд других.

А́нгел Госпо́день – ангел, выступающий как специальный посланник Бога. В библейской истории к таковым, например, относится ангел, спасший Исаака в момент принесения его в жертву Авраамом в сцене «жертвоприношение Авраама». Для отличения от других степеней достоинства их изображения сопровождаются именованной надписью.

А́нгельские чины́ – иерархия Сил Небесных, состоящих из ангелов различных степеней достоинства.

Апо́столы (греч. – посланники) – ученики Иисуса Христа, приступившие к распространению Его вероучения после сошествия на них Святого Духа. Все двенадцать апостолов, которых избрал Христос, сопровождали Его в земной жизни. После предательства Иуды апостолом (по совету Петра), был избран Матфей. Первые три века Христианская Церковь руководствовалась в своей деятельности исключительно так называемыми Апостольскими правилами, восемьдесят пять из которых впоследствии были признаны каноническими наряду с книгами Нового Завета (360 – 364 гг.). Наиболее известны двенадцать апостолов (Петр и Павел, Андрей, Иоанн, Иаков, Филипп, Варфоломей, Фома, Симон, Лука, Марк, Матфей), призванные судить при втором пришествии Христа двенадцать колен Израилевых.

Иконография апостолов стала складываться еще в катакомбный период Церкви (III – IV вв.). В виде безбородых юношей изображаются Фома и Филипп, остальные – в виде средовеков, зрелыми мужчинами с бородами. У Петра волосы вьющиеся, а борода округлая; Павел – лысый, с длинной бородой. У всех одеяния, соответствующие времени

Римской империи, – хитоны и гиматии. В послеиконоборческий период их стойкими атрибутами становятся свитки или книги, которые символизируют собой запечатленное в них учение Христа, иногда в руках у них орудия страстей, которыми была означена их мученическая смерть: у Петра и Филиппа – кресты, на которых они были распяты; у Павла, Иакова и Матфея – мечи, которыми им были отсечены головы; у Варфоломея – нож, которым с него заживо содрали кожу. Во владими́ро-суздальской иконографии домонгольской эпохи, памятники которой дошли до нас, изображения всех или отдельных апостолов имеются в росписях Дмитриевского собора конца XII века во Владимире на тему Страшный Суд, в скульптурном декоре Георгиевского собора начала XIII века в Юрьеве-Польском, а также в украшении западных Златых врат суздальского собора Рождества Богородицы конца XII – начала XIII века (композиции «Преображение», «Распятие», «Сошествие Святого Духа», «Успение Богородицы»).

Архиерей Великий (Спас Великий Архиерей) – символическое изображение Христа как Небесного Царя и главы небесной и земной Церкви в облике новозаветного священника, облаченного в архиерейские одеяния с крестчатými ризами и с митрой на голове. Источником иконографии образа послужило ветхозаветное пророчество царя Давида: «Ты еси архиерей вовек по чину Мелхиседекову» (Пс. 109:4), истолкованное в Новом Завете апостолом Павлом: «...Когда вводят Первородного во вселенную, говорит [Бог]: «и да поклонятся Ему все Ангелы Божии» (Евр. 5:6). Чаще всего в подобном виде изображается в композициях «Царь Царей», «Предста Царица».

Благовещение – один из основных богородичных праздников, входящих в число главных двенадцатых. Посвящен воспоминанию о возвещении Деве Марии архангелом Гавриилом тайны Воплощения от нее Бога Слова (Лк. 1:26-38). Первые изображения появились в росписях римских катакомб в III веке. Вселенский Церковный Собор в Эфесе (431 г.) провозгласил Деву Марию Богородицей. Во владими́ро-суздальской иконографии XII – XIII веков подобная сцена сохранилась на одном из клейм западных Златых врат (конец XII века) суздальского собора Рождества Богородицы, где Богородица изображена сидящей на кресле с подножием в доме Иосифа и слегка отпрянувшей в неожиданности от благовествующего архангела Гавриила, о чем свидетельствует жест Ее приподнятой правой руки с открытой наружу ладонью.

Типология русской иконографии предусматривает изображение Девы Марии, сидящей или стоящей в момент Благой Вести за прядением шерсти, с книгой в руках, у колодца, с Младенцем в медальоне («во чреве»), символизирующим Эммануила (Христа).

Бог – творец, создатель Вселенной. В Священном Писании именуется по-разному: Иегова (Исх. 3:14), Елоаг-Елогим (Исх. 12:12, 32:1), Всемогущий (Быт. 17:1, 18:3; Исх. 6:3), Господь (Суд. 13:8), Всевышний (Быт. 14:18; Исх. 7:18). Единосущная и нераздельная ипостась, тройственная по выражению (Мф. 28:19), определяемая как Троица (Бог Отец, Бог Сын и Бог Святой Дух). Все происходит от Отца, воплощается через Сына и одухотворяется Святым Духом. Бог Отец вечен, Он не рождается и не умирает. Бог Сын изначально рождается от Отца, а Святой Дух извечно исходит от Него. Бог Отец невидим, а потому неизобразим. На это указывалось еще в решениях Седьмого (Второго Никейского) Вселенского Собора (787 г.). В России на Стоглавом соборе (1551 г.) изображение Бога Отца также подверглось запрету. Это подтвердил и Московский собор 1665 года, когда было запрещено изображение Бога Отца и в сюжете с Новозаветной Троицей («Отечество»). Допускался лишь вариант Его изображения в иконографии Откровения Иоанна Богослова (Апокалипсиса) в образе Ветхого Денми – убеленного сединой старца в белых одеждах и с венцом на голове в виде двух перекрещивающихся квадратов. Несмотря на это иконография Отечества получила в России очень широкое распространение, особенно в так называемый синодальный период истории Русской Православной Церкви в XVIII – XIX веках.

Введение Богородицы во храм – один из двенадцатых праздников годового круга, символизирующих посвящение жизни Марии Богу. Согласно обету, данному Иоакимом и Анной, Марию, когда Ей исполнилось три года, отдают в Иерусалимский храм, где Ее встречает первосвященник Захария, предрекающий, что через Нее Господь явит искупление грехов человеческих. Византийская иконография использовала для изображения сцены апокрифическое Протоевангелие Иакова. Как праздник событие отмечалось в восточнохристианском мире уже с конца VII века: сначала в Иерусалиме, затем – в Константинополе. Иконография предусматривает изображение Иоакима и Анны, ведущих Марию к первосвященнику Захарии, который возводит Ее на третью ступень восхождения к жертвеннику, ведущему в Святое Святых

Иерусалимского храма. Двенадцать лет, проведенных Марией в храме, были годами познания Бога и обручения с Ним. Уединенную жизнь скрашивал лишь ангел, приносящей Ей пищу. Искусство Владимиро-Суздальской Руси имеет единственный пример подобной иконографии – клеймо с росписью золотом на западных Златых воротах Рождественского собора в Суздале. Юная Мария, приведенная в церковь родителями, радостно простирает руки к священнику, стоящему на первой ступени храма, за которой видны другие. А на самом верху – Мария, принимающая хлеб от подлетающего ангела.

Вели́кая Панаги́я, Ора́нта (греч. – Великая Всесвятая) – образ Богородицы типа «Зна́мение» с изображением Младенца (Эммануила) в круглом медальоне на груди, символизирующим собой Боговоплощение и евхаристическую жертву Христа в виде Агнца на дýскосе (круглое блюдо). Предполагают, что подобная иконография образа могла формироваться с V века в Константинополе в храме Богородицы во Влахернах, где находился источник святой воды. Во владими́ро-суздальском искусстве домонгольской поры этот образ известен по знаменитой ярославской иконе «Богоматерь Оранта Великая Панагия» (ок. 1224 г., ГТГ) и белокаменному рельефу, украшающему южный притвор Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 – 1234).

Вéлум (лат. – занавес) – ткань в виде длинного красного полога, перекидываемая в дни празднеств еще с античных времен с одного здания на другое или опоясывающая его. В византийской и древнерусской иконографии часто символически используется для обозначения связи Ветхого и Нового Заветов в таких композициях, как Рождество Богородицы, Рождество Иоанна Предтечи, Введение Богородицы во храм, Благовещение, Сретение, Сошествие Святого Духа на апостолов, показывая, что действие происходит в едином интерьере.

Воздв́ижение Креста́ Господня – двенадцатый праздник, связанный с памятью о чудесном обретении в 326 году матерью Константина Великого, даровавшего свободу христианам, императрицей Еленой Голгофского Креста, на котором был распят Христос. После того как подлинность найденного в земле Креста была установлена путем возложения на него воскресшего тут же покойника, митрополит Иерусалимский Макарий всенародно «воздвиг» его над толпой, что послужило началом установления в честь этого события праздника со своим

торжественным обрядом. Достоверным свидетельством о происшедшем явлении служат сведения, оставленные епископом Евсевием Кесарийским (между 260 – 339 гг.) в его «Церковной истории» и в «Житии императора Константина». Сложившаяся в послеиконоборческий период иконография устанавливает изображение в верхней части композиции святителя Макария, воздвигающего над головой крест, и созерцающих это Константина и Елену, а внизу или по сторонам – служителей Иерусалимского храма и его прихожан.

Вознесение Господне – двенадцатый праздник, знаменующий собой восшествие Христа с горы Елеон в присутствии апостолов на небо после Его пребывания на земле и чудесного Воскресения после смерти на Голгофском Кресте. Источниками для создания композиции послужили евангельские тексты (Лк. 24:50-51; Деян. 1:3, 11-12; Мк. 16:19). Иконография стала складываться с конца IV века. Широко известный образец – миниатюра сирийского Евангелия Рабуллы 586 года. Сцена предусматривает изображение вверху Христа, восседающего в сияющей мандорле (круге), возносимого на небеса ангелами, а внизу, на земле, Богородица в позе Оранты и собравшихся вокруг Нее двенадцати апостолов с двумя ангелами в белоснежных одеяниях, указывающих на возносящегося Спасителя. Из памятников Владимиро-Суздальской Руси изображение Вознесения имелось в рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 – 1234), ныне сохранившихся фрагментарно. Судя по сохранившимся следам росписей, Вознесение размещалось также в скупье (на своде купола) барабана храма Покрова на Нерли (1165) и, возможно, Успенского собора во Владимире (1161).

Воскресение Христово – «праздников праздник», самое величайшее событие в Христианской Церкви, ознаменовавшее победу Спасителя над смертью и завершившее Его земной путь до второго пришествия. Об этом имеются сведения во всех четырех Евангелиях Нового Завета (Мф. 28:1-20; Мк. 16:1-20; Лк. 24:1-53; Ин. 20:1-31). Вследствие непостижимости тайны воскресения Православная Церковь установила изображение этого события только в виде «Явления ангела женам-мироносицам» и «Сошествия во ад». Явление ангела приводится в Евангелиях от Матфея (Мф. 28:1-8), от Марка (Мк. 16:1-8) и от Луки (Лк. 24:1-7) и в сложившейся иконографии представляет стоящих у пустой гробницы жен-мироносиц со стоящим возле них ангелом. Сцена

Сошествия во ад сформировалась под влиянием апокрифического Евангелия от Никодима и показывает воскресшего Христа, разбивающего врата ада и освобождающего из него всех праведных людей (Адама и Еву, Авеля, Давида и Соломона, Иоанна Предтечу и многих других ветхозаветных персонажей). Поскольку в православной иконографии само Воскресение отсутствует, оно тем не менее предусматривает наличие и таких сцен, как Ангел у гроба Господня (Мф. 28:2; Лк. 24:4), Явление Христа ученикам (Ин. 20:2-10).

Вход Господень в Иерусалим – двенадцатый праздник, ознаменовавший начало жертвенного пути Христа к мученической смерти на Кресте Голгофы, открывший тем самым Великую неделю Страстей Господних. Об этом повествуют тексты Четвероевангелия (Мф. 21:1-11; Мк. 11:1-10; Лк. 19:28-38; Ин. 12:12-15), а также апокрифическое Евангелие от Никодима. Торжественному въезду Спасителя в Иерусалим сопутствует праздничное ликование народа у ворот города: его встречают пальмовыми ветвями – символами триумфа, и выстилают дорогу своими одеждами, выказывая тем самым Его царственное достоинство. Иконография получила свое развитие с рельефных изображений на римских саркофагах III века. В искусстве Владимиро-Суздальской Руси такая сцена впервые встречена в украшении западных Златых врат суздальского собора Рождества Богородицы конца XII века. Христос в крестчатом нимбе боком восседает на оседланном осле в сопровождении идущих за ним апостолов. Дети взбираются на пальму, чтобы наломать ветвей для Его встречи. Любопытная житейская деталь: у женщины, стоящей перед воротами, на плечах сидит ребенок, которого она держит за ноги.

Гиматий (греч. – плащ) – в античности и в раннем средневековье вид широкой верхней одежды типа плаща, надеваемого поверх нижнего хитона. Состоял из длинного куска ткани, свободно набрасываемого через левое плечо на спину. В христианской иконографии наиболее распространенный образец одежды святых.

Гликофилуса (греч. – сладко лобзающая) – широко распространенный иконографический тип Богородицы с Младенцем, сидящим у Нее на руке и нежно прижимающимся к Ее щеке. Известен еще под названием «Елеуса» (Умиление). Символизирует крестную жертву Христа как проявление высшей любви Бога к людям. Самый ранний образ

находится во фресках римской церкви Санта-Мария Антикава (650 г.). Наиболее полно иконография складывается в Византии в эпоху Комнинов (XI – XII вв.). С Владимиро-Суздальской Русью связана одна из самых знаменитых чудотворных икон этого типа – Богоматерь Владимирская (ок. 1130 г.).

Двунадесятые прázдники (старосл. – двана́десять) – двенадцать Великих праздников Православной Церкви, отмечаемых как память о самых важных событиях в жизни Христа и Богородицы. В это число не входит Светлое Христово Воскресение (Пасха) – «праздников праздник», самое величайшее событие в жизни христиан. Девять из двенадцати праздников являются «неподвижными» и празднуются в одно и то же время («в числах»), остальные три – «подвижные» и связаны с днями пасхального цикла. В порядке развития христианских событий к двунадесятым Церковь относит следующие праздники, отмечаемые в годовом богослужебном круге в строго определенные дни церковного календаря, переводимого ныне на современный светский: Рождество Богородицы (8/21 сентября), Введение Богородицы во храм (21 ноября/1 декабря), Благовещение (25 марта/7 апреля), Рождество Христово (25 декабря/7 января), Крещение, или Богоявление Господне (4/19 января), Сретение Господне (2/15 февраля), Преображение Господне (6/19 августа), Вход Господень в Иерусалим, или Вербное Воскресение (за семь дней до Пасхи), Вознесение Господне (на сороковой день после Пасхи), Сошествие Святого Духа на апостолов, или Пятидесятница (на пятидесятый день после Пасхи), Успение Богородицы (15/28 августа), Воздвижение Креста Господня (14/27 сентября). Источником для иконографии двунадесятых праздников послужили тексты канонических Евангелий и некоторые апокрифы.

Де́исус, де́исис (греч. – моление, прошение) – изображение молитвенного заступничества Богородицы и Иоанна Предтечи перед Иисусом Христом за спасение рода человеческого. Со временем дополнился образами архангелов, апостолов, Святых Отцов и мучеников и составил самостоятельный Деисусный чин в иконостасе. Деисусы бывают оглавными, оплечными, поясными, в рост. Самым ранним образцом подобной иконографии в искусстве Владимиро-Суздальской Руси может служить икона начала XIII века из Государственной Третьяковской галереи с изображением оглавного Деисусного чина, включающего в себя Богоматерь, Спаса (в центре) и Иоанна Предтечу.

Десни́ца (старосл. – правая рука) – в христианской иконографии символизирует благословляющий жест Бога, исходящий с небес (Десница Божия). Изображается, как правило, в верхнем правом углу композиции в виде небольшого небесного сегмента, иногда на фоне условных звезд и облаков. В «Страшном Суде» в «Руце Божией» располагаются Души праведных в виде фигурок детей.

Евхарі́стія (греч. – благодарение) – святое таинство богослужения (литургии), в ходе которого в алтаре храма происходит приготовление (возношение) Святых Даров в виде хлеба и вина, пресуществляющихся в Тело и Кровь Христову, с последующим вкушением их (причастием) всеми находящимися в церкви верующими. В изобразительной иконографии алтаря – причащение апостолов, которое осуществляет Сам Христос.

Зна́мение (слав. – знак, посланный свыше, чудо) – иконографический тип Богоматери-заступницы, символизирующий чудо Боговоплощения от Святого Духа. Изображение иллюстрирует одно из пророчеств Исайи (Ис. 7:14) о чудесном зачатии Марии и о рождении Младенца. Богоматерь представлена в виде Оранты с молитвенно воздетыми руками и с круглым медальоном на груди, в котором изображен Христос-Эммануил. Иконография развивалась с эпохи катакомбных росписей, канонический характер получила в послеиконоборческий период – в XI – XII веках. Вариант иконы Панагия. Пример владимиросуздальской иконографии – рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском с изображением Богоматери в рост (1230 – 1234).

Иерати́зм (греч. – священный) – особенность канонического изображения персонажа или отдельной сцены с подчеркнуто выраженной застылостью поз, нарочитой фронтальностью фигур, неподвижностью их взглядов, строгой симметрией постановки, усиливающими впечатление их вневременного культового характера. Наиболее ранний пример владимиросуздальской иконографии – изображение пророков на восточных столбах Успенского собора во Владимире (1189 г.).

Изво́д иконогра́фии – один из вариантов канонического типа изображения, сохраняющий его основные черты.

Изокефа́лия (греч. – равноголовие) – один из древнейших композиционных приемов изображения, при котором головы всех фигур

располагались на одном уровне по горизонтали. Подобное построение использовано в изображении апостолов на фресках Дмитриевского собора во Владимире (конец XII в.)

Иконобóрчество – еретическое движение в византийской церкви, отрицавшее возможность изображения Бога, основанное на утверждении Его незримости. Основанием послужил указ императора Льва III Исавра (726 г.) о запрете почитания изображений святых. Иконопочитание было восстановлено в 787 году на Седьмом Вселенском (Втором Никейском) Соборе.

Иконогرافیя (греч. – писать изображение) – упорядоченная церковными канонами традиционная система написания образов отдельных святых или сюжетных сцен, почерпнутых из разнообразных христианских источников.

Канóн (греч. – норма) – в христианской изобразительной иконографии представляет собой основные правила написания священных образов, регламентированные самой Церковью, а в богослужебной литературе – совокупность установленных Церковью канонических книг Ветхого и Нового Заветов.

Крещéние Госпóдне (Богоявление) – двенадесятый праздник; событие, ознаменовавшее первое открытое явление Христа как Бога народу во имя жертвенного искупления грехов мира. О предыдущей жизни юного Христа упоминает евангелист Лука (Лк. 2:40); само Крещение описывают Матфей (Мф. 3:3, 13-17) и Лука (Лк. 3:21,22). Иконография стала складываться уже в росписях катакомб. Иконография имеет два основных вида. Первый – сокращенный с изображениями лишь Христа, стоящего в реке, Иоанна Предтечи на берегу, ангелов с одеждами Спасителя и благословляющей Десницы Божией со Святым Духом; второй дополняется изображением рыб и речных божеств Иордана, полным, или по голову, погружением Христа в воду, погружением в воду креста на колонке толпой иудеев, приближающихся к реке. Достаточно полная иконография сложилась в Византии в XI – XII веках. Русская иконография использовала подчас достаточно редкие ее подробности. Таково, например, изображение креста с колонкой, погруженных в воду Иордана, на одном из клейм западных Златых врат Рождественского собора в Суздале. Разнообразные детали, как правило, углубляют понимание этого события.

Отцы Церкви – основные устроители и богословы, святители Христианской Церкви послеапостольского периода, к которым относят епископа Афанасия Александрийского (ок. 295 – 373), яркого противника арианской ереси, выступившего с учением о «единосущности» Бога Отца и Бога Сына, принятым на Первом (325) и Втором (381) Вселенских Соборах как догмат Церкви, а также епископа Василия Великого Кесарийского (ок. 330 – 379) из Малой Азии – автора текста Литургии и «Шестоднева», заложившего основы христианской космологии; константинопольского патриарха Григория Богослова, или Назианзина (ок. 330 – ок. 390), сочинения которого о Святой Троице стали частью церковной догматики и богослужений; епископа малоазийской Ниссы Григория Нисского (ок. 335 – ок. 394), брата Василия Великого, основателя догматической экзегетики (толкования) христианского богословия; архиепископа Константинополя, гимнографа и литургиста Иоанна Златоуста (ок. 344 – 407); отшельника и основателя пустынножительного монашества в Египте Антония Великого (ок. 250 – 356); малоазийского епископа и чудотворца Николая Мирликийского (ум. 350), страстного борца с арианской ересью и убежденного сторонника взглядов о единстве Троицы и равносущности Бога Сына Богу Отцу. Все Отцы Церкви были канонизированы как святые, а их изображения широко вошли в состав образов христианского искусства. На Руси они стали известны вместе со строительством и украшением первых храмов (алтарные мозаики и фрески Софии Киевской XI века). Их основными иконографическими атрибутами являются перекинутые через плечи крестчатые омофоры (полосы ткани с крестами на полях), олицетворяющие собой заблудшую овцу, которую Христос Спаситель несет на своих плечах в знак жертвенного искупления на Кресте человеческих грехов. Самые ранние образы святителей во владими́ро-суздальском искусстве встречаются в одном из клейм западных Златых врат Рождественского собора в Суздале конца XII века («Положение риз Богородицы») и в рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 – 1234).

Павли́н – символ бессмертной души христианина. В росписях северной стены Успенского собора во Владимире (1161 г.) павлины изображены сидящими на ветвях райского сада и клюющими гроздь виноградной лозы.

Пантокрáтор (греч. – вседержитель) – изображение Иисуса Христа в образе властителя мира, наиболее распространенный Его тип, использовавшийся для оформления купола храма или алтарной конхи. Изображается, как правило, фронтально, поясным, иногда в рост, благословляющим правой рукой, а левой – держащим Евангелие. На Нем – багряный хитон и синий гиматий. Ранняя иконография известна по мозаикам Равенны. Наиболее сложившиеся изводы относятся к послеиконоборческому времени (IX – XI вв.).

Пáрус – сферическая треугольная конструктивная форма, используемая при строительстве храмов для перехода от его прямоугольного объема к круглому барабану купола. Чаще всего на парусах изображают евангелистов, несущих благую весть об учении Христа. Предполагается, что их изображения там находились во всех владимиросуздалских белокаменных храмах.

Покрòв Богомáтери – один из праздников Русской Православной Церкви, установленный в XII веке владимиросуздалским князем Андреем Боголюбским, который построил в его честь Храм Покрова на Нерли (1165). Отмечается 1/14 октября. В Византии был отмечен знаменательным событием, происшедшим в 910 году во Влахернском храме Константинополя, когда Богоматерь спасла город от осады врагов, простерши над молящимися свой мафорий (покров). С XII века на Руси известны два иконографических варианта изображения. В новгородском изводе, представляющем Богородицу в типе Оранты, покров над молящимися возлагают парящие ангелы, а в суздальском – Сама Богоматерь. Самый ранний и очень редкий вариант иконографии во владимиросуздалском искусстве – клеймо западных Златых врат суздальского собора Рождества Богородицы, относящееся к концу XII века. На нем сферообразный покров буквально вздымается вверх ангелами, осеняя собой всех находящихся в храме. Богоматерь с воздетыми вверх руками молитвенно обращена к Христу, расположенному в небесном сегменте.

Потíр – евхаристическая чаша, символизирующая страдания и смерть Христа. К таковой относится знаменитый потир Юрия Долгорукого XII века, считающийся его вкладом в собор Спаса Преображения в Переяславле-Залесском.

Преображение Господне – двенадцатый праздник, в основе которого лежит событие, почерпнутое из Евангелий (Мф. 17:1-9; Мк. 9:2-9; Лк. 9:28-36), согласно которым Христос, поднявшись с апостолами Петром, Иаковом и Иоанном на гору Фавор, преобразился в лучах божественного света в белые одежды, приняв неземной облик, сопровождаемый гласом Всевышнего: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором все Мое благоволение». В этот момент пророки Моисей и Илья беседовали с Христом, а апостолы пали ниц от ослепляющего сияния, исходящего от Него. Пример самой ранней иконографии Преображения дают мозаики церкви Святого Аполлинария в Равенне VI века. На Руси композиция широко распространилась в росписях храмов вместе с распространением христианства. Во владими́ро-суздальском искусстве конца XII – начала XIII века подобная сцена имеется в росписи западных Златых врат Рождественского собора в Суздале и в рельефном убранстве Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

Рождество Богородицы – первый по времени двенадцатый праздник, связанный с воспоминанием Церковью событий, рассказывающих о чудесном появлении на свет Марии, ставшей по божественному предначертанию матерью Христа. В основе иконографии лежит сюжет, почерпнутый из Протоевангелия Иакова II века. Сам праздник установлен в V веке после постановления Третьего Вселенского Собора в Эфесе (431 г.) именовать Марию Богородицей. Византийская иконография сцены сложилась наиболее полно в послеиконоборческий период – в IX – X веках. У благочестивых Анны и Иоакима не было детей, пока однажды ангелы не возвестили их о вознамерении Бога даровать им ребенка. Анна показывается возлежащей на ложе в окружении служанок, купающих Марию, а рядом изображается Иоаким. Наиболее ранние образцы владими́ро-суздальской иконографии – два клейма росписей западных Златых врат суздальского собора Рождества Богородицы, относящихся к концу XII века. На одном под названием «Зачатие» Иоаким и Анна встречаются у Золотых ворот Иерусалима, обнимаются и сообщают друг другу радостную весть. На другом, именуемым «Рождество Богородицы», Анна возлежит на ложе в окружении юных дев, принесших дары и окруживших ее вниманием. Внизу изображена служанка, моющая в купели родившуюся Марию. Эти, как и другие клейма врат, создавались под явным влиянием византийской традиции.

Рождество Христово – один из двенадцатых праздников, ознаменовавших приход Спасителя на землю. Отмечается в воспоминании о рождении Христа в Вифлееме. Подробности сообщаются в Евангелиях от Матфея и Луки (Мф. 1:25; Лк. 2:6-8), а также в апокрифах. Ранняя иконография, относимая к росписям катакомб и к мозаикам V века в церкви Санта Мария Маджоре в Риме и к мозаикам VI века в Равенне, включала в себя лишь изображения Богородицы, Младенца и волхвов, из предсказаний узнавших о рождении Христа. С IX века, в послеиконоборческую эпоху, в Византии стал формироваться более развернутый тип иконографии с показом некоторых подробностей события, в том числе благовествующих ангелов, поклоняющихся волхвов и пастухов, хлева с ослом и волком, кормушкой для скота, ставшей яслями для новорожденного, яркой звезды на небе, ознаменовавшей появление Богомладенца. Владимиро-суздальский извод иконографии, представленный на одном из клейм западных Златых врат суздальского собора Рождества Богородицы, ближе к византийскому типу конца XI – начала XII века. Он более лаконичен и имеет дополнительно изображение нисходящего с небес Святого Духа, осеяющего своим лучом спеленутого в яслях Младенца, а также сидящего возле Богоматери в глубоком раздумье Иосифа. Крылатые ангелы над пещерой с воздетыми вверх руками, покрытыми платом, славословят Бога, расположенного в небесном сегменте. Наблюдательность художника этим не ограничивается: служанка, готовясь купать ребенка, держит Его одной рукой на коленях, а другой пробует воду. Здесь явно просматривается черта, присущая русскому художнику.

Сошествие Святого Духа на апостолов (Пятидесятница) – двенадцатый праздник, именуемый еще Святой Троицей, который отмечается Церковью на пятидесятый день после Воскресения Христова (Пасхи). Им открывается история собственно Новозаветной Церкви. Сошедший с небес Святой Дух осенил своими огненными языками сидевших в доме Иакова всех апостолов, воспринявших тем самым Божественный завет явить христианскую веру всем народам, распространяя Слово Божие. Источником темы послужил текст Евангелий (Мф. 3:11; Мк. 1:8; Лк. 3:16), а также «Деяний святых апостолов» Нового Завета (Деян. 2:1-13). Иконография складывалась с IV века, когда Церковью был установлен праздник. В сложившемся в XI – XII веках варианте изображались сидящие в горнице апостолы, располагавшиеся

полукругом, на которых из небесного сегмента исходили лучи Святого Духа. В руках у апостолов были книги или свитки с текстами Евангелий. Внизу по центру изображалась закрытая дверь, которую апостолам предстояло открыть путем распространения Христовой веры. Именно в таком варианте представлена указанная тема в одном из клейм западных Златых врат Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 – 1234). В более поздней иконографии внизу в арочном проеме стали изображать символическую фигуру Космоса в виде старца с короной на голове и платом в руках, на котором возлежало двенадцать свитков, олицетворявших языки двенадцати колен Израилевых.

Спас в силах – иконографический тип Иисуса Христа, представляющий Его как Судию при втором пришествии. В основе образа лежат пророчества Иезекииля (Иез. 1:4-28) и апокалиптическое Откровение Иоанна Богослова (Откр. 4:2-9). Изображение представляет собой восседающего на престоле и благословляющего Христа с Евангелием. Поддерживают престол ангелы в виде огненных крылатых колес с человеческими «очами». Фигура Христа и престол вписаны в геометрические формы в виде овала, ромба и четырехугольника. Голубой овал означает небесную сферу с херувимами, стоящими на страже престола. В свою очередь, овал наложен на огненно-красный четырехугольник с вогнутыми сторонами, в углы которых вписаны атрибуты евангелистов (бык, лев, орел и ангел), символизирующие опору христианской веры. Сам Христос изображен на фоне красного ромба, знаменующего собой приближение Его второго пришествия и концентрацию всех Сил Небесных для свершения Страшного Суда. Византийская иконография композиции, сложившаяся после победы иконопочитателей в X – XII веках, получила на Руси широкое распространение и вошла в состав деисусного чина иконостаса.

Срѣтение Господне – глубоко символический двенадесятый праздник. Посвящен событию, связанному с принесением младенца Христа как первенца семьи на сороковой день после рождения в Иерусалимский храм, как того требовал завет Моисея, для посвящения Богу. Первосвященник Симеон Богоприимец, исполнив обряд, поблагодарил Бога, что исполнил Его волю, и принял Спасителя, увидев в Нем главу Новозаветной Церкви. Источником иконографии послужило Евангелие от Луки (Лк. 2:29-32). В основе ее символики – соединение

(встреча) Ветхозаветной Церкви с Новозаветной. Празднование события началось со времени правления императора Юстиниана (527 – 565), хотя первые изображения его появились в V веке (церковь Санта Мариа Маджоре в Риме). В сложившейся послеиконоборческой иконографии чаще всего персонажи представлены в интерьере храма на фоне престола с киворием (сенью) над ним. Красный вѣлум (покров), развевающийся над двумя храмовыми постройками, символически соединяет Ветхий Завет с Новым. Однако владими́ро-сузда́льский вариант иконографии, представленный в росписях западных Златых врат суздальского собора Рождества Богородицы, свидетельствует о более строгих принципах построения сюжета и его композиционного решения. Иде́йная противопоставленность ветхозаветного мира в лице Симеона с Новозаветной Церковью, олицетворенной новорожденным Младенцем, идеально упорядочена равнозначным центризмом и равновесием всех изобразительных частей того и другого.

Успѣние Богоро́дицы – церковный праздник, относимый к двенадцатым и установленный в воспоминание о последнем дне земной жизни Богоматери. Источником для иконографии послужили такие апокрифические сочинения, как «Евангелие от Никодима» и «Слово Иоанна Богослова на Успение Богоматери». Праздник установлен в V веке после постановления Третьего Вселенского Собора 431 года в Эфесе о признании Девы Марии Богородицей. Иконографическую канву сюжета составляет изображение Богоматери на смертном одре, вокруг которого собрались апостолы, доставленные ангелами из разных мест, где они проповедовали Евангелие. Над гробом возвышается фигура Христа с душой Богоматери в руках, которую он возносит с Собором на небеса для новой жизни в Царствии Божием. Владимиро-суздальская иконография представлена двумя клеймами западных Златых врат Рождественского собора в Суздале конца XII века. На клейме «Успение Пресвятыя Богородицы» вышеприведенное описание сцены дополнено изображением святителя в омофоре, а на другом, под названием «Святыя Богородицы тело несут ко гробу», изображен крылатый ангел, отсекающий мечом руку нечестивому Авфонию, пытавшемуся опрокинуть гроб с телом усопшей.

Хи́зм (греч. – крестообразный) – пространственное построение композиции человеческой фигуры, в основу которого положено диагональное перекрещивающееся размещение ее частей, напоминающее

косой «андреевский крест» или начертание греческой буквы Х (хи). Результатом этого было достижение S-образного двойного изгиба тела в средней его части, что диктовало постановку фигуры с ее опорой на одну ногу и придавало всей композиции в целом необходимое конструктивное равновесие и зрительную динамику. Этот иконографический прием широко использовался в античном и раннехристианском искусстве.

Хитон – нижняя длинная свободная по крою одежда (рубашка), чаще всего с рукавами, распространенная с античных времен – иконографический атрибут одеяний всех персонажей христианского искусства, принявший канонический характер и сохранявшийся даже в таком специфическом жанре, как владими́ро-суздальская белокаменная резьба XII – XIII веков.

Хоры (греч. – место, площадка) – балкон или галерея, размещаемые на втором этаже интерьера западной части православного храма и предназначенные для расположения там княжеской семьи. В период Владимиро-Суздальской Руси хоры имелись во всех белокаменных храмах и украшались особенно празднично, о чем свидетельствуют даже немногие сохранившиеся фрагменты их росписей (в церкви Бориса и Глеба в Кидекше и Успенском соборе во Владимире).

Хризма (греч. – золото) – в христианском искусстве изображение сияющего золотом креста, символизирующего Иисуса Христа.

Эдем (Едем) (евр. – блаженство) – земной рай, располагавшийся на Востоке. Согласно библейским преданиям, он находился в долине рек Тигр или Евфрат в Месопотамии, либо в Индии или Африке. Место вечных наслаждений, где проживали сотворенные Богом первые люди Адам и Ева до их грехопадения. Синоним понятий «парадиз», «элизиум», «Аркадия». В христианской иконографии тема нашла широкое распространение с XI века в разработке композиции «Страшный Суд», располагавшейся в западной части храма.

Эммануил (евр. – с нами Бог) – изображение Христа в образе младенца или отрока. Как иконографический тип стал складываться с раннехристианского времени (рельефы саркофагов, скульптура Добрый

пастырь, мозаики Равенны IV – VI веков). Владимиро-суздальская иконография представлена иконой в виде оплечного Деисуса с изображением Эммануила в центре и Архангелов Михаила и Гавриила по сторонам (конец XII в., ГТГ). Сложившаяся к XII веку иконография представляла Эммануила обычно с крестчатым нимбом, в одеянии из хитона (туники) и гиматия и в поясном или оплечном изображении с благословляющим двумя руками жестом. Иконографический тип тесно связан со Знамением.

Этимасія (греч. – уготованный, приготовленный) – представляет собой престол, подготовленный для свершения Страшного Суда над живыми и мертвыми во время Второго пришествия Иисуса Христа на землю. Иконография предусматривает изображение престола с лежащим на нем Евангелием и атрибутами страстей Господних – креста, копья и трости с губкой. В белокаменном рельефе Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 – 1234) уготованный престол совмещен с Распятием, занимая в нем верхнюю часть креста.

Яхве (евр. – Вечно Живой, Сущий) – имя Бога в Ветхом завете. В русской Библии переводится как Господь.

ПРИМЕЧАНИЯ

ГЛАВА 1

¹ Языкова И. Со-творение образа. Богословие иконы. 3 изд., стер. – М. : Изд-во ББИ, 2019. С. 317. (Серия «Современное богословие»).

² Квливидзе Н. В. Иконография // Православная энциклопедия. Т. XXII / под ред. патриарха Моск. и всея Руси Кирилла. М. : Изд-во Моск. патриархии, 2009. С. 44 – 45. (Православная энциклопедия).

³ Ванеян С. С. Иконография // Большая Российская энциклопедия. Т. 11. М. : Изд-во Моск. патриархии, 2008. С. 84.

⁴ Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М., 1897. С. 323 – 324.

⁵ Цит. по: Ф. И. Буслаев. Древнерусская литература и православное искусство. СПб. : Лига Плюс, 2001. С. 23.

⁶ Там же. С. 24.

⁷ Там же. С. 26.

⁸ Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1906. С. 21 – 22.

⁹ Вздорнов Г. И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М. : Индрик, 2006. С. 298.

¹⁰ Лазарев В. Н. Византийская живопись. М. : Наука, 1971. С. 13.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 14.

¹³ Лазарев В. Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства // Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М. : Наука, 1970. С. 313.

¹⁴ Ванеян С. С. Иконология : православ. энцикл. Т. XXII / под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М. : Изд-во Моск. патриархии, 2009. С. 47. (Православная энциклопедия).

¹⁵ Гладкая М. С. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире: опыт комплексного исследования. М. : Индрик, 2009. С. 4.

¹⁶ Она же. Символика и иконография изображений белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире. Владимир : Владим. обл. науч. б-ка, 2021. С. 169 – 228.

¹⁷ Там же. С. 124 – 125.

¹⁸ Скворцов А. И. Публикация памятника древнерусской монументальной живописи в контексте его реального состояния: постфактум // Педагогика, психология, общество: от теории к практике : материалы V Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Чебоксары, 22 декабря 2022 г.) / гл. ред. Ж. В. Мурзина ; Чуваш. республик. ин-т образования. Чебоксары : Среда, 2022. С. 34 – 36.

¹⁹ Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М. : Наука, 1966. С. 116.

²⁰ Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М. : Православ. Свято-Тихон. гуманитар. ун-т, 2007. С. 420.

²¹ Комеч А. И., Попов Г. В. Задачи научной реставрации и итоги реставрации росписи Андрея Рублева во Владимире // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире. М. : Арт-Волхонка, 2012. С. 264.

²² Греков А. П. Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалёве. М. : Искусство, 1987. С. 12 – 13.

²³ Воронин Н. Н. Смоленская живопись 12 – 13 веков. М. : Искусство, 1977. С. 144.

ГЛАВА 2

¹ Толковая Библия. В 3 ч. и 12 т. / под. ред. А. П. Лопухина. 2-е изд., стер. Стокгольм, 1987. Ч. I. Т. 1. С. VIII.

² Мещерская Е. Н. Апокрифы // Православная энциклопедия. Т. 3 / под ред. патриарха Моск. и всея Руси Кирилла. М. : Изд-во Моск. патриархии, 2001. С. 51. (Православная энциклопедия).

³ Там же. С. 53.

⁴ Елачич А. К. Жития святых // Христианство : энцикл. слов // гл. ред. С. С. Аверинцев. В 3 т. Т. 1. М. : Большая Рос. энцикл., 1993. С. 548 – 549.

⁵ Там же. С. 550.

⁶ История иконописи: истоки, традиции, современность. VI – XX века / Л. Евсеева [и др.]. М. : Арт-БМБ, 2002. С. 31, 39.

⁷ Там же. С. 66.

⁸ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М. : Искусство, 1986. С. 18 – 20.

⁹ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб : Азбука-Классика, 2005. С. 289 – 294.

¹⁰ История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI – XX века. С. 62 – 63.

¹¹ Буслаев Ф. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. М. : Благовест, 1997. С. 51 – 52.

¹² Языкова И. Указ. соч. С. 68 – 73.

¹³ Лосский В. Н., Успенский Л. А. Смысл икон. М. : Православ. Свято-Тихон. гуманит. ун-т : Эксмо, 2012. С. 72 – 73.

ГЛАВА 3

¹ Сычев Н. Предполагаемое изображение жены Юрия Долгорукого // Сообщения Института истории искусств АН СССР, 1951. Вып. 1. С. 51 – 62.

² Лазарев В. Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства. Т. 1. М. : Изд-во АН СССР, 1953. С. 458.

³ Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. Указ. соч. С. 169 – 170.

⁴ Лазарев. В. Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. Т. 1. С. 458.

⁵ Цит. по: Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII – XV веков. Т. 1. М. : Изд-во АН СССР, 1961. С. 271 – 272.

⁶ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 3. Русское искусство. М. : Искусство, 1955. С. 76.

⁷ История русского искусства. В 22 т. Т. 2. Ч. 2 : Искусство второй половины XII века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2015. С. 362 – 364.

⁸ Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М. : Крон-Пресс, 1997. С. 61 – 62.

⁹ Воронин Н. Н. Указ. соч. С. 268 – 269.

¹⁰ Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. СПб : Азбука-Классика, 2007. С. 318, 325 – 326.

¹¹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. С. 98.

¹² Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 298 – 301.

¹³ Романова М. В. Уникальное произведение живописи домонгольской Руси // Русское искусство XI – XIII веков : сб. ст. М. : Изобразит. искусство, 1986. С. 68, 72.

¹⁴ Преображенский А. С. Богоматерь Боголюбская // Иконы Владимира и Суздаля. М. : Север. паломник, 2006. С. 47.

¹⁵ Мастера искусств об искусстве. Т. 6. М. : Искусство, 1969. С. 22 – 23.

¹⁶ Лазарев В. Н. История византийской живописи. С. 94.

¹⁷ Гладкая М. С. Символика и иконография изображений белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире. Владимир : Владимир. обл. науч. б-ка, 2021. С. 169 – 228.

¹⁸ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. С. 447 – 448.

¹⁹ Лифшиц Л. И. Белокаменная резьба Северо-Восточной Руси // История русского искусства. В 22 т. Т. 2. Ч. 2: Искусство второй половины XII века. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2015. С. 382, 384.

²⁰ Гладкая М. С. Символика и иконография изображений белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире. 2021. С. 17 – 18, 20, 25.

²¹ Лазарев В. Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства. Т. 1. С. 462.

²² Лифшиц Л. И. «Ангельский чин с Эммануилом» и некоторые черты художественной культуры Владимиро-Суздальской Руси // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. М. : Наука, 1988. С. 211 – 230.

²³ Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. Указ. соч. С. 201.

²⁴ Шалина И. А. Икона «Ангел Златые власы» и русская художественная культура около 1200 г. // Дмитриевский собор во Владимире: к 800-летию создания. М. : Модус граффити, 1997.

²⁵ Вагнер Г. К. Белокаменная резьба Древнего Суздаля. М. : Искусство, 1975. С. 67, 74.

²⁶ Вагнер Г. К. Белокаменная резьба Древнего Суздаля. М. : Искусство, 1975. С. 135.

²⁷ Вагнер Г. К. Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М. : Искусство, 1966. С. 10.

²⁸ Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси. X – начало XIII в. М. : Наука, 1984. С. 112.

²⁹ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X – XIII веков. Л. : Аврора, 1971. С. 39.

³⁰ Бочаров Г. Н. Указ. соч. С. 117.

³¹ Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М. : Искусство, 1977. С. 344.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники

1. Библейская энциклопедия : труд и изд. архимандрита Никифора. [Репринт. изд.]. – М. : Терра, 1990. – 902 с.
2. Библия, или книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – СПб. : Синод. тип., 1892. – 1534 с.
3. Большой путеводитель по Библии. – М. : Республика, 1993. – 479 с.
4. *Дионисий Ареопагит*. О небесной иерархии / Дионисий Ареопагит ; подгот. древнегреч. текстов, рус. пер. и справ. материал М. Г. Ермаковой ; вступ. ст. Г. В. Флоровского. – СПб. : Глаголь, 1997. – 183 с.
5. *Иоанн Дамаскин*. Точное изложение православной веры / Иоанн Дамаскин ; пер. с греч. А. Бронзова. – М. : Лодья, 1998. – 465 с.
6. *Иоанн Дамаскин*. Три слова в защиту иконопочитания / Иоанн Дамаскин ; пер. с греч. А. Бронзова. – СПб. : Азбука-Классика, 2001. – 188 с.
7. Книга нарицаема Козьма Индикоплов / Рос. акад. наук ; ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова ; изд. подгот. В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровина. – М. : Индрик, 1997. – 774 с.
8. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энцикл., 1991. – 736 с.
9. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Рос. энцикл., 1994.
10. Памятники литературы Древней Руси. XII век / сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева ; вступ. ст. Д. С. Лихачева ; подобр. ил. О. А. Белобровой. – М. : Худож. лит., 1980. – 704 с.
11. Православная энциклопедия. Т. 1 – 70 [продолж. изд.]. – М. : Православ. энцикл., 2000 – 2023.
12. Физиолог: Слово и сказание о зверях и птицах // Памятники литературы Древней Руси. XIII век. – М. : Худож. лит-ра, 1981. – С. 74 – 185.

13. Христианство : энцикл. слов. : в 3 т. / гл. ред. С. С. Аверинцев [и др.]. – М. : Большая рос. энцикл., 1995. – 781 с.

14. Щепкина, М. В. Миниатюры Хлудовской псалтыри: Греческий иллюстрированный кодекс IX века / М. В. Щепкина. – М. : Искусство, 1977. – 318 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...» : Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / вступ. ст. Т. Вилинбаховой, И. Плещановой ; авт.-сост. Н. Пивоварова [и др.]. – СПб. : Palace edition, 1995. – 349 с.

2. Айналов, Д. В. История русского искусства : Вып. 1 / Д. В. Айналов. – Петроград : Студия изд. ком. при Петрогр. ун-те, 1915. – Т. 1. – 28 с. (История русского искусства).

3. Айналов, Д. В. Мозаики IV и V веков: Исследование в области иконографии и стиля древнехристианского искусства // Соч. Д. В. Айналова. – СПб. : Тип. В. С. Балашева и К°, 1895. – VI. – 198 с.

4. Айналов, Д. В. Эллинистические основы византийского искусства: Исследование в области истории ранневизантийского искусства / Соч. Д. В. Айналова. – СПб. : Тип. И. Н. Скороходова, 1900. – 229 с.

5. Айналов, Д. В. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри / Д. В. Айналов, Е. К. Редин. – Харьков : Тип. Печатное дело, 1899. – 62 с.

6. Анисимов, А. И. О древнерусском искусстве : сб. ст. / А. И. Анисимов ; предисл. Г. И. Вздорнова. – М. : Сов. худож., 1983. – 453 с.

7. Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых / авт.-сост. И. С. Свенцицкая, А. П. Скогорев. – М. : Когелет, 1999. – 175 с.

8. Апокрифы Древней Руси / сост. и предисл. М. В. Рождественской. – СПб. : Амфора, 2006. – 239 с.

9. Апокрифы древних христиан : исследования, тексты, комментарии / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС, Ин-т науч. атеизма ; редкол.: А. Ф. Окулов (пред.) [и др.] ; пер. ст., примеч. и коммент. И. С. Свенцицкой, М. К. Трофимовой. – М. : Мысль, 1989. – 336 с.

10. *Архим Зинов (Теодор)*. Беседы иконописца / архим. Зинов (Теодор). – Новгород : Рус. пров., 1993. – 64 с.

11. *Банк, А. В.* Прикладное искусство Византии IX – XII вв. : очерки / А. В. Банк. – М. : Наука, 1978. – 202 с.

12. *Бельтинг, Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг ; пер. с нем. К. А. Пиганович. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 540 с.

13. *Бенчев, И.* Иконы ангелов: образы небесных посланников / И. Бенчев ; пер. с нем. С. К. Дмитриева. – М. : Интербук-бизнес, 2005. – 249 с.

14. Библия, или Книги Священного Писания Ветхаго и Новаго Завета, в русском переводе с параллельными местами и указателем церковных чтений : в 3 ч. – М. : Синод. тип., 1904.

15. *Бобров, Ю. Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства : учеб. пособие / Ю. Г. Бобров ; Рос. акад. художеств ; С.-Петербур. гос. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – М. : Худож. шк., 2010. – 256 с.

16. *Бусева-Давыдова, И. Л.* Литургические толкования и представления о символике храма в Древней Руси / И. П. Бусева-Давыдова // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. – С. 197 – 203.

17. *Буслаев, Ф. И.* Сочинения по археологии и истории искусства (Византийская и древнерусская символика) / Ф. И. Буслаев. Т. 1 – 3. – СПб., 1908, 1910; 1930.

18. *Бычков, В. В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы / В. В. Бычков. – М. : Искусство, 1977. – 198 с.

19. *Бычков, В. В.* Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991. – 407 с.

20. *Вагнер, Г. К.* Белокаменная резьба древнего Суздаля: Рождественский собор XIII в. / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1975. – 183 с. – (Памятники древнего искусства).

21. *Вагнер, Г. К.* Византийский храм как образ мира / Г. К. Вагнер // Византийский временник. – М., 1986. – Т. 47. – С. 163 – 182.

22. *Вагнер, Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1987. – 288 с.

23. *Вагнер, Г. К.* От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV – XV веков / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1980. – 267 с.

24. *Вагнер, Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г. Юрьев-Польской / Г. Н. Вагнер. – М. : Наука, 1964. – 188 с.

25. *Вагнер, Г. К.* Скульптура Древней Руси: Памятники древнего искусства. XII век. Владимир. Боголюбово / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1969. – 480 с.

26. *Вагнер, Г. К.* Мастера древнерусской скульптуры: Рельефы Юрьева-Польского : кн.-альбом / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1966. – 66 с.

27. *Васильева, Т. М.* Traditio Legis и иконография алтарной преграды Св. Софии Константинопольской / Т. М. Васильева // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. – СПб : Дмитрий Буланин, 1994. – С. 121 – 141.

28. *Вахрина, В. И.* Иконы Ростова Великого / В. И. Вахрина. – М. : Север. паломник, 2006. – 447 с.

29. *Вздорнов, Г. И.* Волоотово: фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода / Г. И. Вздорнов ; ориг. греч. и славян. надписей исполнены И. А. Гусевой. – М. : Искусство, 1989. – 344 с.

30. *Вздорнов, Г. И.* Искусство книги в Древней Руси: рукописные книги Северо-Восточной Руси XII – начала XV в. / Г. И. Вздорнов ; фотосъемка Д. В. Белоуса. – М. : Искусство, 1980. – 551 с.

31. *Вздорнов, Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX в. / Г. И. Вздорнов ; ВНИИ реставрации. – М. : Искусство, 1986. – 384 с.

32. *Вишпер, Р. Ю.* Рим и раннее христианство / Р. Ю. Вишпер. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – 268 с.

33. *Воронин, Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII – XV веков : в 2 т. / Н. Н. Воронин ; Акад. наук СССР ; Ин-т археологии. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1961 – 1962.

34. *Воронин, Н. Н.* Смоленская живопись 12 – 13 веков / Н. Н. Воронин. – М. : Искусство, 1977. – 183 с.

35. Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А. М. Лидов. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 655 с.

36. Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. – 328 с.
37. Высокий русский иконостас / сост. : Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. – М. : Патриаршие пруды ; Пульс, 2004. – 208 с.
38. Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания : Древнерусское искусство X – начала XV века. Т. 1. – М. : Красная площадь, 1995. – 272 с.
39. *Гладкая, М. С.* Рельефы Дмитриевского собора во Владимире: опыт комплексного исследования / М. С. Гладкая. – М. : Индрик, 2009. – 288 с.
40. *Гладкая, М. С.* Символика и иконография изображений белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире (композиции, сюжеты, отдельные образы и мотивы) / М. С. Гладкая. – 2-е изд., доп. – Владимир : Транзит-ИКС, 2022. – 236 с.
41. *Грабар, А.* Император в византийском искусстве / А. Грабар. – М. : Ладомир, 2000. – 328 с.
42. *Гукова, С. Н.* Иконография Иисуса Христа в восточнохристианской традиции / С. Гукова. – М. : БуксМАрт, 2022. – 472 с.
43. *Демус, О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / О. Демус ; М-во культуры Рос. Федерации ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Индрик, 2001. – 158 с.
44. *Джурич, В.* Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / В. Джурич : пер. с серб. Г. С. Колпаковой [и др.] ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – 2. изд., стер. – М. : Индрик, 2000. – 592 с.
45. *Дионисий Фурноаграфиот.* Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701 – 1733 год : пер. Порфирия, еп. Чигиринского. – Киев : Тип. Киево-Печерской лавры, 1868. – 250 с.
46. Дмитриевский собор: к 800-летию памятника / отв. ред. Э. С. Смирнова. – М. : Модус граффити, 1997. – 288 с.
47. Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь : к 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896 – 1990) / Рос. акад. наук ; Науч. совет по истории мировой культуры ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации ; редкол.: Э. С. Смирнова (отв. ред.) [и др.]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. – 508 с.

48. Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI – XVII в. / отв. ред. О. И. Подобедова. – М. : Наука, 1980. – 400 с.
49. Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. / отв. ред. А. И. Комеч, О. И. Подобедова – М. : Наука, 1988. – 342 с.
50. Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси / редкол.: В. Н. Лазарев, Г. К. Вагнер, М. А. Ильин. – М. : Наука, 1972. – 476 с.
51. Еп. Евсевий Памфил. Церковная история. – М. : Православ. Свято-Тихон. гуманит. ун-т, 2016. – 608 с.
52. Иерусалим в русской культуре / Центр восточнохристиан. культуры ; сост. и отв. ред. А. Л. Баталов и А. М. Лидов. – М. : Наука, 1994. – 224 с.
53. Иисус Христос в документах истории / сост. ст. и коммент. Б. Г. Деревенского. – 5-е изд., испр. и доп. – СПб. : Алетейя, 2007. – 576 с.
54. Иконостас: Происхождение – развитие – символика / Центр восточнохристиан. культуры ; ред.-сост. А. М. Лидов. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 752 с.
55. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. – М. : Север. паломник, 2008. – 552 с. – (Древнерусская живопись в музеях России).
56. Иконы Владимира и Суздаля / М. А. Быкова [и др.] ; редкол. : Л. В. Нерсисян (гл. ред.), А. С. Преображенский, Е. В. Гладышева. – М. : Север. паломник, 2006. – 576 с. – (Древнерусская живопись в музеях России).
57. Искусство Византии в собраниях СССР : каталог выставки : в 3 т. / авт.-сост. А. В. Банк и М. А. Бессонова. – М. : Совет. худож., 1977.
58. История иконописи VI – XX веков: истоки, традиции, современность / Л. Евсеева [и др.]. – М. : Верхов С. И., 2014. – 288 с.
59. История русского искусства : в 22 т. / под общ. ред. А. И. Комеч [и др.]. Т. 1. Искусство Киевской Руси IX – первой четверти XII века / отв. ред. А. И. Комеч. – М. : Север. паломник, 2007. – 664 с. ; Т. 2. Ч. 1. Искусство 20 – 60-х годов XII века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2012. – 462 с. ; Т. 2. Ч. 2. Искусство второй половины XII века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2015. – 576 с. ; Т. 3. Искусство Древней Руси конца

XII – первой половины XIII века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2023. – 408 с. ; Т. 4. Искусство Древней Руси середины XIII – середины XIV века / отв. ред. Э. С. Смирнова. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2019. – 720 с.

60. *Карташев, А. В.* Вселенские соборы / А. В. Карташев. – М. : Республика, 1994. – 542 с.

61. *Квливидзе, Н. В.* Воскресение Иисуса Христа (иконография) / Н. В. Квливидзе // Православная энциклопедия. Т. 9. – М. : Изд-во Моск. патриархии (Православная энциклопедия), 2005. – С. 421 – 423.

62. *Кирпичников, А. И.* К иконографии Сошествия Святого Духа / А. И. Кирпичников. – М. : Тип. М. Г. Волчанинова, 1893. – 15 с.

63. *Кирпичников, А. И.* Успение Богородицы в легенде и в искусстве / А. И. Кирпичников // Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884 г.). – Одесса : Тип. А. Шульце, 1888. – Т. 2. – С. 191 – 249.

64. *Ковалева, В. М.* Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII века / В. М. Ковалева // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. Т. 10. – М. : Наука, 1977. – С. 55 – 64.

65. *Колпакова, Г. С.* Искусство Древней Руси: домонгольский период / Г. С. Колпакова. – СПб. : Азбука-Классика, 2007. – 600 с.

66. *Колпакова, Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды / Г. С. Колпакова. – СПб. : Азбука-Классика, 2005. – 528 с.

67. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения / Н. П. Кондаков. – СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. – 216 с.

68. *Кондаков, Н. П.* Иконография Богоматери / Соч. Н. П. Кондакова. Т. 1 – 2. – СПб. : Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914-1915. – Репринт : Elibron Classics, 2003.

69. *Кондаков, Н. П.* Иконография Господа Бога Нашего Иисуса Христа / Н. П. Кондаков. – М. : Паломник, 2001. – 97 с.

70. *Кондаков, Н. П.* История византийского искусства иконографии по миниатюрам греческих рукописей / Соч. Н. П. Кондакова. – Одесса : Тип. Ульриха и Шульце, 1876. – 276 с.

71. *Кондаков, Н. П.* Лицевой иконописный подлинник : Т. 1 : Иконография Господа и Спаса нашего Иисуса Христа / Соч. Н. П. Кондакова. – СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. – 97 с.

72. *Косидовский, Зенон*. Сказания евангелистов / З. Косидовский ; послесл. и примеч. И. С. Свенцицкой. – 2-е изд., стер. – М. : Политиздат, 1979. – 262 с.

73. *Костецкая, Е. О.* К иконографии Воскресения Христа / Е. О. Костецкая // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием имени Н. П. Кондакова. Т. II. – Прага : Seminarium Kondakovianum, 1928. – С. 61 – 70.

74. *Кубланов, М. М.* Новый Завет. Поиски и находки / М. М. Кубланов. – М. : Наука, 1968. – 231 с. – (Научно-популярная серия АН СССР).

75. *Лазарев, В. Н.* Византийское и древнерусское искусство / В. Н. Лазарев. – М. : Наука, 1978. – 336 с.

76. *Лазарев, В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески, XI – XV вв. / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1973. – 112 с.

77. *Лазарев, В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 2000. – 304 с.

78. *Лазарев, В. Н.* Искусство Новгорода / В. Н. Лазарев. – М. ; Л. : Искусство, 1947. – 178 с.

79. *Лазарев, В. Н.* История византийской живописи : в 2 т. / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1986. – 550 с.

80. *Лазарев, В. Н.* Михайловские мозаики / В. Н. Лазарев ; с прил. ст. В. И. Левицкой о палитре михайловских мозаик. – М. : Искусство, 1966. – 271 с.

81. *Лазарев, В. Н.* Мозаики Софии Киевской / В. Н. Лазарев ; с прил. ст. А. А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. М. : Искусство, 1960. – 213 с.

82. *Лазарев, В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1983. – 160 с.

83. *Лазарев, В. Н.* Русская средневековая живопись : ст. и исслед. / В. Н. Лазарев. – М. : Наука, 1970. – 344 с.

84. *Лазарев, В. Н.* Фрески Старой Ладogi / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1960. – 216 с.

85. *Лелеков, Л. А.* Искусство Древней Руси и Восток / Л. А. Лелеков. – М. : Сов. худож., 1978. – 158 с.

86. *Лидов, А. М.* «Христос-священник» в иконографических программах XI – XII веков / А. М. Лидов // Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. – М. : Феодория, 2013. – С. 275 – 305.

87. *Лидов, А. М.* Схизма и византийская храмовая декорация / А. М. Лидов // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. – С. 17 – 35.

88. *Лидов, А. М.* Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси / А. Лидов. – М. : Феодория, 2013. – 405 с.

89. *Лидов, А. М.* Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства / А. М. Лидов // Восточнохристианские реликвии. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 249 – 280.

90. *Лидов, А. М.* О символическом замысле скульптурной декорации владими́ро-суздальских храмов XII – XIII вв. / А. М. Лидов // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. Т. 19. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. – С. 172 – 184.

91. *Лидов, А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии / А. М. Лидов // Иерусалим в русской культуре / сост. и отв. ред. А. Л. Баталов и А. М. Лидов. – М. : Наука, 1994. – С. 15 – 33.

92. *Лидов, А. М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 года / А. М. Лидов // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь : к 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896 – 1990). Т. 21. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. – С. 155 – 177.

93. *Лидов, А. М.* Святой Мандилион. История реликвии / А. М. Лидов // Спас Нерукотворный в русской иконе. – М. : Моск. учеб. и картолиитография, 2005. – С. 12 – 39.

94. *Лифшиц, Л. И.* «Ангельский чин с Эммануилом» и некоторые черты художественной культуры Владимиро-Суздальской Руси / Л. И. Лифшиц // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. – М. : Наука, 1988. – С. 211 – 230.

95. *Лифшиц, Л. И.* Заметки о стиле житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты близ Пскова первой половины – середины XIII в. / Л. И. Лифшиц // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. Т. 19. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. – С. 326 – 343.

96. *Лифшиц, Л. И.* К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. / Л. И. Лифшиц // Дмитриевский собор во Владимире : к 800-летию создания. – М. : Модус граффити, 1997. – С. 156 – 174.

97. *Лифшиц, Л. И.* К реконструкции иконографической программы и литургического контекста росписи Софийского собора в Новгороде. 1108 / Л. И. Лифшиц // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. – С. 154 – 171.

98. *Лифшиц, Л. И.* Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV века. Становление местной художественной традиции / Л. И. Лифшиц ; М-во культуры Рос. Федерации ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : Север. паломник, 2004. – 472 с.

99. *Лифшиц, Л. И.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века / Л. И. Лифшиц, В. Д. Сарабьянов, Т. Ю. Царевская. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 887 с. – (Центры художественной культуры средневековой Руси).

100. *Лихачева, В. Д.* Византийская миниатюра: Памятники византийской миниатюры IX – XV веков в собраниях Советского Союза / В. Д. Лихачева ; фот. А. Макмаевского, Ю. Панкова. – М. : Искусство, 1977. – 22 с.

101. *Лихачева, В. Д.* Искусство Византии IV – XV веков / В. Д. Лихачева. – 2-е изд., испр. – Л. : Искусство, 1986. – 316 с.

102. *Лихачева, В. Д.* Искусство книги: Константинополь. XI век / В. Д. Лихачева ; отв. ред. Е. Э. Гранстрем. – М. : Наука, 1976. – 181 с.

103. *Лихачева, В. Д.* Художественное наследие Древней Руси и современность / В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. 1971. – 121 с.

104. *Лосский, В. Н.* Смысл икон / В. Н. Лосский, Л. А. Успенский : пер. с фр. В. А. Решиковой, Л. А. Успенской. – М. : Эксмо : Православ. Свято-Тихо. гуманит. ун-т, 2012. – 332 с.

105. *Луковникова, Е. А.* Образ Христа – Ангела Великого Совета из церкви Богородицы Перивлепты в Охриде: Развитие иконографии и особенности образа / Е. А. Луковникова // Искусство христианского мира : сб. ст. Вып. 6. – М. : Изд-во ПСТБИ, 2002. – С. 66 – 81.

106. *Малицкий, Н. В.* К истории композиции Ветхозаветной Троицы / Н. В. Малицкий // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием имени Н. П. Кондакова. Т. II. – Прага : Seminarium Kondakovianum, 1928. – С. 33 – 47.

107. *Масленицын, С. И.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси. 1157 – 1238 годы / С. И. Масленицын. – М. : Изобраз. искусство, 1998. – 264 с.

108. *Мейендорф, И. Ф.* Византийское богословие: Исторические направления и вероучение / И. Мейендорф : пер. с англ. А. Кавтаскина. – М. : Когелет, 2001. – 431 с.

109. *Мещерская, Е. Н.* Апокрифические деяния апостолов: Новозаветные апокрифы в сирийской литературе / Е. Н. Мещерская. – М. : Присцельс, 1997. – 456 с.

110. *Мещерская, Е. Н.* Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник (исторические корни в эволюции апокрифической легенды) / Е. Н. Мещерская ; Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения. – М. : Наука, 1984. – 250 с.

111. *Мысливец, Й.* Происхождение «Деисуса» / Й. Мысливец // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура : сб. ст. в честь В. Н. Лазарева. – М. : Наука, 1973. – С. 59 – 63.

112. *Мэтьюз, Т.* Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе / Т. Мэтьюз // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. – С. 7 – 16.

113. *Мясоедов, В. К.* Спас-Нередица / В. К. Мясоедов ; вступ. ст. Н. П. Сычева. – Л. : Гос. тип. им. И. Федорова, 1925. – 288 с.

114. *Некрасов, А. И.* Древнерусское изобразительное искусство / А. И. Некрасов. – М. : Изогиз, 1937. – 395 с.

115. *Нерсесян, Л. В.* Видение пророка Даниила в русском искусстве XV – XVI вв. / Л. В. Нерсесян // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья. XVI век. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. – Т. 24. – С. 294 – 313.

116. *Нерсесян, Л. В.* О некоторых источниках русской иконографии «Страшного суда» XV – XVI веков / Л. В. Нерсесян // Федорово-Давыдовские чтения'99 . – М. : Диалог МГУ : МАКС Пресс, 2000.

117. Новозаветные апокрифы / сост. и коммент. С. Ершова ; предисл. В. Рохмистрова. – СПб. : Амфора, 2009. – 423 с.

118. Образы и символы старой веры: памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея. Альманах. Вып. 217 / авт.-сост. О. В. Алексеева [и др.] ; вступ. ст. Н. В. Пивоварова, И. В. Сосновцева. – СПб. : Palace Edition, 2008. – 288 с.

119. *Овчинников, А. Н.* Символика христианского искусства / А. Н. Овчинников. – М. : Родник, 1999. – 520 с.
120. *Овчинников, А. Н.* Суздальские золотые врата : альбом. – М. : Искусство, 1978. – 166 с.
121. Прот. *Озолин, Н.* «Троица» или «Пятидесятница»? / Прот. Н. Озолин // Философия русского религиозного искусства. – М. : Прогресс, 1993. – С. 375 – 384.
122. Прот. *Озолин Н.* Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках и эволюции византийского извода / Прот. Н. Озолин. – М. : Православ. братство «Споручница грешных», 2001. – 208 с.
123. *Пивоварова, Н. В.* Фрески церкви Спаса на Нередице: Иконографическая программа росписи / Н. В. Пивоварова. – СПб. : АРС : Дмитрий Буланин, 2002. – 256 с.
124. *Плугин, В. А.* Эсхатологическая тема в древнерусской общественной мысли / В. А. Плугин. – М. : Искусство, 1971. – 258 с.
125. *Подосинов, А. В.* Символы четырех евангелистов. Их происхождение и значение / А. В. Подосинов. – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – 176 с. – (Язык. Семиотика. Культура : Малая серия).
126. *Покровский, Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии: преимущественно византийских и русских / Н. В. Покровский. – СПб. : Тип. Департамента уделов, 1892. – 496 с.
127. *Покровский, Н. В.* Очерки памятников христианского искусства / Н. В. Покровский. – СПб. : Лига Плюс, 1999. – 412 с.
128. *Покровский, Н. В.* Сийский иконописный подлинник / Н. В. Покровский. Вып. 1. – СПб. : Тип. Гл. упр. уделов, 1995. – 45 с.
129. *Покровский, Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских / Н. В. Покровский. – М. : Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1890. – Т. IV. – 172 с.
130. *Покровский, Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства / Н. В. Покровский // Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.). Т. 3. – Одесса : Тип. А. Шульце, 1887. – С. 285 – 381.
131. *Попова, О. С.* Византийские и древнерусские миниатюры / О. С. Попова. – М. : Индрик, 2003. – 336 с.

132. *Попова, О. С.* Две русские иконы раннего XIII в. / О. С. Попова // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. – М. : Наука, 1988. – 208 с.

133. *Попова, О. С.* Мозаики Михайловского монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI – начала XII в. / О. С. Попова // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. Т. 22. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. – С. 344 – 364.

134. *Попова, О. С.* Русская книжная миниатюра XI – XV вв. / О. С. Попова // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Т. 12. – М. : Наука, 1983. – С. 9 – 74.

135. *Попова, О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы / О. С. Попова. – М. : Север. паломник, 2006. – 1088 с.

136. *Припачкин, И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа / И. А. Припачкин. – М. : Паломникъ, 2001. – 135 с.

137. *Пуцко, В. Г.* Богоматерь Великая Панагия / В. Г. Пуцко // Изборника радова Византолошког института, књ. 18. – Београд, 1982. – С. 247 – 256.

138. *Райс, Д. Т.* Искусство Византии / Д. Т. Райс : пер. М. И. Майской, К. И. Панас. – М. : Слово, 2002. – 254 с. – (Большая библиотека «Слова»).

139. *Ранович, А. Б.* Первоисточники по истории раннего христианства. Античные критики христианства / А. Б. Ранович ; вступ. ст. И. С. Свенцицкой. – М. : Политиздат, 1990. – 479 с.

140. *Раппопорт, П. А.* Древнерусская архитектура / П. А. Раппопорт ; вступ. ст. О. М. Иоаннисян, Е. Г. Шейниной. – СПб. : Стройиздат, 1993. – 288 с.

141. *Редин, Е. К.* Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам / Е. К. Редин ; под ред. Д. В. Айналова. – М. : Тип. Г. Лиснера и Д. Собко, 1916. – 35 с.

142. *Розанова, Н. В.* Ростово-суздальская живопись XII – XVI вв. / Н. В. Розанова. – М. : Изобразит. искусство, 1970. – 182 с.

143. *Сапунов, Б. В.* Отзвуки античной критики христианства и композиция икон «Рождество Христово» / Б. В. Сапунов // Искусство и религия. Сб. 1. – Л. : Наука, 1981. – С. 131 – 144.

144. *Сарабьянов, В. Д.* Георгиевская церковь в Старой Ладого / В. Д. Сарабьянов. – М. : Север. паломник, 2003. – 96 с.

145. *Сарабьянов, В. Д.* Новгородская алтарная преграда домонгольского периода / В. Д. Сарабьянов // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – С. 312 – 359.

146. *Сарабьянов, В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века / В. Д. Сарабьянов // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 4. – С. 268 – 312.

147. *Сарабьянов, В. Д.* Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде / В. Д. Сарабьянов. – М. : Север. паломник, 2002. – 88 с.

148. *Сарабьянов, В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря / В. Д. Сарабьянов. – М. : Север. паломник, 2002. – 80 с.

149. *Сарабьянов, В. Д.* Церковь св. Георгия в Старой Ладогe: фрески, история, архитектура : альбом / В. Д. Сарабьянов ; Староладож. ист.-архитектур. музей-заповед. – СПб. : БЛИЦ, 2018. – 347 с.

150. *Сарабьянов, В. Д.* История древнерусской живописи / В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова. – М. : Православ. Свято-Тихон. гуманитар. ун-т, 2007. – 752 с.

151. *Свенцицкая, И. С.* Апокрифические Евангелия: Исследования, тексты, комментарии / И. С. Свенцицкая. – М. : Присцельс, 1996. – 206 с.

152. *Свенцицкая, И. С.* Раннее христианство: страницы истории / И. С. Свенцицкая. – М. : Политиздат, 1989. – 336 с.

153. Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова. – М. : О-во древнерус. искусства, 1874. – 435 с.

154. *Сидоренко, Д. В.* Богоматерь Лоретская. К вопросу интерпретации образа в иконописи / Д. В. Сидоренко // Искусство христианского мира. Православный Свято-Тихонов. богослов. ин-т. Факультет церковных художеств. : сб. ст. Вып. 6 / гл. ред. – прот. Александр Салтыков. – М. : Север. паломник, 2002. – С. 41 – 56.

155. Синай, Византия, Русь. Православное искусство с VI до начала XX века : каталог выставки. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. – 488 с.

156. *Скворцов, А. И.* Наследие Владимирской земли: Белокаменное зодчество / А. И. Скворцов. – Владимир : Транзит-ИКС, 2012. – 349 с.

157. *Скворцов, А. И.* Наследие земли Владимирской: Монумен-
тальная живопись / А. И. Скворцов. – М. : Памятники Отечества, 2004. –
288 с.

158. *Смирнова, Э. С.* «Киево-Печерское Успение». Икона-релик-
варий XI века в свете письменных и изобразительных источников /
Э. С. Смирнова // Восточнохристианские реликвии. – М. : Прогресс-
Традиция, 2003. – С. 415 – 446.

159. *Смирнова, Э. С.* «Смотря на образ древних живописцев...» :
Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси / Э. С. Смир-
нова ; Федер. агентство по культуре и кинематографии ; Гос. ин-т ис-
кусствознания. – М. : Север. паломник, 2007. – 384 с.

160. *Смирнова, Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина
XIII – начало XV века / Э. С. Смирнова. – М. : Наука, 1976. – 392 с. –
(Центры художественной культуры средневековой Руси).

161. *Смирнова, Э. С.* Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Вла-
димир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина :
Середина XIII – середина XIV века / Э. С. Смирнова. – М. : Север. па-
ломник, 2004. – 512 с. – (Центры художественной культуры средневе-
ковой Руси).

162. *Смирнова Э. С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»:
некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. / Э. С. Смирнова //
Древнерусское искусство. Балканы. Русь. Т. 17. – СПб. : Дмитрий Бу-
ланин, 1995. – С. 288 – 310.

163. *Смирнова, Э. С.* Обращение к наследию в русской иконописи
XIII в. (Две иконы первой четверти столетия) / Э. С. Смирнова // Древ-
нерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. Т. 19. – СПб. :
Дмитрий Буланин, 1997. – С. 290 – 310.

164. Собор Рождества Богородицы в Суздале / Л. Ю. Белова [и
др.] ; под ред. М. Е. Родиной. – Владимир : Гос. Владимиро-Суздаль-
ский музей-заповед., 2014. – 207 с.

165. Спас Нерукотворный в русской иконе / авт.-сост. Л. М. Евсе-
ева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева. – М. : Моск. учеб. и картолитография,
2005. – 439 с.

166. *Стерлигова, И. А.* Боголюбская икона Богоматери в XII –
XIII вв. / И. А. Стерлигова // Древнерусское искусство. Византия, Русь,
Западная Европа: искусство и культура: к 100-летию со дня рождения

ученого-историка В. Н. Лазарева : сборник. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. – Т. 23. – С. 187 – 206.

167. *Стерлигова, И. А.* Новозаветные реликвии в Древней Руси / И. А. Стерлигова // Христианские реликвии в Московском Кремле. – М. : Радуница, 2000. – С. 19 – 93.

168. Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетий). – М. : Изд-во Лит. при Худож.-пром. музее, 1869. – [4] с., 214 л.

169. *Сычев, Н. П.* Избранные труды. / Н. П. Сычев ; предисл. С. Ямщикова ; М-во культуры РСФСР, Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. акад. И. Э. Грабаря. – М. : Сов. худож., 1976. – 435 с.

170. *Сычев, Н. П.* Искусство Киевской Руси : альбом / авт.-сост. Ю. С. Асеев. – Киев : Мистецтво, 1989. – 60 с.

171. *Троицкий, Н. И.* Влияние космологии на иконографию византийского купола / Н. И. Троицкий. – Тула : Тип. И. Д. Фортунатова, 1898. – 15 с.

172. *Троицкий, Н. И.* Иконостас и его символика / Н. И. Троицкий // Православное обозрение. Т. 1, апрель. – М. : Тип. Ун-та на Страстном бульваре, 1891.

173. *Трубецкой, Е. Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи / Е. Н. Трубецкой. – М. : Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1916. – 44 с.

174. *Уваров, А. С.* Христианская символика / А. С. Уваров. – М. : Тип. Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. Ч. 1: Символика древнехристианского периода / под ред. В. Айналова, Е. Редина. – 1908. – XII, 212 с.

175. *Успенский, Л. А.* Богословие иконы Православной церкви / Л. А. Успенский. – М. : Моск. Патриархат, 1989. – 474 с.

176. *Флоренский, П. А.* Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский ; сост.: игум. Андроник (А. С. Трубачев) [и др.]. – М. : Изобраз. искусство : Центр изучения охраны и реставрации наследия свящ. П. Флоренского, 1996. – 334 с.

177. *Цодикович, В. К.* Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV – XVI веков / В. К. Цодикович. – Ульяновск : Ульян. обл. газ. изд-во, 1995. – 298 с.

178. Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. – М. : Мартис, 1996. – 559 с.

179. *Шалина, И. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии / И. А. Шалина. – М. : Индрик, 2005. – 536 с.

180. *Щербатова-Шевякова, Т. С.* Нередица: Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице / Т. С. Щербатова-Шевякова. – М. : Галарт, 2004. – 254 с.

181. *Этингоф, О. Е.* Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI – XIII веков / О. Е. Этингоф ; Ин-т христиан. культуры средневековья. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 312 с.

182. *Языкова, И. К.* Богословие иконы / И. К. Языкова. – М. : Изд-во Общедоступ. православл. ун-та, 1995. – 212 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	3
ПРЕДИСЛОВИЕ	7
Глава 1. ИЗУЧЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ ИКОНОГРАФИИ	11
1.1. Содержание понятия	11
1.2. Изучение иконографии	13
1.3. Сохранение памятников иконографии	31
Глава 2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИКОНОГРАФИИ	68
2.1. Литературные источники иконографии	68
2.2. От слова к изображению	82
2.3. Византийская иконография в русском контексте	110
Глава 3. ПАМЯТНИКИ ИКОНОГРАФИИ ВЛАДИМИРО- СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ	183
3.1. Памятники времени княжения Владимира Мономаха (1113 – 1125)	183
3.2. Памятники времени княжения Юрия Долгорукого (1125 – 1157)	186
3.3. Памятники времени княжения Андрея Боголюбского (1157 – 1174)	189
3.4. Памятники времени княжения Всеволода III Большое гнездо (1176 – 1212)	208
3.5. Памятники времени княжения Юрия Всеволодовича (1212 – 1216; 1218 – 1238)	223
3.6. Памятники времени княжения Святослава Всеволодовича (1212 – 1248)	230
КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ	303
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	307
ГЛОССАРИЙ	313
ПРИМЕЧАНИЯ	334
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	338

Учебное издание

СКВОРЦОВ Александр Игнатьевич

НАСЛЕДИЕ ВЛАДИМИРСКОЙ ЗЕМЛИ

ИКОНОГРАФИЯ ПАМЯТНИКОВ ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА

Учебное пособие

Редактор А. П. Володина

Технический редактор Ш. Ш. Амирсейидов

Компьютерная верстка Е. А. Кузьминой, А. Н. Герасина

Корректор Н. В. Пустовойтова

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Дизайн обложки А. И. Скворцова

На первой полосе обложки размещено фото автора «Китоврас» – фрагмент рельефного убранства Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 – 1234)

Подписано в печать 25.12.23.

Формат 60×84/8. Усл. печ. л. 41,39. Тираж 30 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.