

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

**СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ
И РУССКОЕ ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV –
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА
В КОНТЕКСТЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ
КУЛЬТУРЫ**

**ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ
МЕЖДУНАРОДНОГО
НАУЧНОГО СИМПОЗИУМА
МОСКВА, 10–12 НОЯБРЯ
2014 ГОДА**

Москва 2014

УДК 7.03(082)
ББК 85.1(2)1
С32

Редактор-составитель М.А. Орлова

С32 Сергей Радонежский и русское искусство второй половины XIV – первой половины XV века в контексте византийской культуры.

Тезисы докладов международного научного симпозиума. Москва, 10–12 ноября 2014 года. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 54 с.

ISBN 978-5-98287-080-3

© Государственный институт искусствознания, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

- И.В. Антипов (Санкт-Петербург).** Новгородское зодчество середины XIV – первой трети XV века и Северная Европа: соприкосновение архитектурных традиций
6
- Л.А. Беляев (Москва).** Орнаментальные фризы на фасадах раннемосковских храмов конца XIV – первой четверти XV века: генезис мотивов и композиции
7
- М.А. Венщиков (Санкт-Петербург).** О принципах расположения изображений столпников в поздневизантийской храмовой декорации
9
- Panayotis L. Vocotopoulos (Athens).** Remarks on Late Byzantine Theophanies in South Italy
11
- Г.П. Геров (Великий Новгород).** Изображения святых отшельников и монахов в болгарской живописи второй половины XIV века
11
- Enzo De Franceschi (Udine).** The Mosaics of the Baptistery of the Basilica of San Marco in Venice
14
- И.М. Качанова (Москва).** Шитая надпись саккоса митрополита Алексия (1364)
15
- Л.И. Лифшиц (Москва)** О датировке двусторонней иконы Богоматери из Покровского монастыря в Суздале (ГТГ)
17
- Л.В. Нерсесян, Д.Н. Суховерков (Москва).** Новые данные технико-технологических исследований иконы «Святая Троица» Андрея Рублева (2005–2014)
18
- Е.Я. Осташенко (Москва).** К вопросу о месте фресок Городни в искусстве первой половины XV века
21

- Г.В. Попов (Москва).** Дополнения оклада Евангелия Федора Кошки во второй четверти XV века: медальоны «застенков»
23
- А.С. Преображенский (Москва).** Придел Похвалы Богородицы Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря: время возникновения, функции и убранство
23
- Т.А. Ромашкевич (Москва, Великий Новгород).** Древнейший храм во имя преподобного Сергия в новгородском Кремле
27
- А.Л. Саминский (Москва).** Андрониково Евангелие (ГИМ 76013, Епарх. 436) среди памятников византийского и русского искусства
28
- Вл.В. Седов (Москва).** Влияние идей Сергия Радонежского на новгородскую архитектуру середины XV века
30
- А. Серафимова (Скопье).** Концептуальные коды ансамбля: живопись верхних компартиментов Святой Софии в Охриде
32
- Э.С. Смирнова (Москва).** Симоновская Псалтирь ГИМ, Хлуд. 3. Иллюстрации к Библейским песням
34
- И.А. Стерлигова (Москва).** Византийские камеи в русских оправках XIV – первой половины XV века
37
- Б. Тодич (Белград).** Изобразительное искусство и архитектура в сочинениях сербских писателей конца XIV – начала XV века
37
- А.А. Турилов (Москва).** К вопросу о датировке гравированных дробниц с изображениями святых и праздников на саккосе митрополита Алексия (по данным палеографии)
39
- Т.Ю. Царевская (Великий Новгород).** «Зело философ хитр...»: иконология жестов в росписи церкви Спаса на Ильине
40
- Branislav Cvetković (Bèlgráde).** Sanctity and Antiquity in Political Theory of Late Medieval Serbian Art
42

С.З. Чернов (Москва). Сергей Радонежский: социокультурные контексты
43

И.А. Шалина (Санкт-Петербург). Фрагменты шитого иконостаса
второй четверти XV века: проблемы реконструкции, иконографии,
стиля
46

А.И. Яковлева (Москва). Зооморфные инициалы «группы»
Евангелия Хитрово и их интерпретация
50

И.В. Антипов (Санкт-Петербург)

Новгородское зодчество середины XIV – первой трети XV века и Северная Европа: соприкосновение архитектурных традиций

1. Возрождение строительства в Новгороде в конце XIII – начале XIV века связано с мощным воздействием североευропейской строительной традиции: позднероманские и раннеготические черты мы видим в церквах Св. Николы на Липне (1292), Михаила Архангела на Михайловой ул. (1300–1302), Св. Николы Белого (1312–1313). С архитектурой Северной Европы связаны как отдельные декоративные детали (форма ниш, поясок висячих арок, стрельчатые формы проемов и др.), так и, возможно, некоторые конструктивные элементы (восьмикатное завершение церкви Св. Николы Белого). Из Северной Европы в Новгород приходит новая строительная техника – храмы строятся из большемерного брускового кирпича на известково-песчаном растворе. Все эти привнесенные черты накладываются на традицию строительства крестово-купольных церквей, связанную с новгородским зодчеством домонгольского времени.

2. В постройках 1330–1350-х годов количество «готических» элементов сведено к минимуму – в нескольких храмах встречаются стрельчатые завершения проемов, которые к тому времени стали для новгородцев уже абсолютно «своей» формой. Наиболее необычный элемент в архитектуре середины XIV века можно отметить на западном фасаде церкви Михаила Архангела на Сковоходке (1355) – композиция из двух окон со стрельчатым завершением проема, выше которых находилось круглое окно в нише со сложнопрофилированным обрамлением. Вл.В. Седов справедливо видит истоки этих декоративных форм в архитектуре Северной Европы. Тем не менее очевидно, что архитектура Новгорода в 1330–1350-е годы имела самостоятельный путь развития, контакты с Северной Европой в области архитектуры уже были минимальными.

3. Эпохой наивысшего расцвета в истории новгородской архитектуры конца XIII – XV века обычно считаются 1360–1420-е годы. В это время строятся большие, богато украшенные храмы, такие как церкви Св. Феодора Стратилата на Ручью (1360–1361), Спаса на Ильине (1374), Св. Петра и Павла в Кожевниках (1406) и др. Происхождение некоторых особенностей этих построек исследователи часто связывали с архитектурой Северной Европы (аркатура на апсиде, закладные и кирпичные кресты, круглые ниши на фасадах, стрельчатые формы проемов и др.).

4. Источником всех этих архитектурных форм, актуальных и для готической архитектуры Северной Европы данной эпохи, является, на наш взгляд, зодчество Новгорода конца XIII – начала XIV века. Внешний импульс, полученный новгородской архитектурой именно в то время, привел к развитию и совершенствованию указанных форм в зодчестве Новгорода последующих десятилетий. Параллельное бытование схожих элементов в архитектуре стран Северной Европы подтверждает, на наш взгляд, идею Л.А. Мацулевича о возможном существовании в Балтийском регионе и Новгородской земле определенной культурной общности, проявляющейся в том числе и в области архитектуры. Не следует искать в архитектуре этого времени заимствования; однако существует возможность выявить схожие пути развития двух, казалось бы, абсолютно разных по происхождению архитектурных традиций, их соприкосновение.

5. Новый импульс со стороны зодчества Северной Европы новгородская архитектура получает уже в 1430-е годы, когда немецкими мастерами совместно с новгородскими каменщиками по заказу архиепископа Евфимия II строится Владычная (Грановитая) палата (1433), а также, возможно, и некоторые другие здания на Владычном дворе.

Л.А. Беляев (Москва)

Орнаментальные фризы на фасадах раннемосковских храмов конца XIV – первой четверти XV века: генезис мотивов и композиции

Состояние источников для изучения архитектурной орнаментики русского Северо-Востока в послемонгольский период до сих пор не позволяет выстроить убедительную линию ее развития на протяжении 1230–1400-х годов, то есть более чем за полтора столетия. Изумительный расцвет фасадной резьбы эпохи Всеволода Большое Гнездо и его наследников был резко оборван, и хотя известная преемственность во второй половине XIII столетия наукой предполагается и даже подтверждается недавними находками, эта традиция, видимо, не имела продолжения в XIV веке.

Первая серия раннемосковских храмов, сохранивших фасадную резьбу (и вообще поверхность фасадов), хрестоматийно известные церкви Звенигорода (Успенский собор на Городке и Рождественский кафоликон

Саввино-Сторожевского монастыря) и Троице-Сергиева монастыря (Троицкий собор), а также памятники, знакомые только благодаря археологическим находкам (собор Богоявленского монастыря за Торгом в Москве) – демонстрируют совершенно иную традицию оформления и в отношении композиции (пояса-фризы, горизонтально расчленяющие фасад и украшающие барабан купола), и в отношении орнаментальных мотивов (сложные плетенки растительного происхождения).

Эти мотивы пройдут стадию отбора наиболее простых и ритмически повторяющихся форм, которые будут воспроизводить на фасадах храмов вплоть до начала XVI века, зачастую «переводя» с белого камня, в котором строились раннемосковские церкви, на терракотовые плиты.

Видоизменение оформления фасада (тройная линия орнамента вместо арочно-колончатого пояса и свободно размещаемые фигурные или декоративные элементы), также как новые, ранее не применявшиеся мотивы (особенно пластичные, сложно скомпонованные плетеные цепочки) связаны не только с новыми, более простыми и лапидарными архитектурными объемами, но предполагают и новые внешние источники. Их пытались искать в домонгольской орнаментике (Н.Н. Воронин), в резьбе Балканских стран (Г.К. Вагнер) и на Востоке, в сельджукском строительстве (Л.А. Лелеков), однако вопрос оставался открытым.

Новые сравнительные материалы по архитектурной орнаментике XIV–XV веков исламских памятников, собранные за последние годы на обширном пространстве Восточного Средиземноморья от Анатолии до Египта, позволяют поддержать гипотезу Л.А. Лелекова. Возникает возможность связать раннемосковский архитектурный орнамент с особым направлением, средоточие которого образуют объекты небольших в исламскую эпоху, в основном христианских по населению (армяне, греки) поселений Внутренней Анатолии (караван-сарай Сусуз хан, XIII век; памятники XIII–XV веков в Нигде, Кайсери (Кесария Каппадокийская) и др.), отдельные примеры отмечаются в Иерусалиме (тюрье Туркан-хатун, 1350-е) и Каире, где также связаны с сельджуками.

Особенно интересны не только совпадения мотивов «арабского цветка» (название, как известно, ошибочно связывающее этот мотив именно с арабами) и ранее не отмечавшиеся близкие аналогии пластичного плетеного орнамента, но и целый ряд приемов в компоновке на фасадах резных поясов, размещении отдельных рядов (например, прием установки рядов уступами друг над другом) и т.п.

Эти наблюдения позволяют по-новому ответить на целый ряд вопросов о корнях русского искусства, скрытых в эпохе второй половины XIV–начала XV века, эпохе Сергия Радонежского и его ближайших последователей.

М.А. Веншиков (Санкт-Петербург)

О принципах расположения изображений столпников в поздневизантийской храмовой декорации

Многообразие христианской иерархии святости – неисчерпаемый источник иконографических наблюдений. Сложение в средневизантийский период устойчивых групп церковного почитания находит зеркальное отражение в микрокосме храмовой декорации. Их содержание, характер взаимосочетания и соответствующие им топографические скрепы не раз становились материалом для разного рода исследований.

Не во всех случаях, между тем, удается одинаково ясно проследить символическую взаимосвязь группы образов с ее местом в сакральном пространстве храма. К числу подобных примеров относятся столпники, расположение которых долгое время отождествлялось со спецификой заполнения не расписанных зон. В исследованиях, посвященных образам столпников (А. Ксингопулос, И. Сисиу, К. Амбразогула, Э. Истмонд, Т.Ю. Царевская, В.Д. Сарабянов и др.), были затронуты лишь отдельные аспекты их иконографии и конкретные варианты расположения в храмовой росписи. Исключение может составить работа И.М. Джорджевича, который попытался сопоставить культ Симеона Старшего и культ Симеона Немани в сербской иконографии XIII–XIV веков.

Выборочный анализ примеров, сохранившихся в поздневизантийских росписях, позволяет выделить ряд характерных позиций изображения столпников, интерпретация которых варьируется путем пространственно-ассоциативных и символично-прообразовательных сопоставлений.

Артикуляция вертикальных зон в интерьере определяла достаточное число соответствий, за которыми проступал главный атрибут духовного подвига столпников. Помимо изображений на опорных столбах и пилястрах (в церкви Св. Троицы в Сопочанах или храме Пантократора в Дечанах) особый интерес представляет расположение столпников над пятами арок (как правило, в храмах базиликального типа, таких как Митрополия в Мистре или придел Св. Евфимия при базилике Св. Димитрия в Салониках). В таких случаях столп подразумеваемый (но не изображенный) отождествляется со столбом (чаще, колонной), реально присутствующим в храмовом пространстве. Тот же эффект иллюзионистической подмены использован и в случае с изображениями столпников в софитах полуциркульных окон (например, в церкви Св. Георгия в Старо-Нагоричино).

Другим примером пространственной адаптации являются изображения столпников на фланкирующих позициях в арколиях, в западной части храма, посредством чего обыгрывается парность четырех наиболее почитаемых столпников – Симеона Старшего, Даниила, Симеона Дивногорца и Алипия (в церкви Св. Георгия в Гераки, церкви Св. Николая в Меса-Мани или Пантанасе в Мистре, и др.).

Интерпретацию символично-прообразовательных связей определяют грани почитания столпников, известные по агиографическим источникам. На образ духовного перехода, соотносимый с восхождением на столп и отказом от мира, указывает расположение столпников в проходных зонах – на входе в храм, на проходе из нартекса в наос и боковые нефы (в церкви Св.Георгия в Касторье, храме Богородицы Живоносной Источник в Гераки, и др. примеры). В отдельных случаях тождество определяется пограничным расположением с сюжетами общего прообразовательного круга (такими, как «Сошествие во ад» или «Сретение» – Епископия в Ставри на Пелопоннесе).

Пророческий дар столпников («новых пророков») прославляют изображения по сторонам от алтарной преграды, где они зрительно соотносятся с композицией «Благовещение» (в церкви Св. Афанасия Музаки в Касторье, храме Сретения Господня в Верии, и др.), либо в подкупольной зоне, где столпники образуют единую группу с ветхозаветными пророками (в Кралевои церкви в Студенице или храме Успения Богородицы в монастыре Грачаница).

Дар целителей и чудотворцев подчеркнут соотношением столпников с циклом «Чудес и Деяний», который приобретает богатые вариации в искусстве XIV века. Наибольшее число примеров такого рода сохраняют поздневизантийские росписи Салоник (в приделе Св. Евфимия при базилике Св. Димитрия, в храме Св. Екатерины, в храме Илии Пророка).

Выявленные схемы расположения фигур столпников отвечают общим принципам устройства образной иерархии в византийском искусстве, где наряду с персонажами со строго закрепленной позицией в росписи присутствуют и те, чье место варьируется в зависимости от локальных традиций, ктиторского замысла и особенностей пространственной планировки. Будучи одним из наиболее известных и почитаемых в Византии аскетических образов, столпники выступают звеном сложной системы аллюзий, создаваемой в храмовой декорации путем символично-пространственных соответствий.

Panayotis L. Vocotopoulos (Athens)

Remarks on Late Byzantine Theophanies in South Italy

Visions of Christ Pantocrator surrounded by the evangelist symbols and angels, common in the iconography of the apse in Early Christian churches, survive in Apulia till the early fifteenth century. There appears to be no continuity between the Early Christian representations and those of the twelfth–fifteenth century in Apulia. Rather than following Early Christian models, the artists who painted them may have been inspired by Theophanies in churches of the late eleventh century on the nearby island of Corfu, which had close ties with South Italy.

Г.П. Геров (Великий Новгород)

Изображения святых отшельников и монахов в болгарской живописи второй половины XIV века

В этом докладе нас будут интересовать последние полвека существования болгарского искусства периода зрелого Средневековья. В политическом отношении этот период охватывает вторую половину царствования Иоанна Александра, воцарившегося в 1331 и умершего в 1371 году, и время пребывания его наследника на тырновском престоле Иоанна Шишмана – последнего болгарского царя Второго царства, окончательно потерявшего власть в 1393 году.

Несмотря на тяжелую обстановку, вторая половина XIV столетия является периодом процветания болгарской культуры, и это, прежде всего, связано с монашеством. Еще в первой половине века болгарские монахи на Афоне и в Тырнове начинают интенсивную переводческую деятельность, продолжившуюся и позже. Достаточно упомянуть имена Закхей Вагила, старца Иоанна, Дионисия Дивного, монаха Марка... Литературная работа, о которой, наверно, известно не все, достигнет высшей точки при последнем болгарском патриархе – Ефимии Тырновском, и будет продолжена, уже за границей, его соплеменниками и единомышленниками: митрополитом всея Руси Киприаном; митрополитом молдово-влахийским и игуменом Дечан Григорием Цамблаком;

работающем при сербском дворе книжником и переводчиком – Константином Костенечким и другими.

Многие из упомянутых персонажей были приверженцами исихазма. Часть из них жила или некоторое время работала на Афоне, где это учение имело особый успех в XIV столетии. Другие являлись учениками двух самых известных болгарских исихастов – Феодосия и Евфимия Тырновских. Интерес монахов книжников к таким «столпам» отшельничества, как Исаак Сирий и Иоанн Лествичник, которые ими переводились не раз, тоже говорит о многом.

Необходимо добавить, что светская политическая элита Болгарии того времени испытывала подчеркнутую привязанность к исихазму – царь Иоанн Александр всячески помогал Григорию Синаиту и Феодосию Тырновскому. Интересы Церкви исихастского толка и Болгарского государства совпадали, что во второй половине XIV века являлось значимым рычагом для интенсификации не только литературной жизни, но и вообще – для ускорения процессов в области культуры.

Изображения святых отшельников и монахов в болгарских памятниках второй половины XIV века представляют другую грань того же явления. Им не было посвящено специальное исследование, хотя существуют болгарские монографии, где эта тема частично разработана, а в византинистской литературе подобные примеры довольно серьезно изучались, прежде всего св. Томекович.

Материал, который будет анализирован в докладе, состоит из настенных изображений и миниатюр. Единственная сохранившаяся икона XIV века с изображением монаха – икона св. Иоанна Рыльского из Рыльской обители относится, вероятно, к тридцатым годам столетия, когда строятся монастырский кафоликон и Хрельева башня. Что касается росписей, то здесь, как кажется, нужны некоторые хронологические заметки. Из нашего исследования необходимо исключить росписи Беренде, Станичене и Калотина, которые, как было показано недавно, созданы в первые годы царствования Иоанна Александра. Несмотря на архаизирующие иконографические и стилиевые элементы, роспись церкви Св. Иоанна Богослова в Земенском монастыре нужно датировать не раньше 1354 года – год, когда Деян получил титул деспота, или, что вероятнее, после 1355 года – год смерти Стефана Душана, после которой Деян действует как самостоятельный правитель. Это следует из ктиторской надписи Земенской церкви, где указано, что обитель находится на территории владений деспота Деяна. К середине XIV века относится и живопись иеромонаха Константина из Афона в церкви Богородицы Петрички в Асеновой крепости близ Асеновграда. Портрет царя Иоанна Александра в скальной ивановской церкви Богоматери дает хорошую датировку фрескового ансамбля

в границе шестидесятых годов века. Значительно меньше известны следующие два объекта: старый монастырь Спаса Преображения близ Тырново и скальный Свято-Троицкий Аладжа монастырь близ Варны. Раскопанные археологами фрески нартекса кафоликона старого монастыря Преображения относятся, по-видимому, ко второй половине XIV века. Согласно преданию, старая Преображенская обитель была основана женой Иоанна Александра – царицей Феодорой-Сарой, вместе с ее сыном – будущим царем Иоанном Шишманом, в честь которых монастырь назывался еще Сариным или Шишмановым. Росписи старого Преображенского монастыря следовало бы датировать после рождения Шишмана – 1350/51, и еще вероятнее – после 1356 года, когда Иоанн Шишман провозглашен соправителем своим отцом – Иоанном Александром. Основание Старого Преображенского монастыря, кажется, необходимо отнести к периоду до совершеннолетия Иоанна Шишмана, о чем говорит его совместное с матерью ктиторовство. Это согласуется с преданием, которое относит основание Старого Преображенского монастыря около 1360 года. Роспись верхней часовни Аладжы получала самые разные датировки, однако кажется, что ее нужно датировать временем царствования Иоанна Шишмана. Примерно в это время была расписана часовня Спаса Преображения в Хрельевой башне Рыльского монастыря. Эти фрески долго относили ко времени строительства самой башни – то есть к 1335 году. Однако, анализируя стилевые характеристики росписи, Л. Мавродинова указала, что самая ранняя ее стилевая параллель – живопись церкви Богородицы Перивлептос в Мистре. К этому можно прибавить аргументы иконографического свойства. По всей вероятности, декорацию часовни Хрельевой башни надо связать с выдачей в 1378 году царем Иоанном Шишманом хрисовула (золотопечатника), подтверждающего земельные права Рыльской обители.

Благодаря кодикологическим признакам, рукописи датируются значительно лучше. К середине века относится рукопись Лествицы небесного восхождения Иоанна Лествичника. Ближе к нему по времени Лондонское четвероевангелие, написанное и иллюстрированное по заказу царя Иоанна Александра в 1355/56 году. Несколько позднее – около 1360 года – появилась еще одна богато украшенная миниатюрами рукопись – псалтырь Томича. Уже в царстве Иоанна Шишмана были переписаны – в 1389 году «Слова постнические Исаака Сирина», и в 1380–1390-х – «Постнические слова Василия Великого», которые тоже имеют миниатюры.

К сожалению, многие изображения в вышеупомянутых памятниках монументальной живописи повреждены. Идентифицирующие надписи в них стерты или утрачены. Несмотря на это, некоторые персонажи поддаются идентификации благодаря их иконографическим особенностям. Можно утверждать,

что в болгарском искусстве второй половины XIV века так же, как и в литературе, сохранялся интерес к самым значимым православным монахам, отшельникам и аскетам. До нас дошли изображения Евфимия Великого, Феодосия Общежителя, Саввы Освященного, Арсения Великого, Иоанна Лествичника, Илариона Великого, Павла Фивейского, Онуфрия, Алексея-человека Божия и другие. Особенно важен для данной темы – цикл жития Герасима Иорданского в ивановской церкви Богородицы. Он свидетельствует не только об иконографических знаниях мастера, но и об интересе ивановских монахов к отшельнической жизни. Одновременно – нарастает интерес к представителям местной святости. В первую очередь – к Иоанну Рыльскому, который не только изображается в памятниках того времени; иллюстрируется также его житие. К тому времени принадлежит и самый ранний лик Иоакима Сарандапорского. Все эти явления, несомненно, связаны с ведущей ролью монашества второй половины XIV века, которое ищет духовные примеры не только в пантеоне общепризнанных аскетов, но и в прославлении местночтимых персонажей, чьи дела и чудеса ближе к обычной жизни, а реликвии – доступнее для почитания.

Enzo De Franceschi (Udine)

The Mosaics of the Baptistery of the Basilica of San Marco in Venice

The mosaics of the baptistry of the basilica of San Marco in Venice were commissioned by the Doge Andrea Dandolo (1343–1354). The mosaic decoration is distinguished from the fascinating figurative union between the three Christological domes that scan the entire space of the monument, the Stories of John the Baptist, and the episodes of the Child Jesus. The monument is an important witness to understand the cultural complexity of mosaicist's art education active in the Venetian basilica near the middle of the fourteenth century. It is interesting to note that as part of this training must have had a particular relevance also the stimuli that come from the fourteenth century palaeologian world, Constantinopolitan and Balkan. This can prove it by looking at the vocabulary used for decorative embellishment of the architectural structures of the monument, or the architectural and scenic backdrops on which stand the protagonists of the cycle as well as the way in which they are conceived some faces. In addition, the artists of the Venetian baptistry prove to be able to use whole iconographic paginated of eastern origin that perfectly co-exist with the more assiduously employed in Western painting. This culture oscillation is more noticeable, for

example, by looking at the greek and latin Fathers of the Church, exceptionally cohabiting in one of the most important spaces of medieval Christendom. These figures are well represented according to those that were the descriptive practices that were reserued in their artistic contexts.

Venice is a charming Byzantine stronghold still in the fourteenth century forwarded. Everything takes on a very special if you think that in the near Padua, still at the beginning of the century, the Giotto pictorial language had established himself in a very convincingly way with the decoration of the Scrovegni Chapel.

И.М. Качанова (Москва)

Шитая надпись саккоса митрополита Алексия (1364)

Датирующая облачение митрополита Алексия надпись вышита на четырех полосах, расположенных в настоящее время по его сторонам. Текст летописи, шитый пряженой золотной нитью, перемежается с прямоугольными клеймами с орнаментом из византийского вьюнка и пальметт, вышитых золотом и слабо крученным бежевым, голубым и красным шелком. В каждой полосе три клейма с текстом чередуются с тремя орнаментальными клеймами.

В самой ранней из дошедших Описей Патриаршей ризницы, датированной 1631 годом, саккос описан следующим образом: «Сак чудотворца Алексия митрополита, шит по таусинной камке кресты с углы, с золотом; меж их дробницы себряны, чеканная, золочены, а иныя с финифты. Оплече низано жемчугом мелким. Напереди семь дробниц серебряных с чернью, а на них вырезано Деисус. А назади у оплечья девять дробниц серебряных, резаны и навожены финифтом. Зарукавье низано жемчугом мелким, да 14 дробниц серебряны с чернью, а на них Святые. По сторонам источники и подол низан жемчугом с дробницами, а на сторонах вышито золотом слова: лета 6872 доспет Алексею Митрополиту. Подложен тафтою зеленою. У сака-же 8 пуговиц серебряных, золочены, а 9 –я пуговица не золочена».

В описи 1675 года датирующая саккос летопись дополнена: «В лето 6872 соделан бысть сий саккос на память св. муч. Димитрия, повелением Алексия митрополита Московского и Всея Руси чудотворца». Именно в такой редакции текст летописи повторяется в Описи 1720 года, в «Указателе» епископа Можайского Саввы, а затем и в музейном инвентарном описании 1974 года.

Однако приведенный в описях текст не соответствует действительности. Надпись обрывается на первой гласной «О» в слове «МИТРОПОЛИТА»,

и в ней отсутствуют слова «Московского и всея Руси чудотворца». Дошедшая до нас летопись читается следующим образом: В ЛЕТО 6 / 872Е ДО / СПЕТЬ БЫ / (I) САКЪ СИ / И НАПА / МЯТЬ СТ / (II) ГО МЧНКА / ДМИТРИ / Я ПОВЕЛ (III) / ЕНЬИЕМЬ / АЛЕКСИ / Я МИТРО / (IV).

С точки зрения специалистов, такое сокращение слова на гласной представляется маловероятным. Окончание слова должны были бы поставить под титлом, если на полосе просто не оставалось места еще для нескольких букв. Совершенно очевидно, что прежде чем текст вышить, необходимо было его разметить, что делал словописец, который должен был грамотно распределить по клеймам все составляющие слова буквы. Видимо, слово «МИТРО-ПОЛИТА» было продолжено в следующем клейме утраченной части надписи. Но далее должен был следовать титул святителя Алексия: «ВСЯ РУСИ». Получается, что летопись имела продолжение и, по всей вероятности, располагалась не только по четырем сторонам, как сейчас, но и по подолу саккоса.

Н.А. Маясова и Л.М. Костюхина в свое время независимо друг от друга отметили, что палеография всей надписи и ее орнаментальное оформление не противоречат указанной в ней дате, однако, с их точки зрения, надпись в какое-то время подверглась переделке. В результате полосы были переставлены местами, что нарушило логику прочтения надписи. Сделанные замечания подтвердились в процессе реставрации саккоса. Так, после демонтажа его деталей открылось, что часть полосы II после слов САКЪ СИ / И НАПА / МЯТЬ СТ / была срезана. Значит, она когда-то имела продолжение, и ее длина превышала длину полос, лежащих по сторонам облачения. Кроме того, было установлено, что только одна полоса со словами: ГО МЧНКА / ДМИТРИ / Я ПОВЕЛ (III), логически продолжающая текст на полосе II, шита по бумаге. Причем эта деталь немного шире остальных, несколько отличается по орнаменту и вышита шелковыми нитками иного цвета, что хорошо видно с изнаночной стороны. Подчеркнем, что никто из специалистов не отметил каких-либо палеографических отличий в надписи на полосе III, Значит, шитые детали с летописью претерпели изменения уже вскоре после 1364 года. Это подтвердили и исследования. Так, в полосе III использованы те же ткани и золотные нити, что и в трех прочих.

Возникают вопросы: не была ли полоса III по каким-то причинам переделана и могла ли шитая надпись иметь продолжение после слов: АЛЕКСИ / Я МИТРО?

В работе приводится пример реконструкции утраченной части летописи, который позволяет найти возможный ответ на поставленные вопросы.

Л.И. Лифшиц (Москва)

О датировке двусторонней иконы Богоматери из Покровского монастыря в Суздале (ГТГ)

1. Двусторонняя запрестольная икона Покровского собора суздальского Покровского монастыря с изображением Богоматери типа Одигитрии и Христа Пантократора (ГТГ) относится к числу наиболее прославленных и вместе с тем практически не исследованных произведений древнерусского искусства эпохи его расцвета – второй половины XIV–XV века. О ней писали самые известные историки русского искусства – Д.Г. Ровинский, Н.П. Кондаков, В.Т. Георгиевский, И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев, В.И. Антонова, Э.С. Смирнова, но каждый из них посвящал иконе всего несколько строк.

2. Практически все исследователи считают возможным связывать время создания иконы, как и иконы «Покров Богоматери», происходящей из того же собора (ныне в ГТГ), с годом основания суздальского Покровского монастыря в 1364 году.

3. Однако стилистический анализ позволяет усомниться в правильности существующей датировки. Сравнение суздальских памятников с произведениями русского и византийского искусства позднепалеогеовской поры дает основания сделать следующие выводы: а) обе названные иконы были созданы в разное время; б) датировку двусторонней иконы Христос и Богоматерь следует передвинуть в начало XV века (не позднее 1410-х); в) икона «Покров Богоматери» могла быть создана не ранее конца 1370-х – начала 1380-х годов.

4. Если автор двусторонней иконы был, несомненно, связан с традицией живописи Ростова Великого, на что в свое время справедливо указывали В.И. Антонова и Н.В. Розанова, то нельзя исключать того, что мастер, написавший «Покров Богоматери», был тесно связан с московским художественным кругом.

Л.В. Нерсесян, Д.Н. Суховерков (Москва)

Новые данные технико-технологических исследований иконы «Святая Троица» Андрея Рублева (2005–2014)

Вопрос сохранности авторской живописи храмового образа Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря обсуждается историками древнерусского искусства и реставраторами на протяжении вот уже более ста лет. Он является частью более обширной полемики, затрагивающей проблемы авторства и датировки, а также некоторые художественные, иконографические, типологические и стилистические особенности этого прославленного памятника. Данные технико-технологических исследований нередко используются для подкрепления различных гипотез (в том числе довольно экстравагантных), и именно поэтому от их точности и правильной интерпретации могут зависеть многие важные выводы, на первый взгляд, далекие от состояния сохранности иконы и от конкретных технических приемов, которые использовал иконописец.

На протяжении нескольких десятилетий изучение сохранности и технико-технологических особенностей иконы «Троица» осуществлялось специалистами разного профиля, сотрудниками различных научно-исследовательских учреждений. Подобные исследования проводили и сотрудники Третьяковской галереи, в последний раз – с 2005 по 2014 год с некоторыми перерывами. Результаты этих комплексных технико-технологических исследований существенно дополняют, подкрепляют, а иногда и корректируют ранее добытые сведения.

В процессе работы помимо визуального осмотра были осуществлены: детальная фотосъемка всей поверхности иконы, макрофотографирование, осмотр через бинокулярный микроскоп и микрофотографирование наиболее важных участков. Кроме того, было выполнено рентгенографирование всей поверхности иконы и изучена картина люминесценции красочных и покрывных слоев в ультрафиолетовом свете. Особое внимание было уделено исследованию в инфракрасном излучении скрытого под красочными слоями авторского подготовительного рисунка. Элементный состав наполнителя грунта и пигментов красочных слоев определялся с помощью рентгенофлуоресцентного анализа.

Хотя следы расчисток, чинок и поновлений присутствуют практически на всей поверхности иконы, рентгенограмма показала, что никаких крупных вставок или чинок грунта в пределах основного изображения нет, за исключением восполненной и затонированной утраты вдоль стыка досок, проходящей

узкой полосой от верхнего края по крыльям и фигуре левого ангела. Крупные вставки нового грунта присутствуют только на полях, где, по всей видимости, обветшавший грунт и истлевшая паволока удалялись ножом, после чего образовавшиеся лакуны заполнялись новым левкасом. Многочисленные гвоздевые отверстия, хорошо заметные на рентгенограмме, можно в ряде случаев сопоставить с отдельными элементами сохранившегося «годуновского» оклада иконы – так, некоторые отверстия на полях совпадают с контурами его дробниц. Судя по количеству гвоздевых отверстий, повторяющих один и тот же контур с небольшим смещением, этот оклад монтировался на полях четыре или пять раз. Что касается нового левкаса на нижнем поле, то даже простой визуальный осмотр позволяет увидеть, что оклад здесь прибавался трижды, следовательно эта чинка появилась достаточно давно.

Во время поновлений была почти полностью смыта или стерта позолота на фоне и нимбах и по неизвестной причине удален до грунта красочный слой на верхней плоскости престола. Сохранившиеся мелкие остатки красочного слоя позволяют установить, что эта плоскость была первоначально написана тем же цветом, что и подножия ангелов. Изображение чаши с головой тельца в центральной части престола сохранилось в виде небольших разрозненных фрагментов живописи и рисунка, часто перекрытых более поздними записями. Однако даже на основании этих фрагментов и по расположению гвоздевых отверстий можно реконструировать первоначальную форму чаши, которая заметно отличалась от нынешней, – чаша имела более утонченное соединение с ножкой, а ее края расходились дальше и были заострены. Проведенные исследования позволяют частично реконструировать и некоторые другие детали, имеющие значительные утраты.

Исследования ликов ангелов с помощью бинокулярного микроскопа и в инфракрасном свете подтвердили, что здесь состояние красочного слоя заметно лучше, чем на многих других участках изображения. Хотя санкирь в теневой части ликов был местами потерт при поновлениях, охрения сохранились сравнительно неплохо. Более значительные утраты обнаруживаются в верхних слоях живописи: сильно утоньшены белильные движки, потери подрумянки (по всей вероятности, авторские) и охристые высветления волос. Описи первоначальных линий рисунка на волосах сохранились слабо. Почти полностью смыты авторские тороки, которые первоначально были лазоревого цвета.

Среди особенностей нынешнего состояния сохранности иконы обращает на себя внимание различный характер грунтового краquelюра на фоне, поземе и на изображениях ангелов. Было даже высказано мнение, что под живописью грунтовой краquelюр и вовсе отсутствует. Исследование поверхности

иконы при большом увеличении совершенно опровергает подобное предположение: тонкий сетчатый грунтовой кракелюр есть на всей поверхности иконы. Разный характер его может объясняться многими технологическими и техническими факторами, в том числе составом связующего и наполнителя грунта, общей его толщиной, а также особенностями техники его нанесения. Кроме того, следует помнить, что при написании иконы в грунт впитывается связующее красок. Ярко выраженный сетчатый кракелюр на фоне иконы и на отдельных участках ангельских одежд мог появиться также под влиянием своеобразного состава слоя записи. Подобный кракелюр можно обнаружить, например, над ступнями левого и правого ангелов – грунт здесь пропитан маслом, кое-где сохранились остатки записи цвета желтой охры. Весьма вероятно, что грунтовой кракелюр приобрел особый характер в местах, покрашенных сравнительно толстым слоем охры или других земляных красок, таких как сиена или умбра. На нимбах ангелов кракелюр выделяется слабо – возможно, здесь охристая запись наносилась более тонким слоем.

Предпринятые исследования позволили получить новые сведения о материалах, которыми пользовался иконописец, а также о некоторых специфических технических и художественных приемах, которые присутствуют на всех этапах его работы, начиная с изготовления и обработки грунта. Так, под тонкими полупрозрачными слоями авторской живописи можно заметить микроскопические царапины, оставленные тончайшим абразивным материалом. Столь тщательная обработка поверхности грунта отчасти обеспечила особое качество авторского подготовительного рисунка, который хорошо виден в инфракрасном свете.

Нанесенный кистью подготовительный рисунок отличается большой свободой и непринужденностью. Иконописец явно не собирался использовать его просвечивающие сквозь краску линии как дополнительный живописный эффект, а просто строил композицию, оставляя точную проработку деталей следующим за роскрышью описям.

Помимо рисунка кистью на поверхности грунта при более тщательном исследовании удалось обнаружить и другие, более тонкие и менее контрастные линии, местами почти совпадающие с линиями рисунка, а местами совершенно не связанные с окончательной композицией. Лучше всего эти линии видны под красочным слоем синих одежд ангелов. Макрофотография в инфракрасных лучах показала существенную разницу в фактуре хорошо заметных широких и более слабых тонких линий. Наведенные кистью широкие линии имеют четкие границы, часто сохраняют следы от ворса кисточки и завершаются ступком или потеком краски. Тонкие линии четких границ не имеют – при большом увеличении видно, что они состоят из отдельных пятен, повторяющих тончайшую

фактуру поверхности грунта. Похожий след оставляет сухой мягкий рисующий материал (или, что менее вероятно, полусухая кисть). Такое предположение подтверждает и отсутствие сгустков и потеков краски на концах тонких линий. По-видимому, прежде чем намечать композицию кистью, иконописец сделал ее предварительный набросок углем.

Как удалось выяснить, все разнообразие оттенков цветовой гаммы Троицы создано одним желтым, двумя зелеными, двумя синими, двумя красными и одним красно-коричневым пигментами, а также белилами и углем. Такую палитру можно назвать довольно простой и полностью соответствующей технологическому уровню и колористическим предпочтениям иконописцев начала XV века. Однако использование сложных смесей (как правило, из четырех, пяти и более пигментов) для составления, казалось бы, простых цветов свидетельствует о высокой школе и большом таланте автора иконы.

Исключение составляет лишь пигментный состав голубых одежд ангелов, который был исследован с помощью прибора рентгенофлуоресцентного анализа на большом количестве точек. По результатам проведенных замеров, на одеждах и папоротках крыльев ангелов в смесь не вошло ничего, кроме лазурита и свинцовых белил. Такой же состав имел и голубой цвет утраченных ныне тороков. В данном случае метод элементного анализа оказался достаточным, чтобы исключить наличие в смеси таких пигментов, как азурит и смальта, а также опровергнуть информацию о присутствии в красочном слое голубых одежд берлинской лазури.

Полученный за время исследований материал позволил прояснить некоторые спорные вопросы истории памятника, которые в дальнейшем можно существенно дополнить в ходе более масштабных и технически оснащенных исследований.

Е.Я. Осташенко (Москва)

К вопросу о месте фресок Городни в искусстве первой половины XV века

История строительства церкви Рождества Богородицы в Городне, по мнению многих исследователей, делится на два этапа. На первый из них приходится строительство нижней части – подклета. Затем со значительным промежутком времени был возведен верхний храм.

Источники XVII века последовательно называют двух донаторов и строителей храма – тверских князей Ивана Михайловича (1399–1425) и Бориса

Александровича (1425–1461). Однако истолкование письменных источников и особенно самой архитектуры не приводит к однозначным выводам. Реальные даты строительства и, соответственно, украшения храма остаются темой обсуждения историков искусства.

Фрагменты росписи основного объема храма, о существовании которой было известно в XVIII–XIX веках, обнаружены в засыпках под полом храма во время реставрационных работ, проводившихся с начала 1960-х до начала 1990-х годов.

В подклете на восточной стене сохранилось фресковое изображение святителя Николая, композиционно подобное иконе, описанное еще в 1912 году. Небольшая часть фрагментов была собрана в композиции реставраторами В.В. Мельниковым, Л.Н. Ежовой и М.И. Воробьевым. В настоящее время все фрагменты и снятая со стены подклета композиция хранятся в Тверской картинной галерее.

Несмотря на фрагментарную сохранность, роспись является одним из самых важных памятников живописи первой половины XV века.

Существуют две основные позиции в ее оценке. Роспись датируют второй четвертью XV века (Г.В. Попов) либо ранним XV веком (около 1412 – Г.С. Колпакова). Изображение св. Николая в подклете относится исследователями либо к раннему XV веку (В.В. Филатов), либо признается одновременным основной росписи и датируется второй четвертью XV века (Г.В. Попов).

Согласно концепции Г.С. Колпаковой, роспись представляет особый, местный, тверской вариант искусства раннего XV века, параллельный московскому искусству того же времени. Этот стилистический этап, по убеждению автора, предшествовал резкой смене художественных идеалов, произошедшей к 1420-м годам.

В докладе говорится о необходимости вернуться к уже существующей в науке более поздней датировке росписи – второй четверть XV века. Это не означает, что роспись Городни является запоздалым ответом Твери на процессы, характеризующие более раннее искусство Москвы. Напротив, этот памятник позволяет говорить о существовании особого стилистического этапа, общего для русского и поствизантийского искусства 1430–1440-х годов.

Г.В. Попов (Москва)

Дополнения оклада Евангелия Федора Кошки во второй четверти XV века: медальоны «застенков»

Московское искусство второй четверти XV века, периода феодальной междоусобной войны, представлено единичными произведениями. Главным образом – камерных форм, шитья и ювелирных изделий. Важное место среди них занимают так называемые «застенки» – серебряные золоченые пластины, закрывающие торцы рукописного блока Евангелия боярина Федора Андреевича Кошки в раннем драгоценном окладе (1392–1401). Появление «застенков» возможно связывать с вкладом рукописи в Троице-Сергиев монастырь около 1428–1432 или 1445 года. «Застенки» украшают 9 медальонов с изображением святых, исполненных в технике гравировки. Анализ медальонов позволяет выявить изменения в стиле, характерные для послерублевской эпохи.

А.С. Преображенский (Москва)

Придел Похвалы Богородицы Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря: время возникновения, функции и убранство

Характерный для Московской Руси обычай возведения приделов рядом с погребениями русских чудотворцев или над их гробницами, как и родственная ему традиция устройства приделов в диаконнике (часто – так же по соседству с гробницами святых), подробно изучен в трудах А.Л. Баталова, В.П. Выголова, А.Г. Мельника и И.А. Шалиной. Тем не менее современные представления о таких мемориальных капеллах недостаточно полны, поскольку исследователям известны далеко не все сообщения источников, имеющие отношение к этой проблеме. Некоторые из них касаются широко известных построек, в эпоху Средневековья обладавших высочайшим сакральным статусом и воздействовавших на более поздние сооружения. К их числу принадлежит Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря, заложенный в 1422 году, при игумене Никоне, над мощами преподобного Сергия и «в похвалу» ему.

О том, что в южном алтарном компарimente Троицкого собора когда-то находился придел Похвалы Богородицы, упраздненный не ранее 1680

и не позже 1745 года, знал еще Е.Е. Голубинский, который допускал, что этот придел мог быть устроен еще в 1420-е годы по инициативе преподобного Никона. Однако первое известное Голубинскому упоминание Похвальского придела относилось только к 1559 году. Исследователи XX века, изучавшие историю и архитектуру Троицкого собора, почти не обращались к этому сюжету, в лучшем случае ограничиваясь пересказом сведений, сообщенных Е.Е. Голубинским. В большей степени их интересовал Никоновский придел – церковь над гробом преподобного Никона, пристроенная в 1548 году к южному фасаду храма и в 1623-м замененная ныне существующим сооружением. Впрочем, в статье В.И. Балдина, опубликованной в 1956 году, была высказана гипотеза о том, что Похвальский придел возник при строительстве каменного Троицкого собора. В более развернутом виде эта идея присутствует в диссертации Б.А. Огнева, написанной в 1950-е годы (издана в 2008). Оба исследователя отметили, что именно существованием придела можно объяснить устройство дополнительного окна на южном фасаде храма, в верхней части его восточного прясла, соответствующего пространству диаконника.

Вопрос о времени основания Похвальского придела в значительной степени проясняется благодаря его упоминанию в описании одного из посмертных чудес преподобного Сергия, случившихся в 1448–1449 годах, при игумене Троицкого монастыря Мартиниане. Это чудо о Дмитрие Ермолине, в монастыстве Дионисии, наказанном за гордость и нарушения устава обители. Согласно рассказу о чуде, во время богослужения в Троицком соборе Дионисий был поражен «яко же от некоего грома страшна», и старцы «отнесоша его в притвор в Похвалу Пречистыа, еже есть у чудотворцева гроба»¹. Описанное событие произошло всего через четверть века после сооружения каменного Троицкого собора. Поэтому можно думать, что Похвальский придел в диаконнике был устроен одновременно с главным монастырским храмом, сразу после обретения мощей преподобного Сергия и в ходе организации пространства вокруг его гробницы. Следовательно, он относился к числу сравнительно ранних приделов, размещенных в южном алтарном компартименте и связанных либо с почитанием соименных храмоздателям святых, либо с развитием культуры русских преподобных (ср. Георгиевский придел Успенского собора в Звенигороде и Никольский придел Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря).

¹ «Чудо о Дмитрие Ермолине» входит в группу чудес 1448–1449 годов, присоединяемых к Третьей Пахомиевской редакции Жития Сергия Радонежского. См.: Клосс Б.М. Избранные труды. Т. 1. Житие Сергия Радонежского. М., 1998. С. 445.

Хотя «Чудо о Дмитрие Ермолине» сообщает лишь о топографическом соседстве Похвальского придела с гробом Сергия Радонежского, между этими объектами, безусловно, существовала прямая символическая связь. О ее природе догадывался Е.Е. Голубинский, считавший, что придел был устроен в память о явлении Сергию Богоматери. Эта гипотеза более чем вероятна, поскольку, согласно известному сообщению Жития, Богородица явилась святому, когда тот «поаше благодарный канон Пречистей, еже есть акафисто». Чудо произошло в один из дней рождественского поста, но поскольку пение Акафиста является неотъемлемой частью службы праздника Похвалы Богородицы (суббота пятой седмицы Великого поста), именно он стал храмовым праздником придела, напоминая о почитании Богоматери преподобным Сергием, о ее покровительстве монастырю и о обязанности братии воссылать хвалу обоим заступникам обители.

Связь культа Сергия Радонежского с почитанием Богородицы как защитницы его монастыря выразилась не только в посвящении придела Троицкого собора, но и в сюжетах икон, окружавших раку преподобного уже в 1440-е годы, а скорее всего – со времени освящения каменного собора. Летописные известия об ослеплении великого князя Василия Темного, описывающие события 1446 года, свидетельствуют о том, что в это время и даже раньше – в 1442 году, когда в Троицком монастыре Василий примирился с Дмитрием Шемякой, – на гробе (или над гробом) Сергия находилась небольшая икона с изображением явления ему Богоматери. По-видимому, у раки преподобного изначально стояла и икона Богородицы на престоле с предстоящим Сергием (первая треть XV века, ГИМ), восходящая к византийским надгробным изображениям. По некоторым сведениям, относящимся к началу XX века, на южной стене Троицкого собора, над ракой, сохранялись фрагменты стенописной композиции «Богоматерь на престоле», очевидно, исполненной при росписи храма в 1635 году и, подобно этому ансамблю, восходившей к фрескам 1420-х годов.

Все эти произведения говорят о том, что во второй четверти – середине XV века почитание Сергия ассоциировалось с образом Богоматери (возможно, в большей степени, чем с образом Святой Троицы).

Посвященный ей Похвальский придел, очевидно, был задуман как храм-меморий, постоянно хранивший память о «теофаническом» по своей природе событии и служивший залогом того, что Богородица в соответствии с ее обещанием, данным Сергию, останется «неотступной» покровительницей обители подобно тому, как сам преподобный является ее вечным заступником, телесно присутствующим в своем монастыре. Прочность этих представлений демонстрируют и другие памятники – несколько богородичных икон XV века с фигурой Сергия на полях, а также произведения XVI столетия,

указывающие на генетическую связь иконографии «Сергиева видения» с гробницей святого.

Диаконник Троицкого собора, где размещался Похвальский придел, был расписан одновременно с остальными компартиментами храма в 1424–1425 годах Даниилом и Андреем Рублёвым. В 1635 году эта живопись была заменена новой, уцелевшей лишь во фрагментах. Судя по остаткам композиций «О Тебе радуется» и «Достойно есть», фрески 1635 года соответствовали богородичному посвящению придела, но не были точным повторением композиций 1420-х годов. Тем не менее тема Похвалы Богородицы, по-видимому, занимала одно из центральных мест в программе росписи Троицкого собора. Соответствующая композиция помещена в конхе его центральной апсиды. Она также относится к 1635 году, но, по общему мнению исследователей, воспроизводит сцену, входившую в состав первоначальной декорации храма.

Информация об иконном убранстве Похвальского придела содержится в древнейшей сохранившейся описи Троице-Сергиева монастыря, составленной в 1641 году. Кроме ряда сравнительно крупных и небольших икон, попавших в обитель гораздо позже времени строительства Троицкого собора, опись упоминает храмовую икону Похвалы Богородицы, которую «прислал ... государь царь и великий князь Иван Васильевич всеа Руси». Возможно, здесь говорится о заказе Иваном IV оклада, а не самой иконы, которая могла быть создана еще в 1420-е годы. Еще больше оснований считать, что к этому времени относился придельный иконостас, который включал «двери царские, сень и столпцы писаны на золоте, деисус поясной, а в нем семь образов: образ Спасов, образ Пречистые Богородицы, образ Иванны Предотечи, образ архангела Михаила, образ архангела Гаврила, образ апостола Петра, образ апостола Павла»². Поскольку главный иконостас Троицкого собора, сохранившийся до наших дней, надежно датируется временем его строительства и росписи, есть основания полагать, что первоначальный придельный иконостас также не был заменен новым и существовал до 1640-х годов, а возможно, и до момента упразднения придела. В таком случае этот небольшой ансамбль или по крайней мере его поясной деисусный чин был создан в 1420-е годы и принадлежал Даниилу и Андрею Рублёву или работавшим с ними мастерам. Сведениями о судьбе комплекса после уничтожения Похвальского придела мы не располагаем, но даже лаконичное сообщение описи 1641 года способно несколько уточнить существующие представления о деятельности ведущих московских иконописцев первой четверти XV века.

² Сергиево-Посадский музей-заповедник. Инв. 289. Л. 76–76 об.; РГБ. Ф. 173. П (МДА доп.). № 225 (М 7397). С. 80.

Что касается данных о самом приделе Похвалы Богородицы, то они также заслуживают внимания, так как имеющиеся в источниках сведения о приделах в апсидах других московских храмов обычно сильно запаздывают относительно времени строительства этих сооружений. Раннее упоминание Похвальского придела Троицкого собора свидетельствует о том, что в первой половине XV века приделы устраивались в диаконниках не только кафедральных и придворных, но и монастырских храмов. Авторитет Троице-Сергиева монастыря, очевидно, был одним из факторов, способствовавших широкому распространению таких приделов в более позднее время.

Т.А. Ромашкевич (Москва, Великий Новгород)

Древнейший храм во имя преподобного Сергия в новгородском Кремле

Эта небольшая надвратная постройка в северо-западной части Новгородского кремля является храмом, в котором нашел отражение весь исторический комплекс духовных и политических противоречий середины XV века не только Новгорода, но и всей Руси, проявившихся в деле создания и укрепления русского государства, в деле, духовным вдохновителем которого уже в XIV веке был преподобный Сергий Радонежский.

Летописные источники называют разные даты основания церкви преп. Сергия Радонежского: под 1463 годом она упоминается во Второй и Четвертой Новгородских летописях; Летопись Авраамки указывает на 1459 год. Но согласно хронологическому изложению исторических фактов в «Повести об Ионе архиепископе Новгородском» (ПСРЛ. Вып. 4. СПб., 1862), подтвержденному многими летописными свидетельствами, храм мог быть построен только в промежутке времени между мартом 1460 и мартом 1461 года.

Церковь расположена над Сергиевскими воротами, и это единственный сохранившийся на северо-западе надвратный храм. Кроме того, это единственная домовая церковь новгородских владык, дошедшая до нас.

В XVII и XVIII веках храм подвергался переделкам, в конце XIX века была полностью перестроена алтарная часть, а древняя роспись снята со стен: «... в моельном отделении житие Св. Сергия Радонежского во всю стену...» (*Передольский В.С.* Записки о состоянии Велико-Новгородской старины. 1889.) Снятые изображения позже были расчищены, смонтированы на гипсовую основу и переданы в Новгородский исторический музей.

В послереволюционное время храм был приспособлен под складские помещения. Во время оккупации Новгорода немецкими войсками здесь была устроена казарма для офицеров. После освобождения Новгорода, с 1944 по 1971 год, Сергиевскую церковь использовали как жилое помещение для сотрудников музея. Фрески, снятые со стен в 1888 году, бесследно пропали в годы оккупации.

При реставрационных исследованиях интерьера в 1971 году были обнаружены древние росписи, включая фрагменты житийных композиций. Сохранность росписи XV века позволила идентифицировать почти все имеющиеся здесь изображения. В фондах музея обнаружили три композиции из исчезнувшего в годы войны цикла.

Благодаря довоенным фотографиям, предоставленным профессором ЛГУ М.К. Каргером, удалось создать практически полную реконструкцию жития с расчетом точного месторасположения сохранившихся сцен. Эти фрески были возвращены в храм и установлены на свои места.

Житийный цикл Сергиевской церкви наряду с общими моментами существенно отличается от всех самых ранних изображений московского круга. По-видимому, здесь сыграли роль конкретно-исторические обстоятельства, отраженные в первоисточнике, послужившем образцом для создания этой росписи. Вполне возможно, что в основе новгородского варианта жития лежит литературный источник, созданный Епифанием Премудрым.

В настоящее время церковь находится на балансе Новгородского музея-заповедника. Но, как и в прежние времена, дважды в год, 18 июля и 8 октября здесь служитя Литургия и молебен преподобному Сергию Радонежскому. Службу ведет Новгородский Владыка «...у себя на сенях».

А.Л. Саминский (Москва)

Андрониково Евангелие (ГИМ 76013, Епарх. 436) среди памятников византийского и русского искусства

Главное украшение Евангелия апракос из московского Спасо-Андроникова монастыря, его выходная миниатюра, изображает юного Христа во славе, с заповедью любви на раскрытой книге: «Си заповедаю вам, да любите друг друга». Надпись была замечена А.И. Успенским, автором первого историко-художественного описания рукописи, сделанного более века назад, но с тех пор

не упоминалась в научной литературе. Между тем она не встречается более ни в одном из бесчисленных византийских и русских изображений Христа и уж совсем неожиданна в применении к Христу во славе – восседающему в облаке света среди символов евангелистов, как в ветхозаветных явлениях Саваофа. Возникнув в эпоху тринитарных споров, изображение Христа во славе, вопреки Арию, утверждало единство божественной природы Отца и Сына, скрепляя это исповедание подобающими свидетельствами из книг пророков, Нового Завета и литургии. Будучи вместе с тем зримым символом веры и краеугольным камнем христианского упования, образ Христа во славе не выходил из употребления до конца византийского тысячелетия, когда его подхватило русское искусство, прежде к нему почти не прибегавшее. Здесь, однако, надписи уже не настаивали на отождествлении Отца и Сына по божеству (в новой обстановке это, видимо, не вызывало вопросов), но благовествовали в тех же выражениях, что и на многочисленных изображениях Вседержителя. Не меньше надписи примечательны художественные особенности Спас-Андрониковской миниатюры. Необычайно вытянутая узкоплечая фигура в воздушном облаке широких одежд наделена эфирной легкостью формы и пленительной плавностью очертаний. При величавом равновесии своего положения вся она – движение, от еще не законченного сложения пальцев благословляющей ладони до ступней ног. Эфирная легкость и мягкость образа исключают из него всякую насильственность и властность. В этом смысле он – полная противоположность византийской традиции, но сближается со Спасом из Звенигородского чина и рублевской Троицей. Надпись на книге Христа кажется созвучной необычным качествам этого образа – воплощению свойств деятельной любви. Отступление от обыкновения в выборе надписи для изображения Христа, как на Андрониковской миниатюре, не могло быть произвольным. Если эта книга, действительно, предназначалась для монастыря, то указание на любовь, последнюю ступень монашеского восхождения ко Христу, могло бы отчасти найти в этом свое объяснение. Думается, однако, что необычайность и сила воплощения образа любви на миниатюре таковы, что они далеко превосходят практическую задачу исполнения определенного заказа. Наряду со Звенигородским чином и Троицей они выступают характеристикой большой культурной эпохи.

Влияние идей Сергия Радонежского на новгородскую архитектуру середины XV века

Можно отметить одно важнейшее изменение в структуре московских храмов рубежа XIV–XV веков: в ряде из них нет площадки хор в западной части храма и, соответственно, нет двухъярусности самой структуры, нет внутростенных лестниц, поддерживающих хоры арок, и других деталей, бывших непременной частью древнерусских храмов вообще и храмов Владимиро-Суздальской Руси – в частности. Одними из последних храмов раннемосковского времени типа «вписанный крест» и с хорами были Успенский собор «на Городке» в Звенигороде (рубеж XIV–XV веков) и церковь Рождества Богородицы в Московском Кремле. Это храмы, связанные с княжеским заказом. Два других храма, монастырские соборы Троице-Сергиева и Саввино-Сторожевского монастырей, сооруженные в начале XV века, хор уже не имеют. В них создано неиерархическое пространство, в котором нет отдельной площадки для князя и знати, в котором есть только одна плоскость пола, из которой исходят стены и столбы и над которой высятся своды и купол на барабане.

Представляется, что в данном решении монастырских храмов сказалась идея равенства, истекающая из общежитийного устава, принятого Сергием Радонежским и его учениками: все участники службы существуют не только в одном пространстве храма, но и на одной плоскости, что как будто пространственно, художественно отменяет иерархическое устройство общества внутри храма. Если сказать осторожнее и точнее, то не отменяет, а временно «выключает», ставя всех буквально на одну плоскость. Характерно, что это решение было найдено именно в соборах монастырей, где идея общечеловечности и была наиболее значимым вкладом Сергия Радонежского и его школы.

Кажется, что именно из Москвы идея неиерархического пространства храма стала распространяться в другие области. Новгород, воспринявший идеи общего жития в целом ряде пригородных и дальних монастырей в начале XV века, в первой половине этого столетия показывает приверженность к ставшему здесь традиционному типу с двухъярусной структурой западной части, иногда переходящей даже в восточные угловые части, а также к тому, что мы предлагаем называть «закрытыми» хорами – в противоположность тому, что чаще всего видим в храмах домонгольской Южной Руси и во Владимиро-Суздальских и раннемосковских храмах, где хоры были «открытыми», с широкими арками, обращенными в рукава креста.

В Новгороде же господствовал тип хор с угловыми, замкнутыми, отгороженными стенами приделами («закрытые» хоры), соединенными деревянным помостом, прорезающим пространство рукавов пространственного креста. Этот тип хор продолжал существовать в городских, приходских храмах Новгорода середины XV века: мы видим его и в церкви Иоанна на Опоках (1453), Ильи Пророка на Славне (1456) и в церкви Димитрия Солунского на Славкове улице (1462). Показательно, что хоры с «закрытыми» приделами сохраняются в этих храмах после введения в интерьер подцерковья, отнявшего примерно треть высоты храма. Этот же тип перешел в некоторые новгородские приходские храмы начала XVI века.

Но в монастырских храмах Новгорода видим другую тенденцию: независимо от того, имеет ли храм пол на уровне земли или снабжен подцерковьем, настил которого и является полом церкви, новгородские мастера в монастырях не делают ни площадки хор, ни приделов, тем самым уравнивая заказчиков и братию, владыку и простого монаха, боярина и монастырского служку. Такое решение позволило создать пространство более светлое и просторное, чем в храмах с хорами, причем о просторности и определенной «зальности» можно говорить и при очень небольших размерах построек. К этому варианту новгородского храма относятся следующие монастырские церкви: Спасо-Преображения в Спасском монастыре в Русе (1442), Двенадцати Апостолов в Новгороде (1454), Лазаря (1461), Воскресения на Мячине (1463), Симеона в Зверине монастыре (1467), Николы в Гостинополе (начало 1470-х). Отметим и памятник приходской, построенный в середине XV века в сельце Велебицы; здесь, видимо, уже сказалось влияние монастырского типа.

Можно говорить о прямом воздействии московских идей, московского образа монастырского храма на новгородские монастырские памятники середины XV века, которые «освободились» от хор. Это воздействие было ограничено стенами монастырских церквей, тогда как в приходских храмах концепция иерархического противопоставления элиты и простых верующих, сопровождаемая идеей создания отдельных, замкнутых пространств для частной молитвы, господствовала до начала XV века. Заметим также, что под влиянием новгородского опыта процесс освобождения от хор в монастырских храмах начался в Пскове, где похожий опыт датируется уже первой третью XVI века.

А. Серафимова (Скопье)

Концептуальные коды ансамбля: живопись верхних компартиментов Святой Софии в Охриде

Предметом нашего доклада является программа верхних компартиментов западной части собора Святой Софии в Охриде, до сих пор исследовавшихся по отдельности. Нами же она будет анализироваться как интегрально задуманное *целое*, где стены являются не только конструктивными элементами, но и служат символическими перегородками между предваряющей (придел Св. Иоанна Крестителя), основной (этаж нартекса) и завершающей (открытая галерея) частями ансамбля.

Наш анализ показывает, что помещения верхнего этажа западной части, которые, без сомнения, имели служебное (канцелярийное) предназначение для Охридской архиепископии и не были открыты для всех верующих, украшены подчеркивающими кафедральную функцию храма росписями на дидактические и символично-аллегорические темы. Все темы, к которым обратимся в отдельности, имеют свою текстуальную основу (беседы, проповеди и гомилии). Они были задуманы для епископов и понятны им, поскольку епископы обязаны быть, по примеру Иоанна Крестителя, самоотверженными монахами, и идеалом их жизни должно было служить посмертное телесное вознесение Богородицы в Царство Небесное. В общей идейной концепции трех отделов второго этажа Святой Софии эсхатологическая тематика приобретает особые оттенки содержания за счет обдуманной христологической дидактики, доступной в понимании лишь образованному церковному клиру. Образцы, на которых основана эта концепция, находим в нартексе Сопочан; к ним осмысленно добавлены темы из второго этажа экзонартекса церкви Богородицы Левишкой в Призрене.

Учитывая разнообразие в датировках трех рассматриваемых помещений, мы признаем лишь новейшие данные о количестве участников в артели и ведущей роли подписавшегося «протомастера» Иоанна Теориана. На основании наших исследований мы приходим к выводу, что:

1) росписи на верхнем этаже нартекса и во внешней галерее закончены до 1346 года, что связываем с венчанием на царство Душана и осведомленностью архиепископа Николы о подготовке этой церемонии;

2) не исключаем возможности, что эти помещения расписывались одновременно или в коротком промежутке времени, что ставим в соотношение

с грамотой Душана храму Богородицы Перивлепты (1343–1345) и с датировкой живописи южного фасада церкви Св. Николы Болничкого, как и с многочисленностью группы художников, работавших в относительно небольших помещениях;

3) придел Св. Иоанна Крестителя был расписан последним (около 1347), что связываем в первую очередь с инвеститурой ктитора – Иоанна Оливера – на звание деспота.

В результате нашего анализа опровергаются тезисы об идеологии властителя как платформе программного содержания росписи Григориевой галереи. В настоящем докладе мы пытаемся представить аргументы в пользу того, что архиепископ Никола, которого мы считаем идеологом программы росписи верхних помещений Святой Софии как интегральной целостности, пользуясь поддержкой короля Душана тонко выразил ему благодарность за свой высокий ранг, оставаясь последовательным и верным в архиерейском служении родной Охридской кафедре.

КОНЦЕПТУАЛНИ КОДОВИ НА ЦЕЛИНАТА: СЛИКАРСТВОТО ВО КАТНИТЕ ПРОСТОРИИ НА СВЕТА СОФИЈА ВО ОХРИД

Предмет на нашите истражувања е програмата во западните катни оддели на катедралата Света Софија во Охрид (досега исклучиво одделно тематски третиран), која ја анализираме како интегрално осмислена целина во која сидовите имаат конструктивна, но и симболична преградна функција меѓу предворниот (капелата на Св. Јован Крстител), пролошкиот (катот на нартексот) и галерискиот травеј (кат на тремот) со епилошка тематска поента.

Нашите анализи укажуваат на тоа дека катните простории, кои несомнено имале канцелариска намена за институционално администрирање на Охридската архиепископија и во кои верниците немале пристап, се исполнети со дидактични и симболично-алегорични теми кои ја нагласуваат нејзината катедрална функција. Сите теми имаат свои текстуални предлошки (беседи, проповеди, хомилии), на кои посебно ќе се осврнеме, кои се наменети и разбирливи за епископите, кои (треба да) се примарно доблестни монаси по образот на Крстителот, а чијшто идеал е постхумното телесно вознесение на Богородица до Христа на небото. Во интегралниот идеен концепт на трите оддели на катните делови на Света Софија, есхатологијата е маргинализирана на сметка на мисловната христолошка дидактика, разбирлива за учениот црковен персонал. Обрасците на кои овој концепт се темелел ги наоѓаме во нартексот на Сопокани,

на кој обмислено се вклучени и тематски заемки од надворешниот нартекс на призренската Света Богородица Љевишка.

Во однос на разнобразијата на датацијата на фреско-живописот во трите катни делови, при што ги прифаќаме поновите тези само за бројноста на сликарската екипа и за пренагласената улога на потпишаниот “протомајстор” Јован Теоријан, врз основа на нашите истражувања сметаме дека: 1. декорацијата на катот на нартексот и тремот се завршени до 1346 година што го поврзуваме со устоличувањето на Душан за цар и за упатеноста на архиепископот Никола во подготовките на церемонијата; 2. не ја исклучуваме можноста овие оддели да биле работени паралелно или во краток временски период што го поврзуваме со Душановата повелба на Перивлепта (1343-45) и со датацијата на сликарството на јужната фасада во Свети Никола Бонички, како и со бројноста на сликарската екипа во (релативно) камерните простории; 3. декорацијата во капелата на Свети Јован Крстител била реализирана последна (околу 1347), што го поврзуваме пред сè со формализирањето на инвеститурата на ктиторот, деспотот Јован Оливер.

Со нашите анализи се отфрлаат тезите за владетелската идеологија како платформа за програмските содржини на Григориевата галерија. Во нашиот труд се обидуваме да дадеме аргументи дека архиепископот Никола кого го сметаме за осмислувач на програмата во катните делови на Света Софија како интегрална целина, и покрај супортираниот статус од кралот Душан, суптилно изразувајќи ја благодарноста за својата висока функција/привилегија кон него, останал доследен и посветен на архијерејскиот завет кон матичната охридска катедра.

Э.С. Смирнова (Москва)

Симоновская Псалтирь ГИМ, Хлуд. 3. Иллюстрации к Библейским песням

Симоновская Псалтирь – одна из выдающихся новгородских иллюстрированных рукописей, которая раньше датировалась концом XIII века, а в относительно недавние годы получила обоснованную датировку второй четвертью XIV века (А.А. Турилов). Условное название новгородской Псалтири зависит от имени ее заказчика, которое упомянуто в одной из записей. Рукопись содержит десятки орнаментальных композиций и сюжетных миниатюр, располагающихся как внутри текста, так и рядом с ним, на полях. В этом можно

видеть соединение традиций «аристократических» и «монастырских» Псалтирей, что указывает на условность деления Псалтирей византийского мира на эти две категории. Начальные, «выходные» миниатюры Симоновской Псалтири привлекали внимание О.С. Поповой, а изображения на полях, сопутствующие тем или иным Псалмам, – А.С. Преображенского.

Миниатюры Симоновской Псалтири являются характерными примерами того пласта русской культуры первой половины XIV века, который не был еще затронут палеологовскими новшествами и опирался как на традицию предшествующего столетия, так и на другие приемы, сложившиеся на Руси и включающие в себя плоскостное решение композиций и выразительность линии. Между тем иконография некоторых групп миниатюр и, в частности, иллюстраций к Библейским песням, обнаруживает более древние истоки.

Библейские песни помещаются после всех основных разделов Псалтири. Тексты восьми песен от имени ветхозаветных персонажей представляют отклик на библейские события, а две последние посвящены Богоматери и теме Рождества Иоанна Предтечи, составляя своеобразный переход к евангельской тематике.

В работе рассматриваются иллюстрации к первым шести песням. В отличие от византийских иллюминированных Псалтирей XII–XIV веков, а также от славянских Псалтирей XIV века (Томича, Мюнхенской, Киевской), миниатюры Симоновской Псалтири в основном ориентированы на ту традицию, которая нам известна по древним византийским образцам – рукописям Македонского и ранне-Комнинского периодов (Псалтирям, Октатевхам, Книгам пророков, творениям отцов церкви и др.). Так, иллюстрации к Первой и Второй песням пророка Моисея обнаруживают сходство с соответствующими миниатюрами Парижской Псалтири X века (BNF, cod. gr. 139, fol. 419 v., 422 v.). При этом античные персонификации, характерные для византийского кодекса, интерпретированы скорее в космогоническом и христианском аспекте («Ночь» стала ангелом с тучей, «Гора Синай» – пустыней в образе беса).

Песнь Четвертая, пророка Аввакума, иллюстрирована сценой «Даниил во рву львином» (с фигурой летящего Аввакума), распространенной в раннехристианском и ранневизантийском искусстве, а в рукописях средневизантийского периода сохранившейся в Словах Григория Богослова, IX века (BNF, cod. 510). В дошедших до нас греческих Псалтирях (BNF, cod. suppl. gr. 610, fol. 252 v., второй – третьей четверти XI века; Washington, DO, cod. 3, fol. 76, ок. 1084, из монастыря Пантократор на Афоне) она встречается только в усеченном виде, тогда как в Симоновской Псалтири – в полном.

Песнь Пятая, пророка Исаии, иллюстрирована в новгородской рукописи не образом этого пророка, вдохновляемого с небес, получающего проро-

ческий дар (что отвечало бы самой распространенной византийской традиции), а трехфигурной композицией, где по сторонам Исаии изображены две фигуры: «Зоря утренняя» и «Зоря вечерняя». Эта композиция восходит, надо полагать, к византийским прототипам Македонского периода, таким как миниатюры с изображениями Исаии между персонификациями Ночи и Утра в Парижской Псалтири X века (BNF, cod. gr. 139, fol. 435 v), в Книге пророка Исаии, с толкованиями, X века (Vat. gr. 755, fol. 107), а также в двух греческих Псалтирях XI века (BNF, cod. suppl. gr. 610, fol. 256 v., и Вашингтон, DC, cod. 3, fol. 77, около 1084).

Иллюстрации к Песни Шестой, пророка Ионы, в наибольшей части византийских Псалтирей включают только эпизод с китом. Однако в рукописях X–XII веков встречаются и целые серии сцен или несколько эпизодов в одной композиции, где представлена и проповедь Ионы перед ниневитянами, и его отдых под деревом: в Парижской Псалтири (BNF, cod. gr. 139, fol. 431 v.), Словах Григория Богослова (BNF, gr. 510), Псалтири XII века (Vatoped, cod. 760, fol. 282 v. – 283). Несколько сцен представлено и в Киевской Псалтири 1397 года (л. 220). Между тем в Симоновской Псалтири имеются две сцены – с деревом и с китом, совмещенные в одной композиции, которая по структуре ближе всего к миниатюре в Менологии Василия II (Vat. gr. 1613, fol. 59).

Особняком стоит миниатюра к Песни Третьей, пророчицы Анны. В простой, симметричной композиции с двумя постройками по сторонам фигуры Анны примечательно изображение кивория и висящих под ним светильников. Эта подробность находит себе аналогии в целом ряде русских миниатюр и, отчасти, икон, где изображается интерьер храма. С точки зрения стиля эта миниатюра, как и композиция с пророком Ионой, исполнена особым мастером, чье творчество отличается от композиций основного художника повышенной яркостью цвета и упрощенностью линий.

Миниатюры Симоновской Псалтири принадлежат к тому стилистическому пласту в новгородском искусстве второй четверти XIV века, который еще не был затронут палеологовскими веяниями, в отличие от другого слоя, к которому принадлежат, например, икона «Спас на престоле» 1337 года (Благовещенский собор Московского Кремля), Двенадцать праздников 1341 года из Софийского собора (Новгородский музей), Евангелие ГИМ, Хлуд. 30. Надо полагать, что миниатюристы Симоновской Псалтири при иллюстрировании Библейских песен имели возможность пользоваться иконографическими образцами не XIII–XIV веков, а более ранними. Таковыми могли служить не только византийские рукописи, но традиция и не дошедших до нашего времени русских лицевых Псалтирей, созданных в XI – начале XII века и, значит, современных таким русским рукописям, как Остромирово и Мстиславово Евангелия и Изборник Святослава 1073 года.

И.А. Стерлигова (Москва)

Византийские камеи в русских оправках XIV – первой половины XV века

Несколько византийские камеи в русских оправках XIV – первой половины XV века, происходящие из старых русских монастырей и казны великих князей, представляют разносторонний интерес и могут рассматриваться в русле нескольких проблем истории средневековой культуры:

– хронологии византийской глиптики, которая все еще изучается в ряду вспомогательных исторических дисциплин, вне общих художественных процессов;

– выявления других поздневизантийских гемм в отечественных и зарубежных собраниях и характеристики их стиля;

– выявления камей, выполненных греческими мастерами и их учениками на Руси;

– уточнения датировок различных типов драгоценных оправ миниатюрных икон;

– истории бытования икон-камей в Древней Руси и уточнения круга их владельцев;

– изучения древнерусских имитаций гемм средствами других техник прикладного искусства;

– значения византийского компонента в становлении стиля древнерусской мелкой пластики рублевской эпохи и в произведениях середины XV столетия.

Б. Тодич (Белград)

Изобразительное искусство и архитектура в сочинениях сербских писателей конца XIV – начала XV века

Сербское искусство последних десятилетий XIV и первой половины XV века переживало большой подъем. Основанная на предшествующем художественном наследии и творчески преобразованная, сербская архитектура того времени известна по таким уникальным памятникам, как Раваница, Лазарика,

Ресава и Каленич. Настенная живопись этих и еще десятка меньших церквей представляет собой последнее великое явление в истории сербского искусства, известное в историографии под названием «моравская школа». Параллельное явление составляет литература того времени, в которой культивируются различные агиографические, поэтические, исторические и другие литературные жанры.

Расцвет сербской культуры, архитектуры и живописи конца XIV – начала XV века отразился в текстах, посвященных изобразительному искусству. Разумеется, это были не самостоятельные теоретические труды, а сочинения по образу византийских экфрасисов, вошедших в жития, похвалы, родословы и другие литературные, исторические, богослужебные тексты. Некоторые создатели подобных сочинений известны по именам – патриарх Даниил III, Григорий Цамблак, Константин Костенечки и Антоний Рафаил – тогда как другие остались анонимными. В своих текстах они подробно описывали построенные тогда монастыри, особенно задужбину князя Лазаря Раваницу, а также более древние памятники: Студеницу, Баньску, Дечани и другие. Описания церквей и монастырей подчинены общему характеру текстов, в которых они содержатся, однако, как правило, содержат множество прекрасных замечаний, показывающих весьма хорошее знание писателями этих храмов. Глубоко личное восприятие художественных явлений и интерпретация памятников основаны на внутреннем или переносном значении, в котором акцентируется исхождение божественного света, и сам способ, которым они пишут об этом, ясно открывает исихастское мышление писателей, особенно Антония Рафаила.

В некоторых описаниях ощущается попытка сравнить произведения изобразительного искусства между собой и выделить лучшее из них. Это для нас является важнейшим моментом, так как в ценностной иерархии древних писателей проявляются художественные критерии позднесредневековой эпохи, значительно отличающиеся от критериев нашего времени. История искусства должна бы принимать в расчет и эти критерии при вынесении ценностных суждений о древних памятниках искусства.

В упомянутых описаниях драгоценна и используемая в них терминология. Около 1400 года она была значительно обогащена благодаря переводам с греческого. Важнейшим из них был труд Дионисия Ареопагита, сделанный известным писателем и переводчиком иноком Исайей. Интересно проследить, как отдельные греческие слова и эстетические термины переводились на сербский язык, насколько адекватны были эти переводы при воспроизведении искусственных сложных слов и в какой мере соответствовали славянские часто трудно переводимым выражениям греческого языка.

А.А. Турилов (Москва)

К вопросу о датировке гравированных дробниц с изображениями святых и праздников на саккосе митрополита Алексия (по данным палеографии)

Саккос Св. митрополита Алексия (Музеи Московского Кремля, инв. ТК-1), снабженный исторической надписью («летописью») о создании в 1364 году, представляет собой весьма сложный, неоднородный и разновременный памятник. Во многом эта характеристика относится к драгоценным металлическим дробницам-бляшкам, нашитым на саккос, – как к орнаментальным (по преимуществу) в технике перегородчатой эмали, так и к позолоченным серебряным с гравированными изображениями Деисуса, святых (апостолов) и праздников (размещены на оплечье и зарукавьях). При этом если эмалевые дробницы достаточно хорошо изучены (хотя бы уже в силу связи с домонгольской традицией), то о гравированных этого сказать нельзя. Они (точнее – палеографическая датировка надписей на них) и составляют предмет данной работы.

Сопоставительный палеографический материал уже в силу краткости надписей на дробницах (только имена святых и названия праздников; весьма ограничен даже в наборе букв – неполный алфавит). Тем не менее он, однако, позволяет сделать определенные наблюдения и выводы, немаловажные для истории памятника.

Надписи на указанных дробницах выполнены не менее чем четырьмя почерками. Явно целостную и при этом наиболее надежно датируемую группу представляют в этом отношении дробницы с изображениями апостолов Иоанна, Луки, Матфея, Филиппа, Фомы и, вероятно, Павла (хотя последняя нуждается в дополнительном изучении). Графика надписей на них отмечена признаками «второго южнославянского влияния», и их следует датировать не ранее первой четверти XV века. С учетом данного обстоятельства уместно связать их создание с реставрацией саккоса (восполнением утрат убранства) в связи с открытием мощей митрополита Алексия (1439) или же с его окончательной канонизацией при митрополите Ионе (1448).

Другую группу составляют дробницы с изображением деисуса (кроме апостола Петра) и апостолов Андрея, Иакова и Марка. Здесь на ряде изображений надписи отсутствуют (архангел Гавриил) либо представлены малопоказательными монограммами (Христос, Богоматерь), однако все они объединяются стилистическими особенностями (в частности, чернением волос у Христа,

архангелов и апостолов и заметно более низким уровнем исполнения). Надписи отличаются небрежностью, ряд букв (А, Р) представлен зеркальными вариантами, в имя апостола Андрея вставлен избыточный «Ъ» между «Н» и «Д», имя апостола Марка передано в бытовой орфографии («Марко»). Это, в совокупности с графическими особенностями, позволяет датировать данную группу дробниц концом XIII – XIV веком, то есть временем, близким к созданию декоративных эмалевых бляшек; локализовать ее на основании графико-орфографических данных не представляется возможным. То есть эти дробницы не современны тканевой основе саккоса (1364) и, очевидно, перенесены на него с более раннего облачения.

Разновременны между собой и две сюжетные дробницы с шарнирами посередине. Надпись на бляшке с изображением «Рождества Христова» выполнена полууставом вполне в традициях XIV века, но она вполне может быть современна первой группе дробниц с изображениями святых (1439 или 1448?). В то же время применительно к «Благовещению» уместнее говорить не о надписи, а о ее неумелой имитации. Она выполнена, несомненно, иным почерком, чем надписи на дробницах деисуса, однако ничто не мешает датировать их одним временем.

Т.Ю. Царевская (Великий Новгород)

«Зело философ хитр...»: иконология жестов в росписи церкви Спаса на Ильине

Условный язык средневековой живописи выработал особый подход к изображению жеста, в котором эта условность обрела едва ли не крайние формы, приблизившись к четко регламентированной и всегда узнаваемой формуле. Однако, оставаясь неотъемлемой частью художественного образа, жест нередко сохранял реалистические черты и, соответственно, оставлял возможность индивидуального прочтения. В плане выяснения многогранных семантических особенностей и вариативных возможностей содержания в искусстве византийского мира этот элемент изображения все еще ждет своего фундаментального исследования. Лишь самые общие вопросы происхождения и значения жестов затронуты в трудах архиеп. Никанора, Е. Голубинского, П. Флоренского, Н.П. Кондакова; более целенаправленно изучением жеста в православном искусстве занимаются О.Ю. Клаутова, В.В. Жаданов,

Дм. Юревич. Однако в центре внимания исследователей, как правило, остаются жесты *канонические*, сводимые, согласно классификации К. Весселя (*Wessel K. Reallexikon*, 1971), к десятку категорий (благословение, молитва, обращение, выражение печали, могущества, благоговения, ликования, волнения, изображению покровенных рук). Исходной точкой в их семантической интерпретации служат, с одной стороны, античные трактаты по ораторскому искусству Марка Фабия Квинтиллиана (*De institutione oratoria*), Апулея (*De aureo asino*), Цицерона (*De oratore*), с другой – исследования по истории старообрядческой церкви.

Что же касается *неканонических* жестов, максимально зависящих от контекста и, в свою очередь, способных этот контекст прояснить, – к их изучению обращались лишь в единичных случаях (один из редких примеров – последовательное изучение музыкальных жестов в поздневизантийском искусстве, принадлежащее Нилу К. Морану, 1983). Неканонический жест, понимаемый не столько как визуальная система символов, сколько как дополнительный канал связи, оживленный обращением к эллинистическому наследию, становится особенно актуальным в живописи палеологовского периода, обогащенной новыми возможностями пластического языка и насыщенной литературными и гимнографическими реминисценциями.

В этом отношении особый интерес представляет роспись Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине в Новгороде. В изображениях ветхозаветных персонажей, расположенных в барабане купола, лаконичные и величественные жесты монументальных фигур складываются в некую систему, приобретающую функцию оптического кода, благодаря которому становится более понятным замысел иконографической программы этой части ансамбля. Один из ключей этого «кода» – специфический жест опущенной и, на первый взгляд, немотивированно изогнутой левой руки Еноха, повторяющий очертания держащей Евангелие руки Христа Пантократора в скупье купола, – жест, который отсылает непосредственно к тексту апокрифической «Второй» (славянской) Книги Еноха: «... аз же зрех очию Господню, яко луча солнца светяще ся, ужасаючи очи человеку. Вы же, чада, *видите десницу мою, помаваючи вам* – равна творена вам человека, аз же видех десницу Господню, помаваючи ми – исполняючи небо». Отчетливо звучащая здесь тема свидетельства о Боге и личного опыта богообщения или боговидения объединяет все персонажи купола и так или иначе визуально транслируется через их жесты. При этом предпочтение отдается тем представителям ветхозаветного человечества, которые несут на себе какой-либо особый, индивидуальный отпечаток Божественного подобия. Все вместе эти отблески величия, могущества и жертвенности Творца показывают различные грани Божественного, которые сливаются воедино только в лике Христа.

Не менее специфический замысел, как кажется, обусловил и вариацию вполне канонических жестов столпников на южной стене Троицкой каморы. Эти жесты, по преимуществу соответствующие традиционной иконографии «приятя благодати», будучи представлены в определенной последовательности, ассоциируются с различными степенями аскетического подвига – «вхождения в себя», требующего всецелого отвержения мира (жест раскрытых перед грудью ладоней Симеона Старшего), озарения или восхищения, молитвенного экстаза, сопровождающегося видением божественного света (жест распахнутых воздетых рук Симеона Дивногорца, духовное восхождение которого ознаменовалось нисхождением на него Святого Духа в виде горящей свечи, исполнившего подвижника Божественной Премудрости) и, наконец, полного бесстрастия: рядом с кульминационным жестом Симеона Дивногорца положение рук старца Алипия, смиренно возложенных на конец бороды, а точнее – на сердце – главный источник страстей, служит знаком его свершившегося подвига, упокоения от делания, духовного преображения, конца земного пути.

Б. Цветкович (Белград)

Sanctity and Antiquity in Political Theory of Late Medieval Serbian Art

Relationship of medieval Balkans to Classical past has long been in focus of scholarship: role of Byzantium as the prime intermediary for ancient heritage was crucial. Early instances of Antiquity's presence coming through channels of church and state are detectable in codes, laws as well as hagiographies and art of 13th Century Serbia, witnessing strong ties the patrons had to workshops from Constantinople and Thessaloniki. On one hand, there is a number of personifications painted or sculpted, reflecting clear Classical pictorial and iconographic patterns, and on the other, Antique philosophers depicted in Žiča from 1220s and Ljeviška from 1309, display that the figures of Plato, Plutarch and others being signed "Hellenes" were actually categorized as pagan.

More sophisticated presence of Antiquity is found in the late medieval Serbia, characterized by consistent urban development and close blending of its ruling elite with the Byzantine one by the end of 14th and first decades of 15th Centuries. Distinct material provides rich information on high erudition of translators (e.g. Gregorios the Chilandarian), scribes (e.g. Dositheos, Theodore), and writers (e.g. Konstantin

of Kosteneč), who not only used multiple references to ancient works of literature (e.g. Homer, Herodotus), but had created rhetorical devices and special ideological constructs in producing complex political theory (from imagined genealogies with Constantine the Great, Licinius, and even Augustus, to comparisons with Ptolemy II Philadelphus, to syncretism with Heracles, and elaborate programme of spolia in the city walls of Smederevo). The paper explores various issues of correlation between Antique models from written sources and reflection of such notions in miniature and monumental painting, sculpture and architecture, and their clothing for usage within Christian Orthodox world.

С.З. Чернов (Москва)

Сергий Радонежский: социокультурные контексты

1. Попытки описать влияние духовных движений Средневековья на церковное искусство нередко приводили к поспешным выводам. Классическим примером могут служить знаменитые работы Поля Сабатье и Генриха Тоде о влиянии восприятия Франциском Ассизским природы на искусство эпохи Джотто.

2. В современной медиевистике, опирающейся на историко-антропологические подходы и изучение менталитета, сформировались новые методы описания влияния духовных движений на мировоззрение и практики общества. В частности, внимание исследователей все более привлекают социокультурные контексты, в которых начинались и протекали эти движения. Так, например, в статье Энн Лестер подчеркивается, что деятельность Франциска Ассизского, восстановившего храмы Сан-Дамиано, Сан-Пьетро и Порциункула, началась в особой «пограничной» зоне. Здесь, у стен богатых торговых городов Умбрии, на перекрестках дорог, концентрировались язвы общества: нищие, бродяги, прокаженные. Под влиянием последователей Франциска именно в «пограничных» зонах началось возрождение *vita apostolica*. На материалах Нидерландов и Шампани автор показывает, как на протяжении XIII века новые женские общины укоренились в заброшенных хосписах и хозяйственных постройках на окраинах городов, которые обратились в зону разворачивания новых социальных практик, стали пространством самосовершенствования, формирования ценностей, альтернативных устоям городского общества, и полем реформирования религиозной жизни.

3. Следует признать, что существующие представления о влиянии духовного движения, связанного с именем Сергия Радонежского, на русскую культуру продолжают опираться на весьма интересные, но во многом гипотетические построения В.О. Ключевского и Г.П. Федотова.

Между тем в нашем распоряжении оказывается все больше материалов, которые позволяют реконструировать социокультурные контексты деятельности Сергия Радонежского и его последователей. Настоящий доклад предполагает обрисовать один из таких контекстов.

4. Деятельность Сергия и его современников (Стефана Махрицкого и др.) началась в 1340-е годы вдали от городов Московского княжества, на землях, которые начали осваиваться незадолго до того на Волжско-Окском водоразделе. В силу того что Радонежский уезд перестал существовать еще в середине XVI века, контуры этой области могут быть намечены приблизительно с учетом границ Радонежской церковной десятины.

Судьба колонизируемых земель в истории бывает различной. Иногда эти территории остаются бледной копией метрополии. Иногда – как в случае с Радонежем – здесь закладываются новые культурные традиции, которые затем обновляют метрополию.

Остается загадкой, почему именно здесь, а не на Волжском торговом пути или среди полонянников Сарая, зародилось интересующее нас духовное движение. Однако некоторые социокультурные характеристики этого района в первой половине XIV века могут быть выделены.

5. Житие Епифания свидетельствует, что в 1342 году Варфоломей вместе с братом Стефаном, тогда монахом Покровского в Хотькове монастыря, расположенного вблизи Радонежа, отправились на взыскание пустыни и основали Троицкий монастырь у северной границы Московского княжества.

Локализация поселений, известных по актам, их археологическая датировка и понимание ландшафтного контекста показывают, что Радонежская и другие волости северо-востока Московского княжества, упоминаемые в духовной грамоте Ивана Калиты (1336), тогда представляли собой группы поселений, отстоящие друг от друга на десятки верст. Они возникли на великокняжеских землях на архаическом праве, известном на Руси и в западославянских странах как «служебная система». Исследование, посвященное ростовским переселенцам (Тормосовы, Дюденевы), показало, что семья Кирилла и Марьи и их сородичи утратили боярское звание и находились на положении вольных слуг.

Все эти вновь установленные на основании документальных и археологических источников факты показывают, что свидетельства «Жития Сергия Радонежского» о знакомстве Сергия с крестьянским трудом – не агиографическая идеализация, а точная передача устных рассказов очевидцев.

Положение изгоев, в котором оказались его родные, скорее всего, переживалось Варфоломеем в отрочестве как травма. Однако Сергей сумел переосмыслить бедность как условие духовного роста и донести это понимание до других. Когда незадолго до своей кончины (1378) митрополит Алексий обратился к нему с предложением стать претендентом на занятие митрополичьей кафедры и попытался возложить на него золотой крест с парамандом, Преподобный воспротивился, говоря: *«Ми бо от юности моего не бых златоносеи, ныне же на старость паче хотль бых в нищете пребывати»*.

В русле этих выводов лежат наблюдения и о самом типе пустыни, который распространился на окраинах Московского княжества. Когда была реконструирована поселенческая структура подмосковных волостей первой половины XIV века, удалось выделить тип мирских монастырей, которые располагались на их безлюдных окраинах и служили местом уединенной подвижнической жизни (сопоставимой с позднейшим келейничеством), прибежищем старости, а также местом упокоения и поминания для жителей волости. Оказалось, что именно от этих монастырей (в том числе и Покрова в Хотькове) берет свое начало монастыри-пустыни Сергиевского круга и прежде всего сам Троицкий монастырь. Среди первых монахов пустыни на Маковце в «Житие» упоминаются Василия Сухи(й) *«от страны пришедый от връх Дубны»* (в начале XV века – Верходубенская волость), Иаков Якута и Онисим, дядя Кирилла.

Таким образом, имеются основания полагать, что Троицкая пустынь была создана людьми, связанными с кругом раннего сообщества Радонежа, сложившегося до того, как с 1360-х годов здесь начали возникать боярские вотчины. В годы правления вел. кн. Ивана Ивановича (1353 – 13.11.1359) пустынь обращается в монастырь, а при Алексие митрополите (30.06.1354 – 12.02.1378) влияние Троицкого монастыря и связанного с ним духовного движения широко распространяется на русском Северо-Востоке.

Предлагаемый подход позволяет высветить некоторые черты этого движения. Опыт укоренения в новой неприветливой среде и узнавания в ней богозданного мира, опыт осмысления трудовой этики первопоселенцев, сочетающей сосредоточенность наедине с природой и совместные усилия, создавал благодатную почву для восприятия евангельских заповедей и формирования новой этики, в которой идеал монастырской жизни занимал значительное место.

Понимание социокультурной среды, породившей духовное движение, связанное с именем Сергия Радонежского, в свою очередь, ставит задачи перед исследователями. Они связаны с изучением полной драматизма истории взаимодействия движения и связанной с ним общественной среды в конце XIV и первой половине XV века.

И.А. Шалина (Санкт-Петербург)

Фрагменты шитого иконостаса второй четверти XV века: проблемы реконструкции, иконографии, стиля

Шитый иконостас, дошедший до нас в целом ряде разрозненных фрагментов с фигурами святых, – один из самых значительных памятников московского искусства конца первой трети XV века. Помимо высочайшего художественного уровня исполнения шитья, образцы которого известны по единичным примерам того времени, это еще и уникальный по замыслу комплекс, проливающий свет на ранний период формирования высокого русского иконостаса. Несмотря на особое место, которое занимает этот памятник в ряду работ послерублевской эпохи, за редким исключением, он не привлекал внимания исследователей. Лишь благодаря экспонированию девяти частей иконостаса на выставке в ГИМ, посвященной преподобному Сергию Радонежскому, появилась возможность осмысления этого выдающегося произведения.

Фрагменты шитья находятся в разных музейных хранилищах: большая их часть (8 №№) происходит из собрания А.С. Уварова (с 1922 – в ГИМ), там же хранится еще два изображения, поступившие из ЦМФ в 1936 году. Два образа пророков Давида и Соломона, еще до 1840–х годов попавших в московское древлехранилище М.П. Погодина, в 1897 году оказались в Русском музее; изображение вмч. Дмитрия Солунского из коллекции князя С.А. Щербатова передано в 1927 году в ГММК; образ св. Иакова уже в 1960 году приобретен Эрмитажем от Г.А. Чухлова. Поскольку все фрагменты попали в музеи из частных собраний, информация о первоначальном происхождении шитого иконостаса оказалась утраченной. Существует предположение, что именно эта «походная церковь» в XVII веке находилась в Верхнем дворце Московского Кремля, а после его разорения и пожара 1812 года пострадавшая и ветхая ткань оказалась в руках старообрядцев. Это подтверждает и типичный для них характер поновления памятника. Иконостас был разделен на отдельные части, которые дополнили новой каймой и прикрепили на иконные доски, обложенные басмой. Как отдельные моленные образы (теперь о них можно судить лишь по изображению пророков Давида и Соломона), они были распроданы в крупные московские собрания первой половины XIX века. В настоящее время большая часть этих произведений прошла музейную реставрацию, во время которой они были размонтированы и дублированы на новый малиновый шелк.

Несмотря на фрагментарность шитья, композиционные особенности и состав дошедших до нас фигур святых позволяют предполагать, что изначально это был «походный» иконостас, общий замысел которого можно отчасти реконструировать. Он имел как минимум три горизонтальных регистра с деисусным и пророческим рядами, а также еще один, видимо, нижний ярус с изображениями преподобных. Вертикальный размер ткани, учитывая среднюю высоту каждого регистра (ок. 23 см при фигурах в среднем по 18 см), несохранившийся праздничный чин, а также ширину разгранок и окаймлений, был не менее 120–130 см. Труднее определить длину иконостаса, но судя по составу святых, в каждом ярусе было от 15 до 21 фигур; то есть он мог достигать 180–250 см. Это соответствует размерам сходных по композиции памятников, например сохранившейся верхней половины шитого деисусного чина, исполненного около середины XV века новгородскими мастерами архиепископа Евфимия (25 × 185 см), или так называемого «воздуха» княгини Елены Вереysкой 1466 года из Астраханской картинной галереи (138 × 177 см), ярусы которого состоят из 17–19 фигур (каждая по 27 × 8–9 см). Однако по сравнению с этими произведениями, замысел шитого походного иконостаса, включавшего большее число святых, был монументальнее и значительнее.

От деисусного ряда, помимо центрального образа Спаса Вседержителя на престоле, апостолов Петра и Павла, Варфоломея (?) (ГИМ) и Иакова Заведеева (ГЭ), сохранилась еще фигура вмч. Димитрия Солунского (ГММК). Иконографическое решение чина необычно: средник представлен в новгородской редакции, но с закрытым Евангелием и иной, лишенной энергичности, позой Спасителя. В композицию включены фигуры четырех апостолов, причем крайне редкого состава, отличного от деисусов московских иконостасов первой половины XIX века. Это позволяет думать, что первоначально их было гораздо больше. Помимо симметрично развернутых к Спасу образов Петра и Павла, в левой части чина прямолично изображены Варфоломей (?) и Иаков. Если бы не фигура мученика Димитрия, можно было реконструировать чин как апостольский, однако включение мученика говорит в пользу традиционного решения девяти средних образов. К ним надо добавить еще как минимум двух фронтально представленных апостолов (справа), а также несколько фигур святителей, без которых, согласно устоявшейся традиции, трудно представить деисусный чин того времени: в Благовещенском соборе Московского Кремля конца XIV века и Кашинском чине второй четверти XV века было по два апостола и святителя; в Успенском соборе Владимира (1410) и в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря (1425) – по четыре апостола и святителя; деисусный чин «воздуха» 1466 года насчитывает семь фигур иерархов, в том числе

русских митрополитов. Поэтому логично предположить, что Деисус походного иконостаса включал не менее 19–21 фигуры.

Уникальной чертой шитого иконостаса является полнофигурная композиция пророческого ряда, до сих пор известная лишь по ансамблю новгородского Софийского собора 1509 года. Судя по составу четырех уцелевших изображений (Давида, Соломона, Иезекииля, а также судьи Гедеона, не входившего в число великих и малых пророков), этот ряд также отличался полнотой и включал не менее тринадцати фигур. Ветхозаветные цари Давид и Соломон (смонтированы вместе в XIX веке) развернуты друг к другу в позах предстояния перед центральным образом (не сохранился), которым, в данном случае, могли быть лишь тронное изображение Богородицы или ростовой образ Оранты – Великой Панагии. Позы еще двух пророков – Гедеона (в правой части), показанного лишь в легком развороте влево, и почти фронтально представленного Иезекииля (слева) (ГИМ) – свидетельствует о сходном с деисусным чином композиционном решении, сочетавшем развернутых и устремленных к центру пророков, позы которых постепенно разворачивались к зрителю, и фронтальные фигуры, завершавшие по краям этот ряд иконостаса. Такое решение придавало памятнику, явно предназначенному для личной молитвы, законченный и вполне «домашний» облик. Поэтому правильно было бы предположить, что в состав деисусного чина были включены еще и соименные святые, которые могли замыкать его и быть обращенными к заказчикам шитой «церкви». Именно так представлены фигуры Константина и Елены в деисусе на «воздухе» 1466 года из Архангельского собора Московского Кремля, вложенном туда княгиней Еленой Вереysкой.

Аналогичную картину представляет чин, в который входили изображения пяти преподобных, составляющие самостоятельную группу фрагментов. Среди них есть как прямоличные (Пахомий Великий, Сергей Радонежский), так и развернутые к центру или друг к другу образы (неизвестный преподобный, старец Варлаам с царевичем Иоасафом). Скорее всего, они были частью нижнего фриза шитого иконостаса, уподобленного иконографической программе восточных граней столпов (как в церкви Успения «на Городке» в Звенигороде, ок. 1400) и расписных каменных алтарных преград московских княжеских соборов. Они были в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря (1423–1424); в церкви Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря (ок. 1430); в Успенском соборе Московского Кремля (1481). Исходя из композиционных принципов походных иконостасов, следует думать, что число фигур нижнего фриза должно было соответствовать изображениям верхних рядов. Так, например, соотносятся пророческий и деисусный ярусы с избранными святыми на шитой ткани Елены Вереysкой 1466 года. Иконографический состав

преподобных отцов и пустынножителей восходит к современным монументальным памятникам, о чем красноречиво свидетельствует сцена беседы Варлаама и Иоасафа, повторяющая одноименную фреску церкви Успения «на Городке». Вместе с тем еще в большей степени она восходит к схеме новгородской Софийской таблетки конца XV века. Особенностью нижнего фриза является включение образа Сергия Радонежского (а возможно, и фигуры игумена Ни[кона]?) – это первый известный пример введения фигуры чудотворца в программу иконостаса, что впоследствии станет традиционным для русского средневекового сознания.

Безусловно, существуют и другие варианты реконструкции сложного комплекса, в котором праздничные сцены, а также фронтальные фигуры апостолов и пророков могли «выходить» на широкую шитую кайму, окружавшую средник, а его композиция с тремя–четырьмя рядами – была выдержана традиционно: с позами предстоящих и шествующих к центру святых. Однако как сохранившиеся более поздние примеры, так и стоявшие перед мастером художественные задачи все же склоняют к первому решению. В любом случае, камерная шитая икона отражала структуру высокого храмового иконостаса, идея которого в это время ассоциировалась уже не только с интерьером каменных построек, но с моленным образом как таковым. Впоследствии именно эта модель «походной церкви» легла в основу иконографии камерных иконостасов, известных с XVI века как по памятникам иконописи, так и новгородской деревянной резьбы, где такая идея получила особенно широкое распространение.

Стиль памятника свидетельствует о его московском происхождении, хотя целый ряд черт, в том числе композиционного характера, находят аналогии в новгородском шитье эпохи архиепископа Евфимия (1429–1458). Очевидно, что иконостас создавался при участии мастеров послерублевского круга, следовавших живописным принципам ансамбля Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1425), в котором новые тенденции проявились особенно явственно. Судя по дошедшим фрагментам, шитый иконостас многократно варьировал небольшие фигуры святых, развернутых в чуть застывших позах и словно парящих на абстрактном темно-красном фоне, лишенных масштабной соотношенности с ним. Иллюзию открытого изобразительного пространства усиливало отсутствие поземов, а также каких-либо разгранок между фигурами, к тому же наделенных широкими нимбами и увиденными как бы сверху, что ощутимо увеличивало дистанцию между ними и молящимся. Состоянию молитвенного пребывания эмоционально выразительных образов соответствует неожиданность их разворотов, пластика форм, подвижность очерков, что заметно отличает художественный мир персонажей от памятников рублевского времени. Характерной чертой новой эпохи стало внимание к большей личностной характеристике, даже портретности ликов, заметное и в данном

случае. Мастер тяготеет к спрямленным драпировкам, лапидарным абрисам, но одновременно ритмически усложняет рисунок складок и силуэтов – появляются неоправданные движением «отлетающие» от одежд причудливые края плащей и гиматиев. Определенные и весьма значительные изменения произошли в колористическом решении: шелковистая фактура шитья допускает как тонально сближенные поверхности, так и цветовые контрасты интенсивно и приглушенно окрашенных складок, неравномерно вспыхивающих в них переливчатых и неожиданных сочетаний (голубого и синего, синего и желтого, белого и вишневого). Чрезвычайно выразителен прием использования глубокого по оттенку синего шелка, которым вышиты драпировки и части одеяний всех фигур, в том числе «струи» апостольских и пророческих хитонов, вертикали монашеских парамандов. Щедро применены такие нити в тенях гиматия Христа и «залитой» той же краской изнанке плаща пророка Гедеона, а также уникальной для иконографии чудотворца мантии Сергия Радонежского. Сочетание красного фона и шитых белильных надписей встречается в шитье чрезвычайно редко, причем известные примеры тяготеют к первой половине – третьей четверти XV века.

Судя по стилю памятника и составу святых, он был исполнен в одной из центральных, скорее всего, княжеских мастерских и, видимо, предназначался для дворцового использования. Поэтому вполне закономерно уподобление шитья убранству кремлевских и других придворных московских соборов. Включение образа Сергия Радонежского (даже независимо от того, как интерпретировать фигуру Ни[кона]) позволяет видеть в заказчике лицо, духовно близкое Троице-Сергиеву монастырю. Учитывая произошедшие в нем события 1420–1430-х годов, можно думать, что шитый иконостас был исполнен вскоре после них для использования в поездках, в том числе во время многочисленных великокняжеских «выездов» к обретенным мощам чудотворца.

А.И. Яковлева (Москва)

Зооморфные инициалы «группы» Евангелия Хитрово и их интерпретация

«Славу» рукописей «группы» Евангелия Хитрово, созданных в Москве на рубеже XIV–XV веков, составляют помимо крупных листовых миниатюр в трех из них, больших и малых заставок, а также множества разнообразных заглавных букв (и изящных золотых графических, и многоцветных

живописных) зооморфные инициалы, встречающиеся во всех кодексах¹. Крупные (высотой в 5–6 строк), многоцветные, исполненные замечательными мастерами, они выделяются на светлом пергамене своей живописной красотой. Среди изображений животных (и реальных, и фантастических) есть как повторяющиеся из рукописи в рукопись, так и совершенно оригинальные, которые заставляют задуматься о смысловых акцентах своеобразной иконографической программы в каждой из них. Совершенство исполнения рукописей этой группы говорит о важности заказа и о том значении, какое им придавали современники. Напомним, что все они создавались при жизни одного поколения заказчиков, иконографов и художников и предназначались для знаменитых храмов Московской Руси: митрополичьего Успенского собора Кремля (Евангелие Успенского собора), возможно, для двух великокняжеских – Архангельского и Благовещенского (Евангелие Хитрово и Евангелие Кошки); для Спасской церкви Андроникова монастыря (Андрониково Евангелие) и, вероятно, для Троицкой церкви Троице-Сергиева монастыря (Климентьевское Евангелие). Естественно, возникает вопрос, кто любовался красотой этих рукописей? Вероятно, те немногие, кто были причастны великокняжескому и митрополичьему двору, а также насельники двух упомянутых монастырей. Кажется очевидным, что для этого небольшого числа избранных почитателей программа художественного оформления рукописей должна быть ясна, в ином случае каждый из них мог обратиться с вопросом к художнику в надежде получить внятный ответ. Например, о разговорах насельника Троице-Сергиева монастыря Епифания Премудрого с художником Феофаном Греком мы прекрасно осведомлены. Мы исходим из положения, что зооморфные инициалы по большей части содержательны, некоторые из них даже представляют небольшие сценки, в которых дан посыл зрителю и читателю, напоминающий интонацию евангельской притчи

¹ Все рукописи являются напестольными евангелиями – апракосами и, как правило, написаны литургическим уставом, нередко при участии известных московских писцов. К этой группе относятся пять рукописей: Евангелие Успенского собора, конец XIV–XV век (ГИКМЗ «Московский Кремль», Кн № 34); Андрониково Евангелие, начало XV века (ГИМ, Епарх. 436); Евангелие Хитрово, ок. 1400 (РГБ, Ф. 304, III, № 3/М.8657); Евангелие Кошки, 1410 (?) (РГБ, Ф. 304, III, № 4/М.8654); Климентьевское Евангелие, 1410–1420-е (РГБ, Ф. 304, № 23/М.8656) – см.: *Вздорнов Г.И.* Искусство книги Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV в. М., 1980. № 57, 58, 59, 61, 66; *Попов Г.В.* Инициалы Евангелия Хитрово и их место в московском искусстве рубежа XIV – XV веков // *История и теория мировой художественной культуры.* Вып. 2. М., 1995. С. 39–71; *Попов Г.В.* Евангелие Успенского собора – памятник московского искусства конца XIV – начала XV в. // *Евангелие Успенского собора Московского Кремля. Исследование и реставрация одного памятника.* ВХНРЦ им. Академика И.Э. Грабаря. 2002. С. 12–26.

или загадки – любимого народного жанра древней словесности², побуждавшие его к нравственному отклику. Как показывает опыт интерпретации зооморфных инициалов, предпринятый протоиереем Александром Салтыковым, ключ к разгадке этих своеобразных «криптограмм» можно найти в самом евангельском тексте, который они предваряют³. Статья автора вселяет творческий оптимизм – тема не безнадежна. Связь изображения с текстом может быть установлена. Некоторые зооморфные инициалы вызывают в памяти наиболее известные евангельские речения Иисуса, которые средневековый читатель, конечно, знал наизусть. Например, инициал «В» (л. 98 об.) из Евангелия Хитрово с изображением дракона, который вполне по законам «кинетического» искусства то изрыгает, то поглощает скрученную морским узлом и зависшую над ним змею, что иллюстрирует известный афоризм: *«Ничто входящее в человека извне, не может осквернить его...»* (Мк. 7: 15). В данном случае текст из Марка полностью читается рядом с инициалом и, можно сказать, является разгадкой его содержания, но такое совпадение редко встречается в рукописях. Чаще сюжеты букв, вызывающие в памяти «мысленные» цитаты непосредственно с евангельским текстом, который они возглавляют, не связаны. Например: инициал «В» с изображением змеи, «дружелюбно обнимающей» птицу (л. 281 об.) Евангелия Кошки; (л. 244 об.) Андроникова Евангелия; (л. 21) Евангелия Хитрово: *«Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби»* (Мф. 10: 16), – или инициал «В» с изображением цапли (или, может быть, аиста), наступившей на змею (л. 74 об.) Евангелия Хитрово: *«Даю вам власть наступать на змей»* (Лк. 10: 19), – или инициал «Р» с изображением птицы, сидящей на вершине дерева и клюющей добычу (л. 59 об.) Евангелия Кошки; (л. 23, 42 об.) Евангелия Хитрово; (л. 303) Евангелия Успенского собора: *«Где будет добыча (труп), там соберутся орлы»* (Мф. 24: 28; Лк. 17: 37); инициал «Б» с изображением лисы, хватающей птичку (л. 7) Евангелия Успенского собора: *«Лисы имеют норы и птицы небесные – гнезда»* (Мф. 8: 20). Чтобы понять особые смысловые

² Прокофьев Н.И. «Прелесть простоты и вымысла» // Древнерусская притча. М., 1991. С. 5–17.

³ Протоиерей Александр Салтыков. Инициалы и текст. Некоторые наблюдения (группа московских рукописей конца XIV – начала XV вв.) // Искусство Христианского Мира. Вып. XII. М., ПСТГУ, 2012. Примеры толкований, продемонстрированные автором, вызывают наш неподдельный интерес, как и появившаяся более двух десятилетий назад нашумевшая статья Н.К. Голейзовского на близкую тему (см.: Голейзовский Н.К. Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород. История, искусство, археология. Новые исследования. М., 1983. С. 199–247). Однако предложенные в статье варианты объяснения не исключают дискуссию.

нюансы этих речений при отсутствии явной связи с последующим текстом, приходится прибегать к различным источникам, в первую очередь, к помощи святоотеческих толкований на тексты Священного Писания. Например, к Толковому Евангелию Феофилакта Болгарского († 1107)⁴, которое рекомендовал читать своей пастве Митрополит Киприан – один из инициаторов создания рукописей этой «группы»⁵. Кроме того, определенный свет на некоторые сюжеты проливает знакомство с апокрифами (например, «Житие Моисея»)⁶, вошедшими в состав Палеи⁷, а также с «Шестодневами»⁸ и с Александрийским Физиологом (II–III века)⁹. Последние произведения демонстрируют знание античных источников: от «Истории животных» Аристотеля до «Естественной истории» Плиния. Помимо них, в Физиологе встречаются сюжеты из позднеантичных руководств, посвященных искусству рыбалки («Галиевтика» Оппиана) и псовой охоты («Кинегетика» Псевдо-Оппиана), имеющие знаменательные посвящения: первое – императору Марку Аврелию, второе – императору Каракалле¹⁰. Как можно предположить, такие посвящения планировались заранее с уверенностью, что произведение дойдет до адресата. Таким образом, был очерчен круг «пользователей» – любителей императорской охоты, что подтверждается наличием параллельных сюжетов из Физиолога в мозаиках пола Большого императорского дворца в Константинополе (VI век). Вероятно, иконография столичных мозаик была известна художникам, рисовавшим инициалы рукописей «группы» Хитрово, из которых по крайней мере один – заяц, прячущийся от охотника в зарослях, перекочевал в инициалы «В» (л. 330) Евангелия Успенского собора и в «G» (л. 270 об.) Андроникова Евангелия.

4 Блаженный Феофилакт Болгарский. Благовестник. М., 2002.

5 Прохоров Г.М. [статья]; Дробленкова Н.Ф. [библиография]. Киприан // СККДР. Вторая половина XIV–XVI в. Часть 1. А–К. Л., 1988. С. 464–475.

6 Апокрифы Древней Руси. СПб., 2002. С. 62.

7 Творогов О.В. Палея Толковая // СККДР. Вып. I (XI – первая половина XIV века). Л., 1987; Палея Толковая / пер. Камчатнова А.М., статья, комм. В.В. Милькова и С.М. Полянского. М., 2002.

8 Прохоров Г.М. Шестодневы // СККДР. Вып. I (XI – первая половина XIV века) Л., 1987. С. 479.

9 Физиолог александрийской редакции / Пер. на русский язык Я.И. Смирнова; вст. статья и коммент. О.В. Беловой. М., 1998; Юрченко А.Г. Александрийский «Физиолог». Зоологическая мистерия. СПб., 2001.

10 Аверинцев С.С. Многоценная жемчужина. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н.э. М., 1994. Переиздание: К., 2003; Словарь Античности / Сост. Й. Ирмшер в сотр. с Р. Йоне. Пер. с нем. под ред. С.С. Аверинцева и др. М., 1992. С. 396.

Автора «Естествослова» можно сравнить с Ноем. На заре христианской эры он выпустил из недр языческого «естествознания», словно из ковчега, «спасенную тварь» в новую «среду обитания», в христианский мир. Ее представители, «чистые» и «нечистые», собранные «по родам и видам» (и всех их мы находим среди «зооморфных» инициалов), не только способны, как и прежде, пожирать друг друга и причинять вред человеку или, наоборот, быть ему полезными, но, демонстрируя свои «природные свойства» (нередко, совершенно фантастические!), учить его в духе евангельской веры ради его спасения и наследования вечной жизни. Те же высокие мотивы вдохновляли и художников зооморфных инициалов, но чтобы понять их коротенькие, но насыщенные проповеди, требуется привлечение многих дополнительных источников помимо евангельского текста, глубинная связь с которым, как правило, остается.

Научное издание

**Сергий Радонежский
и русское искусство
второй половины XIV –
первой половины XV века
в контексте византийской
культуры**

Тезисы докладов
международного
научного симпозиума.
Москва, 10–12 ноября
2014 года

Редактор-составитель М.А. Орлова
Оформление обложки: И.Б. Трофимов
Корректор Г.А. Мещерякова
Макет: С.В. Силиванов
Верстка: Н.В. Мелкова

Государственный институт искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5
Тел. + 7 495 694-03-71
Факс + 7 495 785-24-06
<http://sias.ru/>