



Е.И. АРХИПОВА



В орнаментальной резьбе капителей фасадов Борисоглебского собора в Чернигове сложно переплетены традиции искусства Руси, Византии и романского Запада



Голова мужчины – фрагмент скульптуры, украшавшей один из храмов Старой Рязани, – свидетельствует о прямых контактах русских и западных мастеров



Фрагмент резьбы колонки из утраченного Успенского собора XII в. в древнем Галиче дает представление о стилистическом разнообразии декора этого храма



Керамические поливные плитки полов храмов Галича, украшенные фигурами фантастических животных, – уникальное явление искусства Древней Руси

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР И СКУЛЬПТУРА XII ВЕКА ЮЖНОЙ, ЮГО-ЗАПАДНОЙ РУСИ И РЯЗАНИ

В XII веке в искусстве Руси стали ясно ощутимы тенденции, свидетельствующие об изменении вектора его развития [1]. Значительное влияние на этот процесс оказывало усиление связей с европейскими странами [2] — укрепление политических и родственных союзов удельных князей с правящими домами государств Западной Европы, а также перемещение основных путей сообщения Византии с Западом на Дунай (Регенсбургский путь), Днестр и в долину Прута [3].

Хотя зодчие продолжали строго следовать византийским канонам крестово-купольной системы, конфессиональные различия не были препятствием для проникновения новых идей и достижений европейской культуры в технике, технологии и мотивах архитектурно-скульптурной декорации [4].

Всестороннее изучение древнерусских памятников показывает, что в XII в. в зодчестве и архитектурном декоре многих русских княжеств происходит соединение византийской композиционной системы с конструктивными решениями, формами и мотивами романской архитектуры [5], что привело к возникновению феномена «русской романики» [6]. Уже с конца XI — в начале XII в. в Южной Руси византийская *opus mixtum* — кладка из дикого камня и плинфы — сменилась *opus isodos* — равнослойной или порядовой кладкой из плинфы и кирпича, напоминающей романскую кладку «в ящик» [7]. В первой половине XII в. в северо-восточных и западных областях Руси, имевших залежи пригодного для строительства камня (песчаники, известняки, алебастр, туф), начинают строить в чисто романской технике из тщательно отесанных каменных блоков. Притом что объемно-пространственная структура и тип культовых сооружений остаются неизменными, их площадь уменьшается, а высота увеличивается, происходит перемещение акцентов с внутреннего убранства на наружное, усиливается пластичность фасадов, усложняется архитектурная декорация. Ориентация на инновации западноевропейской архитектуры, заимствования и непосредственный перенос моделей романского архитектурного декора положили начало новому этапу развития древнерусского зодчества XII в.

Природа стилизованных изменений, происходивших в архитектурной резьбе и скульптуре Древней Руси этого времени, в общих чертах соотносится с особенностями западноевропейской резьбы по камню эпохи господства романского стиля — второй половины XI и XII столетия. Этот первый интернациональный художественный стиль впитал в себя традиции античной, восточной (мусульманской и византийской), герман-

ской и скандинавской культур [8]. Осознанное обращение к римскому наследию — одна из главных особенностей архитектуры этой эпохи — определило его название — «романский» [9]. По дорогам паломников новый стиль проник во все католические страны Европы. Не остались в стороне искусство и архитектура православных балканских стран, Древней Руси и Византии. Этому в значительной степени способствовали Крестовые походы, продолжавшиеся с конца XI по начало XIII столетия. Существенную роль сыграла деятельность кочующих итальянских мастеров-каменщиков с озера Комо («комачини») в V–VII вв. и из Северной Италии (ломбардцев) в VIII–XII вв. Переходя с места на место, они возводили здания по всей Европе. Именно в ломбардской школе уже в IX–X вв. сложился т.н. первый романский архитектурный стиль [10], затем ломбардская традиция была воспринята многими школами зодчества Европы [11]. Немецкие императоры и князья из-за отсутствия скульптурной традиции в собственных странах вынуждены были обращаться к североитальянским скульпторам и архитекторам. Созданные ими соборы становились образцами и источниками вдохновения, а опыту найма итальянских мастеров императорами старались следовать и другие заказчики во всей Европе [12].

Одной из характерных черт западноевропейского зодчества этого периода, наряду с выработкой новых плановых решений, конструкций и форм, стал расцвет монументальной каменной скульптуры, интегрированной в архитектуру как ее неотъемлемая часть [13]. Не только стены церквей, тектонические и ордерные элементы — капители, колонны, базы — но и архивольты, тимпаны, косяки и притолоки порталов, карнизы и оконные профили, пространства между слепыми аркадами становятся областью активного применения резьбы и скульптурной декорации, «превращая дом Бога в богато украшенное общественное здание» [14].

Расположение скульптурной декорации на поверхности стен и на таком важном структурном объемном элементе, как капитель, обусловило обращение мастеров к тра-

- [1] Ильин, 1968. С. 87–94.
- [2] Беляев, 1997. С. 309–312.
- [3] Тимошук, 1982. С. 70, 71; Иоаннисян, 1998/2. С. 59–66.
- [4] См.: Беляев, 1997. С. 309–312; Он же, 2000. С. 732–755.
- [5] Несмотря на то что появление в древнерусской архитектуре романских черт прослеживается уже во второй половине XI в., до недавнего времени их присутствие объясняли не столько прямыми культурными контактами, сколько сходством исторических и социально-экономических условий и идейно-художественных задач. См.: Воронин, 1966. С. 638; Асеев, 1966. С. 567.
- [6] Ильин, 1968. С. 87–94; Асеев, 1994. С. 93–94; Комеч, 2002. С. 231–254; Иоаннисян, 2003. С. 10–19; Беляев, 2006. С. 97–111.
- [7] Асеев, 1982. С. 113–115; Раппопорт, 1993. С. 46–108; Иоаннисян, 2003а. С. 20–23.
- [8] Panofsky, 1960. P. 54–56; Scher, 1969. P. 16.
- [9] Термин возник в начале XIX в. для определения стиля западноевропейского зодчества, предшествующего готической архитектуре: романский, то есть возрождающий некоторые традиции римской и галло-римской архитектуры и распространенный на территории романской языковой группы. Оба эти положения весьма условны (Саркисян, 1966. С. 85–91).
- [10] Conant, 1993. P. 107–120.
- [11] Распространению опыта и стиля ломбардского зодчества способствовали экономическое процветание Италии и географическое положение страны, служившей мостом между Востоком и Западом и находившейся на пути крестоносцев и европейских паломников, отправлявшихся в Рим и Святую землю. К тому же северные области Италии, завоеванные Карлом Великим, уже с конца VIII в. вошли в состав его огромной империи. Его наследники, считавшие себя истинными преемниками первых христианских императоров, стремились ото-

дициям античной скульптуры, которую они обогатили новыми сюжетами и мотивами. Особой популярностью пользуются сюжеты из арсенала гротесков и фантазий искусства европейских народов, зооморфные мотивы восточного происхождения, ветхозаветные и евангельские сюжеты, сцены из средневековых bestiaries и повседневной жизни, многие из которых становились предметом проповедей. Акцентируя поддерживающую функцию капители, работающую на сжатие и сдерживание тяжести, художники отдают предпочтение «природным» (органическим) формам — изображениям животных, разворачивающихся листьев и т.п. В целом декор капителей отмечен усилением движения и экспрессии, искривлением и искажением фигур людей и животных, породившими то неистовство форм, которое во многом определяет сущность романской скульптуры [15].

Сюжеты и характер романской скульптуры зачастую мало соответствовали священному образу зданий: человеческие фигуры были гротескными и непропорциональными, представленными в карикатурных сценах и позах; часто изображались только головы, несколько голов на одном туловище или несколько тел с одной головой, монстры, мифологические существа и странные животные. Их любили представлять в окружении растительного и плетеного орнамента. Эти изображения, часто осуждаемые теологами, тем не менее обладали такой эмоциональной силой и очарованием, что даже их противники вынуждены были иногда прибегать к этим образам как к метафорам [16].

Наряду с кубическими и консольными капителями широко используется римский тип коринфской капители, существенно видоизмененный богатой фантазией романских мастеров. Характерными элементами декорации таких капителей становятся ионические волюты, обычно размещенные в углах абака или парами в верхнем ярусе лиственной декорации, а их шейка часто имеет форму витого астрагала. Способы моделировки и варьирования деталей настолько разнообразны, что количество типов романских коринфских капителей безгранично. Базы колонн, как правило, аттического типа, но на углах плинта их часто украшают выступы-«грифы» или лиственный орнамент.

В орнаментальной резьбе романские мастера используют византийские растительные мотивы, в свою очередь, заимствованные из античного искусства (пальметты, розетты, ветвевидный орнамент, лоза, аканф), огрубляя и стилизуя или модифицируя их в сторону большей естественности и натуральности. Популярны византийские плетеные орнаменты, в которых господ-

ствует тенденция к доминированию линейного начала и строгой геометрии форм.

Растительные мотивы охотно комбинируют с геометрическими: линиями, зигзагами, ромбами, кругами, полудисками-фестонами, плетенкой и другими. Одним из самых распространенных в архитектурном декоре становится мотив равнобедренных треугольников, образующих зигзаг (в романской скульптурной декорации — шеврон), известный в византийском зодчестве. В Западной Европе он появляется в каменной кладке уже в каролингский период и к концу XI в. применяется повсеместно [17]. Особенно популярен он был в Англии [18]. Вообще в романской архитектуре геометрические мотивы, многие из которых были заимствованы из арсенала плотников и каменщиков (т.н. бриллиантовые камни, имитирующие шляпки гвоздей, шеврон из одного ряда зигзагов или ромбовидного узора из пересечения двух рядов, зубчики, прямоугольные бруски, поребрик и другие), получают большое распространение. Ими оформляли арки, архивольты или косяки, карнизы и стены. Универсальной и характерной декорацией романского зодчества стали также два ранневизантийских архитектурных мотива украшения экстерьера — пилястры и арочные карнизные пояса. Этот вид декора, известный уже в Равенне VI в., воспринятый и видоизмененный ломбардскими мастерами, был перенесен через Альпы и стал общим для европейской архитектуры XI–XII вв. Его присутствие является своеобразным ключом для определения ломбардского влияния [19].

К сказанному следует добавить еще несколько деталей, характеризующих романское зодчество. В членениях архитектурных объемов активно использовались античные обломы, существенно переработанные применительно к новым формам профильной резьбы. Профилированные детали, часто поделенные на секции, используются как в горизонтальном, так и в вертикальном положении [20]. В нижних частях обычны прямоугольные профили и массивные гладкие торусы в форме трехчетвертных валов, подчеркивающие монументальность цокольной части здания. В профилировании архивольтов порталов (наиболее богато украшенной части здания), в оформлении окон и консолей, в горизонтальных членениях фасадов эти обломы, как правило, делаются мельче, их часто используют по несколько сразу, иногда украшая насечками в виде веревочки, и в комбинации с другими мотивами. Ордерные элементы порталов также часто удваивают или группируют по три и четыре разных вида, чередуя овальные и прямоугольные профили. Капители и колонки обычно высекают вместе с прямоугольными

бразить это в архитектуре и скульптурной декорации, олицетворявших в их представлении величие и могущество Римской империи. См.: Porter, 1969. Vol. I. P. 134, 208–209.

[12] Hartog, 2002. P. 100.

[13] ВИА, 1966. Т. 4. С. 8–9.

[14] Panofsky, 1960. P. 56.

Судя по небольшим размерам некоторых рельефов, содержательная сторона даже фигурных изображений часто уступала их декоративному назначению.

См., например, рельефы с христианскими сюжетами, украшающие апсиды собора в Иссеуре, начало XIII в. (Gardner, 1931/1969. P. 158. Fig. 150, 151).

[15] Scher, 1969. P. 18.

[16] Shapiro, 2006. P. 190.

[17] Porter, 1969. Vol. I. P. 275.

[18] Zarnecki, 1953. Pl. 49.

75, 103; Idem, 1966. P. 102–103. Pl. XXIVb.

[19] Porter, 1969. Vol. I.

P. 162–163, 216–217.

[20] Mendel, 1940. P. 100–119.

выступами, образующими готовые к установке блоки. Приставленный к пилястрам или столбам ордер, теряя свою несущую функцию, превращается в чисто декоративный элемент.

В силу различных социальных и культурных условий существования христианства на Востоке и на Западе скульптура в западноевропейской архитектуре, по сравнению с византийской, всегда имела большее значение, что давало мастерам возможность умножать и развивать мотивы символического и повествовательного характера.

В период «темных веков», когда происходило гонение на иконы, когда изобразительное искусство греков переживало упадок и многие художники в поисках заказов были вынуждены эмигрировать, на Западе продолжает развиваться сюжетная скульптура, отмеченная сильным влиянием каролингской традиции и византийской иконографии. Авторитет последней, несмотря на то что западные мастера свободнее относились к изобразительным формам, был для них непререкаем [21]. Сюжеты для своих работ западные скульпторы черпали в римской и раннехристианской каменной скульптуре, а также в глиптике, сирийской и византийской резной слоновой кости, металлических изделиях и восточных тканях, но главным образом — в иллюстрациях рукописей [22]. Уже к концу XI в., в совершенстве овладев монументальными формами, скульпторы становятся менее зависимыми от «искусства драгоценностей» [23]. С XII в. в европейской скульптуре происходит усиление пластического начала.

Чернигов

На Руси процесс взаимодействия двух традиций — византийской и романской — проявился в архитектуре и скульптурной декорации храмов Чернигова уже в первые десятилетия XII в. Об этом свидетельствует появление своеобразного белокаменного архитектурного декора с типично романскими зооморфно-плетеными мотивами. Точное время и пути его проникновения в местную строительную традицию остаются предметом дискуссии [24]. Из-за отсутствия в городе сооружений, построенных в строго романском стиле (белокаменные детали украшали крестово-купольные храмы, построенные из плинфы), прямую зависимость такой резьбы от романской скульптурной традиции многие исследователи считают маловероятной. Одни связывают появление белокаменной резьбы с развитием местного орнаментального искусства, истоки которого, по их мнению, восходят к древнеславянским орнаментам IX–

XI вв. [25], находя одновременно параллели в византийском и балканском искусстве [26]. Другие выделяют ее в самостоятельную стилистическую группу резьбы «черниговского стиля» и возводят к каролингской традиции, обогащенной искусством скандинавов, издавна приходивших на Русь [27]. Третьи считают, что черниговские рельефы являются самостоятельной переработкой романского стиля [28]. По их мнению, местные мастера, хотя и заимствовали романский принцип архитектурного декора, использовали не ломбардские образцы каменной резьбы, а мотивы произведений прикладного искусства и книжной миниатюры [29].

Однако серьезных оснований предполагать, что скульптурный декор романского облика мог возникнуть в Чернигове самостоятельно, нет. Он появляется здесь одновременно с другими элементами романской архитектуры, ранее не известными древнерусскому зодчеству (равнослойная кладка, затирание стен раствором и нанесение разметки, имитирующей кладку из камня, керамические арочные пояски, также копирующие каменные, мощные полуколонны на фасадах) [30]. О том, что новая для Руси западная строительная традиция могла попасть сюда только из региона, где существовали развитые формы романского зодчества, свидетельствуют и белокаменные резные детали Борисоглебского собора — романские не только по мотивам, но и по их органичной связи с романизированными архитектурными формами собора [31].

В Европе такой тип архитектурного декора, вне зависимости от материала самих построек (камень или кирпич), в это время распространился почти повсеместно. В XI–XII вв. построенные из кирпича храмы с декоративной каменной резьбой появляются на территории Ломбардии, прилегающей к Милану, в Лангедоке, в прибалтийских районах Германии, то есть там, где из-за отсутствия необходимого камня строили из кирпича [32].

Откуда именно традиции романской архитектуры и резьбы попали в Чернигов, источники не сообщают. В конце XI — первой трети XII в. они дают о себе знать в таких постройках, как однокамерный терем, крещальня Спасо-Преображенского собора, Успенская церковь Елецкого монастыря, Ильинская церковь [33] и Борисоглебский собор [34]. Отмечаемые О.М. Иоаннисяном общие черты в системе черниговского и североитальянского строительства и применение белокаменных резных деталей для декора кирпичных зданий убедительно свидетельствуют о вероятности существования именно таких связей. Однако стилистика рельефов Борисоглебского собора иная, чем в итальянских памятниках конца XI в.,

- [21] Weitzmann, 1982. P. 3–24.
[22] Morey, 1919. P. 10–16; Vollbach, 1942. P. 172–180; Panofsky, 1960. P. 56–59.
[23] Scher, 1969. P. 17.
[24] Из-за отсутствия точных дат построек, с которыми связывают белокаменные резные детали (Успенский и Борисоглебский соборы, дворцовые постройки на княжеском дворе), время появления такой резьбы относят к концу XI в. (Й.В. Моргилевский), к началу — первой половине XII в. (Е.В. Воробьева, П.А. Раппопорт, Р.С. Орлов, В.П. Коваленко) или к середине — второй половине XII в. (Ю.С. Асеев, Г.Н. Логвин). См.: Иоаннисян, 2012. С. 37–57.
[25] Воробьева, 1976. С. 178–179.
[26] Библикова, 1962. С. 184–188; Воробьева, 1976. С. 178–182; Зорина, 1995. С. 142–153; Луцко, 2007 а. С. 281.
[27] Орлов, 1990. С. 32–33.
[28] Макаренко, 1930. С. 49–50.
[29] Луцко, 1991. С. 181; Он же, 2007 а. С. 281.
[30] Еще одно свидетельство тесных контактов русских князей с Западной Европой — неудавшаяся попытка Владимира Мономаха в III в. поместить мощи святых Бориса и Глеба в новом вышгородском храме не в аркосолии, как это было принято на Руси, а, в соответствии с западной традицией располагать святые реликвии в центре храма под «высоким алтарем», под специально сделанным серебряным киворием (Белая, 2010. С. 12–24).
[31] Иоаннисян, 2003 а. С. 20–34; Он же, 2012. С. 37–57.
[32] Милонов, 1966. С. 645.
[33] Иоаннисян, 2003 а. С. 20–34; Он же, 2007/3. С. 134–188; Он же, 2012. С. 37–57.
[34] Борисоглебский собор, по одной версии, возводила артель романских мастеров, приглашенная князем Олегом Святославичем, в 1094–1097 гг., по другой — его братом Давидом Святославичем, в 1097–1123 гг. (Халостенко, 1967. С. 188; Раппопорт, 1982. С. 41–43; Орлов, 1990. С. 30–31). О.М. Иоаннисян предполагает, что Борисоглебский собор строили североитальянские мастера, носители так называемой ломбардской строительной традиции, которые работали еще при дворе Владимира Мономаха, княжившего в Чернигове до 1094 г. (Иоаннисян, 2007/3. С. 139–188).



432

[35] Иоаннисян, 2007/3. С.134–188; *Он же*, 2007/4. С.240.

[36] Таково, например, письмо Гебхарда и Пауля, основателей аббатства Св. Манга в Регенсбурге, посланное в 1164 г. архиепископу Милана Обертусу, в котором речь идет о разбиравшемся в суде трудовом споре между бригадиром каменщиков Св. Манга и ломбардскими скульпторами, работавшими как простые каменщики и подавшими на него жалобу епископу в Комо за задержку заработка. Известно, что деятельность ломбардских скульпторов находилась под патронатом церковной власти, а для получения ими работы были необходимы хорошие связи и рекомендательные письма. Важно было также оговаривать вид труда и не соглашаться на любую работу (Hartog, 2002. Р.99).

а сходство с резьбой капителей Сант Амброджио (Милан) [35] касается только общих принципов декорации и отдельных мотивов, определить по которым работу конкретного североитальянского мастера вряд ли возможно. Тем более что такие мотивы, иногда выполненные в схожей манере, создавались в это время по всей Европе.

В действительности сходство черниговской резьбы с современными ей произведениями других видов древнерусского искусства указывает на их принадлежность к одному кругу художественных явлений, источником которых был романский стиль. Вне этого контекста черниговские рельефы невозможно правильно понять. Не вызывает сомнения, что развитые формы романского архитектурного декора не могли появиться сами по себе, без участия зарубежных мастеров, там, где до этого времени не было традиции его применения. В пользу такого предположения свидетельствует практика приглашения североитальянских скульп-

пторов в XI–XII вв. в другие европейские страны – Германию, Францию, Англию, Скандинавию, о чем мы знаем не только по резному декору соборов этих стран, но и благодаря сохранившимся письменным свидетельствам их найма [36].

На Руси, несмотря на распространение романской строительной традиции (порядовая кладка) и элементов кирпичного декора (аркатурные и городчатые пояски, поребрик и др.), каменную резьбу применяли лишь эпизодически в украшении отдельных храмов, и только в некоторых княжествах скульптурная декорация получила богатые развитые формы. Очевидно, это зависело от желания и возможностей заказчиков, статуса постройки, а также наличия необходимых материалов.

Изучение черниговской архитектурной резьбы существенно затрудняет то, что ни одной резной детали *in situ* здесь не сохранилось. Все они были найдены во время архитектурно-археологических исследований



433



434

и реставрационных работ XIX–XX вв. в культурных слоях позднего времени. Обстоятельства находок, однако, позволяют соотнести некоторые из них с конкретными постройками и определить их место в архитектурном контексте.

Первым храмом, в котором был использован такой декор, стал Борисоглебский собор. Его возведение довольно точно датирует «Слово о князьях» XII в., сообщающее под 1123 г. о погребении в нем князя Давида Святославича: «положиша в церкви святого Бориса и Глеба, от негоже и създана бысть» [37]. На основании этого свидетельства строительство храма, ставшего родовой княжеской усыпальницей, относят к 1115–1123 гг. [38] В ходе архитектурно-археологических исследований и реставрационных работ удалось выяснить, что основания закомар на фасадах украшал романский аркатурный пояс в виде керамических арок, такой же пояс украшал барабан и галереи. Собор имел перспективные порталы, стены снаружи украшали плоские лопатки, к которым были приставлены мощные полуколонны диаметром 86–88 см [39]. Найденные в соборе детали белокаменного резного декора (всего семь) хорошо согласуются с первоначальными архитектурными формами собора [ил. 432].

Еще в 1860 г. под порогом западного портала Борисоглебского собора была найдена так называемая черниговская капитель [40] [ил. 433, 434]. Судя по имевшемуся в ней углублению и названию «польская крестильница или водосвятица» [41], под которым капитель в начале XX в. числилась в описи Музея Черниговского епархиального древлехранилища, очевидно, в XVII в. капитель

вторично использовали как чашу для святой воды [42].

Во время раскопок в соборе в 1947 и 1956 гг. были найдены угловой камень с драконом и птицей и два фрагмента капители. Части еще двух капителей от полуколонн оказались в закладке южного портала. В южной части транспта возле пилястра наружной стены галереи были обнаружены куски резного плинтового камня, а в засыпке срубной гробницы XVII в., к востоку от западного порога — часть углового камня с изображением «гривастого зверя». Капители, по мнению автора раскопок Н.В. Холостенко, завершали полуколонны южного фасада, плинтовый камень принадлежал капители углового пилястра или оформлял уступ портала, а камни с изображением дракона и птицы и «гривастого зверя» (льва) [43] находились в пятах арок западного портала.

Поскольку найденные резные детали утратили связь с архитектурным контекстом единовременно [44], наиболее вероятно, что они имели отношение к декору собора [45].

Несмотря на романский облик резных деталей Борисоглебского собора, в вопросе о мастерах единства среди исследователей пока не достигнуто. По манере резьбы их делят на две группы — уплощенно-графическую и объемно-пластическую — и, соответственно, относят к двум традициям: собственно древнерусской и романской.

В первую группу включают три капители полуколонн, найденные в закладках южного портала. Они одинаковой формы (прямоугольные сверху и округлые внизу) и почти одинакового размера [46]; у всех есть конструктивные выемки с тыльной стороны,

433, 434 Капитель с плетеным орнаментом из Борисоглебского собора в Чернигове, т.н. капитель 1860 г. Известия. Первая треть XII в. Утрачена во время войны 1941–1945 гг. Вид с двух сторон
435, 436, 438 Капитель с плетеным орнаментом и фигурами волков и гепардов (?) из Борисоглебского собора в Чернигове. Известия. Первая треть XII в. НАИЗ «Чернигов древний»: 438 — реконструкция Н.В. Холостенко
437 Фрагмент капители с плетеным орнаментом и фигурой животного из Борисоглебского собора в Чернигове. Известия. Первая треть XII в. НАИЗ «Чернигов древний»

[37] Слово о князьях, 1957. С. 239.

[38] Холостенко, 1967. С. 188; Раппопорт, 1982. С. 41.

[39] Холостенко, 1948.

Рис. 22–26; Он же, 1951. С. 73–76; Он же, 1967. С. 192–194.

[40] А.И. Некрасов ошибочно считал, что капитель была найдена во время раскопок Михайловской (?) церкви 1174 г. (Некрасов, 1936. С. 51. Рис. 23).

[41] Отчет о деятельности Черниговской губернской архивной комиссии, 1910. С. 6.

[42] Диаметр капители — около 60 см сверху и 48 см внизу (Зорина, 1996. С. 92). Капитель погибла во время бомбардировок Чернигова в 1941 г. и известна по фотографии (Рыбаков, 1946. С. 64). Исходя из соответствия размеров «капители 1860 г.» размерам полуколонн Успенского собора Елецкого монастыря, Е.В. Воробьева относил ее к декору фасада этого храма, датируя второй половиной XI в. (Воробьева, 1976. С. 177).

[43] Мудрицкая, 2006. С. 113–114.

[44] Все они происходят из слоя строительного мусора времени перестройки собора в костел в 1627–1628 гг. (Холостенко, 1948. С. 29–30, 120–130; Он же, 1951. С. 84–91; Он же, 1956. Т. I. С. 6–7, 26–27; Фото 6; Т. II. Рис. 8; Т. IV. Фото 27, 34, 40–42; Он же, 1967. С. 197–198. Рис. 12–13).

[45] В 1960-х гг. при восстановлении первоначального вида собора по проекту Н.В. Холостенко копии этих резных деталей, выполненные из белого цемента, установили на фасадах храма: на западном — две капители, копии



435



436

рующие «капитель 1860 г.», на северном и южном — шесть капителей по моделям капителей из закладки южного портала. Е.В. Воробьева относил капители к декору фасадов Борисоглебского собора, датируя их 1120-ми гг., а угловой камень с драконом и птицей — к декору западного портала галереи середины XII в., полагая, что галереи были построены через какое-то время после возведения собора. В то же время она не исключала и вероятность происхождения этого камня из дворцовой княжеской постройки конца XI — начала XII в., открытой возле собора (Воробьева, 1976. С. 30).

[46] Диаметр капителей — 79–80 см, что соответствует диаметрам срубленных в начале XVII в. полуколонн.

[47] Холостенко, 1948. С. 120–122.

[48] Н.В. Холостенко в предложенный им вариант реконструкции третьей капители ошибочно включил изображение «гривастого зверя» на угловом камне (Холостенко, 1967. С. 198–199. Рис. 13).

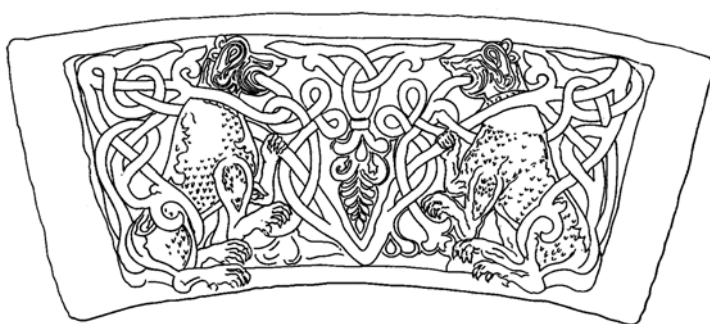
[49] Carving Marble, 2005. No. 23, 24, 26, 30, 36, 37, 47; Goldschmidt, 1970. Bd. 2. S. 55, 58, 59. Taf. LVIII 184, LXIII 189.

[50] Galassi, 1953. P. 446, 454. Fig. 319; Chierici, 1978. Fig. 2, 326, 27, 100, 101; Baltrušaitis, 1931. Fig. 192, 344, 350, 353–355, 378–380, 382–384, 414, 415, 420–425, 710–711; Zarnecki, 1953. Fig. 15–17, 72; Hartog, 2002. P. 386; Budd, 1979. S. 28–29. Taf. 25 oben; Anker, 1969. Fig. 45.

[51] Зорина, 1995. С. 144–153.



437



438

в месте примыкания к стене [47]. Сохранность капителей разная: две почти целые, от третьей уцелели только небольшие фрагменты. Капители украшают композиции с парными изображениями зверей в окружении орнамента из переплетенных стеблей. На одной капители звери семейства псовых (собаки, волки) или гепарды изображены сидящими спиной друг к другу. Их головы повернуты назад, а хвосты переплетены между собой. Посередине перед животными расположена сердцевидная розетка, образованная переплетением длинных ремней-поводков с головками драконов на концах [ил. 435]. На другой капители похожие звери (головы отсутствуют) сидят друг напротив друга перед большой пальметтой в окружении орнаментально переплетенных стеблей [ил. 436, 438]. От третьей капители с аналогичной композицией сохранились часть задней лапы и корпуса сидящего зверя [ил. 437], фрагмент его головы с изображением глаза и орнаментально трактованных завитков шерсти [48].

Стебли и ремни, переплетенные в узлы и образующие основу орнаментальной композиции двух сохранившихся капителей,

имеют форму узкой гладкой плоской ленты. Рельеф фигур достаточно высокий, но не округлый, сведен к единой плоскости. По мнению многих исследователей, такой прием, а также способ передачи фактуры шерсти зверей треугольными прорезами указывают на руку местного мастера, владевшего специфическими навыками резьбы по дереву. Однако такие особенности трактовки шерсти, наряду с характером однопланового рельефа и свободным ритмом плетеного орнамента, известны как византийскому (мраморные рельефы и ларцы из слоновой кости [49]), западноевропейскому искусству (романская архитектурная резьба), так и скандинавскому искусству XI–XII вв. [50] [ил. 439, 440]. Сам мотив парного изображения животных, сидящих друг напротив друга перед символическим Древом жизни, имеет восточное происхождение.

На основании сходства композиций черниговских капителей с заставкой «Шестоднева» Иоанна Экзарха Болгарского [ил. 450 а], переписанного в 1263 г. в Хиландарском монастыре на Афоне, высказывалось предположение, что автором этой группы рельефов был балканский мастер [51]. В дей-



439



440



441



442

439 Рельеф поминального камня на кладбище Св. Павла в Лондоне («стиль Рингерике»). XI–XII вв. По: Batey, Clarke, Page, Price, 1994

440 Декоративная панель со сценой терзания. Мрамор. Церковь Малая Митрополия в Афинах, Греция. XII в.

441 Плетеный орнамент с изображением кентавра и грифона. Деталь полуколонны. Дерево. Новгород. Вторая половина XI в. НГОМЗ

442 Плетеный орнамент с изображением пальметты. Деталь полуколонны. Дерево. Новгород. Вторая половина XI в. НГОМЗ

443 Литейная форма для пластинчатого браслета. Сланец. Киев. XII–XIII вв. Национальный музей истории Украины в Киеве



443

ствительности наблюдаемое сходство композиций говорит только об общности образца, а вовсе не о национальности исполнителя. Свидетельством тому является метод работы средневековых скульпторов и резчиков, черпавших мотивы и сюжеты в иллюстрированных рукописях, произведениях прикладного искусства и специальных книгах образцов, которые легко перемещались и быстро становились достоянием мастеров разных стран. Подтверждает это и синкретизм рассматриваемого мотива, отдельные элементы которого можно встретить в романском, византийском и скандинавском искусстве. В традициях последнего, например, выполнены головки драконов на концах ремней, которые они пытаются перекусить. Для северных орнаментов характерен и свободный ритм движения плетения стеблей и ремней. Широкие хронологические и территориальные рамки таких приемов и мотивов в искусстве Средневековья свидетельствуют о разнообразии творческого почерка мастеров, владевших разными способами трактовки формы, и не позволяют с определенностью ответить на вопрос о происхождении резчиков черниговских рельефов.

Установить, где, в какой мастерской произошло слияние столь разных традиций, вряд ли удастся. Судя по памятникам древнерусского прикладного и монументального искусства XI–XII вв., в первую очередь, по найденным в городах Поднепровья литейным формам для колтов и браслетов с похожими изображениями [52] [ил. 443], в XII в. местные ремесленники уже свободно владели этим набором форм. Они самостоятельно разрабатывали подобные мотивы, опираясь на восточные, византий-

ские и скандинавские традиции, оказавшие существенное влияние на их творчество на начальном этапе становления древнерусской культуры. Постоянные контакты с народами южнорусских степей, Хазарией и Волжской Булгарией, через которые в Киев и другие города поступали товары из Византии, Сирии, Ирана, стран Средней Азии и Кавказа, непосредственно связывали русских мастеров с художественными традициями Востока, формируя тот фон, на котором происходило развитие их творчества. Не менее существенным было влияние скандинавских культурных традиций [53], очевидно, не только близких верованиям и духовной культуре славян, но и отвечавших их эстетическим предпочтениям. Все это создало благоприятные предпосылки для адаптации моделей западного искусства и дальнейшего усиления интеграционных процессов в художественной культуре Древней Руси.

Самыми ранними образцами декора, аналогичного орнаменту черниговских капителей, в древнерусской архитектурной резьбе являются найденные в Новгороде дубовые резные полуколонны конца XI в., покрытые плетеным орнаментом, который позднее стал широко использоваться в украшении русских рукописей [54]. Одну полуколонну украшает плетеный орнамент «свободного движения» и изображения грифона и кентавра [ил. 441], другую — плетеный растительный орнамент [ил. 442] с большой пальметтой (Древом жизни) посередине [55], напоминающей пальметту на одной из капителей Борисоглебского собора. Существует мнение, что эти полуколонны происходят из церкви Св. Олава в Новгороде [56], а их резьба отмечена влиянием искусства Скандинавии [57]. По определению М.А. Орловой, орнамент полуколонн с его живым, гибким, как бы произвольным плетением спиралями, косой сеткой, своеобразными тройными узлами и петлями, включающим стилизованные зооморфные и растительные формы, хотя и наследует мотивы резьбы, восходящие к скандинавской культуре, но стиль этой резьбы несет несомненные черты взаимодействия с романской и византийской орнаментикой [58].

Свидетельством использования аналогичной «плетенки» в каменной архитектурной резьбе других городов Южной Руси стала находка орнаментированной шиферной детали в храме Свв. Бориса и Глеба в Вышгороде близ Киева [ил. 444], в строительстве которого в начале XII в. по приказу князя Олега Святославича принимали участие черниговские мастера [59]. Эта находка как будто подтверждает предположение о том, что местные резчики знали и использовали орнамент свободного плетения уже в конце XI — начале XII в., возможно, еще со

[52] Примеры см.: Рыбаков, 1967. С. 91–116.

[53] Андрощук, 1999. С. 88–92.

[54] В архитектурной резьбе по камню он представлен единичными образцами.

[55] Диаметры полуколонн — 59 и 51 см (см.: Колчин, 1971. С. 24–25. Таб. 9–12).

[56] См.: Беляев, 2000. С. 740–741.

[57] Кудрявцев, 1995. С. 211–218; Конечный, Самойлов, 1999. С. 134–137.

[58] Орлова, 2002/1. С. 447–448.

[59] Архипова, 2005. С. 122–123. Таб. 80:2.



444

времени строительства Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове. Впрочем, одного этого фрагмента, безусловно, недостаточно, чтобы считать авторами черниговских капителей местных мастеров.

По манере резьбы фрагмент из Вышгорода ближе ко второй группе белокаменных деталей Борисоглебского собора. В нее входят «капитель 1860 г.», украшенная плетеным орнаментом из выпуклого двойного жгута [ил. 433, 434], и два угловых камня — один с крылатым драконом и птицей, изображенными с повернутыми назад головами [ил. 445], а другой — с изображением зверя с пышной, как у льва, гривой [ил. 446]. Все детали выполнены высоким, хорошо моделированным рельефом. В отличие от капителей с волками или собаками, их композиции лаконичнее, стебли плетенки имеют почти круглое сечение, а края нижних граней украшены веревочным жгутом в виде косой штриховки, напоминающим витые астрагалы романских капителей. Так же оформлен вынесенный полувал

плинта угловой капители [ил. 447]. Типичные для романской скульптуры XI–XII вв. мотивы резьбы этих деталей, высокий скругленный рельеф и их структурная связь с перспективным романским порталом определенно указывают на работу европейского мастера.

Близкую аналогию «капители 1860 г.» Д. В. Айналов видел в скульптурном декоре башни собора Нотр-Дам в Пуатье конца XI в. По стилю и манере резьбы он относил ее к раннему периоду романского зодчества, отмечая, что исполнение плетеного орнамента без применения циркуля является не только характерной особенностью архитектурной резьбы ранней романики, но также и чертой, присущей прирейнской, французской и ломбардской скульптуре XII–XIII вв. [60] На сходство «черниговской капители» со скульптурой западнофранцузской школы (Аквитания и Пуату) указывает А. М. Зорина [61].

Хотя прямую аналогию черниговской капители отыскать пока не удастся, ее орнаментация (растительные побеги, пересекающиеся в виде буквы V, образуя центральную часть плетеной композиции с завитками-волутиками в углах; витой астрагал шейки) относится к наиболее распространенному в романском архитектурном декоре типу [62].

Если романское происхождение «капители 1860 г.» исследователи не оспаривают, то изображение дракона и птицы на угловом камне, выполненное таким же объемным рельефом, приписывают черниговскому резчику. Некоторые авторы, пытавшиеся отыскать корни черниговской резьбы в славянском языческом искусстве, истолковывали фигуру дракона как автохтонный фольклорный образ Симаргла [63]. При этом такую

444 Фрагмент архитектурной детали с плетеным орнаментом из церкви Свв. Бориса и Глеба в Вышгороде. Пирофиллитовый сланец.

Начало XII в. Вышгородский историко-культурный заповедник

445 Угловой камень оформления западного портала (?) с изображением дракона и птицы из Борисоглебского собора в Чернигове. Известняк. Первая треть XII в. НАИЗ «Чернигов древний»

446 Угловой камень с изображением льва из Борисоглебского собора в Чернигове. Известняк. Первая треть XII в. Черниговский областной исторический музей им. В. В. Тарновского

447 Плитовый камень угловой капители пилястра или портала Борисоглебского собора в Чернигове. Известняк. Первая треть XII в. НАИЗ «Чернигов древний». Фото и прорисовка Н. В. Холостенко

448 Плита с изображением сэнмурвов (возможно, деталь декора алтарной преграды Северной церкви монастыря Липса). Мрамор. Константинополь. 908 г. (?) Археологический музей в Стамбуле. Фото А. Грабара

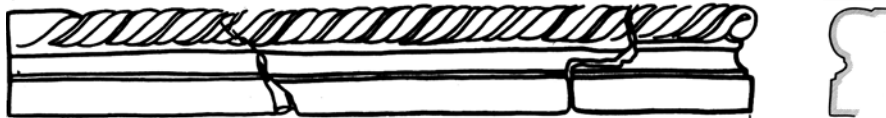
449 Фрагмент капители с изображением животного (льва ?) из Ильинской церкви в Чернигове. Известняк. XII в. Черниговский областной исторический музей им. В. В. Тарновского



445



446



447

деталь, как змеиный хвост в виде продолжения орнаментальной плетенки, в иконографическом отношении не соответствующую традиционному облику иранского божества — собаки-птицы Сэнмурва, рассматривали как результат его трансформации в существо «русской мифологии» Симаргла [64]. Однако, по справедливому замечанию Н. Н. Воронина, фауна русского народного искусства была совсем другой (собаки, волки, медведи) [65] и в данном случае ни о какой связи с фольклором не может быть и речи.

Изображение крылатого дракона с собачьей головой и змеиным хвостом (образ, почерпнутый из иранского искусства или «Физиолога» и средневековых bestiaries) было хорошо известно византийскому искусству [66] [ил. 448] и пользовалось большой популярностью в романской скульптуре (в том числе и в парных композициях) [67]. Очевидно, выбор животных средневековым художником зависел как от знакомства с оригинальными произведениями восточного

искусства (шелковые ткани, художественный металл, слоновая кость), так и с мотивами, уже адаптированными византийскими и европейскими художниками [68]. Близкие по иконографии образы можно видеть, например, на скандинавском ларце из слоновой кости 1000 г. в Баварском национальном музее в Мюнхене [69].

Изображение льва на втором угловом камне Борисоглебского собора также относится к типу, широко распространенному в средневековом искусстве. Особенно популярен его образ был в Италии. Он часто встречается и в украшении церквей, отмеченных итальянским влиянием [70].

Еще один памятник черниговской резьбы — сильно поврежденный фрагмент капители с изображением льва (?) [ил. 449] — был найден в поздней закладке, сделанной при ремонте Ильинской церкви. Размер капители соответствовал диаметру полуколонн галерей Благовещенской церкви, поэтому было высказано предположение, что капитель первоначально принадлежала этому храму [71]. С другой стороны, прием трактовки шерсти зверя треугольными надрезами, как на капителях Борисоглебского собора, не исключает вероятности их принадлежности к одному ансамблю.

Символика орнаментально-зооморфных композиций резьбы Борисоглебского собора, как повсюду в христианском мире, имела не только декоративное, но и охранительное значение. Образы животных и фантастических существ, часто заимствованные из библейских текстов, были буквальным воплощением религиозных понятий добра и зла, греха, порока, добродетели, олицетворениями ада или символами Христа

[60] Айналов, 1913. С. 330–331.

[61] Зорина, 1995. С. 144–145.

[62] Quintavalle, 1964 / 1965. Vol. I–II; Porter, 1969. Vol. I. P. 277; Vol. II. P. 13.

[63] Богусевич, 1961. С. 76–90; Воробьева, 1976. С. 181.

[64] Вагнер, 1964. С. 121.

[65] Воронин, 1961 / 1962. Т. I. С. 433.

[66] Grabar, 1963. P. 107–109. Pl. LVII, LXXIIIb.

[67] Baltrušaitis, 1931. Fig. 354, 355, 420, 790–792, 796, 803, 911; Hartog, 2002. Fig. 90, 91.

[68] Volbach, 1942. P. 172–180.

[69] Goldschmidt, 1970.

Bd. 2. S. 55, 58, 59. Taf. LVIII, abb. 184; LXIII, abb. 189.

[70] Hartog, 2002. P. 78.

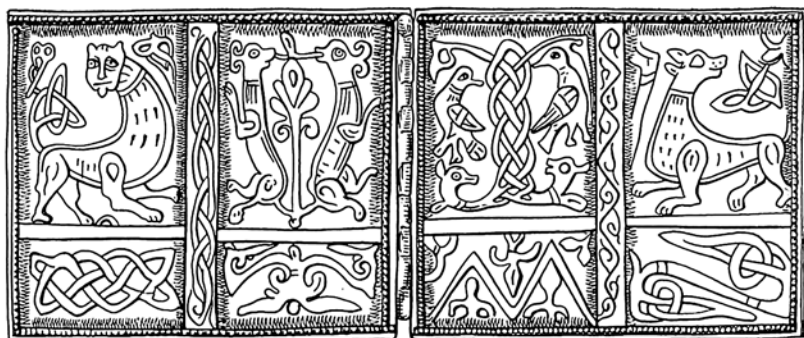
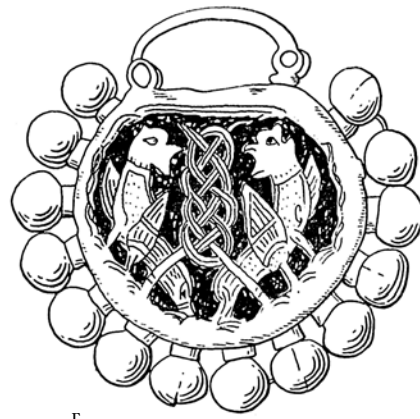
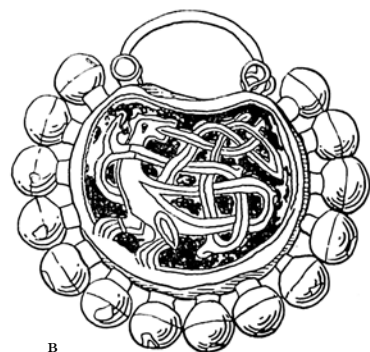
[71] Игнатенко, Василенко, 1999. С. 24.



448



449



450

б

д

и святых. Вместе с тем эти изображения, обладавшие большой эмоциональной силой, имели не только религиозное значение, они выполняли и эстетические функции, составляя богатый арсенал образов и понятий аллегорического характера, пользовавшихся в то время большой популярностью [72]. Изображения сильных зверей служили также целям возвеличивания светской власти [73], представители которой выступали, как правило, заказчиками строительства и украшения церквей [74]. Это, без сомнения, образы христианской культуры. Об их популярности свидетельствуют произведения древнерусского искусства XI–XIII вв. [75] [ил. 450].

Приходится учитывать и то, что значительная часть зооморфных мотивов, имевших восточное происхождение, активно использовалась христианским искусством с раннего Средневековья. К XI в. они приобрели интернациональный характер и прочно вошли в арсенал образов византийского и романского искусства. Своеобразным синоним этого стиля стало понятие «ломбардский». Его применяют и для характеристики изображений животных в некоторых вариантах архитектурного декора скандинавских стран XI–XII вв., соединивших традиционную норманнскую и христианскую орнаментику, хотя речь и не идет о прямом заимст-ва-

[72] Shapiro, 2006. P.185–209.

[73] Орлов, 1990. С.31.

[74] Поэтому нельзя считать удачными попытки рассматривать фигуры животных черниговских рельефов с позиций языческого мировоззрения славян. См.: Холостенко, 1951. С.86–91.

[75] Рыбаков, 1948. С.127–129, 310–314; Макарова, 1986. С.134, 135, 140, 141. Рис.18: 132, 141; 19: 143; 25: 214; 29: 217; Орлов, 1990. С.32–33.

[76] Hohler, 1975. P.25–33.

[77] Смирнова, 2000. С.311–335.

[78] Иоаннисян, 2007/3. С.134–188.

450 а Заставка из «Шестоднева» Иоанна экзарха Болгарского. 1263 г. ГИМ.

Прорисовка

450 б Браслет из Твери. Серебро, чернь. XII–XIII вв. ГРМ. Прорисовка Т.М. Макаровой

450 в–д Колты, Серебро, чернь. XII–XIII вв.: в — из Черниговской обл. (утрачен);

г — из Черниговской обл. ГИМ;

д — из Старой Рязани. ИАМЗ. Рязань. Прорисовка

Т.М. Макаровой

451 Фрагмент архитектурного декора с изображением птицы (?) и плетеным орнаментом из Благовещенской церкви в Чернигове. Известняк. Последняя четверть XII в. (утрачен)

нии [76]. Также в контексте мировой и европейской культуры раскрывается смысл и значение тератологии в орнаменте русских рукописей и в белокаменной резьбе [77].

Показательно, что из пяти построек, возведенных в Чернигове в конце XI — первой трети XII в. в романской технике и с использованием романского керамического декора [78], белокаменной скульптурной резьбой был украшен только один, к тому же не самый ранний из построенных в новой традиции храм. Этот факт дает основание думать, что как пришлые, так и местные камнерезы были наняты только под конкретный проект — возведение Борисоглебского собора, в котором резьбе придавалось особое значение.

Об отсутствии в городе постоянной специализированной мастерской или артели резчиков свидетельствует значительный перерыв (почти полвека) между датами возведения построек, украшенных белокаменным декором. Это вполне согласуется с принципами средневековой организации работы строителей, объединявшихся на время для выполнения конкретного заказа [79]. Длительные перерывы объясняют также, почему скульптурный декор храмов второй половины — конца XII в. Чернигова и Рязани, построенных, как считают, черниговскими мастерами [80], отличается по стилю резьбы [81].

Традиция использования белокаменного декора в архитектуре Чернигова существовала довольно короткое время. Помимо Борисоглебского собора, известна



451

еще только одна постройка домонгольского времени, в которой были найдены резные детали. Это Благовещенская церковь 1186 г., развалины которой, впервые открытые в 1909 г. [82], сначала были приняты за остатки Михайловской церкви 1174 г. [83] В древности это был большой храм с галереями-усыпальницами, напоминавший соборы времени Ярослава Мудрого. Внутри ее стены были расписаны фресками, полы выложены мозаикой и поливными плитками [84], в кладке фасадов применена плинфа желтого и красного цветов [85]. В XII в. такую двухцветную кладку из чередования белого и красного камня использовали в архитектуре Италии (особенно в ее северных районах и Венеции). Отсюда этот прием проник в Германию [86], а со временем и на Русь [87]. Считается, что церковь строили киевские мастера по приказу великого киевского князя Святослава Всеволодовича [88]. Однако сведения автора «Слова о полку Игореве» о том, что на пиру в гриднице князя присутствовало много иностранцев («Ту нѣмци и венецици, ту греци и морава поют славу Святъславлю») [89] позволяют предполагать, что благодаря международным связям Святослав мог получить мастеров из разных стран.

Белокаменные детали, обломки которых были найдены на месте Благовещенской церкви, к сожалению, погибли в 1941 г. По сведениям Б.А. Рыбакова, среди них были три фрагмента «тонких колонок», покрытых плетеным орнаментом, «подобно колоннам Дмитриевского собора во Владимире», и фрагмент фриза с изображением птицы и плетеного орнамента [ил. 451] от кивория в главном алтаре храма [90]. Более вероятно, однако, что это были части косяка двери [91].

Об использовании камня в украшении собора свидетельствуют также материалы раскопок 1946 г., в ходе которых были найдены квадраты отесанного белого камня (вероятно, от ступеней), а также фрагменты профилированных белокаменных плит и резных деталей. Их Б.А. Рыбаков также связывал

[79] Исследованиями В.А. Булкина установлено, что в домонгольский период на Руси объединение строителей в артель носило временный характер, ее организатором был не зодчий, а нарядчик, и она формировалась из свободных ремесленников (Булкин, 1998. С. 232–238).

[80] Корзухина-Воронина, 1929. С. 69–82; Монгайт, 1955. С. 94–97; Вагнер, 1963. С. 18–27; Пуцко, 1995. С. 146–151.

[81] Корзухина-Воронина, 1929. С. 79–80; Пуцко, 1991. С. 181–182.

[82] Она была разобрана в XVII в., и на ее месте построена одноименная деревянная (Рыбаков, 1949. С. 26–30; Рыбаков, 1949а. С. 67–87).

[83] Новые раскопки 1946 г., анализ письменных источников и топографии Черниговского детинца, однако, дали основания считать, что это была Бла-

говещенская церковь (Беляев, 1974. С. 3–18; Раппопорт, 1982. С. 43).

[84] Рыбаков, 1946. С. 82.

[85] Рыбаков, 1949а. С. 70.

[86] Hartog, 2002. Р. 78–79.

[87] Предполагают, что белый камень был также введен в кирпичную кладку рязанского Борисоглебского собора. См.: Вагнер, 1963. С. 22; Беляев, 2005. С. 105–153.

[88] Раппопорт, 1985. С. 83, 86.

[89] Хрестоматия по древней русской литературе, 1973. С. 69.

[90] Рыбаков, 1946. С. 64;

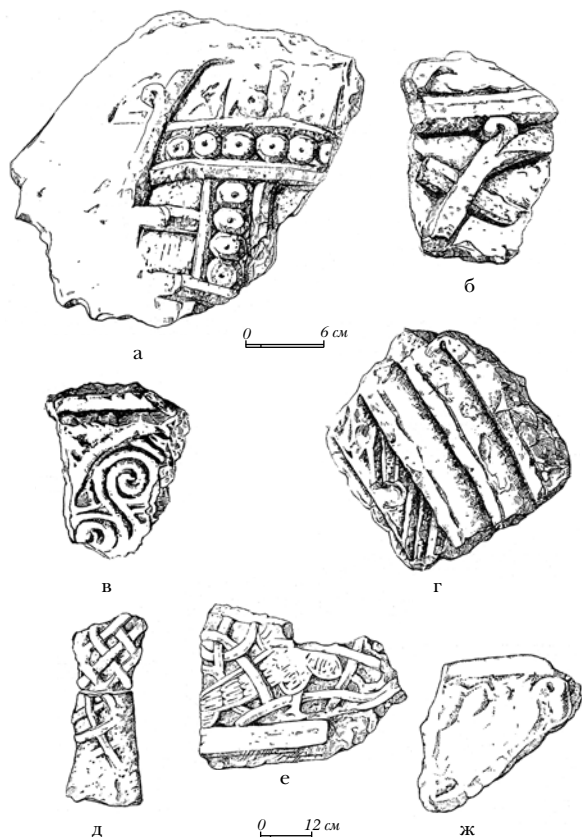
Рыбаков, 1949. С. 82–93.

Рис. 48, 49.

[91] Айналов, 1913. С. 330.

Местоположение этих фрагментов уже вряд ли удастся установить, но мнение Д.В. Айналова вызывает большее доверие, тем более что другие авторы путают место и время их находки. Согласно Н.В. Холостенко, колонка была одна и ее

нашли вместе с «капителью 1860 г.» в Борисоглебском соборе (Холостенко, 1951. С. 84–85). А.И. Некрасов, напротив, считал, что капитель и колонку нашли во время раскопок Михайловской церкви (Некрасов, 1936. С. 51). Причиной путаницы стало невнимательное чтение отчета Черниговской губернской архивной комиссии за 1909 г., в котором говорится, что найденный в 1909 г. в усадьбе Черниговского уездного земства фриз с изображением птицы «напоминает по стилю найденную г. Айналовым капитель». И хотя там же отмечается, что капитель найдена в 1860 г. «под вторым порогом черниговского Борисоглебского собора» (Отчет о деятельности Черниговской губернской архивной комиссии, 1910), обе находки считали одновременными.



452



453

с алтарной преградой или киворием [92], хотя достаточных оснований для этого нет. Вполне вероятно, что, как и во многих других древнерусских храмах XII — первой половины XIII в., алтарная преграда этой церкви была деревянной [93], а найденные фрагменты архитектурных деталей из белого известняка с растительным орнаментом относятся к ее архитектурному декору [94] [ил. 452].

Резной декор Благовещенской церкви характеризует плотная компоновка и графичный рисунок; плетеные орнаменты образует довольно узкая лента округлой формы совсем другого типа, чем на рельефах Борисоглебского собора; отличаются мотивы и приемы резьбы. Здесь впервые встречается S-образный орнамент из спирально скрученных завитков и лент, украшенных «пуговицами» или «жемчугом». Похожие декоративные украшения в виде каймы с «пуговицами» (мотив, известный византийскому искусству с V в. [95] [ил. 452а]) встречается на французских рельефах XII в. [96], в декоре храмов Владимиро-Суздальской Руси второй половины XII в. и на изделиях западноевропейского прикладного искусства этого времени. К популярным мотивам романской резьбы относится и украшение архивольта косой штриховкой [ил. 452г].

Типологически резному декору Благовещенской церкви близка орнаментация двер-

ного наличника из известняка, найденного на месте еще одного утраченного черниговского храма — Михайловской церкви [97]. Его продольные части с трех сторон украшает невысокий, плотно заполняющий поверхность рельефный орнамент из геометрически организованного плетения стилизованной лозы и повторяющегося мотива кринов. Фризом расположены плотно скрученные спиралью завитки, напоминающие «пуговицы» или «жемчужины», а посередине — большая плетеная крестообразная розетка [ил. 453]. Подобным орнаментом с четырехлепестковой розеткой на фоне плотного свободного плетения украшена заставка «Пандектов» Антиоха из Национального музея во Львове, датируемого 1307 г. [98]

Авторы раскопок предполагают, что наличник происходит из гражданской постройки, находившейся между Спасо-Преображенским и Борисоглебским соборами. Они отождествляют ее с теремом «Красного» княжеского двора и датируют XI–XII вв. [99] Однако плотный рисунок плетения, использование такого декоративного элемента, как лента с «пуговицами», говорят о стилистической близости этого орнамента с резьбой рубежа XII–XIII вв. Не исключено, поскольку это случайная находка, что наличник происходит из Благовещенской церкви.

[92] Рыбаков, 1946. С. 36, 83–84.

[93] Чукова, 2004. С. 35–36.

[94] Еще один фрагмент с растительным орнаментом был найден здесь в 2008 г. в слое строительного мусора развала восточной галереи храма (Черненко, Казаков, Печений, 2009. С. 314).

[95] Carving Marble, 2005. No. 5.

[96] Капитель с изображением Христа во Славе из церкви Св. Понса, 1171 г., в Музее Фог в Кембридже, южный фриз центрального портала собора Сен-Жиль в Гаре, 1140 г., рельефы Сен-Дени и собора в Турне, 1171 г. (Porter, 1923. III. 1270, 1322; Schwartzbaum, 1982. P. 203–222. Fig. 23, 25, 26, 44, 47).

[97] Беляев, 1974. С. 3–18; Раппопорт, 1982. С. 43.

[98] Пуцко, 2010. С. 955–956.

[99] Коваленко, Орлов, 1992. С. 22–33.

[100] Место добычи известняка, из которого сделаны детали архитектурного декора черниговских храмов, пока не установлено. Считалось, что его добывали в районе Новгорода Северского. Однако петрографические анализы указывают на вероятность его происхождения из бассейна Северского Донца или

452 Фрагменты архитектурного декора из Благовещенской церкви в Чернигове. Известняк. Вторая половина XII в. ГИМ. Прорисовки Б.А. Рыбакова

453 Наличник двери из Михайловской церкви в Чернигове. Известняк. Последняя четверть XII в. Черниговский областной исторический музей им. В.В. Тарновского. Прорисовка (а) и фото (б)

454 а Фрагмент карниза из церкви Свв. Бориса и Глеба на городище Старая Рязань. Известняк. XII в. РИАМЗ

454 б Консольная капитель. из церкви Свв. Бориса и Глеба на городище Старая Рязань. Известняк. XII в. РИАМЗ

Стилистическое сходство резьбы черниговского наличника с белокаменной резьбой владимирских храмов второй половины — конца XII в. позволяет предполагать, что это памятники одного времени и одного круга мастеров [100].

Рязань

Традиция украшения построенных из плинфы храмов белокаменным скульптурным декором в XII в. была известна и в других центрах Руси. Фрагменты резных деталей из известняка были найдены в двух городах Муромо-Рязанской земли — Вщиже и Рязани, входивших в состав Черниговской епархии с середины XI до конца XII в. [101]

Детали скульптурного декора, по некоторым данным, были найдены в церкви конца XII — первой половины XIII в. на Вщижском городище [102], но они, к сожалению, не сохранились [103]. Что же касается скульптурной декорации храмов Старой Рязани XII — начала XIII в., то, судя по уцелевшим белокаменным деталям, преобладающими были растительно-орнаментальные мотивы [104].

Датировка и атрибуция древнерусских храмов Старой Рязани, ныне представляющих собой археологические объекты, — проблема еще более сложная, чем в Чернигове. Время их возведения в летописях не отражено, а первые упоминания относятся к самому концу XII — середине XIII в. Всего, по сведениям письменных источников и данным археологии, в домонгольское время в Рязани было построено не менее трех каменных храмов. На основании особенностей плана и строительной техники предполагают, что самым ранним из них

был Успенский собор, возведение которого относят к первой половине — середине XII в. Борисоглебский собор, впервые упоминаемый в летописи под 1195 г., датируют в пределах XII столетия [105]. Раскопки 1999–2004 гг. дали основание сузить дату его возведения до второй половины века или еще точнее — начала 1190-х гг. [106], хотя с этим соглашаются не все исследователи [107]. Постройку третьего храма — Спасской церкви — относят к самому концу XII — началу XIII в. [108]

In situ детали резного декора не сохранились ни в одном из этих храмов. Фрагменты белокаменной резьбы найдены в разное время и в разных местах Старорязанского городища, при этом большая их часть происходит из Борисоглебского собора или найдена вблизи него [109]. Есть сведения, что в 1836 г. в храме были выявлены «...обломки резных камней, вероятно, бывших капителями во внутренних колоннах» [110]. К сожалению, они не были опубликованы. Обломки белого резного камня [111], один из которых напоминал голову льва [112], были найдены в 1926 г. на месте древних руин [113]. От этих находок сохранился фрагмент резной шарообразной детали диаметром 6,5 см, фраг-

с юга Московской области, где разработки известняков велись с древнерусского времени (Никитенко, 2013. С. 13, 16).

[101] Учреждение Муромо-Рязанской епископии относят к 1198 г. — году поставления игумена Арсения в епископы Муромо-Рязанского княжества. До 1198 г., согласно летописи, «бе... Рязань и Чернигов едина епископия» (Кузьмин, 1965. С. 55).

[102] Село Вщиж, ныне Жуковский район Брянской области.

[103] См.: Корзухина-Воронина, 1929. С. 79.

[104] Обломок резного белого камня найден в церкви второй половины XII — начала XIII в. Нового Ольгова городка (село

Никитино в 5 км от Рязани), но он не опубликован (Там же. С. 78).

[105] Одно время его развалины связывали с Успенским собором (Там же. С. 70–78), но теперь установлено, что это Борисоглебский собор. Рядом с развалинами этого храма в XVII–XIX вв. стояла кладбищенская «деревянная церковь во имя Рождества Богородицы, именуемая Борисоглебской Городищенской» (Вагнер, 1963. С. 18–27; Раппопорт, 1982. С. 50).

[106] Беляев, 2005. С. 105–153.

[107] См.: Иоаннисян, 2012. С. 57–59.

[108] Селиванов, 1888. С. 159–162; Раппопорт, 1982. С. 50.

[109] Пуцко, 1991. С. 166–184.

[110] Тихомиров, 1844. С. 10. Таб. IV в.

[111] Пуцко, 1991. С. 166–184.

[112] Он также остался неопубликованным (Корзухина-Воронина, 1929. С. 78, примеч. 44). В.Г. Пуцко не исключает, что за голову льва могла быть принята шаровидная деталь (Пуцко, 1991. С. 177. Рис. 2).

[113] На этом месте «ижидением помещицы Стерлиговой» в 1913–1914 гг. был возведен новый храм. См.: Городцов, 2005. С. 169.



454



455

мент рельефа с растительным орнаментом (трилистник) и часть профилированного карниза [114]. С Борисоглебским собором также связывают найденные на городище карнизный блок [115], фрагменты архивольта, косяка (?) и три консоли аркатурного фриза [116].

Строгая симметрия орнамента, украшающего карнизный блок [ил. 454а], реалистическая манера исполнения растительных элементов, представляющих переработку античных мотивов (полупальметты, изогнутые в форме сердца, трилистники и ромбы между ними) и широко использовавшихся в византийском и романском искусстве XI–XII вв. [117], применение сверления указывают на профессиональную выучку мастера. Фрагмент еще одного карниза с орнаментом из медальонов с вписанными в них листьями аканфа (узор сохранился частично) [118] манерой резьбы отличается от предыдущего, но в целом данный мотив также типичен для искусства XI–XIII вв. Частью этого карниза, очевидно, является и фрагмент с трилистником [119]. Многочисленные аналогии такого орнамента из остролистного аканфа находим в резьбе средневизантийского периода — в архитектурном декоре Осиос Лукас в Фокиде, храмов в Нерези и в Мистре [120]. В конце XI, XII и XIII вв. его охотно использовали для украшения карнизов и архитектуры малых форм в храмах Константинополя [121]. Карниз Борисоглебского собора составляет одну стилистическую группу с резьбой прямоугольных консолей из белого камня [122], торцы которых украшены пальметтами [123] [ил. 454б]. На такие консоли могли опираться арочки аркатурного фриза или маленькие полуколонки [124].

Особо должен быть выделен фрагмент архивольта, декорированного профилированными чередующимися и соединенными между собой дужками разного размера, обрашенными поочередно вверх и вниз [ил. 455]. Этот мотив имеет западноевропейское происхождение. Подобный орнамент, напоминающий кружево, характерен для резьбы зрелого романского стиля, богатой светотеневыми эффектами (Муассак, Санта-Доминго-де Силас близ Бургоса) [125]. В.Г. Пуцко, исходя из размеров детали, высказал мнение, что этот обломок — часть дуги архивольта окна (алтаря или другой части храма). Он же предположил, что в сквозные отверстия, расположенные между дужек, были вставлены каменные шары (т.н. бриллиантовые камни, имитирующие шляпки гвоздей). Один такой шар был найден во время раскопок Борисоглебского собора в 1926 г. [126] Нельзя, однако, исключить и вероятность того, что архивольт мог завершать небольшой дверной проем (например, как южный вход церкви Св. Пантелеймона в Галиче [ил. 486]).

В целом репертуар мотивов резьбы пересчитанных деталей и профессиональный уровень ее выполнения дают основание говорить о работе опытных романских мастеров. Хотя нужно отметить, что в Рязани, как и всюду, где резной камень украшал кирпичные постройки, его применение ограничивалось только структурными элементами — аркатурный [127] или колончатый фриз, портал и, возможно, оконные проемы.

Иначе выглядит декор еще одной архитектурной детали из Рязани — прямоугольного камня, бывшего некогда частью косяка или уступа порталного проема. С двух смежных сторон его покрывает плоская

455 Фрагмент архивольта портала (?) из церкви Свв. Бориса и Глеба на городище Старая Рязань. Известняк. XII в. РИАМЗ
456 Фрагмент наличника портала (?) с растительно-геометрическим орнаментом из церкви Свв. Бориса и Глеба на городище Старая Рязань. Известняк. XII в. РИАМЗ. Вид с двух сторон

- [114] Рязанский областной краеведческий музей (Пуцко, 1991. С. 170, 171, 179. Рис. 2, 4, 9).
[115] Карниз поступил в 1926 г. в Рязанский краеведческий музей от местного священника, точное место его находки неизвестно (Пуцко, 1991. С. 171. Рис. 3).
[116] *Pannonoprt*, 1982. С. 50; Корзухина-Воронина, 1929. С. 78–79.
[117] *Grabar*, 1976. Pl. LIII; LXIVb; *Mendel*, 1940. P. 100–101; *Baltrušaitis*, 1931. P. 52–60. Fig. 145, 146.
[118] Фрагмент обнаружен экспедицией 1999–2004 гг. наряду с многочисленными мелкими аморфными сколами резных деталей. Камень побывал в огне и растрескался, но его удалось собрать (Беляев, 2005. С. 144. Рис. 20).
[119] Москва, ГИМ, инв. № 58603 (Пуцко, 1991. С. 171. Рис. 4).
[120] *Grabar*, 1976. Pl. XIXa; XXVIII d; XXXIb, d; LXXVII a; CVII; CVIII.
[121] Храм Христа Спасителя монастыря Хора (Кахрие Джами), Богородицы Паммакариссос (Фетие Джами), северная церковь монастыря Пантократора, Богородицы Кириотиссы (Календерхане Джами) (*Hjort*, 1979. P. 232–234. Fig. 28, 36–38).
[122] Их размеры — 53×25×23 см; 50×29×25 см; 38×26×22 см.
[123] *Монгайт*, 1955. С. 94. Рис. 62; Рязань, 1985. № 7.
[124] В.Г. Пуцко не исключает вероятность их использования в качестве капителей с импостом (Пуцко, 1991. С. 177). Но в таком случае это были не колонки, а полуколонки.
[125] *Mendel*, 1940. P. 106; *Valdez del Alamo*, 1992. P. 121. Fig. 12.
[126] Пуцко, 1991. С. 169, 170. Рис. 6.
[127] Судя по найденным лекальным кирпичам, в украшении собора был также использован традиционный кирпичный аркатурный пояс (Монгайт, 1951. С. 24).



а



б



457



458

457 Мужская голова. Фрагмент консоли из Старой Рязани. Известняк. XII в. ГИМ
458 Мужская голова. Консоль западной стены приходской церкви в Килпек, Англия. 1130–1140 гг.
459 Горельеф северо-западной башни церкви Свв. Петра и Павла в Хирсау, Германия. Песчаник. Первая половина XII в.

[128] Корзухина-Воронина, 1929. С. 78–80; Монгайт, 1955. С. 95.
[129] От М.П. Погодина голова поступила в Румянцевский музей, а затем в ГИМ в Москве (инв. № 58603).
[130] Монгайт, 1947. С. 61–65.
[131] Вагнер, Перепёлкина, 1971. С. 10.
[132] Луцко, 1991. С. 179–180; Он же, 1995. С. 146–151.
[133] Romanesque, 2007. P. 56, 302, 370, 372.
[134] Rhein und Maas, 1972. S. 303–304. No. 36.
[135] Корзухина-Воронина, 1929. С. 81–82; Некрасов, 1936. С. 77; Монгайт, 1947. С. 62–65.
[136] Вагнер, 1963. С. 23; Он же, 1976 а. С. 242.
[137] Луцко, 1991. С. 172, 179.
[138] Там же. С. 181.
[139] Монгайт, 1955. С. 95–96.
[140] Вагнер, 1963. С. 22.
[141] Иоаннисян, 2012. С. 59.
[142] После последних раскопок на основании стратиграфии культурных слоев, хронологии вещевого материала и по формату кирпича датировка собора была сдвинута к началу IIIX в. (Беляев, 2005. С. 130–139).
[143] Технику сверления с начала XII в. начинают использовать итальянские мастера (см.: ВИА, 1966. Т. 4. С. 228, 595).
[144] Говденко, 2003. С. 5–35; Холостенко, 1960. С. 5–19.
[145] Луцко, 1991 а. С. 86.
[146] Так, Э.К. Гусева отметила, что Младенец Христос изображен полужающим в трехчетвертном повороте (Гусева, 1986. С. 12).
[147] Время и место находки рельефа неизвестны. См.: Архипова, 2007. С. 600, примеч. 161.

и довольно примитивная резьба. На одной стороне в прямоугольной рамке изображен неправильной формы ромб, образованный лентой двойного профиля. Листья и полупальметты, вписанные в ромб, так же как и свисающие сверху цветы на стеблях, имеют причудливые очертания. Расположенные внизу заштрихованные ромбики напоминают древнерусские металлические решетчатые подвески [ил. 456 а]. Смежную сторону блока украшает орнамент из двух соединенных между собой ромбов, трилистников и веток с цветами [ил. 456 б]. Аморфность орнаментальных элементов, плоский, без моделирования, графичный рельеф указывают на малокачественную работу, вероятно, местного резчика [128]. Деталь может быть датирована XII — первой третью XIII в.

В XIX в. где-то в Рязанской губернии был найден единственный известный сегодня фрагмент круглой скульптуры — мужская голова. Судя по следам краски красного и белого цветов, в древности скульптура была раскрашена. Просверленные углубления на глазных яблоках свидетельствуют, что для зрачков использовали каменные, стеклянные или свинцовые вставки, а конструктивные пазы с тыльной стороны говорят, что голова крепилась к стене, а не была частью свободно стоящей статуи [129] [ил. 457]. Исходя из заостренной формы головы, предполагают,

что покрывающие ее мелкие завитки передают не волосы, а мех шапки [130]. Но похожие по форме и характеру трактовки волос прически хорошо известны западноевропейскому искусству XII в.

По одной версии, голова принадлежала изображению строителя храма [131], по другой — аллегорической фигуре старца, которая в паре с фигурой юноши символизировала скоротечность человеческой жизни. Их изображения могли завершать откосы портала и одновременно служить опорами его архитрава. Если следовать западной традиции, в тимпане собора в таком случае должно было находиться изображение Христа во Славе, прообразующего грядущий Страшный суд [132]. Однако представляется более вероятным, что рязанская голова принадлежала фигуре атланта (или Теломона), которая, как в скульптурной группе башни монастыря Свв. Петра и Павла в Хирсау в Швабии (начало XII в.) [ил. 459] и балдахина главного портала собора Феррары в области Эмилия-Романья работы скульптора Николо (конец XII в.) [133], поддерживала какой-то конструктивный архитектурный элемент. Судя по стесам на затылке и шее, а также небольшим размерам головы (22×15, ширина лица 10 см), она могла быть частью антропоморфной консоли [ил. 458]. Этот архитектурный мотив получил широкое распро-

странение в романском искусстве. Стилистические аналогии рязанскому памятнику находим в немецкой скульптуре середины XII в., связанной с кругом мастеров региона среднего течения Рейна, работавших также в Кёльне [134].

В оценке стиля рязанской скульптуры мнения исследователей расходятся. Некоторые связывают его истоки с Кавказом (Ингушетия, церковь Тхаба-Ерды, близ р. Асса) [135] или Балканами (с сербско-македонской системой орнамента) [136]. По мнению В.Г. Пуцко, знакомство с романской скульптурой радикально не изменило византийскую основу рязанской архитектурной резьбы. Несмотря на то что дошедший до нас фрагмент свидетельствует об имевшем место влиянии романского искусства, его нельзя включать в число памятников романской скульптуры и даже видеть в нем пример копирования романских моделей [137]. Однако круг аналогий романской резьбы, которыми оперирует автор, все же вынуждает его в итоге рассматривать рязанских мастеров «как умеренных проводников традиций французской романики» [138].

Хотя точное происхождение памятника не установлено, А.Л. Монгайт связывал его с самой значительной княжеской постройкой — Борисоглебским собором [139]. Не исключено, что, задумав строительство Борисоглебского собора, Рязанский князь, желая, чтобы его храм не уступал одноименным храмам в Чернигове и Вышгороде, и следуя моде того времени, нанял европейских мастеров. Кто это был — Глеб Ростиславич (1155–1177) [140] или его дед Ярослав Святославич, с 1123 по 1127 г. одновременно бывший Черниговским и Рязанским князем [141], неизвестно [142].

Формальные признаки: применение сверления [143], точная графическая манера исполнения резьбы и архитектурный контекст, из которого происходят найденные детали, — определенно указывают на романскую традицию и западноевропейское (Германия, Франция) происхождение ее исполнителей. Следует только отметить, что, по сравнению с резьбой черниговских храмов, сохранившиеся детали скульптурного декора из Старой Рязани имеют более развитые формы, позволяющие датировать их серединой — второй половиной XII в.

Киев

Еще более фрагментарной выглядит картина развития архитектурной резьбы других городов Южной Руси. Несмотря на то что в Киеве, как и в Чернигове, уже с первой трети XII в. начали использовать порядовую кладку (церковь Успения Богородицы Пирогощей, 1131 г.; собор Федоровского монастыря, 1129 г.) и архитектурный декор романского типа (кирпичная аркатура и лопатки с полуколоннами в Кирилловской церкви в Киеве, 1140-е гг., Успенском соборе в Каневе, 1144 г.) [144], от скульптурного декора XII в. *in situ* ничего не сохранилось. Поэтому до недавнего времени исследователи считали, что в архитектуре Киева с конца XI в. резной камень вообще не применялся [145]. Однако сегодня известно уже несколько образцов скульптурной декорации из местных пород камня (песчаник, известняк, пиррофиллитовый сланец), стилистические особенности которых позволяют датировать их XII — началом XIII в. Среди них — фрагментарно сохранившийся рельеф с изображением Богоматери сложного иконографического извода, который условно был определен как тип Одигитрии [146]; восьмигранная колонна; колонка алтарной преграды, украшенная резным орнаментом; фрагменты резных плит.

Н.В. Холостенко, опубликовавший рельеф и восьмигранную колонну [147], считал, что они происходят из Десятинной





- 460 Богоматерь Одигитрия. Рельеф из Десятинной церкви (?) в Киеве. Вторая половина XII — начало XIII в. Песчаник. Национальный музей истории Украины, Киев
- 461 Богоматерь Одигитрия. Змеевик (Белгородская гривна). Золото. Около 1100 г. ГРМ
- 462 Фрагмент восьмигранной колонны с базой из Десятинной церкви (?) в Киеве. Известняк. XII в. Национальный музей истории Украины, Киев
- 463 Фрагмент резной детали в забутовке юго-западной пристройки к Десятинной церкви в Киеве. Известняк. XII в.

460

церкви и датировал их концом X в. По его мнению, рельеф украшал тимпан портала или находился в тимпане центральной закомары [148], а колонна была частью колоннады в западной части храма [149]. В свою очередь, В.Г. Пуцко, исходя из стиля рельефа Богоматери [ил. 460], отдаленно напоминающего романскую пластику, предложил датировать его временем около 1200 г. [150] К датировке рельефа не ранее второй половины XII в. склоняются и другие ученые [151]. Хотя время и место обнаружения рельефа неизвестны, В.Г. Пуцко связывает его с ротондой, находившейся недалеко от Десятинной церкви. Некоторые исследователи считают, что ротонда была храмом доминиканского монастыря Девы Марии, основанного в Киеве в 1220–1230 гг. польским миссионером Яцеком Одровонжем [152]. Но твердого обоснования такое предположение не имеет. Во время раскопок ротонды, кроме фрагмента профилированного карниза из красного железистого песчаника [153], никаких других деталей резного декора найдено не было.

Рельеф высечен из массивного блока серого песчаника [154], выходы которого находятся в районе Канева–Трахтеми-

рова [155]. Погрудное изображение Богоматери с Христом-Младенцем, полулежащим на Ее левой руке, выполнено многоплановым, довольно высоким (в отличие от киевской резьбы XI в.), мягко моделированным рельефом. Мафорий Богоматери изображен в виде широкого платя, ниспадающего на Ее



461

- [148] Холостенко, 1969. С. 49–51. Есть мнение, что рельеф был частью донаторской композиции (Ставиский, 1996. С. 182–188), однако достаточных оснований для такого предположения нет.
- [149] Холостенко, 1965. С. 75, 76, 79. Ил. 3. Документов, подтверждающих их отношение к Десятинной церкви, нет.
- [150] Пуцко, 1981. С. 223–229; Он же, 1996. С. 378.
- [151] Гусева, 1986. С. 29, примеч. 5; Архипова, 2005. С. 43, 125–126.
- [152] Щавелева, 1984. С. 145.
- [153] Архипова, 2005. С. 128. Рис. 59. Таб. 84:3, № 213.
- [154] Его размеры — 75×56×ок. 24 см.
- [155] Определение геолога Г.И. Прожиги (Холостенко, 1969. С. 50).
- [156] Romanesque, 2007. P. 257, 275, 280, 281, 352–353.
- [157] Gardner, 1969. Fig. 140.
- [158] Жишковиц, 1999. С. 171.
- [159] Lange, 1964. S. 33. Abb. VI.
- [160] Николаева, 1983. С. 48–50, 115–116, № 1, 3, 12, 46, 124, 265; Гусева, 1986. С. 12. Рис. 3; Николаева, Чернецов, 1991. С. 58, 59. Таб. V, 1.

плечи крупными тяжелыми складками. Похожее изображение можно видеть в романской скульптуре XII в. [156]. Однако, по сравнению с фигурами романской скульптуры, которые уподобляются живым действующим лицам священных событий [157], условная иконная отвлеченность образов киевского рельефа, византийская иконография композиции и греческая монограмма указывают на его связь с восточнохристианской традицией [158]. В то же время высокий, не закрытый мафорием лоб Богоматери, свободно лежащие на грудь складки плата, напряженная застылость позы Христа, характерный мотив закрученных спиралью локонов его волос позволяют предполагать, что рельеф выполнен местным мастером, на свой лад трактуя заимствованный образец. По всей вероятности, автор рельефа был воспитан на произведениях православного искусства, отмеченного романо-готическим влиянием, особенно усилившимся во второй половине XII — начале XIII в.

Если иконографически рельеф близок изображению на золотом змеевике XII в. из Белгородки (так называемая Белгородская гривна, ГРМ) [ил. 461], то стилистически — некоторым произведениям византийской и древнерусской скульптуры XII—XIV вв. Например, характерную форму широкого мафория, образующего каскад складок, близкий тип изображения Богоматери с высоким открытым лбом можно видеть на фрагменте мраморного рельефа из музея в Фивах (Греция) [159], на древнерусских



463

каменных иконках XIII в. [160]. Среди романских памятников второй половины XII — начала XIII в. ему наиболее близки высеченные из песчаника вотивный горельеф тимпана портала монастырского костела норбертанок в Стшельно (Польша), представляющий св. Анну (?), и рельеф Богоматери с Младенцем из часовни Святой Варвары, который мог принадлежать тому же монастырю [161].

Поскольку появление в Киеве такого рельефа после монгольского нашествия маловероятно, дата его создания едва ли выходит за пределы первой трети XIII в. и, скорее всего, связана с ремонтом или перестройкой Десятинной церкви [162]. Во время одной из таких перестроек храма его юго-западный угол был разобран вплоть до фундамента, а с западной стороны центрального нефа появился пилон или контрфорс. По всей вероятности, именно тогда, а не в конце X в., как предполагал Н.В. Холостенко, рельеф Богоматери разместили над входом, а находившийся ранее на западной стене церкви фриз с греческой надписью, прославлявшей ее строителя и крестителя Руси — князя Владимира Святославича, — перенесли на южную стену [163]; там его остатки в XVII в., до возведения Могилянской постройки, видел Г. де Боплан [164].

С Десятинной церковью Н.В. Холостенко связывал еще один фрагмент архитектурной детали — вытесанную из монолитного блока известняка нижнюю часть восьмигранной колонны на профилированной базе [165] [ил. 462]. Довольно тонкий ствол колонны (диаметр 32 см) покоится на массивном основании, в два раза превышающем его по ширине [166]. Хотя ни одна из найденных в Десятинной церкви капителей не соответствует форме этой колонны, ее происхождение из названного храма представляется наиболее вероятным [167]. Уточнить это могли бы фрагменты деталей из известняка [ил. 463], вторично использованные в фундаментах пристройки XII столетия в юго-западной

[161] Свеховский, 1984. С. 67, 70–71, 155–156, 169; Пуцко, 1999. С. 235–243.

[162] Археологические исследования руин Десятинной церкви показали, что в XI–XIII вв. ее неоднократно ремонтировали и перестраивали, используя в забутовке детали архитектурного декора предшествующего времени из мрамора, пироксилитового сланца, известняка и песчаника (были найдены карнизные плиты, капители, импост, база, плита перил, профилированные блоки и др.). См.: Иоаннисян, Ёлишин, Зыков, Ивакин, Козюба, Комаф, Лукомский, 2009. С. 330–366; Ивакин, Иоаннисян, Ёлишин, Лукомский, 2010. С. 164–168.

[163] Ёлишин, Ивакин, 2010. С. 81–108; Архипова, 2012. С. 25–27.

[164] Г. де Боплан ошибочно именует церковь Васильевской (Боплан, 2004. С. 147).

[165] Колонна, очевидно, является случайной находкой (Холостенко, 1965. С. 75, 76, 79. Ил. 3).

[166] Размеры — 63×64×23 см.

[167] Серьезных оснований предполагать (как в случае с рельефом Богоматери), что она происходит из храма-ротонды второй половины XII в., нет (Пуцко, 2007. С. 95). В 2009 г. возле княжеского дворца, расположенного к западу от Десятинной церкви (так называемого Западного), время разрушения которого приходится на конец XI — начало XII в., в древнерусском слое был найден обломок от этой или подобной колонны (Козловский, 2010. С. 412–419). Обломок попал в землю почти за полвека до строительства ротонды, что согласуется с версией Н.В. Холостенко о происхождении колонны из Десятинной церкви. Подтверждает это и найденный здесь же фрагмент мраморной плиты алтарной преграды Десятинной церкви с двухсторонней резьбой (Архипова, 2012. С. 16. Ил. 4, 8).



462

части церкви, но, к сожалению, доступ к ним был невозможен [168].

Ко времени перестроек церкви в XII в., вероятно, относится и фрагмент плиты из известняка с выступами в виде зубцов. Из таких блоков мог быть сложен поясок шеврона, которым в романской архитектуре обычно оформляли края архивольтов или косяков портала. В византийской и древнерусской архитектуре аналогом этого декоративного мотива, распространенного в зодчестве Западной Европы с конца третьей четверти XI в. [169], были кирпичные пояски поребрика, украшавшие карнизы и окна [170]. Изображение этого архитектурного элемента часто встречается в живописи — в росписях византийских, балканских и древнерусских храмов, в книжной миниатюре. Подобный зубчатый карниз из плинфы треугольной формы с фресковой росписью завершал закомару северного фасада Десятинной церкви [171].

С разными строительными периодами, очевидно, связаны найденные в ходе раскопок Десятинной церкви обломки пиррофиллитовых (шиферных) плит, служившие ограждениями хор. Почти все они были украшены резьбой с традиционным для византийского и древнерусского искусства X–XI вв. орнаментом ленточного плетения [172] [ил. 464]. Но аналогий им по стилю и технике исполнения пока не найдено. Резьба некоторых заметно уступает в точности (хотя почти на всех сохранились следы разметки циркулем) и по качеству шиферным плитам XI в. Рельеф, как правило, невысокий, лента плетения, хотя того же профиля, но шире, а сами плиты тоньше [173]. Эти особенности свидетельствуют о постепенной трансформации византийской традиции.

Некоторое однообразие плетеных орнаментов на киевских рельефах X–XII вв., выполнявшихся либо столичными мастерами, либо по образцам столичного византийского искусства (включая шиферные плиты, найденные в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря и из лапидария Софийского собора), затрудняет их датировку и определение особенностей работы местных и пришлых резчиков. Тем не менее результаты их сравнительного изучения показывают, что в целом эволюцию стандартных орнаментальных форм определяет тенденция к укрупнению ленты плетения [174]. О трансформации византийской орнаментальной традиции XI в. свидетельствует и резьба ряда шиферных плит из киевских музеев, сведения о происхождении которых утрачены, а также фрагменты двух плит, найденных в «городе Владимира» недалеко от храма Федоровского «вотча» монастыря (1128 г.) [175] Плоским низким рельефом на одной из них изображена вписанная



464



465

[168] Возможно, один из них — это скол базы колонны, подобной описанной выше. Определить это будет возможно только после разборки фундаментов, в настоящий момент законсервированных (Ивакин, Иоаннисян, 2008. С. 191–213, Рис. 16; Архипова, 2012. С. 25). Во время раскопок Десятинной церкви 1938–1939 и 2005–2010 гг. были найдены фрагменты оббитых капителей из песчаника, известняка и пиррофиллитового сланца, которые могли относиться как к периоду возведения церкви, так и к ее ремонтам в XI–XIII вв. и находиться в западной части храма. Именно здесь на планах раскопок XIX в. зафиксиро-

рованы прямоугольные основания под колонны, а на рисунке Н.Е. Ефимова 1826 г. изображена прямоугольная мраморная (?) база (Архипова, 2012. С. 12–16. Ил. 1, 4, 6; Она же, 2006. С. 36. Ил. 2:23, 26; Ёлшин, 2012. С. 80, 82, 85). [169] Porter, 1969. Vol. I. P. 275; Mendel, 1940. P. 106. [170] Mango, 1978. Fig. 14, 173, 175, 212, 225, 227. [171] Каргел, 1961. С. 52. Рис. 14, 15; Архипова, 1996. С. 56, 112. № 3. [172] Архипова, 2005. С. 42, 147. № 66. [173] Там же. С. 129–130. [174] Этой группе киевских плит близок, например, рельеф плиты алтарной преграды XII века из Дабравины (Луцко, 1984. С. 217).

[175] Архипова, 1997. С. 53–69. [176] Гладкая, 2002/2. С. 19–20. Ил. 86–87, 89–92. [177] Архипова, 1997. С. 66–67. Ил. 11. [178] Beenken, 1924. S. 78–79. Pl. 39a. [179] По одной версии, христианство в Прикарпатье, якобы входившем в VIII–IX вв. в Великоморавское государство, распространили ученики святых Кирилла и Мефодия, по другой — крещение производилось по латинскому обряду, а регион задолго до раскола стал местом контакта двух христианских систем — западной и восточной (Дашкевич, 2002. С. 137–140). [180] Щапов, 1986. С. 61.

464 Фрагменты плит с плетеным орнаментом. Пирофиллитовый сланец. Киев. XII в. Национальный музей истории Украины, Киев
 465 Фрагмент плиты с изображением оседланного льва (?). Пирофиллитовый сланец. Киев. XII в. Национальный музей истории Украины, Киев
 466 Колонка алтарной преграды (?). Песчаник. Киев. XII в. Музей истории города Киева



466

[181] Proksa, 2005. S. 53–65. Z. 39 [221]; Stala, 2009. S. 58–69.

[182] Пастернак, Гаффилишин, 1973. С. 33–34; Раппопорт, 1994. С. 38–39.

[183] Об этом см. раздел «Зодчество» в настоящем томе ИРИ.

[184] Как о существующей о ней упоминается под 1125 г. в Густынской летописи в связи с погребением ее строителя, князя Володаря Ростиславовича (ПСРЛ. Т. II. 1843. Приложение. С. 292).

[185] Церковь была разобрана на строительные материалы для возведения в 1412 г. католического собора (Frazik, 1963. S. 192–228).

[186] Петрук, 2000. С. 311–315.

в круг фигура оседланного хищника (льва?) [ил. 465]. От второй сохранилось только изображение части ноги животного и сапога всадника. По характеру резьбы они могут быть датированы не ранее второй половины XI — первой трети XII в. Изображение человека верхом на звере — мотив восточного происхождения — получило широкое распространение в романском искусстве XII в. Встречается оно также в белокаменной скульптуре Владимиро-Суздальской Руси конца XII — XIII в. (изображения Самсона или Давида [176]). С традициями западноевропейского искусства киевские рельефы сближает также манера стилизации изображений, но до выявления точно стратифицированных аналогий датировка упомянутых рельефов может быть определена только в довольно широких пределах: вторая половина XI — первая треть XIII в.

О знакомстве Киева с романской скульптурной традицией свидетельствует также резная колонка из песчаника, два фрагмента которой были найдены в постройке второй половины XIII в. в древнейшей части Киева — «городе Владимира». Колонку украшает рельефный сетчатый орнамент из расположенных друг над другом треугольников, образованных зигзагами тройного жгута, с трилистниками на вершинах [ил. 466]. Небольшие размеры (диаметр 12,5 см) и сплошная орнаментация указывают, что колонка была частью архитектуры малых форм, вероятно, кивория или алтарной преграды [177]. Такие украшенные цветочно-растительными мотивами и плетенкой колонки были популярны в романском архитектурном декоре XI–XIII вв. Похожий орнамент можно видеть на рельефе с изображением тронного Христа третьей четверти XII в. из собора в Фульде (земля Гессен, Германия) [178], в зодчестве ближайших соседей южнорусских княжеств — Венгрии и Польши, а также в архитектурной резьбе храмов Владимиро-Суздальской Руси (Дмитриевский собор во Владимире, 1193–1197 гг.). Киевская колонка, скорее всего, сделана не ранее второй половины XII в., но пока она остается единственным образцом подобной резьбы в Киеве.

Галицкая Русь

Зодчество юго-западных княжеств Руси, благодаря географическому положению имевших давние экономические, династические и культурные связи со странами Западной Европы, развивалось под сильным влиянием романской архитектуры. Христианизация региона [179] началась задолго до его присоединения в 981 г. к Древнерусскому государству и включения в состав Киевской

митрополии. Достоверные свидетельства о каменном культовом строительстве, однако, относятся только ко времени появления удельных княжеств и возникновения региональных церковных организаций — епископской кафедры во Владимире-Волынском во второй половине 1070-х — начале 1080-х гг. [180] и в Галиче — в 1140-х гг. Гипотеза о существовании епископской кафедры в Перемышле еще в начале XI в. пока остается недоказанной, хотя раскопки дворцового комплекса на Замковой горе подтверждают существование здесь королевского дворца и ротонды-часовни, построенных из местного серого песчаника в предроманской традиции в конце правления Болеслава Храброго, около 1018 г., или даже в 970–980-е гг., после крещения Польши. К сожалению, комплекс был разрушен уже после восстания русскими князьями контроля над Перемышлем в 1030 г. [181] В X–XII вв. на Перемышль претендовали Киевская Русь, Польша и Венгрия, в XII в. он вошел в состав Галицко-Волынского княжества.

По летописным и археологическим данным, культовое строительство из камня на землях Галицкого княжества, обладавшего богатыми запасами строительного камня, начинается с первой четверти XII в. [182] Строительство ведется в романской технике кладки и с использованием романского архитектурного декора, но, как и в Поднепровье, принадлежность храмов восточнохристианской Церкви обусловила сосуществование традиции романского зодчества с византийской планово-объемной структурой [183]. Наиболее распространенным типом галицких церквей были традиционные православные крестово-купольные храмы, а соединение византийской и романской архитектурных традиций в галицком зодчестве было более органичным, чем в черниговском.

К сожалению, почти все галицкие постройки древнерусского времени (свыше 20) были разрушены. В сильно перестроенном виде сохранилась только церковь Св. Пантелеймона (около 1200 г.) возле Галича (с. Шевченково), остатки других изучены в ходе археологических исследований, систематически проводившихся начиная с XIX в.

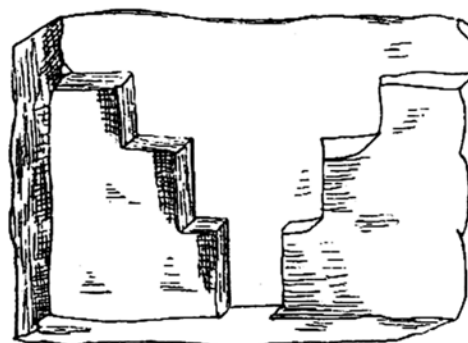
Один из самых ранних галицких храмов, летописные сведения о котором нашли археологическое подтверждение, — церковь Св. Иоанна Крестителя, возведенная Володаром Ростиславовичем в 1119–1124 гг. на детинце Перемышля [184]. Церковь построена из тесаных каменных блоков в романской технике. Судя по найденным во время раскопок резным деталям [185] (фрагменты зубчатого и аркатурного фриз, полуколонки, профилированные базы и др. [186]),



467



468



469

- 467 Фрагмент колонки из церкви Св. Спаса в древнем Галиче (с. Крылос Ивано-Франковской обл.). Известняк. 1152 – начало XIII в. ГЭ
- 468 Фрагмент городчатого пояса из Успенской церкви с. Крылос (вторичное использование; первоначально в церкви Св. Спаса в древнем Галиче?). Известняк. Середина XII в. НАИЗ «Древний Галич»
- 469 Городчатый пояс из церкви Св. Спаса в Древнем Галиче. 1152 г. Рисунок Й. Пеленьского
- 470 Фрагмент архивольты портала из Успенского собора в Древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в. НАИЗ «Древний Галич»
- 471, 473 Профилированные архитектурные детали из Успенского собора в древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в. НАИЗ «Древний Галич»
- 472 Фрагмент архивольты портала с валиками, расположенными в шахматном порядке, из Успенского собора в древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в. НАИЗ «Древний Галич»

церковь украшал типично романский декор. Таким же, вероятно, был архитектурный декор и других каменных храмов, упоминаемых летописью под 1152 г. в связи с княжением Владимирка Володаревича (1124–1153), при котором столицей его княжества, включавшего с 1126 г. Перемышльское, а с 1141 г. — Теремовское и Галицкое, был Звенигород на Белке [187], а после 1144 г. — Галич.

В Звенигороде ко времени княжения князя Владимирка относятся остатки храма и дворца, построенных до 1144 г. на возвышенном берегу р. Белки [188] из местных грубозернистых детритовых и ракушечниковых известняков [189], в Галиче — церковь Св. Спаса, упоминаемая в Ипатьевской летописи под 1152 г. [190]

Постройки были разобраны на камень, поэтому их смогли исследовать только на уровне фундаментов. Найденные в них немногочисленные детали архитектурного декора говорят о довольно сдержанном его применении. Есть сведения, что во время археологических исследований Звенигорода была найдена белокаменная плита с барельефным антропоморфным изображением [191], но, к сожалению, эта находка осталась неопубликованной.

На месте церкви Спаса были найдены фрагменты плиты зеленого (греческого лакедемонского?) мрамора; витых и прямо-

угольных колонок диаметром около 12 и 16 см [ил. 467]; каменной крестильницы и городчатого фриза из известняка [192] [ил. 468]. Фрагменты таких же витых колонок были найдены в XIX в. в урочище Гробыськи [193]. Городчатый фриз не сохранился, он известен сейчас только по рисунку [194]. Фрагмент подобного фриза [ил. 469] был обнаружен в забутовке фундамента северо-западного столба Успенской церкви в Галиче, построенной в XVI в. на месте одноименного собора середины XII в. [195] Такие городчатые фризы — пояса из чередующихся плоских свисающих уступчатых пирамид — как вариант модификации традиционных форм романской декоративной аркатуры получили широкое распространение в зодчестве Северо-Восточной Руси в оформлении карнизов барабанов куполов. Вероятно, этот декоративный мотив был использован в украшении барабанов обоих галицких храмов.

Колонки, найденные в церкви Спаса, могли как быть частью украшения портала, так и принадлежать к декору окон церкви или дворца, находившегося рядом. Аналогичная витая колонка из руин храма в урочище Гробыськи найдена вместе с подходящей ей по диаметру капителью, которая, в свою очередь, идентична капителям церкви Св. Пантелеймона XII — первой половины

- [187] Сейчас с. Звенигород Пустомытовского района Львовской обл.
- [188] Ратич, 1973. С. 87–94.
- [189] Север Западной Подольи, особенно возле с. Гринев (Пастернак, Гафрилишин, 1973. С. 33).
- [190] Иоаннисян, 1981. С. 38.
- [191] Могитич, 1995. С. 19. По сведениям М. П. Фиголя, плита первой половины XII в. с изображением человека в боярской шапке была найдена при восстановлении католического собора в Перемышле (Фиголь, 1993. С. 25).
- [192] Пастернак, 1944. С. 103. В 1980 г. в ходе новых раскопок церкви Спаса были найдены и другие фрагменты витых колонок (Иоаннисян, 1986. С. 173. Рис. 5, 5).
- [193] Peleniski, 1914. S. 72, 86. Fig. 47a, 57.
- [194] Ibidem. S. 72. Fig. 47b.
- [195] Хранится в Национальном заповеднике «Древний Галич» (Лукомский, 2002. С. 603).



470



471



472



473

[196] Иоаннисян, 1996. С.107.

[197] П.А. Раппопорт считал, что в их строительстве принимали участие польские мастера (Раппопорт, 1968. С. 459–461). О.М. Иоаннисян уточняет, что артель пришла из Малой Польши (Иоаннисян, 1988/2. С. 41–45; Он же, 2002. С. 207–210).

Однако, по заключению З. Свеховского, в самой Малой Польше в течение всей первой половины XII в. работали мастера из долины Рейна (Свеховский, 1984. С. 31). Иван и Роман Могитичи считают, что техника галицкого белокаменного строительства имеет корни в Закавказье (Могитич И., Могитич Р., 1990. С. 60, 61). В свою очередь, М.Ф. Рожко приводит контраргументы, доказывая, что в действительности прямого армянского влияния на галицкую архитектуру не было (Рожко, 1999. С. 388–391).

[198] Dercsényi, 1975. P.12–15; Świechowski, Nowak, Gumińska, 1976. S.146.

[199] Рожко, 1999. С.384–387.

XIII в. Такое сходство дало основание считать, что витые колонки церкви Спаса не связаны с постройкой середины XII в., а происходят от кивория, устроенного в храме в конце XII — первой половине XIII в. [196] И все-таки сам факт широкого использования зодчими небольших свободно стоящих колонок в оформлении окон, «карликовых» арочных галерей и порталов уже в раннероманской архитектуре Италии допускает вероятность принадлежности колонок к декору церкви Спаса.

Романское происхождение строителей первых галицких храмов не вызывает сомнения, однако место, откуда пришли мастера, определяется исследователями по-разному [197]. Правда, ни одна из высказанных ими гипотез не является безоговорочной. Если исходить из строительной тех-

ники и форм архитектурного декора самых ранних галицких построек, ближайшие аналогии которым находим в зодчестве соседних земель — Польши и Венгрии, — следует признать, что и в Перемышле, и в Галиче работали эти же мастера. Но при этом необходимо учитывать, что в первой половине XII в. ни в Польше, ни в Венгрии собственных строительных кадров не было, а их культовая архитектура и скульптурная декорация сформировались при участии строительных артелей монашеских орденов — бенедиктинцев и цистерцианцев [198], работавших в Италии, на прирейнской территории Франции и в Саксонии и являвшихся носителями традиций североитальянского и французского зодчества [199].

В храмах Галицкой Руси второй половины XII в. значение резного декора заметно



а



б

474 Фрагменты архитектурных деталей из Успенского собора в Древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в.:

а — Капитель колонки. Исторический музей, Львов;
б — Консоль с абстрактным орнаментом. НАИЗ «Древний Галич»;

в — Зубчатый фриз. НАИЗ «Древний Галич»;

г — Клинчатая консоль. Краеведческий музей, Ивано-Франковск;

д — База уступа портала (?). Исторический музей, Львов;
е — База колонны. Исторический музей, Львов

475 Консоль с изображением головы льва из Успенского собора в Древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в. Музей «Олесский замок»

476 Консоль с изображением головы льва (?) из Успенского собора в Древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в. Исторический музей, Львов

477 Маска льва (?). Завершение арки старого собора в Солсбери, Англия. Камень. Около 1140 г. Музей в Солсбери

478 Плита с изображением дракона, извергающего пламя, из Успенского собора в Древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в. Успенская церковь с. Крылос

479 Плита с изображением листьев из Успенского собора в Древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в. Успенская церковь с. Крылос



в



г



д



е

474



475



476



477

возрастает. В украшении кафедрального Успенского собора в Галиче (1140–1150-е гг., перестройка — конец XII — первая треть XIII в. [200]) применение находят как профильная резьба, так и орнаментальные и сюжетные рельефы. От резного декора собора сохранились профилированные блоки нервюр, тяг, цоколей, многочисленных обломки полуколонн, детали оформления оконных проемов, перспективных порталов, аркад, фрагменты баз, карнизов и т.п. [201] [ил. 470, 471, 473].

Карнизы собора в основном были профилированы полочками, выкружками и полувалами, дуги архивольтов окон и порталов — полувалами или расположенными в шахматном порядке валиками [ил. 472]. На некоторых профилированных деталях сохранились еле заметные следы позолоты. О тра-

диции золочения элементов архитектурного декора в Древней Руси свидетельствуют данные реставрационных исследований Успенского собора во Владимире-на-Клязьме, в ходе которых позолота была обнаружена на колонках аркатурно-колончатого фриза [202]. Традицию золочения подтверждают также сведения «Повести об убиении Андрея Боголюбского», согласно которым князь Андрей в церкви «верхъ бо златомъ устрои и комары позолоти и поясъ златомъ устрои, ... и столпъ позлати и изовну церкви и по комаромъ же поткы золоты и кубъкы, и ветрила золотомъ устроена постави, и по всеи церкви и по комаромъ около» [203].

Во время раскопок Успенского собора в Галиче были найдены фрагменты типично романских баз [ил. 474 д, е] и капителей коринфского типа; зубчатые фризы поребрика [ил. 474 в]; простая клинчатая консоль [ил. 474 г] и капитель [ил. 474 а]; орнаментированная консоль [ил. 474 б] [204]; консоли в виде львиной [ил. 475] и человеческой (?) масок. У последней отбита нижняя часть [ил. 476], но сравнение ее с аналогичными романскими консолями [ил. 477] показывает, что на ней, скорее всего, была также изображена морда льва.

[200] Лукомский, 2002. С. 579–607; Он же, 2008. С. 367–370.

[201] Материалы исследований этих памятников хранятся в Историческом музее во Львове и Национальном заповеднике «Древний Галич». Значительная их часть не опубликована.

[202] Воронин, 1961/1962. Т. I. С. 170.

[203] Повесть об убиении Андрея Боголюбского, 1980. С. 326.

[204] Некоторые исследователи видят в ней антропоморфные черты.



478



479

Блоки с резьбой из древнерусского храма были вторично использованы в кладке стен нового собора XVI в. Среди них — блок с изображением дракона, изрыгающего огонь, вероятно, от порталного фриза [ил. 478] [205], и блок со стилизованным изображением ветки [ил. 479]. Фрагмент еще одного камня с таким же орнаментом происходит из раскопок древнего храма [206].

Большинство деталей архитектурной резьбы Успенского собора сделаны из мелкозернистого белого (литотамниевое) известняка, который добывали в районе современного города Николаева (Львовской обл.) и привозили по Днестру [207].

Формы и мотивы резьбы Успенского собора хорошо известны романскому искусству Центральной Европы, куда, в свою очередь, многие из них попали из Италии. Например, базы аттического профиля с выступами-«жабками» или «грифами» на углах, впервые появившиеся в Италии, в Средние века получили повсеместное распространение в строительстве европейских стран [208]. Капители коринфского типа с волютами на углах, которые в XI в. в основном использовали в архитектуре Южной Италии [209], в XII в. также стали известны по всей Европе. Впрочем, их форма и манера резьбы, как правило, имеют индивидуальные особенности разных скульптурных школ, каждая из которых по-своему перерабатывала итальянские прототипы. От капителей Успенского собора, к сожалению, сохранились только мелкие или сильно оббитые фрагменты [210].

Происхождение мотива расположенных в шахматном порядке валиков, который часто встречается в оформлении оконных проемов и архивольтов порталов, связывают с бургундской архитектурной школой. Но в XI–XII вв. этот мотив был распространен уже по всей Европе [211]. Консоли с маской льва и плоскими импостами, очевидно, служившие опорами колончатого фриза Успенского собора, также находят аналогии в скульптуре Франции XII в. (собор в Байе, 1142–1163 гг.; рельефы середины XII в. на южной двери западного фасада монастырской церкви в Сен-Дени). Установлено, что появление зооморфных и растительных мотивов в скульптуре Франции было связано с искусством Северной Италии [212]. Линейная трактовка гривы и усов и инкрустация зрачков свинцом [213], как на галицких консолях, — черты, также характерные для французской скульптуры.

Многие исследователи считают, что источником галицкой скульптуры середины XII в. была соседняя Венгрия, в архитектуре которой в этот период значительную роль играли французские мастера [214]. Однако близкие аналогии галицкой резьбе есть не

только в Венгрии. Например, изображение дракона стилистически ближе к фигурам драконов, расположенным на капители собора XI в. в Ильне (Восточные Пиренеи) [215] и над дверным проемом крипты Св. Леонарда во «втором» кафедральном соборе XI–XII вв. на Вавеле в Кракове [216], чем к изображению льва на порталном фризе собора в Пече, XII в., с которым его обычно сравнивают [217]. Одинаковый способ кладки из хорошо отесанных камней [218] и одинаковый тип раствора, по мнению О.М. Иоаннисяна, свидетельствуют, что строителями собора могли быть и венгерские, и польские мастера [219]. Поэтому, не отрицая возможности участия в украшении Успенского собора венгерских мастеров, но учитывая французские и итальянские истоки мотивов его резьбы, нельзя исключать вероятность непосредственного участия в этой работе резчиков из Франции и Италии.

Высокое качество каменотесных работ и некоторые элементы архитектурного декора дают основание предполагать, что непосредственное участие в этих работах принимали цистерцианские мастера («бородатые братья», как их называли) из Бургундии и Северной Италии, в середине XII — XIII в. строившие на территории Польши [220]. Возможно, они были приглашены для строительства Успенского собора

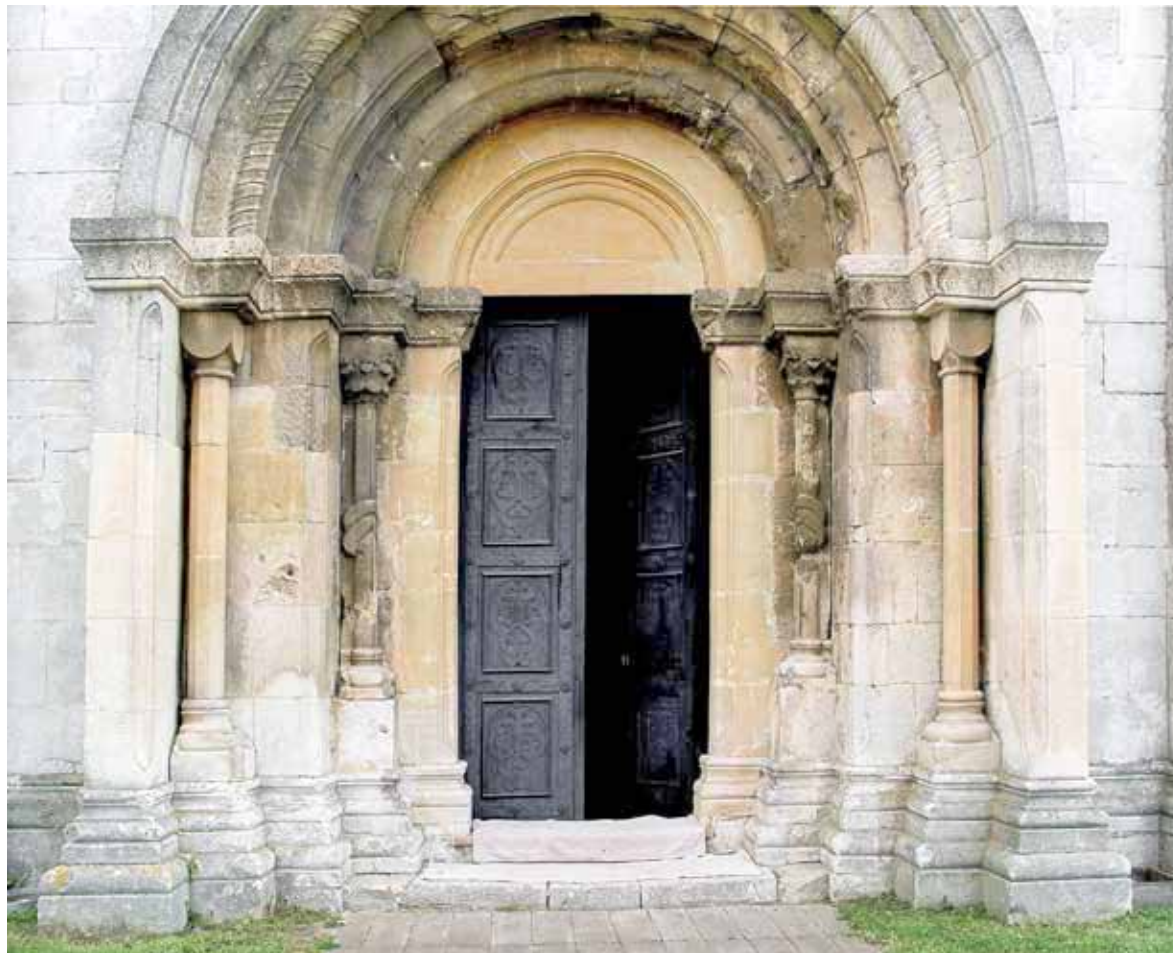


480

- [205] Пастернак, 1944. Таб. VI–IX; Воробьева, 1981. С. 209–218; Вуйцик, 1984. С. 212–215; Воробьева, Туц, 1983. С. 213–230; Лукомский, 2002. С. 601–603.
- [206] Львовский исторический музей, инв. № КР-21304.
- [207] Для некоторых деталей материалом служил белый алебастр из местных карьеров. Профилированных деталей из алебаstra (их относят к первому этапу строительства), однако, значительно меньше, чем из известняка, в основном это конструктивные элементы (Лукомский, 2002. С. 578–607). В строительстве также использовали белый туронский мел и подольский травертин (Пастернак, 1938. С. 199–201). С XVI в. алебастр с околлиц Галича вывозили в Германию и другие страны (Пастернак, 1944. С. 113–114).
- [208] Poleggi, 1973. Cat. 1–15, 19–30, 34–36, 38.
- [209] Glass, 1991. P. 48–49. Fig. 35, 42, 43.
- [210] Воробьева, Туц, 1983. С. 255. Рис. 96. Манера резьбы и рисунок аканфа наибольшего из сохранившихся фрагментов такие же, как на капители второй половины XII в. из Вроцлавского кафедрального собора, скульптурный декор которого был создан под влиянием французского искусства (Swiechowski, 1963. S. 330–334. Fig. 844, 845; Swiechowski, 1984. С. 52–58).
- [211] Porter, 1923. III. 62, 319, 330, 458, 529, 670, 696, 713, 717, 721, 726, 729, 773, 750, 929, 1009, 1083, 1085, 1086, 1139, 1150, 1208, 1253.
- [212] Schwartzbaum, 1982. P. 203–222. Fig. 44; Пастернак, 1944. С. 163.
- [213] У маски, считающейся антропоморфной.
- [214] Иоаннисяна, 1988/2. С. 47–49; Он же, 1995/1. С. 17–18; Жишковиц, 1999. С. 135.
- [215] Porter, 1923. III. 611.
- [216] Swiechowski, 1984. С. 29–30. Рис. 123.
- [217] Иоаннисяна, 1995/1. С. 17–18.
- [218] Дмитриевич, 1972. С. 24; Земцов, Михайловский, 1966. С. 557.
- [219] Иоаннисяна, 1988/2. С. 49.
- [220] Bialoskorska, 1965. P. 14–22; Swiechowski, 1984. С. 41–42.

480 Резной столбик из Успенского собора в Древнем Галиче. Известняк. 1152–1157 гг., конец XII — первая треть XIII в. Археологический музей Института украиноведения, Львов

481 Западный портал церкви Св. Пантелеймона в Древнем Галиче (с. Крылос). Конец XII в.



481

из цистерцианского Малого Моримонда в Енджеюве, основанного в 1149 г. на территории Польши, с которой у Руси в середине XII в. были тесные союзные отношения и которую Бернард Клервоский рассматривал как удобного посредника для распространения католической миссии [221]. Участие разных мастеров романских и раннеготических скульптурных школ в возведении собора вполне согласуется и с данными о его перестройке в конце XII — первой трети XIII в.

В то же время находка столбика из известняка, некогда украшенного плетеным орнаментом, процветшим крестом с греческой монограммой «IC-XC-NIKA» (сохранились две последние буквы) и кириллической надписью на торце с именем некоего Кузьмы [222] [ил. 480], дает основание предполагать, что вместе с пришлыми романскими над резным украшением Успенского собора мог работать местный мастер, воспитанный на традициях византийского искусства [223]. Мотив плетеного орнамента на столбике имеет многочисленные аналогии в искусстве Южной и Юго-Западной Руси XII–XIII вв., в том числе в орнаментах галицких руко-

писей, прикладном искусстве [224] и белокаменном архитектурном декоре Чернигова («капитель 1860 г.» и наличник двери).

Не менее богатым и разнообразным, чем в Успенском соборе, был скульптурный декор церкви Св. Пантелеймона, построенной в конце XII в. на высоком правом берегу Днестра, севернее детинца Древнего Галича. Ее строительство также связывают с деятельностью цистерцианского ордена [225]. Церковь была возведена из тесаного камня, но в 1611 г., после передачи францисканцам, перестроена в костел с использованием кирпича [226].

Западный перспективный портал церкви Св. Пантелеймона [ил. 481], частично сохранивший древний вид, при реставрации был восстановлен по аналогии с лучше сохранившимся южным порталом. Он имеет четыре уступа, немного выступающие за стену, на которые опираются арки с орнаментированными и гладкими архивольтами [227]. Два уступа оформлены двумя парами разных по размеру и форме колонок и капителей. Колонки и капители внешней пары не сохранились. Судя по базам, эти колонки были крупнее внутренних и имели

[221] Щавелева, 1976. С. 113–121.

[222] Вуйцик, Лукомський, Петрик, 2000. С. 323–331.

Рис. 2, 3.

[223] Александрович, 1999. С. 51. Рис. на с. 117.

[224] Вуйцик, Лукомський, Петрик, 2000. С. 329–330.

[225] Иоаннисян, 1988/2. С. 52.

[226] Храм сильно пострадал во время артиллерийского обстрела в 1915 г., был реставрирован в 1926 и 1991 гг. При реставрации 1991 г. он был воссоздан в формах XII в. с использованием фрагментов резных архитектурных деталей, найденных во время раскопок в церкви и на близлежащей территории.

[227] Могитич, 1998. С. 86–89. Рис. 2.

граненую форму, форма капителей неизвестна. Внутреннюю пару венчают стилизованные коринфские капители, а сдвоенные фусты колонок перевязаны посередине узлами (сохранились с утратами). Разница в размерах и формах ордерных элементов усиливает впечатление глубины портала. Его цоколь профилирован, как и цоколь всего собора, по стандартам европейской архитектуры XI–XII вв. Базы всех колонок в соборе ионическо-аттические, только некоторые из них на углах плинта украшены «грифами». На уровне пят арок через все уступы портала проходит карниз, украшенный богатым растительным орнаментом из переплетения лозы и пальметт [ил. 482]. Карниз опирается на полуколонки с коринфскими капителями, которые относятся к распространенному в романском искусстве типу с двумя рядами стилизованных отогнутых листьев и высокими прямоугольными абаксами, украшенными спирально скрученными волютами, выполненными в плоском рельефе, и листьями аканфа.

Декор южного портала имеет похожую, но более упрощенную резьбу [ил. 486]. Он почти полностью сохранил свои первоначальные формы (в 1611 г. за счет дополнительной переемычки была уменьшена только его высота). Портал выделен тремя уступами, в среднем размещена одна пара полуколонн. Отогнутые листья аканфа, украшающие капители, имеют сильно стилизованные формы, а их резьба выполнена в очень низком рельефе. На абаксах размещены спирально скрученные волюты с розетками между ними, шейки имеют форму витого астрагала. Волюты завершают и витой стель посередине капители. Этот мотив, символизирующий райское дерево, в реалистической или стилизованной трактовке часто встречается в украшении романских капителей XII в. [228], в том числе в Венгрии (капитель из Секешфехервара, конец XII в. [229]) и Владимиро-Суздальской Руси.

Более объемные и утонченные формы имеют капители тоненьких полуколонок на апсидах и барабане купола собора, украшенные отогнутыми листьями и парами волют, сходящимися под углом друг к другу [ил. 484, 485]. Изяществом формы капители наружного декора церкви [230] близки группе классических по стилю романских капителей итальянских, французских и далматинских мастеров [231].

Аналогии в резьбе соборов Италии, Франции, Южной Германии, Моравии (входившей в состав Священной Римской империи) находят мотивы не только резьбы капителей, но и других элементов архитектурного декора церкви Св. Пантелеймона. Однако стилистическое сходство со скульптурным декором соборов Чехии и Венгрии



482

конца XII — первой половины XIII в. (церковь Св. Прокопа в Заборжи-над-Лабем, церковь Св. Петра в Шраубинге, портал из Яка в лапидарии г. Тихани [232]), отчасти объясняемое политическими реалиями того времени, дает основание считать, что если церковь Св. Пантелеймона украшали и не собственно венгерские мастера [233], то резчики той же итало-французской романоготической традиции, что работали в самой Венгрии [234]. По наблюдениям Г.С. Колпаковой, хотя скульптурный декор церкви и был романским по формам, но его детали были «хрупкие, лишенные пластического наполнения, изящно вычерченные и проработан-

[228] Кочет, 2002. С. 251.

[229] Quirini-Poplawski, 2007. Fig. 19.

[230] Капители интерьера сохранились фрагментарно.

[231] См. капеллу Св. Варфоломея в Падеборне, XI в. (Grodzki, Mutherich, Taralon, Wormald, 1973. S. 15, 413. Kat. 15); церковь Сан Никола и собор в Бари, соборы в Трани и Венозе в Апулии (Garton, 1984. Pl. 6–12, 42, 188, 214); церковь Св. Марты в Трогире и Успения в Студенице конца XII в. (Šeparović, 2004. С. 182–185. Kat. 96–103; Покровский, 1906/2. С. 17–22. Таб. VI, VIII).

[232] Buddle, 1979. S. 79. Taf. 159; Dercsényi, 1975. Pl. 47; Schwarzenberg, Bachmann, Mašin, Fillitz, 1977. Taf. 45–47, 131, 134, 136.

[233] Иоаннисян, 1988/2. С. 52; Он же, 1995/1. С. 16–19; Моевич, 1998. С. 89–90. Письменным подтверждением того, что в Венгрии в конце

XII в. уже работали местные талантливые мастера, являются сведения о награждении королем Белой III камнотесов Диониса и его сына Текеша, украсивших гробницу Владислава II (Тихомиров, 1961. С. 18).

[234] Dercsényi, 1975. P. 12–16.

[235] Колпакова, 2007. С. 345.

[236] Логвин, Тимошук, 1961. С. 37–50; Иоаннисян, 1988/2. С. 53.

[237] ПСРЛ. Т. II. 1998.

Стб. 765–767.

[238] Появление ротонд может объясняться увеличением числа приверженцев латинской веры и усилением влияния Католической церкви на Юго-Западной Руси в последней четверти XII в. Скорее всего, некоторые ротонды могли быть приходскими церквями или кладбищенскими каплицами-усыпальницами (См.: Мельничук, 2008. С. 219–224).

[239] Иоаннисян, 1982. С. 39–46; Дуба, 2000. С. 222–236. См.

482 Западный портал церкви Св. Пантелеймона в Древнем Галиче. Конец XII в.

Деталь

483 Фрагмент архивольты из церкви Св. пророка Ильи в урочище Прокалиев Сад. Известняк. Середина XII в. Исторический музей, Львов 484, 485 Капители колонок центральной апсиды церкви Св. Пантелеймона в Древнем Галиче. Известняк. Конец XII в.

486 Южный портал церкви Св. Пантелеймона в Древнем Галиче. Конец XII в.



483

также раздел «Зодчество» в настоящем томе ИРИ. [240] Иоаннисян, 1983.

С. 231–245. Рис. 5; Фиголь, 1998. С. 136.

[241] В 1800 г. ее разобрали, а строительные материалы использовали для возведения новых митрополичьих палат в Крылосе (Пастернак, 1944. С. 106; Фиголь, 1998. С. 138). Сведения о деталях резного декора, найденных в XIX — начале XX в., утрачены.

[242] Peteński, 1914. S. 82. Fig. 52, 53; Пастернак, 1944. С. 104, 106; Дуба, Петрик, 1999. С. 15–26.

[243] См., например, аркаду монастыря в Бертранде-Комменж в Верхней Гаронне (Romanesque, 2007. P. 161).

[244] Иоаннисян, 1982. С. 42. Рис. 2.

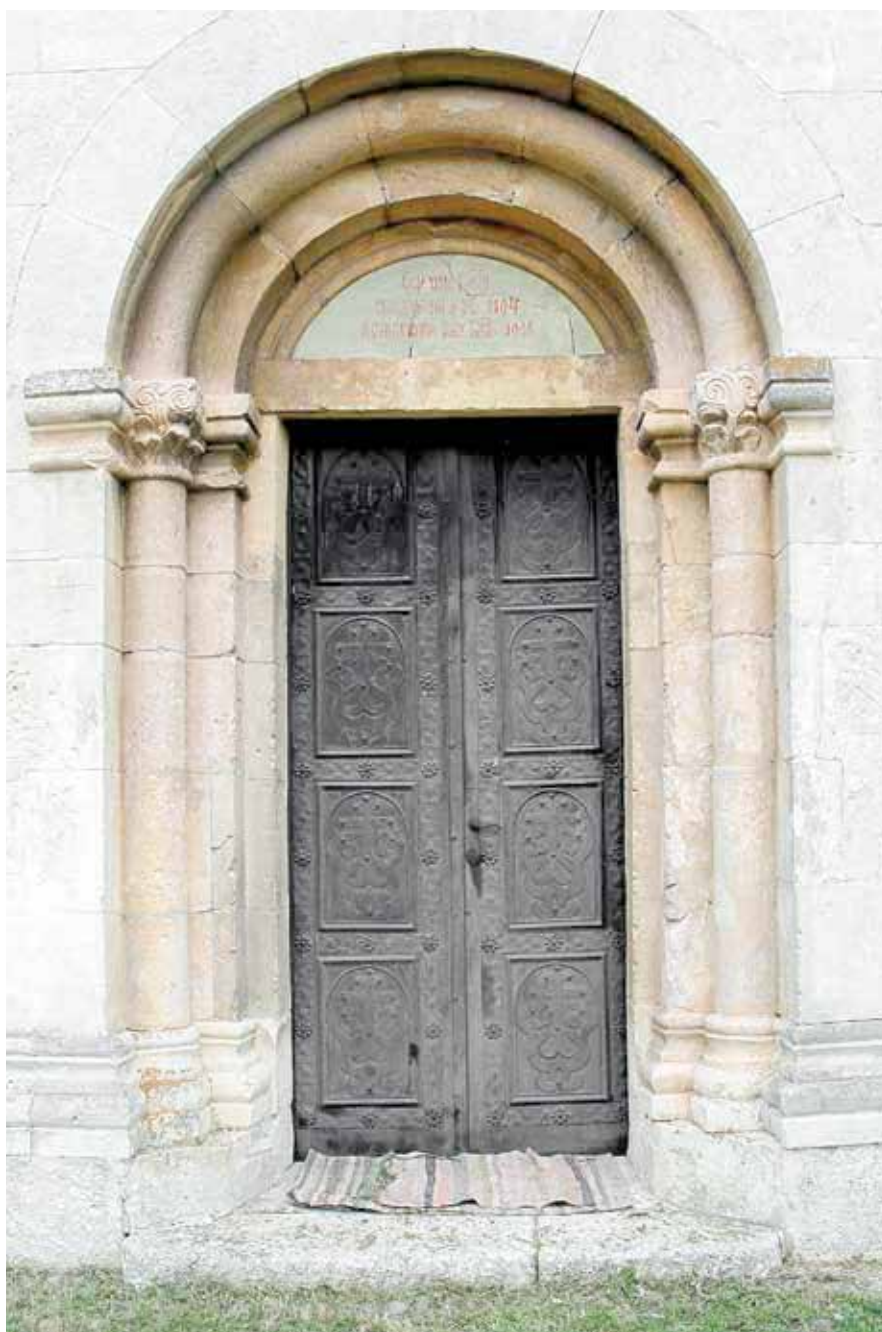
[245] Пастернак, 1944. С. 103. Таб. VIII, 1, 4; Иоаннисян, 1983. С. 239; Лукомский, 1998. С. 577.



484



485



486

ные», что свидетельствовало «о переходном этапе от романского стиля к готике» [235].

Архитектурному решению церкви Св. Пантелеймона был близок белокаменный храм Св. Василия в летописном Василеве (с. Василев Черновицкой обл.), построенный в конце XII — начале XIII в. После пожара в XVII в. он был разобран на строительные материалы. От резного декора храма сохранились лишь мелкие обломки архитектурных деталей, фрагменты полуколонок (четырёх типов) и капителей с листовным орнаментом. По заключению авторов раскопок, резная декорация храма была такой же, как в церкви Св. Пантелеймона [236]. В то же время наличие несимметричных выступов у опорных крестчатых столбов, на которые опирались подпружные арки, говорит о том, что их капители (антропоморфные или листовные) могли быть подобны капителям церкви Св. Иоанна в Холме, имевшим, по словам летописца, вид «четырёх голов человеческих» [237].

В романском стиле в Галицкой Руси во второй половине XII — начале XIII в. строили не только крестово-купольные храмы киевской традиции, но и небольшие каменные храмы-ротонды [238]. К их числу относится храм, получивший условное название «Полигон» — ротонда-квадрифолий в урочище Карпов Гай середины — третьей четверти XII в. — и храм-ротонда Св. пророка Ильи в Прокалиевом Саду возле Галича, второй половины XII — начала XIII в. [239]

Во время раскопок «Полигона» были найдены тесаные блоки сводов и фрагменты профилированных полувалями архитектурных деталей [240]. Несколько белокаменных фрагментов уцелело и от церкви Пророка Ильи, существовавшей еще во второй половине XVIII в. [241] Судя по найденным обломкам восьмигранной и круглой колонок, архивольта, украшенного растительным орнаментом и базы цоколя, церковь имела резной перспективный портал, вероятно, похожий на портал церкви Св. Пантелеймона [242]. Орнамент, украшающий архивольт, является упрощенным вариантом мотива пальметт в ячейках из диагонально пересекающихся лент, который был известен французскому искусству [243] и популярен в Венгрии [244].

Архитектура малых форм

Купели и чаши для святой воды

В нескольких галицких храмах — церкви Св. Спаса, ротонда-квадрифолий «Полигон», Успенский собор, церковь Св. Иоанна Крестителя на Царинке [245] — были найдены фрагменты купелей или чаш для святой



487

воды, изготовленных из местного известняка. К сожалению, от них сохранились только нижние части и неизвестно, как они были декорированы, — украшали ли их резные орнаменты, какие-либо рельефные фигурные изображения или роспись. По форме все чаши [246] относятся к распространенному в Византии [247] и Западной Европе [248] типу чаши-купели на конусообразном или цилиндрическом основании. Такие чаши, крестильницы или водосвятельницы, с раннехристианского времени как на Западе, так и на Востоке стали использовать для крещения детей вместо стационарных бассейнов или купелей, а также для освящения воды на «всяку потребу» [249] (таковы, например, крестильница из церкви Свв. Апостолов в Афинах с рельефным изображением плетеного креста, XI в. [250], чаша со стилизованными арками по корпусу из коллегиаты в Крушвице в Польше, вторая четверть XII в. [251]).

Связанный с живототворящей силой воды и крещением Христа в водах реки Иордан обычай крестить воду, по преданию, был введен еще апостолом и евангелистом Матфеем, а решением 6-го

Вселенского собора было установлено осуществлять чин малого водосвятия («малая агисма») в начале каждого месяца. В православных церквях чаши со святой водой предназначались для омовения участников литургии (каменные чаши из церкви Св. Дмитрия в Салониках, в нартексе Св. Софии в Константинополе и др. [252]). С VI в. их использовали для освящения воды на праздник Богоявления [253], когда по византийскому обряду совершается особенно торжественное водоосвящение. Отсюда их названия: чаши, бассейны, умывальники, источники, колодези, фонтаны. На Руси чашу для святой воды называли крестильницей, или лоханью, и крестилом [254]. В Католической церкви этот обряд носит название «благословение воды» и осуществляется особенно торжественно во время Пасхального бдения, на Крещение и в дни памяти определенных святых, например, св. Агаты (5 февраля) [255].

Как правило, каменные чаши для святой воды имеют вид круглого, овального или многоугольного сосуда на разной формы архитектурных или фигурных основаниях (в виде животных, например, в базилике Сан

- [246] См. купель из Успенского собора в Галиче (Львов, Исторический музей, инв. № КР-23564). Ее диаметр — 98 см.
- [247] The Oxford Dictionary, 1991. P. 795.
- [248] Drake, 2002.
- [249] Голубинский, 1901. Т. I, 2-я пол. С. 247.
- [250] Frantz, 1971. P. 17. Pl. 11d.
- [251] Świechowski, 1963. S. 146–149. Ill. 358.
- [252] Голубинский, 1901. Т. I, 2-я пол. С. 247.
- [253] The Oxford Dictionary, 1991. P. 1647–1648. См. также: Bogdanović, 2014. С. 106–109; Архипова, 2014. С. 143–145.
- [254] Голубинский, 1901. Т. I, 2-я пол. С. 247, 248, примеч. 1.
- [255] Сахаров, Никитин, 2002. С. 1046–1047.
- [256] Rocchi, 1973. Ill. 80–81.

487 Чаша для святой воды из Звенигорода. Известняк. XII — первая половина XIII в. Исторический музей, Львов

488 Чаша из протестантской церкви г. Фройденштадт в земле Баден-Вюртенберг, Германия. Известняк. 1100 г. По: Romanesque, 2007. P. 319

Феделе в Комо, начало XII в. [256]). В Средние века функцию чаш иногда исполняли капители или каменные ступки [257]. Чашей для святой воды в начале XVII в., как уже отмечалось, служила и капитель Борисоглебского собора в Чернигове [ил. 433, 434].

В Римско-католической церкви чашу с освященной водой (по-латыни *vas cum aqua benedicta* — чаша для благословения или кропильница) размещают при входе, в нартексе, или перед входом в храм, а святую воду используют для совершения крестного знамения и окропления себя. С XI в. их укрепляют на стене или колонне. К таким пристенным сосудам и относится почти целая чаша из известняка, происходящая из Звенигорода Львовской обл. (случайная находка) [258]. Чаша имеет овальную форму, ее диаметр 44, высота 21 см; прямоугольный выступ, с помощью которого она крепилась к стене или плоской лопатке, отбит [259]. С лицевой стороны по венчику чаша украшена зигзагом и косыми насечками, выполненными врезной линией. Корпус разделен на пять секций рельефными выступами, в средней изображен равноконечный крест с ветвями треугольной формы [ил. 487]. Форма, размеры и характер декорации чаши из Звенигорода позволяют связать ее с итало-византийской традицией, получившей распространение в искусстве стран Южной и Центральной Европы. Но материал и тип (пристенная чаша) говорят о том, что она была изготовлена, скорее всего, местным мастером при строительстве церкви. Поскольку единственный каменный храм Звенигорода, из которого могла происходить эта чаша, был построен в середине XII в., а разрушен монголами в 1240 г., ее можно отнести к этому промежутку времени.

Примерно к тому же периоду относят и белокаменную чашу для водосвятия или крещения, находившуюся в центре восьми-

колонного фиала перед храмом Рождества Богородицы в Боголюбове («каменного теремца, идеже воду свящают на кийждо месяц» [260]). Чаша сохранилась фрагментарно: уцелело дно с высеченным равносторонним крестом и цилиндрическая ножка с четырьмя «рогами» в романском стиле. В XVII в. киворий был перестроен, а чаша отремонтирована. Восстановленная чаша имела выпуклую крышку (очевидно, такую же, как у чаш XIV в. из Грачаницы, Студеницы, Сопочан и Дечан [261]). Судя по следам чинки, диаметр древней чаши составлял около 1 м. На основании того, что сохранившиеся от древнего кивория базы и капители имели романский облик, а по технике и стилю резьбы были тождественны скульптурной декорации дворцового комплекса Андрея Боголюбского в Боголюбове (1158–1165 гг.), есть основания считать, что они были выполнены теми же мастерами [262], которых, согласно летописи, «приведе ему [князю Андрею] Бог из всех земель...» [263].

В Европе существовало несколько центров по изготовлению каменных купелей и чаш для святой воды, продукция которых имела широкое распространение [264]. Например, импортной была упоминаемая летописцем чаша для водосвятия из красного мрамора, украшенная змеиными головами, которую князь Даниил привез для церкви Св. Марии в Холме из Венгрии («принесе же чашю от земля Угорьская мрамора багряна изваяну мудростью чюдну и змъевы главы беша округ ея; и постави ю пред дверми церковными, нарецаемыми царскими, створи же в ней крестильницу крестити воду на святое Богоявление...») [265]. Вполне вероятно, что она была похожа на чашу, находящуюся в протестантской церкви г. Фройденштадт в Баден-Вюртенберге, 1100 г. [ил. 488] [266]. Привозной, очевидно, была и «купель для почетных людей из твердого красного камня, похожего на порфир», которая, по свидетельству Павла Алеппского, в середине XVII в. стояла в крещальне Софийского собора в Киеве [267]. Правда, установить, когда была создана эта крестильница, вряд ли удастся, так как ни чаши, ни каких-либо данных о ней не сохранилось.

Саркофаги

Влиянием романских традиций отмечен не только архитектурный декор: Русь восприняла и романский вариант «храмоподобной» гробницы. С XII в. в Древней Руси распространение получают каменные саркофаги со сводчатой или плоской крышкой, композиция декора которой подчинена продольной оси. Наглядное представление о памятниках такого типа дает



488

- [257] Ibidem. III. 83–85; *Ćurčić*, 1979/1. P. 17. Fig. 79.
- [258] Куплена Музеем Научного общества им. Т. Шевченко в 1939 г. у жителя Звенигорода.
- [259] *Могитич И.*, 1995. С. 18.
- [260] ПСРЛ. Т. IV. 1929. С. 112; ПСРЛ. Т. XI. 1897. С. 215.
- [261] *Ćurčić*, 1979/2. P. 313–323.
- [262] *Воронин*, 1946. Вып. XIII. С. 55–66; См. также: *Седов*, 2014. С. 110–111 и раздел «Зодчество» в настоящем томе ИРИ.
- [263] ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 351.
- [264] См.: *Drake*, 2002. P. 1–6.
- [265] ПСРЛ. Т. II. 1962. Стб. 843–846.
- [266] *Romanesque*, 2007. P. 319.
- [267] *Павел Алеппский*, 2005. С. 170.



489

белокаменный саркофаг XII в. с крышкой килевидной формы. Она орнаментирована фестонами, имитирующими черепицу, и имеет продольный выступ-конек, украшенный «веревочкой». Саркофаг был найден в 1968 г. в древнем Белгороде (с. Белгородка Киевской обл.) в так называемом Малом храме, построенном в конце XII в. на месте более ранней деревянной церкви. Саркофаг вытесан из монолитных блоков пористого (неплотного) известняка с мелкими вкраплениями ракушек. Ящик сохранился полностью (199×67,5×55 см), от крышки (в изголовье) уцелело только несколько фрагментов [ил. 489]. Внутри ящика над изголовьем высечен восьмиконечный Голгофский крест с косой нижней перекладиной, на дне сделано возвышение (подушка) с небольшим углублением для головы. Судя по разному цвету камня, саркофаг на половину своей высоты возвышался над полом деревянной постройки, погибшей во время пожара. Считается, что в нем был похоронен епископ Максим, умерший в 1189 г. [268]

Традиция декорирования крышек храмоподобных саркофагов фестончатым орнаментом, напоминающим черепицу, восходит к римскому времени [269]. Такой же орнамент встречается и в эпоху раннего Средневековья, например, он украшает склоны крышек саркофагов из Равенны и Аквитании середины I тыс. [270]; в XI–XII вв. его широко используют в архитектурной резьбе Франции [271], встречается он также в архитектуре Англии [272]. Таким фестончатым орнаментом украшена двускатная крышка саркофага начала XII в. из Фордвича около Кентербери в Англии [273].

В Древней Руси во второй половине XII – XIII в. форма храмоподобных сар-

кофагов была трансформирована. Здесь получили распространение белокаменные гробницы с плоской крышкой, но также украшенной по продольной оси. Обращает на себя внимание тот факт, что саркофаги, крышки которых имеют пологие склоны и украшены только осевым «гребнем», открыты в тех районах Руси, где сложилась школа белокаменной архитектуры. К ним относятся саркофаг князя Ярослава Осмомысла, похороненного в 1187 г. в Успенском соборе Галича [ил. 490], саркофаг из церкви Св. Спаса и крышка подобного саркофага из церкви Пророка Ильи в Галиче [274], саркофаг из Василева, гробница св. Леонтия Ростовского, в 1162 г. перезахороненного в Успенском соборе в Ростове [275]. Исключение составляет лишь саркофаг из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, 1233 г., имеющий крышку коробовой формы [276]. В XIII–XV вв. эта форма гробниц получит дальнейшее развитие в намогильных плитах с осевыми композициями [277].

Однако чаще всего в XII в. на Руси усопших хоронили в монолитных или собранных из плит каменных саркофагах прямоугольной и трапецевидной формы с плоскими крышками [278]. На их крышках иногда вырезали различные знаки — «вавилонны», геометрические фигуры. На крышке каменного саркофага середины XII в., найденного возле северной апсиды храма в Василеве, вырезаны три знака Рюриковичей [279].

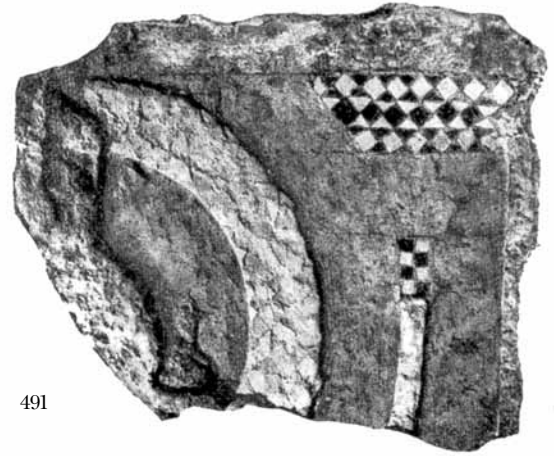
Только некоторые каменные саркофаги из тех, что находились в основном про-

- 489 Саркофаг епископа Максима (?) из так называемого Малого храма в древнем Белгороде (с. Белгородка Киевской обл.). Известняк. 1189 г. (?). ГИМ
490 Саркофаг князя Ярослава Осмомысла (?) из Успенского собора в Древнем Галиче. Известняк. 1187 г. (?). Краеведческий музей, Ивано-Франковск
491 Фрагмент каменно-мозаичного пола Софийского собора в Новгороде. Известняк, смальта. Середина XII в. НГОМЗ



490

странстве храма (чаще всего в нартексе), были размещены в аркосолиях (например, собранные из шиферных плит гробницы в Кирилловской церкви в Киеве, в Борисоглебском соборе, в церкви Спаса и в Успенской церкви Елецкого монастыря в Чернигове и др. [280]), но чаще они находились под полом. Это свидетельствует о том, что в XII — начале XIII в. каменные саркофаги еще не утратили своей основной функции гроба и не превратились окончательно в полые надземные мемориальные сооружения над погребениями в земле [281]. Например, в южной и северной части западного придела в Георгиевском соборе Юрьева монастыря под Новгородом, с конца XII в. по XIV в. являвшегося княжеской усыпальницей Новгорода, князей и представителей духовенства хоронили под полом в каменных саркофагах (со сводчатой или плоской крышкой) и в кирпичных склепах [282].



491

Архитектурный декор интерьера

Мозаика и инкрустация пола и стен

В Византии еще с раннехристианского времени для отделки стен и пола наиболее важных частей храма использовали мозаичные композиции, набранные в технике opus sectile из плотно пригнанных фигурных кусочков мрамора и других ценных пород и материалов [283]. На Руси полы, выполненные в этой технике, обнаружены только

в Десятинной церкви в Киеве [284]. Широкое же распространение получила инкрустация в камне, начало применения которой в Поднепровье фиксируется со второй половины XI в. [285]

В Древней Руси технику инкрустации в камне, как и тесселированную мозаику стен и полов, для которой использовали тессеры — кубики цветного стекла и камня стандартной формы, называли мусия (мусья, греч. *μουσίον*) [286]. В Густинской летописи об Успенской церкви Киево-Печерского монастыря до ее реставрации в 1470 г. князем Семеном Олельковичем говорится, что она «исперва ибо мусиею сложена бысть не токмо по стенам, но и по земле» [287]. Павел Алеппский, который видел храм в XVII в., отмечал, что «хорос (центральное подкупольное пространство) церкви весь вымощен твердыми красными плитами вроде порфира... Таков же и пол церкви, на котором доселе остаются следы удивительной древней многоцветной мозаики» [288].

Технику инкрустации в мраморных или каменных плитах, продолжившую раннюю традицию выемчатой инкрустации (*champlevé*) мастикой и другими разноцветными материалами, в Византии с X в. использовали для икон, декоративных панелей и украшения архитектурных элементов (например, колонн) и архитектуры малых форм [289]. На Руси инкрустированные смальтой каменные плиты в мощении полов и декорации синтронов встречаются преимущественно в памятниках второй половины XI — середины XII столетия [290]. В этой технике из 21 инкрустированной смальтой известняковой плиты было выполнено панно над синтроном Софийского собора в Новгороде. Согласно исследованиям Г.М. Штендера, оно было сделано южнорусскими мастерами, приглашенными архиепископом Нифонтом в 1151 г., одновременно

[268] Рыбаков, 1969. С. 330–332; Антоян, Банковский, 1985. С. 113–116. Рис. 3–6.

[269] Mendel, 1912/1914. Vol. I. No. 23, 26, 33; Vol. III. No. 1159, 1169.

[270] Cavallo, 1982. P. 172. Nota 7, 8. Fig. 53, 54; Беляев, 1996. Таб. XXX, 1, 5.

[271] Mendel, 1940. P. 108–109. Fig. 69, 97.

[272] Kahn, 1991. III. 104.

[273] Ibidem. III. 103.

[274] Пастернак, 1944. С. 174–184; Каргер, 1960. С. 64.

[275] Леонтьев, Иоаннисян, 2008. С. 45–51. Рис. 5.

[276] Каргер, 1946. С. 204. Рис. 26.

[277] Беляев, 1996. С. 38–97.

[278] Панова, 2004. С. 76–83. Ящичные белокаменные саркофаги XII–XIII вв.

были обнаружены во время раскопок Борисоглебского собора в Старой Рязани (Беляев, 2005. С. 106, 124–126) и во многих галицких храмах: церковь «на Цвинтарисках» (Пастернак, 1944. С. 106), храм в урочище Царинка (Лукомский, 1998. С. 563, 571–591), церковь Пророка Ильи (Каргер, 1960. С. 71), храм в Звенигороде (Ратич, 1973. С. 88). Они находились внутри храма или рядом с ним на церковном кладбище (Аулик, 1990. С. 155).

[279] Четыре погребения XII–XIII вв. в монолитных каменных саркофагах были открыты в притворе храма, шесть саркофагов-костниц из местного известняка в форме ящиков с одной вставной стенкой были найдены внутри храма (Логвин, Тимошук, 1961. С. 42–44. Рис. 6, 7).

[280] Холостенко, 1961. С. 59; Он же, 1967 а. С. 58–59.

[281] Самойлова, 2006. С. 579–611.

[282] Каргер, 1946. С. 200–222. Рис. 22–27.

[283] The Oxford Dictionary, 1991. P. 1529–1530.

[284] Архипова, 2007. С. 588. Ил. 615.

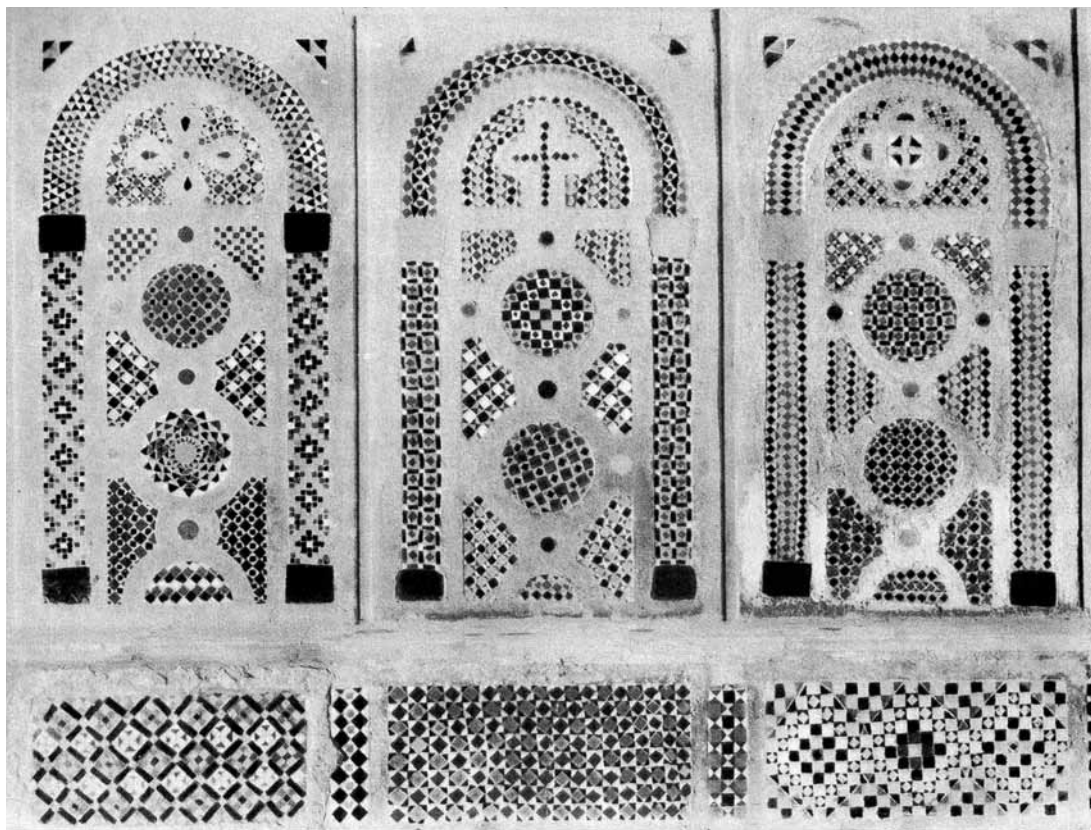
[285] Встречающееся в литературе утверждение об использовании техники opus sectile для полов Софийского собора в Киеве (Pinatsi, 2010. С. 111–112) не находит подтверждения. Сохранившиеся in situ фрагменты древнего мозаичного пола и найденные во время раскопок собора куски раствора с гнездами от кубиков смальты свидетельствуют, что смальта была уложена в цементный раствор по заранее прочерченной графье. В некоторых местах мозаичный набор дополняли гладкие плиты из овручского пиррофиллитового сланца — прямоугольные, квадратные или в форме дужек. М.К. Каргер, описывая такой пол, ошибочно

говорит о технике инкрустации смальты в шиферную плиту (Каргер, 1947. С. 20–27. Рис. 2, 20), в то время как в оригинале это полосы мозаики в растворе, оконтуривающие гладкую шиферную плиту. Куски раствора с мозаичным набором из смальты найдены также во время раскопок Десятинной церкви, но время появления этого мощения не установлено: оно могло быть связано с ремонтными работами XI–XII вв. или относиться к оформлению синтрона (рубеж X–XI вв.). [286] Шапова, 2004. С. 18; Poppe, 1962. S. 4, 16. [287] Сборник материалов для топографии Киева, 1874. С. 36.

[288] Павел Алеппский, 2005. С. 171.

[289] Mango, 2001. P. 23–24. Fig. 3–8.

[290] Каргер, 1947. С. 28–35; Чукова, 2004. С. 110–111.



492

с каменно-мозаичными полами собора [ил. 491]. Смальтой шести цветов на плитах панно изображены арки на колонках с вписанными в них розетками, крестами и кругами, соединенными между собой узлами-перевивами [291]. В отличие от довольно однообразного шахматного орнамента мозаик панно синтрона Софии Киевской, инкрустации плит Софии Новгородской характеризует большое разнообразие вариантов (свыше 40 типов).

Панно сохранилось со значительными дополнениями XIX в., но, по мнению Г.М. Штендера, 12 из 21 плиты фриза являются древнерусскими [292] [ил. 492]. Однако А.И. Семёнов считал оригинальной только одну панель, ту, что ближе всего к северо-восточному столбу [293]. Есть мнение, что древнее панно было выполнено в смешанной технике — мозаикой в растворе (от которой в строительном мусоре были найдены фрагменты с черной и желтой смальтой) и фресковой росписью [294]. Окончательное решение этого вопроса — дело дальнейших исследований. Но версия Г.М. Штендера о создании панно новгородского фриза одновременно с каменно-мозаичным полом в середине XII в. кажется наиболее убедительной. Что касается южнорусского происхождения художников, работавших в Новгороде, то сходство орнаментальных мотивов

инкрустации плит панно с византийско-итальянскими памятниками XII в. не исключает вероятности участия одновременно с южнорусскими художниками греческих или итальянских мастеров.

Техника инкрустации применялась и при устройстве полов в храмах Южной Руси. Шиферно-мозаичные полы XII в., орнаментированные разноцветной смальтой, открыты в Киеве (Михайловский Златоверхий собор [295], Кирилловская церковь [296]), в Переяславе-Хмельницком (Воскресенская церковь, одноапсидный храм, стоявший на месте церкви Успения, XIX в. [297]), в Чернигове (Спасо-Преображенский [298] и Борисоглебский соборы [299]). В новгородском Софийском соборе вместо шифера использовали серый местный известняк [300]. Изготовление таких полов было более производительным и экономичным, чем сплошной набор смальты в раствор, и они были более долговечными [301].

В летописях каменный пол храмов обычно называют мраморным («дно ея помощи мрамором красным») [302], но в действительности такое определение — литературный штамп, не находящий подтверждения. Как свидетельствуют исследования, в древнерусское время для полов обычно использовали местный пироксилитовый сланец, известняки, алебастр, песчаники и керами-

492 Фриз каменно-мозаичных панелей над скамьей синтрона Софийского собора в Новгороде. Известняк, смальта. Середина XII в.

493 Каменно-мозаичный пол церкви Св. Михаила в Переяславе-Хмельницком. Пироксилитовый сланец, смальта. Конец XI — середина XII в.

494 Каменно-мозаичный пол в Борисоглебском соборе в Чернигове. Пироксилитовый сланец, смальта. Первая треть XII в.

495 Каменно-мозаичный пол в Борисоглебском соборе в Чернигове. Пироксилитовый сланец, смальта. Первая треть XII в. Схема-реконструкция Н.В. Холостенко

496 Каменно-мозаичный пол в церкви Св. Михаила в Переяславе-Хмельницком. Пироксилитовый сланец, смальта. Конец XI — середина XII в. Реконструкция М.В. Малевской и П.А. Раппорта

[291] Штендер, 1968. С. 98–101.

[292] Там же. С. 104.

[293] Семёнов, 1958. С. 36.

[294] Чукова, 2004. С. 89–90, 100.

[295] Ивакин, 1999. С. 41.

[296] Холостенко, 1960. С. 9. Рис. 2.

[297] Каргер, 1954. С. 26–27. Рис. 15; Козюба, 2004. С. 29–31.

[298] Каргер, 1947. С. 30–31. Рис. 22; Штендер, 1968. С. 102.

Датировку шиферно-мозаичного пола XII в. подтвердили раскопки 1969–1970 гг. (Холостенко, 1970. С. 15–16, 20–21. Рис. 37, 39).

[299] Холостенко, 1967. С. 195.

[300] Штендер, 1968. С. 98–101.

[301] Чукова, 2004. С. 111.

[302] Порфе, 1962. С. 40–41, 63, 70.



493



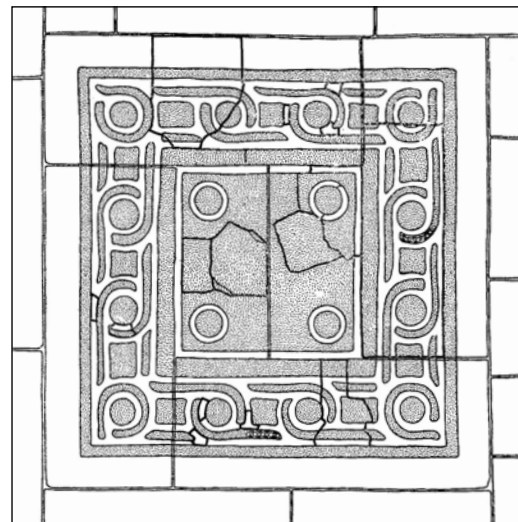
494

ческие поливные плитки разных цветов, пол из которых в церкви Богородицы в Суздале летописец также называет мраморным («измощена моромором красным, различным») [303]. В XII в. в некоторых храмах Галицко-Волынского и Владимиро-Суздальского княжеств пол был сделан из плит красной меди [304].

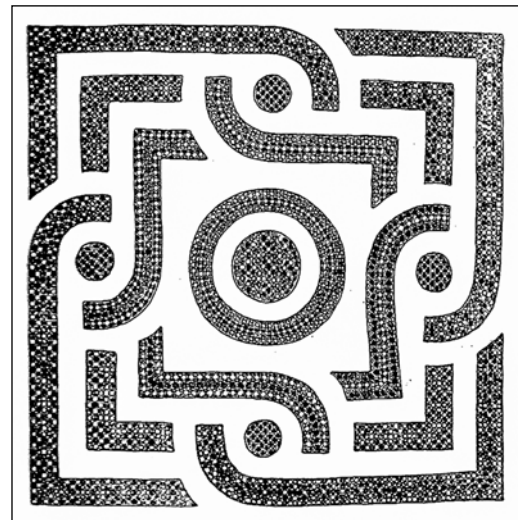
Каменно-мозаичными и мозаичными чаще всего были полы в центральной части храма; в нефах их обычно делали из гладких каменных плит или разноцветных керамических поливных плиток (за исключением Св. Софии в Киеве и церкви Св. Михаила в Переяславе-Хмельницком, где для полов боковых нефов была использована мозаика в растворе и каменные плиты) [305] [ил. 493]. Обычно полы центральной части храмов, как например, в Десятинной церкви и Софийском соборе, украшали омфалии (ὀμφαλός, ὀμφάλια — середина, пуп, центр шита) и геометрические орнаменты. Омфалий в виде инкрустированной смальтой круглой шиферной плиты диаметром около 1,5 м с concentрическими переплетенными кругами был открыт в Переяславе-Хмельницком в одноапсидном храме середины XII в. [306] В византийских храмах омфалии были «мерой среди церкви» [307]. С этого места — «среди», в согласии с домонгольской литургической традицией, принесенной

на Русь из Византии, подьяки пели древние праздничные стихиры перед святителем, когда последний облачался, творил вход и архиерейские молитвы [308].

В храмах XII в. чаще встречаются композиции омфалия из пяти кругов («пентаомфалон») и четырех кругов меньшего диаметра вокруг него или из бордюра с несколькими кругами. Таковы, например, относительно неплохо сохранившиеся шиферно-мозаичные полы XI–XII вв. в подкупольном пространстве Спасо-Преображенского и Борисоглебского соборов в Чернигове [ил. 494, 495], Софийского собора в Новгороде [309]. Бордюр шиферно-мозаичного пола в церкви Спаса [ил. 496] отличается большим масштабом, чем в Борисоглебском соборе. Смальта не сохранилась ни в одной из плит этого пола, но была обнаружена возле крестальни, а при зачистке фрагмента шиферного бордюра в центральном нефе было найдено довольно много кусочков белого мрамора в виде треугольников, прямоугольников и квадратов, которые, по мнению



495



496

[303] ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 460.

[304] Каргер, 1947. С. 48.

[305] Малевская, Раппопорт, 1979. С. 33–36. Рис. 13.

[306] Лашкарьев, 1898. С. 224–226; Каргер, 1954. С. 21–22.

[307] Каргер, 1947. С. 19; Чукова, 2004. С. 108–113.

[308] Голубцов, 1907. С. 72, 76.

[309] Штендер, 1968. С. 98–101.

Н.В. Холостенко, использовали для инкрустации вместо смальты [310].

Вероятно, к XII в. относится и возобновление трона митрополита в Софийском соборе в Киеве, для спинки которого была использована мраморная плита алтарной преграды, к тому времени уже утратившая связь с первоначальной конструкцией [311]. О переключивании древнего кресла еще в домонгольское время свидетельствуют данные анализа раствора [312], особенности набора и пентаомфалон, украшающий мраморную спинку трона. Хотя этот вид орнамента известен еще с римского времени, наибольшую популярность он приобрел именно в искусстве конца XI – XII в., особенно в Италии. Там возникла школа мастеров мозаичной инкрустации Космати, передававшая секреты своего мастерства от поколения к поколению и ставшая известной во всей Европе. Инкрустациями геометрического рисунка в этот период стали украшать не только полы, алтарные ограждения, кафедры, амвоны, но и архитектурные детали, гробницы, подсвечники и др. [313]

В XII – начале XIII в. на Руси продолжали также делать мозаичные полы из смальты, уложенной в раствор, которую местные мастера варили по собственной рецептуре. Смальта от мозаичного пола была найдена в храме Федоровского монастыря (1129 г.) в Киеве [314], храме-усыпальнице Евфросиниевого монастыря (первая половина XII в.) в Полоцке [315], в Благовещенской (1186 г.) и Михайловской (1174 г.) церквях Чернигова, и там же во время раскопок ворот княжеского двора начала XIII в. [316].

In situ были открыты только два фрагмента мозаичного пола Благовещенской

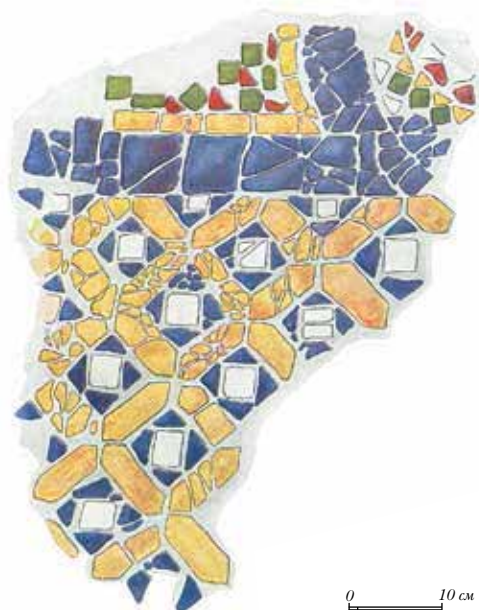


498

церкви в Чернигове – единственного, в наборе которого, наряду с геометрическими узорами, были использованы фигурные изображения. Сохранились фрагмент круга диаметром около 2 м, часть прямоугольного обрамления [ил. 497] и круг диаметром около 60 см с изображением павлина [317] [ил. 498]. Птица изображена в профиль, с чубчиком из трех перьев и двумя ленточками на шее. Этот мотив сасанидского происхождения был хорошо известен как византийскому, так и европейскому искусству X–XII вв. Так, мозаичный пол спальни Василия II во дворце Кенургий, по описанию Константина Багрянородного, был украшен изображением павлина в круге из карийского мрамора [318]. Такие же полы XII в. сохранились в соборе Сан Панталеоне в Равелло близ Салерно. Для мозаичного пола Благовещенской церкви использовали смальту более крупного, чем в XI в., размера (до 8 см), что, по мнению Б.А. Рыбакова, является датирующим признаком [319]. Его наблюдения, без сомнения, должны быть учтены при изучении мозаичных полов древнерусских храмов.

Керамические полы

Еще один пол с фигурными изображениями, но из керамических поливных плиток был открыт в с. Олешков Ивано-Франковской обл. под куполом деревянной ротонды XII – первой половины XIII в. Разноцвет-



497

[310] Большие куски плит этого пола найдены в 2012 г. в подвале северо-восточной части храма, еще один – на территории детинца в 2004 г. (Холостенко, 1970. С. 15, 20, 21. Рис. 37–39, 45; Остапенко, 1950. Рис. 79).

[311] См.: Архипова, 2000. № 3. С. 63–65; Она же, 2007. С. 584. Ил. 613; Она же, 2013. С. 24–53.

[312] Архипова, 2013. С. 47.

[313] Hutton, 1950.

[314] Климович, Харламов, 1989. С. 184.

[315] Раппопорт, 1980. С. 148–149.

[316] Коваленко, 1987. С. 7.

[317] Рыбаков, 1946. С. 34–36.

[318] Dalton, 1911. P. 429; Кондаков, 2006. С. 72.

[319] Рыбаков, 1946. С. 83.

[320] Томенчук, 2005. С. 28–31, 44–45; Он же, 2006. Рис. 113.

[321] Lost Art Rediscovered, 2001.

[322] Morant, 1981. S. 271–272.

[323] Пастернак, 1944. С. 159; Малевская, Раппопорт, 1978.

С. 90, 92; Тимошук, 1969.

С. 112, 113; Томенчук, 2006.

Рис. 106.

[324] Жишковиц, 1999.

С. 144–150.

[325] Кошовий, 1998. С. 188.

497, 498 Фрагмент мозаичного пола с изображением павлина из церкви Благовещения (?) в Чернигове. Рас-
твор, смальта. Последняя чет-
верть XII в. Реконструкция
Б.П. Томенчука. ГИМ

499, 500 Пол из керамиче-
ских плиток в деревянной
ротонде в с. Олешков Ивано-
Франковского р-на. XII–
XIII вв. Схемы-реконструкции
Б.П. Томенчука

501 Фрагмент пола перехо-
да из церкви в княжеский
дворец в Боголюбове. Рубеж
1150–1160-х гг.

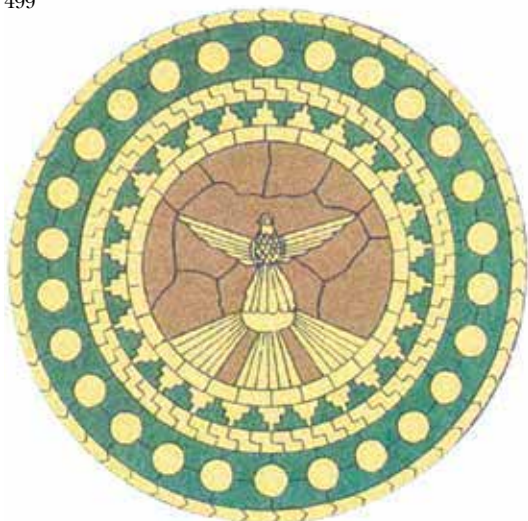
ными плитками был выложен пентаомфалон с изображениями в кругах орла, голубя, грифона (?), неизвестной птицы и серафимов (?). Автор раскопок считает, что этот пол имеет южнославянское или византийское происхождение [320] [ил. 499, 500].

Традиция изготовления керамических поливных плиток с фигурными изображениями была известна в Византии и Болгарии с IX–XI вв. Полихромную керамику там использовали для украшения не только стен, но и алтарных преград, а также для инкрустации мраморных рельефов, колонн, полов и других частей здания [321]. На Западе — в Англии, Франции, Польше, Чехии — в XII–XIII вв. было распространено изготовление керамических плиток с рельефными изображениями [322]. Большое количество керамических поливных плиток с выполненными невысоким рельефом изображениями животных, грифонов, сиринов, птиц и растительного орнамента было найдено во время раскопок Древнего

Галича — в Успенском соборе, ротонде XII в. в урочище Карпов Гай, в мастерской (?), найденной в урочище Золотой Ток, в деревянной церкви в Василеве [323] и во Владимире-Волынском [324] [ил. 502–507]. Изображения на некоторых плитках помещены на гладком фоне, на других заключены в медальоны, а углы украшены растительными мотивами. Встречаются рельефные плитки и без поливы. По стилю изображения рельефные плитки датируют второй половиной XII — первой половиной XIII в. Поскольку керамические плитки с рельефными изображениями, казалось бы, мало подходят для пола, высказывались предположения, что такие плитки применяли для облицовки стен церквей и дворцовых построек (это прежде всего касается плиток, рельефные изображения на которых хорошо сохранились). Вместе с тем следы стертости на некоторых плитках определенно свидетельствуют, что их использовали и для полов [325]. Слой поливы на таких плитках (обычно одного из трех



499



500



501



а



б



в

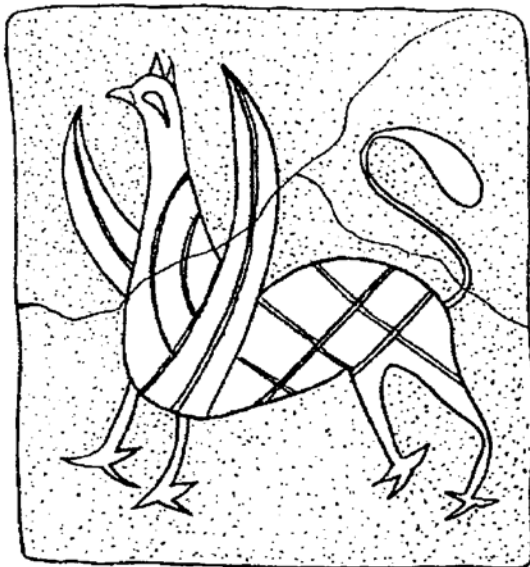


г

502



а



б

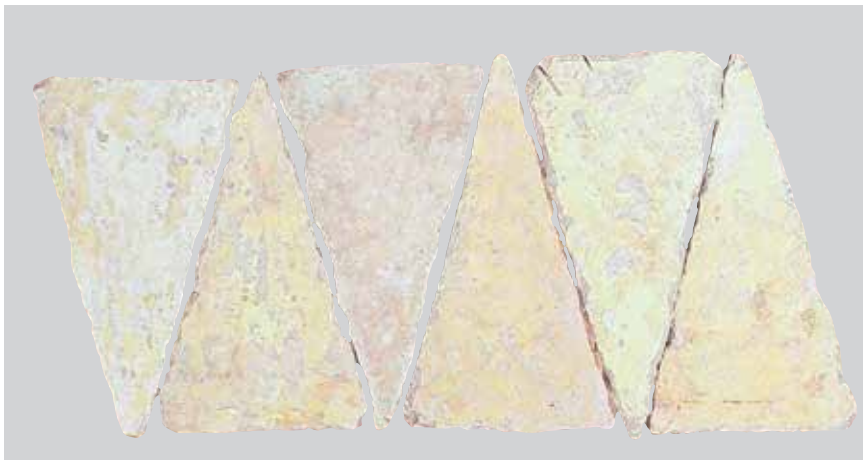
503

0 3 см

- 502 Керамические плитки полов из Древнего Галича, тип I. XII в. ГЭ. Прорисовки М.В.Малевской, П.А.Раппопорта
- 503 Керамические плитки пола из церковного комплекса в с. Василев (Замчище) Черновицкой обл. XII в. Рисунок Б.П.Томенчука
- 504 Керамическая плитка пола, Древний Галич, урочище Золотой Ток. XII в. ГЭ
- 505 Керамическая плитка пола ротонды в урочище Карпов Гай близ Древнего Галича. Вторая половина XII в. ГЭ
- 506 Фрагмент набора майоликового пола из церкви Спаса в Галиче. Первая половина XII в. ГЭ
- 507 Плитки из набора майоликового пола. Киев. XII в. ГЭ



504



506



505



507

цветов: желтого, зеленого или коричневого, в редких случаях использована бесцветная прозрачная полива) должен был препятствовать быстрому стиранию рельефных изображений.

В храмах Среднего Поднепровья вместе с керамическими использовали плиты из пироксилитового сланца. На землях Галицко-Волынского и Владимиро-Суздальского княжеств керамические комбинировали с плитами из местных известняков и песчаников, а также с медными пластинами [326]. Например, в церкви Апостолов в с. Белгородка Киевской обл. конца XII в. плиты овручского сланца были использованы одновременно с большими поливными плитами и более тонкими квадратными с орнаментом типа писаниц [327]. В храме XII в. в урочище Царинка полы из тесаных белокаменных плит перед центральной апсидой и боковыми алтарями были дополнены декоративными вставками из керамических плиток, покрытых поливой желтого, крас-

ного, зеленого и коричневого цветов, с зооморфными и растительными рельефными изображениями. *In situ* плитки располагались так, что изображения на них были обращены в разные стороны, но при этом соблюдалась закономерность в подборе цветов. Например, перед южным алтарем зеленые плитки помещены посередине, а желтые — по краям. Несколько десятков плиток без поливы, обнаруженных в храме, свидетельствуют об их местном изготовлении [328].

Плитки с рельефными изображениями из Галича и других городов Галицко-Волынского княжества представляют локальное явление. Их появление в Галицкой Руси обусловлено влиянием романского искусства (близкие аналогии им есть в Чехии и Южной Польше). По художественным особенностям и технологии изготовления среди них выделяются плитки, близкие романским оригиналам (тип II), и плитки, больше отвечающие сложившимся на Руси традициям (тип I). Характерные особенности послед-

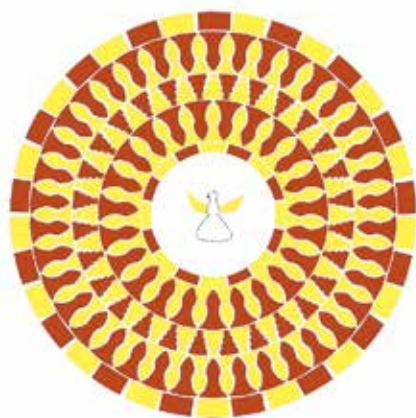
[326] Каргер, 1947. С. 41–48;

[327] Рыбаков, Николаева, 1970. С. 286.

[328] Лукомский, 1998. С. 563, 567–570.



508



509

них — небольшая толщина, меньший, по сравнению с плитками типа II, формат, отсутствие рамок и наличие у всех плиток покрытия поливой [329] [ил. 502, 505]. Основываясь на стилистическом сходстве плиток типа I с плитками из Эстергома, археологи считают, что их создателями были венгерские мастера [330].

Нужно отметить, что изображения на плитках обоих типов выполнены достаточно профессионально, что говорит о высокой художественной культуре их исполнителей. Для изготовления найденных в Галиче плиток с рельефными изображениями было использовано не менее 12–14 матриц, которые, судя по отпечаткам на плитках, были сделаны из дерева [331]. Изображенные на плитках фантастические существа, животные и птицы — грифон, дракон, сирена, феникс, лев, орел, голубь — являются неизменными составляющими средневековой системы символов [332]. Исследователи предполагают, что изображения существ, считав-

шихся греховными, могли использовать для пола, а существ, представляющих мир горний, — для стен [333].

Более широкое распространение на Руси получило покрытие полов гладкими керамическими разноцветными поливными плитками различных форм и размеров [ил. 506], традиция изготовления которых пришла из Византии [334].

Наличие местного сырья обеспечило широкое применение строительной керамики уже на начальном этапе развития древнерусского зодчества. Технология изготовления поливных плиток, однако, отличается от византийской: вместо подглазурной росписи и прозрачной поливы на Руси, за редким исключением, использовали непрозрачную поливу из свинцово-кремнеземного стекла и надглазурную роспись. Фрагмент плинфы с желтой поливой и подглазурной тонкой росписью был найден в Десятинной церкви, хотя ранее считали, что эта византийская техника здесь не применялась [335].

Формат поливных плиток варьируется от 10 до 70 см, толщина — 1,5–6 см [336]. Преобладают плитки небольшого размера, монохромные, желтого, зеленого, коричневого и вишневого цветов или полихромные с поливой разных цветов, поверхность которой в технике пастилажа (свободной росписью без предварительной разметки) нанесены рельефные узоры в виде фигурных скобок, волны, крапинки, елочки, под мрамор или геометрические и растительные орнаменты [ил. 501, 502 г, 507].

Керамические полы обнаружены во всех храмах Древней Руси домонгольского времени. Полы из керамических поливных плит большого размера называют плинфяными. Такими были полы притворов, боковых нефов, на хорах многих храмов XII в. (церковь Апостолов в Белгородке [337], пол перехода из Боголюбовского собора в княжеский дворец [338]). Относить их появление в русском зодчестве к XI — началу XII в. дают основание двуцветные поливные плиты размером 70×70×5,5 см с надглазурной росписью под мрамор, открытые на хорах, галереях и в северной башне Софийского собора в Киеве. Датируют их временем возведения собора или концом XI в. [339]

Полы из поливных плиток сохранились крайне фрагментарно, но археологам удалось проследить и реконструировать наборы древних полов многих древнерусских храмов. Как правило, квадратные плитки разных цветов располагались под углом в 45°, а у стен и столбов дополнялись треугольными. Два ряда плиток одного цвета обычно разделяли рядом другого цвета (Бесстолпная церковь в детинце Смоленска [340], церковь Апостолов в Белгородке [341] и др.). В галерее Борисоглебского собора в Чернигове пол из диагональных цветовых дорожек делился на

508 Наборный керамический пол Нижней церкви в Гродно. Реконструкция М.В. Малевской
509 Наборный керамический пол церкви Спаса в древнем Галиче. Реконструкция В.Н. Матвеева

[329] Малевская, Раппопорт, 1978. С. 95–96.

[330] Иоаннисян, 1988а. С. 321; Ткачук, Тимус, 1997. С. 36–37.

[331] Каргер, 1960. С. 64; Малевская, Раппопорт, 1978. С. 90–92.

[332] См.: Ляска, Мінейко, Вітвіцька, 2009. С. 176–180.

[333] Овчинников, 1998. С. 94–96.

[334] Каргер, 1947. С. 35; Чукова, 2004. С. 113–118. Рис. 42.

[335] Чукова, 2004. С. 114.

[336] Макарова, 1972. С. 6; Чукова, 2004. С. 114, 115.

[337] Рыбаков, Николаева, 1970. С. 285–287.

[338] Каргер, 1947. С. 47.

[339] Тоцька, 1982. С. 100; Чукова, 2004. С. 118.

[340] Воронин, Раппопорт, 1979. С. 97.

[341] Каргер, 1947. С. 37, 38.

участки, в каждом из которых их направление менялось [342]. Сложную композицию из квадратов, образованных пересекающимися лентами желто-зеленой плетенки, в которые вписаны желтые круги с крестами, имел частично сохранившийся пол Нижней церкви в Гродно [343] [ил. 508].

В одном здании, как правило, сочеталось несколько видов наборов. Большую часть площади храма выстилали плитками «простого» набора — монохромными плитками квадратной и треугольной формы. Предполагают, что в подкупольном квадрате церкви Спаса в Галиче [ил. 509] был выложен омфалий с изображением голубя, а пол остальной части имел «простой» орнамент из плиток разных геометрических форм [ил. 506] [344]. Такие полы в домонгольской Руси были распространены повсеместно. Полы из полихромных, орнаментированных разноцветной поливой плиток встречаются реже. Они известны в храмах новгородской, гродненской и галицкой архитектурных школ. Полы из фигурных монохромных плиток известны с XI по начало XIII в. во многих княжествах Древней Руси. Щитково-крестовидными плитками, плитками в форме дужек, треугольников и квадратов с вогнутыми боками, круга и других форм выкладывали разнообразные композиции (уже упоминавшийся пол Нижней церкви в Гродно; звездчатый орнамент *in situ* до недавнего времени сохранялся в апсиде Успенского собора во Владимире). Полы из фигурных полихромных плиток известны с первой половины XII в. в Киеве [ил. 507], Смоленске и Полоцке. Полихромными и фигурными плитками, как правило, набирали полы в подкупольном квадрате и в апсидах («Старая Кафедра» во Владимире-Волынском, церковь Свв. Бориса и Глеба в Новогрудке, храмусыпальница Евфросиниева монастыря в Полоцке) [345]. Различные геометрические композиции, составленные из таких плиток, делали керамические полы не менее нарядными, чем мозаичные.

Оконницы и витражи

Окна являются важным архитектурным элементом как жилых, так и церковных построек. В храмовом зодчестве устройству и оформлению окон уделялось особенно большое внимание. Здесь они были не только источником освещения, но и зоной проникновения Божественного света. Свет являлся инструментом пространственной организации интерьера, выделения его сакральных мест и усиления изобразительных и символических эффектов храмового декора [346].

С раннехристианского времени оконные рамы в храмах делали из дерева, мрамора и гипса. Такие оконницы имели вид решеток разной формы, образованных геометрически правильным узором из прямоугольников и кругов. Оконные рамы средне-византийского периода, отлитые из гипса или высеченные из камня либо вырезанные из гипса, сохранились в Центральной Греции. В монастыре Осиос Лукас, например, во время реставрации были *in situ* открыты отлитые в гипсе рамы XI в. с богатой рельефной орнаментацией, по стилю соответствующей скульптурному декору церкви. Оконные стекла, крепившиеся в такие рамы с обеих сторон на растворе, как правило, были небольшого размера, небольшой была и застекленная ими площадь, а оконные проемы — высокими и узкими. Повсеместное распространение во всех регионах византийского мира получили круглые стекла (*oculi*) диаметром от 6 до 20 см. Они имеют утолщение к центру и характерно загнутые края, образующие ребро жесткости [347].

В Древней Руси оконные стекла появляются с началом каменного строительства в конце X в. Целые и фрагментированные круглые оконные стекла диаметром от 10 до 22 см встречаются в древнерусских слоях многих городов [ил. 511]. Изредка находят стекла другой формы [348]. Данные археологии свидетельствуют, что на Руси византийское оконное стекло применялось одновременно с местным, производство которого было налажено в мастерских Киева уже с первой половины XI в. По химическому составу древнерусское стекло отличалось от византийского, технология изготовления которого была унаследована византийцами от римлян [349]. Киевское калиево-кремнеземное стекло имело желтоватый оттенок; византийское, содержащее натрий, было прозрачным или голубоватым. В других центрах Древней Руси мастерские по изготовлению оконного стекла пока не найдены. Предполагают, что Киев вплоть до монгольского нашествия оставался единственным центром его производства [350]. И древнерусское, и византийское оконное стекло использовали для остекления храмов, княжеских дворцов и богатых усадеб. Византийские оконные стекла, найденные в разных регионах Древней Руси (усадебный раскоп в Новгороде, церковь в Старой Рязани, поселение Лискове Черниговской обл.), датируются серединой — второй половиной XII в. [351]

К сожалению, ни одной каменной или гипсовой оконницы в Древней Руси не найдено. Однако, судя по тому, что во время реставрации церкви Св. Георгия (180–90-е гг.) в Старой Ладоге под поздней закладкой в окне диаконника были обнаружены следы росписи под мрамор, есть

[342] Холостенко, 1967. С. 199, 200.

[343] Воронин, 1954. С. 114. Рис. 60; Малевская, 1966. С. 146–151.

[344] Матвеев, в печати.

[345] Чукова, 2004. С. 118.

[346] Рожнятовский, 2013. С. 394–421.

[347] Оустерхаут, 2005. С. 164–169.

[348] Во время раскопок Десятинной церкви были найдены обломки прямоугольных оконных стекол (Архипова, 1996. С. 58), в Кирилловской церкви в Киеве — круглые, треугольные и ромбовидные стекла (Холостенко, 1960. С. 13–14).

[349] Киевские мастера уже в XI в. научились варить стекло по новому рецепту, используя вместо дефицитной соды или золы морских растений золу деревьев, содержащую калий. Это существенно удешевило его производство. Стекла изготавливали так называемым лунным способом — сперва выдували шар, который затем расплющивали, получая пластину.

[350] Безбородов, 1956; Шапова, 1991. С. 167–168; Виноградская, 2010. С. 337–339.

[351] Раппопорт, 1994. С. 54–55; Шекун, Веремейчик, 1999. С. 60; Галибин, 2001. С. 82–83; Виноградская, 2010. С. 338–339.



510

основания считать, что деревянные оконницы древнерусских церквей расписывали под мрамор, имитируя рамы византийских церквей [352]. Исследования 2006 г. показали, что единственная деревянная оконница XI в. в южной стене алтаря Михайловского придела Софийского собора в Киеве [353], выходящего в то время в открытую внутреннюю галерею, со стороны галереи оштукатурена, заглажена и окрашена густым слоем красной охры [354]. Поверх охры между вставленными в три ряда дисками стекол свинцовым суриком нарисованы тонкие линии, а в местах их пересечения — кольца [ил. 510]. Исследователи предположили, что такая роспись имитировала оконницу из красного шифера (овручский пироксилитовый сланец) [355]. Возможно, от таких оконных рам-трансенн происходят найденные во время раскопок Софийского собора фрагменты прорезных шиферных плит с рядами круглых отверстий. Сохранившиеся фрагменты имеют прямоугольные узкие рамки шириной от 5,5 до 10 см, к которым примыкают полукруглые дуги и, судя по сколам, круги, диаметр отверстий которых около 10 см [ил. 512]. Плиты обработаны только с одной стороны, а отверстия не имеют следов крепления стекол: ни пазов, ни раствора. Это обстоятельство ставило под сомнение вероятность их связи с оконными рамами [356].

Поскольку в соборе одна из таких плит с дужками оформляет с древнерусского времени мозаичный пол у столба северной тройной аркады, эти плиты отнесли к декорации пола собора [357].

Деревянная оконница со стороны Михайловского придела не была оштукатурена, а фресковая роспись откосов окна примыкает непосредственно к ее деревянной обрешетке [358]. Это не исключает использования шиферных рам-трансенн, обработанных только с одной стороны, для окон основного объема собора (возможно, без остекления, с декоративной целью). Фрагменты подобной тонкой плиты-трансенны из красного песчаника с ячейками, образованными переплетением колец, были найдены в Тмутаракани в церкви Богоматери XI в. Ее назначение (украшение тимпана, окна или алтарной преграды), к сожалению, также остается неясным [359].

Однако конструкция деревянной оконницы Софийского собора в Киеве является единственной в своем роде. Обычно в древнерусских храмах были деревянные (дуб или сосна) оконницы, сделанные из цельной доски или нескольких досок, соединенных шпонками. В них прорезались круглые, изредка треугольные, крестовидные или ромбовидные отверстия для стекол. Такие оконные рамы сохранились в храмах Новгорода и Старой Ладogi [ил. 513, 514]. Оконницы эти, к сожалению, дошли без стекол, поэтому точно неизвестно, были ли в них стекла или слюда [360].

Во многих регионах Древней Руси были найдены также фрагменты свинцовых переплетов и цветные витражные стекла. Окрашенный свет, поступавший через такие стекла, преобразовывал интерьер храма, усиливал атмосферу таинства. Применение витражей, появившихся в зодчестве Западной Европы в конце XI в., достигло рас-



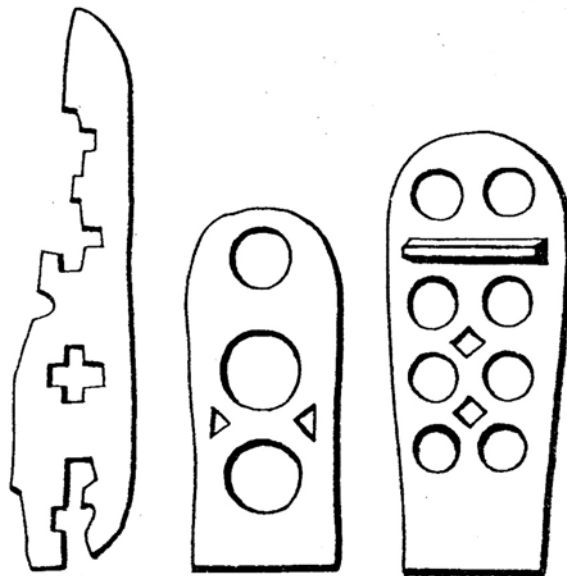
511

- 510 Деревянная оштукатуренная оконница в Софийском соборе в Киеве. XI в.
- 511 Фрагменты круглых оконных стекол. Киев, Чернигов. XII в. (?) Национальный музей истории Украины. Киев; НЗ «София Киевская»
- 512 Фрагменты рам-трансенн в Софийском соборе в Киеве. Пироксилитовый сланец. XI в. НЗ «София Киевская»
- 513 Деревянные оконницы церкви Спаса на Нередице в Новгороде. 1198 г. Рисунок П.А. Раппопорта
- 514 Деревянная оконница диаконника собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1119 г.

- [352] Сарабьянов, 2013. С.179.
- [353] В XVIII в. придел освящен во имя святых Антония и Феодосия. С.А.Высоцкому, описавшему эту оконницу, она была доступна только со стороны Михайловского алтаря (Высоцкий, 1972. С.54–60).
- [354] Стекла были закреплены коваными железными гвоздями длиной 3–4 см, по четыре гвоздя по окружности диска. Дополнительно стекла держал слой раствора, подрезанный по краю дисков фаской.
- [355] Коренюк, Остапчук, 2013. С.115–117.
- [356] В.Ф.Отченашко считает, что такие оконницы могли быть незастекленными, что вряд ли возможно в климате Киева.
- [357] Каргер, 1947. С.23. Рис.7; Архипова, 2007. С.588. Ил.616.
- [358] Коренюк, Остапчук, 2013. С.115–117.
- [359] Макарова, 2005. С.386. Рис.15.
- [360] Об окнах в домах рядовых жителей см.: Раппопорт, 1994. С.54, 94–96.



512



513

стенко, витражи первого типа, найденные в подкупольном пространстве на уровне древнего пола, украшали окна барабана купола, стекла второго типа, найденные на месте алтарной преграды, являлись частью ее украшения [361].

Свинцовые переплеты и цветное оконное стекло с росписью геометрическими, растительными орнаментами и изображениями крестов были найдены и в других городах Древней Руси: на детинце Гродно (считают, что это стекло происходит из Нижней церкви), во Владимире (раскопки «Мономахова города», «Ветчаного города», фундаментов ворот с надвратной церковью Иоакима и Анны), Суздале (Кремль); отдельные фрагменты происходят из раскопок Полоцка (руины храма XII в. в Верхнем замке), Новгорода-Северского (княжеский

цвета в готической архитектуре. В Византии и Древней Руси их применяли ограниченно. До недавнего времени было принято считать, что в древнерусском зодчестве витражи не получили распространения и встречаются только эпизодически и не ранее XIII в. Так, например, в Ипатьевской летописи под 1259 г. упоминаются «римские стекла» в церкви Иоанна Златоуста в Холме — столице самого западного княжества Древней Руси. Однако постоянно увеличивающееся число новых находок витражного стекла и систематизация накопленных данных свидетельствуют, что традиция применения витражей была известна уже в домонгольское время почти во всех регионах Древней Руси.

Большое количество цветного расписного витражного стекла, а также кусочки оплавленного свинца и фрагменты рамок из тонкой красной меди, вероятно, для крепления этих стекол, найдено в Чернигове в Успенском соборе Елецкого монастыря (начало XII в.). Стекла, окрашенные в интенсивно-синий, розовый, красно-коричневый, желтый, лимонно-желтый, лиловый и голубой цвета, имели круглую, треугольную, прямоугольную, шестиугольную, сегментовидную и ромбическую форму. Их орнаментация разделяется на два типа. Первый — стекла с крупным черным рисунком по цветному прозрачному фону или цветные изображения на черном фоне [ил. 516]; стекла второго типа имеют тонкую роспись с изящно нарисованными растительными мотивами на цветном фоне с мелким S-образным узором и тонкой диагональной штриховкой [ил. 517], сохранявшими прозрачность и выявлявшими цвет стекла. По мнению Н.В. Холо-



514

[361] Холостенко, 1961. С. 57; *Он же*, 1963а. С. 36–37. Украшение алтарной преграды расписным стеклом, вставленным в медные обоймицы, зафиксировано во время раскопок Нижней церкви в Гродно (Воронин, 1954. С. 114–119).



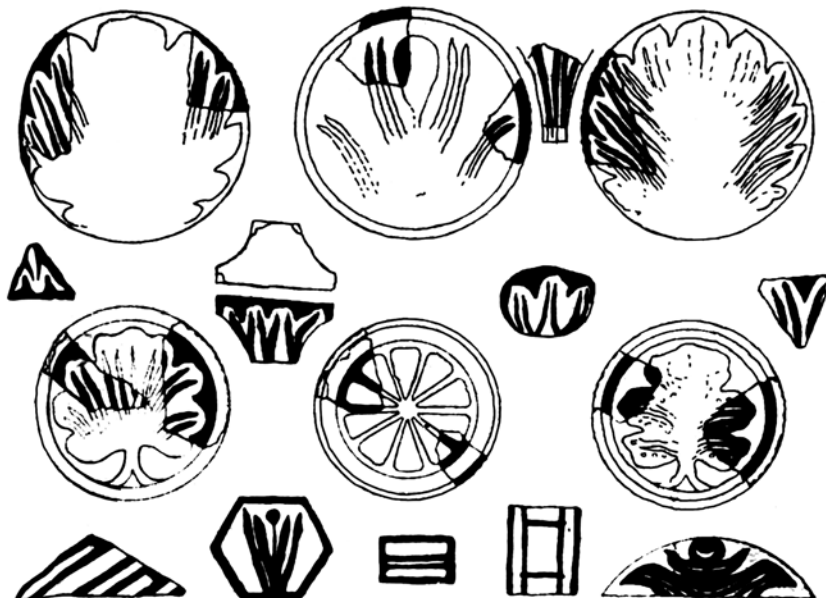
515

терем, третья четверть XII в.), богатого деревянного дома XII в. в урочище Церквыськи близ Галича и др.

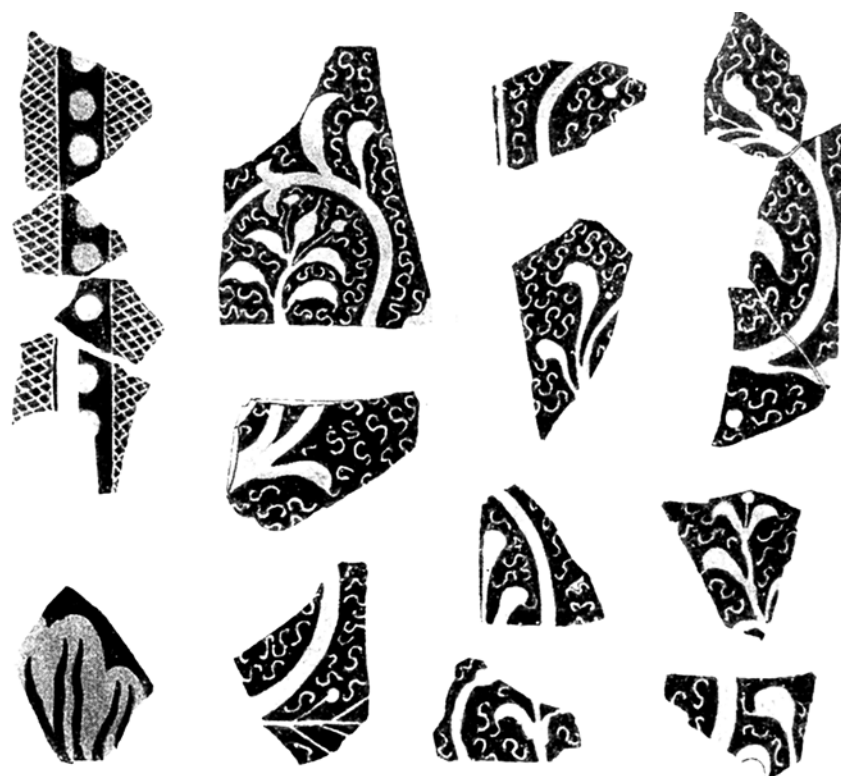
Значительная часть витражей обнаружена при исследовании храмов XII – первой половины XIII в. [362] В Ярославле найдены целые витражные стекла желто-зеленого цвета с росписью темно-коричневой краской. Одно стекло прямоугольное, два имеют форму сектора с вогнутыми сторонами круга диаметром 27 см. Предполагают, что они относятся к витражам Успенского собора, заложенного в 1215 г. [363] Химический анализ найденных стекол, однако, не дает возможности однозначно установить происхождение традиции витражей в Древней Руси – их производство соотносится с традициями как западноевропейского, так и византийского стеклоделия [364].

В Византии витражи не были широко распространены, их использовали в убранстве некоторых церквей средневизантийского и палеологовского периодов. Значительное количество фрагментов цветного расписного стекла и свинцовых переплетов начала XII в. найдено в Константинополе в церквях монастырей Хора и Пантократора [ил. 518, 519]. Существование давней традиции использования цветного стекла в Византии и его местного производства дали основание некоторым ученым считать, что разви-

тие витражей в Византии предшествовало их появлению на Западе [365]. Показательно, что если на западноевропейских витражах преобладают фигурные изображения, витражные стекла византийских храмов, как и древнерусских, преимущественно украшает геометрический и растительный орнамент. Только в южной церкви монастыря Пантократора (мечеть Зейрек), наряду с орнаментированными стеклами, найдены фрагменты с изображениями лиц и складок



516



517

515 Витражные стекла из Нижней церкви в Гродно и из Полоцка. XII в. Фото К.А. Лавыш

516, 517 Фрагменты витражных стекол из Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове. Начало XII в. Прорисовки Н.В. Холостенко

518, 519 Фрагменты витражных стекол южной церкви монастыря Пантократора (мечеть Зейрек) в Стамбуле и монастыря Хора (Кахрие Джами) в Стамбуле. XII в. Рисунок А. Мигоу

520 Фрагмент витража с надписью из Борисоглебского собора в Старой Рязани. XII в. Прорисовка Л.А. Беляева



518



519

одеяний. По мнению А. Мигоу, это были единоличные полнофигурные изображения святых, размещенные в заполнении высоких узких оконных проемов [366].

О существовании витражей с фигурными изображениями в декоре древнерусских храмов свидетельствуют обломки цветных стекол со строчной греко-славянской надписью «ω а[гиос] коуз[ма]», найденные во время раскопок Борисоглебского собора в Старой Рязани вместе с фрагментами цветного витражного стекла с растительным орнаментом [ил. 520]. Надпись сделана золотом по темному (черно-зеленому) фону. Предположительно она читается как «агиос Козьма» (славянское *Кузьма*, вместо греческого *Κοσμάς*) и датируется концом XII — началом XIII в. [367] Надпись сопровождала образ святого, вероятно, изображенного в полный рост. Фрагмент витража с изображением части лика найден также на территории Черниговского детинца в сгоревшей постройке XIII в., расположенной рядом с храмом-усыпальницей последней четверти XI в. [368] Считают, что этот храм был построен константинопольскими мастерами по заказу князя Владимира Мономаха [369].

Увеличение числа находок витражного стекла западноевропейского и византийского происхождения почти во всех крупных городах Древней Руси свидетельствует, что в XII — первой половине XIII в. применение витражей не было редкостью, как это считалось ранее. Витражи украшали постройки в городах Руси, большинство из которых были столицами земель, княжеств или уделов [370]. Причиной меньшего, по сравнению с Западной Европой, распространения этого вида

декора в Древней Руси была иная объемно-пространственная структура древнерусского храма и богатство настенных росписей, не нуждавшихся в дополнительных цветовых акцентах.

Таким образом, обзор памятников показывает, что скульптура и архитектурный декор как неотъемлемые составляющие зодчества Руси XII в. развивались в контексте общих стилевых изменений, происходивших в искусстве средневековой Европы. Процесс романизации затронул архитектуру и почти всех земель Древней Руси, особенно ярко проявившись в белокаменном зодчестве Галицкой и Северо-Восточной Руси [371]. Это произошло в результате усиления контактов с Западной Европой и изменения вектора культурного влияния. Именно поэтому, вероятно, невзирая на большие материальные затраты, связанные с доставкой белого камня из довольно отдаленных каменоломен [372], традиция белокаменного строительства будет сохраняться не одно столетие, а созданные приезжими и местными мастерами архитектурные ансамбли станут достоянием как древнерусского, так и европейского искусства.



520

[362] Гуревич, 1951. С. 91. Рис. 8, 7; Гончаров, 1955. С. 25, 29; Родина, 2004. С. 129–130, 147. Рис. 80, 1–2; Лядова, 2005. С. 149–154; Черненко, Казаков, 2003; Они же, 2005. С. 13, 21; Лавыш, 2008. С. 70. Рис. 93, 95, 96; Rodina, Durand, 2010. Fig. 3.

[363] Столярова, Энговатова, в печати.

[364] Шапова, 1972. С. 143; Родина, 1996. С. 4; Лядова, 2005. С. 149–154; Столярова, Энговатова, в печати.

[365] Оустерхаут, 2005. С. 168–169. Рис. 116.

[366] Megaw, 1963. S. 333–371. Fig. F, G.

[367] Беляев, 2005. С. 144–145. Рис. 26; Мединцева, 2005. С. 214–215. Рис. 3.

[368] Черненко, Казаков, 2006. Т. II, ч. I. С. 25; Т. II, ч. 2. Рис. 269.

[369] Коваленко, Раппопорт, 1991. С. 142–157.

[370] Столярова, Энговатова, в печати.

[371] Воронин, 1961/1962. Т. I. С. 107–109; Иоаннизян, 1981. С. 40.

[372] С. Мячково на р. Пахра и г. Касимов на р. Ока. См.: Викторов, Звягинцев, 1981. С. 3, 6–18.