Л. И. Лифшиц

БЕЛОКАМЕННАЯ РЕЗЬБА СЕВЕРО-ВОСТОЧНОЙ РУСИ

Рельефы, украшавшие постройки, возведенные в 1160–1170-х гг. князем Андреем Боголюбским, должны были свидетельствовать о его власти и могуществе

Шедевром белокаменной скульптурной резьбы по праву считаются фигурные консоли церкви Покрова на Нерли, включающие зооморфные и антропоморфные мотивы

Растительные мотивы резьбы колонн Успенского собора во Владимире находят аналогии в скульптурной декорации храмов Палестины, Италии, Германии

Своего наивысшего развития традиция белокаменной резьбы достигла в рельефах Дмитриевского собора во Владимире, построенного князем Всеволодом III

Как и в истории белокаменного зодчества Северо-Восточной Руси, в развитии традиции каменной резьбы, украшающей храмы Владимиро-Суздальского княжества, отчетливо выделяются два этапа.

Первый из них связан с периодом правления Юрия Долгорукого, второй — с княжением Андрея Боголюбского и севшего после него на великокняжеский стол Всеволода III Большое Гнездо. Принципиальное различие между этими этапами заключается в том, что в храмах, воздвигнутых Юрием, рельефной резьбы не было. Декор создавался руками тех же мастеров, кто занимался профилировкой собственно архитектурных деталей. В Спасском соборе Переславля-Залесского, например, единственным декоративным элементом является пояс орнамента, прорезанный в поверхности карниза апсид. Его образует многократно повторенный мотив плоских подковообразных арочек, вписанных одна в другую.

Начало второго периода отмечено появлением ордерных элементов, в первую очередь полуколонн и пилястр, завершаемых капителями, рельефных изображений сюжетных сцен, композиций, напоминающих геральдические, перспективных порталов, богато орнаментированных резьбой, а также фигурных консолей [ил. 521].

Источников для заимствования и прямых аналогий в русском зодчестве предшествующего периода — XI в. и первой половины XII в. — белокаменная резьба храмов Владимиро-Суздальской Руси не имеет. Ордерные детали в храмах Киева: капители колонн, резьба мраморных карнизов и панелей — повторяли образцы, характерные для раннехристианского и византийского зодчества. Здесь мы не находим ни пышных коринфских капителей, ни фигуративных консолей, ни композиций, подобных геральдическим, украшающих порталы, тимпаны прясел фасадов и оконные проемы. Немногочисленные сохранившиеся шиферные панели с изображениями триумфа воинов-змееборцев и схваток с хищниками являли собой единичные вставные композиции, подчеркнуто выделенные из архитектурного обрамления [1].

По сравнению с резьбой храмов Чернигова, где в первой половине — середине XII в. появились мотивы зооморфного и плетеного орнамента [2], владимиро-суздальская белокаменная пластика выглядит более классичной. Примечательно, что в Чернигове только в последней четверти XII в. появляется белокаменная резьба, напоминающая резьбу храмов Владимиро-Суздальской Руси [3]. Есть основания предполагать, что и в Галицкой земле, где традиция белокаменного строительства существовала как минимум с начала XII в. до середины — второй половины столетия, использование рельефной резьбы в архитектурном декоре не было столь масштабным [4].

Хотя изучение памятников зодчества Владимиро-Суздальской Руси эпохи Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо началось еще в первой половине XIX в. [5], до сих пор в центре внимания исследователей остаются вопросы, связанные с осмыслением самого феномена фасадного декора храмов и иконографических программ резьбы, интерпретацией их идейного замысла; с желанием установить происхождение мастеров, создавших эти памятники, а также с попытками представить пути эволюции стиля резьбы.

Существуют разные концепции и методы решения названных проблем, часто абсолютно противоположные. Одни авторы искали и находили истоки этого стиля резьбы в романском искусстве Западной Европы — Италии и Германии [6], что в последние годы получило наиболее развернутую аргументацию в статьях О.М. Иоаннисяна [7]; другие — в искусстве Византии [8]; третьи видели в ней результат взаимодействия пришлых западных и местных мастеров [9]; четвертые считали возможным в поисках прототипов выйти за границы христианского культурного ареала и призывали обратить внимание на памятники искусства Скифии, древнего Ирана [10] и даже мусульманского Востока [11]. Некоторые исследователи в качестве ближайших аналогий называли украшенные каменной резьбой христианские памятники Армении и Грузии [12], такие как храм на острове Ахтамар X в. [13], церкви селений Ошки в Тао Кларжети X в. [14], Хахули и Никорцминда XI в. [15], собор Свети-Цховели в Мцхете [16], церковь в Самтависи XI в. [17] Существует также мнение, что традиция владимиро-суздальской белокаменной резьбы автохтонна и своими корнями уходит в глубинные слои славянской мифологии [18], что, как считают сторонники данной концепции, подтверждают произведения крестьянского искусства последующих веков, прежде всего деревянной резьбы [19].

Окончательного решения ни один из названных вопросов не получил до сих пор. Даже в фундаментальных монографических

[1] *Архипова*, 2007. С. 570–617.

[2] См. раздел «Архитектурный декор» в настоящем томе ИРИ.

[3] *Айналов*, 1913. С. 330; *Рыбаков*, 1946. С. 36, 64, 82–84; *Он же*, 1949а. С. 82–93. Рис. 48, 49; *Ігнатенко, Василенко*, 1999. С. 24.

[4] См. раздел «Архитектурный декор» в настоящем томе ИРИ.

[5] *Доброхотов*, 1844. С. 63–64; *Он же*, 1849; *Он же*, 1852; *Погодин*, 1850; *Рихтер*, 1851; *Уваров*, 1871. С. 252–300.

[6] За более чем столетнюю историю изучения памятников владимиро-суздальского зодчества и резьбы исследователи по большей части сходились в том, что основным источником происхождения владимиро-суздальской архитектурной пластики является романская традиция. См., например: *Строганов*, 1849; *Буслаев*, 1910. Т. II. С. 72–73; *Уваров*, 1871. С. 252–300; *Halle*, 1929; *Nickel*, 1981; *Idem*, 1997. С. 81–92; *Комеч*, 1997. С. 10–20; *Он же*, 2002. С. 231–254.

[7] О.М. Иоаннисян приводит в своих работах наиболее подробную аргументацию в пользу работы в храмах Владимиро-Суздальского княжества западных мастеров (в первую очередь итальянцев). По его мнению, «внимательное сравнение резьбы Успенского собора 1158–1160 годов во Владимире, Боголюбовского ансамбля и церкви Покрова на Нерли с особенностями романской архитектурной пластики показывает, что, несмотря на несомненные различия в творческой манере мастеров, создавших резной декор построек Андрея Боголюбского, общая стилистическая направленность их манеры указывает не на несколько, а на одну традицию европейской романики — ломбардскую» (*Иоаннисян*, 1995/2. С. 125–142; *Он же*, 1998/3. С. 25–29; *Он же*, 1999. С. 210–222; *Он же*, 2003. С. 3–19; *Он же*, 2005. С. 31–68; *Он же*, 2007/2. С. 277–315).

[8] *Стасов*, 1868. С. 124–151; *Мансветов*, 1871. С. 294–296. С византийской традицией вслед за И.Д. Мансветовым, Г.Д. Филимоновым, В.А. Прохоровым (Труды 1-го Археологического съезда, 1871. С. XCVI, CVI, 294–296) связывал резьбу владимиро-суздальских храмов Н.П. Кондаков (*Кондаков*, 1929. С. 82–132). Особое внимание этой проблеме было уделено А.Н. Грабаром (*Грабар*, 1962. С. 233–272). Критику этой точки зрения см.: *Иоаннисян*, 2005. С. 41. Тем не менее ряд исследователей склоняются к призна-

521 **Капители трифория башни в Боголюбове. Конец 1150-х — начало 1160-х гг.**

521

нию определяющей роли византийской художественной традиции. См., например: *Гладкая*, 2009/2. С. 60.

[9] Н.П. Кондаков считал, что создателями каменного резного декора владимирских храмов были русские мастера, скорее всего галичане (*Толстой, Кондаков*, 1899. С. 4–9), но руководить ими, по его мнению, должны были опытные резчики, хорошо знакомые с практикой романского искусства, возможно немцы (*Кондаков*, 1899. С. 6). Впрочем, этот выдающийся исследователь не исключал и возможности участия в создании резьбы балканских мастеров (*Кондаков*, 1909. С. 123–129; *Он же*, 1929. С. 82–132). Концепцию о работе галичских мастеров поддержал и развил в своей статье Д.Н. Бережков (*Бережков*, 1903. С. 1–146). Многие идеи, высказанные Н.П. Кондаковым, прежде всего мысль о соединении традиций, идущих с Востока и с романского Запада, получили развитие в монументальном издании «Резной камень в России», осуществленном А.А. Бобринским в 1916 г. Соглашаясь с тем, что, скорее всего, посредницей в этом процессе слияния разных традиций могла быть Галицкая земля, автор первенствующую роль отдавал западным мастерам (*Бобринский*, 1916. С. 5–6). Наиболее полное развитие идеи Н.П. Кондакова получили в трудах Н.Н. Воронина (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1) и Г.К. Вагнера (*Вагнер*, 1969).

[10] Такое мнение высказал Е. Виолле ле Дюк в книге о русском искусстве, изданной в Париже в 1877 г., которая через два года была переведена на русский язык (*Violle le Duc*, 1877; *Виолле ле Дюк*, 1879).

[11] *Башкиров*, 1931; *Лелеков*, 1978/2.

[12] *Strzygowski*, 1918. S. 722; *Blankoff*, 1978. P. 19–22; *Halle*, 1929. S. 41–46; *Некрасов*, 1924/1. С. 67–71; *Халпахчьян*, 1977; *Вагнер*, 1979. С. 399–404.

[13] *Strzygowski*, 1918. S. 722; *Якобсон*, 1950. С. 74–77; *Der Nersessian*, 1965.

[14] *Аладашвили*, 1977. С. 117–140.

[15] Там же. С. 144–193.

[16] *Neubauer*, 1976. S. 119–125; *Аладашвили*, 1977. С. 193–209.

[17] *Джанберидзе, Цицишвили*, 1976. С. 69–70, 73; *Аладашвили*, 1977. С. 200, 204–209. Однако уже А.А. Бобринский признавал бесполезность таких попыток. Действительно, сравнение владимиро-суздальских памятников с относительно близкими по времени памятниками Армении (Ахтамар) и Грузии показывает, что использование скульптурной и декоративной резьбы в памятниках Кавказа имеет ряд отличий: она более стилизованна и в гораздо большей степени носит орнаментальный характер (*Бобринский*, 1916. С. 5–6).

[18] Одним из первых эту идею высказал Л.В. Даль, отмечавший вместе с тем присутствие в изображениях животных влияние «звериного стиля», заимствованного из искусства норманнов (*Даль*, 1872. С. 9–11). Близких взглядов придерживался Н.А. Чаев (*Чаев*, 1875. С. 141–153).

[19] *Голышев*, 1876; *Воронов*, 1924. С. 49; *Он же*, 1925. С. 27–28; *Гущин*, 1936. С. 44–47. Эти воззрения нашли отражение и труде М.В. Алпатова «История древнерусской живописи и пластики», изданном в Германии в 1932 г. (*Alpatov, Brunov*, 1932. S. 261, 268). Высказанные в нем мысли получили развитие в книге 1955 г. (*Алпатов*, 1955. С. 76–90).

[20] См.: *Вагнер*, 1964; *Он же*, 1966; *Он же*, 1969; *Он же*, 1975; *Он же*, 1980.

[21] В основном исследователь склоняется в пользу памятников сербско-хорватско-далматинского круга (*Вагнер*, 1969. С. 228–229, 392–394), а также Галича, который, по его мнению, следует рассматривать в качестве «передатчика романизирующих форм во владимирское искусство времени князя Андрея» (Там же. С. 180). Впрочем, в отдельных случаях он отдает предпочтение кругу памятников чуть более западных, считая, что мастера могли происходить совсем «не из того круга, из которого вышли создатели скульптуры студеницкой церкви, а из какого-то иного, более близкого Ломбардии» (Там же. С. 392). В целом же Г.К. Вагнер отрицает «ломбардский след» в происхождении мастеров Андрея Боголюбского, считая, что во владимирских рельефах этого времени «нет никаких признаков ломбардской школы, на которую... нередко указывается» (Там же. С. 84).

[22] Наиболее подробный историографический обзор в свое время был дан Г.К. Вагнером (*Вагнер*, 1969. С. 7–61). В последние десятилетия наибольшее внимание вопросам истолкования иконографических программ уделяли в своих работах М.С. Гладкая и С.М. Новаковская (см. в настоящем томе ИРИ раздел «Литература»).

трудах Г.К. Вагнера [20], подробно изучавшего иконографию, технику и стилистику произведений мастеров, работавших в Боголюбове, Успенском соборе во Владимире и в церкви Покрова на Нерли, высказываемые им идеи и предлагаемые выводы имеют характер в большей или меньшей степени обоснованных гипотез [21].

Не меньшее, если не большее внимание исследователи уделяли проблемам истолкования идейного замысла резного декора храмов Владимира, Боголюбова и Нерли, символики отдельных рельефов [22].

Как было сказано, появление рельефной орнаментальной и изобразительной резьбы стало, по сравнению с постройками, возведенными в период княжения Юрия Долгорукого, главной отличительной чертой каменных зданий, сооружавшихся на территории Северо-Восточной Руси во второй половине — конце XII в. Особенно знаменателен тот факт, что такой резьбой храмы стали украшаться с самого начала правления Андрея Боголюбского, севшего на престол во Владимиро-Суздальской земле в 1155 г. Целенаправленная строительная и художественная деятельность князя — это важная часть осуществлявшегося им плана создания нового государства, способного соперничать с Киевом. В возводившихся по заказу Андрея Боголюбского памятниках находит образное воплощение его политическая доктрина, которая основывалась на принципе самовластия и идее божественного происхождения власти князя.

522

523

522 а **Голова зверя. Фрагмент резного белокаменного водомета церкви Рождества Богоматери в Боголюбове. Конец 1150-х — начало 1160-х гг.**
522 б **Крыло птицы (?). Фрагмент резьбы фасада церкви Рождества Богоматери в Боголюбове. ВСМЗ**
523 **Девятидольная пальметта. Фрагмент архивольта портала церкви Рождества Богоматери в Боголюбове. ВСМЗ**
524 **Церковь Рождества Богоматери с переходами и башней в Боголюбове. Реконструкция Н.Н. Воронина**

В 1157 г., приступая к обустройству Владимира как своего столичного города, Андрей закладывает церковь Св. Георгия и одновременно начинает работы по строительству Успенского собора, который должен был стать центром новой епархии, а также загородной резиденции в Боголюбове. Георгиевская церковь не сохранилась, и нам ничего не известно о том, имела ли она резное убранство [23], равно как нет сведений о декоре полностью перестроенной в XVIII в. Ризоположенской церкви над Золотыми воротами Владимира, к созданию которой зодчие приступили около 1158 г. [24] Реальное представление о характере белокаменной декорации храмов, воздвигнутых князем в эти годы, дают рельефы и орнаментальная резьба владимирского Успенского собора и церкви Рождества Богоматери в Боголюбове, строительство которых было завершено, видимо, уже к самому началу 1160-х гг. [25]

По замечанию Г.К. Вагнера, храм в Боголюбове, «если даже был закончен одновременно с Успенским собором... как дворцовая постройка, несомненно, задавал тон в характере и стиле скульптурного декора» [26]. Он считал, что по сравнению с рельефами Успенского собора резьба храма в Боголюбове отличается более высоким качеством, и видел в этом основание для признания ее самым ранним и одновременно эталонным образцом работы мастеров-резчиков, приглашенных во Владимир Андреем Боголюбским [27]. К сказанному следует добавить, что не вызывает сомнения аутентичность фрагментов резьбы из Боголюбова и они зачастую отличаются лучшей сохранностью, чем аналогичные фрагменты маскаронов, относящихся к декорации фасадов Успенского собора, связь которых с постройкой Андрея Боголюбского не столь очевидна.

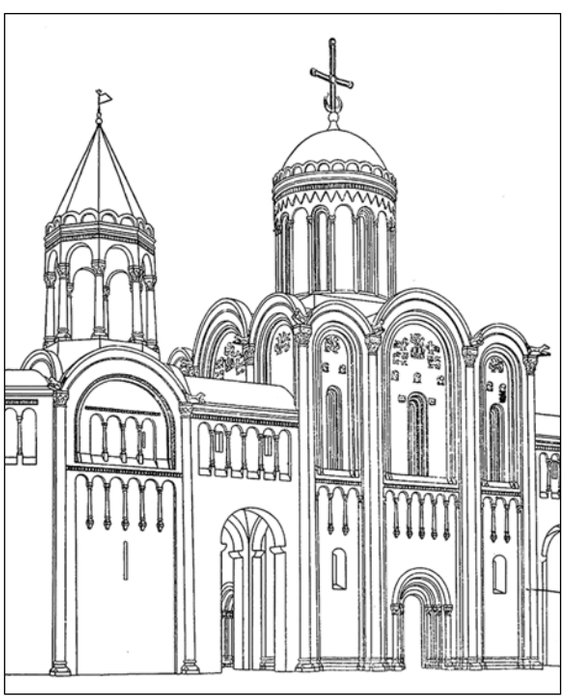
От древнего храма Рождества Богоматери, почти полностью перестроенного в XVIII в., сохранились как резные архитектурные детали, так и элементы скульптурного декора. Помимо трех львиных масок, вставленных в кладку западного фасада существующей церкви, при раскопках у ее западной стены и у здания келий были найдены три женские маски разной степени сохранности [28], фрагменты фигуры птицы (крыло?) [29]; детали резного белокаменного водомета (голова и часть ноги фигуры зверя, украшавшей верхний камень желоба), а также обломки двух лиственных капителей (настенной и угловой) и архивольта портала [30]. К перечню этих фрагментов резного белокаменного убранства дворцового комплекса в Боголюбове следует добавить фасадные колонки с лиственными капителями на башне палат Андрея Боголюбского и две капители аркатурного фриза храма внутри переходов, соединявших башню с храмом. Особо должна быть выделена огромная белокаменная капитель, издревле сохранявшаяся на территории замка, которая, видимо, уже в XIII в. стала монастырской. Все четыре ее грани украшают лики дев, отчего она получила название «четырехликая капитель» [31] [ил. 522, 523].

Система декора церкви Рождества Богоматери восстанавливается исследователями не только на основе материала археологических раскопок, но и по письменным источникам, и по аналогии с более сохранными ансамблями белокаменного

[23] *Воронин*, 1961/1962. Т.1. С. 91–100.
[24] Там же. С. 135–148; *Тимофеева*, 2002.
[25] Н.Н. Воронин считал, что «Боголюбов-город с его дворцовым ансамблем строился в промежуток времени между 1158 и 1165 гг.». Его исследования показали, что весь комплекс «был результатом единого художественного замысла» (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. С. 261).
[26] Г.К. Вагнер, в отличие от Н.Н. Воронина, начал свое исследование именно с рассмотрения резьбы в Боголюбове, которая полностью относится ко времени княжения Андрея Боголюбского (*Вагнер*, 1969. С. 66).
[27] Там же. С. 82.
[28] ВСМЗ. Из трех дошедших до нас голов только одна относительно целая (высота – 30 см, возвышение рельефа – 15 см), волосы закругляются и уходят назад за уши, к затылку. От второй сохранилась верхняя часть до кончика носа, прическа увенчана трехлистной пальметтой (не исключено, что и первый рельеф имел подобие какого-то головного убора, может быть плата). От третьей головы сохранились 2/3, начиная от переносицы и обреза глаз и кончая подбородком; лицо обрамляют две косы, а вырез шеи – кайма ворота парадной одежды (*Вагнер*, 1969. С. 77. Ил. 43–45).
[29] Там же. Ил. 38.
[30] *Воронин*, 1961/1962. Т.1. С. 214, 216–217. Ил. 94, 96–98.
[31] *Вагнер*, 1969. С. 88.

декора храмов, построенных Андреем Боголюбским, в первую очередь церкви Покрова на Нерли. Летописец, сделавший запись о смерти Андрея Боголюбского, счел необходимым заметить, что церковь в резиденции князя была «изьмечтана всею хытростью», что князь ее «оудиви... паче всих церквий», украсив, помимо бесценных икон, сосудов, золота и драгоценных камней, «церковным строеньем» [32]. К такому «строенью», безусловно, относились высокие круглые подкупольные колонны, которые, согласно данным автора «Летописи Боголюбова монастыря» игумена Аристарха, венчали «преизрядные карнизы и коруны» [33]. Н.Н. Воронин логично заключил, что под «корунами» имеются в виду капители «круглой коронообразной формы», причем «именно лиственные капители, подобные по рисунку капителям настенных полуколонн» [34]. Соотнеся это свидетельство с данными натурных исследований, он установил, что к тому же «капители эти были чрезвычайно крупных размеров» [35].

На реконструкциях внешнего облика храма в Боголюбове, выполненных Н.Н. Ворониным и Г.К. Вагнером, его фасады членятся отливом, таким же, как в Успенском соборе Владимира и в церкви Покрова на Нерли, а под ним располагается висячий аркатурный пояс с простыми клинчатыми консолями. Над окнами, расположенными по осям прясел фасадов, оба исследователя помещают женские маски — по три в центральном и по две в боковых [36].



524

Сложнее обстоит дело со львиными масками. На реконструкции Н.Н. Воронина две из них располагаются по сторонам окна центрального прясла фасада [37], на реконструкции же Г.К. Вагнера они помещены не на фасаде, а, подобно капителям, венчают пилястры западного портала [38]. Тимпаны прясел фасада Г.К. Вагнер оставил пустыми, тогда как Н.Н. Воронин, использовавший для реконструкции декора в качестве образца рельефы церкви Покрова на Нерли, поместил в них изображения царя (Давида или Соломона), восседающего на троне, и львов и орлов, его фланкирующих, а в малых тимпанах — фигуры грифонов. При этом исследователь вполне осознавал высокую меру гипотетичности такой реконструкции, о чем и написал в своей книге: «Система резного убранства верхних полей фасадов над колончатым поясом восстанавливается условно... Остается навсегда вопросом характер тимпанной композиции закомар средних делений фасадов — была ли здесь повторена фигура Давида с птицами и львами или же помещены иные скульптуры?» [39] В любом случае, можно уверенно утверждать, что здесь, как затем и во всей «владимиро-суздальской архитектуре времени Андрея Боголюбского, вставные рельефы использовались лишь в зоне тимпанов закомар, а оставшаяся плоскость прясел стен была свободной» [40] [ил. 524].

К круглой скульптуре Н.Н. Воронин относил и фрагмент белокаменной чаши или фиала (диаметр — 30 см), поскольку допускал, что это может быть «обломок одного из тех „кубков“ на закомарах [41], о которых упоминает описание дворцового собора в „Повести о смерти Андрея“» [42]. Кроме того, он отмечал, что «полуколонны лопаток увенчивались резными лиственными капителями», а «над капителями в ендовах между закомарами выступали резные белокаменные водометы» [43]. Не обошел Н.Н. Воронин вниманием и декорацию перехода, связывавшего церковь с палатами князя. Он считал, что, помимо колонок с лиственными капителями, его западный фасад мог быть украшен и изобразительными мотивами вроде птиц или какого-то еще «крылатого существа», указанием на что является найденный при раскопках фрагмент барельефа с частью крыла [44].

Среди фрагментов скульптурного убранства дворцового комплекса в Боголюбове особо выделяется уже упоминавшаяся «четырехликая капитель» (ВСМЗ), достигающая по высоте 104 см, а по ширине — от 70 до 73 см. Лики дев, украшающие ее грани, окружены нимбами [45], по краю которых проходит орнаментальный кант из кружков-«жемчужин». Головы дев не покрыты платами, но увенчаны диадемами, волосы двумя

[32] ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 581, 582.
[33] Летопись Боголюбова монастыря, 1878. С. 15.
[34] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 221.
[35] Там же.
[36] Во всяком случае, по мнению Г.К. Вагнера, их было не менее шести (*Вагнер*, 1969. С. 77).
[37] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. Ил. 122.
[38] Большая маска, опиравшаяся на круглое в плане основание, по его мнению, украшала колонну или пилон открытого западного притвора храма, который упоминается в летописи (*Вагнер*, 1969. С. 68. Ил. 42).
[39] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 214, 217.
[40] О.М. Иоаннисян отмечает, что «такой прием использования скульптурной резьбы в виде отдельных вставок... исключительно редок... и для романской архитектуры. Встречается он лишь в памятниках Ломбардии», но и там находит прямые аналогии лишь в одном памятнике — соборе в Модене. «Развитие эта система получает в Павии в церкви Сан Микеле» (*Иоаннисян*, 2005. С. 55).
[41] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 240.
[42] «И комары позолоти... и изовну церкви и по комарам же поткы золоты и кубки и ветрила золотом устроена постави и по всей церкви и по комарам около» (ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 583).
[43] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 217.
[44] Там же. Ил. 114 в. В свою очередь, Г.К. Вагнер видел в этом обломке «крыло (или хвост) птицы, м.б. грифона, фланкирующего тронную фигуру» (*Вагнер*, 1969. С. 74. Ил. 38, 40).
[45] Сами головы в высоту имеют 55 см, диаметр нимбов — тоже 55 см.

525

525 **«Четырехликая капитель» из ансамбля дворца в Боголюбове. ВСМЗ**
526 Пропилеи комплекса императорской резиденции в Госларе, Германия. XII в. Фото U. Hölscher

заплетенными косами падают вниз, обрамляя расшитые узором высокие и широкие вороты праздничных одежд.

До сих пор нет единого мнения о том, где эта капитель первоначально находилась и какую роль играла в общей программе декора княжеской резиденции. Например, А.И. Некрасов считал ее частью «зиждительного столба» княжеской палаты [46], что вызвало справедливое возражение других исследователей, поскольку, учитывая размеры капители, такая палата своими масштабами должна была превосходить все известные в ту пору сооружения подобного рода [47]. В свою очередь, Н.Н. Воронин видел в ней завершение одного из столбов открытого западного притвора церкви [48], а Г.К. Вагнер — подобие одного из двух столпов, стоявших перед храмом Соломона [49]. Обосновывая свою версию, Г.К. Вагнер, со ссылкой на исследование Н.П. Кондакова [50], в качестве примера аналогичного сооружения указывал на два столпа, поставленных императором Юстинианом в Иерусалиме перед храмом Богоматери. Упоминает он и о том, что на западе Европы существовала практика воздвижения перед соборами подобных свободно стоящих столпов [51]. Столь неожиданное, на первый взгляд, предположение было обусловлено желанием автора увязать семантику изображений, украшающих капитель, с идеей подражания «соломонову строительству» [52], намек на которое содержится в рассказе летописи о смерти Андрея Боголюбского: «Оуподобися царю Соломану, яко дом Господу Богу и церковь преславну святыя Богородица рождества посреде города камену создавъ» [53]. Правда, присутствие изображений дев с нимбами заставило исследователя оговориться: он отмечает, что уже в V в. по всей Европе распространяется строительство богородичных храмов, отождествлявшихся с храмом Соломона, чем и объясняет наличие в этих образах черт богородичной символики [54].

Не исключал Г.К. Вагнер и того, что капитель была венчающей частью отдельно стоявшего сакрального монумента — «Богородичного столпа», которым Андрей Боголюбский, как предполагал исследователь, мог отметить бывшее ему здесь явление Богоматери. Хотя прямого упоминания о таком сооружении в письменных источниках нет, он считал возможным отождествить с ним «позолоченный столб», который, согласно «Повести об убиении Андрея Боголюбского», стоял перед храмом [55]. Данная интерпретация фактов легла в основу предложенной Вагнером реконструкции ансамбля [56].

Однако присутствие нимбов делает эту реконструкцию весьма уязвимой, так как они вводят изображения дев в строгую иконографическую традицию. Из-за них лики на капители утрачивают, пусть и отчасти, ту поэтико-мифологическую образность, которая присуща аналогичным маскам на фасадах храма, где нимбы отсутствуют. Свободная постановка вне храма такого столпа, отмеченного знаками святости, должна была автоматически превращать его в поклонный образ и непроизвольно вызывать ассоциации с языческими истуканами, вроде многоликого Збручского идола. Это впечатление неизбежно еще более усиливалось, если бы лики дев были позолоченными. Но, скорее всего, они первоначально имели раскраску по тонкому левкасу [ил. 525].

Не вполне правомерной кажется и предложенная исследователем аналогия со столпом-монументом, который в первой половине XIII в. был поставлен Даниилом Галицким на подступах к Холму — его городу-резиденции [57]. Столп венчал крест, и ему следовало поклоняться. Поэтому, кажется, было бы более правильным вернуться к идее Н.Н. Воронина о связи капители с пространством самого храма, но внеся в нее некоторые коррекции.

Конечно, второй такой капители в церкви не было. Обычно колонны и столбы, все грани которых украшены изображениями, в том числе и маскаронами,

[46] *Некрасов*, 1936. С. 113.
[47] *Вагнер*, 1969. С. 88.
[48] Поскольку для подкупольных столбов капитель мала, а для столбиков алтарной преграды велика, Н.Н. Воронин, исходя из соотношения размеров этой детали с масштабами храма, помещал ее в притворе храма. Кроме того, он считал, что там должна была находиться еще одна колонна с такой же капителью (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 219). Ссылаясь на мнение А.И. Некрасова (*Некрасов*, 1936. С. 113), исследователь писал об этом так: «Можно предположить, что загадочная четырехликая капитель относится к притвору. Для этой гипотезы важно и то, что со всех сторон капители изображены нимбированные женские маски, которые вторят женским маскам собора... Эти маски связаны с культом Богоматери... Такой открытый притвор хорошо согласовывался бы со стоящим рядом восьмиколонным киворием. Поэтому четырехликую капитель следует связывать не с дворцом Андрея, а именно с собором, хотя притвор остается самой неясной частью реконструкции храма. Возможно, что он „представлял собой открытый с трех сторон балдахин, опиравшийся арками на стену собора и два столба“» (Там же. С. 217, 219)
[49] Г.К. Вагнер, в принципе допуская возможность

не бывают парными. Их можно видеть в романских храмах, где они располагаются в центре порталов, разделяя их на две части, или в криптах, где они поддерживают центральный свод [58]. Очевидно, что «четырехликая капитель», если это действительно капитель, а не базовый элемент какой-то иной конструктивной или функциональной части храма, могла украшать только один столб или колонну и в таком случае должна была занимать центральное положение в не дошедшей до нас части архитектурной композиции. Но прежде всего следует попытаться хотя бы гипотетически ответить на вопрос, заданный Г.К. Вагнером: «Почему лики на капителях (в действительности на капители. — *Л. Л.*)... были наделены таким важным атрибутом, как нимбы, тогда как у женских голов на фасадах храма нимбов нет?» [59].

Действительно, важной особенностью изображений дев, которую никак нельзя игнорировать при истолковании смысла этих образов, является их царственный облик, заставляющий вспомнить Псалом, в котором говорится о «дщери Царя», вводимой в царский чертог, и о девах — «дочерях Тира», подругах ее, и о «богатейших из народа», вслед за ней «с дарами» *переступающих его порог* (курсив мой. — *Л.Л.*)» (Пс. 44:13). Этот текст, осмысляемый отцами Церкви как аллегория таинственного брака Жениха-Христа с Богородицей-Церковью [60], открывающего вход в райские обители всем чистым душам, позволяет объяснить не только появление здесь обликов дев и присутствие нимбов вокруг их голов, но и находить в нем указание на то, что капитель эта располагалась не снаружи, а в интерьере. Как кажется, только такое допущение позволяет понять, почему нимбами отмечены лишь лики дев на детали архитектурной конструкции, находившейся внутри здания, тогда как аналогичные изображения, украшавшие фасады храма, их лишены. Правда, в самом храме для такой крупной кубической капители найти место трудно. Но нельзя исключать, что она могла располагаться в неком подобии торжественных врат, или пропилей, ведших в замок и к храму. Таковыми, например, были пропилеи, входившие в комплекс императорской резиденции, возведенной в XII в. в Госларе (Германия). В центре их находился столб, капитель которого со всех сторон была украшена маскаронами [61] [ил. 526].

О своеобразии резного убранства сооружений, входивших в ансамбль Боголюбовского замка, свидетельствуют и три древние львиные маски, которые были включены в кладку храма, построенного в XVIII в. на основании стен церкви Андрея Боголюб-

526

расположения колонн с такими капителями в притворе, задается вопросом, почему в таком случае «мастера боголюбовского храма, тщательно взвешивавшие все его гармонические детали, вдруг решились на украшение столбов притвора столь грузными и лапидарными капителями, совершенно убивающими фасадные рельефы», и «почему капитель имеет форму строгого параллелепипеда» и, в отличие от обычных капителей, не имеет сужения внизу, т.е. в месте перехода в фуст колонны или столба (*Вагнер*, 1969. С. 88).

[50] *Кондаков*, 1914/1915. Т. I. С. 350, 351.

[51] В этой связи он упоминает столп, стоявший перед собором XI в. в Вюрцбурге (*Вагнер*, 1969. С. 90).

[52] Там же. С. 94. Н.Н. Воронин объяснял обильное использование в убранстве боголюбовского храма золота, позолоты и красной меди стремлением подражать пышно украшенному золотом библейскому Соломонову храму (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 338).

[53] ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 581; *Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 337.

[54] *Вагнер*, 1969. С. 94.

[55] В этом тексте говорится о позолоченом столпе: «...и столп позлати изовну церкви». Об этом, по мнению Г.К. Вагнера, свидетельствует и степень сохранности капители. Несмотря на то что она никогда не находилась в земле в «археологическом» состоянии и, по крайней мере, с XVII в. хранилась в часовне, занявшей место разрушившегося кивория, состояние ее намного хуже, чем сохранность женских масок, происходящих с фасадов разрушенных частей собора и найденных при раскопках. Ее «изъеденный и полуразрушенный» вид Г.К. Вагнер объясняет тем, что эта капитель «долго находилась под дождями и снегом, пока столб не разрушился, а капитель не была приспособлена к часовне» (Там же. С. 90–92).

[56] Там же. С. 91–93. Ил. 58.

[57] ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 845.

[58] Например, такой многоликий столп, созданный в XII в., можно видеть в крипте собора во Фрайзинге, близ Мюнхена; правда, нимбов там нет. См.: *Busch*, 1963. Taf. 139.

[59] *Вагнер*, 1969. С. 88.

[60] *Осташенко*, 1977. С. 175–187.

[61] *Hölscher*, 1928. Taf. 14.

527

527 **Львиная (?) маска. Капитель колонки или полуколонны из ансамбля дворца в Боголюбове**
528 **Маска девы с фасада церкви Рождества Богоматери в Боголюбове. ВСМЗ**
529 Капитель с женской маской из цистерн Феодосия в Константинополе. V в.

ского. Округлые цокольные части блоков, украшенных этими масками, и венчающие их тонкие прямоугольные плиты, подобные абакам классической ордерной архитектуры, говорят о том, что некогда они были капителями колонок или полуколонн **[62]**. В качестве аналогий им Г.К. Вагнер привел изображения масок, украшающие колонки портика в иконе «Рождество Богоматери» первой трети XVI в. из собрания ЦМиАР **[63]**. Однако на иконе запечатлены не эмблемы княжеской власти, как считал исследователь, а те два столба, поставленные царем Соломоном перед Святая святых Иерусалимского храма, которые сам Г.К. Вагнер упоминает в связи с предпринятой им попыткой истолкования «четырехликой капители» **[64]**. Исключать возможность такой интерпретации значения львиных масок из Боголюбова нельзя, тем более что она дает дополнительный аргумент в пользу мнения Н.Н. Воронина об ориентации строительной программы Андрея Боголюбского на храм Соломона **[65]**. В этой связи представляет интерес замечание Г.К. Вагнера, обратившего внимание на то, что в самой крупной маске отсутствует изображение гривы, а странные кружки на лбу и растянутая в улыбке пасть делают ее похожей на маску сатира **[66]** [ил. 527].

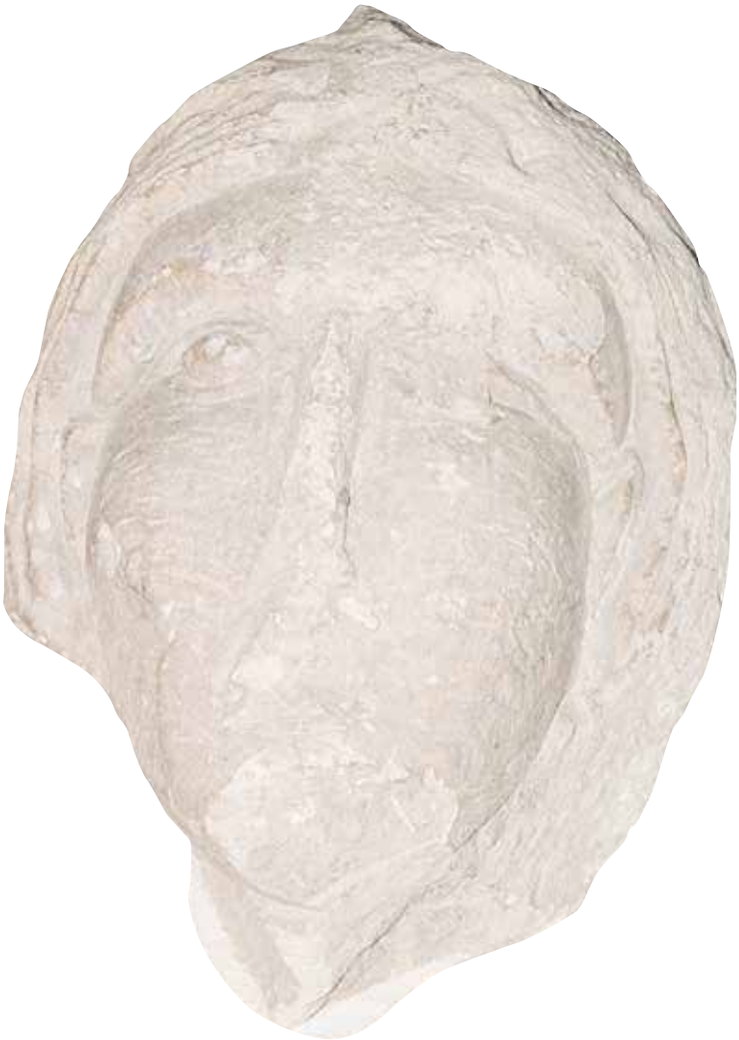
Ни в церкви Покрова на Нерли, ни в Успенском, ни в Дмитриевском соборах такие детали не встречаются. С определенностью можно сказать только, что истоки изображений львиных голов с ощеренными пастями, как и масок с головами дев **[67]**, кроются в архитектуре Древнего Востока, Греции и Рима.

Семантикой изображений ликов дев Г.К. Вагнер занимался особенно тщательно. Как и Н.Н. Воронин, он считал, что они символически связаны с образом Девы Марии **[68]**. Обращая внимание на популярность культа Марии как диаконисы Иерусалимского храма, где она воспитывалась с другими девами, он допускал, что изображения девичьих масок должны были указывать на символическую связь собора, возведенного по воле Андрея Боголюбского, с храмом Соломона **[69]**. Основывалось такое заключение на том, что в святоотеческих толкованиях Богородица, вместившая в Свое лоно Бога-Слово, предстает как образ новозаветного храма, пришедшего на смену иерусалимскому храму Соломона **[70]**, и олицетворение земной Церкви, дарующей своим чадам защиту и спасение.

Не исключал исследователь и другую версию истолкования семантики женских масок, ссылаясь на мнение А.И. Некрасова, отметившего, что «этот мотив восходит к античной идее „души города“, которая развилась в идею „населенной территории“, а затем в идею „народа“» **[71]**. Он указал на существование связи между масками на фасадах владимирских храмов и обычаем, сохранявшимся и в раннехристианское время, изображать богиню-хранительницу города — Тихе — в виде девы в короне. Действительно, античные зодчие часто помещали в архитектурном декоре изображения женских голов или ликов. Особенно часто этот мотив встречается на эллинистических и римских капителях **[72]** [ил. 528, 529].

К сожалению, основанная на слишком большом числе допущений и предположений попытка напрямую связать маски дев на фасадах Успенского собора во Владимире, храмов в Боголюбове и на Нерли с образом Богоматери отвлекла исследователя, как кажется, от более правильного пути решения этой проблемы, намеченного А.И. Некрасовым. Используя несколько абстрактное метафорическое понятие «народ», А.И. Некрасов, конечно же, имел в виду совершенно конкретный пласт идей, о котором в свое время не мог писать по чисто цензурным соображениям. В Священном Писании образ девы, равно как и образ «дщери» (дочери), обычно выступал как олицетворение города, страны и ее народа; с ним мы часто встречаемся, например, в пророчествах Исайи — «дева, дочь Сидона», «дочь Фарсиса», «дочь Вавилона» (Ис. 23:10, 12; 47:1); в пророчестве Иеремии «дева, дочь народа» выступает как олицетворение «народа избранного»: «Яко возгражду тя... дева Исраилева, возмеши тимпаны свои и изыдеши с собором играющих. Еще насадите винограды в горе Самарийстей... и похвалите. ... Восстаните и взыдите в Сион к Господеви Богу нашему (Иер. 31:4–7);

[62] *Вагнер*, 1969. С. 68.
[63] Там же. Ил. 36 на с. 70. См. также: Музей Рублёва, 2007. № 66. В развитие этого наблюдения можно привести изображения таких же усатых масок в иконе «Благовещение» первой четверти XV в. в ГТГ (ГТГ. Каталог, 1995. Т. 1. № 79. С. 173).
[64] «И поставил столбы к притвору храма; поставил столб на правой стороне и дал ему имя Иахин, и поставил столб на левой стороне, и дал ему имя Воаз» (3 Цар. 7:21).
[65] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 338.
[66] *Вагнер*, 1969. С. 68.
[67] М.В. Алпатов возводил их символику к культу славянского божества — Матери-Земли (*Алпатов*, 1955. С. 78). В.Н. Лазарев допускал возможность синкретического смешения языческих и христианских образов (*Лазарев*, 1953/2. С. 399–400).



528

Иеремия же, говоря о разрушении Иерусалима, называет его «дщерью», о гибели которой скорбят все проходящие мимо: «Восплескаша руками о тебе вси минующие путем, возвиздаша и воскиваша главою своею о дщери Иерусалимли, рекуще: сей ли град, венец славы, веселие всей земли» (Плач. 2:15).

Глубоко символическая связь изображений дев с образом города, земли, народа, которому покровительствует Господь, в текстах Священного Писания находит выражение в уподоблениях, имеющих подчас собственно «архитектурно-эстетический» характер: *«Дщери* (курсив здесь и далее мой. — *Л. Л.*) их удобрены, приукрашены *яко подобие храма»* (Пс. 143:12). Таким образом, рельефная декорация является не только определенного рода текстом, внесенным в архитектурный организм для прямого комментария его назначения и смысла, но и такой же частью декорации храма, как детали «ордерной системы», — колонны, капители, консоли и львиные маски. Не случайно лики дев вызывают ассоциации с антефиксами и кариатидами — традиционными мотивами античной архитектуры [73]. Вместе они превращали здание в живой организм, одушевляли его. Этим, возможно, объясняется органическое сочетание животных и растительных мотивов в декоре античных зданий и в воспроизводящих его сооружениях средневековых зодчих.

Помимо того, что кариатиды, антефиксы с ликами Горгоны или львов служили знаками защиты — апотропеями, а такие элементы, как изображения львиных морд с открытыми пастями в греческой и римской архитектуре, часто оформляли водостоки, т.е. имели еще и сугубо функциональное применение [74], они были эмблемами царственного величия и имперской мощи. Из этого можно заключить, что появление на почве Владимиро-Суздальской Руси системы

[68] *Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 219.

[69] Г.К. Вагнер считал, что некоторые детали ветхозаветного храма могли «превратиться в символы Богородицы». Подтверждение этому он находит в мозаике V в. церкви Санта Мария Маджоре в Риме, где на архитраве портика храма видны изображения человеческих лиц без нимбов. Это здание он именует Иерусалимским храмом, хотя на его фронтоне явственно различим образ воинственного божества, восседающего на троне и опирающегося на копье, по сторонам которого стоят шлемы (*Вагнер*, 1969. С. 80, 81).

[70] «Уже одно это, — пишет он, — оправдывает появление женских масок на стенах боголюбовского храма, строившегося Андреем Боголюбским — „вторым Соломоном“» (Там же. С. 78).

[71] *Некрасов*, 1937. С. 114.

[72] *Вагнер*, 1969. С. 78. При этом он ссылается на посвященное античным капителям исследование Е. Мерклина (*Merklin*, 1962). Впечатляющим примером такого рода женских масок на капителях являются античные колонны, вторично использованные в цистернах Константинополя. В искусстве классического мира берет начало и связанная с театральными представлениями традиция изображения голов, выглядывающих из листвы капителей. Одна из таких капителей хранится в Археологическом музее Стамбула (*Pierce, Tyler*, 1934. Pl. 112). Эта традиция была воспринята романским искусством Италии, а затем Германии и Франции. См.: *Busch, Lohse, Weigert*, 1961. Pl. 5, 51; *Winfield*, 1968. P. 46.

[73] Лики дев — древнейший архитектурный мотив, начиная с этрусских антефиксов в виде щита Афины с ликом Медузы Горгоны, располагавшихся вдоль спуска кровли храма, и кариатид — символа девственной цельности, огражденности и неприступности. С охранительной «храмовой» символикой связаны многочисленные античные образы дев: Горы — три дочери Зевса и Фемиды, богини времен года, согласно «Илиаде» Гомера, стерегущие облачные ворота Олимпа, открывающие и закрывающие их (Ил. 5:749–751; 8:432–435); Гесперидыи — нимфы, хранительницы сада с золотыми яблоками; Хариты — благодетельные богини-покровительницы, которым соответствуют римские Грации.

[74] В частности, о таком их использовании писал еще Витрувий (*Витрувий*, 2003. С. 129).

529

пластического декора, истоки которой кроются в архитектуре античного мира, не было лишь данью моде. Она переносится сюда вполне осмысленно и должна была символизировать прочную связь государства, созидаемого Андреем Боголюбским, с художественной традицией, культивируемой наиболее могущественными правителями государств Европы. Резной белокаменный декор, тем более антропоморфные рельефы, призваны были подчеркнуть высокий символический статус храма, который князь сделал не просто придворной церковью, но и святилищем. Здесь хранилась одна из главных святынь земли, вверенной ему самим Богом, — икона Богоматери, получившая позже имя Боголюбской. Да и сам храм, чей облик свидетельствовал о напряженной жизни, происходящей внутри него, уподоблялся иконе. Он почти императивно внушал каждому приближающемуся человеку мысль о необходимости соблюдать здесь строжайшие правила нравственного поведения:

«Должен очиститься тот, кто в храм благовонный вступает.

Чистыми в мыслях пребыть — это и есть чистота» [75].

Программа декора храма, созданная, безусловно, при активном участии самого Андрея Боголюбского, имела не только богословский и политический, но также и эстетический характер. Возвышенно-идеальный строй образов, «приукрашенность» дев, о которой говорится в процитированных ранее строках Псалма, находит отражение даже в таких небольших деталях резьбы масок, как венчающие их головы повязки-очелья в виде пальметты или крина [76], равно как и в узорчатых воротах их одежд. Да и в самой трактовке ликов дев мастера явно старались передать идеальную красоту юного цветения, подчеркивая благородную вытянутость овалов, точеные формы носа, щек и подбородка, мягкость волнистых прядей волос [ил. 530].

Получить ответ на вопрос о происхождении мастеров-резчиков, создавших резной декор дворцового ансамбля в Боголюбове, можно только при совместном рассмотрении рельефов, имеющих отношение к этому ансамблю, с фрагментами резьбы, сохранившимися от древнейшего Успенского собора во Владимире, заложенного князем Андреем Юрьевичем в 1158 г. [77] Найденные в процессе археологического исследования собора капители колонн, детали архивольта портала, украшенные орнаментом в виде пальметт в овалах, и даже часть водомета по стилю и характеру резьбы очень близки аналогичным деталям из Боголюбова [78]. Не случайно Н.Н. Воронин называл эти храмы «стилистическими двойниками» [79]. Скорее всего, фигуративные рельефы — маски дев

530

и львов — располагались на фасадах Успенского собора примерно по тому же принципу, что и в боголюбовском храме [80]. Хотя, учитывая их крупные размеры и масштабы этой большой постройки, они должны были несколько иначе смотреться на ее стенах.

И все же о месте расположения женских и львиных масок в системе декорации первого Успенского собора приходится судить крайне осторожно [81]. Так, на фасадах церкви Покрова на Нерли, возведенной около 1165 г., т.е. лишь несколькими годами позже Успенского собора, женские маски располагаются над окнами по две или по три (в центральных пряслах), а львиных масок здесь вообще нет, вместо них по сторонам окон расположены изображения лежащих львов-стражей, охраняющих покой святилища. В декорации фасадов Дмитриевского собора, построенного князем Всеволодом на рубеже 1180–1190-х гг. львиные маски, выполненные в низком рельефе, встречаются только во фризе городчатых консолей, проходящем в основании карниза барабана главы храма, и в резьбе пышных гирлянд, украшающих архивольты его северного портала.

«В поисках резных камней, принадлежащих фасадам андреевского собора», как заметил Н.Н. Воронин, «мы имеем возможность в первую очередь найти рельефы, происхо-

[75] Эпиграмма «В преддверии Эпидаврского храма» // Греческая эпиграмма, 1960. С. 386.

[76] Г.В. Вагнер отметил отсутствие этой детали в рельефах храма на Нерли и в Успенском соборе Владимира и, напротив, присутствие ее в декоре Суздальского собора. Эту деталь он расценивал как «признак патрицианского достоинства» (*Вагнер*, 1969. С. 81). Кроме того, по его мнению, пальметта, приобретшая форму крина, была одним из символов Богоматери (Там же).

[77] ПСРЛ. Т. 1. 1997. Стб. 348.

[78] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. Ил. 71–73 в.

[79] Там же. С. 217.

[80] В настоящее время некоторые сохранившиеся рельефы первого собора украшают стены просторных галерей, возведенных при перестройке и расширении постройки Андрея

530 **Маска девы с фасада церкви Рождества Богоматери в Боголюбове. ВСМЗ**
531 **Маска девы с фасада Успенского собора во Владимире. Конец 1150-х — начало 1160-х гг. Фото «Владимирреставрация»**

531

дящие из центральных делений фасадов» [82]. Поскольку в процессе реконструкции храма, происходившей в 1185–1189 гг., проемы, ведущие в пристроенные к старому зданию галереи, делались только по осям центральных нефов, рельефы изымались из стен именно в этих местах. Рельефы же остальных членений фасадов «были, вероятнее всего, сбиты при превращении их во внутренние части нового здания» [83]. Исследователь обратил на отсутствие логики в размещении львиных и женских масок: «На северном фасаде их шесть... на западном фасаде их нет вовсе, а на южном их восемь», — из чего сделал вывод, что «при переносе с фасадов андреевского собора их поставили столько, сколько было, а новых, парных к ним, не доделывали» [84].

Судя по следам сбитого рельефа, находившегося внутри всеволодовых галерей на южной стене, в декорацию фасадов первого Успенского собора входили изображения идущих львов. По замечанию Н.Н. Воронина, они, должно быть, походили на те фигуры львов, которые в церкви Покрова на Нерли, в композициях, располагающихся в закомарах центральных прясел западного, южного и северного фасадов храма, фланкируют сидящего на троне царя Давида [85]. Есть основания предполагать, что и другие элементы декора храма на Нерли, в частности, изображения лежащих львов, занимающие место по сторонам окон фасадов, повторяли схему расположения рельефов Успенского собора. Г.К. Вагнер допускал, что маски львов могли располагаться и «на трех притворах, которые были у Успенского собора постройки князя Андрея», по сторонам входов [86].

Ко времени Андрея Боголюбского исследователи [87] относят львиные и женские маски, расположенные сейчас по сторонам оконных проемов северного и южного фасадов собора [88], а также несколько сюжетных рельефов — «Вознесение Александра Македонского» [89], «Сорок мучеников севастийских» и «Три отрока в пещи огненной». Последний находится в закомаре среднего прясла северной галереи храма [90]. Кроме того, на южном фасаде галерей сохранилось восемь камней со сбитой резьбой [91].

Помимо соображений, касающихся стилистики резьбы, для подтверждения принадлежности рельефов к декору андреевского собора Н.Н. Воронин приводил ряд доводов, основанных на особенностях их материальной структуры и характере расположения на фасадах постройки времени Всеволода Большое Гнездо. В этом отношении особо важное значение имеет цитируемое им замечание И. Карабутова, писавшего, что «белый камень андреевского собора более мягок и пригоден для резьбы, нежели камень всеволодовых обстроек» [92].

Наряду с масками дев и львов все сюжетные рельефы дают вполне определенное представление об очень стройной и глубоко продуманной иконографической программе декора фасадов собора Андрея Боголюбского. Она может быть реконструирована с большой долей достоверности, поскольку типологически повторялась в резьбе храмов, воздвигнутых уже после Успенского собора. Об этом, в частности, свидетельствует нали-

Боголюбского после пожара, случившегося в 1185 г.
[81] Видимо, потому, что мастера Всеволода поместили женские и львиные маски, изъятые ими из стен старого собора, по сторонам окон галерей, Н.Н. Воронин на схеме-реконструкции храма оставил львиные маски на тех же местах (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. С.181. Ил.59).
[82] Там же. С.172.
[83] Там же.
[84] Там же. С.177. Часть древних масок, снятых со стен, хранится в ВСМЗ и ГИМе.
[85] Там же. Рис.66, 67. С.176, 177.
[86] Впоследствии они вновь появятся в декорации притворов Георгиевского собора Юрьева-Польского (*Вагнер*, 1969. С.100).
[87] *Ainalov*, 1932. S.76; *Вагнер*, 1969. Схема на с.119.
[88] Всего сохранилось восемь женских и шесть львиных масок. Одна львиная маска находится в центральном прясле северной стены обстройки Всеволода у перемычки окна слева (*Вагнер*, 1969. Ил.63–66), две другие — на северной же стене, но у окна, расположенного западнее (Там же. Ил.63, 65). Еще две сохранились на южной стене, и одна хранится в фондах Владимирского музея (блок размером 45×45 см, высота рельефа — 7–8 см (Там же. С.98–110. Ил.63–70, 72).
[89] Следы композиции сохранились на еще трех камнях южного фасада.
[90] Кроме того, Н.Н. Воронин упоминает камень с изображением львиной головы (44×44×31 см), хранившийся в собрании Владимирского музея, который по размерам близок маскам на фасадах собора (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. С.177–178). А.И. Некрасов, издавший этот рельеф, отнес его к убранству андреевского собора (*Некрасов*, 1924/2. С.34). Н.Н. Воронин также отметил в кладке южной стены следы сбитых изображений льва с обращенной назад головой и загнутым на спину хвостом, зверя и птицы (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. С.174–176). См. также: *Вагнер*, 1969. С.110–114.
[91] Как пишет Н.Н. Воронин (со ссылкой на кн.: *Карабутов*, [б.г.]. Л.24–28), «их было, вероятно, больше, так как во время реставрации 1888–1891 гг. поверхность фасадов собора почти на три четверти была переложена заново, причем камни со следами резьбы могли остаться незамеченными» (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. Рис.161, С.173).
[92] Там же; *Карабутов*, [б.г.]. Л.28.

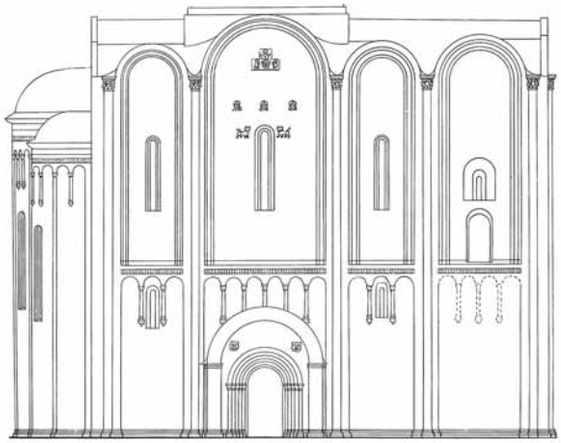
чие в ее составе сцены «Вознесение Александра Македонского», которую впоследствии резчики, украшавшие стены Дмитриевского собора во Владимире, расположили в восточном прясле южной стены. Скорее всего, и другие сюжетные композиции занимали центральное место в тимпанах прясел фасадов храма [ил. 531, 532].

Судя по сценам «Сорок мучеников севастийских» и «Три отрока в пещи огненной» [93], авторы замысла скульптурной декорации главный акцент поставили на теме спасения «остатка Израиля» — «народа избранного», взятого Богом в «свой удел» [94], что нашло отражение даже в иконографических деталях. Видимо, желанием подчеркнуть мысль о том, что сам Господь подает помощь и воздаяние верным ему людям, «будет им венцом» (Ис. 28:5), объясняется замена в сцене с тремя отроками иудейскими традиционного изображения архангела, покрывающего и защищающего их своими крыльями, образом Христа, простершего над ними руки [95]. В этом контексте традиционная тема триумфа, апофеоза царской власти, с которой прямо связана сцена «Вознесение Александра Македонского» [96], приобретает и такое значение, как богоизбранность главы «народа избранного» — «мужа десницы» (Пс. 79:16–18). Получающий инсигнии власти из рук самого Господа, он ставится Им для охранения этого «избранного остатка» и данной ему во владение «земли обетованной». Естественно, что воздвигнутый великим князем Андреем храм Успения Богоматери — кафедральный собор его столицы — символизировал собой средоточие этой земли, то место, где по Божьей воле им была укоренена «виноградная лоза, перенесенная из Египта», — т.е. заложено основание нового княжеского дома и новой государственности [ил. 533].

Символика храма, уподобленного огражденному и охраняемому «вертограду», находит развитие в уже рассмотренных образах дев [97], личинах львов, украшавших его фасады, а также в расположенных в интерьере собора в пятах почти всех арок рельефах, изображающих пары лежащих, но не дремлющих львов с головами, обращенными в разные стороны. Характеризуя эти рельефы, Г.К. Вагнер отмечал в них «нечто химерическое», особенно выделяя такую черту, как «сегментообразная пасть, растянутая в какой-то дьявольской „улыбке“ чуть ли не до висков» [98]. Скорее всего, таким образом мастера хотели передать предостерегающее рычание, исходящее из пастей ощерившихся львов.

Значение рельефов лежащих львов исследователи истолковывают, ссылаясь на древнюю восточную традицию располагать их изображения у трона правителя или под ним как образы стражей, атрибуты царственности и необоримой силы [99]. Наиболее яркое описание такого трона, сооруженного царем Соломоном, содержит библейская 3-я Книга царств: «И сделал царь большой престол из слоновой кости, и обложил его чистым золотом. К престолу было шесть ступеней... и были с обеих сторон у места сидения локотники, и два льва стояли у локотников. И еще двенадцать львов стояли там на шести ступенях по обе стороны» (3 Цар. 10:19–20) [ил. 534].

Программный характер архитектуры и декора храма должен был определять,



532

533

532 **Успенский собор во Владимире. Северный фасад. Схема-реконструкция декора Н.Н. Воронина**
533 **Фигура отрока. Деталь композиции «Три отрока в пещи огненной» на северном фасаде Успенского собора во Владимире. Фото «Владимирреставрация»**
534 **Пара львов. Рельеф импоста столба в интерьере Успенского собора во Владимире**

[93] По мнению Н.Н. Воронина, рельеф «Три отрока в пещи огненной», оказавшийся в закомаре среднего прясла северного фасада (*Бобринский*, 1916. Таб. 2, рис. 3, 13), изначально находился в центральной закомаре северной стены собора 1158–1160 гг. (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 176). Сцена «Вознесение Александра Македонского», как он считал, была помещена в центральной закомаре западного фасада собора князя Андрея (Там же. С. 173–175. Ил. 64–65). Г.К. Вагнер отдавал предпочтение южному (княжескому) фасаду, указывая, что эта сцена так же расположена на фасаде Дмитриевского собора (*Вагнер*, 1969. С. 115).

[94] О защитной символике этих рельефов писал и Г.К. Вагнер (Там же. С. 115).

[95] Как сообщает Г.К. Вагнер, ссылающийся на сведения, полученные в архиве ИИМК (Ф. 29. Д. 529), Я.И. Смирнов даже счел изображение Христа вместо ангела позднейшей вставкой (Там же. С. 113).

[96] Литературным источником этого сюжета исследователи называют средневековую редакцию романа Псевдо-Калисфена. Существует несколько иконографических изводов сцены. На Западе Александра часто изображали сидящим в корзине, например, в рельефе фасада собора Сан Марко в Венеции (*Банк*, 1940. С. 186). По замечанию Г.К. Вагнера, владимирский рельеф интересен тем, что «Александр держит в руках не копья с животными, а своего рода скипетры, т.е. регалии власти». Кроме того, он допускает, что на рельефе, символизировавшем идею защиты и Божественного покровительства князю,

могли быть изображения маленьких львят — символов власти (*Вагнер*, 1969. С. 111, 112, 114). Н.Н. Воронин считал, что «„Вознесение Александра Македонского“ могло восприниматься как символ возвеличения и обожествления власти», а в образе самого Александра он усматривал идею прославления властителя, «которому сам Бог подчиняет все земли» (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 319).

[**97**] По замечанию Н.Н. Воронина, «девичьи маски с косами... находят точную литературную параллель в Псалме Давида (44:15–16), повторенном в Каноне на Рождество Богородицы Андрея Критского: „Слышу Давида, поюща тебе: Приведутся девы вослед тебе, приведутся в храм царев“» (Там же). Г.К. Вагнер находил в посвящении владимирского собора Успению Богоматери, восходящем к собору Печерского монастыря, тему «национальную», связанную с укреплением престижа Владимиро-Суздальской Руси. В женских масках собора он видел олицетворение «самого народа», хотя и не исключал, что в них «был сохранен образ юной девы Марии, „освоенный“ в боголюбовской скульптуре», но здесь он стал «более поэтичным и метафоричным» (*Вагнер*, 1969. С. 108, 110). Это позволило ему высказать мысль, что в действительности масок было не девять (о чем писал Н.Н. Воронин), а значительно больше (Там же. Примеч. 257 на с. 437).

[**98**] *Вагнер*, 1969. С. 102.

[**99**] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 181. Г.К. Вагнер ссылался при этом на текст 3-й Книги царств, где упоминаются медные мехонофы (что-то вроде стоящих хоросов) с изображениями львов и волов (*Вагнер*, 1969. С. 102, 103). Вместе с тем Н.Н. Воронин писал и о том, что «изображения львов и голубей около Давида, а также грифона, несущего зайца или ягненка, также восходят к образам Псалтири, где душа уподобляется голубю, а враги — льву» (Там же. С. 319).

[**100**] Г.К. Вагнер отметил, что «далеко не все из перечисленных рельефов подлинные... Часть старых, обветшавших резных камней была изъята из стен и пущена в качестве строительного материала в различные пристройки... При реставрации попорченные подлинные рельефы заменялись различного качества „копиями“» (Там же. С. 96).

534

несмотря на отсутствие у князя собственных кадров резчиков по камню, уровень требований, к ним предъявляемых, и, следовательно, принцип формирования артели зодчих. Едва ли это были странствующие мастера; их, несомненно, пригласили (или прислали) для реализации уже сформировавшегося у заказчика замысла. Соответственно, и стилистика пластики, как и архитектуры, не являлась результатом почти стихийного, спонтанно развивающегося художественного процесса, всецело зависящего от профессиональных навыков любых «оказавшихся под рукой» зодчих и резчиков, которых приглашают из-за отсутствия других мастеров. Отчасти так это было при Юрии Долгоруком, хотя и тогда многое зависело не только от возможностей, но и от вкуса и воли заказчика.

[**101**] Возвышение рельефа на ликах капители — около 15 см.

[**102**] Н.Н. Воронин описывает эти маски так: «Первая женская маска, разбитая в верхней части (ил. 97в), принадлежит к типу, известному нам по маскам Успенского собора (рис. 67а). Лицо сделано в высоком рельефе, характеризуется изящной яйцевидной формой, подбородок слегка выступает, хорошо моделированы тонкий продолговатый нос и сжатые губы маленького рта. По сторонам лица спускаются две косы, ниже — орнаментальная кайма ворота одежды». «Вторая маска (ил. 97а,б) фрагментированная, выполнена также в довольно высоком рельефе, отличается ярко выраженной экспрессией. Тяжелая прическа, лоб, пересеченный вертикальной складкой, выпуклые, глубоко посаженные глаза, крупный нос... [Она] отходит от обычного типа женских масок Покрова на Нерли и Успенского собора, с их спокойствием и известной стандартностью». «Третья маска (ил. 97г) почти аналогична первой, моделировка округлого лица очень изящна и уверенна» (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 215–216).

[**103**] Там же. С. 217, 308.

[**104**] Помимо масок, сохраняющихся на стенах собора, три маски после реставрации собора в 1891 г. попали в собрание Исторического музея в Москве; кроме того, в ряд музейных собраний (Музей архитектуры им. А.В. Щусева, ГТГ) поступили изготовленные в то же время точные копии рельефов. См.: *Некрасов*, 1937. Рис. 66 на с. 115; *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 179, 180; *Вагнер*, 1969. С. 103–106. Ил. 67–70, 72.

К сожалению, из-за плохой сохранности маскаронов с ликами дев, украшавших фасады Успенского собора, очень сложно дать однозначный ответ на вопрос, сколь многочисленна была артель резчиков, выполнявшая заказы Андрея Боголюбского. Столь же сложно дать объективную оценку стиля резьбы владимирского храма [**100**]. Наиболее информативными в этом отношении являются рельефы церкви Рождества Богоматери.

Маски с ликами дев из Боголюбова с полным правом могут быть названы горельефами [**101**]. Мастера высекали объем не с одной, а с трех сторон каменного блока; важной особенностью построения формы является отчетливая прорисовка форм и довольно тонкая градация пространственных планов, переходящих один в другой. Многоплановость рельефа хорошо видна при рассмотрении масок в профильной проекции. Основной план образуют мягко закругляющаяся к вискам поверхность лба, над которой слегка нависают волнистые пряди волос, и гребень прямого узкого носа. Следующий план отмечен изображениями глубоко посаженных глаз, обрамленных «скобами» века, из которых они слегка выступают, выпуклостями скул, подбородка и хорошо моделированных губ небольшого рта [**102**]. Задний план — фон — образует тонкая плита, от которой отходит хвостовая часть, с помощью которой маски крепились к стене [**103**]. Важная особенность стиля этих рельефов — подчеркнутая округлость форм, богатство оттенков светотени, достигаемой за счет разнообразия проработки фактуры камня и использования приема «подуглубления» наиболее объемных частей формы в тех местах, где они соприкасаются с фоном (углубления глазниц, места соприкосновения прядей волос с висками и выступами скул) [ил. 528, 530].

При сравнении женских масок из Боголюбова с аналогичными рельефами Успенского собора обращают на себя внимание черты различия в манере резьбы [**104**].

Первое, что бросается в глаза, — это отход резчиков, их создавших, от горельефного принципа трактовки объема голов: высота рельефа уменьшается, овалы ликов расширяются и несколько уплощаются. При этом увеличиваются размеры глаз, они плотно вписываются в миндалевидного разреза глазницы, внешний край которых вплотную приближен к переднему плану — самому обрезу формы (в Боголюбове эти части лика отчетливо различались), отчего взгляд утрачивает глубину, а выражение лика становится более напряженным. К сказанному надо добавить, что, в отличие от рельефов Боголюбова, головы дев в Успенском соборе не покрыты, нет и трехлистных пальметт поверх причесок, показаны лишь заплетенные косы (они — девы!) и орнамент одежд — знак высокого социального положения.

Однако, несмотря на очевидные различия приемов резьбы, есть и такие особенности в самом характере пластического мышления мастеров, работавших практически одновременно на двух постройках Андрея Боголюбского, которые говорят об их принадлежности к одной и той же художественной традиции. Прежде всего это проявляется в том, что даже при создании невысокого рельефа они трактуют изображение как видимую часть объемной формы, выступающей из стены. При этом сохраняется принцип мягкого моделирования объема, шаг за шагом углубляющегося в массу блока белого камня. Рельеф оказывается столь органично связанным с кладкой стены, что не возникает ощущение полумаски, закрепленной на ее поверхности, как это можно видеть в памятниках резьбы, созданных всего лишь несколькими годами позже.

Такими же свойствами отличаются и изображения львиных масок, украшавших фасады первого Успенского собора. Здесь дает о себе знать общее ощущение целостной объемной формы, энергия движения, идущего из глубины каменного блока, что особенно наглядно проявляется в резьбе туго закрученных волнообразных прядей гривы, возвращающих взгляд зрителя от фона к переднему плану. В результате развернутая в ширину поверхность рельефа приобретает сложный волнистый профиль, делается более подвижной и живописной. Волнообразно изгибающиеся пряди гривы, обрамляющие львиную морду, трактованы с большим вкусом и мастерством, каждая из них завершается выпуклой «пуговкой». Хотя в рисунке львиных грив отчетливо выражено орнаментально-декоративное начало, детали тонко прорисованы и проработаны, их формы не утрачивают крупного масштаба и монументальной выразительности. На маске, хранящейся во Владимирском музее, черты почти прочеканены, отчего она напоминает литые бронзовые личины, которыми в Европе в X–XII вв. часто украшали врата храмов [ил. 535, 536].

535

Типологически со львиными масками Успенского собора схожи три маски, некогда украшавшие капители колонок храма в Боголюбове **[105]**, но они заметно отличаются от них довольно грубым качеством резьбы. Даже самая большая из них, несмотря на то что она является частью капители, трактуется как односторонний рельеф, оформляющий лишь одну грань каменного блока. Форма не скругляется план за планом, а вынимается резцом, углубляющимся в поверхность камня, отчего все самые выпуклые части рельефа — уши, нос, глаза, щеки, губы и круглая подставка столба или колонны, которую капитель венчала, — оказываются в одном пространственном плане, на что обратил внимание Г.К. Вагнер **[106]**. Резчики будто намеренно отказываются следовать классическим образцам. Пасти львов (если это львы) с толстыми губами, растянутыми в улыбке, скругленные на краях блока, имеют форму вытянутой по горизонтали восьмерки; сплющенная поверхность гребня носа, у которого отсутствуют ноздри; выпуклые зрачки глаз, похожие на миндалины, вставленные в ободки глазниц и расположенные по горизонтали, — все это придает описываемым маскам откровенно гроте-

[105] В XVIII в. они были включены в кладку храма, построенного на фундаменте и цокольной части стен церкви Андрея Боголюбского.
[106] *Вагнер*, 1969. С. 68.

535 **Львиная маска с фасада Успенского собора во Владимире. ВСМЗ**
536 Мужская маска. Консоль апсиды церкви в Кёнигслуттере, Нижняя Саксония. Вторая половина XII в. Фото H. Busch
537 **Львиная (?) маска. Капитель колонки или полуколонны из ансамбля дворца в Боголюбове**

сковый вид [ил. 537]. Характерность образов, в которых, в отличие от аналогичных образов романской пластики, нет ничего угрожающего, подчеркивают толстые, смыкающиеся у переносицы брови. В отличие от скульптурной резьбы масок дев, эту манеру построения формы следовало бы назвать лепной. Скорее всего, высекали все три маски подмастерья, подражавшие резьбе пришлых мастеров **[107]**. Нельзя даже исключить, что эти части резьбы, относящиеся к декорации Боголюбовского архитектурного комплекса, могли быть созданы не одновременно с «четырехликой капителью» и масками дев, украшавшими фасады собора, а чуть позже.

Стилистическая природа резьбы Успенского собора с максимальной полнотой раскрывается в рельефах лежащих львов, украшающих импосты столбов и лопаток в древнейшей части интерьера **[108]**. На двух парах западных столбов львы расположены со всех сторон, хотя и на разных уровнях **[109]**. Они органично вписаны в выкружку консольной полки и как будто поддерживают нависающую над ними плиту карниза. Вместе с ней круглящиеся объемы их мощных, плотных, налитых силой тел выступают наружу из массива белокаменного блока импоста. Мастера вводят в изображение сюжетный мотив, умело обыгрывая особенности архитектурной ситуации и превращая углубление импоста в подобие убежища, в котором поджидают свою жертву притаившиеся хищники. Об этом

537

536

свидетельствуют положение их тел, готовых к прыжку, и выражение морд, то внешне спокойных, то угрожающе ощеренных. Формы отличаются лаконизмом немногочисленных деталей, массивностью, монументальной обобщенностью. Отсутствует даже намек на стремление подчеркнуть выразительность силуэтов (что станет одной из важных особенностей резьбы самого конца XII в.). Роль графических, орнаментальных деталей сведена к минимуму. Отсутствуют графически проработанные детали, тонкие, ритмически повторяющиеся линии, образующие подвижный орнаментальный узор. Ощущение мощной энергии и угрожающей силы, исходящей от этих притаившихся хищных тварей, отвечает основной интенции не византийского, а романского искусства. Впрочем, разные выражения львиных морд свидетельствуют об отходе мастеров от норм сурового романского стиля первой половины XII в. и о наметившейся тенденции к более «реалистической» трактовке формы **[110]** [ил. 534].

С еще большей определенностью эта тенденция проявилась в сюжетных рельефах, перенесенных из собора Андрея Боголюбского на фасады новых нефов, воздвигнутых Всеволодом Большое Гнездо. Из них лучше всего сохранилось изображение «Трех отроков» **[111]** [ил. 538]. Рельеф имел рамку в виде валиков, украшенных волнистыми линиями, и опирался на карниз. Здесь сама трактовка слегка уплощенных складок одежд, поз и жестов рук, слегка интонированных, но лишенных какой-либо определенности и резкости взоров отроков, устремленных вдаль за пределы композиционного пространства, заставляет вспомнить изображения пророков, сохранившиеся

[107] Н.Н. Воронин отмечал, что нижняя львиная маска несколько обсечена по сторонам и не находит полных аналогий в резьбе Успенского собора и церкви Покрова на Нерли (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. С.214. Рис.96). По мнению Г.К. Вагнера, «в создании боголюбовского комплекса участвовало не менее семи–восьми мастеров». Лучшие два мастера создавали женские лики, третий и четвертый резали фасадные капители, пятый и шестой — львиные маски, седьмой — «четырехликую капитель», восьмой, возможно, капители подкупольных столбов (*Вагнер*, 1969. С.95).
[108] Там же. С.102–103.
[109] Всего в интерьере 22 пары львиных рельефов. Размер в длину не менее 60 см, высота рельефа ок. 17–18 см. Высота расположения: верхний ярус — 14 м, нижний — 12 м.
[110] «Химерические» черты заставляли Г.К. Вагнера искать аналогии в искусстве Западной Европы, а потому считать авторами лежащих львов «каких-то романских мастеров, приглашенных князем Андреем» (*Вагнер*, 1969. С.102). Вместе с тем он счел необходимым оговориться, что не следует и преувеличивать значение романской традиции («рельефы львов под арками сводов не такой уж распространенный мотив в романском искусстве») и что найти в романской пластике аналогию «столь великолепной „львиной сюите“» весьма трудно (Там же. С.103). Кроме того, по его мнению, «морды львов для романских мастеров слишком примитивны» (Там же. С.102).
[111] Группа сохранилась хорошо, но расположена очень высоко. В 1888–1891 гг. с нее был сделан слепок. Н.Н. Воронин предполагал, что в композицию входили еще несколько камней с резьбой (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. С.172; *Вагнер*, 1969. Ил.61, 62).

538

538 **Три отрока в пещи огненной. Композиция на северном фасаде Успенского собора во Владимире. Фото «Владимирреставрация»**
539 **Распятие; Оплакивание. Стеатитовая икона. Византия. Середина — вторая половина XII в. ГЭ**
540 **Сорок мучеников севастийских. Фрагмент композиции на южном фасаде Успенского собора во Владимире**
541–543 **Капители полуколонн фасада Успенского собора во Владимире. ВСМЗ**

в арках фасада древнейшего Успенского собора, и икону «Богоматерь Боголюбская». Как и там, художник уходит от строгой фронтальности, боковые фигуры легко развернуты в глубину композиции, складки одежд не натянуты, а естественно свисают, мягко скругленный на краях рельеф постепенно сводится от переднего плана к плоскости стены. Стиль времени сказывается в стремлении мастера дать ощущение ткани складок, слегка отделяющихся от фигуры. Характерно и отсутствие в этих образах черт абстрактного схематизма и строгой репрезентативности. К тому же, если иметь в виду правильные пропорции фигур, естественную грацию их движений, отсутствие элементов орнаментальной стилизации формы, владимирский рельеф можно было бы сравнить даже с произведениями византийской пластики, такими, например, как небольшие каменные и стеатитовые иконы, подобные иконе «Распятие. Оплакивание» середины — второй половины XII в. из собрания Гос. Эрмитажа **[112]** [ил. 539].

Как можно заключить, стилистика работы мастеров, украшавших Успенский собор, отличалась достаточно большой подвижностью. Автора рельефа «Три отрока» Г.К. Вагнер выделял особо, считая, что его искусство «было обращено вперед, в то время как его сотоварищи находились в плену примитива раннероманского толка». Но при этом ученый был готов признать в нем не русского, а пришлого мастера **[113]**. Более примитивным, в его понимании, было искусство мастера, создавшего рельеф «Сорок мучеников севастийских» **[114]**. Хотя сохранился лишь небольшой фрагмент композиции на одном из трех (?) составлявших ее камней (тут различимы изображения торсов мучеников, по плечи погруженных в волны озера), он счел возможным предположить, что автор ее был, скорее всего, славянином, едва знакомым с романской традицией **[115]**. Сделать такой вывод исследователя заставило довольно схематичное и орнаментально стилизованное изображение воды [ил. 540].

Различия манер резьбы давали исследователям основание связывать мастеров, выполнявших заказы Андрея Боголюбского, с различными художественными традициями. Так, Н.Н. Воронин писал, что в Успенском соборе «мы могли наблюдать градации в манере резьбы — от плоскостной, довольно наивной, несущей в каменную пластику навыки резьбы по дереву, до искусной манеры зрелого мастера, свободно владеющего высоким рельефом и искусством тонкой моделировки изображаемого» **[116]**. Особенности некоторых рельефов заставили его утверждать, что «рядом со строителями в распоряжении князя были способные русские резчики по камню» **[117]**. В поддержку своего мнения он цитировал Д.В. Айналова, выделявшего как работу русского мастера изображения «львов с плоскими мордами» **[118]**.

И все же отмеченные исследователями особенности и градации манер резьбы не выходят за пределы обычной вариативности

539

540

исполнительских приемов, которую можно наблюдать в крупных ансамблях живописи и пластики, в создании которых принимали участие большие артели мастеров. Не позволяют говорить о равноправном сотрудничестве пришлых и местных мастеров и различия в качестве резьбы, в одних случаях высокохудожественном (маски и фигуры львов из Успенского собора, головы дев из храма в Боголюбове) в других — ремесленном (львиные маски из Боголюбова). Вместе с тем лучшие образцы резного декора обоих памятников свидетельствуют, как уже было сказано, о том, что их создатели принадлежали к одной и той же художественной школе. Наиболее весомо такой вывод подтверждают сохранившиеся фрагменты архитектурной резьбы храма в Боголюбове и Успенского собора во Владимире **[119]** — лиственных капителей лопаток, колонн и полуколонн, фигурных водометов, архивольтов порталов, части декорации карнизов и т.д.

Орнаментальная резьба играла важную роль в образной структуре храмов Андрея Боголюбского. Краткую, но яркую характеристику резьбе капителей Успенского собора дал Н.Н. Воронин: «Зодчие избрали тип, несколько напоминающий коринфскую капитель... Выполненные в безупречной, артистической технике листы сочны и мясисты; их закрученные концы сильно выступают из тела капители, создавая резкую и контрастную игру света и тени» **[120]**. Как было замечено Г.К. Вагнером, рисунок резьбы капителей не повторяется буквально. Так, одну капитель собора (ГИМ) он считал более «римской», а другую (ВСМЗ) — «византийской» (в широком смысле слова) **[121]**. Если декор первой, которая очень похожа на капитель из Боголюбова, составляют невысокие, но широкие и мягкие листья аканфа, расположенные в три яруса, то декор второй образует остролистный аканф, прообраз которого, по его наблюдению, «можно найти как в константинопольской, так и в палестинской скульптуре». Но вместе с тем и эта капитель, как пишет Г.К. Вагнер, «не чисто византийская, а „романизированная“... она очень близка некоторым капителям венецианского Сан Марко» **[122]**. Хотя, по его же замечанию, «разностильность капителей — характерная черта средневековой архитектуры», исследователь заключил, что «капители выполнены, несомненно, разными мастерами», из которых автором первой «мог быть мастер из южной части Центральной Европы» **[123]** [ил. 541, 542]. Первый из двух типов аканфа, различаемых Г.К. Вагнером, встречается в резьбе двух фрагментов коринфских капителей фасадных полуколонок — настенной и угловой — храма в Боголюбове **[124]** [ил. 543]. У них хорошо сохранился

541

542

543

[**112**] *Kalavrezou-Maxeiner*, 1985. № 45. P. 136–138. Pl. 27.
[**113**] *Вагнер*, 1969. С. 113.
[**114**] Г.К. Вагнер считал, что и первоначально рельеф находился на южной стене собора (Там же. С. 114).
[**115**] Там же. С. 115.
[**116**] *Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 324.
[**117**] За основу при выделении работ местных резчиков Н.Н. Воронин взял именно манеру плоской резьбы. Однако и рельефы, выполненные в высокой резьбе, он не склонен был относить к работе романских мастеров, хотя и признавал наличие «каких-то пришельцев с Запада, в частности, из империи Фридриха Барбароссы». По его словам, романские элементы «проявляются лишь в декоративных деталях и приемах» (Там же. С. 332).
[**118**] *Ainalov*, 1932. S. 76.
[**119**] В период реставрации 1888–1891 гг. была сохранена только одна капитель (и то изуродованная) на северо-западном углу; остальные были заменены копиями (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 182. Ил. 68 — ГИМ; Ил. 69 — ВСМЗ). Еще три фасадных капители сохранились в музеях: две хранятся во Владимире, одна — в ГИМе. Барабан главы украшали еще 24 полуколонны с капителями (*Вагнер*, 1969. С. 116, 118. Ил. 77–80).
[**120**] *Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 182.
[**121**] Он описывает эту капитель так: «Ее аканфовые листья носят скорее не римский, а греческий тернистый аканф (acanthus spinosus), но несколько обедненный. Листья первого и второго ряда состоят не из трех, а из пяти лопастей, но боковые лопасти не четырех-, а трехлистные. Верхние лопасти пятилистные. Они менее загибаются вперед, чем соответствующие лопасти первой капители» (*Вагнер*, 1969. С. 118).
[**122**] Там же.
[**123**] Там же.
[**124**] Н.Н. Воронин считал, что эти фасадные капители в соответствующем масштабе повторяли форму реконструируемых им лиственных капителей подкупольных столбов (*Воронин*, 1961/1962. С. 221. Рис. 101).

544

545

546

544 **Деталь резного фриза интерьера Успенского собора во Владимире**
545 **Капитель полуколонны портала Успенского собора во Владимире**
546 Праведники в раю. Рельеф полуколонны алтарной части собора в Шпейере, Германия. Начало XII в.
547 **Капитель. Деталь аркатуры фасада башни в Боголюбове**

нижний ряд листьев, образующих основание «корзины». Листья аканфа располагались в два ряда, а третий ряд создавали верхушки промежуточных побегов второго ряда. Образующие капитель листья представляют собой три лопасти, из которых центральная состоит из пяти частей, а боковые — из четырех. Волют не было. По определению Г.К. Вагнера, это не греческий остролистный аканф, форма которого была унаследована зодчеством Византии, а эллинистический acanthus mollis — «медвежья лапа», — прижившийся в романском искусстве **[125]**.

Помимо мотива аканфа, в декоре Успенского собора, резьбе карниза, проходящего в пятах арок под хорами, находит себе место мотив очень простых по рисунку полупальметт. Новшеством в данном случае является то, что их разделяют изображения небольших пальм с витым стволом и очень обобщенно трактованной кроной. Весьма вероятно, что этот мотив был использован и в резьбе капителей полуколонн трех порталов храма. Впоследствии такие пальмы будут включаться в декор всех белокаменных храмов Владимиро-Суздальской земли, но впервые они появились именно здесь. А.И. Комеч, обративший на них внимание, в качестве близкой аналогии указывает на рельеф алтарной полуколонны собора в Шпейере, представляющий райские кущи **[126]** [ил. 544–546].

В целом же резьбу обоих храмов отличает подчеркнуто крупный масштаб и лапидарность форм (что особенно хорошо видно в Боголюбове) [ил. 547]. Несмотря на обобщенность и даже некоторую огрубленность в прорисовке и исполнении деталей, связанных очень простой композиционной схемой, формы не утрачивают внятной расчлененности. Им свойственна подчеркнутая определенность контраста зон света и тени, что должно было усиливать ощущение строгости и монументальности построек. Сдержанность, почти скупость декора, продуманный подбор и четкий ритм его элементов делали их похожими на геральдические знаки и эмблематы власти.

Важной особенностью самой техники резьбы, говорящей о навыках мастеров, работавших на постройках Андрея Боголюбского, является их бережное отношение к поверхности белокаменного блока. Видимо, привыкнув работать с твердыми породами камня, они не пытаются сильно углубиться в его поверхность, в большей мере высекая края формы, вместе с тем никогда не противопоставляя ее фону и ограничиваясь очень обобщенной разделкой деталей. Орнаментальных узоров, которые появятся уже довольно скоро в рельефах храма на Нерли, ни в Боголюбове, ни в Успенском соборе нет. Тот факт,

[125] Он писал, что, например, по сравнению с капителями церкви Сен Трофим в Арле XII в. аканф в Боголюбове более мятый, менее упругий и пластичный. Эти капители занимают промежуточное положение между романскими и византийскими, все же более приближаясь к первым (*Вагнер*, 1969. С. 86). Сходство с итальянским вариантом романского стиля находит в них О.М. Иоаннисян. Он пишет о «поразительном сходстве», которое обнаруживается при сравнении «сочной резьбы аканфовых капителей построек Андрея Боголюбского с капителями собора в Модене» (*Иоаннисян*, 2005. С. 60. Ил. 38, 39).

[126] А.И. Комеч считал, что впервые этот мотив встречается в капителях фасадов церкви Покрова на Нерли (*Комеч*, 2002. С. 251). Однако есть основание думать, что резчики использовали его и в декоре капителей порталов Успенского собора. И сегодня пальмы можно видеть в резьбе капителей южного портала Успенского собора, хотя нельзя с уверенностью сказать, к какому времени они относятся. Широко бытует мнение, что в данном случае мы имеем дело с «сухо, но точно изготовленными копиями» (Там же. С. 251). Более справедливым кажется предположе-

547

что обе группы резчиков были носителями одной технико-технологической традиции, подтверждает справедливость мнения исследователей, писавших, что «степень мастерства, искусство соподчинения скульптуры и архитектуры, несомненно, должны были опираться на опыт длительного развития традиции, которого в древнерусском зодчестве предшествующего времени мы найти не можем» [127].

Но что это за традиция? Исследователи хотя в большинстве своем и признают, ссылаясь на летописное свидетельство («приведе ему Бог из всех земель все мастеры») [128], что исполнителями замыслов Андрея Боголюбского были мастера из мира романского искусства [129], но связывают их с разными локальными центрами и традициями. К примеру, А.И. Некрасов видел в резьбе женских масок черты одновременно и восточные, и ломбардские, «которые сами близки восточным» [130], но вместе с тем не исключал, что они «представляют переложение в монументальных формах... византийской резьбы по слоновой кости» [131].

Весьма осторожно высказывался по этому поводу Г.К. Вагнер. Он не принимал отстаиваемую многими исследователями мысль об авторстве ломбардских мастеров [132] и писал, что это не вполне «романика», но и не Византия. По его мнению, «ломбардская скульптура несравненно „классичнее“», а потому «родину мастеров, создавших боголюбовские рельефы, следует искать в той широкой области европейской пластики, где романская экспрессивность слилась с византийской утонченностью» [133]. В качестве возможных параллелей (но не источников!) он называл скульптуры из Хальберштадта, Зальцбурга (1150), Кёльна (1130–1150), Эрфурта (1160), Меца (XII в.), т.е. главным образом из Саксонии и Прирейнской области, отмечая, что для саксонской школы немецкой пластики характерны такие черты, как «вытянутость форм, пластическая сдержанность, начавшееся движение к правде и свободе...» [134]. Это, однако, не мешало ему допускать, что у Андрея Боголюбского могли работать мастера из многих стран, а наряду с ними и местные [135]. В результате такого «амальгамирования» традиций и возник тот стиль, который он называет «владимиро-суздальским» [136].

Действительно, многочисленные близкие аналогии архитектурной резьбе церкви Рождества Богоматери в Боголюбове и Успенского собора во Владимире, существующие на Балканах, в Святой земле, в Южной Италии, Франции и других регионах Европы, дают основание для предположения, что в артель резчиков по камню, пришедшую по приглашению Андрея Бого-

ние, высказанное еще Н.А. Артлебеном, что при реконструкции собора в 1185–1189 гг. эти части были взяты из старой постройки и поставлены в притворах, устроенных Всеволодом (*Артлебен, Тихонравов*, 1880. С. 44, 45). Такого же мнения придерживался Н.Н. Воронин, который, ссылаясь на изыскания И.О. Карабутова, писал, что «только южный портал галереи... может быть, принадлежал храму 1158–1160 гг.» (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. Примеч. 56 на с. 520).

[127] *Иоаннисян*, 2005. С. 35.

[128] ПСРЛ. Т. XVI. 1889. С. 310.

[129] При этом, как правило, ссылаются на замечание, имеющееся в «Истории российской» В.Н. Татищева: «Мастеры же присланы были от императора Фридриха Перваго, с которым Андрей в дружбе был» (*Татищев*, 1964. Кн. III. С. 127, 487).

[130] *Некрасов*, 1937. С. 114.

[131] Там же. С. 115.

[132] В последние годы особенно много доводов в пользу «ломбардской концепции» было приведено О.М. Иоаннисяном (*Иоаннисян*, 2005).

[133] *Вагнер*, 1969. С. 84.

[134] Там же. С. 85.

[135] По его предположению, в состав только одной группы мастеров, работавшей над созданием Боголюбовского комплекса, входило как минимум восемь резчиков (Там же. С. 95). В действительности, учитывая относительно небольшой объем собственно скульптурных работ, количество мастеров-резчиков могло быть намного меньшим. Сколько при этом у них было подмастерьев и подсобных рабочих, установить невозможно.

[136] Там же. С. 95.

любского, могли входить мастера, оторвавшиеся от родной почвы. Естественно, что, как всегда происходило в таких случаях, к этой работе в качестве подмастерьев и учеников должны были быть подключены и местные ремесленники.

В эпоху Крестовых походов, когда огромные массы людей перемещались на весьма значительные расстояния, появление во Владимире артели иноземных мастеров было, как кажется, делом закономерным [137]. В нее могли входить, например, зодчие и резчики, выполнявшие заказы могущественных западных сеньоров в Святой земле. Там вырабатывалась особая стилистика, в которой совмещались традиции искусства восточнохристианского мира и романики, что позволяет говорить о сплаве, или сложной смеси («амальгаме»), традиций. Так, сохранившиеся фрагменты архитектурного декора, вроде выполненной в технике выемчатой резьбы девятидольной пальметты в овале, некогда украшавшей архивольт портала церкви в Боголюбове (ВСМЗ) [138], или капителей на колонках стены башни, где рисунок листьев превратился из аканфа в пальметту [139], представляют собой, по сути, шаблонные элементы того интернационального языка архитектурных форм, который в XII в. вошел в обиход строительных артелей во всех странах Западной и Южной Европы, а также на Балканах [140] и на Ближнем Востоке, в Святой земле [141].

Тем не менее, хотя стиль резьбы рассматриваемых памятников характеризуется большой подвижностью и разнообразием манер, его отличает цельность, в нем нет черт эклектичности, смеси элементов, явно противоречащих друг другу. Такой сплав, или «амальгама», как характеризовал это качество Г.К. Вагнер, не мог образоваться за короткий срок работы разноплеменных мастеров. Видимо, поэтому Н.Н. Воронин, не отрицавший наличия сходства между владимирской и романской пластикой, был склонен считать, что основу артели составляли все же местные резчики по камню, в руках которых «были, весьма вероятно, какие-то западные образцы, определявшие параллели со средневековой пластикой Верхней Италии, Ломбардии и отчасти Балкан» [142].

Нельзя не заметить, что ведущие мастера, создавшие рельефы Боголюбова и Успенского собора, имели прочные профессиональные навыки и руководствовались теми общими принципами формообразования, которые определялись их принадлежностью к конкретной художественной традиции, что, конечно, не мешало им учитывать пожелания заказчиков и ориентироваться на предлагаемые иконографические образцы. Это тем более вероятно, что непосредственно рядом с ними работали русские, возможно даже и византийские, художники-монументалисты, расписывавшие не только интерьеры, но и фасады храмов. Очевидно, что стиль, присущий их резьбе, складывался на протяжении ряда лет, даже десятилетий. Между постройками Юрия Долгорукого, полностью лишенными резного декора, и первыми постройками Андрея Боголюбского прошло слишком мало времени, чтобы это могло произойти на почве Владимиро-Суздальского княжества. Не похожи эти рельефы и на резьбу, которой в XII в. были украшены храмы Чернигова, Галича, Рязани [143].

Несмотря на то что в споре специалистов по вопросу об источниках традиции, принесенной во Владимиро-Суздальскую Русь мастерами Андрея Боголюбского, высказывались мнения и о возможном участии в работах в Боголюбове и Владимире византийских и даже местных мастеров, наиболее существенными и доказательными являются мнения сторонников двух версий его решения — итальянской и немецкой [144].

Действительно, широкий обзор европейской монументальной пластики XII в. позволяет выделить итальянскую [145] и немецкую [146] художественные традиции как две наиболее актуальные для Северо-Восточной Руси того времени. При этом приходится учитывать, что работы итальянских мастеров, особенно ломбардских, на протяжении всего этого времени остаются эталонными и в буквальном смысле образцовыми для зодчих и скульпторов из других стран, тем более что императоры и короли часто приглашали их для выполнения самых престижных своих проектов. Поэтому не всегда эти две традиции можно отчетливо различить. Тем не менее, несколько самых общих свойств, характеризующих каждую из этих традиций, можно назвать. К итальянской традиции, истоки которой восходят к античной римской скульптуре, более всего подходит понятие «пластический реализм». Оно не имеет в виду, что мастера отказываются от присущей всему искусству Средних веков условности, но определяет главную тенденцию в работах мастеров-резчиков — преодолеть неподвижность каменного блока, полностью подчинить его пластической форме и естественной логике движения, определяемой сюжетом изображения. Важно также заметить, что преображение природы камня у итальянских мастеров никогда не связано с максимальным насыщением его поверхности изобразительными и орнаментальными мотивами. Как правило, изображения фигур и архитектурных кулис отчетливо отделяются от идеально ровной глади стены, трактуемой как задник сцены. Каждая деталь хорошо читается и обладает индивидуальной

[137] Г.К. Вагнер находил в резьбе первых храмов, возведенных Андреем Боголюбским, даже черты сходства с произведениями французской пластики: «Прием перекрестной штриховки (речь идет о трактовке кос. — *Л.Л.*) встречается в романской скульптуре, например, французской... Большие «очковидные» глаза женской головы, ее припухлые щеки и маленькие уши... уводят нас в область южнофранцузской (тулузской) романской пластики» (*Вагнер*, 1969. С. 104). Но при этом он писал, что «если в боголюбовских масках еще улавливается руководящая роль западных мастеров, то во владимирских рельефах этого не чувствуется» (Там же. С. 100).

[138] Сохранился также фрагмент пятилиственной пальметты, у которой центральная часть трехдольная стреловидная, с выбранной у листов серединой, а два маленьких листа волютообразно выгнуты наружу (*Воронин*, 1961/1962. Ил. 120). Сперва вынимался фон по контуру листьев, затем прорезались углубления по оси каждого ланцетовидного листа. Г.К. Вагнер считал эту резьбу работой местного мастера (*Вагнер*, 1969. С. 86. Ил. 53).

[139] Там же. Ил. 52.

[140] В первую очередь тут следует назвать капитель круглой колонны в соборе монастыря Св. Гора (Зоодохос Пиги) в районе Нафплиона (Греция), датируемого по ктиторской надписи 1149 г. Здесь, так же как в капителях из Боголюбова и Владимира, структурообразующей частью декоративной композиции является длинный древовидный стебель, разделяющийся на конце на три пальмовидные трехлиственные ветви. У его основания располагаются склоняющиеся друг к другу пятидольные и трехдольные листья, ланцетовидные концы которых слегка изогнуты вовне. Правда, в греческом памят-

548 Мастер Вильгельмо. Убийство Каина. Рельеф собора в Модене, Италия. 1110—1120-е гг.

548

выразительностью, притом что существует строгая система координат, с помощью которой организуется целостный организм храмового декора. Композиционное движение развивается параллельно плоскости фона, экспрессия никогда не приобретает гротесковой формы. Все эти качества прекрасно выражены в скульптурном убранстве соборов Северной Италии — в Вероне, Ферраре, Модене, — с которым нередко сравнивают рельефы владимирских храмов **[147]** [ил. 548].

В немецкой пластике можно уловить проявление других тенденций. Ее создатели в большей мере ощущают себя резчиками, чем скульпторами, они привыкли бережно относиться к материалу, с которым работают, и не ставят перед собой цели во что бы то ни стало преодолевать его природу. В первую очередь это проявляется в любви к крупным обобщенным объемам, в сдержанности и одновременно отчетливой артикулированности скупых жестов и поз, а также в самом характере взаимодействия пластической формы, сколь бы «реалистично» она ни трактовалась, с фоном. Изображение либо погружается в глубину фона и не противопоставляется ему, активно взаимодействуя с его поверхностью, либо резко выходит за пределы сценического пространства, настолько отделяясь от фона, что он или становится невидим, или обретает качество среды, не ограниченной пределами архитектурного обрамления. Во всех случаях в немецкой пластике фон более активно взаимодействует с фигурами, чем это можно наблюдать в произведениях итальянских мастеров. Значительно чаще, чем итальянские скульпторы, немецкие мастера используют методы декоративной плоской и ажурной резьбы, неглубокие орнаментальные порезки **[148]**.

Необходимо отметить еще одну важную особенность немецкой пластики: в ее образном строе явственно дает о себе знать тенденция к отвлеченности, замкнутости, проявляющаяся в замедленности движений и задумчивых выражениях лиц. В этом отношении работы немецких мастеров могут быть сравнены даже с произведениями византийской живописи и пластики **[149]**.

В произведениях немецких скульпторов нет и намека на свойственное итальянским мастерам стремление устанавливать прямую взаимосвязь между изображениями и внешним миром путем уподобления пространства композиции сценической площадке. Итальянцы были в большей мере «реалистами», что проявлялось и в тех случаях, когда они, в соответствии с заказом, прямо подражали византийским художникам.

Если подойти к резьбе первых построек Андрея Боголюбского с этими мерками, версия о связи ведущих мастеров с немецкой традицией получит дополнительную аргументацию. В рельефах Боголюбова и Успенского собора столь же отчетливо, как и в немецкой пластике, выражены такие свойства, как материальная твердость, массивность и тяжесть объемов, подчиненных поверхности стены; форма отдельных деталей трактуется более обобщенно, чем в произведениях итальянских скульпторов. В образном строе масок дев и композиционных рельефов типа «Трех отроков в печи

нике края некоторых листьев имеют характерный зубчатый вырез, которого нет в резьбе капителей из храмов, построенных Андреем Боголюбским. См.: *Μπουρας, Μπουρα*, 2002. Σελ. 81–85. Πιν. 72, 463, 464.

[141] См., например, капители Яффских ворот в Иерусалиме (*Buschhausen*, 1978. Abb. 217–220).

[142] В частности, он находил сходство между ними и рельефами фасадов церкви Богоматери Горгоэпикоос в Афинах и добавлял, что «эти сопоставления можно было бы умножить, но и они будут свидетельствовать лишь о широком распространении сходных образов и „образцов" в средневековом искусстве Европы, но не дадут ничего сходного в целом» (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 336).

[143] Что касается скульптурного изваяния мужской головы из Старой Рязани (ГИМ), то она имеет прямые аналогии в произведениях немецких нижнерейнских мастеров. См. об этом раздел, посвященный пластике, в настоящем томе ИРИ.

[144] *Вагнер*, 1969. С. 84.

[145] См., например: *Longhi*, 1941; *Jullian*, 1945; *Buschhaussen*, 1978; Lanfranco e Wiligelmo, 1985; *Chierici*, 1991; *Bernardoni*, 1994; *Poeschke*, 1998.

[146] См.: *Endres*, 1903; *Beenken*, 1924; *Pühringer*, 1931; *Hege, Weigert*, 1938; *Crema*, 1954; *Feist*, 1960; *Feuchtmüller*, 1962; *Busch*, 1963; *Budde*, 1979; *Goserbruch, Grote*, 1980; *Nickel*, 1981; *Kaiser*, 1997. P. 32–73.

[147] По мнению О.М. Иоаннисяна, до появления мастеров Андрея Боголюбского резьбы такого типа на Руси не было. Ничего близкого ей нельзя найти, по его мнению, «ни в памятниках Чернигова и Рязани, ни в памятниках Галича» (*Иоаннисян*, 2005. С. 35). Ближайшие аналогии архитектурным формам храма в Боголюбове и, в какой-то мере, украшавшей его резьбе исследователь находит в памятниках Северной Италии (Ломбардии), т.е. того региона Европы, где существовали прочные контакты с Византией, хорошо знали, ценили и копировали произведения византийского искусства и где шел процесс их адаптации к запросам и вкусам представителей другой культурной традиции. Он отмечает связь создателей каменного декора владимирских храмов с традицией изготовления классической объемной скульптурной резьбы, обращая внимание на их большой опыт, свободное владение приемами мастерства, на умение точно «воспроизводить натуру», не стилизуя ее. Особенно он выделяет рельефы собора в Модене, откуда, по его мнению, и могли придти во Владимиро-Суздальскую землю зодчие и резчики по камню (Там же. С. 31–68). В качестве аналогий О.М. Иоаннисян приводит скульптуру главного портала и фигуры из композиции «Сотворение мира», размещенной в аркатурном фризе на западном фасаде храма (Там же). О резьбе собора в Модене см.: Lanfranco e Wiligelmo, 1985. Ill. 10, 11, 13, 269, 270. Концепцию О.М. Иоаннисяна принял, хотя и с рядом оговорок, А.М. Гордин (*Гордин*, 2013. С. 168–183).

[148] Наиболее авторитетным сторонником «немецкой концепции» был А.И. Комеч, хотя его работы посвящены в основном не пластике, а зодчеству. Он признавал наличие во владимирских памятниках множества деталей, напоминающих произведения итальянских зодчих, но все же отмечал в них такие особенности трактовки формы, которые, по его мнению, были в большей степени свойственны немецким мастерам (*Комеч*, 2002. С. 231–254).

[149] См., к примеру, рельеф с изображением сцены Благовещения пастухам работы «нижнерейнского мастера» второй половины XII в. в Музее Рейнской области в Бонне (*Steingräber*, 1969. Abb. in S. 55).

549

550

549 **Маска девы. Деталь «Четырехликой капители». Боголюбово. Конец 1150-х – начало 1160-х гг.**
550 Голова Мадонны из Отсдорфа. Деревянная статуя. Середина XII в. Музей Альбрехтсбург в Мейсене, Германия. Фото R. Budde
551 **Лев. Рельеф импоста столба в интерьере Успенского собора во Владимире**
552 Лев. Скульптура собора в Вормсе, Германия. Вторая половина XII в.

огненной» в большей мере сказывается тенденция к абстрактности, отвлеченности. Показательно даже само сочетание чисто романской формы, объемной и массивной, со спокойной сосредоточенностью взоров дев, лишенных острых характерных черт и «реалистической» конкретности прямого обращения к окружающему миру. В скульптурах XII в. соборов Павии, Пармы, Модены, Пьяченцы, Феррары, других североитальянских городов столь полной изолированности от жизни, протекающей в мире, окружающем храм, нет. Там на всех лицах лежит отпечаток внутреннего душевного движения [150]. Это свойство итальянской пластики сказывается и в украшающем импост одной из колонн собора в Модене изображении мифологического персонажа с головой девы, похожей на лики дев из Боголюбова [151]. В данном случае и черты сходства памятников, и свойства, говорящие об их различии, свидетельствуют о том, что создателями масок на фасадах церкви Рождества Богоматери и образов дев на гранях «четырехликой капители» были не собственно итальянские мастера, а резчики, перенявшие образцы и навыки их ремесла.

Выше уже упоминалось, что итальянские зодчие и скульпторы, носители традиций искусства, никогда не утрачивавшего связь с античными образцами, принимали участие в строительстве и украшении императорских соборов в Шпейере и Вормсе, монастырской церкви в Кёнигслуттере [152], других храмов. Но распространителями и популяризаторами созданных ими образцов были уже другие мастера. Следует также иметь в виду, что на протяжении X — первой половины XII в. на произведения искусства, создававшиеся по заказам двора немецких императоров и дворов высших церковных иерархов, значительное влияние оказывали произведения византийских мастеров [153]. Все эти факторы способствовали созданию основы, на которой формировался особый интернациональный стиль, культивировавшийся при императорском дворе. Не случайно самые близкие аналогии фрагментам скульптурной резьбы Успенского собора и церкви в Боголюбове находятся все же не в Италии, а в Германии. С масками дев, украшавшими фасады храмов и грани «четырехликой капители», можно сопоставить деревянную статую Мадонны из Отсдорфа, датируемую серединой XII в. (ныне в музее Альбрехтсбург в Мейсене) [154] [ил. 549, 550], «Богоматерь с Младенцем Христом и ангелами», около 1160 г., из собрания Музея Шнютген в Кёльне, а также изображение женской головы — деталь каменного саркофага в крипте в Гурке (Швейцария), 1174 г. [155]; с львиными масками — маски на

[150] *Poeschke*, 1998. Taf. 9–67.
[151] Ibidem. Taf. 27.
[152] *Nickel*, 1997. С. 81–92. См. также: *Beenken*, 1924. № 56 а, б. S. 112–113; *Busch*, 1963. № 86–90.
[153] См., например, рельефы собора Девы Марии в Базеле, около 1090 г. (*Budde*, 1979. № 13) и скульптуры Штифтскирхе в Гернроде, между 1100–1120 гг. (*Beenken*, 1924. № 30–34. S. 60–69).
[154] *Beenken*, 1924. № 74 б. S. 148–149; *Budde*, 1979. № 54.
[155] *Maier*, 2001. S. 134. Abb. 72.

фасаде церкви в Кёнигслуттере; а со львами в импостах Успенского собора — изображения львов с характерными «лягушачьими» мордами в скульптурном убранстве собора в Вормсе, середины XII в. [156] Такой тип встречается только здесь и во Владимире [ил. 551, 552].

Таким образом, стиль, который Г.К. Вагнер назвал «амальгированным», что надо понимать как «интернациональный», мог возникнуть только в интернациональной среде, окружавшей германских императоров, а не на владимиро-суздальской почве. Такой вывод еще раз подтверждает правдоподобность сведений о присылке во Владимир мастеров императором Фридрихом.

Серьезно воспринимать данную точку зрения заставляют и нюансы архитектурного декора первых храмов, построенных Андреем Боголюбским. Прежде всего обращает на себя внимание обобщенный характер резьбы и крупный масштаб декора таких деталей, как капители полуколонн. Если для работ итальянских мастеров характерна разнообразная по рисунку и техническим приемам, сочная, мягкая и подвижная объемная моделировка пышной листвы, часто круто изгибающейся и заметно отходящей от ствола колонны, благодаря чему создается подобие тенистой кроны куста или дерева [157], то листья в капителях из Боголюбова и Успенского собора в большей своей части плотно примыкают к граням каменного блока и только в нижних рядах заметно выгибаются наружу. Мастера не применяют буравчик, не стараются глубоко проникать в тело камня [158]. Такое отношение к колонне как к целостной субструкции, в которой начало органическое, изобразительное никогда полностью не выходит из-под власти тяжелой материи камня, в большей степени было свойственно мышлению немецких мастеров [159].

Все вышесказанное, конечно, неизбежно носит характер более или менее обоснованных предположений. Сегодняшние наши знания о технологии изготовления типовых архитектурных деталей, таких как капители, и мера изученности самих памятников не позволяют однозначно принять или же отвергнуть мнение о происхождении резчиков, их создавших. Очевидно одно: для украшения дворцового храма в Боголюбове была призвана артель резчиков, во главе которых стояли западноевропейские мастера [160]. Не вызывает сомнения и то, что они руководили созданием резного декора Успенского собора во Владимире, хотя, как полагал Г.К. Вагнер, там заметно большее участие принимали местные мастера [161].

Особую проблему представляет реконструкция первоначального вида всего скульптурного декора храмов, построенных Андреем Боголюбским. Есть основание предполагать, что она не ограничивалась только рельефами, украшавшими их фасады. Во всяком случае, летопись сообщает о наличии какой-то скульптуры на сводах («комарах») Успенского собора: «по комарам же потки птицы золоты и кубки и ветрила золотом устроены», что подтверждают и упоминавшиеся фрагменты скульптурных водометов [162]. Как считает О.М. Иоаннисян, сам прием венчания собора круглой скульптурной резьбой, равно как и «использование скульптурной резьбы в виде отдельных вставок, образующих четко рассчитанные по своей архитектонике композиции на гладких плоскостях прясел фасадов», был перенесен на Русь, скорее всего, из Ломбардии [163].

Хотя число сохранившихся фрагментов белокаменной резьбы церкви в Боголюбове и Успенского собора слишком мало, чтобы можно было уверенно говорить о сути идейной программы их декора, ряд фактов и деталей все же дают некоторое представление о ней.

Может быть, впервые в истории храмового строительства на Руси столь значительное внимание было уделено внешнему облику зданий, т.е. собственно эстетическому началу, чтобы можно было, как написал летописец, «всимъ приходящимъ диви-

[156] См., например, рельеф «Даниил во рву львином».
[157] См., например, очень похожие по мотивам резьбы капители колонн, украшающих кафедру церкви Св. Василия в Тройе (*Buschhaussen*, 1978. Abb. 734–736).
[158] Отсутствие на капителях из Боголюбова и Владимира круглых ямочек — следов работы буравчиком, которые можно видеть повсеместно на памятниках Ломбардии, Франции, восточных окраин византийского мира, в том числе на территориях Сирии и Палестины, а также в Южной Италии, отмечал Г.К. Вагнер (*Вагнер*, 1969. С. 86).
[159] *Kaiser*, 1997. P. 32–73.
[160] *Вагнер*, 1969. С. 120. С работой западного мастера Г.К. Вагнер связывал, например, скульптурные водометы храма в Боголюбове, имевшие звериные головы, от которых сохранились фрагменты. Он сравнивал их со скульптурами капеллы в Шенграбене, созданными лет на пятьдесят позднее (Там же, 1969. С. 76. Ил. 39). Как часть водомета голову зверя идентифицировал Н.Н. Воронин (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 217). Как заметил О.М. Иоаннисян, «о существовании таких водометов говорит составленное в XVIII в. (когда древний собор еще существовал) Житие Андрея Боголюбского, упоминающее бывшие на соборе „каменные трубы для стечения воды“» (*Иоаннисян*, 1995/2. С. 134–135).
[161] Им Г.К. Вагнер приписывает сохранившиеся львиные маски и большую часть изображений женских голов (*Вагнер*, 1969. С. 120).
[162] ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 582–583.
[163] О.М. Иоаннисян в этой связи обращает внимание на высказанное в свое время М.А. Ильиным предположение о том, что фасадные прясла Успенского собора 1158–1160 гг. во Владимире изначально завершались щипцовыми фронтонами, возвышавшимися над закомарами (*Ильин*, 1983. С. 109–122). На коньках этих фронтонов, как он полагает, могли быть установлены и скульптуры, подобно тому, как это сделано в Модене (см. раздел «Зодчество» в настоящем томе ИРИ).

551

552

тися, и вси бо видевшее ю не могут сказати (описать) изрядныя красоты ея» [164]. Счел составитель летописи необходимым добавить, что церковь в Боголюбове «князь благоверныи Андреи створи... в память собе», т.е. как личное драгоценное приношение Господу и Богородице. Именно здесь в полной мере должны были проявиться вкусовые предпочтения князя, его понимание образа власти, его идеальные представления о могущественном и независимом владыке земли, которую сам Бог дал ему во владение. Летописные свидетельства не оставляют сомнения в том, что речь идет именно о личности идеального правителя. Автор панегирика князю не только прибегает к этикетным сравнениям его с премудрым строителем Иерусалимского храма царем Соломоном, но характеризует и его душевные свойства: «яко полату красну душю оукрасивъ всими добрыми нравы» [165]. Такому образу в полной мере соответствовали возведенные князем храмы, столь обильно украшенные золотом внутри и снаружи, что они ослепляли сиянием того, кто на них глядел: «светлостью же не како зрети, зане вся церкви бяше золота» [166]. Если золото символизировало сияние Божественной славы, осеняющей князя, то элементы резного декора храмов связывали образ власти с такими глубинными символическими понятиями, как сила и могущество, олицетворяемые изображениями львов [167]; народ, образом которого являются лики дев [168], и населяемая им земля, уподобляемая раю, о чем призваны были напоминать изображения пальм с витыми стволами и окружающими их склоняющимися друг к другу «травами» [169]. Очевидно, что к мотиву пальмы, весьма редко встречающемся в скульптурном декоре храмов Востока и Запада [170], авторы замысла декора Успенского собора прибегли вполне осмысленно, использовав его и снаружи — в резьбе порталов, и в интерьере — в резьбе карниза.

Особое значение в идейном замысле архитектурной декорации уделялось такому понятию, как царственность. Представление о ней должны были давать формы «римской» ордерной системы — полуколонны и пилястры, увенчанные коринфскими капителями, и многочисленные мотивы триумфальных арок — перспективные порталы и аркатурные пояса [171]. До появления описываемых здесь построек Андрея Боголюбского на Руси храмов, украшенных таким количеством декоративных элементов, не было. Прямые аналогии этому феномену можно найти только в зодчестве романского Запада, ориентировавшегося на памятники императорского Рима.

Идейная программа, реализованная Андреем Боголюбским в архитектуре и декоре Успенского собора и церкви Рождества Богоматери в Боголюбове, была повторена и, видимо, развита в следующей по времени постройке князя — церкви Покрова на Нерли.

Храм на Нерли, построенный Андреем Боголюбским около 1166 г. [172], — единственный памятник зодчества рассматриваемого периода, почти полностью сохранивший основные части своего резного декора на фасадах и в интерьере [173]. Являясь выдающимся произведением архитектуры, он одновременно служит эталоном, по которому судят о художественных достоинствах, особенностях стиля и программного замысла не дошедших до нас ансамблей архитектурной пластики Владимиро-Суздальской Руси второй половины XII в. Кристаллически ясный объем этой небольшой стройной церкви кажется делом рук скульпторов, как будто изваявших ее из цельного блока белого камня. Рельефы, украшающие ее фасады, буквально слиты с конструктивными элементами архитектурного организма — арками архивольтов порталов, полувалами, обрамляющими прясла стен, с колонками аркатурного пояса и с выступающими из стен трехчетвертными угловыми колоннами и вертикальными тягами на полукружиях трех апсид. Они одновременно выполняют роль и своего рода символов, и наиболее сильных пластических акцентов, оттеняющих гладь стен каждого ее членения. Исследователи не случайно отмечают, что «скульптура... служит не только и даже не столько элементом декорации, сколько структурным элементом, вместе с архитектурными деталями, организующими пластику фасадов» [174]. Как писал Н.Н. Воронин, «симметрия декора подчинена архитектурному замыслу» [175].

На всех трех фасадах церкви повторена одна и та же композиция резных камней. В тимпанах центральных прясел располагаются изображения увенчанного короной юного царя, пророка и псалмопевца Давида, сидящего на троне. То, что это именно он, подтверждает расположенная рядом резная надпись: «СТЪ Д [А] В [И] ДЪ». Высоко воздетая правая рука пророка и струнный музыкальный инструмент — псалтерион — в его левой руке свидетельствуют о том, что он возносит хвалу всевышнему Богу. По сторонам трона симметрично представлены два голубя, а под ними, у подножия трона — два стоящих льва. Еще ниже над окнами мастера разместили по три рельефа-маскарона в виде ликов дев, с волосами, заплетенными в косы, а по сторонам окон — по две фигуры лежащих со скрещенными лапами и как будто дремлющих львов [ил.553]. Хвосты их образуют подобие заплетенных ветвей. Тимпаны боковых прясел занимают рельефы с изобра-

[164] ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 581.
[165] Там же. Стб. 580–581.
[166] Там же. Стб. 581.
[167] Г.К. Вагнер считал, что главными здесь были идеи небесного покровительства, защиты и спасения (*Вагнер*, 1969. С. 115).
[168] В декоре фасадов Успенского собора эта тема находила развитие в рельефах, представлявших «Трех отроков», избавляемых самим Христом из «печи огненной», и «Сорок мучеников севастийских».
[169] *Уваров*, 2001. С. 193.
[170] Пальмы в виде колонн, завершающихся вырезом в форме ласточкиного хвоста и большими листьями, похожими на уши. Травы склоняются друг к другу, подобно пальцам двух рук. Края вокруг углублений широкие, мягко скругленные. Даже в романском зодчестве мотив пальмы, очевидно, навеянный образцами, которые могли быть принесены из Святой земли, встречается достаточно редко, в частности, в храмах Южной Италии. В образцовом исполнении его можно видеть в отличающейся совершенством исполнения резьбе церкви аббатства Сан Джованни ин Венере близ Фоссачесиа в Абруццо и в церкви Санта Мария Маджоре в Монте Сант Анджело в Апулии, а также в декоре капителей колонн кафедры в аббатстве Сан Клементе а Касауриа в области Абруццо на Адриатическом побережье Италии (*Buschhausen*, 1978. Abb. 490, 611, 622, 637. S. 324–329, 356–368). Но их резьба была создана позже резьбы Успенского собора.
[171] С этой темой, безусловно, был связан утраченный рельеф, представлявший вознесение Александра Македонского.
[172] Обоснование даты строительства церкви см. в разделе «Зодчество» в настоящем томе ИРИ.
[173] Скульптура церкви Покрова сохранилась в значительной своей части. Более всего пострадали фигурные консоли аркатурного пояса. Многие из них были заменены копиями, оставшимися недокументированными. «Оторвались от своих первоначальных мест шесть больших рельефов, изображающих двух барсов, двух грифонов и двух лежащих львов» (*Вагнер*, 1969. С. 125, 128).
[174] «Рельефы расположены так, что они не фиксируют внимания на горизонтальности рядов белокаменной кладки» (*Иоаннисян*, 2005. С. 46–47).
[175] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 270.

553 **Рельефы центрального прясла западного фасада церкви Покрова на Нерли. Около 1165 г.**

553

[**176**] Фриз с ликами дев, обходящий храм с трех сторон, включает 21 рельеф.
[**177**] Ряд консолей был заменен копиями, но прямых данных об их замене нет. Часть старых консолей известна по зарисовкам Н.А. Артлебена. Поздние консоли не всегда являются точным повторением старых. По наблюдениям Г.К. Вагнера, свободными копиями являются «химеровидный зверек на консоли северного фасада, женская маска центрального прясла и львиная и химеровидная маски двух колонок того же фасада; птица в центральном прясле южного фасада». Достаточно профессиональными копиями он считал рельефы «с очень тяжелым подбородком» (*Вагнер*, 1969. С. 146. Ил. 92).
[**178**] По замечанию Г.К. Вагнера, «особенно трудно разобраться в подлинности женских головок». В качестве подлинных «среди восемнадцати женских головок» он выделял группу, «лица в которой отличаются ясно выраженным „параболическим“ профилем» (Там же. С. 148).
[**179**] Согласно подсчетам Г.К. Вагнера, аркатурный пояс состоит из 47 колонок — по 11 на фасадах и 14 на апсидах; в составе консолей: «восемнадцать женских головок; птиц — пять; химеровидных фигурок — пять; фигурок львов — четыре; свиных (?) рыл — четыре; голов львов — три; усатых человеческих морд — две; фигурок грифонов — две; фигурок хищников (волка или барса) — две» (Там же. С. 130).

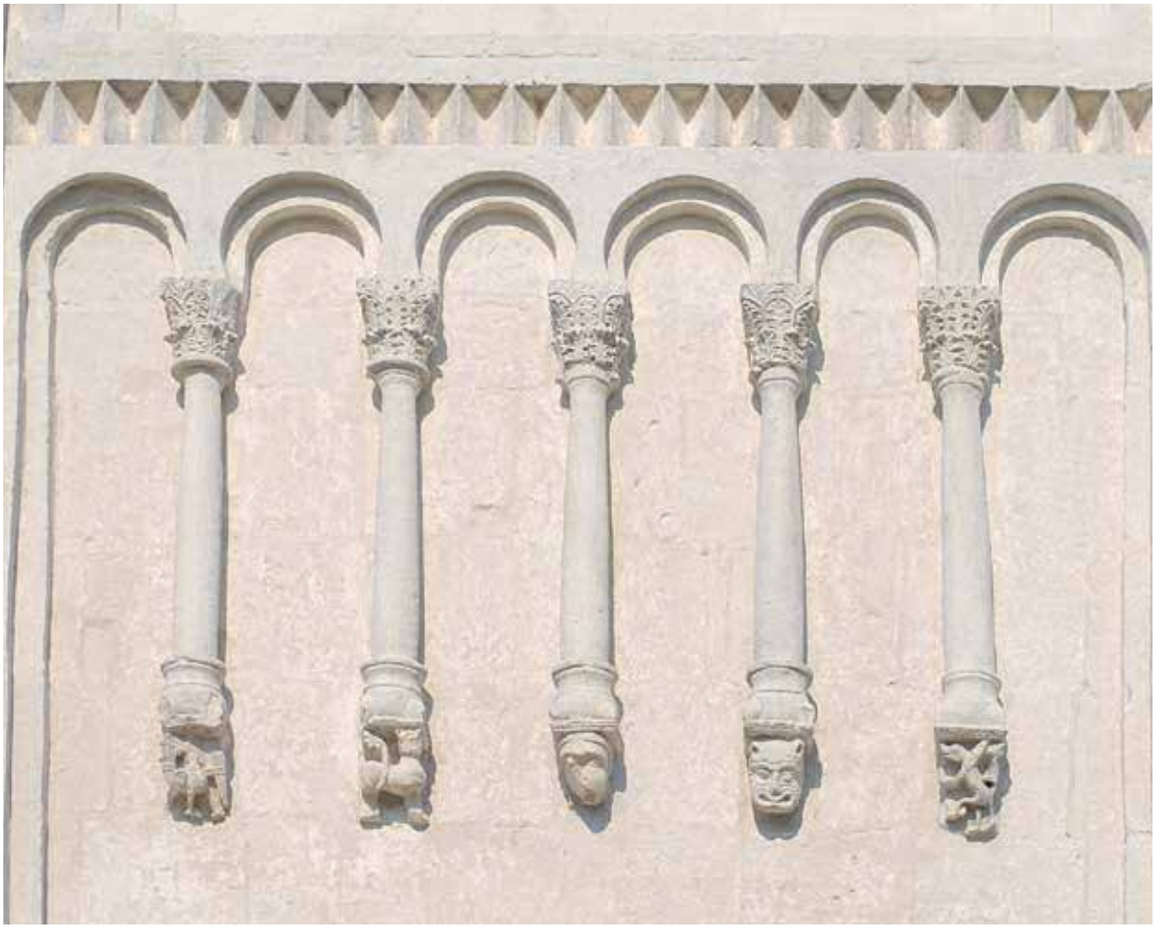
жениями симметрично обращенных к центру фасада грифонов, каждый из которых несет в когтях лань или ягненка [ил. 554, 555]. Они глядят в сторону Давида и как будто ему приносят животных; под ними расположены по два маскарона с ликами дев [**176**]. Изображений львов по сторонам окон в этих членениях фасадов нет.

Важный элемент резного убранства фасадов и апсид храма — объемные фигурные консоли, на которые опираются базы колонок аркатурного пояса [**177**] [ил. 556]. Бóльшая часть этих консолей представляет собой головы-маски, часто имеющие гротесковый характер. В ряде случаев фигурные консоли — это изображения существ химерического вида, но встречаются среди них и изображения юношей и дев с заплетенными косами [**178**], львов и хищников типа барса [**179**]. В интерьере в пятах арок, как и в Успенском соборе Владимира, помещены парные фигуры львов, обращенные в разные

554

554 **Рельефы северного прясла западного фасада церкви Покрова на Нерли**
555 **Грифон, когтящий лань. Рельеф северного фасада церкви Покрова на Нерли**
556 **Деталь аркатурного пояса с рельефными консолями фасада церкви Покрова на Нерли**

555



556

557

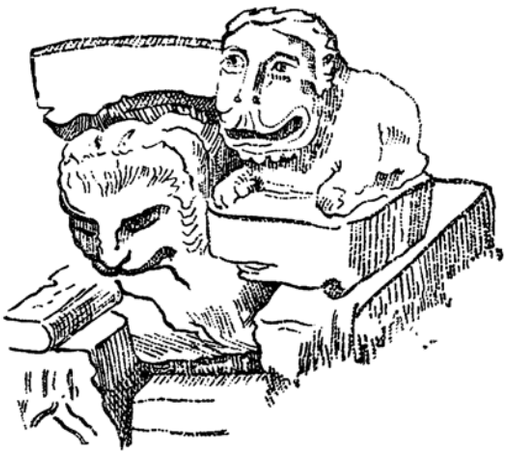
стороны [180] [ил. 557]. Кроме того, крупные фрагменты рельефов были найдены при проведении археологических исследований. Их Н.Н. Воронин связывал с декором несохранившихся частей храмового комплекса — галереей-гульбищем и лестницей, по которой на галерею всходили [181]. Среди этих фрагментов — две плиты с изображением барсов, стоящих на задних лапах и обращенных друг к другу, и две плиты с фигурами грифонов [ил. 560, 561]. Были также найдены круглая скульптурная фигура лежащего льва и львиная голова от такой же круглой скульптуры, но они известны ныне лишь по зарисовке, сделанной в XIX в. В.А. Прохоровым [182] [ил. 558]. Для искусства домонгольской эпохи такие скульптуры, рассчитанные на свободную постановку, необычны, и другие примеры аналогичных скульптур на Руси не известны. Но в Западной Европе в XII столетии этот элемент декоративного убранства получил широкое распространение, особенно часто их ставили у порталов храмов. Таких львов можно повсеместно видеть не только в Италии, но и далеко за ее границами [183] [ил. 559].

Иконографическая программа скульптурного убранства храма отличается величественным лаконизмом имперской эмблематики. Концептуально она во многом совпадает с главными идеями росписи его интерьера [184]. В ней легко выделяются несколько тем, в первую очередь основанных на ветхозаветных текстах, имеющих прообразовательный смысл. С ними связаны многообразные символико-аллегорические интерпретации, встречающиеся в сочинениях Отцов и учителей Церкви. Одна из этих тем — прославление властителя (царя, императора, князя), помазанника Божьего, демонстрация его силы и могущества — представлена изображениями тронного царя Давида в тимпанах центральных прясел трех фасадов храма. Другую тему, прочно связанную с первой, раскрывают изображения высших сил, оберегающих и защищающих как самого властителя, так и созданное им святилище.

Фигуру тронного царя Давида Н.П. Кондаков истолковывал как «ветхозаветный прообраз Новозаветного Учителя», т.е. Христа [185], однако не определил причин отказа создателей резьбы от непосредственного изображения Спасителя. Из множества существующих толкований этого образа наиболее убедительным представляется предложенное Г.К. Вагнером, который находил в нем сочетание ипостасей могучего «богоизбранного правителя», чья власть неколебима [186], пророка, от которого берет свои истоки род Богоматери, творца псалмов — молитвословий, обращенных к Богу

[180] Всего в интерьере 20 пар лежащих львов — по четыре пары на двух западных столбах, по три пары на восточных, и по одной в пятах шести арок, перекинутых со столбов на стены.
[181] Лестница эта спускалась от входа в храм Покрова по склону искусственного холма, облицованного каменными плитками, к пристани, расположенной у его подножия. Н.Н. Воронин писал о них так: «Лестничная стена имела большие внутренние и внешние стенные плоскости, на которых, несомненно, был какой-то

557 **Импосты столбов в интерьере церкви Покрова на Нерли**
558 **Лев. Утраченная скульптура из церкви Покрова на Нерли. Зарисовка В. А. Прохорова**
559 **Скульптуры львов. Деталь фасада базилики Св. Николая в Бари, Италия. XII в.**
560, 561 **Грифоны. Рельефы плит парапета галереи церкви Покрова на Нерли**



558

559

560

561

декоративный убор. Думаю, что к их убранству принадлежат рельефы, найденные при раскопках Н.А. Артлебена именно здесь, у юго-западного угла храма... Это парные рельефы. На одной паре изображены поднявшиеся в прыжке барсы (рис. 146а), размеры: 79×54×11 см, 79×51×12 см; на другой — грифоны (рис. 147), размеры: 59×47×11 см и 65×45×9 см. По сообщению Н.А. Артлебена, „у первой пары по краям были вытесаны четверти, что дало ему повод считать, что они были вставлены в парапет“» (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 294).

[**182**] Скульптуры были найдены Н.А. Артлебеном. Довольно схематические и условные зарисовки их впервые были опубликованы В.А. Прохоровым в 1875 г. (*Прохоров*, 1875. Ил. 3. С. 40). Впоследствии эти рисунки были воспроизведены Н.Н. Ворониным и Г.К. Вагнером (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 296. Ил. 148д; *Вагнер*, 1980. С. 40). Н.Н. Воронин считал, что скульптура лежащего льва была, несомненно, круглой, поскольку на рисунке В.А. Прохорова под ней показана плита пьедестала. Она могла стоять на лестничном спуске к воде либо перед западным порталом храма (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. Ил. 104. С. 156). С такой реконструкцией согласился и Г.К. Вагнер (*Вагнер*, 1980. С. 41). Кроме того, благодаря рисунку Н.А. Артлебена известны еще четыре несохранившихся рельефа: лев с хвостом, пропущенным через ноги и загнутым назад кончиком в виде полупальметты; крылатый грифон; барс, поднявшийся на задние лапы, и зверь на толстых лапах, с собачьей мордой, повернутой к S-образно изогнутому хвосту (*Воронин*, 1961/1962. Т. I. С. 295. Ил. 148а–г).

[**183**] Такие фигуры есть в Тоскане (собор в Барга близ Лукки), в Умбрии (церковь Сан Пьетро в Сполето), в Центральной и Южной Италии (церковь Санта Мария Маджоре в Тускании близ Витербо; собор Сан Пьетро в Сесса Аурунка близ Неаполя; собор Сан Никола Пеллегрино в Трани; собор Сан Валентино в Битонто; собор Сан Панталеоне в Равелло близ Салерно), на Сицилии и др. (Ibidem. Abb. 83, 104, 131, 137, 189, 195, 202, 203).

[**184**] О росписи церкви Покрова на Нерли см. раздел «Живопись» в настоящем томе ИРИ.

[**185**] *Толстой, Кондаков*, 1899. С. 31.

[**186**] В этой связи он цитирует строки из Службы праздника Покрова, составленной при Андрее Боголюбском: «Укрепи, Владычице, славящего Тя князя на противныя враги, яко Давида на Гольяда (Голиафа)» (*Вагнер*, 1969. С. 132, 134).

562

562 **Царь Давид на троне. Рельеф церкви Покрова на Нерли**
563 Мантия императоров Священной Римской империи. 1133–1134 гг. Сокровищница Хофбурга, Вена

и прославляющих Его, — и праведного судии. Кроме того, как тонко заметил исследователь, «в судьбе юного Давида Андрей Боголюбский мог видеть библейский прообраз своего исторического предначертания… и свой идеал» [187].

У рассматриваемого образа существует еще один важный символический аспект — Давид является не только создателем могущественного государства, но и основателем новой царской династии, что для амбициозного князя, строителя храма на Нерли, также должно было иметь большое значение. И хотя в фасадных декорациях храмов Западной Европы, Византии и Закавказья изображения царя Давида встречаются не слишком часто, основания для такого предположения имеются. Так, среди рельефов, украшающих один из столпов притвора храма X в. в грузинском селении Ошки, профессор Д. Уинфильд выделяет единственную фигуру, изображенную в полный рост. Согласно его основательно продуманной концепции, здесь представлен пророк Давид, от которого вели свое легендарное родословие цари династии Багратидов [188].

Изображение юного Давида в короне и с псалтерионом в руках [189] [ил. 562], напоминающее одновременно образы Орфея, усмиряющего зверей игрой на лире, и Доброго Пастыря, возможно, должно было ассоциироваться также с образом юного Христа — второго Адама, воссевшего на трон, чтобы править обновленным Его жертвой царствием Божьим на земле. Такого рода смысловые параллели образу царя Давида в резьбе фасадов церкви Покрова на Нерли можно найти в рельефах X в., украшающих стены церкви Св. Креста на острове Ахтамар, находящемся на озере Ван в турецкой Армении [190]. В монументальной пластике Северо-Восточной Руси развитие этой темы достигнет своего апогея в декорации фасадов Дмитриевского собора Владимира, к рассмотрению которой мы обратимся позже.

Существует определенная связь между темой прославления императора и изображениями хищных зверей, когтящих свою добычу. Львы, медведи, орлы и другие хищники, а также быки, величественные олени, увенчанные ветвистыми рогами, слоны, чьей силе не может противостоять никто, издревле являлись наиболее наглядными и внятными олицетворениями могущества властителя. Они были призваны свидетельствовать, что властитель «охраняет свое стадо и отражает и прогоняет прочь жестоких чудовищ, досаждающих ему» [191]. Как эмблемы царственности и триумфа силы они стали непременными элементами дворцового декора и многих атрибутов царской власти. Яркий пример памятника такого рода, созданного примерно в ту же эпоху, что и рельефы храма на Нерли, — мантия императоров Священной Римской империи, 1133–1134 гг. Здесь на красном фоне золотом вышиты симметрично расположенные фигуры двух свирепых львов, каждый из которых когтит свою добычу [192] [ил. 563]. В контекст этой традиции изображения

[187] Поскольку вся молодость Давида прошла в столкновениях со старым царем Саулом, из которых он вышел победителем, Г.К. Вагнер склонен, хотя бы отчасти, этим обстоятельством объяснять то, что в рельефах Давид представлен юным (Там же. С. 132).
[188] *Winfield*, 1968. P. 54.
[189] В том, что юный Давид изображен как царь, Г.К. Вагнер усматривал влияние западной иконографии и считал, что образец был заимствован из западноевропейской книжной миниатюры (*Вагнер*, 1969. С. 132).
[190] *Jones*, 1994. P. 108.
[191] Ibidem. P. 110.
[192] *Gabrieli, Scerrato*, 2005. P. 134–137.
[193] *Некрасов*, 1928. С. 406–409. Н.Н. Воронин предполагал, что «эти парные рельефы размещались на южном фасаде лестничной стены, в ее верхней части… Именно южной стороной храм обращался к плыву-

563

львов, орлов и грифонов с ланями в лапах, окружающие трон Давида в рельефах храма на Нерли, вписываются абсолютно органично. Столь же прочную связь с ней обнаруживают плиты с парными изображениями грифонов и барсов. Как давно уже было замечено, изображение вздыбившегося барса было эмблемой владимиро-суздальских князей [193].

Вместе с тем Г.К. Вагнер обратил внимание на то, что сам характер изображения животных в рельефах фасадов церкви Покрова, особенно львов и орлов над ними, говорит, скорее всего, о мире между ними и об их подчинении Давиду [194]. Что же касается образов грифонов, приносящих ланей царю Давиду [195], то, помимо традиционного для них значения апотропеев, стражей, противостоящих силам зла, он усматривает в этих рельефах идею спасения — «крова крыл» («В тени крыл Твоих укрой меня» — Пс. 16:8), покровительства Господа верным Ему людям [196].

Вторая упомянутая выше тема резного декора церкви Покрова на Нерли — ограждения храма от сил зла — столь же традиционна. Львы, барсы, хищные птицы, а наряду с ними и благорасположенные к человеку фантастические существа, вроде грифонов, выступают здесь как стражи святилища, охраняющие оконные проемы и входы в храм, препятствующие проникновению внутрь него всего нечистого. Примеров изображений такого рода множество, широко известны они и в архитектурной пластике западнохристианского мира, но наиболее ранние и самые яркие образцы демонстрируют памятники восточных провинций Византии и стран, входящих в ареал ее культурного притяжения, среди которых заметное место занимают храмы Армении и Грузии VI–XII вв. [197] В частности, похожие изображения львов по сторонам окон и грифонов в сочетании с фигурами львов по сторонам портала храма можно видеть в рельефах церкви XI в. в Хахули [198].

Возможно, в этом контексте следует воспринимать и изображения львов с оскаленными пастями, занимающие в интерьере церкви, как и в Успенском соборе Владимира, импосты столбов у основания арок. Правда, как заметил Г.К. Вагнер, эти львы отличаются от владимирских. Их головы не прижаты книзу, а приподняты, хвосты кончаются полупальметтой, пасти у всех растянуты то ли в полуулыбке, то ли с коварной ухмылкой, и приобрели характерное очертание, по форме напоминающее восьмерку. Некоторые львы демонстрируют устрашающие кривые зубы, некоторые же мирно лежат, сложив лапы и подпирая ими головы. Исследователь не исключал, что они могли олицетворять и темные силы [199]. Вместе с тем, если в Успенском соборе львы изображены спрятавшимися в ниши, как будто затаившимися, то в церкви Покрова в их позах уже нет никакого напряжения, они представлены как полноправные обитатели пространства этого храма, даже несколько по-разному себя ведущие. В любом случае, как бы ни трактовались эти изображения резчиками, само расположение их внутри храма должно было приводить на память текст «Физиолога» — книги, в XII в. хорошо известной на Руси: «„Не дремлет и не спит хранящий Израиль“, — говорит пророк» [200]. Одновременно с изображениями, расположенными в основании главы храма, они олицетворяют «сильных во Израиле», окружающих «одр Соломонов» (Песн. 3:7), т.е. трон небесного Владыки.

Развивая традицию, основание которой было заложено в резьбе церкви в Боголюбове и Успенского собора, мастера расположили на трех фасадах церкви Покрова маски с ликами дев [201]. И в данном случае Г.К. Вагнер истолковывал их как олицетворение «народа», призванное напоминать о храме как образе «Земли обетованной», «Нового Израиля». Правда, ссылаясь на текст Службы праздника Покрова, он был склонен проводить и прямые исторические аналогии, указывая, что, как и в ней, в храмовой декорации «лейтмотивом проводится мысль о покровительстве Богоматери владимирскому князю... владимирским «мизинным» людям и русским людям вообще» [202]. Если же иметь в виду канонические тексты, то уподобление народа деве мы находим во Втором послании к коринфянам апостола Павла: «Я ревную о вас ревностью Божиею, потому что я обручил вас (т.е. народ Коринфа. — *Л.Л.*) Единому Мужу, чтобы представить Христу *чистою девою*». (2 Кор. 11:2) (курсив мой. — *Л.Л.*).

Сложнее обстоит дело с истолкованием символики резных консолей аркатурного пояса. Анализируя порядок их расположения, Г.К. Вагнер пришел к выводу, что впе-

щим с низа судам» (*Воронин*, 1961/1962. С. 296, 297).
[194] Там же. С. 134, 136.
[195] *Вагнер*, 1962. С. 78–90.
[196] *Вагнер*, 1969. С. 138.
[197] Например, изображения грифона можно видеть в рельефах грузинских храмов в Мартвили. Хахули, Никорцминда, Самтависи и др. (*Аладашвили*, 1977. Ил. 51, 120, 155, 196, 225); грифона с быком в лапах — в резьбе портика храма Баграта в Кутаиси (Там же. Ил. 143, 211); орла, держащего в лапах лань — в Хахули и Ошки, а орла над фигурой льва — на фасаде храма Свети-Цховели (Там же. Ил. 119, 122, 191, 193).
[198] *Такайшвили*, 1952. Ил. на с. 104, 106. Изображения львов и барсов как стражей священного места, символов силы встречаются особенно часто: рельеф из Касагина; цокольная часть предалтарного устоя церкви в Земо Крихи, XI в. (морды львов); пара львов в своде южного портика храма в Никорцминде; лев шагающий — рельеф храма в Кацхи, XI в., и т.д. (*Аладашвили*, 1977. Ил. 70, 88, 170, 171, 181, 217, 223–225).
[199] Он противопоставляет их львам Успенского собора, которые там представлены «как эмблемы княжеской власти» (*Вагнер*, 1969. С. 150, 182). Одновременно Г.К. Вагнер отмечает, что мастеров Нерли демонология не интересовала: «Перед мастерами стояла сложная задача — изобразить стража храма одновременно и мощного, и не свирепого» (Там же. С. 175).
[200] Физиолог, 2002. С. 125.
[201] «Маски дев проходят и через боковые части фасада, образуя своего рода фриз: это символы Девы Марии, которые неизменно сопутствуют посвященным Ей владимирским и боголюбовским храмам... Сама фигура Давида связывается с культом Богоматери» (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 268–269). Г.К. Вагнер, отмечая отсутствие у дев трехлиственной пальметты, венчающей прическу, считает, что образцом для них служили рельефы Успенского собора, а не Боголюбова (*Вагнер*, 1969. С. 140).
[202] *Вагнер*, 1969. С. 140. Более того, в его понимании здесь «мотив женской маски из символа девы... служительницы Иерусалимского храма» превратился в поэтический фольклорный образ «всего прекрасного в жизни, охраняемого покровом Богоматери и Ее пророком Давидом, за которым мыслился... князь Андрей Боголюбский» (Там же. С. 142).

564

564 **Фрагмент резьбы портала церкви Покрова на Нерли**
565–567 **Скульптурные консоли церкви Покрова на Нерли**
568 Скульптурные консоли церкви Нотр-Дам-ля-Гранд в Пуатье, Франция. Середина XII в.

чатление некоторой хаотичности в их расположении обманчиво и на самом деле мастера последовательно соотносили образы «положительные» («женские головки, фигурки львов и грифонов») и «отрицательные» (свиные рыла, изборожденные складками морщин, в восточных пряслах северного и южного фасадов, «зверек химерического вида»), символизирующие «нечистую силу». Он заключает, что таким образом «создателями ансамбля акцентировалась тема извечной борьбы добра и зла» [203].

Значительную роль в общем декоре фасадов и интерьера храма на Нерли играет орнаментация частей и деталей архитектурных конструкций. В первую очередь это относится к резьбе, украшающей капители полуколонн [204] и архивольты порталов. Она отличается особым изобилием растительных мотивов, которые, очевидно, должны были уподоблять храм раю. Особенно выразительна в этом отношении резьба капителей полуколонн порталов [ил. 564]. Как отмечал Г.К. Вагнер, структурная часть капителей остается «коринфизированно-корзиночной... тело капители состоит из двух рядов зубчатых листьев, расположенных „вперемежку“. Между листьями второго ряда вырастают более высокие побеги, кроны которых служат завершением корзины» [205]. Эти побеги, напоминавшие исследователю «скорее, перистый веер или метелочку, вырастающую из крученого стержня», представляют собой модифицированный и усложненный мотив пальмы, впервые появившийся в резьбе владимирского Успенского собора. В церкви же Покрова пальма приобрела пышную лиственную крону.

Показательно, что только некоторые капители церкви Покрова, в первую очередь такие, «где побеги сохраняют аканфовую форму» и имеют в верхней части «тройное разветвление, каждое из которых состоит из трех заостренных листьев», обнаруживают сходство с капителями Успенского собора [206]. Их Г.К. Вагнер называет «византинизирующими» и противопоставляет им капители, где «аканфовые формы полностью вытеснены, а листья корзины капителей напоминают листья дуба» [207].

Объяснение различиям, имеющимся в мотивах резьбы капителей, исследователь находил в том, что церковь, согласно летописному сообщению, была построена «единым летом», то есть за один строительный сезон, который длился на Руси примерно с мая по октябрь. По его подсчетам, чтобы за пять месяцев могли быть выполнены сто капителей, требовалось участие не менее пяти-шести мастеров [208]. Разными мастерами, «возможно, двумя группами мастеров», как он полагал, высекались и фигурные консоли аркатурного фриза, что дало ему основание сделать следующий вывод: «состав артели резчиков князя Андрея в середине 60-х гг. XII в. заметно усложнился» [209]. Имеется в виду, что, наряду со старыми мастерами, работавшими еще в Боголюбове и Успенском соборе, в нее вошли новые резчики [210].

Большинство исследователей, изучавших вопрос о происхождении артели мастеров, создавших этот уникальный ансамбль архитектурной пластики, признают наличие в нем черт, говорящих о хорошем знании резчиками романских образцов [211]. Согласны они и в том, что в эту артель входили как пришлые, так и местные мастера [212], но считают, что возглавляли работу, скорее всего, западные мастера. Им в первую очередь приписывают резьбу скульптурных консолей, украшающих аркатурный пояс храма [ил. 565–567]. Г.К. Вагнер даже разделял консоли по степени выраженности в их резьбе черт романского стиля на три группы. В первую он относил романизированные консоли типа полузвериных масок, морщинистых свиных рыл [ил. 565], которые, по его мнению, очень близки к мордам демонических существ в резьбе церкви Сант

[203] Там же. С. 148. В таком толковании семантики консолей он опирался на монографию, посвященную рельефам капеллы в Шенграбене (*Feuchtmüller*, 1962. S. 64, 68–70, 74–76).
[204] Всего на фасадах храма насчитывалось до ста капителей.
[205] *Вагнер*, 1969. С. 178.
[206] Там же.
[207] Там же.
[208] Там же. С. 180.
[209] По его же подсчетам, фигуры грифонов с ланями резали четыре или даже пять мастеров; женские лики — не менее семи, а то и восьми мастеров; три манеры он различает в резьбе фигур львов по сторонам окон. Г.К. Вагнер исходил при этом из той концепции, что «строительство при Андрее велось без перерывов» (Там же. С. 125, 166, 170, 172, 175, 178).
[210] Так, об авторах рельефов львов в интерьере церкви он писал: «Мастера Нерли хорошо знали скульптуру Успенского собора. Химерические образы „подкупольных львов“ послужили для них „отправной точкой“». А одного из них считал «учеником пришлых мастеров, работавших в Успенском соборе» (Там же. С. 182).
[211] Н.Н. Воронин в качестве близких аналогий резьбе церкви Покрова на Нерли называл декор североитальянских церквей, таких как Сан Амброджо в Милане, бенедиктинская церковь Св. Сильвестра в Нонантоле. Особо отметил он сходство принципов решения тимпанных скульптурных композиций, в которых, как и в закомарах церкви Покрова на Нерли, центральное скульптурное изображение фланкируется более мелкими изображениями (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 335, 336. Примеч. 115).
[212] Н.Н. Воронин, со ссылками на труд А.А. Бобринского, отмечал градации «плоской и романской „горельефной“» манеры (*Бобринский*, 1916. Таб. V, рис. 1 и 5; Таб. V, рис. 2; *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 324).

565

566

567

568

Амброджио в Милане и церкви в Мармутье во Франции (особенно же он выделял женские головы и утраченные круглые фигуры львов-стражей). Во вторую группу он включал произведения, созданные, возможно, галичскими мастерами [213], а в третью — работы местных мастеров [214]. При этом исследователь утверждал, что в артели преобладали русские мастера и что происходило «дальнейшее преодоление собственно романских черт, еще достаточно выраженных в рельефах Успенского собора» [215].

Практически для всех исследователей критерием для различения работы пришлых и местных мастеров является мера объемности резьбы. В этом отношении особенно выделяются консоли в виде женских голов, которые в ряде случаев позволяют говорить «о почти круглой скульптуре» [216]. Примерно такой же мерой объемности отличаются «звериные маски, образы демонов и родственные им по семантике полузвериные-получеловеческие усатые личины» [217]. Их, как считал Г.К. Вагнер, породил «псевдореальный мир романской демонологии» [218]. По сравнению с этими рельефами изображения львов и грифонов на консолях апсид, а также птиц не столь круглы, в их трактовке дают о себе знать «элементы сухой графичности» [219].

[213] С их работой он связывал большие рельефы грифонов (*Воронин*, 1961/1962. Т.1. С.324).
[214] *Вагнер*, 1969. С.186–187. Примеч.147 на с.441.
[215] Там же. С.186–187.
[216] Там же. С.176.
[217] Там же.
[218] Там же.
[219] Там же.

По мнению О.М. Иоаннисяна, определяющую роль в создании скульптурных элементов на фасадах храма Покрова на Нерли, как в Боголюбове и Успенском соборе Владимира, сыграли ломбардские мастера [220]. Он не исключает, что изначально по образцу итальянских храмов поверх закомар церкви, так же как, возможно, и в Успенском соборе 1158–1160 гг., находились щипцовые фронтоны, позднее утраченные, на коньках которых могли стоять изваяния, подобные найденной Н.А. Артлебеном скульптуре льва [221].

Однако нельзя не отметить, что, наряду с чертами общности, между рельефами русского храма и резьбой собора в Модене [ил. 569] существуют различия, сказывающиеся в самом подходе к трактовке пластической формы. Мастера, работавшие в церкви Покрова на Нерли, в большей мере проявляют себя как резчики, чем как скульпторы [ил. 570]. Объемная форма извлекается из кубовидного блока путем последовательной обработки каждой из его граней. Вырезая из одного и того же блока камня фигуративную консоль и сугубо архитектурные детали — абаку консоли и базу опирающейся на нее колонки, они трактуют все части рельефа как систему последовательно чередующихся, строго фронтально ориентированных пространственных

570

569 Рельеф метопы собора в Модене, Италия. Вторая четверть XII в.

570 **Маска девы. Скульптурная консоль церкви Покрова на Нерли**

571 **Западный портал церкви Покрова на Нерли**

569

[220] «Женские маски с фасадов Боголюбовского собора и маски на фасадах церкви Покрова на Нерли находят себе ближайшие аналогии в скульптурах главного портала Моденского собора»... «В некоторых случаях, — пишет он, — создается впечатление, что они выполнены одной и той же рукой... В рельефах... использован одинаковый прием трактовки глаз и носа... инкрустации зрачков, одинаковый способ разделки волос в виде параллельных линий... и длинных ниспадающих прядей» (*Иоаннисян*, 2005. С. 56–57).

[221] *Иоаннисян*, 1995/1. С. 11–25.

[222] Особенно отчетливо в моденских рельефах это проявляется в трактовке глаз, которые всегда располагаются под углом к гребню носа, тогда как в церкви Покрова на Нерли, в рельефах Боголюбова и Успенского собора они расположены строго фронтально.

[223] Еще Н.Н. Воронин отмечал, что они «исполнены в более плоской манере и более орнаментальны» (*Воронин*, 1961/1962. С. 271). С его мнением солидарен и Г.К. Вагнер, писавший о возрастании в стиле резьбы «плоскостности и графичности» (*Вагнер*, 1969. С. 180).

[224] Генетически связанные с традициями античной римской архитектуры, эти детали в романском зодчестве встречаются повсеместно. В качестве примеров можно назвать: в Северной Италии — консоли архитрава главного портала собора в Ферраре, около 1135 г.; консоли аркатурного пояса фасада собора в Ассизи, около 1200 г. (*Poeschke*, 1998. Taf. 50, 179); во Франции — церковь Сен-Сернен в Тулузе (*Lymon*, 1971. P. 12–39) и церковь Нотр-Дам-ля-Гранд в Пуатье (*Cadei, Gandolfo et al.*, 2008. Fig. 46–48); в Англии — церковь Св. Петра в Нортхемптоне XII в. (*Maguire*, 1970. P. 11–25); в Германии — монастырский собор в Кёнигслуттере (*Mrusek*, 1972. Abb. 75 a, b).

[225] Например, аналогиями могут служить головки в капителях колонн собора в Термоли и консоли архитрава западного портика церкви Св. Андрея в Барлетте. См.: *Buschhaussen*, 1978. Abb. 473–480, 791, 792.

[226] Наиболее общие аналогии см: Монте Сант Анжело; Сан Клименто а Касауриа; собор в Тройе; собор в Мольфетта (Ibidem. Abb. 617, 622, 638, 639, 750, 775, 888, 901, 904, 905). Соотношение фуста колонн с капителями в церкви Покрова, их пластика обнаруживают сходство и с резьбой портала королевской капеллы в Эстергоме, построенной королем Белой III в 1170–1190-х гг. См.: Ungarn, 1974. Abb. 95. S. 383–384).

[227] См.: *Venditti*, 1967; Puglia, 1980; *Wharton*, 1988.

[228] См. портал монастырской церкви Вексельбурга, построенной графом Додо фон Гройтц-Рохлицем в 1160-х гг. (Bezirke Drezden; Leipzig, 1969. Abb. 318. S. 404).

[229] Совпадения и различия, отмечаемые исследователями при сравнении памятников владимиро-суздальской резьбы с произведениями западноевропейских мастеров, наводят на мысль о существовании не одного, а, быть может, нескольких крупных центров, где происходил контакт культур Востока и Запада, шел процесс их слияния и образования принципиально новой стилистической идиомы. В этом отношении симптоматичен широкий разброс по территории средневековой Европы памятников, которые Г.К. Вагнер приводит в качестве аналогий для решения вопроса о происхождении мастеров, работавших в церкви Покрова на Нерли. Помимо резьбы, украшавшей церкви Галицкого княжества, его внимание привлекли рельефы из храмов Франции (Пуатье, Везле), Италии (Милан и Бергамо), Германии (Хальберштадт, Зальцбург, Кёльн, Эрфурт, Мец), Венгрии, Хорватии и Далмации (Сплит), а также «романизированные» памятники Сербии (Студеница). См.: *Вагнер*, 1969. С. 84, 86, 94–95, 120–121, 158–191, 212–214, 228–229, 390–415. О сходстве с памятниками Сербии писал еще П.П. Покрышкин (*Покрышкин*, 1906/2. С. 24).

планов. Передний план фасадной грани консоли образуют поверхности лба и чуть сплюснутого гребня носа, по отношению к ним щеки и подбородок заметно сдвигаются вглубь и круто скругляются к довольно широким боковым поверхностям, каждая из которых прорабатывается особо: прорезаются пряди волос, линии глубоких морщин, орнаментальные мотивы. В рельефах собора в Модене объем прочитывается не план за планом, а сразу, поскольку практически все его поверхности развернуты под разными углами к переднему плану [222], отчего изображения обретают большую пластическую наполненность, в них ощутимо проявляется возможность пространственного развития формы. По сравнению с ними рельефы церкви на Нерли выглядят не как самостоятельные скульптурные изображения, наделенные характерными индивидуальными чертами, а как собственно архитектурные фигурные декоративно-орнаментальные детали [223].

571

При обсуждении проблемы происхождения авторов белокаменного декора владимиро-суздальских построек времени Андрея Боголюбского приходится учитывать, что для него, наряду с рельефами Модены, существует множество других аналогий [224], Их список может быть пополнен, в частности, за счет памятников юга Италии [225], а также построек крестоносцев в Святой земле [226], где взаимодействие христианского Запада и христианского Востока в XII в. происходило с особой интенсивностью [227]. Резьбу церкви Покрова на Нерли с ними сближает отчетливо проявившаяся в ней тенденция к усилению орнаментального начала. По сравнению с резьбой Боголюбова и Успенского собора, она стала площе, что было замечено Г.К. Вагнером, и вместе с тем наряднее, тоньше и ажурнее. С наибольшей ясностью новое качество дает о себе знать в декоре архивольтов порталов церкви, где основными являются мотивы тонко прорезанной пальметты, заключенной в овальную рамку, и пальмы с широко раскинувшимися ветвями [ил.571]. Та же тяга к орнаментализму проявляется повсеместно в романской пластике, в том числе и в памятниках немецкого зодчества, но сама резьба в них имеет характер более конструктивный, архитектурно активный — она глубже, органические формы приобретают ювелирную металлическую остроту и жесткость [228].

Очевидно, что стиль резьбы церкви Покрова следует оценивать как явление, общее для многих стран Европы XII в., в том числе и для тех, где до того времени не существовало собственной, длительное время развивавшейся традиции искусства пластики [229]. Тем не менее, несмотря на многочисленные свидетельства романских влияний, наличие мотивов и деталей, имеющих близкие аналогии в памятниках запада и востока Европы, стиль и композиционный строй резного декора церкви Покрова Богоматери представляют собой совершенно оригинальное явление.

Сопоставление скульптурного декора Боголюбова, Успенского собора во Владимире и церкви Покрова на Нерли позволяет говорить о том, что в их создании принимали участие разные мастера. Более того, хотя со времени создания первых построек Андрея Боголюбского и до года строительства храма на Нерли прошло всего несколько лет, стиль резьбы не остался неизменным. Принципиально иным стал способ формирования рельефного изображения, который можно было бы условно назвать фасадным. Мастера, работавшие в Боголюбове и Успенском соборе, извлекая изображение из массива каменного блока, никогда не теряли ощущения цельности его объемной формы, тыльной частью погру-

женной в массив стены. Напротив, в церкви Покрова обращает на себя внимание то, что рельефы с изображениями царя Давида и геральдических животных будто бы накладываются на поверхность стены и закрепляются на ней. Заметно возрастает роль контурного рисунка, по которому форма сперва вырезалась из блока камня, а затем уже шел процесс ее детализации. Примечателен и тот факт, что толщина блоков, использовавшихся для изготовления рельефов, подчинялась определенному модулю — она равна толщине полуколонн и архивольтов прясел фасадов храма. Рельефы, четко выделяющиеся на фоне стен, смотрятся как массивные инсигнии, полностью подчиненные триумфальному характеру архитектуры храма. Их несколько аппликативную резкость отчасти нейтрализует скругленность краев и прорезанные в поверхности камня углубления — борозды и линии, уточняющие и обогащающие рисунок деталей формы, создающие эффекты живописной игры света и тени [ил. 572].

572

Тот же «фасадный» принцип резьбы мастера применяли и при моделировке скульптурных консолей, украшающих аркатурный пояс. В результате последовательной обработки каждой грани блока камня рельефы заметно удлиняются, оказываются узкими с лицевой стороны и широкими с боков, что делает их похожими на фигурные гирьки.

Столь же отчетливо различается техника и стилистика резьбы капителей полуколонн и декора архивольтов порталов, с одной стороны, церкви в Боголюбове и Успенского собора, с другой — храма на Нерли. Это обстоятельство не прошло мимо внимания Г.К. Вагнера, отметившего, что вся резьба в церкви Покрова носит «более плоский, чем в капителях Успенского собора, характер... вершины листьев слабо загибаются вперед; измельченность растительных форм и загнутые кончики листьев придают капителям кудреватый вид» [230]. Скульптурный декор в большей мере, чем это было ранее, подчиняется логике архитектурных членений, ритму развертывания поверхностей стен, задаче выделения особо значимых частей здания. Обильная и сложная резьба, украшающая архивольты перспективных порталов, придает им поистине царственный вид [ил. 573].

О нарастании орнаментализма говорит не только обилие и разнообразие декоративных мотивов, но и стремление мастеров к достижению эффекта кружева, покрывающего валы архивольтов, появление на поверхности рельефов с изображениями львов, грифонов и барсов спиралевидных узоров в виде прографленных в камне неглубоких линий. Усиливается интерес к более мелкой и плоскостной резьбе, связанной с декорацией небольших по величине деталей — капителей и консолей колончатого пояса, узких поверхностей архивольтов порталов. Ослабление пластического начала, наряду с усилением силуэтности, линейной остроты, контрастов света и тени, позволяло придавать резьбе подчеркнуто геральдический характер. Это в равной мере касается и фигуративных рельефов, и орнаментальных мотивов, украшающих капители полуколонн на фасадах храма. Барельефы, которые в Боголюбове обладают качествами самостоятельных скульптурных вставок, что особенно роднит их с памятниками романской пластики, в храме на Нерли приобретают качества декоративных деталей, выявляющих и подчеркивающих тектонику архитектурных членений.

Как уже было отмечено, объемы почти всех рельефов (включая отдельно найденные плиты с грифонами и со вставшими на задние ноги барсами [231]) по высоте либо равны таким частям собственно архитектурных конструкций, как полуколонны, тяги, архивольты арок закомар и порталов, пояса поребрика, колонки аркатурного пояса, либо даже немного им уступают. Благодаря этому между ними образуется своеобразная динамическая связь, что придает храму особую зрелищность, выявляет энергию внутреннего движения, роста, заключенную в этом архитектурном организме.

Безусловно, скульптурная декорация церкви Покрова на Нерли во многом продолжала, закрепляла и развивала традицию, основание которой было заложено в первых храмах, возведенных по повелению Андрея Боголюбского. Исследователи даже

[230] *Вагнер*, 1969. С. 178.
[231] Сама поза «восстающих» барсов подчеркивает геральдический характер этих изображений.

572 **Лев. Рельеф фасада церкви Покрова на Нерли**
573 **Деталь резных архивольтов портала церкви Покрова на Нерли**

573

отмечали, что в ней не только повторяются мотивы декора храма в Боголюбове и Успенского собора, но еще в большой мере дают о себе знать некоторые особенности техники резьбы работавших там мастеров. Действительно, одна или две консоли с головами дев напоминают маски из Боголюбова и даже могут дать основание предположить, что автором их был кто-то из старых резчиков [232]. И все же создание этого ансамбля знаменовало собой новый и принципиально важный этап в истории формирования особой владимиро-суздальской школы белокаменной архитектурной пластики.

Несколько трафаретная, но очень хорошо отработанная техника и технология резьбы, не знающей тех колебаний качества, которые можно наблюдать в памятниках, созданных ранее, свидетельствует, что в создании храма на Нерли принимала участие сплоченная артель мастеров, направленность деятельности которой вплоть до мельчайших деталей была подчинена архитектурному замыслу. Если к работе в Боголюбове и на Успенском соборе во Владимире могли быть привлечены один или два профессиональных скульптора, то здесь роль мастеров такого рода была минимальной, все определяли большой опыт резчиков, воля зодчего и умелая организация работ «нарядчиком». Отмеченные выше изменения в технике резьбы свидетельствуют, что не остался неизменным и состав артели. Как и прежнюю артель, ее, скорее всего, возглавлял приглашенный князем пришлый зодчий, который прекрасно владел всем арсеналом технических приемов и форм, получивших повсеместное распространение в романском зодчестве второй половины XII в. Об этом, в частности, говорят появившиеся в Покровской церкви новые мотивы резьбы, среди которых обращает на себя внимание фестончатый декор архивольтов порталов, прорезанных по краю небольшими арочками [233]. Между ними располагаются пальмы с витыми стволами. Вместе с тем основу артели могли уже составлять местные мастера, обучавшиеся на предыдущих постройках во Владимире, Боголюбове и Ростове.

Церковь Покрова на Нерли можно рассматривать как эталонный во всех отношениях памятник, на долгие годы определивший канонические черты владимиро-суздальских храмов, типологию и даже, в какой-то степени, стилистику их резного декора. Во всяком случае, в период правления Всеволода Большое Гнездо, преемника Андрея Боголюбского и продолжателя его политики, уже на новом этапе развития иконографической программы и стиля резьбы мотивы декорации фасадов Нерли будут

[232] Напротив, по мнению Г.К. Вагнера, в церкви Покрова нет ни одного лика, повторяющего «классический» тип рельефов Боголюбова, но есть такие (например, левая голова в центральном прясле южного фасада), что напоминают голову № 1 Успенского собора (*Вагнер*, 1969. С. 168).
[233] См. об этом мотиве: *Иоаннисян*, 2007/2. С. 302–305.

повторять мастера, работавшие в Дмитриевском соборе Владимира. Программно-идеологический характер, который архитектура приобрела при Андрее Боголюбском, благодаря появлению на фасадах зданий элементов классической ордерной системы и изобразительной резьбы будет, конечно, развиваться, обогащаясь новыми мотивами и образами. Но основная имперская идея храма как места помазания избранника Божьего, т.е. получения властелином земли высшей духовной санкции на власть, и одновременно его прославления и величания останется неизменной. Являя образ мудрости Творца, девственной чистоты, целостности и гармонии, храм всегда предстает и как средоточие земли, взятой Богом в «свой удел», и как ее палладиум, и как источник силы правителя.

Даты возведения памятников зодчества и монументальной пластики периодов княжения Андрея Боголюбского и Всеволода III разделяют несколько десятков лет, и мы практически ничего не знаем о том, как складывалась творческая судьба мастеров-резчиков, работавших во Владимиро-Суздальской земле в 1160-х годах. Нам неизвестно, что они делали в период после окончания строительства церкви Покрова на Нерли и до гибели Андрея Боголюбского в 1174 г. К тому же в 1174 г. началась борьба за великокняжеский стол, и только в 1177 г. младший брат Андрея Всеволод прочно сел на великое княжение. Во всяком случае, Н.Н. Воронин был убежден, что к середине 1160-х гг. храмоздательная деятельность князя завершилась [234], после чего наступил длительный перерыв в строительстве на территории Владимиро-Суздальской земли, длившийся не менее полутора десятилетия, а скорее всего, даже более двадцати лет.

В силу отсутствия документальных свидетельств трудно дать убедительный ответ на вопрос, сохранились ли на протяжении указанного периода кадры зодчих и резчиков по камню, либо, не имея заказов и иных источников дохода, мастера ушли в другие земли и княжества. Ученые высказывают по этому проводу часто противоположные мнения. Тот же Н.Н. Воронин считал, что «мастера никуда не уходили», хотя и допускал возможность их работы в других городах, в том числе и в Киеве, куда, как он пишет, сам Андрей Боголюбский «собирался послать своих „делателей“» [235]. Иначе расценивает эту ситуацию О.М. Иоаннисян: «Нереально, чтобы старые строительные кадры сохранились во Владимире до начала Всеволодова строительства... Объяснять сохранение традиции во владимирском зодчестве при отсутствии там в течение 20 или даже 10 лет строительной деятельности только лишь „устойчивостью средневековых художественных традиций“, как это делал Г.К. Вагнер [236], нельзя» [237]. Бесполезным считает он поиск почерка артели владимирских мастеров «в других древнерусских городах и землях... Нигде более на Руси вплоть до 1185 г. не было ничего, даже отдаленно близкого памятникам Андрея Боголюбского» [238].

574

Проблема оказывается тем более актуальной и сложной, что мастера, работавшие уже при Всеволоде, в 1180–1190-х гг., часто почти буквально воспроизводили формы и приемы, которые использовали их предшественники. Данное обстоятельство выглядит особенно странным, если признать,

[234] *Воронин*, 1961/1962. Т.1. С. 261, 342.
[235] Там же. С. 342.
[236] «Во Владимире продолжала действовать та же мастерская, живущая традициями 60-х гг.» (*Вагнер*, 1969. С. 214).
[237] *Иоаннисян*, 2007/2. С. 278.
[238] Там же. С. 279.

574 **Деталь резных архивольтов портала Успенского собора во Владимире. Конец 1180-х гг.**
575 **Капитель колонны портала Успенского собора во Владимире**

что на смену старой артели пришла новая. Не случайно для объяснения данного феномена О.М. Иоаннисян предложил гипотезу, согласно которой костяк этой новой артели должны были составлять североитальянские мастера, связанные с тем же художественным центром, а возможно, и с той же мастерской, что и зодчие, приглашенные в свое время Андреем Боголюбским [239].

Первой большой работой для зодчих Всеволода стала обстройка галереями старого Успенского собора после ущерба, нанесенного ему пожаром 1185 г. Завершилось восстановление собора в 1189 г. Правда, роль резчиков в этом предприятии князя была достаточно скромной. Они должны были перенести на фасады галерей, возведенных вокруг ядра старого храма, рельефы, сохранившиеся от постройки Андрея Боголюбского, украсить новые порталы и барабаны четырех новых глав, окруживших центральный купол храма, и создать фигурные консоли для аркатурного пояса на галереях и алтарных апсидах.

Перенеся основной пластический акцент на аркатурный пояс, пилястры, порталы, полуколонны и резьбу венчающих их коринфских капителей [240], авторы замысла нового собора отказались от расположения рельефов в тимпанах закомар, противопоставляя широким гладям стен глубокие проемы многоуступчатых перспективных окон и порталов [241].

К сожалению, на протяжении жизни памятника многие детали его резьбы были утрачены или повреждены, некоторые утраты восполнены в процессе поновлений и реставраций [242]. Вырисовывается следующая картина. Почти вся резьба, покрывающая архивольты порталов собора, — это результат воссоздания утраченного подлинника, проведенного во время реставрационных работ 1885–1891 гг. [243] Сохранились далеко не все оригинальные капители полуколонн. Многие из них, наиболее разрушенные временем, были заменены тщательно сделанными копиями [244] [ил. 575].

Но, несмотря на утраты, дошедшие до нас подлинные части резьбы позволяют вынести суждение о ее характере. В резьбе капителей, как и в орнаментальной резьбе церкви Покрова на Нерли, основным структурообразующим элементом оставалась пальма с витым стволом и тремя широко раскинувшимися трехлистными ветвями, у основания которой располагаются крупные пальметты с выгнутыми вовне листьями. В аркатурном поясе, состоящем из 114 колонок, 57 (те, что расположены на апсидах, западном и северном фасадах) имели фигурные консоли [245]. Подлинными являются консоли в виде четырех звериных масок на северном прясле восточного фасада, а все

575

остальные консоли на апсидах — новые. К числу подлинных относятся примерно 13 консолей в пряслах западного фасада. Среди них есть изображения звериных морд, грифона, птиц, женских голов, льва [246]. Несмотря на то что набор изобразительных мотивов, здесь использованных, не всегда с точностью повторяет типы консолей храма на Нерли, стилистически многие из них, как отметил Г.К. Вагнер, «ничем не отличаются от консолей храма Покрова» [247].

Конечно, в этом вопросе далеко не все ясно, и последующие исследования, возможно, помогут прояснить и уточнить картину организации деятельности резчиков. Однако характер резьбы позволяет говорить об основной тенденции в развитии искусства белокаменной монументальной пластики. Притом что многие консоли представляют собой маски хищников или существ «химерического» вида, выражения их можно назвать скорее нейтральными, чем угрожающими. Они никак не контрастируют с расположенными рядом «классическими» ликами дев или изображениями птиц, но и не образуют вместе с ними сложно разработанное иконографическое целое. Можно согласиться с тем, что изображения на консолях представлены здесь как олицетворения сил зла и добра [248] [ил.576]. Но, вместе с тем, если в собственно

[239] Там же. С. 279–280.
[240] Полуколонны четырех новых глав венчали 64 капители, и 22 капители венчали полуколонны фасадов.
[241] Г.К. Вагнер объяснял такую скудость резного каменного декора тем, что само назначение Успенского собора, являвшегося кафедральным епископским храмом, «не располагало к развертыванию на его стенах больших скульптурных циклов» (*Вагнер*, 1969. С. 208).
[242] Определением оригинальных рельефов занимался А.А. Бобринский (*Бобринский*, 1916. С. 10, примеч. 14), а вслед за ним Г.К. Вагнер.
[243] В ГИМе хранится подлинный камень, украшенный вытянутой пальметтой в овальном обрамлении, относимый к архивольтам портала Успенского собора (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С 184. Рис. 73 в).
[244] Там же.
[245] *Вагнер*, 1969. С. 208.
[246] На западном фасаде: звериная морщинистая морда у шестой слева колонки северного прясла; усатая звериная маска у первой консоли и грифон у пятой консоли во втором прясле; в центральном прясле — все первые шесть консолей (две птицы, женская голова, геральдическая птица, звериная морда, женская голова); первая консоль в пятом прясле — птица, третья — лев, четвертая — птица и шестая — птица. Еще одна подлинная консоль в виде звериной маски хранится во Владимиро-Суздальском музее. Исследования были проведены А.А. Бобринским в период реставрации храма в 1886–1891 гг. (*Бобринский*, 1916. С. 10, примеч. 14; *Вагнер*, 1969. С. 209–210).
[247] *Вагнер*, 1969. С. 210.
[248] Там же.

романской пластике эти силы всегда приобретают персонифицированный, почти «портретный» образ демонов, то аналогичные фигуры, встречающиеся во владимиро-суздальской пластике, только напоминают их, не вызывая чувства страха. Они остаются лишь только масками, непременными декоративно-эмблематическими элементами на стенах княжеского храма, не превращаясь в лица, обладающие образной выразительностью и глубоким символическим содержанием. За этими расхождениями оттенков значений и смыслов стоит и различие культурных традиций, заставляющее очень осторожно относиться к вопросу о происхождении мастеров, работавших по заказам великого князя Всеволода Большое Гнездо. Такой вывод подтверждает и наблюдение за архитектурной орнаментикой, чьи своеобразные формы не имеют прямых аналогий в зодчестве Северной Италии и Франции. Исключение представляют некоторые немецкие памятники [ил. 577].

С одной стороны, мастера, работавшие в Успенском соборе, в соответствии с заказом должны были максимально точно воспроизвести особенности резьбы консолей и капителей церкви Покрова на Нерли **[249]**. С другой — учитывая характер архитектурного замысла, они старались ее укрупнить, сделать все черты более определенными и контрастными. Каждый из трех типов капителей — полуколонн малых глав, колонок аркатурного пояса, полуколонн фасадов — имеет особый тип орнаментации, который, помимо варьирования самих мотивов декора, отличается изменением его плотности и меры объемности. Резьба капителей на фасадах строится ярусами: внизу располагаются пальметты, слегка отходящие от тела корзины, а над ними возвышаются пальмы с витыми стволами и широкой кроной. В аркатурном поясе листья плотнее прижаты к стволу пальмы, а на малых барабанах орнамент становится более тонким и распластанным по поверхности блока капители **[250]**. По сравнению с аналогичным декором церкви Покрова на Нерли резьба Успенского собора 1185–1189 гг. отличается многослойностью, густотой и одновременно некоторой грубоватостью. Резчики стараются углубить фон, на смену ажурности пришли более резкие контрасты света и тени и графически очерченные формы. Может быть, наиболее заметно основная тенденция развития проявилась в четко ограненных капителях колонок аркатурного пояса. Их пропорции слегка вытянулись, а детали резьбы укрупнились; основу композиции составляет пальма с витым стволом и симметрично развернутыми листьями кроны, поставленная строго по оси фуста колонны.

576

577

Наблюдения, которые позволяют сделать сохранившиеся фрагменты подлинной резьбы, не обнаруживают ничего такого, что говорило бы о существенном изменении процесса естественного развития старой традиции **[251]**.

Примерно в те же годы, когда были воздвигнуты и декорированы резьбой галереи и малые купола Успенского собора, во Владимире приступили к строительству еще одного белокаменного храма — собора мона-

[249] Набор в общем не отличается от того, что дает декор Нерли, нет только химерических морд (свиных рыл в том числе). Сходство их таково, что Д.Н. Бережков допускал даже, что рельефы Нерли выполнены одновременно с рельефами обстройки Успенского собора в 1180-х гг. (*Бережков*, 1903. С. 99).

576 **Скульптурные консоли аркатурного пояса Успенского собора во Владимире**
577 Скульптурные консоли аркатурного пояса церкви в Кёниглуттере, Германия. Вторая половина XII в.
578 **Фрагмент резной базы колонки аркатурного пояса Успенского собора во Владимире. ВСМЗ**
579 Фрагмент резьбы цоколя фасада церкви Св. Якова в Регенсбурге, Германия. 1190-е гг.
580 **Фрагменты резных водометов из собора Рождественского монастыря во Владимире. Между 1192–1196 гг. Прорисовка Н.Н. Воронина**

578

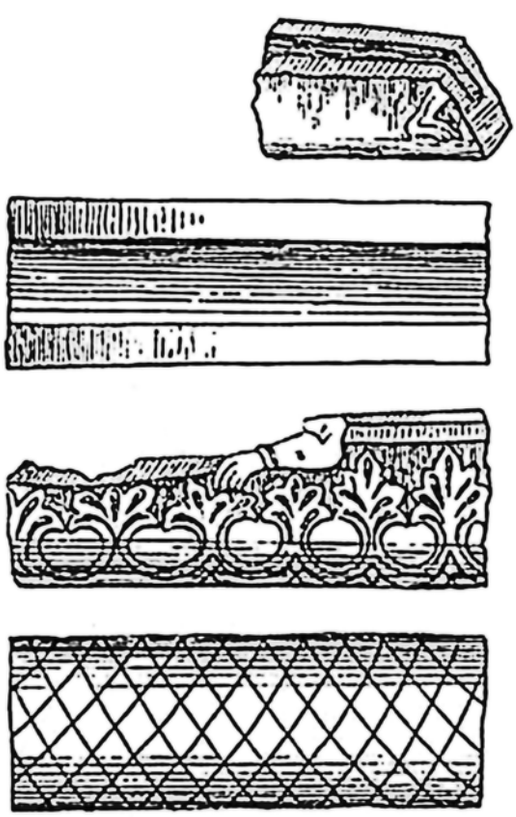
579

ции собора порталов, украшенных сложной орнаментальной резьбой. У них была лишь одна пара колонок и один прямоугольный выступ, третья наружная тяга шла по плоскости фасада и опиралась не на колонну или выступ, а на полосу карниза.

Репертуар орнаментальных мотивов, примененных в этом храме, заметно превосходит тот, что был использован в постройках времени Андрея Боголюбского. Тут можно видеть и сплетенные восьмерками двойные жгуты; и трехлепестковые цветы, покоящиеся на цветоложах в виде двух крупных, развернутых в стороны листьев; и чередующиеся с ними похожие на елочки многолепестковые пальметты на высоких стеблях; и раскрывшиеся бутоны цветов, венчающие звенья волнообразно изгибающегося побега; и булавовидные навершия столбиков (?), украшенные пальметтами и своего рода каннелюрами **[258]**. В резьбе капители полуколонны, украшавшей барабан главы, повторялся известный уже в декорации церкви Покрова на Нерли мотив заключенных в арочки широких прорезных листьев, которые разделяют пальмы с витым стволом и широко раскинутой кроной **[259]** [ил. 580]. Сохранившиеся фрагменты резьбы и описание Н.А. Артлебена позволяют отметить также такую своеобразную черту формы капителей фасадных полуколонн, как витой вал-астрагал.

стыря Рождества Богородицы. Оно длилось с 1192 г. по 1196 г. **[252]** От собора, разобранного из-за ветхости в 1859 г., до нас дошли фрагменты резьбы, фотографии, зарисовки и описания, сделанные до его слома архитектором Н.А. Артлебеном **[253]**. Они и являются основным источником суждения об этом храме и его резном декоре **[254]**. Кроме того, во время археологических раскопок были найдены немногие фрагменты резьбы: часть капители полуколонны и фрагменты водометов, один из которых представляет часть фигуры зверя (барса?), а другой украшают цветы и пальметты, а также изображение руки, касающейся их **[255]** [ил. 578].

Декор собора не включал в себя ни сюжетных композиций, ни аркатурного фриза **[256]**, он сводился к растительным мотивам и мотивам плетеночного орнамента в резьбе капителей фасадных полуколонн, полуколонок барабана главы, а также порталов. Резными фигурами были, по-видимому, украшены только водометы. Правда, и один из архивольтов портала, по сообщению Н.А. Артлебена, был украшен фигурами зверей **[257]**. Старинные фотографии сохранили для нас вид воссозданных при реконструк-



580

[250] Г.К. Вагнер отметил, что «капители боковых барабанов существенно отличаются от капителей центрального барабана». Если капители храма Андрея относятся к «римско-романскому типу, отличающемуся развитостью пластической формы», то капители времени Всеволода «заметно проще» (*Вагнер*, 1969. С. 214. Ил. 131).
[251] И о резьбе консолей Г.К. Вагнер писал, что в них «романские элементы... в значительной части являются плодом работы владимирских мастеров» (*Вагнер*, 1969. С. 214).
[252] ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 409, 413.
[253] К тому же при воссоздании собора в 1859 г. Н.А. Артлебен старался придерживаться форм старого храма.
[254] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 388–380.
[255] Хранятся в ГИМе. См.: *Вагнер*, 1969. Ил. 135–140.
[256] Г.К. Вагнер объяснял это монастырским характером храма (*Вагнер*, 1969. С. 222).
[257] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 385.
[258] Там же. Ил. 70, 73.
[259] Хранится в ГИМе. См.: *Вагнер*, 1969. Ил. 137.

581

582

581, 582 **Фрагменты резьбы архивольтов портала собора Рождественского монастыря во Владимире. ВСМЗ**
583 **Капитель колонны церкви Св. Якова в Регенсбурге. Германия. 1190-е гг.**
584 **Капитель полуколонны фасада собора Рождественского монастыря во Владимире. ВСМЗ**

В декоре архивольтов западного портала храма орнаментальный узор отличался особой плотностью и неведомым ранее разнообразием в варьировании рисунка распустившихся бутонов и листьев, украшающих изгибы побегов лозы, и в сочетании мотивов растительного и абстрактного плетеного узора. Так, в орнаменте валика внутреннего архивольта в центры ромбов, образованных переплетениями двойного жгута, органично врастают пятидольные пальметты. Названные мотивы не обнаруживают элементов, характерных и специфичных только для собственно романской каменной пластики [260]. Этот, по сути интернациональный, язык орнаментальных форм получил во второй половине XII в. широкое распространение на территории всей Европы и Ближнего Востока [261]. Так, почти буквальную аналогию орнаменту на фрагменте водостока (?), развивающему мотив сасанидских пальметт, вписанных в смыкающиеся друг с другом удлиненные сердцевидные формы [262], представляет резьба кивория собора в Пенне на юге Италии [263].

Однако едва ли можно утверждать вслед за Г.К. Вагнером, что вектор развития стиля резьбы Рождественского собора определялся движением «от романских форм к самобытным» [264]. Во-первых, она заметно отличается от декора церкви Покрова на Нерли. Здесь важную роль играют мотивы плетенки, которых там не было. Во-вторых, она стала пышнее и тяжелее. Орнаментальные раппорты глубоко прорезаются, почти что прочеканиваются, выпуклые полосы и гирлянды орнамента, украшающие плоские части архивольтов, получают обрамление и как будто заключаются в узкие филенки. Мастера старались создать эффект многослойной резьбы, охотно используя для этого мотивы сложно переплетающихся двойных жгутов, образующих своеобразные узлы-мутовки с пробивающимися через них пучками трав и листьев. Именно трактовка орнаментальных мотивов находит больше

[260] Г.К. Вагнер в качестве ближайшей аналогии плетеному орнаменту, украшающему центральный архивольт портала и более всего перекликающемуся с орнаментикой романских памятников, приводит резьбу капеллы Св. Мартина в Сплите XI в. — постройки, находящейся на территории Далмации, где переплетались художественные традиции Запада и Востока (Там же. С. 228. Ил. 141 на с. 226).
[261] Можно, например, сравнить описанные мотивы гирлянд с орнаментами, встречающимися во фресках Софийского собора в Новгороде 1109 г. и в мозаиках собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, 1112 г.
[262] Н.Н. Воронин связывал его с Успенским собором, а Г.К. Вагнер — с Рождественским (*Воронин*, 1961/1962. Т. 1. Ил. 70 на с. 180; *Вагнер*, 1969. Ил. 140 на с. 225).
[263] *Buschhaussen*, 1978. Abb. 690.
[264] *Вагнер*, 1969. С. 224.

583

584

аналогий в резьбе романских памятников, чем византийских.

Незначительные фрагменты резьбы собора, дошедшие до нас, и немногочисленные фотографии не позволяют уверенно судить об утраченном храме и его декоре. Однако основание говорить, что резьба его отличалась и от декора стен церкви Покрова, и от деталей резьбы Успенского собора, созданных при Всеволоде между 1185–1189 гг., есть. Создатели резьбы Рождественского собора представляли явно иную стилистическую традицию. Конечно, невозможно утверждать, что никто из мастеров, в 1180-х годах украшавших резьбой Успенский собор, в Рождественском монастыре уже не работал. Более того: сомневаться в наличии в ту пору во Владимире собственных мастеров-строителей не позволяет часто цитируемое исследователями известие летописи под 1194 г. о работах в Суздале, предпринятых по инициативе епископа Иоанна: «Не ища мастеров от немець, но налезе мастеры от клеврет святое Богородици и от своих...» [265]. И все же исследователи имели основание допускать возможность прихода во Владимир новых мастеров из других художественных центров [266]. Очень близкую по орнаментальным мотивам и даже стилистике фрагментам из Успенского и Рождественского соборов резьбу можно увидеть, например, в церкви Св. Якова (так называемой Шоттенкирхе) в Регенсбурге, относящейся к концу XII в. [267]. Однако окончательно решить данную проблему возможно только в процессе дальнейших тщательных исследований всех сохранившихся фрагментов резьбы и документальных свидетельств и привлечения значительно большего числа типологически близких памятников.

Неизмеримо бóльшую по объему и разнообразию информацию предоставляет исследователям скульптурное убранство самого обширного и наиболее известного памятника владимиро-суздальской каменной пластики — Дмитриевского собора во Владимире, строительство которого велось примерно в те же годы, что и строительство собора Рождественского монастыря [268]. В целом, как неоднократно отмечалось разными авторами, в архитектурном облике и во многих элементах декоративного убранства, даже небольших, создатели Дмитриевского собора повторяли церковь Покрова на Нерли [269]. В трех центральных тимпанах фасадов расположены изображения сидящего на троне царственного отрока. Его окружают птицы, львы и грифоны с ланями в лапах, фигуру в тимпане западного фасада сопровождает надпись, свидетельствующая, что это царь Давид [270]. Консоли колонок аркатурного пояса украшены фигурной резьбой в виде масок, изображений птиц, львов, грифонов и фантастических тварей, в импостах столбов в интерьере храма расположены фигуры лежащих львов, а в резьбе капителей лопаток и полуколонн, как и в церкви на Нерли, широко используется мотив пальмы с витым стволом.

Однако, по сравнению со всеми другими храмами, возведенными по заказу Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо, в Дмитриевском соборе резьба полностью заполняет поверхность всех стен западного, северного и южного фасадов, начиная от тимпанов прясел и до аркатурного пояса, который переходит на апсиды. Распола-

[265] ПСРЛ. Т. I. 1997. С. 411.
[266] На этот раз, как считал П. П. Покрышкин, это могли быть мастера из Далмации или Сербии, поскольку именно там, по его мнению, можно найти образцы резьбы, наиболее похожие на владимирскую. В первую очередь он имел в виду Богородичную церковь в монастыре Студеница (*Покрышкин*, 1906/2. С. 22–23; *Вагнер*, 1969. С. 229).
[267] *Endres*, 1903; *Strobel*, 1964. S. 1–24; *Idem*, 2006.
[268] О дате возведения Дмитриевского собора см. в разделе «Зодчество» в настоящем томе ИРИ.
[269] См., например, описание орнаментальных элементов, украшающих аркатуру храма в кн.: *Гладкая*, 2009/1.
[270] Первоначально существовало мнение, что это Соломон (*Кондаков*, 1899. С. 22–23; *Толстой, Кондаков*, 1899. С. 31; *Малицкий*, 1931. С. 33; *Вагнер*, 1969. С. 254).

585

585 **Западная часть южного фасада Дмитриевского собора во Владимире до перестройки. Акварель Ф.Г. Солнцева. 1830 г. ММК**
586 **Резной декор южного фасада Дмитриевского собора во Владимире. Первая половина 1190-х гг.**

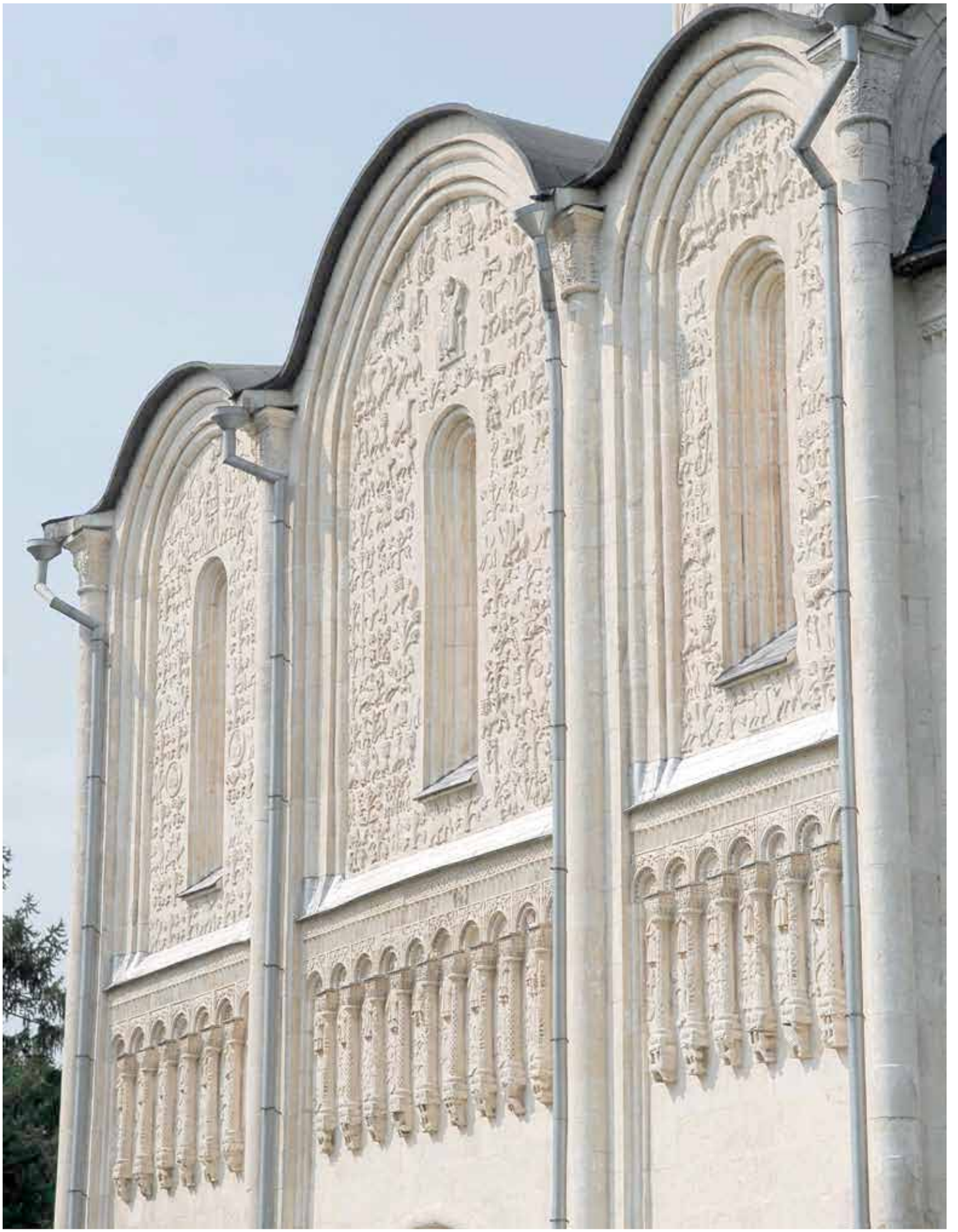
гается она и в простенках окон барабана главы, обрамленных арочками на изящных тонких колонках.

Кроме того, рельефы украшали стены галерей и башен, примыкавших к основному объему храма и снесенных в процессе его «реставрации» в 30-х годах XIX в. [271]

Распределенные по регистрам рельефы образуют подобие строк большого иероглифического текста — своеобразного послания, обращенного как к современникам, так и к последующим поколениям обитателей Владимиро-Суздальской земли. По подсчетам исследователей, число рельефов только с изображениями человеческих фигур, птиц, зверей, чудовищных монстров, иных фантастических существ, не считая растительных мотивов и мелких деталей, вплетенных в орнаментальную резьбу, составляет более 500 [272]. Однако с течением времени принципы чтения и понимания текстов такого рода постепенно были утрачены, к тому же перестройки и реставрации, изменение в порядке расположения рельефов, замена обветшавшей резьбы новыми камнями еще более усложнили эту задачу. Существуют разные мнения по вопросу о соотношении резьбы основного объема храма и окружавших ее построек. Некоторые исследователи считают, что украшавшие их рельефы были исполнены не единовременно [273].

Хотя все авторы, писавшие о Дмитриевском соборе, единодушно признают этот памятник венцом владимиро-суздальской архитектуры и пластики домонгольского времени, они при этом высказывают весьма противоречивые суждения по вопросу о происхождении мастеров, по-разному представляют картину развития самой традиции каменной резьбы, логику изменения ее стиля, по-разному интерпретируют иконографическую программу скульптурного декора храма [274]. Зарисовки Ф.Г. Солнцева показывают, например, что рельефы, располагавшиеся на восточном прясле северной башни, были перенесены на западный фасад собора, где ныне и находятся. Изучение их позволило понять, как при переносе отдельных фрагментов резьбы могли изменяться уровни соотношения изображений и орнаментики с элементами архитектурных членений, как могли исчезнуть детали окружавшего их растительного орнамента [275]. На некоторых акварелях запечатлены рельефы, перемещенные с первоначальных мест, а также оказавшиеся утраченными в процессе «реставрации» [276] [ил. 585]. В частности, изучение акварелей Ф.Г. Солнцева позволило С.М. Новаковской показать, что в декоре собора «особую тематическую группу» составляли рельефы с кентаврами, располагавшиеся в основном на западном фасаде [277]. Она же установила, что южная башня собора, «в отличие от северной... не имела резного декора» [278]. Ставший понятным механизм перемещения деталей позволяет объяснить, каким образом в основной массив резьбы, украшающей собор, которая отличается барельефным характером трактовки формы, попали рельефы, стилистику которых обычно определяют как «плоскостно-графическую» [279]. В целом же изучение архивных материалов, техники и стилистики резьбы позволило исследователям выделить из общего объема белокаменного декора собора четыре основные группы рельефов, созданных в разное время:

[271] Об истории «чинок» и реставраций храма см.: *Гладкая*, 2005/1. С. 144–158.
[272] Всего в настоящее время, по подсчетам М.С. Гладкой, насчитывается около 1500 блоков, покрытых резьбой (*Гладкая*, 2009/2. С. 22).
[273] Эту точку зрения наиболее тщательно обосновал А.В. Столетов (*Столетов А.*, 1975. С. 114–156.). О заметном стилистическом различии двух групп древних рельефов писали А.И. Скворцов и М.С. Гладкая (*Гладкая, Скворцов*, 1983. С. 184–207). Идею разновременности рельефов поддерживают С.М. Новаковская (*Новаковская*, 1981. С. 50) и Т.П. Тимофеева (*Тимофеева*, 1988. С. 198–207).
[274] Исследования последних лет позволили проследить видоизменения облика собора, которые он претерпел на протяжении последних трехсот лет, начиная с «реставрации», проведенной после пожара 1719 г., когда были растесаны его первоначальные окна. В этом деле основным опорным материалом для исследователей служат описания храма и зарисовки, сделанные до осуществленного в 1838 г. сноса северной и южной галерей и башен, примыкавших к западным пряслам северного и южного фасадов. Рельефы, некогда их украшавшие, выходили в интерьер башен. Особо ценными являются акварели Ф.Г. Солнцева, выполненные им в 1831 г. и зафиксировавшие то состояние храма и разных его частей, в котором они пребывали после очередной «реставрации», имевшей место в 1805–1807 гг. См.: *Новаковская*, 2007/2. С. 136–179.
[275] Так, вместо существовавшей здесь двери, ведущей на хоры, появились окна. См. об этом: *Гладкая, Скворцов*, 1988. С. 307–329; *Новаковская*, 2007/1. С. 142–143.
[276] В частности, благодаря акварели Ф.Г. Солнцева удается реконструировать в пятом ряду рельефов левого прясла западного фасада первоначальное положение двух утраченных медальонов с полуфигурами святых. См.: *Новаковская*, 2001/1. С. 40–66; *Она же*, 2007/2. С. 150. Ил. 9 на с. 155.
[277] Там же. С. 152.
[278] Там же. С. 163.
[279] Последние образуют хорошо различимую и достаточно компактную группу. См.: *Гладкая, Скворцов*, 1988. С. 307–329. С.М. Новаковская отмечает, что при исследованиях только во втором ярусе резьбы были выделены 53 рельефа, относящиеся к «реставрации» 1838 г., и еще 98 рельефов отнесены ею к декору северной башни (*Новаковская*, 1984. С. 9–12). На северном фасаде «наибольшей переделке» подверглось западное прясло. Здесь на месте закладок располагаются сейчас рельефы плоской резьбы, относящиеся к работам XIII в., и рельефы 1838 г. (*Она же*, 2001/1. С. 44).



586

587

в конце XII в., в первой трети XIII в., в период «ремонта» 1806 г. и в процессе «реставрации» 1834–1839 гг. [280]

Первую группу рельефов, манеру резьбы которой Л.А. Мацулевич определял как круглую, а Г.К. Вагнер как барельефно-пластическую [281], отличает высота рельефа (от 3,5 до 6 см) и «мягкая скульптурная моделировка форм», зрительно позволяющая изображению отчетливо отделяться от плоскости фона [282]. Края формы, как правило, мягко скругляются в сторону плоскости стены либо, что встречается не часто, подходят к ней под прямым углом. Несмотря на относительно небольшую высоту рельефа, мастера различают в нем пространственные планы, обычно не менее трех, делая одни части более выпуклыми, а другие уводя в глубину, границы между ними они всегда подчеркивают. Наносимые поверх рельефа линии рисунка, декоративные «порезки» отличаются глубиной.

Рельефы, входящие во вторую группу, отличающуюся «плоскостно-графической» манерой резьбы, имеют небольшую высоту (до 1,5 см); мастера не ставят перед собой цель выявить разные пространственные планы объема изображения, все его детали лежат, как правило, в одной плоскости и различаются характером фактуры и орнаментальной разделки поверхности. Формы не противопоставляются фону, а в большей мере подчиняются ему, делаются чуть более дробными, графически прорисованными, контуры не скругляются, а врезаются вглубь стены [283] [ил. 587].

Как уже говорилось, первоначально рельефы второй группы были сконцентрированы на стенах северо-восточной башни [284], которую и Н.Н. Воронин, и Г.К. Вагнер считали органической частью всего архитектурного комплекса собора, возведенного в один строительный период, а потому были склонны объяснять различие манер работой разных артелей резчиков [285]. В отличие от них, Л.А. Мацулевич и Н.В. Малицкий были склонны относить эти рельефы к более позднему времени, хотя и избегали уточнения [286]. Более определенную датировку этой группы рельефов первой третью XIII в. предложили М.С. Гладкая и А.И. Скворцов, справедливо указавшие на их близкое родство с резьбой Рождественского собора в Суздале 1222–1225 гг.

[280] См.: *Бобринский*, 1916; *Мацулевич*, 1922. С. 253–299; *Малицкий*, 1923; *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 425; *Вагнер*, 1969. С. 370; *Столетов А.*, 1975. С. 114–156; *Новаковская*, 1978. С. 128–141; *Она же*, 1979. С. 112–125; *Она же*, 2001/1. С. 40–66; *Гладкая, Скворцов*, 1988. С. 307–329; *Гладкая*, 1984; *Она же*, 1997/1. С. 154–161; *Она же*, 1997/2. С. 60–80; *Она же*, 2000/1; *Она же*, 2003/2; *Она же*, 2004/1. С. 174–179; *Она же*, 2004/2; *Она же*, 2005/1. С. 144–158; *Она же*, 2009/1; *Она же*, 2009/2; *Новаковская*, 2007/2. С. 142–143.

[281] Л.А. Мацулевич разделял всю скульптуру барельефного типа на круглую и плоскую. В пределах этой типологии он выделял внутри типов еще несколько уровней: рельеф большой и малой высоты и четыре способа моделировки — округление контуров, псевдомоделировка, глубоко врезанная моделировка, линейная гравировка; всего до 16 вариантов манер барельефной резьбы. 17-й вариант представляет горельефная резьба — три фигуры царя Соломона

587 **Львы. Рельефы третьего снизу регистра резного декора фасадов Дмитриевского собора**

и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском 1234 г. [287] Свое мнение они подкрепляли и материалами изысканий А.В. Столетова, связывавшего появление угловых башен и галерей с ремонтом собора, последовавшим после пожара 1229 г. [288] Еще две группы рельефов связаны с работами, ведшимися во время «реставраций» собора в 1805–1807 гг. и в 1834–1839 гг. [289]

Несмотря на то что изучение памятника продолжается, проведенные исследователями работы позволяют сегодня представить первоначальный облик декорации храма с достаточной степенью детализированности и достоверности. В центральных пряслах фасадов насчитывается по 14 «строчек» рельефного «текста», в малых пряслах таких «строчек» 12. В интерколумниях аркатурно-колончатого пояса на фасадах располагались фигуры святых в рост, а на апсидных полукружиях — растительный орнамент; в простенках между окнами барабана главы — переплетенные медальоны с вписанными в их поля полуфигурами святых и геральдическими изображениями птиц, зверей, грифонов и других фантастических существ.

Композиция декора каждого прясла строится как цельная картина, в которой доминирует иерархическая система соподчинения нижних рядов верхним. Соблюдается главенство крупных изображений над малыми и, насколько это возможно, принцип осевой симметрии, поскольку эти «картины» не обособлены полностью друг от друга [290]. Но, наряду с построением замкнутой композиции в пределах каждого прясла, мастера соблюдали единство общего ритма движения, проходящего по всему периметру стен храма, подчеркивая взаимосвязь отдельных «картин» путем введения в их структуру циклов фигур и орнаментальных мотивов, которые, получив начало в определенном регистре в одном из прясел стен собора, продолжают развиваться, переходя на другие фасады. Самые крупные и, как правило, самые объемные рельефы сосредоточены в тимпанах центральных и боковых прясел стен собора, самые небольшие и наиболее статичные — в нижних рядах; динамика сюжетно-композиционного движения нарастает по мере перехода от нижних регистров к верхним. Таким образом, двигаясь снизу вверх, как это делал Г.К. Вагнер, пытавшийся увязать логику чередования «строчек» декора с последовательностью возведения стен храма, можно в самых общих чертах представить основные принципы его построения [291].

Начиная отсчет от уровня, обозначенного отливом над аркатурным поясом, в заполняющих поля прясел первых двух рядах рельефов располагаются ветвящиеся деревца, иногда с фигурами птиц и зверей, в первую очередь львов, стоящих по сторонам от них. В третьем ряду встречаются изображения тех же низкорослых деревьев, но явно преобладает мотив шествующих львов с «процветшими» хвостами и грифонов, у некоторых из которых поднята одна лапа, другие несут в пасти или клюве нечто, напоминающее пальмовую ветвь. В следующем, четвертом ряду главенствующим мотивом вновь становится изображение деревьев, а в пятом — процессия конных воинов (она хорошо прослеживается в декорации западного и южного фасадов) [292] [ил. 588, 589]. Затем вновь повторяется ряд деревьев, тогда как в регистре над ним расположены фигуры разных зверей: все они изображены взволнованными, встрепенувшимися, с поднятыми вверх головами, прислушивающимися к чему-то. Характеризуя этот ряд, Г.К. Вагнер обратил внимание на возросшие размеры рельефов [293].

В очередном, восьмом по счету регистре опять располагается ряд деревьев. За ним следуют два регистра с фигурами зверей и птиц, причем в девятом особенно часто встречаются парные изображения (главным образом на западном фасаде) — птиц со свившимися хвостами, двух львов с одной головой. Не исключено, что здесь некогда находился рельеф с фигурами двух «обнимающихся» лебедей, который ныне

в тимпанах закомар (*Мацулевич*, 1922. С. 284–287). Об этом же см.: *Вагнер*, 1969. С. 370.

[282] *Гладкая, Скворцов*, 1988. С. 307.

[283] Там же. С. 312–313.

[284] К этой части здания относятся те рельефы, которые оказались вставленными при реставрации 1838 г. в боковые участки западного фасада. Н.В. Малицкий связывал сидящие фигуры с Христом-Эммануилом в центре с темой Страшного суда (*Малицкий*, 1923. С. 33, примеч. 1).

[285] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 425; *Вагнер*, 1969. С. 234.

[286] *Мацулевич*, 1922. С. 297; *Малицкий*, 1923. С. 41.

[287] *Гладкая, Скворцов*, 1988. С. 314–315.

[288] *Столетов А.*, 1975. С. 114–156

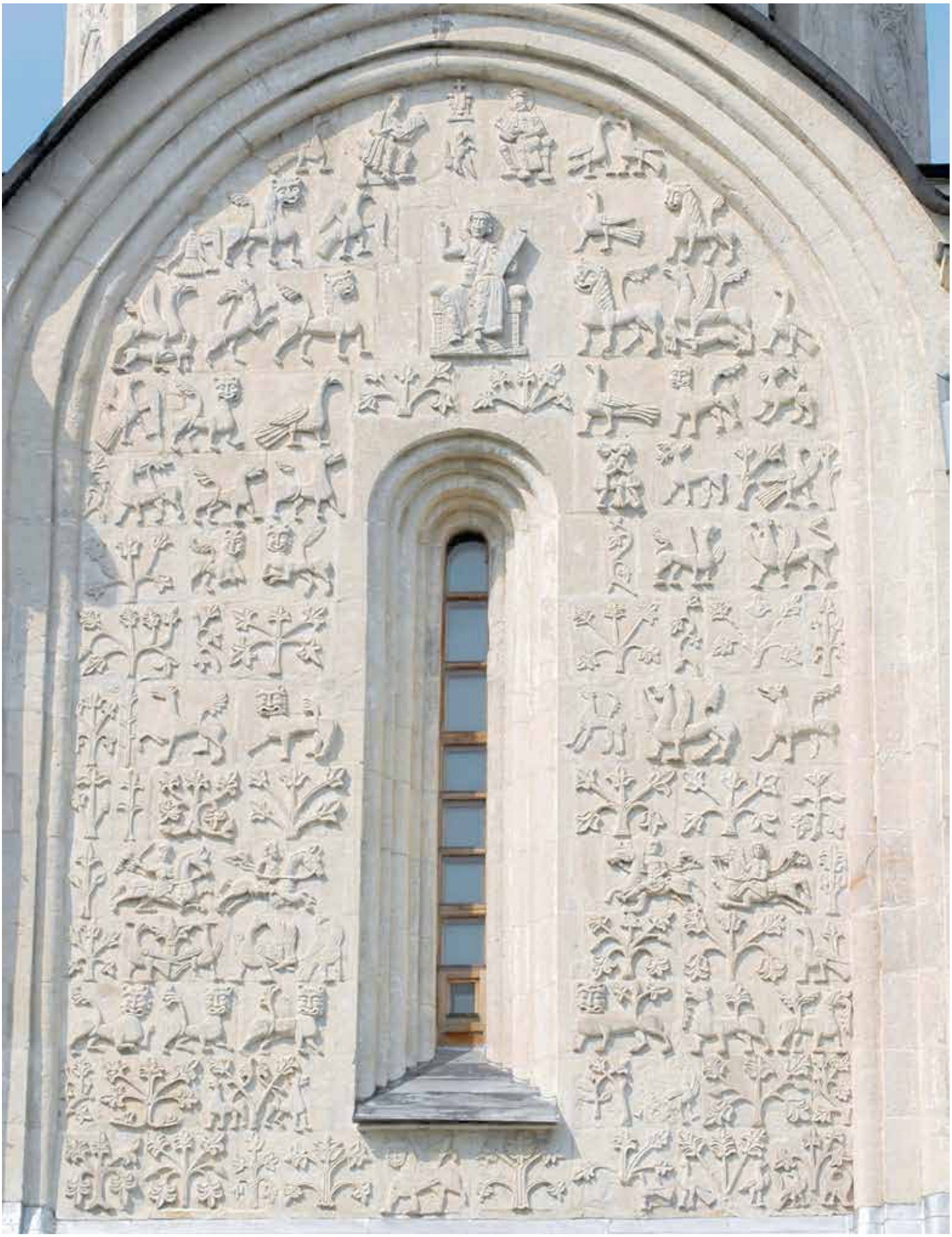
[289] При этом в первом случае мастера либо восполняли утраты резьбы, либо привносили в декор перестраивавшихся частей храма новые элементы, не ставя перед собой задачи подражать стилю древних рельефов. Напротив, мастера, работавшие здесь в 30-х годах XIX в., старались, насколько им позволяли опыт и знания, подражать древним образцам. В ряде случаев это получилось столь удачно, что исследователи затрудняются отличить копию от подлинника. Из 70 рельефных фигур на консолях Г.К. Вагнер считает подлинными только семь рельефов аркатуры северного фасада (*Вагнер*, 1969. С. 236. Ил. 154). Наибольшее число новых рельефов находится в западном прясле южного фасада, практически полностью заново была исполнена резьба аркатурно-колончатого пояса (*Гладкая, Скворцов*, 1988. С. 325–326; *Новаковская*, 2007/2. С. 160–164).

[290] Стремление авторов замысла декора собора показать «иерархический характер всего сущего» было отмечено еще М.В. Алпатовым (*Alpatov, Brunov*, 1932. S. 265).

[291] Ученые неоднократно обращали внимание на сходство «строчной» системы декорации стен Дмитриевского собора с декором рукописей. А.Н. Грабар указывал на фронтисписы рукописей, узор которых устроен по тому же принципу чередования рядов (*Грабар*, 1962. С. 257. Рис. 6; *Grabar*, 1976. Pl. XXXVIII/2). Г.К. Вагнер в качестве примера воспроизвел фронтиспис Codex Aureus XI в. из Эхтернаха, где ряды птиц и зверей чередуются с рядами растений (*Вагнер*, 1969. Ил. 220). О.М. Иоаннисян отмечает, что такой же прием «строчного» размещения скульптурных композиций на фасаде был применен в соборе в Ангулеме (1110–1128 гг.), где они вписываются в ярусы проходящих по фасаду арок (*Иоаннисян*, 2005. С. 287). Особо тщательный анализ принципов построения композиций декорации фасадов проведен в работах М.С. Гладкой. См., например: *Гладкая*, 2002/1. С. 206–215.

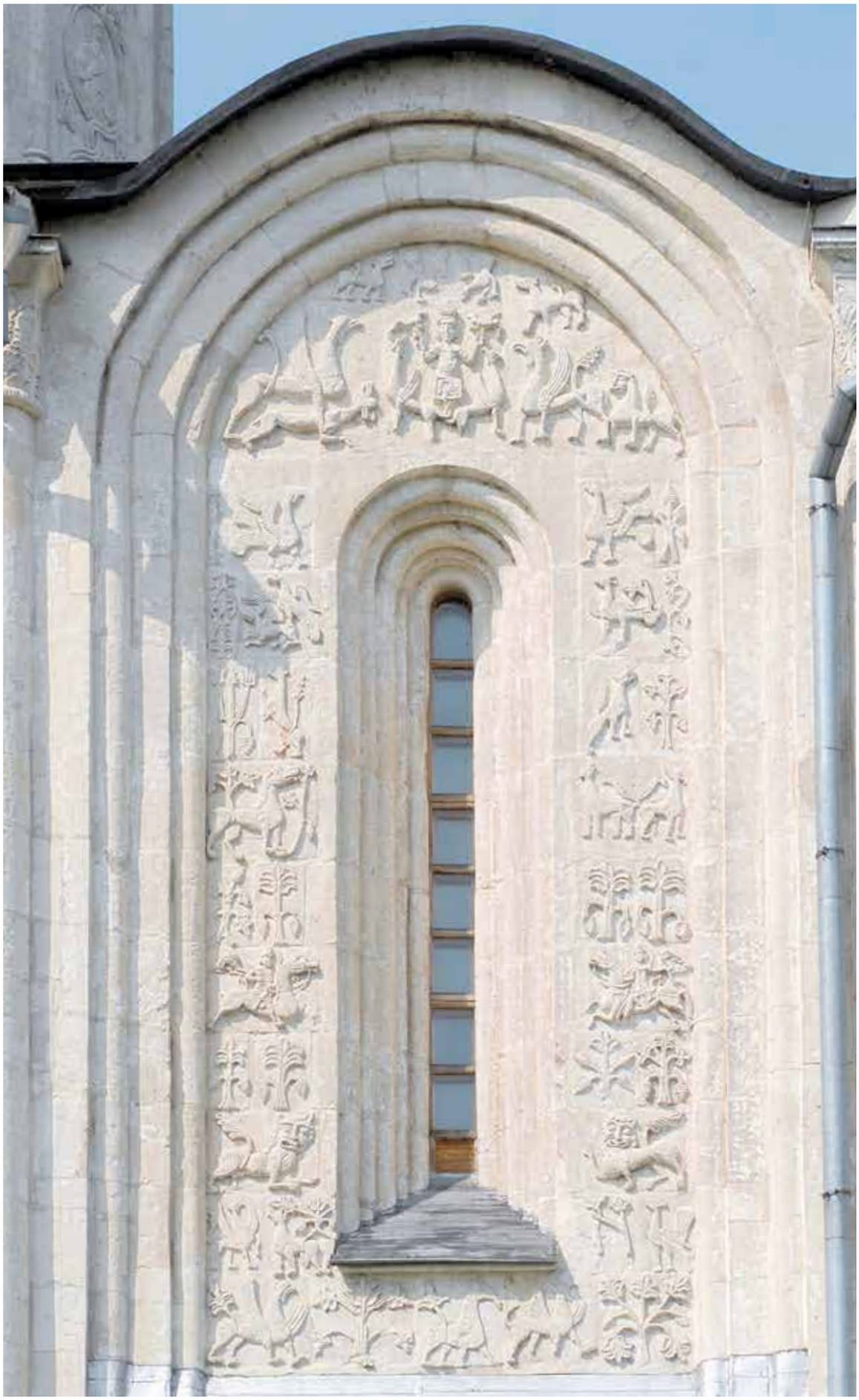
[292] *Гладкая*, 2003/4. С. 203–228.

[293] *Вагнер*, 1969. С. 248.



588

588 **Резной декор центрального прясла южного фасада Дмитриевского собора**
589 **Рельефы восточного прясла южного фасада Дмитриевского собора**



589

590

591

592

можно видеть в седьмом ряду центрального прясла западного фасада. Особенностью десятого ряда, по замечанию Г.К. Вагнера, является то, что заметное место в нем занимают рельефы, представляющие сцены охоты и единоборства [294]. Тут можно видеть нападение грифона на лань; отрока, побивающего булавой льва; двух борющихся юношей [295]; человека с туловищем дракона, который сражается с диким зверем (медведем?); человека, поражающего в пасть мечом или рогатиной зверя, попавшего в капкан [ил. 590–592].

Далее следуют рельефы, относящиеся уже к декорации тимпанов прясел стен. Здесь они, как правило, входят в состав больших сюжетных композиций. В тимпанах центральных прясел фасадов — западного, северного и южного — располагается фигура ветхозаветного царя-псалмопевца Давида [296], которому поклоняются все земные существа; в тимпанах боковых прясел, если судить по сохранившимся на своих местах композициям восточных прясел северного и южного фасадов, — образы легендарных «богоизбранных» властителей.

Перечисленными рельефами резной декор храма не ограничивался. Орнаментальный узор, включающий растительные мотивы и мотивы «плетенки», сплошным

[294] *Вагнер*, 1969. С. 350.
[295] Н.А. Чаев видел здесь эпизод борьбы св. Нестора с язычником Лием (*Чаев*, 1875. С. 151). В эту тематику вписывается и рельеф «Св. Никита, избивающий беса» (южная закомара западной стены), который Ф. Халле интерпретировала как «Жертвоприношение Авраама» (*Halle*, 1929. S. 43).

590 **Святые Георгий и Федор Тирон на конях. Деталь пятого регистра резного декора фасадов Дмитриевского собора**
591 **Сцена борьбы. Рельеф Дмитриевского собора**
592 **Сцена охоты на птицу. Рельеф Дмитриевского собора**
593 **Резной декор апсиды Дмитриевского собора**

593

ковром покрывает аркатурный пояс, обходящий собор со всех сторон, — фусты колонок, тимпаны арочек и карниз. На этом фоне в интерколумниях на трех фасадах мастера расположили фигуры святых в рост **[297]** [ил. 593]. Консоли колонок, как и в церкви Покрова на Нерли, и в Успенском соборе, украшают разнообразные резные фигуры — женские и мужские головы, изображения зверей и птиц, а также фантастических существ, видимо, олицетворявших силы зла. Но женских масок, подобных тем, что были на стенах церкви в Боголюбове и в первом Успенском соборе, здесь нет.

Большое внимание создатели резного убранства храма уделили декору его трех порталов, каждый из которых был украшен особым орнаментом и не повторяющими друг друга изобразительными мотивами.

Конечно, в столь кратком описании общей композиционной схемы расположения рельефов опущено множество деталей, которые определяли контекст декора фасадов собора, вносили в его содержание важные смысловые акценты. Безусловно, заметное место в нем занимали изображения святых в медальонах и арочных обрамлениях или, например, фигуры кентавров, хотя сегодня достаточно трудно однозначно определить, где они находились изначально.

На протяжении полутора столетий было сделано множество попыток расшифровать смысл как отдельных рельефов, так и декора в целом. Одни исследователи считали, что не следует пытаться искать значение каждого отдельно взятого рельефа **[298]**, тогда как другие шли именно по этому пути, видя в них структурные элементы сложной и хорошо продуманной иконографической программы **[299]**. Последовательнее других этот принцип постаралась воплотить М.С. Гладкая, которая рассматривала в своих работах отдельно не только сюжетные сцены, но и растительные, зооморфные и орнитоморфные мотивы — изображения виноградной лозы и пальм, львов, пардусов, грифонов, диких ослов-онагров, оленей и ланей, голубей, павлинов и орлов. Не меньшее внимание она уделила описанию и анализу всех видов орнаментики **[300]**.

По-разному подходят ученые и к проблеме истолкования общего замысла программы декора храма. Еще В.И. Доброхотов высказал мнение, что основой замысла послужили тексты «хвалитных» псалмов, в которых все сущие на земле твари славят Бога: «всякое дыхание да хвалит Господа» (Пс. 150:6) **[301]**. Несколько иную направленность видел в замысле ансамбля Н.П. Кондаков, не отрицавший его общей религиозной сути, но считавший, что акцент здесь в боль-

[296] Имя Давида начертано только в тимпане западного фасада. Возможно, аналогичные изображения в центральных тимпанах северного и южного фасадов представляют образ юного царя, олицетворяющего «сына десницы», поставленного Богом охранять верный ему народ. См.: *Лифшиц*, 2012. С. 184–201.
[297] Первоначальные рельефы сохранились только в аркатуре на западном прясле северного фасада, остальные представляют собой реставрационные «новоделы».
[298] *Лазарев*, 1953/2. С. 412.
[299] *Вагнер*, 1962. С. 78–90; *Даркевич*, 1962. С. 90–104; *Он же*, 1964. С. 46–53; *Он же*, 1976. С. 204–208; *Гладкая*, 2000/1; *Она же*, 2002/1; *Она же*, 2003/1; *Она же*, 2009/2; *Новаковская*, 1999/1. С. 37–41; *Она же*, 1999/2. С. 57–61; *Новаковская*, 2001/1. С. 40–66; *Она же*, 2001/2. С. 40–45; *Она же*, 2002/1. С. 22–27; *Она же*, 2002/2. С. 172–186; *Она же*, 2008. С. 503–517.
[300] *Гладкая*, 2005/2; *Она же*, 2009/1.
[301] *Доброхотов*, 1849. С. 140–141. Впоследствии эта идея получила развитие в работах Ф. Халле (*Halle*, 1929. S. 60–62); Д.В. Айналова (*Ainalov*, 1932; S. 78–82); В.Н. Лазарева (*Лазарев*, 1953/2. С. 404, 414, 416).

594

594 **Деревья. Рельефы нижнего регистра резного декора Дмитриевского собора**
595 **Звери, предстоящие трону помазанника Божьего. Рельефы южного фасада Дмитриевского собора**

шей мере был поставлен на представлении «непостижимого в своих „дивах“, неизвестного в своих тайнах Божьего мира». Причем в процессе воплощения этого представления мастера допускали «всякого рода отступления, вольности», их мысль «не является навязчивой тенденцией». Ту же свободу деталей он находил в текстах фольклорных и апокрифических, подобных тем, что входили в сборники «тайной премудрости» типа «Голубиной книги» — сборника духовных стихов [302].

Принципиально другую позицию в этой дискуссии занял А.Н. Грабар. С его точки зрения, резной декор фасадов Дмитриевского собора должен быть отнесен к тому типу «светского искусства», яркое представление о котором дают такие памятники, как росписи башен Софийского собора в Киеве. При этом он не придавал слишком большого значения той роли, которую в этом ансамбле играют изображения царя Давида [303]. Напротив, Н.Н. Воронин именно в образе царя-пророка Давида видел ключ к расшифровке замысла этого ансамбля, в основе которого, как он считал, лежала продуманная еще самим Андреем Боголюбским не религиозная, а политическая концепция богоизбранного государя и богохранимого царства [304].

Более сложной была позиция Г.К. Вагнера, допускавшего, что в одной иконографической программе могли соединиться разные по своим истокам идеи и традиции, как собственно религиозные, так и политические, на которые не могли не оказать влияния укоренные в народном сознании идеальные представления о красоте, святости, премудром устройстве Вселенной [305]. Полифоничность программы декора, разнохарактерность мотивов и образов, замысловато переплетающихся в ней, по его мнению, отражает влияние разных социальных и культурных традиций, а также часто весьма несхожих по жанру «текстов» — библейских, мифологических, фольклорных. Те же свойства, в понимании некоторых исследователей, могут быть адекватно истолкованы и на основе единого целостного текста. Скорее всего, как считает А.М. Лидов, таковым был текст ветхозаветного пророчества Иезекииля (Иез. 41:17–19), где описывается храм в Иерусалиме, явленный пророку в видении. Вместе с тем исследователь не исключает, что здесь могли найти отражение и эсхатологические образы Небесного Иерусалима из Откровения Иоанна Богослова. Согласно его концепции, в соответствии именно с этими текстами, а также образцами романского прикладного искусства (в частности, кадильницами, чьи формы символизируют Божественный град), и строились иконогра-

[302] *Толстой, Кондаков,* 1899. С. 29–30.
[303] *Грабар,* 1962. С. 254–263, 258, 261.
[304] *Воронин,* 1961/1962. Т. 1. С. 268–269, 432, 435, 437. Той же точки зрения придерживался В.П. Даркевич (*Даркевич,* 1964. С. 46–53).
[305] *Вагнер,* 1969. С. 388, 390, 420–421.
[306] *Лидов,* 1997. С. 172–184. На то, что исследователь допускает не всегда оправданное смешение по существу разных образов Иерусалима в этих двух текстах, обратил внимание А.М. Высоцкий (*Высоцкий,* 2002. С. 255–269). Идею храмоздательства, основанную в основном на канонических текстах Священного Писания и святоотеческих толкованиях, рассматривал в своей статье Г.В. Попов (*Попов,* 1997. С. 42–59). См. также: *Lidov,* 2012. P. 301–318.
[307] *Гладкая,* 1998. С. 38–42; *Она же,* 2001. С. 116–131.
[308] Н.П. Кондаков писал, что «в древовидных формах резьбы Дмитриевского собора можно угадывать и лилию (крин), и виноградную лозу, и смоковницу» (*Толстой, Кондаков,* 1899. Вып. 6. С. 34).
[309] Так, Г.К. Вагнер писал, что эти изображения все еще остаются связанными с языческой традицией поклонения деревьям и «рощенью» (*Вагнер,* 1969. С. 312–314). Он же считал «неправильным искать в каждом виде куста или дерева определенный смысл» (Там же. С. 314). Вместе с тем существуют работы, авторы которых пытаются определить значение почти каждого мотива. Наиболее интересный опыт подобного истолкования символики растительных мотивов в исключи-

595

фические программы декора владимиро-суздальских храмов времени Андрея Боголюбского и Всеволода III **[306]** [ил. 594].

Хотя изучение памятника продолжается, некоторые выводы на основе имеющихся результатов исследований сделать все же можно.

По площади, им отведенной, самое большое место в декоре фасадов занимают рельефы с растительными мотивами, формирующими своего рода «пейзажный» контекст убранства храма. Чаще всего здесь встречается по-разному варьируемое изображение древа с прямым стволом, от которого отходят то три, то пять, а в ряде случаев даже семь ветвей, каждая из которых завершается пальметтой **[307]**. Нередко ветви отягчают плоды, по форме напоминающие смоквы. Помимо них, здесь можно видеть изображения пальм с пышными кронами, с плодами и без плодов, а также растения с вьющимися и переплетающимися стеблями, среди которых выделяются побеги лозы с гроздьями винограда **[308]**.

Истолковывая значение растительных мотивов, многие исследователи в первую очередь подчеркивали их связь с таким фундаментальным образом мировой мифологии, как «древо жизни» **[309]**. Однако устойчивая повторяемость описанных растительных мотивов в раннехристианском и византийском искусстве дает основание усомниться в справедливости замечания о преобладании в их символике языческих черт **[310]**.

Есть серьезные основания считать, что растительные мотивы, преобладающие в декоре фасадов и структурирующие его, указывают на то, что составители иконографической программы и мастера-резчики продолжали древнюю традицию уподобления храма райскому саду **[311]** и Земле обетованной, которую Господь отдал «народу избранному», выведенному Им из Египта **[312]**. Все вместе они образуют тот образ лозы, насажденной Господом **[313]**, о которой поется в Псалтири, — «покрывшей тенью горы», разросшейся «до моря» и пустившей «отрасли свои до реки», чьи ветви стали, «как кедры Божии» (Пс. 79:9–12). При этом их обилие, порегистровый принцип расположения и орнаментальная повторяемость не позволяют видеть в каждом таком рельефе изображение важнейших христианских символов — креста или хризмы **[314]**.

Не менее важен и аспект, связанный с темой премудрого устроения жизни, о чем напоминают буколические по характеру изображения мирно пасущихся и гнездящихся животных, представленные в нижних регистрах декора стен. Он также находит адекватное раскрытие в тексте Псалтири: «источники... поят всех полевых зверей, дикие ослы („онагры“) утоляют жажду свою»; там «обитают птицы небесные, из среды ветвей подающие голос», «насыщаются древа ливанские, которые Он насадил; на них гнездятся птицы, ели — жилища аисту („иеродиву“); высокие горы — сернам, каменные утесы — убежища зайцам; львы рыкают о добыче и просят у Бога пищу себе» (Пс. 103:10–12, 16–18, 20). В резном декоре фасадов Дмитриевского собора представлены практически все животные, поименованные в Псалме. Помимо львов и разнообразных птиц — голубей, орлов, павлинов, тут можно видеть барсов, ланей, оленей, баранов, онагров, зайцев и даже мирно пасущегося грифона. Иоанн Геометр, поэт второй половины X в., в описании убранства императорского дворца так восхваляет императора Византии: «Видели ли вы многочисленных животных, зверей, птиц, рыб? Кажется, что все они оставили каждую часть земли, чтобы найти в этом дворце общий дом для себя. Они вместе поспешают к красоте своего Творца, как прежде к музыке Орфея, и остаются здесь» **[315]** [ил. 595].

Но, наряду с этой буколической идиллией, в декоре Дмитриевского собора присутствует тема борьбы, столкновения добра и зла, подчинения и покорности слабых сильному **[316]**. Звери и птицы, живущие в раю в согласии с волей Творца, подвергаются каре в случае нарушения Божественных установлений **[317]**. Об этом говорят изображения льва, нападающего на оленя; орла, когтящего зайца; охотника, стреляющего из лука в птицу. В них заключена идея мудрого устроения мира, основанного на справедливости Творца, находящая наиболее адекватное выражение не в сочинениях Отцов

тельно христианском контексте был предпринят М.С. Гладкой (*Гладкая*, 2000/1. С. 38–51).

[310] Г.К. Вагнер должен был признать, что, с одной стороны, независимо от того, «понималось ли дерево как райское... или как дерево Крестное, оно все равно оставалось древом вечной жизни», с другой — «не может быть случайным тот факт, что все деревья Дмитриевского собора с птицами тяготеют именно к фризу с пантеоном святых» (*Вагнер*, 1969. С. 314.).

[311] Г.К. Вагнер считал, что «картина парадиза» развернута во втором ярусе декора (Там же. С. 330).

[312] Одними из самых ранних и ярких примеров воплощения такой программы декора являются мозаики Большого императорского дворца в Константинополе VI в. и резьба кресла архиепископа Максимиана VI в. (Архиепископский музей в Равенне). См.: *Trilling*, 1989. P. 54–69; *Cecchelli*, 1940; *Schapiro*, 1952. P. 23–38.

[313] *Радојчић*, 1966. Бр. 1. С. 41–50. О виноградной лозе и финиковых пальмах с тяжелыми гроздьями плодов на их ветвях как образах райского сада писала М.С. Гладкая (*Гладкая*, 2000/2. С. 84–93; *Она же*, 2001. С. 116–131).

[314] По мнению М.С. Гладкой, образы древа с тремя и пятью ветвями, по форме повторяющие процветший крест или хризму, были призваны напоминать зрителю о Христе, отворившем крестной смертью врата рая (*Гладкая*, 1995. С. 273–292; *Она же*, 2000/1. С. 38–71; *Она же*, 2005/2. С. 31). Деревья с семью ветвями, как она считает, являют образ семисвечника и одновременно «лествицы», символизирующей восхождение от земли на небо (Она же, 2000/1. С. 45–46).

[315] Цит. по: *Maguire*, 1990. P. 210–211.

[316] Сочетание буколических мотивов со сценами жестокой борьбы — тема, часто обыгрываемая как в византийском, так и в исламском искусстве. Такое сочетание можно видеть в рельефах Ахтамара и, например, в мозаике VIII в. тронного зала Хирбет аль-Мафджар. В центре ее изображено фруктовое дерево, слева от него представлены две мирно пасущиеся газели, а справа — лев, нападающий на газель (*Ettinghausen*, 1972. P. 43–45).

[317] *Гладкая*, 1999. С. 96–99; *Она же*, 2002/2. С. 138–144; *Она же*, 2003/2. С. 22–48.

596

Церкви, а в моральных сентенциях, почерпнутых из басен, в том числе античных [318] [ил. 596]. Однако это не значит, что мастера, подобно авторам басен, наделяли животных различными человеческими качествами, одушевляя их [319].

Тем не менее простой констатацией вечной борьбы между добром и злом значение этих мотивов, встречающихся практически повсеместно в декорациях храмов христианского Востока и Запада [320], не ограничивается. Блюсти свои установления, охранять «вертоград» Бог ставит «мужа десницы» (Пс. 79:18). В каждом отдельном ансамбле образ богоизбранного властителя могут олицетворять разные персонажи Священного Писания — Авраам, Давид, Соломон, Иаков, Иосиф Прекрасный и другие. Например, в уже упоминавшемся скульптурном убранстве храма Св. Креста на острове Ахтамар на озере Ван (начало X в.) таковым представлен праотец Адам. По сторонам медальона с его изображением, расположенного между двумя глухими оконными проемами в центре второго регистра декора апсиды храма, помещены крупные, объемно моделированные головы льва и быка, изображения других животных, вырезанные в низком рельефе. Выше проходит обрамляющий всю эту композицию широкий орнаментальный пояс, образованный изгибающимся стволом гранатового дерева, с ветвей которого свисают плоды [ил. 597]. Надпись, находящаяся слева от него, читается так: «Адам дает имена всем животным и диким тварям» [321]. По мнению Линн Джонс, надпись призвана была напоминать о том, «что Адам давал имена животным еще до грехопадения, когда он правил в Эдеме, и, являясь парадигмой царства, образ Адама, как царя рая, несомненно, соответствовал декорации дворцовой церкви» [322].

О рае в резном декоре Ахтамара напоминает регистр рельефов, расположенный выше первого, но с ним переплетенный. Он имеет форму укоренившейся виноградной лозы, которая обвивается вокруг здания, начинаясь и кончаясь на восточном фасаде. В центре его располагается подобие медальона, образованного круглящимся отростком лозы, в который вписано изображение бородатого человека, увенчанного нимбом и короной, сидящего со скрещенными ногами на подушке. Левую руку он протянул к висящей грозди винограда, а в правой держит чашу с вином. Эту фигуру Линн Джонс отождествляет со строителем храма Св. Креста царем Васпарукана Гагиком, изображение которого в сочетании с образом Адама в медальоне должно было, согласно ее толкованию, «уподоблять правление Гагика правлению Адама в раю... подчеркнуть его мудрость и авторитет и подразумевать Божественное покровительство его правлению». Правда, при этом она замечает, что «даже независимо от того, является ли рельеф царя на восточном фасаде изображением царя Гагика или нет, он, безусловно, узнается как образ, утверждающий легитимность царской власти и авторитета» [323].

597

[318] Такова басня «Олень и виноград», приписываемая Эзопу: «Олень, преследуемый охотниками, спрятался в винограднике. Когда охотники проскакали мимо, он повернулся и стал объедать листья с лозы. Но один охотник обернулся, увидел оленя, пустил в него своим дротиком и ранил его. Умирая, олень молвил сам себе: „По справедливости я терплю за то, что губил лозу, которая спасла меня“» (*Федр, Бабрий*, 1962. С. 180). Связь с баснями Эзопа рельефов церкви Эски Гюмюс в Анатолии, представляющих охоту, была отмечена М. Гоуш (*Goush*, 1965. P. 162–164).

[319] Так считал Г.К. Вагнер (*Вагнер*, 1969. С. 372).

[320] См., например, рельефы грузинских и греческих церквей: Цебельды, Атенского Сиона; фриз храма в Мартвили (*Аладашвили*, 1977. Ил. 311, 312); рельеф с изображением животных, преследующих друг друга, из церкви Успения в Мани (*Μπούρας, Μπούρα*, 1977. Πίν. 311). О влиянии Востока на орнаментику европейского средневекового, в том числе и русского, искусства см.: *Лелеков*, 1978/1. С. 258–270.

[321] *Jones*, 1994. P. 108. Fig. 5, 6, 8.

[322] Ibidem.

[323] Ibidem.

[324] Тут следует заметить, что не вызывающее никакого сомнения портретное изображение Гагика, благословляемого Христом, представлено на западном фасаде храма Св. Креста.

[325] *Jones*, 1994. Fig. 5.

[326] Об Ахтамаре см.: *Der Nersessian*, 1965.

[327] *Гладкая*, 2003/5. С. 48–53.

[328] Об изображениях царя Давида в резьбе храмов Северо-Восточной Руси см.: *Даркевич*, 1964. С. 46–53; *Новаковская*, 1999/1. С. 37–41; *Она же*, 2002/2. С. 172–186; *Она же*, 2008. С. 503–517; *Гладкая*, 2003/4. С. 48–54; *Она же*, 2005/3. С. 223–233; *Лифшиц*, 2012. С. 184–201.

[329] К сожалению, утраты, имеющиеся в композиции северного прясла западного фасада, затрудняют ее иконографическую идентификацию, а композиция в тимпане южного прясла была переложена.

[330] Об этой сцене см.: *Гладкая*, 2009/2. С. 173–178..

[331] С.М. Новаковская считает, что здесь изображен евхаристический хлеб, который ангел передает праведнику, и связывает этот эпизод с текстом Псалма (Пс. 77:24, 25), в котором говорится о ниспослании Господом израильскому

596 **Хищник, терзающий оленя. Рельеф южного прясла западного фасада Дмитриевского собора**
597 Христос, богоизбранный властитель (?), праотец Адам. Рельефы апсиды храма Св. Креста на острове Ахтамар в Турецкой Армении. X в.
598 **Помазание царя Давида. Рельефы тимпана центрального прясла западного фасада Дмитриевского собора во Владимире**

598

народу манны небесной (*Новаковская*, 2002/2. С. 178–180). Однако поза пророка явно не соответствует такому прочтению данной сцены — его взор обращен не к ангелу, а вверх, обеими руками он держит свиток, а потому не может взять хлеб. В качестве иконографических аналогий сцене помазания Давида на царство С.М. Новаковская приводит памятники книжной миниатюры, в первую очередь иллюстрации Псалтирей (Там же. С. 176, 178). Но такого рода изображения известны и в монументальной пластике. Один из самых ярких примеров дает рельеф собора во Фрайбурге, созданный около 1200 г. Здесь коленопреклоненного Давида коронует сидящий на троне старец-пророк Самуил. Как знамение богоизбранности юного царя над ним изображены благословляющая десница Господня и ангел с развернутым свитком, символизирующим договор между Богом и главой «народа избранного», Им поставленным.

[**332**] М.С. Гладкая считает, что он держит в руках музыкальный инструмент — псалтерион (*Гладкая*, 2009/2. С. 173). Но при ближайшем рассмотрении становится понятно, что округлая нижняя часть изображения представляет собой не деку инструмента, как видится издалека, а складки плаща, драпирующие правую руку святого. Аналогичный по форме свиток держит в руках и второй святой. Та же исследовательница в другом своем труде справедливо обратила внимание на то, что «если Давид представлен с музыкальным инструментом, то он на нем играет, а не благословляет» (*Гладкая*, 2005/2. С. 40).

[**333**] См. в качестве примера их изображение в рукописи «Толкований на книги пророков», X в., хранящейся в Национальной библиотеке в Турине — cod. B12 (*Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 114).

Действительно, независимо от того, имели ли в виду создатели рельефного декора Ахтамара царя Гагика или, например, царя Давида [**324**] (что тоже нельзя исключать), он во всем подобен Адаму и, как и тот, является владыкой и хранителем Земли обетованной, которому поклоняются и люди, и звери, и птицы. Не случайно по сторонам от царя изображены двое слуг, подносящих ему гроздья винограда, а также склоняющийся перед ним лев и птица, сидящая в ветвях дерева [**325**]. О том, что его власть, как и власть Адама, санкционирована Самим Господом, свидетельствует полнофигурное изображение Христа, венчающее восточный фасад церкви Св. Креста [**326**].

Создатели ансамбля декора Дмитриевского собора расположили рельефы с персонифицированными образами власти в тимпанах прясел трех фасадов — западного, северного и южного [**327**] [ил. 598]. В центральном тимпане каждого из них, как и в декорации церкви Покрова на Нерли и, видимо, в Боголюбове, представлена фигура юного царя-пророка, восседающего на троне. На западном фасаде это изображение, сопровождаемое надписью «Давид», является центральной частью грандиозной картины триумфа богоизбранного владыки [**328**], в которую создатели ансамбля, вероятно, включили и рельефы тимпанов боковых прясел [**329**]. Судя по изображению ангела и двух птиц (голубей?), слетающих к Давиду с небес, представленная здесь сцена может быть определена как помазание пророка на царство [**330**]. В левой руке ангела, спускающегося с небес, был какой-то предмет, возможно, венец. Мотив интронизации дополняет и развивает расположенное справа изображение ангела, приближающегося к трону. Его фигура представлена в полуобороте, в одной руке он держит круглый предмет, напоминающий сферу или царскую державу, с начертанным на нем крестом [**331**], а другой рукой указывает на небо следующему за ним безбородому святому (пророку?), увенчанному нимбом, с развернутым свитком в руках. Аналогичная фигура безбородого святого со свитком в руках, ведомого ангелом, расположена слева от трона [**332**].

Известно, что безбородыми традиционно изображали всего шестерых пророков — самого Давида, Соломона, Даниила, легко отличимого по характерному головному убору, Аввакума, Аггея и Захарию [**333**]. Два последних особенно хорошо вписываются в символический контекст этой сцены. Его раскрывают слова пророчества Захарии: «И излию на дом Давидов и на живущыя во Иерусалиме дух благодати и щедрот» (Зах. 12:10). Не менее интересен и текст пророчества Аггея, в котором говорится о Зоро-

599

вавеле, потомке царя Давида, строителе второго Иерусалимского храма, избраннике Божьем, призванном восстановить славу Израиля. Обращаясь к нему, Господь говорит: «И положу тя, яко печать, понеже тя избрах» (Агг. 2:24) **[334]**.

Не исключено, что изображение процессии, направляющейся к трону Давида, находило продолжение в рельефах малых тимпанов. Во всяком случае, в северном тимпане, расположенном слева от центрального, где рельефы сохранились лучше, представлены две фигуры в царских одеждах и с нимбами. Возможно, они символизируют земных владык, прославляющих царя-псалмопевца — воплощение образа идеального властителя. Один из них даже как будто идет в сторону Давида **[335]** [ил. 599].

Тема триумфа праведного царя, помазанника Божьего, во всем подобного Давиду, чье благое правление прообразует приход Мессии и установление царства Божьего на земле, чьему слову послушны все твари, обитающие на земле и на небе, находит развитие в центральных тимпанах северного и южного фасадов. Представленные здесь изображения восседающего на троне юного царя почти в точности повторяют фигуру Давида в тимпане западного фасада. Единственное существенное отличие заключается в том, что рядом с ними уже нет начертания имени «Давид». Имеются расхождения и во второстепенных деталях.

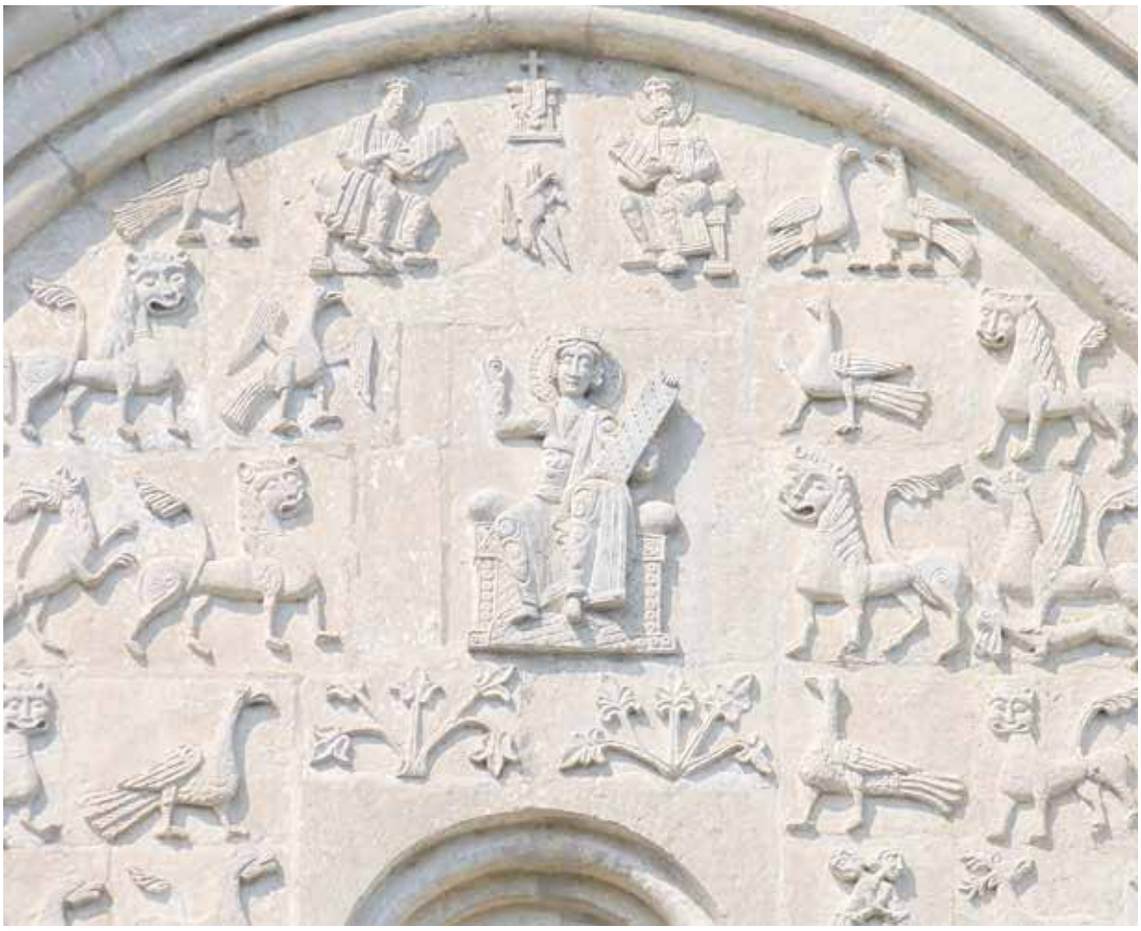
На южном фасаде над головой юного царя расположено увенчанное крестом изображение Этимасии — престола, уготованного для Господа. Прямо от него к царю слетает голубь, что является символом Божественной благодати, даруемой избраннику Бога и освящающей его власть. Более того, изображение устремленного к юному царю голубя буквально повторяет аналогичные изображения его в сценах крещения Христа, где соотносится со словами; «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение» (Мф. 3:17). Ту же мысль как бы подтверждают изображения двух евангелистов, сидящих по сторонам от престола Господня с развернутыми свитками в руках **[336]** [ил. 600]. Резчик даже постарался передать черты, свойственные иконографии каждого из них. Курчавые волосы и борода того, что слева, позволяют идентифицировать его с евангелистом Лукой. Возможно, что второй евангелист — Марк. Именно в Евангелии от Марка говорится о грядущем пришествии Мессии, который должен воссесть на ожидающий Его трон Давидов: «Благословен грядый во имя Господне. Благословенно грядущее царство во имя Господа, отца нашего Давида, Осанна в вышних» (Мк. 11:10). У Луки же говорится о Господе, «посетившем народ свой», и сотворившем «спасение ему», и воздвигшем «рог спасения... в доме Давида отрока своего» (Лк. 1:68–69). О самом же отроке говорится, что он «предидет» пред лицом Господним, «уготовати пути Его» (Лк. 1:76). Обоснованность такой интерпретации композиции в тимпане подтверждает и поза царственного отрока,

[334] О церемониале помазания византийского императора см.: *Вернадский*, 1926. С. 143–154; *Успенский Б.*, 2000.

[335] Г.К. Вагнер идентифицировал эти фигуры как Давида и Соломона (*Вагнер*, 1969. С. 256, 354), с чем согласилась и С.М. Новаковская (*Новаковская*, 2002/2. С. 183). Фигуры в южном тимпане западного фасада еще не получили адекватной интерпретации. Они «являются остатками нескольких композиций, собранных в этой закомаре... Перестановка произошла... не позднее 1806 г., а возможно, и еще раньше» (*Новаковская*, 2007/2. С. 156. Ил. 6 на с. 151).

[336] Впервые эти рельефы как изображения евангелистов были идентифицированы М.С. Гладкой. Правда, она видит в них Матфея и Марка (*Гладкая*, 2004/2. С. 20; *Она же*, 2005/2. С. 64). Г.К. Вагнер считал, что здесь изображены жрец Содок и пророк Нафан (*Вагнер*, 1969. С. 356). В.П. Даркевич видел в них пророков Самуила и Нафана (*Даркевич*, 1964. С. 50), А.М. Лидов — пророков Исайю и Изекииля (*Лидов*, 1997. С. 183, примеч. 35).

599 **Поклонение (?) избраннику Божьему. Рельефы тимпана северного прясла западного фасада Дмитриевского собора**
600 **Сошествие Св. Духа на помазанника Божьего. Рельефы центрального тимпана южного фасада Дмитриевского собора**



600

который восседает на троне, слегка откинувшись вправо и воздевая правую руку так, что этот жест прямо указует на трон, уготованный грядущему Мессии, «отрасли» рода Давидова [**337**].

Темы царской власти, олицетворяемой Давидом, Божественной инвеституры, апофеоза властителя, доминирующие в декоре тимпанов центральных прясел западного и южного фасадов, получают несколько иное прочтение в рельефах, занимающих аналогичные компартименты на северном фасаде собора. Здесь основной акцент перенесен на образ самого властителя и тему благого правления. Композиция в центральном тимпане северного фасада повторяет изображение на южном фасаде, с той только разницей, что в ней нет изображения Этимасии и юный царь сидит строго фронтально. Он представлен здесь как правитель мира, к которому устремлены все существа, населяющие его царство, в чьих позах и повадках мастера-резчики превосходно передали выражение смирения и покорности. Особенно отчетливо эти чувства читаются в изображениях львов, с двух сторон подходящих к трону и покорно припадающих к земле. В отличие от двух других композиций с юным царем на троне, здесь нет изображений ни пророков, ни евангелистов, но связь с текстами пророчеств, в которых говорится о Давиде как избраннике Божьем, оберегающем Его стадо, безусловно, сохраняется. Таков, например, текст пророчества Иезекииля, где в уста Господа вложены следующие слова: «Я, Господь, буду их Богом, и раб Мой Давид будет князем среди них... И удалю с земли лютых зверей... И полевое дерево будет давать плод свой, и земля будет давать произведения свои; и будут они безопасны на земле своей; и сокрушу связи ярма их и освобожу их из руки поработителей их» (Из. 34:24–27). Аналогичные тексты можно найти в книге пророка Иеремии, где говорится о земле колена Иуды, Иерусалиме, и муже из дома Давидова: «произрастити сотворю Давиду отрасль правды; и сотворит суд и правду на земли. Во днех онех спасен будет Иуда, и Иерусалим пребудет в надежди... Тако бо речет Господь: не оскудеет от Давида муж, седяй на престоле дому Исраилева» (Иер. 33:15–17) [ил. 601].

Сути этих пророчеств в полной мере соответствует композиция, расположен-

[**337**] А.М. Лидов, ссылаясь на то, что это изображение «вызывает в памяти теофанические изображения Христа», истолковывал всю композицию как «последнюю теофанию царя и первосвященника», связывая ее с образом храма как «Нового Иерусалима, сходящего с небес в конце времен» (Там же. С. 174, 175).

601

602

601 **Триумф избранника Божьего. Рельефы тимпана центрального прясла северного фасада Дмитриевского собора**
602 **Прославление праотца Иуды (?). Рельефы тимпана восточного прясла северного фасада Дмитриевского собора**
603 **Вознесение Александра Македонского. Рельефы тимпана восточного прясла южного фасада Дмитриевского собора**
604 **Сцена вознесения Александра Македонского на серебряной чаше из Шурышкара. Константинополь. XIII в. ГЭ**

ная слева от предыдущей сцены, в тимпане восточного прясла северной стены. Она в какой-то мере дополняет и конкретизирует ее смысл. Здесь представлен сидящий на троне безбородый властитель с младенцем на коленях, которому выражают покорность, преклоняя перед ним колени, приближенные или подданные. Многие исследователи, справедливо находя в этой сцене прямое отражение политических амбиций заказчика храма, который вполне мог претендовать на сравнение с царем Давидом или с Соломоном, интерпретировали ее как изображение самого великого князя Всеволода III с детьми **[338]**. Однако целый ряд иконографических подробностей изображения властителя на троне не позволяет признать такое толкование безупречным.

Во-первых, рельеф отходит от традиции ктиторских «портретов» и уподобляется поклонному иконному образу, на что обратил внимание еще Н.П. Кондаков **[339]**.

[338] *Косаткин*, 1914. С. 6; *Воронин*, 1951. С. 137–139; *Он же*, 1961/1962. Т. 1. С. 435–437; *Вагнер*, 1969. С. 256, 258; *Тимофеева*, 1997. С. 40; *Новаковская*, 2001/2. С. 40–45; *Гладкая*, 2003/3. С. 266–278.

603

Во-вторых, согласно строго соблюдавшейся традиции, князь Всеволод должен быть изображен зрелым мужем с бородой и усами, которые в рассматриваемом рельефе отсутствуют, на что указал Ф. Кемпфер, идентифицировавший данный образ как Иосифа Прекрасного, держащего на коленях своего младшего брата Вениамина. Исследователя привлекала идея некоторого сходства судеб библейского персонажа, проданного братьями в рабство, и Всеволода, в юности вынужденного из-за политических интриг покинуть Русь [340]. К тому же, когда художники изображали Иосифа, они старались представить большую группу поклоняющихся ему братьев, которых у него было двенадцать. В данном случае поклоняющихся всего четверо. Это дало повод М.С. Гладкой более осторожно отнестись к предложенной атрибуции и высказать предположение, что здесь изображен «ветхозаветный персонаж», подобный Иосифу, чье житие и социальный статус должны вызывать ассоциации с образом Всеволода [341]. По ее мнению, текстовой основой этого изображения было пророчество праотца Иакова о роде Иуды, «именуемого „молодым львом“, от которого „не отойдет скипетр“ до тех пор, „доколе не придет Примиритель“» (Быт. 49:9–10). В Ветхом Завете «Примиритель» — «идеальный правитель, чьей власти покорятся народы… чаще всего предстает как отрок или юноша — „отрасль“, т.е. плодоносная ветвь рода Иудина, затем Иесеева и Давидова… с которым в древнерусской традиции ассоциируется современный правитель» [342]. Характерно, что непосредственно под троном безбородого Иуды («молодого льва»), держащего на коленях грядущего Мессию — «отрасль», которому «поклонятся народы», изображен крупный, величественно выступающий геральдический лев с хвостом в виде расцветшей пальмы [343]. Как показал И.Н. Данилевский, идея уподобления помазанника Божьего ветхозаветному праотцу

[339] *Толстой, Кондаков,* 1899. С. 28, 31, 37.
[340] *Kämpfer,* 1978. S. 130–133.
[341] *Гладкая,* 2000/1. С. 104.
[342] *Гладкая,* 2006/2. С. 30–31.
[343] По мнению А.М. Лидова, на которого ссылается М.С. Гладкая, в этом рельефе представлен царь Давид, держащий на коленях Соломона (*Гладкая,* 2000/1. С. 104). Но в таком случае Давид должен был иметь бороду и царский венец, которые здесь отсутствуют. По мнению А.С. Преображенского, на рельефе представлен святой патрон строителя храма князя Всеволода — Димитрий Солунский. В качестве аналогии он приводит изображение св. Димитрия в окружении детей на мозаике VII в. в базилике Св. Димитрия в Фессалониках (*Преображенский,* 2010. С. 146–148).

604

Иуде прочитывается уже в «Поучении Владимира Мономаха» **[344]** [ил. 602].

Зеркальное отражение и вместе с тем развитие тема властителя и священной природы власти царя, поставляемого на престол и возвеличиваемого самим Богом, получает в изображении сцены вознесения Александра Македонского, расположенной в тимпане восточного прясла. Впервые появившаяся в рельефах, украшавших стены Успенского собора, воздвигнутого Андреем Боголюбским, она органично вписалась в общую программу декора фасадов придворного Дмитриевского собора, представляющую настоящий панегирик великому князю могущественного государства, в которое при Всеволоде превратилось Владимиро-Суздальское княжество.

Как и в случае с изображением Этимасии, призванным напоминать о том, что царственный отрок из рода Давидова, восседающий на троне, являет образ Христа, сцена с Александром, возносимым к небу орлами, должна была напоминать о вознесении Христа и Его втором пришествии как Царя мира. Соответственно, и колесница Александра уподобляется здесь трону, а копья в его руках — инсигниям власти **[345]**. Как значимую, на ее взгляд, черту, М.С. Гладкая отмечает физиогномическое сходство изображения Александра Македонского с изображением царя Давида **[346]** [ил. 603].

Как эмблема власти, данной свыше, и атрибут царственности сцена вознесения Александра Македонского встречается и в рельефах храмов, построенных при участии князей и царей, и на предметах, прочно связанных с укладом дворцовой жизни. Таковы, например, византийская серебряная чаша начала XIII в. из Шурышкара в Тюменской области (ныне в Государственном Эрмитаже) с рельефным изображением полета Александра Македонского **[347]** [ил. 604]; украшенное цветной эмалью блюдо XII в. из музея в Инсбруке **[348]**; вышивка на вороте княжеской рубашки из погребения XII в. в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде **[349]**.

К сожалению, утраты первоначальной резьбы в западном тимпане северного фасада **[350]** не позволяют полностью воссоздать программу их декора, но нет сомнения, что и там располагались рельефы с изображениями типа «Прославление Давида», «Вознесение Александра Македонского» и Иуды на троне. Не случайно на предложенной Г.К. Вагнером схеме реконструкции резного декора собора именно такого рода рельеф занял центр композиции в тимпане западного прясла северной стены **[351]**. На нем представлен владыка на троне, перед которым стоит вздыбившийся барс. Ученые по-разному идентифицируют это изображение, называя его то Христом-Эммануилом **[352]**, то Давидом **[353]**, но не исключено, что здесь изображен царь Эдема — Адам, нарицающий имена зверям **[354]** [ил. 605, 606].

Картина разумно устроенного земного мира, управляемого богоизбранными властителями в соответствии с законом, данным Богом, находит логическое завершение в декоре барабана главы собора. Переплетения лозы, заполняющей простенки окон, образуют медальоны (по четыре в каждом простенке), в одни из которых вписаны рельефы с геральдическими изображениями зверей и птиц, а в другие (в двух простенках) — полуфигуры Христа, ангела и апостолов **[355]** [ил. 607]. Очевидно, что декор барабана являет образ горнего мира, источника благодати, подаваемой свыше миру дольнему.

605

[344] *Данилевский*, 2008. С. 286–303.

[345] Литература, посвященная этому сюжету и этой композиции, весьма обширна. Упомянем здесь только наиболее значительные исследования и публикации: *Истрин*, 1893; *Банк*, 1940. С. 181–194; *Воронин*, 1961. Т. 1. С. 174, 176, 312; *Даркевич*, 1975. С. 154–159; *Вагнер*, 1969. С. 110–112, 260; *Гладкая*, 2006/1. С. 325–340; *Седов*, 2008. С. 79–84.

[346] *Гладкая*, 2004/2. С. 196.

[347] Показательно, что сцену «Вознесение Александра» окружают медальоны с гравированными на бортах изображениями сцен триумфов богов и героев. В их число входит и изображение Давида с псалтерионом, восседающего на троне (Сокровища Приобья, 1996. С. 149–161).

[348] Artuqiden-Schale, 1995.

[349] *Седов*, 2008. С. 64–89.

[350] Как считают исследователи, в тимпане западного прясла южной стены собора, к которому первоначально примыкал переход, ведший к палатам князя, резьбы не было. См.: *Новаковская*, 2001/1. С. 40–66; *Она же*, 2007/1. С. 140–166; *Она же*, 2007/2. С. 136–179.

[351] Ныне он располагается в западном прясле северного фасада, слева от окна. По мнению С.М. Новаковской, первоначально рельеф мог располагаться рядом с южным порталом собора (*Новаковская*, 2008. С. 503–506).

[352] *Вагнер*, 1969. С. 311. Ил. 192.

[353] *Новаковская*, 2002/2. С. 173–174.

[354] Несколько позже создатели южных Золотых врат Рождественского собора в Суздале сочли необходимым ввести в цикл изображений, их украшающих, и изображение Адама, дающего имена зверям. См.: *Овчинников*, 1978. Ил. 76.

[355] Определенной идентификации, в силу имеющихся утрат, фигуры апостолов не получили. См.: *Новаковская*, 1979. С. 112–125. По мнению Г.К. Вагнера (*Вагнер*, 1969. С. 258) и М.С. Гладкой (*Гладкая*, 2009/2. С. 137–138), здесь представлены апостолы и евангелисты.

605 **Адам, дающий имена зверям. Рельеф восточного прясла северного фасада Дмитриевского собора во Владимире**
606 **Адам, дающий имена зверям. Пластина южных врат Рождественского собора в Суздале. Первая четверть XIII в. (?)**
607 **Полуфигуры апостолов (евангелистов?). Рельефы барабана главы Дмитриевского собора во Владимире**

606

Особенно интересен образ героя, имеющего туловище крылатого дракона, который побеждает хищного зверя, похожего на гепарда. Безусловно навеянное эпическими преданиями, это изображение мифологического персонажа в шапочке, напоминающей венец, олицетворяет мудрого и могущественного властителя, которому подвластны и небеса, и глубины моря, о чем свидетельствует его способность «прикидываться», т.е. принимать разные облики, в том числе и зооморфные [358]. В данном контексте он сопоставляется и с Давидом, поражающим льва, и с охотником, усмиряющим злобу хищников, которого В.П. Даркевич идентифицировал с Гераклом [359]. В других сценах он же уподобляется Адаму, повелевавшему зверями в Эдеме, или Орфею, их приручившему.

Тема нисхождения благодати, как показывают композиции в тимпанах центральных прясел, наиболее наглядно передаваемая через изображения птиц и ангела, слетающих к Давиду, безусловно, имела определяющее значение в общем замысле резьбы, покрывающей фасады собора. Ее развитие не ограничивалось только верхними регистрами рельефов. Будучи своего рода сюжетным стержнем идейной программы декора, она находит отражение практически во всех изображениях, покрывающих стены собора, но при этом не является единственной.

Параллельно с рассмотренной темой идеального правителя в 10-м и 11-м (считая снизу) регистрах рельефов на западном фасаде развивается и достигает апогея тема защиты от сил зла. Она представлена образами животных, олицетворяющих благие силы, защищающие храм-«вертоград», — грифонов, держащих в лапах ланей; львов и кентавров, а также целым циклом сцен. Действующими лицами здесь являются человек, мечом закалывающий зверя; человек-дракон, мечом поражающий хищного зверя [356]; св. Никита, бичующий беса; Давид, побивающий льва; Самсон, раздирающий пасть льву. Все эти сцены — примеры победы над злом, благого и мудрого вмешательства «мужа десницы», поставленного Господом править в «земле обетованной», в жизнь подвластных ему существ, принуждения их к покорности и миру [357].

607

[356] По замечанию Г.К. Вагнера, это образ «новой средневековой мифологии». Похожие изобразительные мотивы он находит в инициалах новгородского Юрьевского Евангелия 1120–1128 гг. (*Вагнер*, 1969. С. 268).
[357] По мнению Дж. Триллинга, исследовавшего мозаики Большого дворца в Константинополе, такого рода сцены в византийском, равно как и в исламском, придворном искусстве служили прославлению доброты, благочестия и справедливости правителя (*Trilling*, 1989. P. 54–69).
[358] Например, А.Н. Афанасьев обращал внимание на то, что, согласно устному преданию, «есть молодые молодцы зазорливые, которые умеют прикидываться по-змеиному и по-человеческому» (*Афанасьев*, 1868. Т. 2. С. 523).
[359] В.П. Даркевич считал, что часть этих рельефов представляет цикл подвигов Геракла. Сцену с человеком, стреляющим из лука в большую птицу, в седьмом ряду у центрального окна западного фасада он интерпретировал как пятый подвиг — сражение со Стимфалийскими птицами; изображение человека с палицей в руке, схватившего за крыло грифоноподобного зверя (в четвертом ряду у того же окна), он идентифицировал как битву с Лернейской гидрой; а в образе отрока, вскочившего на льва и избивающего его палицей (слева от перемычки того же окна), он видел борьбу с Немейским львом. По мнению исследователя, источником, откуда были заимствованы эти сцены, была романская мелкая пластика, разными путями попадавшая на Русь (*Даркевич*, 1962. С. 90–104). С.М. Новаковская считает, что в обеих сценах борьбы со львом представлен Давид (*Новаковская*, 2002/2. С. 172–173).

608

609

610

611

612

608–611 **Сцены борьбы библейских и мифологических героев со львом и чудовищами. Рельефы фасадов Дмитриевского собора**
612 Сцены единоборств мифологических героев. Рельеф собора Богоматери во Фрайбурге, Германия. Начало XIII в.
613 **Рельефы на башне Дмитриевского собора во Владимире до перестройки. Акварель Ф.Г. Солнцева. 1830 г. ММК**

Такой принцип прославления могущественного монарха находит соответствие в образах византийской придворной риторики [360]. Поэт Феодор Дафнопат в похвале императору Роману II, составленной им в 927 г., описывает врагов императора как диких зверей, которые в его присутствии становятся ручными [361] [ил. 608–611].

В «повседневной жизни» мира, представленной в средних и нижних регистрах декора, в роли носителей благодати, преображающей мир, выступают уже не ангелы, грифоны, голуби и орлы, а святые. Их обра-

613

зы сосредоточены в основном в пятом снизу регистре декора, а также в аркатурном поясе, обходящем по периметру стены собора [362].

Пятый регистр декора стен представляет, как уже ранее говорилось, изображение кавалькады святых воинов, а также поясные изображения святых, из которых одни заключены в обрамления, придающие им характер поклонных образов, у других обрамлений нет. Всадники, воплощающие идею триумфа Церкви, расположены симметрично по сторонам оконных проемов в каждом прясле западной стены и в центральном и восточном пряслах южной стены [363], а полуфигуры святых — в основном на северной стене. Среди конных воинов легко узнаются изображения святых Георгия, Дмитрия Солунского, Федора Стратилата, Евстафия Плакиды [364]. В их процессию резчики ввели, как убедительно доказала М.С. Гладкая, изображение императора Константина Великого, при котором христианство утвердилось как государственная религия. Изображения еще двух воинов она идентифицирует как образы святых князей Бориса и Глеба [365].

В ряду «иконных» образов святых на северном фасаде можно видеть изображения апостолов Петра и Павла, сопровождающиеся надписаниями имен, а симметрично им, по другую сторону окна центрального прясла стены — изображения юного царя-пророка Соломона (?) [366] и, видимо, еще одного пророка [367]. Два других рельефа этого же ряда с полуфигурами юных святых сохранились в западном прясле северного фасада [368]. Первоначально они украшали стену над входом, ведущим с лестничной площадки на хоры, и до 30-х годов XIX в. оставались скрытыми башней [ил. 613]. Изображение одного из них, облаченного в патрицианские одежды, с мученическим крестом в руках, М.С. Гладкая обоснованно идентифицирует как Димитрия Солунского — святого покровителя строителя храма, князя Всеволода-Дмитрия Большое Гнездо [369] [ил. 614, 615].

В аркатурном поясе древние рельефы с изображениями святых в полный рост сохранились только на северной стене собора [370]. Здесь среди фигур представителей разных чинов святости: апостолов [ил. 616, 617], мучеников, святителей, архидьяконов — хорошо различимы образы первого христианского мученика архидиакона Стефана и первых русских святых князей-страстотерпцев Бориса и Глеба с крестами в руках.

Особую роль в общем ансамбле скульптурного убранства собора играет резьба перспективных порталов, каждый из которых имеет собственную специально продуманную программу декора, основанную на общей идее торжества христианской веры, триумфа Христа — Спасителя мира,

[360] *Magdalino*, 1988. P. 97–118; *Maguire*, 1989. P. 217–231; *Idem*, 1990. P. 210–211.

[361] *Jones*, 1994. P. 117, note 42. Публикация текста: *Jenkins*, 1970. P. 293; *Theodorus Daphnopates*, 1978. P. 149–153.

[362] Г.К. Вагнер писал об изображении расположенных в этом ряду воинов, что они знаменуют «исполнение Божественной воли, конечно, в миру, а не на небесах» (*Вагнер*, 1969. С. 348).

[363] Г.К. Вагнер считал, что их было более 12, и поэтому не соглашался видеть в конных воинах олицетворение «колен Израилевых». Со ссылкой на Бережкова (*Бережков*, 1903. С. 116) он указывает параллели изображению конных воинов в романской скульптуре Трани, Равелло, Вероны (Там же. С. 246). Такие кавалькады воинов достаточно часто встречаются в фасадной резьбе храмов Грузии: рельефы южного (у одного из всадников в руке чаша) и западного фасада (свв. Федор и Георгий) храма в Вале, X в.; конные воины на западном и восточном фасадах храма в Никорцминда (*Аладашвили*, 1977. Ил. 92–94, 149, 150, 156). Прекрасное изображение кавалькады воинов украшает резную панель в капелле Св. Реституты в соборе Неаполя, около 1200 г. (*Poeschke*, 1998. Abb. 243, 244).

[364] *Гладкая*, 2003/4. С. 203–228.

[365] *Гладкая*, 2003/2. С. 211–222. Но эта атрибуция нуждается в более тщательной аргументации.

[366] Атрибуция М.С. Гладкой (Там же. С. 149–151).

[367] М.С. Гладкая идентифицирует его как изображение пророка Давида в облике средовека (Там же. С. 145–147), но с равным успехом здесь мог быть представлен и другой пророк. См.: *Гладкая*, 2003/1. С. 167–173.

[368] Г.К. Вагнер считал, что поясные изображения святых также составляли фриз, подобный тем, что в это же время появляются в храмовых росписях. В качестве примера он приводит роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладоге (*Вагнер*, 1969. С. 248). О.М. Иоаннисян обратил внимание на то, что прием размещения на фасаде храма пояса рельефных полуфигур святых, заключенных в медальоны, редкий для романской фасадной пластики, применен в резьбе собора в Ангулеме. При этом он не исключал, что именно из этого региона Франции традиция его использования могла перейти и во владимиро-суздальское зодчество (*Иоаннисян*, 2007/2. С. 287).

[369] *Гладкая*, 2005/2. С. 78–80.

[370] О сохранности резьбы аркатурного пояса см.: *Новаковская*, 1978. С. 128–141.

614 **Пророк Соломон (?). Рельеф северного фасада Дмитриевского собора**
615 **Св. Димитрий Солунский. Рельеф северного фасада Дмитриевского собора**
616, 617 **Фигуры святых. Рельефы аркатурного пояса фасадов Дмитриевского собора**
618 **Резьба архивольтов западного портала Дмитриевского собора**

614

615

616

617

618

искупившего грех прародителей и вновь открывшего человечеству врата рая, а также прославления помазанников Его. В резьбе западного портала, отличающейся наибольшей сложностью и пышностью, активно используются мотивы, издревле связанные с торжествами по случаю победы над врагами и величанием императора. Это великолепные переплетенные гирлянды с пальмовыми ветвями, украшающие валы архивольтов, и образы геральдических животных: львов, барсов, орлов, грифонов, — олицетворяющих власть, силу, доблесть и благое начало. В замке́ плоской тяги, образующей ступень, располагается львиная маска, увенчанная ветвями, образующими подобие короны. Фигуры животных включаются в круги, образованные двойными жгутами плетенки. Из всех новшеств, которые появляются здесь, особенно выделяется мотив переплетений двойных жгутов или лент. Как отмечал Г.К. Вагнер, этот орнамент в резьбе порталов Дмитриевского собора, в отличие от других мотивов, в большей своей части повторяющих резьбу церкви Покрова на Нерли, восходит к иному источнику, скорее всего, романскому или южнославянскому **[371]** [ил. 618]. Впервые в резьбе владимиро-суздальских памятников он был применен в декоре порталов собора Рождественского монастыря.

Декор южного портала Дмитриевского собора отличается большей сдержанностью, внешний вал лишен украшения, строгая геральдичность уступает здесь место свободному «живописному» развитию орнаментальных мотивов. Тяжелые плетения гирлянд сменяет более подвижный ритм изгибов лозы и мягких пальмовых листьев, покрывающих архивольты портала. Изображения растительности и гуляющих среди деревьев и трав животных, украшающие его верхний уступ, образуют подобие «райских кущ», в центре которых располагается изображение царя Давида с псалтерионом в левой руке **[372]**. Он восседает на троне, основанием

[371] По его замечанию, это плетение отличается и от черниговских рельефов, и от резьбы деревянной колонны из Новгорода. Аналогичное двухрядное переплетение кругов можно видеть в резьбе Сант Амброджио в Милане (*Вагнер*, 1969. С. 302, 304).
[372] *Гладкая*, 2005/2. С. 44–48.

619

619 **Царь Давид на львином троне и гирлянды пальметт. Детали резьбы архивольтов южного портала Дмитриевского собора**
620 **Львиные маски и пальметты. Деталь резьбы архивольта северного портала Дмитриевского собора**
621 **Деисус. Деталь резьбы архивольта северного портала Дмитриевского собора**

которого служат расположенные по сторонам от царя фигуры двух львов **[373]**. «Львиный трон», предназначенный для Сына Давидова Мессии, до Его прихода может занимать только избранник, тот, кому Сам Господь доверил охранять Свое достояние. Такая концепция декора, в которой в полной мере дают о себе знать идеи «самовластия», со времени правления Андрея Боголюбского ставшие основой внутренней политики владимиро-суздальских князей **[374]**, органично сочеталась с символикой южного входа в храм, традиционно являвшегося царским и княжеским [ил. 619].

Резьба северного портала в большей мере, чем в двух других, раскрывает тему пути к Христу и отверзения врат рая **[375]**. Его внешний вал, так же как и у южного портала, лишен украшения. В декоре же остальных его частей резчики активно варьируют мотив пальметт. Они плотными кольцами охватывают вал нижнего архивольта, затем превращаются в листья на ветвях маленьких пальм, которые располагаются между небольшими арочками на первом снизу уступе. Еще раз тот же узор, но в более крупном масштабе, повторяется на втором уступе, а на валу среднего архивольта пальмовые листья чередуются со львиными масками. Этот классический мотив имеет истоки в искусстве античного Рима, откуда

620

[**373**] Г.К. Вагнер считал, что здесь изображен Соломон, поскольку в Библии (3 Цар. 10:18–20) говорится о «львином троне», на котором восседал именно он, а не Давид. Многие властители, в том числе византийские василевсы, имели троны, сделанные в подражание библейскому образцу (*Вагнер*, 1969. С. 263–264. Примеч. 140, 141 на с. 447; *Он же*, 1976. С. 270–272.). Известно, что во дворце византийских императоров был «престол Соломонов», у основания которого располагались фигуры львов (*Даркевич*, 1975. С. 242; *Гладкая*, 2009/2. С. 118–120).
[**374**] *Кобрин, Юрганов*, 1991. С. 56–57.
[**375**] *Фрейденберг*, 1978. С. 491–531.
[**376**] *Busch, Lohse, Weigert*, 1961. Pl. 5, 51. Г.К. Вагнер отмечал полосу львиных масок, соединенных растительными побегами, как большое нововведение в пластику Владимиро-Суздальской Руси, указывая как на лучший пример использования этого мотива в романском искусстве на скульптуру церкви Богоматери Великой в Пуатье (*Вагнер*, 1969. Примеч. 334 на с. 452 со ссылкой на: *Gardner*, 1931. Pl. 131 и *Blankenburg*, 1943. Taf. 80, 82).

621

перешел в арсенал византийского искусства, а затем и в романскую пластику [376]. Маленькие арочки вносят в облик портала мотив фестончатых вырезов, широко распространенный в романском зодчестве Испании и Франции, и одновременно образуют подобие стены града, за которой видны цветущие деревья. В замке́ портала резчики поместили вполне традиционный трехфигурный поясной Деисус. Фланкируемый двумя львами, он предваряет вход в царствие небесное, олицетворением которого является храм, и напоминает о необходимости повседневного усердного моления. Здесь парадная нарядность придворного княжеского храма как бы вынужденно смиряется с суровыми требованиями веры и церковного обихода [ил. 620]. Возможно, что и образы святых, подобные иконам, мастера намеренно расположили именно на северном фасаде.

Пристального внимания и специального исследования заслуживает обильный орнаментальный декор собора. Так, только на 24 подлинных колонках аркатурного пояса (в правой части северного фасада и на апсидах) Г.К. Вагнер определил восемь вариантов орнамента, украшающего их фусты [377]. Структурообразующую роль здесь в основном играют мотивы сложного плетения. Базы же их, орнаментированные «корзиночным» плетением, опираются на резные фигурные консоли, где традиционные изображения грифонов и львов сочетаются с изображениями монстров [ил. 621].

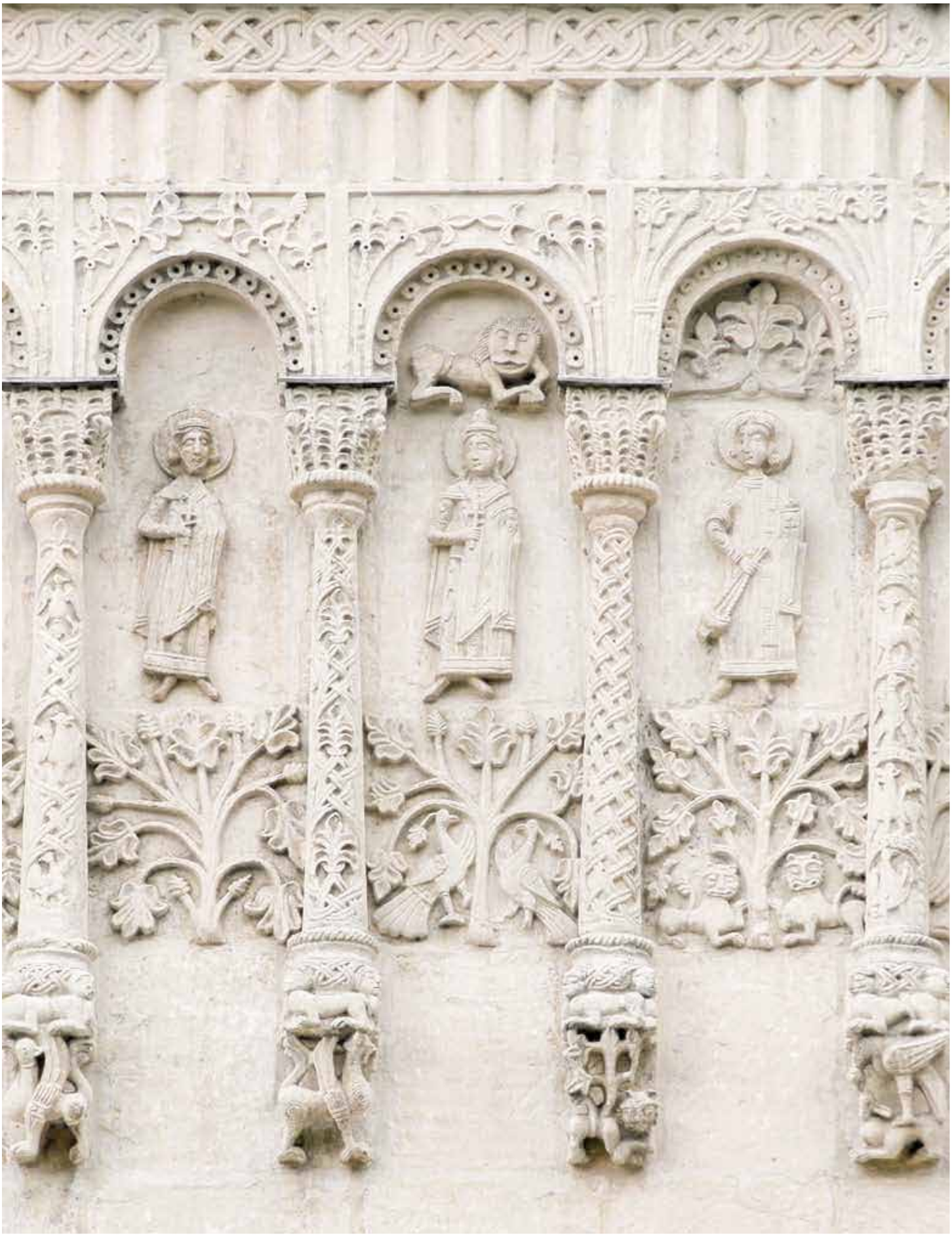
Если попытаться определить характер иконографической программы резного декора фасадов Дмитриевского собора в целом, придется признать, что в общих чертах она соответствует традиции украшения царских построек, возводившихся в Византии и на территориях ее ближайших восточных соседей, и заметно отличается от программ скульптурного убранства аналогичных ансамблей романских храмов Западной Европы XI — начала XIII в. Главное ее отличие заключается в отсутствии сюжетных сцен, развитых повествовательных циклов [378], фигур, характер изображений которых граничит с гротеском. Отсутствует здесь и дидактическая тематика, связанная с наставлением и устрашением, нет сюжетов апокалиптического характера. Сцены столкновения противоборствующих сил, терзания, уязвления плоти, взаимопоглощения, в изобилии встречающиеся на стенах и порталах романских церквей, не играют доминирующей роли [379].

Другой, не менее важной особенностью резного декора Дмитриевского собора является то, что в нем сохраняется равенство изобразительных и чисто орнаментальных мотивов, растительный узор не становится

[377] *Вагнер*, 1969. С. 306.

[378] В этой связи Г.К. Вагнер писал, что в Дмитриевском соборе элементы многофигурных сценических композиций есть только в тимпанах люнеттов, но они слабо выражены: «Сюжетная связь скорее предполагается, нежели показывается» (Там же. С. 380, 382).

[379] Во всяком случае, создатели декора не грешат дидактической наглядностью противопоставления добра и зла, как об этом писал Г.К. Вагнер, видевший здесь «вечные антиномии, столкновение Кривды и Правды (борцы), покровительства и слабости (орел и заяц), простодушия и хитрости (заяц и китоврас), героизма и трусости (поединок человека со зверем)» (Там же. С. 352).



622

622 **Детали резьбы аркатурного пояса фасадов Дмитриевского собора**

фоном для фигур людей и животных, отчего не нарушается его «текстовый» и одновременно «ковровый» характер, тогда как в романской пластике фигуры и в целом изобразительное начало явно преобладают над началом орнаментальным.

Иератическая соподчиненность регистров декора Дмитриевского собора, дающая о себе знать почти на всех его уровнях, нигде не обретает черт конструктивной архитектурной жесткости. Показательно, что, при обилии изображений разнообразной растительности, тут нет изображений архитектуры, столь часто встречающихся в западном искусстве того же времени и акцентирующих сценический характер любого движения, действия. Мотивы «пейзажные» явно преобладают. Поэтому высказывавшаяся в литературе мысль о том, что в основу замысла декора положена идея «уподобления владимиро-суздальских церквей Небесному Иерусалиму», источником которой является текст ветхозаветного видения Иезекииля, не получает зримого подкрепления [380].

Значительно сложнее обстоит дело с решением вопроса об источниках стиля резьбы, происхождении и составе артели мастеров, создавших этот уникальный ансамбль монументальной скульптурной декорации. До сих пор нет ясного понимания, существовала ли прямая преемственность в развитии владимиро-суздальской белокаменной резьбы на протяжении почти полувековой ее истории — от первых построек Андрея Боголюбского до храмов, сооруженных в самом конце столетия Всеволодом Большое Гнездо. Проблема, остающаяся до сих пор не решенной, сводится к следующему: имеем ли мы дело со сформировавшейся к концу столетия собственной традицией или с традицией, поддерживаемой путем регулярного приглашения иностранных мастеров? Главная трудность в том, что для признания факта существования единой традиции, связывающей резьбу всех поименованных храмов, необходимо получить внятный ответ на вопрос, как могла эта традиция сохраниться на протяжении 15–20 лет, разделяющих активные фазы правления Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо — ведь на эти годы приходится практически полное прекращение каменного строительства в Северо-Восточной Руси.

Сомнения и споры, связанные с поисками убедительного ответа, нашли отражение в научной литературе. Одни ученые не верили в то, что местные мастера могли выстроить столь совершенные постройки, как Дмитриевский собор [381]; другие, к числу которых относятся С.Г. Строганов [382], Д.В. Айналов, М.В. Алпатов [383], Н.Н. Воронин [384], Г.К. Вагнер, придерживались прямо противоположной точки зрения, находя здесь «проявление вкуса и стиля русских мастеров, которые были учениками пришлых чужеземных учителей» [385]. Феномен столь длительного сохранения самой технологии рельефной резьбы по камню, приемов и навыков ремесла они объясняли «устойчивостью средневековых художественных традиций» [386]. По мнению Н.А. Артлебена, мастера, имевшие прочные навыки резьбы по дереву, традиция которой издревле существовала на Руси, «могли без затруднения перенять и приемы резьбы по камню» [387]. Но если бы это было так, то качество резьбы неизбежно должно было понижаться. Рельефы же Дмитриевского собора отличаются исключительным художественным качеством, а в плане сугубо техническом они явно превосходят резьбу церкви Покрова на Нерли.

Сегодня, кажется, нет ни одного исследователя, кто бы не согласился с тем, что определяющее влияние на характер скульптурной декорации, как и на архитектурный облик собора, оказало романское искусство. Даже Г.К. Вагнер должен был признать, что целый ряд мотивов, вроде «химерических головок в сложном ленточном плетении» на углах баз колонок аркатурного пояса, имеющих сугубо романский характер и сменивших простые «коготки», располагающиеся в этом месте во всех храмах, построенных ранее Дмитриевского собора, русские мастера сами «выдумать не могли» [388]. Действительно, названный мотив и в самом романском зодчестве получает широкое распространение лишь в конце XII в., о чем свидетельствует, например, выполненная

[380] *Лидов*, 1997. С. 172. Исследователь считает, что, вероятно, аркатурно-колончатый фриз «был призван создать образ Иерусалимской стены, которая в романских изображениях Небесного града традиционно показывается в виде сплошной аркады, окружающей город. Знаменательно и появление образов святых в аркатуре... Они выступают в качестве обитателей и защитников Горнего Иерусалима». Подкрепление этой идеи он находит и в образе царя Давида, «поскольку Иерусалим — град Давида» (Там же. С. 174, 176). Более того, он не исключает, что иконографическая программа «могла быть разработана романскими мастерами, присланными... „от императора Фридриха“... Об этом свидетельствуют... иконографические параллели в романских изображениях Небесного Иерусалима» (Там же. С. 176–177). Но если, как он указывает, «в романской иконографии Давид на троне иногда изображается в обрамлении стен Небесного Иерусалима (Дижонская Библия. 1098–1109 гг. Л. 13 об.)», то в Дмитриевском соборе Давид окружен не стенами, а зверями — геральдическими образами «сильных во Израиле». А.М. Высоцкий, возражая против отождествления храмов, построенных Андреем Боголюбским и Всеволодом Большое Гнездо, с храмом пророчества Иезекииля, вместе с тем считает правомочным сопоставление их декора с декором Иерусалимского храма, построенного Соломоном (*Высоцкий*, 2002. С. 255–261).

[381] *Бережков*, 1903. С. 100; *Бобринский*, 1916. С. 6.

[382] *Строганов*, 1849. С. 5.

[383] Характеризуя рельефы, М.В. Алпатов писал, что «русское искусство создало самостоятельное совершенное произведение» (*Alpatov, Brunov*, 1932. S. 267).

[384] *Воронин*, 1961/1962. Т. 1. С. 488–493.

[385] *Ainalov*, 1932. S. 84.

[386] *Вагнер*, 1969. С. 214.

[387] *Артлебен, Тихонравов*, 1880. С. 59.

[388] *Вагнер*, 1969. С. 214. Именно поэтому он признается, что, «не разделяя в целом мнения П.П. Покрышкина (*Покрышкин*, 1906/2. С. 24) о работе во Владимире в конце XII в. далматино-сербских мастеров, мы должны допустить в ограниченном виде их участие в выполнении отдельных элементов скульптуры — консолей фриза и резьбы порталов» (*Вагнер*, 1969. С. 390, 392).

именно в это время резьба колонн церкви Св. Якова (Шоттенкирхе) в Регенсбурге [389].

Выделяет ученый и львиные головы, прижатые к сложенным передним лапам, изображения которых украшают ряд консолей, указывая, что этот трудный для исполнения мотив имеет прямое сходство с западноевропейскими образцами эпохи романики. Очевидно, что подобного рода детали могли появиться во Владимире только при условии существования прямых художественных контактов с Западной Европой. Осмысляя эти факты, Г.К. Вагнер пишет: «В артели мастеров Всеволода III либо оставалось некоторое количество старых резчиков князя Андрея, либо же во Владимир пришла новая группа мастеров из Западной Европы» [390]. Именно поэтому он различал работу трех групп мастеров — русских резчиков, по его мнению, игравших здесь главную роль; собственно романских мастеров (консоли) и мастеров, стилистическую манеру которых он определял как «романизирующую» [391]. Носителей «романизирующей» манеры (по-другому он еще называет ее «околовизантийской») исследователь, вслед за П.П. Покрышкиным, считал выходцами с Балкан, скорее всего из Сербии, где перекрещивались влияния, идущие из Северной Италии (Ломбардии) и Византии.

Существует и еще одна группа исследователей, которые, учитывая все перечисленные обстоятельства, равно как и другие соображения, пытаются предложить иные пути решения данной проблемы. Так, О.М. Иоаннисян предположил, что Всеволод вновь призвал во Владимир западных мастеров из того же центра, откуда в свое время, при Андрее Боголюбском, пришли их предшественники. Этим центром, по его мнению, был один из городов Ломбардии, скорее всего Модена. Но, как он считает, помимо собственно ломбардских и, естественно, местных мастеров, в состав пришлой артели могли входить даже резчики из Франции [392]. С Ломбардией и Францией, по его замечанию, связана сама традиция помещения на фасады храмов скульптурных изображений святых в арочных обрамлениях [393]. Именно с этими регионами связывает исследователь и тот «ковровый» принцип расположения рельефов, занимающих почти всю плоскость фасада, который был воплощен в декоре стен Дмитриевского собора [394].

Особо близкие аналогии рельефам владимирского памятника О.М. Иоаннисян находит в резьбе, покрывающей порталы романских храмов Италии и Франции, прежде всего в Аквитании. Как он пишет, «некоторые элементы резьбы аквитанских памятников настолько близки изображениям на стенах и архивольтах Дмитриевского собора, что возникает ощущение того, что они делались если не одной рукой, то в одной мастерской и по одному шаблону» [395] [ил. 622].

623

624

623 Детали резьбы архивольтов западного портала церкви Сент-Мари-о-Дам в Сенте, Франция. Третья четверть XII в.
624 Рельеф фасада храма в Ошки, Тао-Кларджети, Турция. Вторая половина X в.
625 **Серебряный браслет, украшенный гравировкой с чернью. Вторая половина XII в. ГРМ**

К сожалению, интерес к проблеме «русской романики» не сопровождался столь же пристальным вниманием к проблеме соотношения древнерусской и византийской монументальной каменной пластики, хотя многие исследователи и высказывались по этому вопросу. Еще Н.П. Кондаков писал о том, что источником для резьбы владимирских храмов послужила именно византийская традиция [396]. Но, конечно, богатство и разнообразие романской скульптуры ее затмевало, да и публикаций памятников монументальной резьбы средневизантий-

[389] *Strobel*, 1965. S. 61–66, 111–155; *Idem*, 2006. Abb. auf S. 12.
[390] *Вагнер*, 1969. С. 390.
[391] Там же. С. 390, 392, 396–398, 402–408, 410, 414–415.
[392] *Иоаннисян*, 2007/2. С. 277–315.
[393] Там же. С. 287.
[394] Такой принцип декора использован в соборе Ангулема и в западном фасаде собора Нотр-Дам-ля-Гранд в Пуатье, около 1145 г. Кроме того, в Дмитриевском соборе, как и в соборах Ангулема и Пуатье, используется прием помещения скульптурных композиций в ниши, создаваемые поясами аркад, проходящих по фасаду. Собор Нотр-Дам-ля-Гранд сближает с этим памятником и характер использования орнаментальной резьбы: она почти сплошь покрывает свободные плоскости фасада, служа фоном для развертывания скульптурных композиций (Там же).
[395] В качестве особо близких аналогий О.М. Иоаннисян выделяет резьбу храмов Сентонжа, таких как церковь аббатства Сент-Мари-о-Дам в Сенте и Сен-Пьер в Шатонеф-сюр-Шарант (*Иоаннисян*, 2007/2. С. 296. Рис. 9, 11, 13). См. также: *Gaborit*, 2010. P. 362–365, 390–392.
[396] *Кондаков*, 1909. С. 93, 108–109, 111, 120, 122, 124, 131, 133, 136, 231, 247; *Он же*, 1929. С. 82–132.
[397] *Wulff*, 1914/1918. Bd. II. S. 408–414, 489–510. *Diehl*, 1925. T. I. P. 455–459; *Hamilton*, 1933. Pl. V, IX, X, XXII–

ского периода до последнего времени было очень немного [397]. В результате сложилось мнение, что по-настоящему существенную роль в убранстве зданий на территории Византии круглая пластика и высокий рельеф играли только в доиконоборческий период, т.е. до V–VIII вв. [398], а в X–XII вв. исчезают практически полностью; на смену им приходит низкий одноплановый рельеф, имеющий сугубо орнаментальный характер, техника изготовления которого напоминает тонкую гравировку [399].

Действительно, в значительном числе памятников, сохранившихся на территории Греции, мы находим изысканный рельеф, слегка скругляемый только по контуру, стелящийся по четко выделенной архитектурными границами поверхности, с тонкой орнаментальной проработкой рисунка деталей. Глубину и пластическую определенность придают ему характерные небольшие отверстия, включаемые в орнаментальную систему. Рисунок очень плотный, цезуры между линиями контуров минимальны [400]. Фон, как правило, мастера старались заполнить либо отчетливо выделить и хорошо проработать. В камне сохраняется эффект ювелирно тонкой резьбы по кости. Рельефы часто монтируются как вставные плиты, панели.

Но, как пишет Д. Уинфильд, отсутствие крупных рельефных изображений может объясняться и тем, что большинство церквей в период турецкого владычества было превращено в мечети, а потому они утратили свой скульптурный декор. В качестве доказательства ученый приводит фрагменты барельефов, украшавших карнизы и архивольты, с изображениями людей, животных и растений, которые были найдены при раскопках храмов Константинополя и византийских провинциальных центров X–XII вв. Именно таким характером отличаются опубликованные им фрагменты резьбы XII в. с изображением ангелов, хранящиеся в музее Афионкарахисара (Турция) [401]. Косвенным свидетельством процветания столичной школы монументальной пластики являются скульптуры, украшающие грузинские царские храмы X–XI вв., в которых отчетливо дает о себе знать византийское влияние. Таковы, в частности, рельефы архангелов в тимпанах храма в Ошки и портреты царей-ктиторов на его восточном фасаде [402] [ил. 623].

В каждой из представленных точек зрения есть свое рациональное зерно, и приводимые для их аргументации факты, наблюдения и умозаключения, безусловно, заслуживают внимания. Но нельзя не заметить при этом, что почти все называемые исследователями аналогии дмитриевским рельефам имеют слишком общий характер. Приходится констатировать, что даже в случаях обнаружения в Италии, Германии или Франции близких аналогий резьбе Дмитриевского собора нет ничего более близкого к ней, чем резной декор церкви в Боголюбове, Успенского собора во Владимире, храма Покрова на Нерли. При этом хорошо видны и приметы стиля, указывающие на различие этих памятников.

Учитывая все вышесказанное и то, что значительная часть изобразительных и орнаментальных мотивов, впервые появившихся именно в резьбе Дмитриевского собора, демонстрирует широкую осведомленность художников в иконографии как западного, так и восточнохристианского искусства, приходится с особой осторожностью относиться к решению вопроса об истоках традиции, получившей развитие в период правления Всеволода [403]. Во второй половине XII в. почти во всех странах Европы получили распространение книги образцов — своего рода иконографические словари, из которых зодчие, резчики и художники могли заимствовать прориси отдельных мотивов, сюжетов и форм. Не случайно множество почти буквальных иконографических аналогий резьбе Дмитриевского собора мы можем найти не только в Италии и Франции, но даже в рельефах, украшающих каменные водосвятные чаши конца XII в. в приходах далекого шведского острова Готланд. В первую очередь это касается изображений животных и птиц, сцен охоты и борьбы героев с чудовищами. Стиль рельефов столь своеобразен, что исследователи присвоили их предполагаемому создателю имя Византий [404].

О существовании книг образцов свидетельствуют и произведения прикладного искусства, где встречаются те же орнаментальные и изобразительные мотивы, что и в резьбе. Таковы, например, гравированные изображения, украшающие

625

XXIII, LXX, fig. 32, 35–37; *Grabar*, 1963; *Krautheimer*, 1979. P. 322–323, 391–392, 405; Памятники византийской скульптуры, 1982. Из значительных работ, посвященных вопросам каменной резьбы в храмах Греции средневизантийского периода, укажем: *Vanderheyde*, 1994. P. 391–407; *Μπουρας, Μπουρα*, 2002.

[398] Характерно, что в монографии «Культура Византии: вторая половина VII–XII в.» (М., 1989) о монументальной скульптуре не сказано ни слова.

[399] В качестве примера приводятся обычно рельефы церкви Панагии Горгоэпикоос в Афинах, середина XII в. См., например: *Полевой*, 1973. С. 248–251. По мнению О.М. Иоаннисяна, «несмотря на то, что в ряде памятников и школ византийской архитектуры скульптурное убранство использовалось... у нас нет никаких оснований вслед за Н.П. Кондаковым считать именно византийскую традицию источником происхождения владимиро-суздальской резьбы» (*Иоаннисян*, 2005. С. 41).

[400] *Μπουρας, Μπουρα*, 2002.

[401] Особенно он выделяет фрагменты резьбы из церкви Константина Липса (Фенари иса Джами) в Константинополе. О них: *Mamboury, Mango, Hawkins*, 1964. P. 249–299; *Mango, Hawkins*, 1968. P. 177–184; *Winfield*, 1968. P. 69–70. Ill. 27b. А.Н. Грабар связывал эти фрагменты с декорацией алтарной преграды (*Grabar*, 1963. P. 121–122).

[402] *Winfield*, 1968. P. 71. Ill. on p. 7–9. См. также барельефы с фигурами лошади, борющейся с паразитами, которые кусают ее спину (Афины, Византийский музей), а также орлов и грифона из церкви Зоодохос Пиги в Дербеносалеси. Да и высота рельефов с изображением сфинксов в церкви Панагии Горгоэпикоос в Афинах вполне сопоставима с высотой большей части рельефов Дмитриевского собора (*Μπουρας, Μπουρα*, 2002. Πιν. 21, 27, 116).

[403] О несомненном знакомстве мастеров с памятниками искусства романского мира, в том числе и с немецкими, особенно с теми, что расположены на территории Саксонии, пишет и Генрих Никель. Но при этом он не находит буквальных аналогий между ними и резьбой Дмитриевского собора (*Nickel*, 1997. С. 81–92).

[404] *Roosval*, 1918; *Lagerlöf*, 1999. S. 94–125; *Cutler*, 2000. P. 431–454; *Васильева*, 2014. С. 62–75.

626

627

626 **Колонки аркатуры церкви Покрова на Нерли. Около 1166 г.**
627 **Колонки аркатуры Дмитриевского собора во Владимире. Первая половина 1190-х гг.**
628 **Лев. Рельеф импоста столба в интерьере церкви Покрова на Нерли**
629 **Лев. Рельеф импоста столба в интерьере Дмитриевского собора во Владимире**

древнерусские серебряные с чернью браслеты XII в. **[405]** [ил. 624].

Предположение, согласно которому создатели рельефов собора во Владимире могли использовать прориси, в какой-то мере объясняет некоторую сглаженность тех черт, которые определяют принадлежность произведения к той или иной художественной традиции. В этом отношении стиль каменной резьбы Дмитриевского собора, аналогии которой легко найти в искусстве как запада, так и востока Европы, может быть назван интернациональным. Отмечаемые исследователями некоторые различия в манерах резьбы не нарушают ее удивительной стилистической цельности.

Обобщение результатов наблюдений, сделанных в процессе изучения памятника, позволяет выделить целую группу хорошо обоснованных выводов, которые являются основой для разрешения названных проблем.

Прежде всего обращает на себя внимание тот важный факт, что строители Дмитриевского собора и мастера-резчики, украшавшие рельефами его фасады, точно копировали многие архитектурные особенности и декоративные детали церкви Покрова на Нерли [ил. 626, 627]. Она, безусловно, являлась для них своеобразным иконографическим образцом, что уже само по себе свидетельствует о программном характере, который Всеволод придавал строительству и украшению Дмитриевского собора. Но притом они должны были развивать и обогащать идейную программу, впервые отчетливо сформулированную Андреем Боголюбским и воплощенную в храме на Нерли в лапидарных монументальных формах. Совмещение часто буквально повторяемых форм и мотивов фасадного декора церкви Покрова с новыми мотивами, сюжетами и целыми сценами говорит о том, что мастера получили от заказчика точные и детальные указания, определявшие направление и характер их работы. Однако свободная манера резьбы, виртуозное умение варьировать одни и те же мотивы не оставляют сомнения, что, получив указания и определив основные идейные центры декора, создатели этого ансамбля не чувствовали затруднения при выполнении заказа. Они не только воспроизводили, но и обогащали предлагавшиеся им заказчиком иконографические образцы, обнаруживая прекрасное знание традиций византийского и романского искусства.

Глубоко продуманная иконографическая программа, ее сложность, обилие и многообразие резьбы, требовавшей очень большого опыта в организации производства работ, высокий уровень выучки мастеров уже сами

[**405**] *Макарова*, 1986. Рис. 26, 28, 31, 32, 37, 39.
[**406**] Направление, по которому шла адаптация образцов романского искусства последних десятилетий XII в., показывает сравнение рельефов Дмитриевского собора с таким выдающимся памятником итальянской пластики этого времени, как рельефы церкви Сан Пьетро в Сполето (Умбрия). Формы делаются менее детализированными, мастера охотно используют приемы обобщения и орнаментализации отдельных частей, постоянно подчеркивают связь рельефов с плоскостью стены. См.: *Gaborit*, 2010. P. 144–145.

по себе свидетельствуют о многоопытности артели, выполнявшей заказ князя Всеволода. Очевидно, что такого же рода заказы им приходилось выполнять и ранее. В искусстве таких мастеров нуждались правители разных государств. Близкие аналогии резьбе Дмитриевского собора, обнаруживаемые в декорации фасадов ломбардских соборов, в порталах храмов Аквитании, в рельефах каменных чаш Готланда, не оставляют сомнения в том, что им был хорошо знаком репертуар резьбы романских храмов, но особенно хорошо они ориентировались в иконографических программах декораций церквей Средней и Восточной Европы. Одновременно стилистика резьбы Дмитриевского собора и характер орнаментации свидетельствуют, что им был прекрасно знаком язык искусства местных мастеров. Они, безусловно, были воспитаны в той традиции романской резьбы, что получила распространение в контактной зоне, т.е. в землях, расположенных на границах двух культурных миров — византийского и западного. К таким районам относились не только Святая земля и Италия (как Северная, так и Южная), но и Германия, Балканы (особенно области Адриатики), Венгрия и Польша, а в самой Руси — Галичское княжество.

Показательно, что рельефы владимирского храма выглядят в большей мере «византийскими», чем романскими, даже по сравнению с рельефами Богородичной церкви в Студенице — сербского памятника конца XII в., наиболее часто упоминаемого в связи с ними **[406]**.

Таким образом, есть все основания говорить о существовании в последние десятилетия XII в. на территории Средней и Восточной Европы особой идиомы «византийско-романского стиля», лучше всего сохранившимся и самым ярким примером реализации которого являются рельефы Дмитриевского собора. При сравнении их с аналогичными рельефами в андреевском Успенском соборе во Владимире и в церкви Покрова на Нерли своеобразные черты этого стиля выступают особенно выпукло.

Сравнение названных памятников не показывает усиления романских черт в рельефах Дмитриевского собора. Можно уверенно сказать, что они выглядят более облагороженными и смягченными. Если, к примеру, в трактовке фигур лежащих львов в импостах столбов Успенского собора сохраняется ощущение давящей на них тяжести арок — черта, характерная именно для романского искусства, — то образы таких же львов в интерьере Дмитриевского собора уже никак не связаны с обыгрыванием функций конструктивных частей архитектуры. Внешне они похожи, их зубастые пасти, растянутые в форме восьмерки в жутковатой ухмылке, повторяют характерные очертания львиных морд в храмах предшествующего периода, но стилистически, даже приемами исполнения резьбы, заметно отличаются от них.

В понимании мастеров, работавших в храмах, которые строил Андрей Боголюбский, рельефные изображения должны были обладать такой же определенностью объемной формы и той же степенью материальной весомости, как и любая архитектурная деталь — лопатка, колонна, консоль, капитель. Поэтому достижение объемности и геральдической определенности контурного рисунка формы, даже весьма обобщенной, было для них задачей первостепенной. Пластическая подвижность и декоративная выразительность изображения их волновала меньше [ил. 628].

Напротив, именно эти качества особо привлекают внимание мастеров Дмитриевского собора: поверхность формы, ее очертания, индивидуальная выразительность их интересуют больше, чем объем; они не столько высекают, сколько вырезают, следя за ритмом движения рельефа, углублений и выпуклостей, обращая внимание на эффекты переходов от теней к свету и от света к теням. При этом они не боятся утратить такое качество, как монументальность

628

629

изображения. Им импонирует живописная изменчивость фактуры, возможность растягивать формы, в большей мере, чем это было ранее, соотносить их с плоскостью стены, придавать изображениям орнаментальный характер. Не случайно здесь над фигурами львов появляются орнаментальные бордюры в виде традиционных побегов лозы или переплетающихся жгутов, с ритмом которых органично увязываются их гибкие растянутые очерки, орнаментальные древовидные хвосты, равномерное чередование зон света и тени. Зачастую собственно изобразительные мотивы невозможно отделить от орнамента [ил. 629].

Еще одной важной особенностью рельефов Дмитриевского собора является присущая им своеобразная композиционная динамика. Все они, даже те, что не связаны ни с каким сюжетным действием, пронизаны движением, чаще всего имеющим не конкретный, а орнаментально-ритмический, почти музыкально-интонационный характер. Звери и люди поворачиваются, тянут головы вверх, по-разному жестикулируют, прогуливаются, смотрят в разные стороны. Столь же многообразны и движения растительных форм: все они представляют жизнь, но при этом жизнь, не ограниченную никакими пространственными и временными границами. Даже в больших композициях, занимающих тимпаны прясел, где действие, казалось бы, имеет более определенную сюжетную мотивировку, его цель по большей части не конкретизирована, оно обладает исключительно символическим значением и его смысл, как правило, не рождает предметных ассоциаций.

Тут вновь приходится констатировать существенное расхождение стилистики резьбы Дмитриевского собора со свойствами собственно романской скульптуры, которая всегда, независимо от ее смысла, отличается конкретностью в передаче эмоций, особенно связанных со страданием плоти, а также в принципах трактовки взаимосвязи пластики и пространства. Изображения в романских церквях буквально населяют архитектурное пространство, выгораживая для себя определенную ячейку, «гнездятся» в нем, часто даже в нем скрываются, как можно, например, скрываться в лесу, в листве деревьев и в других укромных местах. Сюжетные взаимосвязи, о чем уже мельком упоминалось, имеют тут исключительно важное значение, чем объясняется обилие сценок, которые можно наблюдать в резьбе, украшающей итальянские, французские, испанские и немецкие храмы. Соответственно строится взаимоотношение фигур с фоном, от которого они разными способами отделяются. Даже в тех случаях, когда рельеф оказывается не очень высоким,

630

его края скругляются и подрезаются так, чтобы нейтрализовать плоскость фона, углубить его, а образующиеся в результате края композиции превращаются в некое подобие обрамлений [ил. 630].

Как проявление общей тенденции искусства позднероманской и раннеготической эпохи это качество дает о себе знать и в рельефах Дмитриевского собора, но не обретает здесь системного характера. Плоскость стены по-прежнему активно включается в композиции, играя в них столь же важную роль, какую играют золотые и цветные фоны в иконах. Изображения не теснятся, не наслаиваются друг на друга, но, напротив, даже раздвигаются, отчего между ними остаются довольно большие просветы фона [ил. 631, 632]. Впрочем, это не мешает мастерам добиваться весьма большой свободы в передаче объема, естественного пространственного движения фигур, что демонстрируют изображения святых в аркатурном поясе на северной стене собора и скачущих воинов в рельефах пятого ряда. При построении изображения они прибегают к приему многоплановой резьбы, идя шаг за шагом от переднего плана к фону путем чередования то плоских (складки одежд, крылья, листва), то рельефных деталей объемной формы.

Но если в Боголюбове и в первом Успенском соборе объем погружался в массив стены, а в церкви Покрова на Нерли зрительно хорошо отделялся от фона и жестко закреплялся на его поверхности, в Дмитриевском соборе объем погружается в глубину фона, притом что поверхность стены приобретает свойство пространственной среды. Соблюдая общую ритмику развертывания «строчной» композиции

630 Мастер Вильгельмо. Сотворение Евы. Рельеф собора в Модене, Италия. 1110–1120-е гг.

631 **Св. Никита, побивающий беса. Рельеф южного прясла западного фасада Дмитриевского собора во Владимире**

632 **Воин, поражающий зверя. Рельеф центрального прясла северного фасада Дмитриевского собора**

631

632

декорации фасадов, мастера намеренно оплощают передний план рельефов, но при этом углубляют ее многочисленными порезками, одновременно скругляя и подрезая внутрь края формы, отчего создается впечатление подвижности и ее, и окружающей ее среды. Эффект, возникающий в результате применения такого приема, можно сравнить с впечатлением, создаваемым произведениями живописи конца XII в., среди которых нетрудно найти аналогии дмитриевским рельефам. Например, рельефное изображение святого князя Глеба в аркатурном поясе обнаруживает близкое сходство с изображением князя Ярослава Владимировича в ктиторской фреске церкви Спаса на Нередице в Новгороде 1199 г. **[407]** [ил. 633, 634]. Такое проявление «живописной» концепции, отступление от «пластики», которая для многих исследователей и является основной приметой романского начала, Ф. Халле, одна из первых исследователей, написавшая о «русской романике», расценила как признак вырождения **[408]**. Напротив, Г.К. Вагнер называл автора изображений Бориса и Глеба самым крупным мастером артели, создавшей ансамбль резьбы Дмитриевского собора. При этом он писал о специфически русском характере манеры его резьбы **[409]**.

Хотя бы отчасти объяснить неповторимое своеобразие стиля рельефов Дмитриевского собора может также предположение, что в создании этого ансамбля монументальной скульптуры, помимо профессиональных резчиков и подмастерьев, могли принимать участие и художники, дававшие мастерам образцы изображений для перевода их в пластическую форму.

Логику смены фаз, которые в своем развитии проходил стиль владимиро-суздальской резьбы, можно было бы сопоставить с этапами развития русской архитектуры совсем другой эпохи — последней трети XVIII — первой четверти XIX в. Если пользоваться категориями искусства Нового времени, то стадию, отмеченную созданием церкви Покрова на Нерли, следовало бы уподобить зрелому классицизму, а стадию Дмитриевского собора — ампиру.

Конечно, характер монументальной резьбы в очень большой мере зависит от особенностей архитектуры, органической частью которой она является. Естественно, что динамика, свойственная романскому зодчеству, в котором очень силен пафос высвобождения духовной энергии, преодоления инертности и тяжести «злой» материи, передается и пластике, этим во многом определяется ее экспрессия. По сравнению с ней экспрессия немногочисленных сцен «терзаний» в рельефах «византийского» по своей сути Дмитриевского собора, и даже в его наиболее «романских» резных деталях, вроде консолей аркатурного пояса, сочетающих изображения коленопреклоненной мужской фигуры и сфинкса, кажется куда более сдержанной. Отмечая такую особенность стиля этих рельефов, Г.К. Вагнер заметил, что здесь «романский мир образов укрощен более абстрактным мировоззрением, понимавшим все не в драматическом, а в поэтическом и декоративном плане» **[410]**.

При обсуждении вопросов о составе артели резчиков, об их происхождении, о стилистической доминанте, определявшей образный строй всего ансамбля, нельзя, конечно, забывать, что для Руси того вре-

[407] Несколько иначе эту особенность стиля резьбы трактовал Г.К. Вагнер. По его замечанию, формы изображений деревьев, птиц и зверей не лишены «известного реализма», но «реализм этот скорее линейный, нежели пластический» (*Вагнер*, 1969. С. 366).

[408] *Halle*, 1929. S. 37.

[409] *Вагнер*, 1969. С. 398, 400.

[410] Г.К. Вагнер обращает внимание и на то, что в Дмитриевском соборе «все подчинено стене» (Там же. С. 366). О поэтической образности, оттесняющей пластическую выразительность на второй план, писал и М.В. Алпатов (*Alpatov, Brunov*, 1932. S. 266).

мени грандиозный ансамбль резьбы Дмитриевского собора был явлением беспрецедентным. Такого рода «ковровые» фасадные декорации здесь ранее не создавались, аналогичные памятники известны только в Италии, Франции и в Германии (Шоттенкирхе в Регенсбурге). Колоссальные масштабы, глубокая осмысленность программы, детальная продуманность композиций говорят о том исключительном значении, которое придавалось ей заказчиком, великим князем Владимиро-Суздальской Руси Всеволодом Большое Гнездо. Он сам, как считают многие исследователи, мог быть одновременно и одним из авторов ее замысла [411].

Вполне логична мысль О.М. Иоаннисяна, предположившего, что, задумав создание такого ансамбля, Всеволод Большое Гнездо мог обратиться к тому же посреднику, к которому тридцатью годами ранее обращался его брат Андрей Боголюбский, — германскому императору, в распоряжении которого были артели мастеров строителей и резчиков по камню. Но на этот раз, как отметил исследователь, это был уже не Фридрих Барбаросса, а его преемник — Генрих VI, с которым, согласно некоторым письменным свидетельствам, Всеволод поддерживал связи [412].

Выросшая на почве идей, сформулированных впервые Андреем Боголюбским и воплотившихся в рельефах церкви в Боголюбове, первом Успенском соборе, а затем и в храме на Нерли, иконографическая программа декора Дмитриевского собора в полной мере раскрыла концепцию благоденствующего царства, управляемого помазанником Божьим и живущего по установлениям, данным Господом Вседержителем. Откровенно политический характер данной идейной концепции, в которой отчетливо дают о себе знать имперские амбиции Всеволода, говорит о том, что, если ее воплощение действительно требовало приглашения мастеров из Италии, Франции или любой другой страны, князь, безусловно, имел возможность предпринять все необходимые для этого меры [413].

Не исключено, что во Владимир пришла не большая артель, а лишь несколько опытных западных мастеров, организовавших строительство собора и весь процесс его украшения резьбой — определивших технологию ее изготовления, обучавших местных мастеров приемам работы, дававших образцы, многие из которых были заимствованы из декора построек, возведенных при Андрее Боголюбском. Имея в виду, что для рассматриваемой эпохи перемещение на огромные расстояния больших масс людей, в том числе и артелей ремесленников самых разных специальностей, было делом обыкновенным, нельзя исключить, что среди мастеров, очутившихся во владениях Всеволода

633

633 **Св. князь Глеб. Рельеф аркатуры южного фасада Дмитриевского собора**
634 **Князь Ярослав Владимирович, подносящий Христу храм. Деталь росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде. 1199 г. Копия**

Большое Гнездо, могли быть, как считает О.М. Иоаннисян, и выходцы из Ломбардии и Аквитании, где во второй половине XII в. украшение фасадов храмов каменной резьбой получило особо широкое распространение [414].

Но даже независимо от того, кто руководил артелью и сколько в ней было пришлых резчиков по камню, масштабы работ требовали привлечения к участию в них местных мастеров [415]. В любом случае не вызывает сомнений, что мастера, создавшие ансамбль резного декора Дмитриевского собора, независимо от их национальной принадлежности, в своей работе использовали интернациональный язык пластических форм, одинаково понятный и на востоке, и на западе христианского мира, но творили они в контексте той стилистической идиомы, что была впервые укоренена на почве Владимиро-Суздальской Руси Андреем Боголюбским.

С проблемой организации работ, участия в них пришлых и местных мастеров

[411] В том, что автором идейного замысла программы убранства Дмитриевского собора и ее литературной разработки был сам князь Всеволод Большое Гнездо, не сомневался еще никто из исследователей памятника, от С.Г. Строганова, Д.Н. Бережкова и А.А. Бобринского до Н.Н. Воронина, Г.К. Вагнера, А.М. Лидова, Г.В. Попова, М.С. Гладкой, С.М. Новаковской. Г.К. Вагнер считал, что в какой-то мере контролировать программу декора мог епископ Иоанн (*Вагнер*, 1969. С. 412). В этом с ним согласен и О.М. Иоаннисян (*Иоаннисян*, 2007/2. С. 305).

[412] Там же. С. 282–284.

[413] В этой связи О.М. Иоаннисян заметил: «Скорее всего, именно необычность идеологической программы, заложенной в образном решении собора и потребовавшей резкого увеличения количества скульптуры в декоре здания, заставила его создателей расширить состав артели именно за счет мастеров-резчиков. Поэтому в скульптурном убранстве Дмитриевского собора всеми исследователями и отмечается большое количество манер резьбы, восходящей к различным стилистическим источникам» (Там же. С. 305–306).

[414] В этой связи О.М. Иоаннисян заметил, что, если у Всеволода даже и имелись свои мастера, их сил для воплощения столь грандиозного замысла было недостаточно — оно требовало привлечения большого числа работников (Там же. С. 277–315).

634

прямо связан вопрос о том, создали ли работы артелей резчиков по камню Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо основу для формирования и развития во Владимиро-Суздальской Руси собственной школы белокаменной резьбы. Очевидно, что если бы эти работы велись мастерами, приходившими сюда только на время, которые, выполнив их, либо возвращались на родину, либо переходили к другому заказчику, то оснований для формирования традиции возникнуть не могло. Но факты говорят о том, что мастера продолжали работать, по крайней мере, еще на протяжении почти полувека. Хорошо известны памятники белокаменной резьбы начала — первой половины XIII в. в Суздале, Юрьеве-Польском, Нижнем Новгороде, генетически, безусловно, связанные с каменной декорацией Дмитриевского собора. Более того: в самом соборе, как уже говорилось ранее, сохранились рельефы, первоначально украшавшие утраченную в XIX в. северо-западную башню храма, которые были созданы, скорее всего, также в первые десятилетия XIII в. [416] Здесь мы имеем дело с еще одной группой фактов, подтверждающих, пусть и косвенно, правоту мнения тех исследователей, кто считал, что местные мастера принимали активное участие в работе артели резчиков, создавшей резной декор фасадов Дмитриевского собора [417].

[415] Г.К. Вагнер, например, различал не менее тридцати манер резьбы, По его по подсчетам, фигурную скульптуру собора «тридцать восемь или сорок мастеров могли выполнить за три года» (*Вагнер*, 1969. С. 406, 410).

[416] Имеются в виду выполненные в технике плоской орнаментальной резьбы фигуры Христа-Эммануила, Богоматери и неизвестных святых в боковых частях фриза на западном фасаде. См.: *Новаковская*, 2007/1. С. 140–166.

[417] Г.К. Вагнер вообще считал, что в Дмитриевском соборе основная роль перешла уже к русским ученикам романских мастеров (*Вагнер*, 1969. С. 412–415). Э.А. Рикман в качестве доказательства работы русских мастеров указывал, что изображения конных воинов снабжены множеством древнерусских реалий (*Рикман*, 1952. С. 23–40).