



Л. И. Лифшиц

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПЛАСТИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIII ВЕКА



Импост портала собора Рождества Богоматери в Суздале – образец виртуозной резьбы, представляющий новый этап развития местной традиции монументальной белокаменной пластики



Сирий – рельеф фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, дающий представление о многообразии художественных контактов Древней Руси и о влиянии синкретических представлений на искусство XIII в.



Св. Георгий – фигура, украшающая тимпан северного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Выполненная ведущим мастером артели резчиков, декорировавших фасады храма, она находит аналогии в произведениях лучших художников Византии и Западной Европы первых десятилетий XIII в.



Богоматерь с Младенцем – фрагмент уникального памятника монументальной пластики Южной Руси, найденный в Киеве близ Десятинной церкви. Выполненный в технике высокого рельефа, он дает представление о самых передовых тенденциях в искусстве первой половины XIII в.

Четыре десятилетия отделяют белокаменные рельефы Дмитриевского собора во Владимире — эталонный памятник владими́ро-суздальской монументальной пластики конца XII в. (1190-е гг.) [1] — от резьбы на фасадах храмов первой трети XIII столетия: Рождественского собора в Суздале (1222–1225) [2] и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230–1234) [3]. Воссоздать в деталях пройденный за это время путь эволюции искусства монументальной каменной пластики на обширных территориях русских земель — задача едва ли выполнимая.

Удовлетворительно решить ее не позволяет крайне малое число дошедших до нас артефактов, которые представляют собой либо блоки камня, украшенные орнаментом, и незначительные фрагменты изваяний, либо отдельные, покрытые резьбой части некогда обширных архитектурных ансамблей. Усложняет задачу и почти полное отсутствие документальных свидетельств, которые позволили бы судить об истинных масштабах деятельности мастеров, их происхождении, объемах и характере работ, способах их организации.

Тем не менее нет сомнения в том, что в бригадах зодчих, работавших в первой половине XIII в. в Киеве [4], Галиче [5], на Волыни [6], а также, скорее всего, в таких крупных художественных центрах, как Смоленск и Чернигов, имелись искусные мастера, украшавшие фасады и интерьеры построек орнаментальной и фигуративной резьбой. Основные памятники, представляющие эту сферу художественной деятельности, сохранились на территории княжеств Северо-Восточной Руси — в Суздале, Ростове, Ярославле, Нижнем Новгороде, где традиция монументальной каменной резьбы, укоренившаяся уже в середине XII в., продолжала развиваться и в первые десятилетия следующего столетия. К числу последних относятся упомянутые ранее собор Рождества Богоматери в Суздале и Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, пережившие катастрофические разрушения и многочисленные «реставрации».

Собор Рождества Богоматери в Суздале — второй по значимости и масштабам храм Владимиро-Суздальского княжества — стоит на основании Успенского собора, построенного Владимиром Мономахом в начале XII в. К концу столетия он сильно обветшал и в 1194 г. подвергся обновлению: «обновлена бысть церкви святая Богородица в Суздали, яже бы опадала старостью и безнарядьем» [7]. Тем не менее продолжавший разрушаться храм, чей верх «впал бе», в 1222 г. был разобран, и вместо него князь Георгий Всеволодович заложил новый собор, который освятили уже в 1225 г. [8]. Но работы в нем продолжались. Уже после освящения его мостили «моромором красным разноличным» и лишь через пять лет,

в 1230 г., начали расписывать, что заняло еще три года [9]. В эти же годы мог создаваться и резной декор фасадов храма.

В 1445 г. произошла еще одна катастрофа — на праздник Преполовления «церковь падеся» [10]. Уцелела лишь нижняя часть собора до аркатурно-колончатого пояса (включая его), верхняя же была воссоздана лишь в 1528 г. [11]. Обрушение верхней части собора привело к утрате тех частей резьбы, что, как можно думать, украшали барабаны трех его глав и стены второго яруса фасадов. В настоящее время судить о системе первоначального белокаменного декора храма и о характере стили резьбы позволяют детали аркатурного пояса, который обходит по периметру стены собора, а также резьба порталов и отдельные сохранившиеся фрагменты [ил. 320].

Наиболее полное представление о фасадном декоре собора дает резьба порталов западного и южного притворов. Северный портал резьбы не имел. В южном притворе был устроен только один внешний портал, а западный притвор имел два портала — внешний и внутренний. С каждой стороны наружного перспективного портала западного притвора расположено по четыре полуколонны, которые чередуются с прямоугольными выступами. Соответственно, и их архивольты представляют собой чередующиеся полукруглые и прямоугольные тяги. Орнаментальной резьбой украшены только фусты пары внешних полуколонн, которые выступают за пределы плоскости стены фасада [12].

Наружный архивольт, замененный в XVI в., сохранил прежнюю форму, но утратил резьбу [13]. Примерно так же устроен внутренний портал. Но здесь резьбой украшены только капители, валики, окольцовывающие их «шейки», и полочки-абаки над ними. Все капители имеют форму опрокинутых усеченных пирамид. Фусты полуколонн и прямоугольные уступы, вероятно, изначально были покрыты росписью по левкасу, имитирующей разводы разноцветного мрамора. А на архивольтах портала живописный декор, видимо, повторял мотивы растительного орнамента, хорошо сохранившегося в росписи диакона собора [ил. 321, 322].

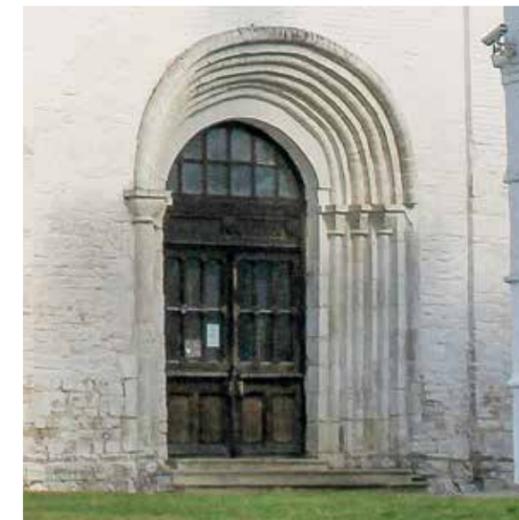
Портал южного притвора, являющийся одновременно и своего рода рамой велико-

- [1] См.: Иоаннисян, 2015/1. С. 16–139.
 [2] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 447, 460.
 [3] Там же. Стб. 460.
 [4] Халостенко, 1969. С. 49–51; Пуцко, 1981. С. 223–231.
 [5] Фиголь, 1997. С. 119–127.
 [6] Сообщение о работе здесь резчиков по камню, правда, относящееся уже к середине XIII столетия, имеется в Ипатьевской летописи. В ней под 1259 г. говорится о том, что в городе Холме князь Даниил Романович «созда церковь святаго Ивана красноу. Зданье же ея сиче бысть: комары четыре, с каждо угла п[е]ревод, и стоянье их на четырех головах чловецских. Изваяно от некоего хытречь». Портал же этого храма («двери») из тесаного разноцветного камня был украшен «оузоры неким хытречем Авдьем» (ПСРЛ. Т. 2. 1962/1998. Стб. 843–844).
 [7] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 411.
 [8] Там же. Стб. 445, 447.
 [9] Там же. Стб. 459–460.
 [10] ПСРЛ. Т. VIII. 1856/2001. С. 114.
 [11] О перестройках и ремонтах собора в XVII–XIX вв. см.: Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 19–20.
 [12] Это обстоятельство, помимо сугубо технических наблюдений, дало Д. В. Варганову основание предполагать, что порталы западного притвора вставлены в старые стены, сохранившиеся от предыдущей постройки времени Юрия Долгорукого (Варганов, 1945. С. 104–105).
 [13] Вагнер, 1975. С. 36.

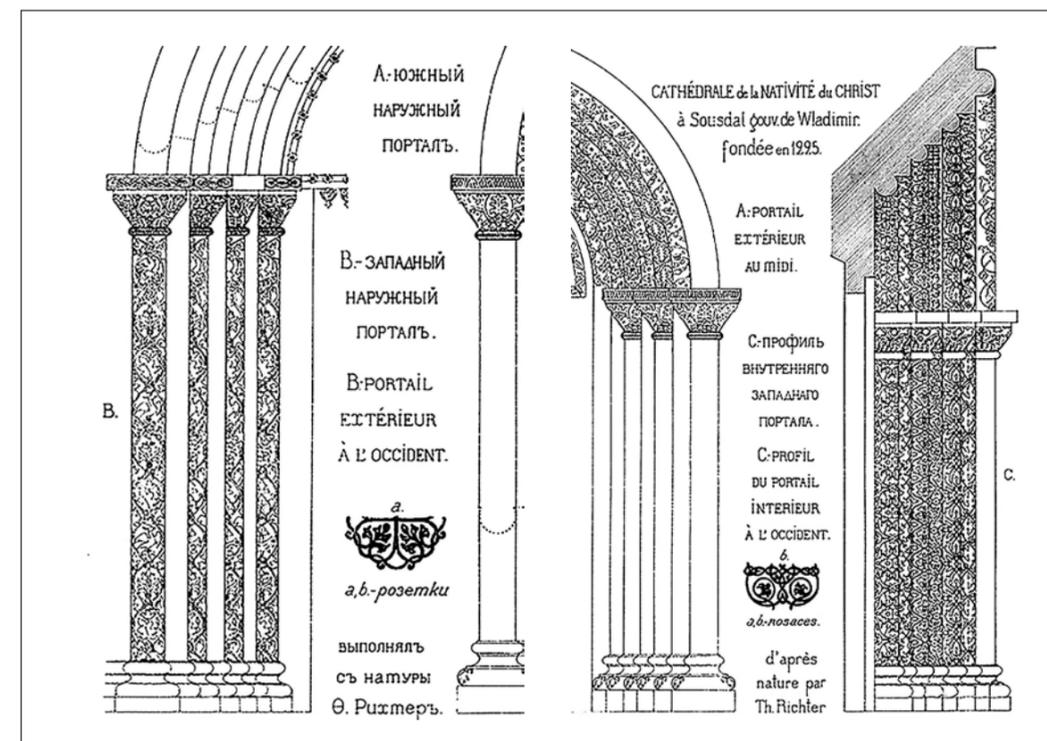
320 Собор Рождества Богоматери в Суздале. 1222–1225 гг., XVI в. Южный притвор
 321 Портал западного притвора собора Рождества Богоматери в Суздале
 322 Резьба порталов собора Рождества Богоматери в Суздале. Рисунки Ф. Ф. Рихтера. 1850 г.



320



321

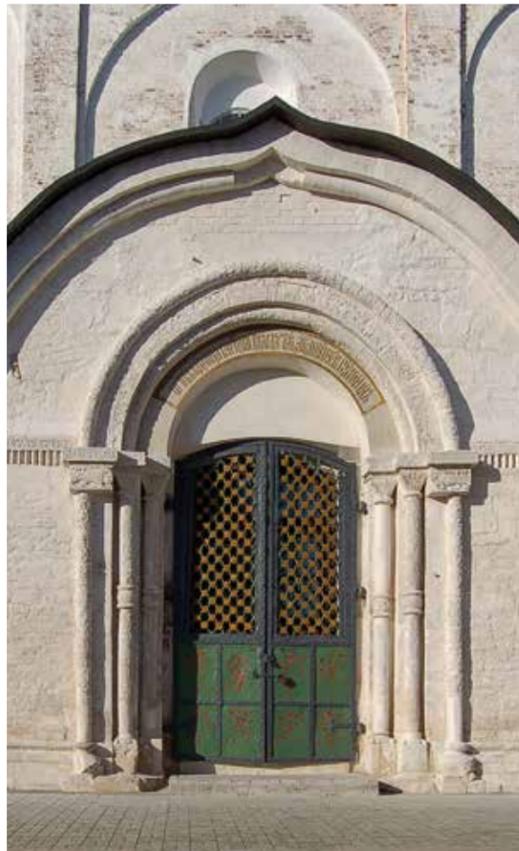


322

лепных врат, выполненных в технике золотой наводки, устроен иначе. Его образуют тонкие трехчетвертные колонки, по три с каждой стороны, приставленные к уступам чередующихся пилонов. Причем внешние крайние колонки имеют общие с пилоном капители, представляющие собой прямоугольные блоки с рельефным изображением лежащих львов [ил. 324, 325]. От фуста колонки блок отделен полочкой-карнизом. Плиты-абаки колонн, лежащие на капителях и, по сути, представляющие собой части раскрепованного архитрава, покрыты резным орнаментом в виде плетенки. Форма капителей остальных колонок южного портала анало-

[14] Базы второй пары колонок украшены рельефами шагающих львов.

гична капителям западного притвора. Отличительной особенностью колонок является то, что все они покрыты орнаментальной резьбой. К тому же обе пары центральных колонок поставлены на высокие, аттичского профиля базы, покрытые орнаментальной и фигуративной резьбой [14], а их фусты по центру имеют перехваты в виде орнаментированных бусин-«дынок». Резьбой покрыты и тяги архивольтов. Базы крайних внешних колонок украшены традиционными резными когтеобразными выступами — «грифами». Судя по рисунку 1801 г., опубликованному Н. Н. Ворониным, тимпан портала и сам фасад южного притвора, завершавшегося



323



324



325



326

323 Портал южного притвора собора Рождества Богоматери в Суздале
 324 Лев. Рельеф в левой части южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале
 325 Лев. Рельеф в правой части южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале
 326 Аркатурно-колончатый пояс южного фасада собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь
 327 Базы колонок аркатурно-колончатого пояса южного фасада собора Рождества Богоматери в Суздале
 328 Женская маска. Рельеф южного фасада собора Рождества Богоматери в Суздале

[15] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 34. Ил. 13.
 [16] По мнению Н. Н. Воронина, утраченные рельефы на фронте южного портала, подобно рельефам на северном портале Георгиевского собора Юрьева-Польского, представляли собой лики святых (Там же). Г. К. Вагнер полагал, что, скорее всего, это были изображения Спаса Нерукотворного и св. Георгия, небесного покровителя князя Георгия Всеволодовича (Вагнер, 1975. С. 52). Не исключено, что три рельефа, располагавшиеся непосредственно над входом в храм — в тимпане портала, представляли собой композицию «Деисус оглавный».
 [17] Г. К. Вагнер считал, что причиной тому послужило «наличие сохранившихся стен старого здания собора, сложенных из непригодного к тонкой резьбе пористого туфа» (Там же. С. 35).
 [18] Тем не менее Д. В. Айналов допускал, что в интерколумниях располагались фигуры, но эту догадку никак не аргументировал (Айналов, 1932. С. 84–85).
 [19] Об этом см. раздел, посвященный орнаменту в настоящем томе.



327

[20] А. Д. Варганов и Г. К. Вагнер объясняли это «непарадным характером северного фасада» (Варганов, 1945. С. 103; Вагнер, 1975. С. 54). Об орнаментальных мотивах см. раздел «Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века» в настоящем томе.
 [21] Здесь резьба покрывает даже мелкие детали, такие как баясины поребрика, где чередуются мотивы «елочки» и плетенки. Раскрепованный архитрав украшен орнаментом нескольких видов.
 [22] Первым на это указал А. Д. Варганов (Варганов, 1960. С. 148–149). К декору второго яруса фасадов, возможно, относятся сохранившиеся фрагменты колонок (Вагнер, 1975. С. 65).
 [23] Сохранилось шесть таких рельефов в основании трех средних лопаток северного и южного фасада. А. Д. Варганов не исключал, ссылаясь при этом на мнение К. К. Романова и П. Д. Барановского, что их консоли в виде блоков с масками дев могли быть взяты из предыдущего здания собора и использованы вторично (Романов К., 1931. С. 17; Варганов, 1960. С. 148–149).
 [24] А. Д. Варганов указывал на то, что они находятся на своих местах (Там же. С. 147).
 [25] Г. К. Вагнер считал, что резьба, покрывавшая стены второго яруса собора, имела ковровый характер. По его мнению, в ней преобладал орнамент не сетчатого, а «завиткового» характера (Вагнер, 1975. С. 74).
 [26] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 29.

килевидной аркой, были украшены рельефами [15], но изображения на них ныне различить невозможно [16] [ил. 323].

Нижняя часть стен собора не имела резьбы. Это могло быть вызвано сугубо техническими причинами [17], но наиболее вероятно, что столь существенная особенность решения фасадов отражает характер замысла заказчиков, каковыми были князь и епископ, и, конечно, зодчего. В этом они следовали традиции, сложившейся во владими́ро-суздальском зодчестве в XII в. Декор первого яруса фасадов храма завершался аркатурно-колончатым поясом, располагавшимся на пряслах стен между членящими их широкими лопатками. Размеры и конфигурация узких, вытянутых по высоте и очень глубоких интерколумниев, крутые откосы отливов стен, на которые опираются кубические базы колонок, указывают на то, что ниши не были рассчитаны на расположение в них рельефных изображений фигур святых, подобных фигурам, украшающим не столь глубокую аркатуру Дмитриевского собора во Владимире [18]. Здесь же мастера ограничились декоративными мотивами, украсив фусты колонок постоянно варьиру-

емыми орнаментами двух типов: растительным и плетеночным, с введенными в их рапорты фигурами зверей и птиц [19]. Такие же фигуры зверей они поместили и в филенчатые углубления баз колонок, а над их резными капителями, которые повторяют форму капителей колонн порталов, в узких простенках-антревольтах — орнаментальные панно. На западном и южном фасадах эти панно, представляющие собой подобия пышно разрастающихся и сплетающихся над арками ветвей, имеют празднично-триумфальный характер. Антревольты аркатуры северного фасада образованы более скромными плетеночными мотивами, в формах которых присутствует намек на стволы деревьев [20] [ил. 326, 327].

Увенчивает аркатурно-колончатый пояс своеобразный антаблемент, который состоит из фриза, напоминающего пояс поребрика, но образованного плотно пригнанными друг к другу полукруглыми баясинами, а также узкого архитрава и выступающего над ними карниза. На западном и южном фасадах детали антаблемента покрыты орнаментальной резьбой [21], на северном фасаде резьба отсутствует.

Антаблемент, завершающий нижний ярус стен собора в свою очередь служил базой для широких лопаток, членивших стены второго яруса, к которым изначально примыкали трехчетвертные колонны [22]. О форме этих колонн позволяют судить базы-консоли, представляющие собой вставленные в своеобразные «рамь» рельефные маски дев [23] [ил. 328]. Верхние части этих рам представляют подобие выпуклых обручей, внутри которых были сделаны углубления для крепления вставленных в них фустов колон. Угловые же части антаблемента украшают рельефные изображения шагающих львов [24], как будто, подобно стражникам, обходящих собор по периметру стен. Идущие с разных сторон, они встречаются друг с другом на углах храма.

Здесь они обретают общую голову, хотя их туловища располагаются на гранях двух прилегающих друг к другу стен [ил. 329]. Аналогичный прием встречается на капители собора в Трое [ил. 330] О характере декора остальных частей собора XIII в. можно только догадываться [25], но не исключено, что здесь не было фигуративных сюжетных композиций либо они были немногочисленны и располагались только в тимпанах прясел стен.

Практически все исследователи писали о том, что создатели храма мотивы многих деталей позаимствовали из храмов Владимира времени Андрея Боголюбского и Всеволода III. Они отмечали, что «аркатурно-колончатый пояс по своей системе напоминает пояс южного фасада галерей владимирского Успенского собора и башен Дмитриевского собора; он так же, как и там, „врезан“ в поверхность стены, так что базы колонок опираются на кубическую подставку, стоящую на отливке. Система элементов пояса сходна с поясом Дмитриевского собора: колонки несут аркатуру... выше идет поребрик, а над ним — лента плетения» [26].

К таким повторениям мотивов, отчасти и структуры декора, создателей собора



328



329



330

в Суздале могло побуждать желание сохранить память об облике прежнего храма, построенного и перестраивавшегося в XII в. Владимирские храмы XII в., которые, за исключением придворного Дмитриевского собора, отличались скупостью фасадного декора — он был ограничен относительно небольшими композициями типа «Вознесения Александра Македонского», образами тронного царя Давида и фигурами животных: львов, барсов и грифонов [27]. По замечанию Н.Н. Воронина, «отход от сложной формы многообломных лопаток к простым, очень слабо членящим фасад, как будто говорит о стремлении создателей фасадного декора суздальского собора к простоте внешней обработки здания» [28]. Некоторые основания для такого предположения и для размышлений о первоначальном облике декора фасадов собора в Суздале дает обращение к памятникам, послужившим, судя по сохранившимся фрагментам резьбы, образцами для ее изобразительных и орнаментальных мотивов [29].

Особенно интересно то обстоятельство, что мастера «через голову» ближайшей по времени декорации Дмитриевского собора

обращаются к мотивам резьбы, появившимся еще в постройках Андрея Боголюбского — в Боголюбове, на Нерли, в Успенском соборе Владимира, на что указывают маскароны с ликами дев. Аналогичные изображения дев с головными повязками, украшенными трехлистной пальметтой, встречаются, что было отмечено Г.К. Вагнером, только в рельефах, сохранившихся в церкви Рождества Богоматери в Боголюбове [30]. Что же касается мотивов орнаментальной резьбы, особенно «плетенки», то наиболее близкие образцы демонстрируют фрагменты декора утраченного собора Рождественского монастыря во Владимире 1190-х гг. [31].

Вместе с тем, следуя иконографическим образцам XII в., мастера довольно решительно изменяли стилистику резьбы, что также было отмечено исследователями. Тот же Н.Н. Воронин обратил внимание на то, что «формы и пропорции деталей [аркатурного] пояса изменились: колонка теряет изящное утончение сверху, становится цилиндрической и короткой, похожей на деревянную точеную балясину; капитель становится более грузной и приобретает прямолinéйные очертания, валик в ее основании утолщается; от сложной профилировки XII в. база колонки (имеются в виду колонки порталов. — Л.Л.) сохраняет лишь полувал с угловыми „рогами“» [32].

При этом сам подход мастеров к организации системы декора фасадов показывает, что суть изменений заключается не просто в упрощении или огрублении резьбы, а в принципиально новом характере ее осмысления, в ином соотношении ее с поверхностью стен. Происходит заметное ослабление пластического начала, крупные объемные формы сменяются более декоративными — плоскостными, ажурными. Мастера стараются добиться максимально выразительных «живописных» эффектов игры света и тени [33], повсеместно применяя прием противопоставления резных деталей широким чистым плоскостям стен. Особенно показательна в этом отношении трактовка аркатурного фриза «как декоративной балюстрады» [34], состоящей из свободно стоящих на кубовидных базах колоннок-балясин, не углубленных в стену, благодаря чему создается эффект сквозного внутреннего прохода. Колонки, опирающиеся на консоли в виде масок дев, должны были отчетливо выделяться на фоне широких ровных плоскостей стен, тогда как сами маски, выступающие из глубины филленчатых обрамлений, оставались в зоне полутеней. Фактурное разнообразие, богатство игры оттенков света и тени усиливали орнаментальные фризы и напоминающие кружевные подзоры пояса поребрика, углубленные в поверхность каменной кладки.

[27] Об этом см.: *Лифшиц*, 2015/2. С. 356–431.

[28] *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 28.

[29] Об орнаментальных мотивах декора см. раздел «Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века» настоящего тома.

[30] *Вагнер*, 1975. С. 88.

[31] О резьбе собора Рождественского монастыря во Владимире см.: *Лифшиц*, 2015/2. С. 395–397. См. также раздел, посвященный орнаментике, в настоящем томе.

[32] *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 29.

[33] Н.Н. Воронин заметил по этому поводу, что, «в отличие от идеальной глади белокаменных фасадов храмов XII в., на которой ясно выделялись резные детали, теперь последние выступали на фоне, неровном и по фактуре, и по цвету» (Там же. С. 28).

[34] *Вагнер*, 1975. С. 55.

329 Двухтуловищный лев. Рельеф северо-западного угла собора Рождества Богоматери в Суздале

330 Двухтуловищный лев. Рельеф капители собора в Трое (Апулия), Италия. XIII в.

331 Резьба колоннок южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале

332 Базы колоннок южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь



331



332

[35] На это в свое время обратил внимание Н.Н. Воронин. Он указал на «утерю первоначальной конструктивной логичности лопаток», что подчеркнуто постановкой на углах собора «резных камней с изображением распластанных львов, пересекающих ствол лопатки». Это же касается лопаток на пряслах фасадов, «также перебитых над уровнем колончатого пояса вставками резных камней, изображающих женскую маску в килевидном киоте на резных колонках». Аналогичным образом «лента орнамента, идущая над сухарчатым поясом колончатого фриза, свободно переходит на лопатку, пересекая ее поперек» (*Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 28).

[36] Там же. С. 36.

[37] Например, в изображениях животных использовались насечки, имитирующие гриву и шерсть.

Существенным новшеством организации фасадной резьбы Рождественского собора Суздаля является постоянно допускаемое зодчим нарушение классических принципов тектоники [35]. На это указывает прежде всего бросающееся в глаза несоответствие между размером тонких колоннок порталов и непомерно крупных капителей, их венчающих. Наглядной иллюстрацией тому же служит характер расположения на внешних колонках южного портала вместо капителей прямоугольных блоков, украшенных с левой стороны резными изображениями львов. На колонки опираются только торцовые части блоков, тогда как их основная часть как будто парит в воздухе. Сами тонкие колонки, отделенные от стены, зажатые между капителью и базой, сплошь украшенные рельефной резьбой, утратили значение прочных конструктивных деталей, принимающих на себя груз. Они больше похожи на стволы или даже ветви деревьев, тянущиеся вверх. Изящество, но одновременно и ощущение хрупкости колонкам придают декоративные «дыньки», разбивающие каждый фуст на две части, а также профилировки в виде «выкружек», расположенных у самого основания и сужающих их толщину [ил. 331, 332]. В целом по сравнению с резьбой владимирских храмов 1190-х гг. — Дмитриевского собора и собора Рождественского монастыря — резьба суздальского собора отличается не только большей ажурностью, сквозистостью, но и большей подвижностью. Авторы резьбы западного и особенно южного портала как будто хотели уподобить их декор густым зарослям, сквозь которые крадутся львы. Этой резьбе свойственна та внутренняя напряженность, которую Н.Н. Воронин видел в профилях архитектурных форм собора, описываемых им так: «В отличие от классической ясности и строгости образца, зодчие Суздальского собора придали профилю [цоколя] собора выражение напряженности... Профиль как бы сдавливается тяжестью вышележащих стен, которые „выжимают“ его вперед» [36].

Если мастера XII в. стремились снять напряжение пластической формы, переводя его в свободный ритм пространственного движения, то создатели резного декора суздальского собора основывались на ином принципе работы. Они выбирали и углубляли фон между остающимися на поверхности камня очертаниями ажурного орнаментального узора, подчеркивая игру остающихся на переднем плане широко расходящихся, изгибающихся и как будто трепещущих ветвей и листьев с разделяющими их узкими цезурами теней. Ощущение трепетности форм усиливала обработка поверхности резьбы, техника которой напоминает чеканку [37]. Высота рельефа варьировалась



333



334

разной мерой углубления поверхности фона [38]. В тех случаях, когда фон «вынимался» буравчиком (в основном этот прием применялся в резьбе капителей), создавался эффект густой раскидистой тенистой листвы, в которой доминировал остролистый аканф. В орнаментации фустов колонн глубина фона не превышала 1–2 см [39]. По сути, в построении пластической формы происходило изменение «правил синтаксиса» — не изображение поднималось над

фоном, а фон опускался по отношению к переднему плану изображения, превращаясь в темную, насыщенную по тону теневую подкладку [ил. 333, 334].

Исключение, казалось бы, составляют крупные рельефные маски дев, располагающиеся в основании лопаток второго яруса стен собора. Но при ближайшем рассмотрении можно заметить, что пластическая форма и здесь строится не благодаря скруглению ее краев и освобождению объема



335



336

[38] Принцип игры растительных форм и выбранного фона был отмечен Г.К. Вагнером (*Вагнер*, 1975, С. 36).

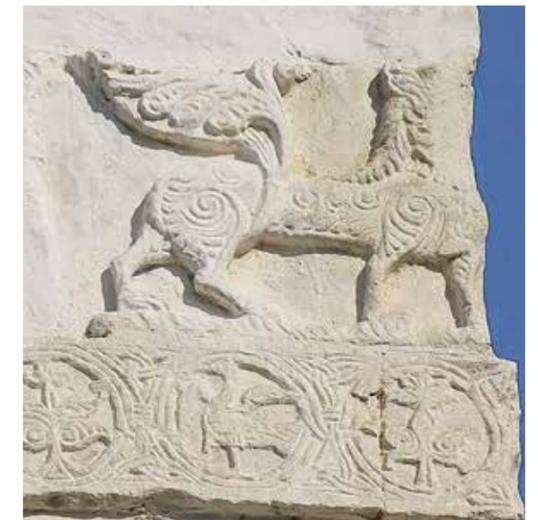
[39] Там же. С. 55.

- 333 Резьба капителей западного портала собора Рождества Богоматери в Суздале
- 334 Резные «дыньки» колоннок южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале
- 335 Женская маска. Рельеф южного фасада собора Рождества Богоматери в Суздале
- 336 Женская маска. Рельеф церкви Рождества Богоматери в Боголюбове близ Владимира. Конец 1150-х гг. ГВСМЗ
- 337 Лев. Рельеф западного фасада собора Рождества Богоматери в Суздале
- 338 Голова льва. Рельеф в правой части южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале

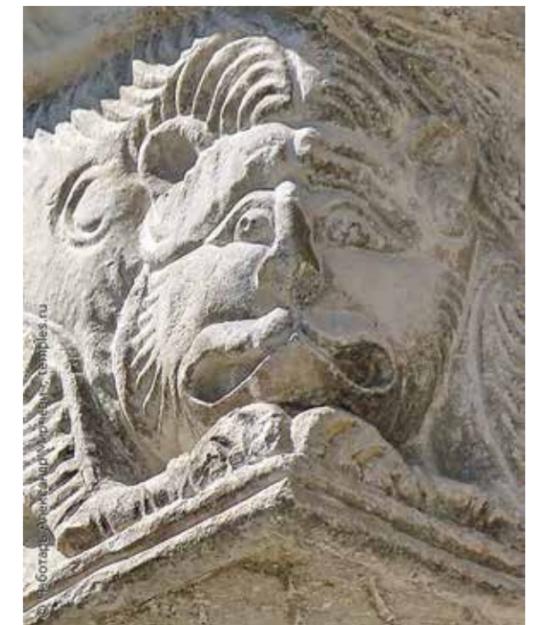
изображения от излишков скрывающей его породы камня, а в результате постепенного углубления поверхности фона путем выборки камня вокруг четко очерченных границ будущего рельефа. По мере срезки частей фона рельеф начинает набирать высоту и подниматься над его поверхностью, достигая максимальной высоты строго на оси симметрии. На переднем плане он слегка скручивается и немного понижается, продавливаясь в центре, отчего его поверхность растягивается в ширину и приобретает волнообразный профиль. По сравнению с аналогичными масками владимирских храмов второй половины XII в., украшавшими церкви Рождества Богоматери в Боголюбове, Покрова на Нерли, Успенского собора, прочно связанными с массивом каменных блоков и как бы выходящими из них наружу, суздальские маски дев выглядят наложенными на поверхность фона. Этот эффект усиливают окружающие их обрамления, имеющие форму коротких полуколонн с базами и капителями, которые отделяют рельефы от стены и одновременно (наряду с массивными косами дев) включают в общий волнообразный ритм композиционного движения, заданный орнаментальным фризом архитрава. Такой принцип резьбы, распространяющийся и на орнаментальную резьбу, можно было бы назвать «рамочным» [ил. 335, 336].

На то, сколь значимым был для создателей резного декора фасадов собора в Суздале этот напряженный пульсирующий ритм, указывают фигуры львов и барсов, сходящихся на углах собора, для которых орнаментированные плиты архитрава служат своеобразным подиумом. Они движутся вдоль стены собора, служащей для них фоном. Зрительно чуть-чуть отделяющиеся от нее, выходящие на границу пространства, окружающего собор, они как будто осторожно вторгаются в него и одновременно вовлекают его в жизнь, протекающую в пространстве храма. Схожим образом изображения львов на блоках-импостах, венчающих боковые наружные колонны портала южного входа собора, «вторгаются» в пространство его широкой арки. Эта «игра» с пространством, окружающим храм, которое осторожно и мягко вливается в его интерьер, незаметно превращаясь из мира, ему противостоящего, необжитого, часто враждебного или по крайней мере нейтрального, в мир уже обжитой, возделанный, который становится важной смысловой частью собственно архитектурной композиции, — одно из важнейших явлений нового художественного мышления. Оно проявляется не только в особенностях объемно-планового и конструктивного решения храма, но и в характере организации и стилистики его фасадной резьбы [ил. 337, 338].

Следует отметить, что черты новых стилистических тенденций, весьма определенно дающие о себе знать в резьбе суздальского собора, появились здесь не в результате привнесения их на территорию Владимиро-Суздальской Руси артелью пришедших мастеров. Сравнение рельефов Рождественского собора с созданными тридцатью годами ранее рельефами Дмитриевского собора с полной определенностью свидетельствует о существовании преемственности в передаче традиции мастерства от старшего поколения мастеров, работавших во Владимире, к младшему. По мнению Г.К. Вагнера, «суздальские мастера явля-



337



338

ются непосредственными преемниками той группы владимирских резчиков конца XII в., которые составляли в артели, исполнившей резьбу Дмитриевского собора, „туземную“ часть» [40]. Рельефы, подобные изображениям львов на южных воротах суздальского собора, находят параллели в тех рельефах Дмитриевского собора, что отличаются более плоскостной, орнаментальной манерой резьбы [41]. Такой отход от пластики был связан не столько с тягой к повышенной декоративности, узорчатости [42], сколько с поисками новых выразительных приемов, с попытками обогатить резьбу эффектами живописной игры света и тени, придать поверхности фасадов большее фактурное разнообразие. Многие здесь продиктовано желанием активизировать ритм пространственного взаимодействия широких плоскостей стен с глубокими и заметно расширившимися по сравнению с храмами XII в. проемами порталов и окон.

По мнению Г.К. Вагнера, выбор мотивов фасадного декора собора в Суздале, в первую очередь масок с лицами дев, был определен посвящением храма Богородицы [43]. Аргументом в пользу такого толкования

их значения для него служило присутствие в головных повязках дев трехлистных пальметт. В них он видел прямой намек на Деву Марию, символ которой была лилия (по-древнерусски — криин) [44]. В свою очередь, в образе Богородицы исследователь видел своего рода ключ к истолкованию идейного замысла храма, декор которого отличает обилие растительных и зооморфных мотивов. Он высказал предположение, что создатели храма стремились уподобить его тому саду, в котором Анна, мать Богородицы, молила Бога о даровании ей чада [45]. Но такому тонкому лирическому камерному образу явно противоречат монументальные масштабы собора, да и типология изобразительных и орнаментальных мотивов, встречающихся в декоре храмов, имеющих самое разное посвящение [46]. Следует также заметить, что скульптурные изображения кариатид и юных дев-кор, украшенных венками и диадемами, известны с глубокой древности в античном искусстве и искусстве Византии, где их всегда представляли как спутниц богинь и служительниц святилищ, как олицетворение духовного и физического совершенства, изобилия, благополучия и надежной защиты. Такое их понимание создателями декора проявилось и в том, что маски дев, как уже отмечалось, выполняют здесь роль консолей, поддерживающих колонны, членившие фасады храма. Такую их «охранительную» символику подтверждают и в большом количестве присутствующие в декоре фасадов собора образы животных-стражей — львов.

Тенденция, нашедшая воплощение в рельефах Рождественского собора Суздаля, соответствовала основному направлению развития стили искусства первой трети XIII в. Те же приемы «рамочной» резьбы демонстрируют: блок белого камня с изображением бородатой личины, то ли звериной, то ли человеческой, найденный на месте Успенского собора в Ярославле 1215 г. [47] [ил. 339]; фрагмент орнаментальной резьбы, относящийся к Успенскому собору 1213–1231 гг. в Ростове [48]; два фрагмента капителей [49], некогда украшавших древнейший Спаский собор Нижнего Новгорода, построенный в 1225–1227 гг. великим князем Георгием Всеволодовичем [50]. Древний собор просуществовал до XVII в. [51]. Н.Н. Воронин, указавший на сходство манер резьбы этих фрагментов, счел необходимым отметить, что «капитель нижегородского Спаса выгодно отличается стройностью и изяществом своих вытянутых пропорций; это особенно подчеркивается тонкостью орнаментальной резьбы» [52].

Резьбой был украшен и второй по времени строительства храм Нижнего Новгорода — церковь Архангела Михаила, возве-

339 Львиная маска. Фрагмент резьбы Успенского собора в Ярославле. 1215 г. ЯГИАХМЗ

340 Голова льва. Фрагмент резьбы церкви Архангела Михаила в Нижнем Новгороде. 1227–1229 гг. НГИАМЗ

341 Лежащие львы. Скульптуры из церкви Константина и Елены (?) в Ростове Великом. Первая треть XIII в. ГМЗРК (а, б)

342 Львы в подножии епископского трона. Базилика Св. Николая в Бари (Апулия), Италия. XIII в.

[40] Там же. С. 83.

[41] *Гладкая, Скворцов*, 1988. С. 307–329.

[42] Так, Г.К. Вагнер писал о том, что наблюдаемое развитие традиции резьбы «сказывалось в ослаблении общесредневекового художественного языка и в накоплении самобытных черт» (*Вагнер*, 1975. С. 77).

[43] Там же. С. 66.

[44] Там же. С. 67.

[45] Там же.

[46] О типологии мотивов декора см. раздел «Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века» в настоящем томе.

[47] *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 63. Ил. 38.

Во время разведочных археологических работ, проводившихся в 2008 г. в Ярославле на месте древнейшего Успенского собора, были найдены фрагменты белокаменной орнаментальной резьбы, «сходной с резьбой порталов суздальского собора». Выявленный мотив представляет собой «чередование двух растительных пальметт — сомкнутой и разомкнутой». Резьба имела розовую покраску. См.: *Эгватова, Ягана*, 2010. С. 52–53.

[48] Храм был заложен в 1213 г. на месте собора XII в., обрушившегося в 1204 г., и освящен в 1231 г. (ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 437, 459. См. также: *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 55–58. Ил. 32).

[49] Высота капители 34 см, величина верхней площадки — 20×13 см (Там же. С. 45).

[50] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 447.

[51] *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 45.

[52] Он особо отметил, что тыльные стороны обоих блоков гладкие, они не имеют хвостов и, видимо, крепились раствором, как в Рождественском соборе в Суздале (Там же).



340а



341б

денная князем Георгием Всеволодовичем в 1227 г. [53]. Церковь была полностью перестроена в XIV и в XVII вв. Материалов, позволяющих составить представление о декоре ее фасадов, почти не сохранилось. Однако единственный фрагмент резьбы, найденный во время раскопок 1960 г., представляет собой абсолютно оригинальный образец каменной пластики. Это часть небольшой по размерам фигуры льва (сохранились голова, часть шеи, покрытая завитками гривы, и верхний край изогнутой груди) [ил. 340]. Очевидно, лев был представлен в угрожающей позе — приподнимающим морду и ощеренной в виде восьмерки пастью [54].

Судя по характеру резьбы, это изображение, исполненное в технике горельефа, примыкало к какой-то части одного из порталов храма либо, как в Рождественском соборе в Суздале, оформляло угол фасада, располагаясь на уступе одного из горизонтальных орнаментальных фризов, его членивших. При всех различиях с суздальскими рельефами в характере трактовки пластической формы более объемную фигуру льва из Нижнего Новгорода роднит с ними техника углубленной резьбы, создающей живописный эффект игры света и тени, и активное использование орнаментальных мотивов в трактовке гривы. По характеру мягко изгибающейся рельефной формы, по подчеркнутой, почти гротесковой, экспрессии выражения морды льва с этой фигурой сопоставима львиная маска бронзовой ручки «Золотых врат» Успенского собора в Ростове, созданных примерно в то же время [55].

Нечто подобное, хотя и в ином, более огрубленном варианте, демонстрируют горельефные изображения двух лежащих львов, высеченных из крупных блоков белого камня, которые были найдены при ремонтных работах в ризнице Преображенской (Константиноеленинской) церкви Ростова, возведенной в 1799 г., возможно, на месте какого-то древнего храма [56]. Создание этих изваяний, зеркально обращенных друг к другу [57], Н.Н. Воронин предположительно связал со временем правления в Ростове князя Константина Всеволодовича (1207–1218) [58]. Развивая его мысль, В.Г. Пуцко предположил, что это была церковь

Свв. Константина и Елены, посвященная небесным покровителям князя. По мнению исследователя, она какое-то время могла быть дворцовой [59].

Возможно, судя по ровному срезу нижних частей обеих скульптур и отсутствию у них плинта, детали изображений (лапы и хвосты) были высечены из отдельных блоков камня [60], утраченных в какой-то момент истории их бытования. Подтверждают это и сами позы львов — их втянутые в туловища шеи, головы, положенные на лапы (ныне отсутствующие), спрятанные в гривы уши, плотно прижатые к спине хвосты. Как будто мирно отдыхающие, с приоткрытыми, а не со злобно ощеренными, как это можно видеть в памятниках резьбы XII в., пастьми, из которых высываются языки [61], они смотрят широко



339



340



342

раскрытыми глазами на окружающий их мир без какой-либо угрозы [ил. 341 а, б].

Характер и сохранность изображения грив, покрывающих спины львов, свидетельствуют о том, что они не несли никакой нагрузки, а значит, не использовались в качестве опор и баз [62]. Вместе с тем В.Г. Пуцко справедливо заметил, что фигуры не могли находиться в пятах арок, как похожие рельефы в храмах Владимира XII в., и были рассчитаны на обзор сверху, то есть располагались на незначительной высоте [63]. По мнению Н.Н. Воронина, ростовские скульптуры были рассчитаны на свободную постановку и, возможно, предназначались для помещения в каких-то нишах [64]. Но этому противоречит характер обработки стесанной тыльной стороны скульптур, говорящий о том, что они вплотную примыкали к ровной поверхности стены или к основанию какого-то сооружения, находившегося в церкви Константина и Елены [65]. По мнению В.Г. Пуцко, это было подобие епископского трона, который располагался в алтаре и походил на древние каменные епископские троны, сохранившиеся на территории Италии — в церквях Каносы, Монте-Гаргано, Бари [66] [ил. 342]. Скорее всего, оба блока с фигурами лежащих львов стояли у его подножия. В качестве примера присутствия такого рода тронов в православных храмах исследователь указывает на епископский престол XIII в. в церкви Успения в Мораче (Черногория) [67]. Но нельзя исключить, что эти львы обрамляли портал храма. На знакомство древнерусских резчиков по камню с этой романской традицией указывают рельефы с изображением львов, расположенные в основании колонн южного портала Рождественского собора в Суздале.

Историки искусства, писавшие об изображениях львов из Ростова Великого, оценивали их как работу местного мастера, по качеству уступающую рельефам Владимира, Суздаля, Юрьева-Польского и даже фрагментам резьбы из Успенского собора Ростова [68]. Все они отмечали обобщенный, не детализированный характер манеры резьбы, ее схематизм [69]. С такой оценкой можно было бы согласиться, если бы мы и в данном случае имели дело с традиционными приемами выемчатой рельефной резьбы. Но фигуры львов, внешне похожие на рельефы, по сути, ближе к горельефу и даже к круглой скульптуре. Перед мастером, можно думать, впервые была поставлена задача создать из блока камня практически независимую от плоскости стены трехмерную скульптурную форму [70]. Для выполнения этой задачи ему надо было пользоваться иными инструментами, чем создателям «рамочных» рельефов. Он не



343

вырезал, а именно высекал объем, как будто бы освобождая фигуры львов от излишков каменной породы и от полной подчиненности архитектурной форме. Изгиб их тел, поворот голов, высунутые языки [71] и, как можно думать, положение чуть выдвинутых в окружающее пространство передних лап, на которых головы лежали, такой эффект явно подчеркивали. Нет сомнения в том, что мы имеем здесь дело с проявлением той же тенденции к «оживлению» изображе-



344

343 Лев. Фрагмент храмового скульптурного декора. Германия. XIII в. Регенсбург, Исторический музей

344 Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. 1230–1234 гг. Северный фасад

345 Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Вид с юго-запада

[62] На это указал Н.Н. Воронин (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 60).

[63] Пуцко, 1979. С. 278.

[64] Такой вывод был сделан Н.Н. Ворониным (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 60).

[65] Пуцко, 1979. С. 278.

[66] В своих выводах В.Г. Пуцко опирается на исследование А.Н. Грабара. См.: Грабар, 1954. Р. 7–52.

[67] Пуцко, 1979. С. 280–281. О троне в Мораче см.: Максимович, 1966. С. 42–46.

[68] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 62; Иванов, 1964. С. 14; Пуцко, 1979. С. 277–279.

[69] Там же. С. 279.

[70] Исключение представляли скульптурные изображения львов, утраченные еще в XIX в., которые стояли на парапете лестницы церкви Покрова на Нерли. См.: Лифшиц, 2015/2. С. 382–383.

[71] Сохранились только их обломки.

[72] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 460. Ученые, основывающиеся на летописном свидетельстве: «Святослав князь в Юрьеве руши церковь святого Юрия каменную, тако же бе обветшала и поломалася, юже бе создал дед его Юрги Володимеричь и святил великим священьем» (ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 455), и на результатах натуральных исследований памятника, проведенных К.К. Романовым и А.В. Столетовым, считали, что храм был поставлен на фундаментах первого Георгиевского собора, который был заложен Юрием Долгоруким в 1152 г. Об этом см.: Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 69; Столетов А., 1966. С. 263–267. Археологические исследования 2001 г. показали, что найденные в засыпке кладки нижней зоны фундамента многочисленные фрагменты фресок могли происходить только из собора Юрия Долгорукого, который стоял на другом месте (Глазов, Зыков, Иоаннищев, 2002. С. 129–131).

[73] ПСРЛ. Т. XV. 2000. Стб. 355. См. также: Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 68.

[74] ПСРЛ. Т. VII. 1856/2001. С. 138; ПСРЛ. Т. X. 1965/2000. С. 103.

[75] ПСРЛ. Т. XXXIII. 1910/2004. С. 159. Примерно в те же годы (в 1445) обрушился верх Рождественского собора в Суздале (ПСРЛ. Т. X. 1965/2000. С. 252).

[76] ПСРЛ. Т. XXII. 2005. С. 159.

ний, которая дает о себе знать в фигурной рельефной резьбе Рождественского собора в Суздале. Но только создатель ростовских львов шел дальше, пытаясь решить задачу другим способом. Наиболее близкие аналогии этим изображениям можно найти в поздней романской пластике конца XII—первых десятилетий XIII в. на территории южной Италии — скульптурах, украшающих храмы Бари, Трои, Барлетты и других городов Апулии, — а также на юге Германии, например в Регенсбурге [ил. 343]. Всех их роднит хорошо переданное намерение изменить позу и острожно вступить в общение с окружающим миром, чем они заметно отличаются от аналогичных то типу скульптур XII столетия. Это касается и упомянутого ранее фрагмента фигуры льва из церкви Архангела Михаила в Нижнем Новгороде.

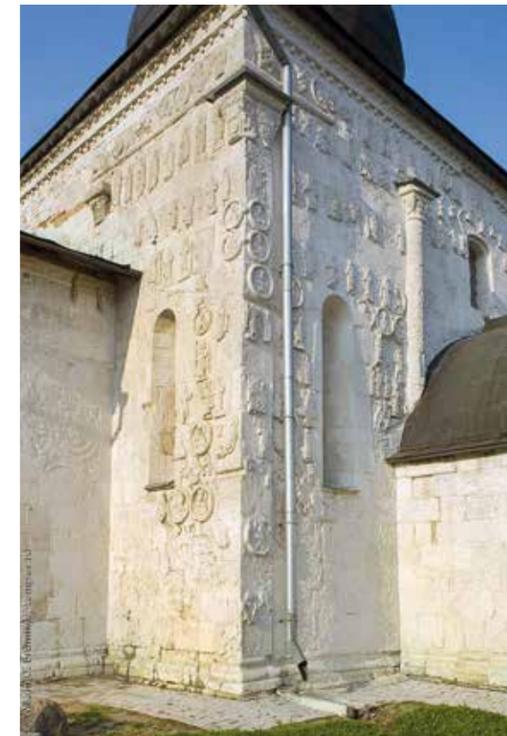
Различия манер резьбы, которую демонстрирует рельеф из Ярославля, каменный декор фасадов суздальского Рождественского собора, фрагменты скульптур из Нижнего Новгорода и Ростова, говорят о широком распространении традиции монументальной каменной резьбы, значительной вариативности стилистических тенденций, образцов, которым следовали мастера, и исполнительских манер. В этом отношении наиболее полное представление о путях развития монументальной пластики в первых десятилетиях XIII в. дают рельефы, сплошным ковром покрывающие стены Георгиевского собора в городе Юрьеве-Польском.

В цепи строительных инициатив властителей Северо-Восточной Руси возведение нового Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, сменившего храм, воздвигнутый еще Юрием Долгоруким и разобранный за ветхостью, оказалось практически самым последним реализованным проектом. Перестройка и украшение резьбой и стенописью собора в Суздале в 1222–1233 гг., сооружение в 1225–1229 гг. собора в Нижнем Новгороде, строительство храмов в Ярославле и Ростове предшествуют его созданию. Он был заложен в 1230 и завершен в 1234 г. История распорядилась так, что среди дошедших до нас памятников искусства первой половины XIII в. именно Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, несмотря на все разрушения и утраты, им перенесенные, оказался, пожалуй, самым значительным и по своим художественным свойствам, и по объему и характеру ценнейшей информации, в нем заключенной. Вместе с тем он относится к числу наиболее загадочных произведений древнерусского искусства домонгольской поры.

Необычный облик храма, его украшенность не остались незамеченными современниками и последующими поколениями жителей Северо-Восточной Руси. Состави-

тель древнейшей Лаврентьевской летописи под 1234 г. отметил не только сам факт завершения строительства, но указал на особое отношение заказчика к этой постройке: «Благоверный князь Святослав Всеволодичь сверши церковь в Юрьеве святого мученика Георгия и украси ю» (курсив мой. — Л.Л.) [72]. В Тверской летописи это свидетельство дополняется несколькими важными деталями, касающимися облика храма и роли его заказчика: «Созда ю Святослав чудноу, резаным каменем, а сам бе мастер» [73]. Такого рода оценки и примечания содержатся и в других летописях: «Украси ю паче инех церквей, бе бо изъвну около всея церкве по камене резаны святыя. Чюдны велми, иже есть и до сего дни» [74].

В первой половине или в середине XV в., во всяком случае, до 1471 г. собор разрушился: «Во граде Юрьеве в Полском... церковь камена святой Георгий, а придел святая Троица, а резаны на камени вси, и розвалилися вси до земли» [75]. Для его воссоздания в 1471 г. великим князем Иваном III в Юрьев-Польский была отправлена артель строителей, возглавляемая Василием Дмитриевичем Ермолиным: «Василии Дмитриевъ те церкви собрал вси изнова и поставил как и прежде» [76]. До нашего времени собор дошел в том виде, который он получил в результате утрат, после воссоздания, про-



345

веденного Ермолиным, и перестроек XVII—начала XX в., а также реставрационных работ, ведшихся с большими перерывами на протяжении всего прошлого столетия [77]. Наиболее пострадала верхняя часть собора, были утрачены глава, своды, апсиды, оказались полностью разрушенными второй ярус западного притвора и стен его южного и северного фасадов. Не сохранился Троицкий придел, находившийся в восточной части северной стены и примыкавший к аркосолию — месту погребения князя Святослава Всеволодовича [78].

Как считал Н.Н. Воронин, Василий Дмитриевич Ермолин при разборке развалин собора старался разобраться с рельефами и по возможности пытался их систематизировать [79]. Но еще в начале 1900-х гг. К.К. Романов отметил, что в результате многочисленных ремонтов, перестроек и реконструкций значительное число рельефов утратило связь с местом своего первоначального положения в декоре фасадов и в интерьере собора, многие были утрачены, часть резных камней попала в кладку купола и сводов. Он насчитал там 81 резной камень. Был изменен порядок расположения рельефных полнофигурных изображений святых в аркатурно-колончатом поясе [80]. Отдельные рельефы при ремонтных работах, проводившихся в 1907–1909 гг., выносились в пристройки, окружавшие собор [81]. Лучшее всего сохранились нижняя половина северной стены, включая притвор и аркатурно-колончатый фриз (в восточной трети стены он утрачен) [ил. 344], и западная сторона первого яруса храма, включая значительную часть аркатурно-колончатого пояса. С южной стороны уцелел притвор и прилегающие к нему стены (ближе к углам они сохранились лишь до цоколя) [ил. 345]. На восточной стороне от древнего храма сохранился лишь цоколь апсид [82].

Наиболее полное представление об украшавшем храм резном декоре дают крупные фрагменты орнаментальных панно, сохранившиеся в первом ярусе стен северного и южного фасадов, а также в северной части западного фасада. К ним примыкают фрагменты членивших стены полуколонн, которые венчали двенадцать резных капителей, и барельефные изображения святых, находящихся в нишах аркатурного пояса [83]. Довольно хорошо сохранилась затейливая резьба порталов, ведущих в притворы. На своих местах остались два рельефа, расположенные по сторонам тимпана северного портала, с изображениями, напоминающими образы Спаса Нерукотворного [84]. Не исключено, что на своем первоначальном месте располагаются изображения св. Георгия в тимпане северного портала [85] и Богоматери Великой Панагии в тимпане южного портала. Остальные рельефы — орнаменталь-



346

ные и фигуративные — беспорядочно разбросаны по всем фасадам храма, многие попали в кладку сводов и барабана, воссозданных В.Д. Ермолиным [86]. О крупных и малоразмерных композициях, некогда находившихся в верхнем ярусе стен и в закомарах, позволяют судить фрагменты фигурных рельефов, вставленные в стены храма [87] и хранящиеся в музейной экспозиции [88].

В результате многолетних исследований собора, начавшихся еще в конце XIX в. [89] и продолжающихся до сих пор, были найдены многочисленные детали и сделаны важные наблюдения, позволяющие, хотя и не до конца, уяснить его первоначальный облик [90].

Относительно небольшой по размерам четырехстолпный храм с тремя притворами и тремя апсидами был поставлен зодчими

[77] Какие-то строительные работы велись в соборе в середине XVII в., о чем свидетельствует антиминс, освященный 6 февраля 1655 г. (Владимирские губернские ведомости, 1854; Владимирский сборник, 1857. С. 53). В 1781 г. собор был покрыт на четыре ската. В 1809–1817 гг. расширен примыкавший к храму с севера теплый Троицкий придел, в нем был устроен другой престол — в честь Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня. В 1827 г. с южной стороны была пристроена ризница, которая закрыла собой весь вид древней части. Закладываются кирпичом окна западной стены, в стене западного при-

твора пробивается дверь в ризницу. В 1825 г. собор был расписан. В 1923 г. был снесен теплый придел, пристроенный ранее к древнему собору. [78] Вагнер, 1964. С. 11. [79] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 72. [80] Романов К., 1910. С. 78. См. также: Вагнер, 1964. С. 72. [81] Романов К., 1910. С. 71–92; Он же, 1911. С. 203; Романов, 1932. Т. I. Р. 54–67. [82] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 70; Вагнер, 1964. С. 11–12, 14. Эти наблюдения были подтверждены реставрационными исследованиями, проводившимися в 2018–2019 гг. [83] Некоторые из них поменялись местами друг с другом, часть утратила обрамления (Романов К.,

1910. С. 76). По подсчетам Г.К. Вагнера, во фризе на северной стене — 13 крупных фигур святых; на западной — 5, но не все на первоначальных местах. Вне фриза в верхней части южной стены находятся 8 фигур. К этой же группе он относит фигуру архангела, хранящуюся в лапидарии (Вагнер, 1964. С. 23).

[84] См.: Толстой, Кондаков, 1899. С. 43; Романов К., 1910. С. 1910; Вагнер, 1964. С. 12–13.

[85] Г.К. Вагнер не исключал, что рельеф св. Георгия мог быть вставлен в тимпан северного портала либо В.Д. Ермолиным, либо еще позднее (Вагнер, 1964. С. 11–12).

[86] Сохранилось множество фигур святых, которые Г.К. Вагнер называет серийными. По его подсчетам, таких рельефов — 35. Особенно много их на южной стене. Фигур из композиций он насчитывает 41. Высота — 50–60 см. На всех рельефах различимы фрагменты орнамента (Вагнер, 1964. С. 24).

[87] Романов К., 1910. С. 71–92; Он же, 1911. С. 203.

[88] Среди них выделяются два ряда рельефов, каждый из которых представляет пятичастный Деисусный чин, в одном случае полуфигурный — высотой 40 см, в другом полнофигурный — высотой 60 см (Вагнер, 1964. С. 31–32. Табл. IV а, б). Значительная часть рельефов была использована для кладки сводов, где они остаются и ныне.

[89] В 1887 г. специальной рабочей группой, образованной Императорской Археологической комиссией и Императорской Академией художеств, было дано задание приступить к изучению состояния Георгиевского собора. Возглавил ее академик В.В. Суслов. По результатам деятельности комиссии был составлен проект реставрации храма.

[90] Исследованию первоначальных архитектурных форм и скульптурного убранства Георгиевского собора посвящены труды К.К. Романова, А.И. Некрасова, В.Н. Лазарева, П.Д. Барановского, А.В. Столетова, А.Д. Варганова, Н.Н. Воронина, С.Г. Щербова, Г.К. Вагнера, В.П. Глазова, О.М. Иоаннисяна и других ученых и реставраторов.

346 Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Вид с северо-запада. Графическая реконструкция Г.К. Вагнера

347 Преображение. Рельефы южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фрагменты (а–в)

348 Преображение. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Реконструкция К.К. Романова



347а



347б



347в



348

[91] Фундамент собора существенно шире стен, имеет трапециевидный разрез. Верхняя часть возвышалась над дневной поверхностью и была присыпана до уровня цоколя надземной части. Благодаря такому устройству фундаментов здание оказалось на искусственном холме высотой около 1 м (Глазов, Зыков, Иоаннисян, 2002. С. 129–131).

[92] П.Д. Барановским и Ф.Н. Полузиновым в верхней части среднего прясла западной стены, выходящей в интерьер храма, был раскрыт заложенный арочный проем (Вагнер, 1964. С. 79–80). Анализ особенностей архитектуры храма см. в разделе «Зодчество конца XII — первой половины XIII века» в настоящем томе.

[93] К.К. Романов полагал, что он был возведен одновременно с окончанием строительства собора в 1234 г. См. об этом: Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 74–75. Н.Н. Воронин относил возведение придела к 1234–1238 гг. (Там же). В.П. Выголов полагал, что мастером портала Троицкого придела был В.Д. Ермолин (Выголов, 1988. С. 88).

княжеское семейство. Но следов внутрискатной лестницы для подъема на второй ярус, как это было устроено в Рождественском соборе Суздаля, исследователи не нашли [92]. Возможно, туда поднимались по деревянной лестнице, устроенной внутри храма. До уровня аркатурного пояса, отделявшего его первый ярус от второго, стены фасадов сплошь, как ковром, покрывал растительный орнамент с вплетенными в него фигурами зверей, птиц и фантастических существ вроде сказочных кентавров. Во втором ярусе выше аркатурного пояса располагались сюжетные композиции и изображения святых. В наружном аркосолии восточного прясла северной стены было устроено место погребения князя Святослава Всеволодовича, умершего в 1252 г. О времени сооружения примыкавшего к нему небольшого Троицкого придела летопись не сообщает [93].

Плановая структура и фрагменты членившей стен позволяют, пусть и отчасти, судить об облике собора до его разрушения в XV в. и даже предлагать гипотетические реконструкции здания [ил. 346]. Целый ряд исключительно трудных для решения проблем стоит и перед исследователями, пытающимися представить себе, как первоначально выглядел скульптурный декор Георгиевского собора. Поскольку части ряда композиций были полностью утрачены, надо понять, что из себя представляют оставшиеся многочисленные разрозненные фрагменты, с какими сюжетами они соотносятся, и сложить из них целое. При этом необходимо правильно

на специально устроенном возвышенном месте [91]. Притворы, примыкающие, как и в Рождественском соборе Суздаля, к трем фасадным стенам, перекрыты сводами с килевидными закомарами, образующими подобие фронтонов, и обрамлены плоскими угловыми лопатками. Так же как и в суздальском соборе, западный притвор Георгиевского собора был больше и выше боковых, он имел второй этаж, напоминавший, скорее всего, ложу, в которой во время богослужений находилось



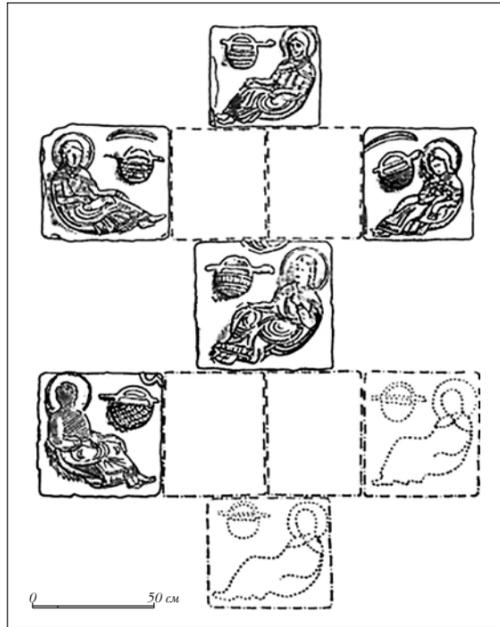
349а



349б



349в



349г

определить, где первоначально располагались большие и малые композиции, отдельные фигуры святых, зооморфные изображения и детали орнаментальных фризов. Все они должны быть органично увязаны с системой вертикальных и горизонтальных членений стен храма [94], функциональным и символическим значением каждой его части.

Первый опыт реконструкции отдельных композиций из разрозненных фрагментов рельефов был предпринят К.К. Романовым. Применяя метод эстампажа — сделал и состыковал гипсовые отливки с семи разрозненных частей сцены «Преображение», сейчас находящихся на разных стенах далеко друг от друга [ил. 347 а-в], — он сумел точно воссоздать вид композиции, разрушенной в XV в. [95] [ил. 348]. Им же была



350

349 Семь спящих отроков Эфесских. Рельефы фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фрагменты (а-в); реконструкция Г.К. Вагнера (г)
350 Резьба архивольты портала западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Деталь
351 Грифон со змеиным хвостом. Рельеф южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
352 Лев. Рельеф южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

[94] См. раздел «Зодчество конца XII — первой половины XIII века» в настоящем томе.
[95] Романов К., 1910. С. 83.
[96] Романов К., 1911. С. 199–211; Кавельмакер, 1997. С. 185–198.
[97] От композиции сохранились два камня на южном фасаде храма. На одном представлена фигура центрального ангела, восседающего за трапезой, перед которой лежит жертвенный агнец. На втором — ангел, сидящий слева, и фигура Авраама. Еще один камень с фигурами третьего ангела и Сарры утрачен.
[98] В лапидарии хранится большой фрагмент камня (общие размеры — 85×85 см) с частью рисунка двух грифонов и корзины, которые позволяют установить тему этого рельефа. По расчетам Г.К. Вагнера, размер композиции достигал 120×130 см (Вагнер, 1964. С. 78–80. Табл. XII б).
[99] Об этом проекте реконструкции всего храма А.В. Столетовым было сделано сообщение на сессии Института археологии в апреле 1962 г.
[100] См. раздел «Зодчество конца XII — первой половины XIII века» в настоящем томе.
[101] Десятки рельефов, смонтированных в сводчатом помещении.

предложена реконструкция композиции «Распятие», более известной под названием «Святославов крест» [96]. Впоследствии были определены такие композиции, как «Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная)» [97], «Вознесение Христово», «Даниил во рву львином», «Семь отроков Эфесских» [ил. 349 а-г], «Вознесение Александра Македонского» [98], «Три отрока в печи огненной». К числу убедительно реконструированных монументальных многофигурных композиций относится и изображение Богоматери Оранты с молитвенно воздетыми руками, к которой с двух сторон подходят процессии поклоняющихся ей святых [99]. Работа, начатая К.К. Романовым, была продолжена Н.Н. Ворониным, Г.К. Вагнером, С.Г. Щербовым, А.В. Столетовым, В.В. Кавельмакером. По мере решения вопросов, связанных с идентификацией фрагментов композиций, все более значимой становилась проблема реконструкции общей системы декора, его идейного замысла, не получившая окончательно разрешения и сегодня, тем более что остаются неясными многие вопросы, связанные с реконструкцией архитектурного облика храма, особенно его верхних ярусов и завершения [100], и наличием еще не описанных рельефов [101] [ил. 350].

Исследователи предлагали разные варианты реконструкции и истолкования смысловой и композиционной связи между изображениями, основывающиеся, как правило, на традиционных представлениях о характере объемно-планового решения белокаменных храмов Владимиро-Суздальской Руси и на априори сформировавшихся представлениях об идеологических программах их фасадного декора, в соответствии с кото-



351

рыми ими предлагались идентификации сюжетов и мотивов. При этом, сколь бы серьезно они ни расходились во мнениях, общей для всех ученых оставалась убежденность в существовании прочных, глубоко продуманных связей между деталями этого большого и сложного ансамбля резьбы.

Максимально обобщая, можно выделить три основных принципа подхода к решению задачи реконструкции системы декора: идеологический, типологический и функцио-



352

нальный [102]. Так, логично было предполагать, что расположение многих элементов и мотивов резьбы повторяло традиционную типологию и символику, сложившуюся в практике создателей белокаменного декора фасадов владими́ро-суздальских храмов XII в. Например, над оконными проемами, так же как в церкви Покрова на Нерли, могли располагаться большие рельефы с изображениями грифонов [103] и грифонов со змеиными хвостами [104] [ил. 351], а по сторонам окон — фигуры лежащих львов и барсов, олицетворяющие стражу [105] [ил. 352]. Примером типологического анализа может служить предложенное А.В. Столетовым разделение орнаментов на два основных вида: орнамент «фоновый», сопровождающий тематические композиции, и панно, имеющие собственную композиционную систему и оси построения [106].

Авторы, отдававшие предпочтение «идеологическому подходу» [107], в своих реконструкциях идейной программы резного декора основывались на укоренившихся в исторической литературе 1930–1960-х гг. представлениях о прямом влиянии на искусство мировоззрения представителей различных слоев общества. Одни ученые находили в резьбе Георгиевского собора отражение взглядов высших слоев феодального общества, другие — сохранявшиеся в широких массах населения пережитки языческого мировосприятия. Они писали о том, что в регистрах декора фасадов храма была повторена космологическая концепция, аналогичная картине мира, представленной Збручским идолом, где нижняя половина показывает мир земной, а верхняя — мир небесный [108]. Столкнувшись с этими проблемами Г.К. Вагнер должен был отметить, что «при реконструкции сюжетной скульптуры следует руководствоваться не только формальными, но и смысловыми данными... В основе скульптурного оформления Георгиевского собора лежала определенная программа. Существо ее от нас до сих пор скрыто, и надо исходить из установления и выяснения наиболее бросающихся в глаза общих закономерностей» [109].

Функциональный подход связан с необходимостью увязать расположение сцен и мотивов сюжетной и орнаментальной резьбы с объемно-плановыми особенностями архитектуры собора, характером членений стен и конструкций его верхних частей. До сих пор нерешенной остается задача создать максимально обоснованную реконструкцию второго яруса фасадов и главы собора, полностью разрушившихся в XV в. Столь же проблемным остается вопрос о времени строительства Троицкого придела и его декоре.

О некоторых существенных чертах первоначальной объемной композиции

храма — высоте, характере членений — говорят особенности построения его интерьера. Подкупольное пространство собора, приближенное в наземном плане к квадрату, каждая сторона которого равна 4,7 м, не было отделено от пространства всех трех притворов. Столь же свободно оно перетекало в пространство алтарной апсиды, от которого его отделяла только невысокая алтарная преграда [110]. Отсутствие хор, которые заменила ложа, располагавшаяся во втором ярусе западного притвора, широкая расстановка четырех квадратных в плане подкупольных столбов, гладь стен, не расчлененных лопатками [111], — все это подчеркивало слитность всех частей пространства интерьера, его цельность.

Практика русского зодчества конца XII — первой трети XIII в. показывает, что широкая расстановка столбов и отсутствие лопаток на стенах интерьера были обусловлены стремлением зодчих повысить венчающие части храма, постепенно поднимая их друг над другом [112]. Можно сказать, что вся концепция постройки основывалась на идее «пространственного» развития, движения, идущего вверх и во все стороны. Такая тенденция вела к усложнению силуэта здания, умножению членений и их конфигурации, повышала значение роли фасадного декора. Н.Н. Воронин допускал, что в Георгиевском соборе могла быть применена система ступенчато поднимающихся арок и сводов, несших главу [113]. На то, что общая композиция его объемов имела пирамидальный характер, указывает и анализ уцелевших деталей фасадного декора. Полностью охватывающий весь объем здания, поднимающийся практически до главы, заплетающий все его стены, он в полной мере соответствовал идее пирамидально возвышающейся постройки.

Из венчавших полуколонны двенадцати сохранившихся капителей с маскаронами две могли располагаться только на восточном фасаде, на полуколоннах, обрамлявших центральную апсиду. Нельзя исключить, что три алтарные апсиды были разновеликими — центральная высокая, а боковые пониженные [114]. Вместе с тремя также разновеликими притворами они образывали

[102] Сами авторы исследований, как правило, не делали различий между используемыми ими методами. Наиболее последовательно типологический метод представлен в работах А.В. Столетова и Г.К. Вагнера, основанных на опыте подбора, «стыковки» фрагментов резьбы, а на следующем этапе — соотношения их с элементами декора, находящимися на своем месте (in situ), и с конфигурацией и размерами архитектурных конструкций.

[103] Сохранились 6 крупных фрагментов рельефов такого рода (Вагнер, 1964. Табл. XIII б, XIV б, XVI а). [104] Г. К. Вагнер указывал на два парных рельефа. Он считал, что их «вряд ли было больше» (Там же. С. 28. Табл. XVI б).

[105] Сохранились 6 крупных рельефов. См.: Там же. Табл. XIII б, XIV а, б, XV а. [106] Например, А.В. Столетов обосновывал детали предлагаемой им реконструкции тем, что «плоскости стен боковых прясел второго яруса, в виде полос между окнами и пилястрами шириной 70–90 см, вполне могли быть оформлены, по аналогии с первым ярусом этого храма и убранством их в Дмитриевском соборе, осевым растительным орнаментом, остатки которого, шириной 75–80 см, найдены на стенах храма» (Столетов А., 1974. С. 111–134).

[107] Наиболее отчетливо такой подход проявился в диссертации С.Г. Щербова. См.: Щербов, 1953.

[108] Рыбаков Б., 1951/2. С. 460. Тем же методом в ряде случаев пользовался Г.К. Вагнер. Например, в своей реконструкции декора западного притвора он поместил сцену «Семь отроков Эфесских» рядом с княжеской ложей на том основании, что она обладает «защитной символикой» (Вагнер, 1964. С. 149).

[109] Там же. С. 98. [110] По наблюдениям В.П. Глазова, П.Л. Зыкова и О.М. Иоаннисяна, уже на уровне нижней зоны фундамент имел открытые проемы в интерьер основного объема (Глазов, Зыков, Иоаннисян, 2002. С. 129–131).

[111] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 77.

[112] См. об этом раздел «Зодчество конца XII — первой половины XIII века» в настоящем томе. [113] Там же. С. 104–108. [114] Авторы почти всех известных реконструкций собора изображали апсиды разновеликими по высоте остальным его фасадам, почему-то не учитывая факт наличия между апсидами двух полуколонн: полуколоннами были украшены все фасады собора, о чем свидетельствуют 12 сохранившихся капителей. Показательно, что Г.К. Вагнер писал об этом так: «сейчас нельзя сказать о том, как первоначально располагались все двенадцать капителей» (Вагнер, 1964. С. 52). Впрочем, наличие в Георгиевском соборе повышенных подпружных арок ставил под сомнение В.В. Кавельмахер. По его мнению, поскольку капители всех 12 полуколонн, членивших стены собора, находились на одной отметке, храм не имел пониженных угловых компартиментов (Кавельмахер, 1997. С. 196).

353 Аркатурно-колончатый пояс северного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Деталь
354 Фриз с человеческими и львиными масками. Рельефы южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском



353

вали сложную объемно-пространственную композицию. Одна из функций фасадного декора заключалась в объединении указанных частей, в создании ощущения их органической цельности и одновременно живописной подвижности. Это, в свою очередь, требовало от зодчего и резчиков очень обдуманного отношения к самой структуре декора, точного расчета в его соотношении с пропорциями каждой части храма, учета и умелого сочетания композиций с вертикальными и горизонтальными членениями фасадов.

Основную нагрузку в решении этой задачи принимали на себя большой аркатурно-колончатый пояс [ил. 353], охватывающий западный, северный и южный фасады центрального объема [115], восемь полуколонн, членящих фасады на прясла, и четыре трехчетвертные колонны, расположенные на углах храма. Вместе с сильно выступающим из плоскости стен цоколем, имеющим аттический профиль [116], они

с масками львов и ликами юношей. (Столетов А., 1974. С. 129). Г.К. Вагнер располагал этот фриз под княжеской ложей. Аналогией ему он считал фриз западного фасада церкви Нотр-Дам-ля-Гранд в Пуатье (Вагнер, 1964. С. 86–87). Но, судя по профилю плит, имеющих утолщение внизу, под небольшим углом сходящее к плоскости фона, этот фриз располагался в основании какой-то конструктивной части храма. Фон между гирляндами свободен от декора, то есть он не состыковывался с травным орнаментом, сплошь украшавшим стены храма (Щербов, 1953. С. 91). Подробнее об этом фризе см. в разделе «Орнамент и приемы декорации в искусстве пер-

вой половины XIII века» в настоящем томе. [120] Насчитывается 28 таких деталей. А.В. Столетов отмечал, что длина отдельных полос данного фриза орнамента позволяет определить первоначальное местоположение этих рельефов в полном соответствии с числом и размерами сохранившихся полос, «а именно в крайних неффах северного и южного фасадов, имеющих между капителями фасадных полуколонн 2,5 м» (Столетов А., 1974. С. 129). [121] Сохранились два блока с такими «гирляндами», поставленные В.Д. Ермолиным под угловыми капителями северной стены. См.: Столетов А., 1974. С. 117.



354

образовывали главные композиционные оси и сетку координат, на которые ориентировались создатели белокаменного декора. Над аркатурно-колончатый поясом сохранились детали карниза в виде украшенной резьбой полки, отмечающей верхнюю границу первого приземистого яруса собора и переход от него ко второму ярусу стен [117]. По осям прясел над аркатурным поясом и под ним помещались узкие и глубокие щелевидные окна, раструбом расширяющиеся наружу.

Судя по фрагментам орнаментальной и фигуративной резьбы, наряду с аркатурно-колончатый поясом по стенам всех частей храма, на разных уровнях проходило еще несколько горизонтальных фигуративных и орнаментальных фризов. Они располагались между проемами окон и лопатками с полуколоннами [118]. Один из таких фризов представлял собой своеобразную гирлянду, образованную побегом лозы и вплетенными в нее чередующимися маскаронами в виде протом львов и голов юношей, увенчанных шапочками в виде колпачков [119] [ил. 354]. Примечательно, что мотив юношеского лика, увенчанного такой шапочкой, неоднократно повторяется в декоре фасадов. Не исключено, что концы этой гирлянды-фриза выходили на углы собора в тех местах, где фусты примыкающих к ним трехчетвертных колонн отмечены перехватами, имеющими форму обода [120]. Перехваты украшены изображениями голов юношей (по три на каждом) того же физиогномического типа, что и во фризе, но имеющими здесь вид уже не низкого рельефа, а горельефа [121] [ил. 356]. Такого рода мотивы скульптурной резьбы получили широкое распространение в фасадном декоре построек позднероманского и раннеготического стиля не только в Италии, Франции, Германии, но и в Центральной Европе — Польше, Чехии, Венгрии. В качестве аналогий рельефам Георгиев-



355a



355б



355в



356

ского собора можно привести скульптурные изображения голов юношей в крепости Бари на юге Италии первой половины XIII в., на колонке собора в Тоди XII в. и в рельефе из собора Богоматери в Терлицци XIII в. [122] [ил. 355а–в].

Нет сомнения в том, что над аркатурно-колончатый пояс между проемами окон располагались несколько заметно выделявшихся крупных регистров декора, членивших поверхность стен второго яруса фасадов.



357

Среди них, как и в Дмитриевском соборе во Владимире, находились раппорты растительного орнамента с вплетенными в его побег изображениями различных существ, в том числе сказочных грифонов и сиринов с шапочками на головах [123] [ил. 357]. Ближе к тимпанам прясел стен должны были находиться фигуры святых [ил. 358]. В зоне самих тимпанов располагались, на что обратил внимание еще К.К. Романов, сюжетные сцены. Апсиды мог украшать арочный фриз, на что указывают сохранившиеся рельефы, представляющие собой головы юношей и девушек, со сделанными в них углублениями для крепления фустов колонок. Очевидно, что они, как и в Рождественском соборе Суздаля, выполняли функцию консолей [124] [ил. 359а–в]. Помимо прочего, в случае наличия пониженных боковых апсид, над ними могли находиться свободные поверхности прясел стен, украшенные резьбой.

Анализ разрозненных камней с растительным узором позволил А.В. Столетову выделить тип полос орнамента шириной 45–50 см, украшавшего, по его мнению, барабан главы и названного им «осевым», поскольку его раппорты ориентированы по вертикали [125]. Еще один орнаментальный фриз — с львиными масками [ил. 361], по типу схожий с одним из фризов Дмитриевского собора во Владимире [ил. 360], — в созданном им проекте реконструкции Георгиевского собора помещен на карнизе барабана главы [126]. Скорее всего, в верхней зоне храма в неглубоких нишах с арочными

[122] Ценные замечания по этой проблеме были сделаны в докладе Ю.В. Ратомской «К вопросу происхождения одного композиционного приема фасадного декора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском 1234 года», про-

читанном 10 марта 2020 г. в Государственном музее архитектуры (Москва) на круглом столе, посвященном памяти П.Д. Барановского. Она указала на то, что буквальную аналогию барельефным головам юношей на угловых колонках

собора составляют скульптурные украшения фасада кафедрального собора Санта Мария Аннунциата в Тоди (Умбрия), созданные не позже середины XIII в. По ее справедливому замечанию, «головки на опоясывающем колонки валике древнерусского белокаменного храма являются неясными готтицизмами», источником которых были образцы, заимствованные из позднеманского итальянского романского зодчества, в которое «постепенно вторгалась готика» (Ратомская, 2020. Доклад). [123] Н.Н. Воронин считал, что фигуры зверей, исполненные в высоком рельефе, отмечали границу между нижним ярусом орнамента и декором тимпанов порталов (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 84. [124] О том, что они украшали аркатурный пояс, располагавшийся на барабане главы храма, писал Г.К. Вагнер (Вагнер, 1964. С. 52–53), а вслед за ним — А.В. Столетов (Столетов А., 1974. С. 132). [125] Другие полосы «осевого» орнамента шириной 75–80 см, по его расчетам, украшали боковые прясла верхнего яруса храма. См.: Столетов А., 1974. С. 130. [126] Там же.

355 Человеческие головы. Рельефы пилястры постройки в Норманно-швабской крепости Бари (Апулия), Италия. XII в. (а); Головы фантастических существ. Скульптурный декор колонки собора в Тоди (Умбрия) Италия. XII в. (б); Мужская голова. Консоль портала собора в Терлицци (Апулия), Италия (ныне в церкви Богоматери Розария, Терлицци). XIII в. (в) 356 Головы юношей. Декор колонны на северо-западном углу Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Деталь 357 Фантастические существа, сирины (?). Рельефы южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском 358 Святые. Рельефы западного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском 359 Маски юношей на консолях. Рельефы апсид (?) Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей (а–в) 360 Львиные маски. Рельефы барабана Дмитриевского собора во Владимире. 1190-е гг.



358



359а



359б



359в



360



361

361 Львиные маски. Рельефы западного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
362 Юноши в шапочках. Рельефы барабана (?) Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей (а-г)



362а



362б



362в



362г

[127] А.В. Столетов разделял их на два типа: первый — отдельно размещенные в системе растительного орнамента камни разного размера — от 35 до 50 см; и второй — связанные в общую полосную композицию медальоны одинаковой высоты — 50 см. По его подсчетам, из 12 камней этого типа можно собрать свыше 6 погонных метров полосного орнамента (Там же. С. 126).

[128] С.Г. Щербов считал, что крупные рельефы с изображениями святых первоначально были частями резного иконостаса (Щербов, 1953, С. 141–144). По мнению Г.К. Вагнера, полуфигуры мучеников с крестами и растительным орнаментом на фоне располагались на стенах фасадов в одном уровне с медальонами западного притвора. По его расчетам, «в каждой трети западной стены могло находиться по четыре рельефа, остальные должны были заходить на смежные стены собора» (Вагнер, 1964, С. 89). Поскольку центральные прясла северного и южного фасадов были заметно шире боковых, в них могло располагаться до восьми таких изображений.

[129] Он насчитывал около 35 таких фигур, различающихся по высоте на две группы. В первой, где высота блоков достигает 60–62 см, — 25 рельефов, во второй, с высотой блоков 53–55 см — 10 фигур (Вагнер, 1964, С. 42, 89).

[130] Колпакова, 2007. С. 434–435.

и килевидными завершениями находились рельефы с оплечными изображениями и бюстами отроков и юношей, чьи головы, как во фризе-гирлянде, увенчаны шапочками в виде колпаков. Иерархию изображений подчеркивают различия размеров и конфигураций каменных блоков, ими украшенных. Очевидно, что одной из причин такой игры размерами была необходимость вписывать эти блоки в разные по размерам и очертаниям архитектурные членения верхних частей храма [ил. 362а–г].

Иерархический принцип последовательно проводился создателями резного декора в расположении фигуративных изображений и в пряслах фасадов. К таковым, например, относятся камни с ликами святых, размещенными в кругах-медальонах, которые образовывали сплошные «полосы», или бордюры рельефов. Обрамления в виде рельефных медальонов подчеркивают особое значение, придаваемое изображениям святых, в них заключенным, по сравнению с, казалось бы, такими же полуфигурными изображениями святых, но имеющими чуть меньшие размеры и лишенными обрамлений [127].

Последние, практически однотипные, строго фронтальные, разделенные лишь просветами фона с растительным орнаментом, несомненно, также образовывали своеобразный фриз. Судя по их количеству, он был настолько протяженным, что мог охватывать прясла боковых фасадов [128] [ил. 363а, б]. Еще один регистр образовывали фигуры пророков с развернутыми свитками в руках, также расположенные на фоне растительного орнамента. По подсчетам Г.К. Вагнера, его протяженность могла составлять 14 м [129]. Уже само по себе число таких горизонтальных регистров, членивших стены собора, помимо прочего, свидетельствует о сложном композиционном решении объемно-плановой структуры собора и о его значительной высоте. Такая особенность архитектурного решения дала Г.С. Колпаковой основание предположить, что многоуровневым было не только собственно конструктивное решение храма, но и принцип воплощения идейной программы его декора [130].

Возвышенное положение храма, поставленного на насыщенном холме, его уподобление сени, небывалое обилие резного декора



363a



363b

363 Мученики. Рельефы восточного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (а, б)
364 Рельефы западного притвора (а) и южного прясла западного фасада (б) Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
365 Рельефы северной части западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

указывают на то, что заказчики и зодчие хотели подчеркнуть его значение как одной из главных святынь княжества. На это же указывало решение интерьерера—его широкое, подобное залу, пространство.

Наряду с объемно-плановым решением, самое общее представление о замысле заказчика храма—князя Святослава Всеволодовича (о котором летописец написал, что он «сам бе мастер» [131]), о сформулированной им идейной программе дает примененный здесь принцип декорации стен. Ее смысловую структуру во многом определяет мотив разрастающихся во все стороны отростков лозы, полностью охватывающих стены фасадов [132], оплетающих полуколонны, поднимающихся до самой главы. Этот неудержимо разрастающийся «ковровый узор» [133], «подстилавший», по выражению Н.Н. Воронина, и малые, и большие закомарные композиции, «объединяя их» [134], создает достаточно определенный контекст идейной программы декора. Суть ее заключена в образном претворении объемно-пространственного организма Георгиевского собора. Он сам, а не априори определенные значения его отдельных частей и изображений, является источником тех смыслов, заключенных в каждом элементе декора, на основе которых образуются взаимосвязи между ними и происходит взаимообогащение идей [ил. 364а, б].

В отличие от декора Дмитриевского собора, где растительные мотивы—место действия, имеющего внятно обозначенную цель (борьба, охота, поединок, шествие), в Георгиевском соборе резной декор—это, с одной стороны, действительно ковер, то есть покров некоего пространственного объема, а с другой—образ пространства обитания и возделывания (земли, пажити), отчего покрытые сетью переплетающихся побегов трехчетвертные колонны и полуколонны, членившие стены храма, уподобляются высоким

деревьям. Так определяется символическая концепция самой постройки, которая лишена сюжетной направленности драматического действия, а имеет собственно пространственный, «пейзажный» характер. Н.Н. Воронин обратил внимание на то, что в Георгиевском соборе, по сравнению с Дмитриевским собором, рельефных изображений «реальных и фантастических зверей, птиц и чудовищ» стало заметно меньше. Они даже не всегда заметны «среди причудливых трав и „древес“, напоминавших чащи, оплетенные хмелем и повеликой». Их образы поэтизируются, из реальных хищников львы превращаются в кротких сказочных зверей с «добродушными кошачьими мордами», и, что особенно важно, исчезают сцены нападения, кровавой борьбы, терзаний [135]. Мастера-резчики создали образ мира, в котором царят покой и благоденствие. Цель всех растений и существ, вплетенных в этот ковровый «пейзаж»,—пребывание в нем. Они не отделяются от него. Например, у львов побеги исходят не только из хвостов [ил. 365], как в Дмитриевском соборе, но и из пасть. Наряду с ними в этот «пейзаж» введены и целые многофигурные сцены [136]. Таким способом создатели храма выделяли в его сложной смысловой структуре образ цветущей, благодатной земли.

Этот пласт значений не остался незамеченным исследователями [137]. Г.К. Вагнер

[131] ПСРЛ. Т. XV. 2000. С. 355.

[132] Его фрагменты хорошо различимы над аркатурным поясом.

[133] Понятие «ковер» для определения сути орнаментального декора стен храма использовали Н.П. Кондаков, К.К. Романов, С.Г. Щербов, Г.К. Вагнер и другие исследователи.

[134] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 81.

[135] Там же. С. 97.

[136] Подчеркнуто значимая роль орнамента в общей программе фасадного декора Георгиевского собора заставляет с осторожностью относиться к мнению такого авторитетного исследователя, как К.К. Романов, считавшего, что первоначально собор был задуман без ковровой резьбы (Романов К., 1928. С. 155–160). Впоследствии

это мнение было поддержано С.Г. Щербовым (Щербов, 1953. С. 42–44, 78).

Это тем более трудно представить, что орнамент резался одновременно с профилировкой собственно архитектурных деталей в технике выборки фона, которая напоминает технику оброста, используемую в торевтике. Прав был Н.Н. Воронин, интерпретировавший орнамент как своего рода раму для изображений. Он указал на то, что орнаментом «были одновременно покрыты порталы, колонки пояса, а между ними вставлены плиты с фигурами святых».

По его мнению, резьба осуществлялась в два этапа. На первом этапе фасады украшались горельефными фигурами, изготовлявшимися в условиях мастерской; на втором—уже на стене, по предварительно прочерченному рисунку высекались орнаменты (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 81, 84).

[137] По замечанию Н.Н. Воронина, «сцены священного писания развертывались как бы в сказочном саду, населенном созерцающими их причудливыми тварями» (Там же. С. 99).



364a



364b



365

[138] Вагнер, 1964. С. 155–156.

[139] Там же. С. 155.

[140] О поэтическом контексте образов «лозы» и «винограда» см.: Адрианова-Перетц, 1947. С. 73.

[141] Revel-Neher, 1984.

[142] Их изображения, судя по всему, не образовывали регистров и были свободно разбросаны по полю стен. Некоторые львы лежат, другие приподнимаются, третьи прогуливаются.

[143] По подсчетам Г.К. Вагнера, сохранились 6 крупных фрагментов (Вагнер, 1964. С. 28. Табл. XIII 6, XIV 6, XVI a).

указывал на то, что «древовидный орнамент не мог являться не чем иным, как самой Землей», которую он называет «вертоградом» [138]. Правда, в его понимании «вертоград»—это сказочный волшебный сад, порождение народной фантазии. В самом факте увеличения площадей, занимаемых

[144] Именно так изображаются драконы в иллюстрациях к 148 «хвалитному» Псалму.

[145] Г.К. Вагнер был склонен тематически увязывать изображение драконов со сценой «Распятие» и помещать их на северной

стене, чуть ниже этой композиции (Вагнер, 1960/1. С. 110; Он же, 1964. С. 120–124). Н.Н. Воронин и А.В. Столетов ввели два рельефа с драконами непосредственно в композицию «Распятие». См.: Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 91; Столетов А., 1974. С. 121.

растительным орнаментом, в усилении его роли он видел «отражение народных вкусов, чье значение возрастает» [139]. Однако применительно к храмовому пространству, в категориях высокой словесности эпохи Средних веков, «вертоград» являлся синонимом Рая и Земли обетованной, благословенной Богом [140]. Такого рода декор, покрывающий стены пирамидально возвышающегося храма, должен был придавать его образу дополнительные значения, смысл которых позволяют раскрыть тексты Ветхого Завета, где в изобилии встречаются упоминания возвышенных мест, являвшихся святилищами. Самым распространенным среди них был эпитет «гора»: «гора высокая, гора Васанская» (Пс. 67:16), «гора Сион» и другие. Очевидно, что с еще одним пластом смыслов связаны многочисленные изображения фигур и бюстов святых, а также людей, просто населяющих это пространство, о которых напоминают головы юношей в округлых шапочках.

Из чего можно заключить, что в образном решении храма с его богослужебной функцией сочетаются как минимум три темы. Его высокий пирамидальный объем, сплошь покрытый ветвями растительного орнамента, в котором скрываются изображения зверей и птиц, вызывает прежде всего ассоциации с поросшей изобильной растительностью горой—символом благодатной Земли обетованной, данной Богом в вечное владение расселенному на ней «народу избранному». Эта же пирамидальная форма, покрытая ковром орнаментов, в христианской иконографической традиции прочно связана с образом святилища-сени, в котором пророком Моисеем и первосвященником Аароном был поставлен Ковчег Завета—главная святыня «народа избранного», ставшая средоточием «Земли обетованной» [141]. Они образуют тот набор смыслов и образов, с которыми органично переплетаются все изобразительные и орнаментальные мотивы, введенные в декор фасадов.

Темы и мотивы, представление о которых дают сохранившиеся рельефы, могут быть разделены на несколько групп. Одна из них, как уже было сказано, связана с образом благодатной земли, которую, наряду с многообразными мотивами растительного орнамента, олицетворяют изображения существ, населяющих это пространство. Вместе с традиционными львами [142] и птицами здесь можно видеть фантастических зверей: грифонов [143], грифонов со змеиными хвостами, разных по виду и размерам сиринов, человекоподобных птиц, китоврасов [ил. 366а, б], а также двух зубастых драконов, празднично-декоративные формы которых, органично вплетающиеся в растительный узор, говорят о том, что они—эндемичные для этого мира твари Божии [144], славящие Господа, а не персонажи сюжетных композиций [145].



366а



366б

366 Птица с человеческой головой. Рельеф северного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (а); Кентавр. Рельеф западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (б)
 367 Херувим. Рельеф западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
 368 Херувимы. Деталь фриза западного притвора (?). Рельефы южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
 369 Тимпан портала северного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
 370 Якун (Иахун?). Рельеф северного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском



368

Еще одна группа рельефов напрямую связана с образом ветхозаветной Скинии и храма, построенного царем Соломоном. Так, на стремление создателей фасадного декора Георгиевского собора провести параллель между главной церковью княжества Святослава Всеволодовича и Иерусалимским храмом прямо указывают изображения фигур больших херувимов [ил. 367]. Они венчают угловые пилястры фасада первого яруса западного притвора собора, руки их простерты, в одной из них каждый держит знамя-лабарум, а рядом с ними находятся изображения пальм [ил. 146]. Указанные детали точно повторяют описания элементов декора Иерусалимского храма, содержащиеся в Третьей книге Царств: «Для входа в давир (Святая Святых. — Л.Л.) [царь] сделал двери... На двух половинах дверей он сделал резных херувимов и пальмы, и распускающиеся цветы...» (3 Цар. 6:32). Кроме того, там же говорится, что крылья херувимов были простерты «и досягаше крило едино до стены храма, и крило другого херувима досягаше до стены втория» (3 Цар. 6:27). В том же тексте, помимо образов двух херувимов у входа, упоминаются и другие «резные изображения херувимов и пальмовых дерев, и распускающихся цветков», украшавшие «все стены храма кругом» (3 Цар. 6:29). Эти строки также находят соответствие в многочисленных рельефах с изображениями херувимов, отличающихся от рельефов на западном притворе заметно меньшими размерами [ил. 147]. Не исключено, что они

составляли целый фриз, шедший от одного угла западного притвора до другого [ил. 368]. Столь же прямой «иллюстрацией» ветхозаветного описания Иерусалимского храма являются два парных рельефа, сохранившиеся в тимпане портала северного притвора по сторонам фигуры святого Георгия [ил. 369]. Большая часть исследователей, начиная с Н.П. Кондакова, идентифицировала их как изображения Нерукотворного Спаса [ил. 148]. В свою очередь Г.К. Вагнер, основываясь на надписи «БАКУ...», сохранившейся рядом с одним из рельефов, которую прочитывал как «Бакун», предположил, что это имя и своего рода портрет художника, возглав-



367

[146] Пилястры, ими увенчанные, украшены медальонами с фигурами зверей и птиц.
 [147] Г.К. Вагнер насчитывал 13 таких изображений на стенах и на камнях, хранящихся в интерьере храма. См.: Вагнер, 1964. С. 26.
 [148] Толстой, Кондаков, 1899. С. 43. Так интерпретировал их и К.К. Романов (Романов К., 1910. С. 76). По мнению С.Г. Шербова, эти рельефы имеют патрональный характер. Он связывал их с именами суждальского епископа Митрофана, при котором возводился собор, и строителя храма князя Святослава Всеволодовича (Шербов, 1955. С. 19).

[149] Вагнер, 1964. С. 13. Эту идею развивала в своих статьях А.А. Медынцева (Медынцева, 2008. С. 357–359; Она же, 2012. С. 149–155). Б.А. Рыбаков видел здесь изображение какого-то боярина или князя по имени Аввакум (Рыбаков Б., 1951/2. С. 462). По мнению О.М. Иоаннисяна, иконография и надпись дают основание идентифицировать этот рельеф как изображение пророка Аввакума. См.: Иоаннисян, 1995/1. С. 20.
 [150] На Руси первый полный перевод Библии — так называемая Геннадиевская Библия — появился только в конце XV в. в Новгороде. См. об этом: Евсеев, 1914; Ромодановская, 2001. С. 278–305.
 [151] См., например, изображения столбов в притворе Святая Святых на московской иконе «Благовещение» первой четверти XV в. в собрании ГТГ (ГТГ. Каталог. 1995. С. 172–173. Кат. 79).
 [152] Веселовский, 2001. С. 17–378; Вагнер, 1964. С. 115–116.

лявшего артель резчиков [ил. 149]. Но парность этих рельефов и само место, отведенное им создателями декора (притвор храма), дают основание обратить внимание на то, что надпись, сопровождающая правый рельеф, переключается с именем *Иахун*, известным по тексту Третьей книги Царств. Резчик, который знал этот текст только в пересказе [ил. 150], мог легко превратить это имя в *Бакун*. В седьмой главе Книги говорится о том, что царь Соломон поставил два столба к притвору храма, дав им имена: «и постави столп един, и нарече ему имя *Иахун* (курсив мой. — Л.Л.) и постави столп вторый, и нарече имя ему *Воос*» (3 Цар. 7:21). Показательно, что в византийской и древнерусской иконографии эти столбы изображаются в виде двух мужских масок [ил. 151]. Увенчивающие их нимбы подчеркивают роль этих изображе-

ний как священных апотропеев, защищающих храм [ил. 370].

Помимо указанных рельефов, об Иерусалимском храме напоминают похожие по форме на клейма или печати два рельефа с изображениями мифологического персонажа китовраса, расположенные на северной стене западного притвора Георгиевского собора. В апокрифических сказаниях, издревле известных на Руси, китоврас предстает как мудрый помощник царя Соломона, помогающий ему при строительстве Иерусалимского храма [ил. 152] [ил. 371].

Библейский контекст, выявляемый этими композициями, позволяет идентифицировать ряд других рельефов и понять их смысл. Таково изображение головы старца с длинной узкой, заостренной на конце бородой, расположенное на камне клиновидной формы



369



370

(скорее всего, замковым, некогда скреплявшем один из сводов собора) [153]. Тип лика, длинная борода, остатки шапочки, подобной той, что изображали на головах первосвященников, дают основание идентифицировать старца с первосвященником Аароном, устроившим вместе с Моисеем Скинию, в которой хранился Ковчег Завета и которая была общим святилищем для всех племен Израиля [ил. 372]. Тема единства, видимо, и послужила основанием для введения в декор фасадов образа Аарона, с чьим именем неразрывно связаны и имена всех родов «народа избранного». Согласно тексту Книги Исход (Исх. 28:9–12), ризу Аарона, возложенную на его рамена (плечи), украшали два камня «смарагда», на каждом из которых были изваяны по шести имен «сынов израилевых по родам их». Кроме того, имена двенадцати «сынов израилевых» были изваяны на различных драгоценных камнях в четыре ряда, по три в каждом, укрепленных на его нагруднике, чтобы были они «пред Господом» (Исх. 28:9–12). Комментарием к этому тексту читаются строки Псалтири: «Как хорошо и как приятно *жить братьям вместе!* (выделено мной. — Л.Л.). Это — как драгоценный елей на голове, стекающий на бороду Ааронову... Как роса ермонская, сходящая на горы Сионские, благословение и жизнь на веки» (Пс. 132:1–3). Вместе эти тексты дают основание предполагать, что в понимании создателей программы декора Георгиевского собора изображение Аарона, которое прекрасно сохранилось в мозаиках Софийского собора в Киеве [ил. 373], играло



371

и в символическом плане роль замкового камня, скрепляющего три пласта образов: Земли обетованной, питаемой водами, которые, подобно благодатному елею, ее животворят; 12 колен народа, живущего на ней; и святыни народа — храма на горе Сион.

В этой связи нельзя не обратить внимание на сохранившиеся 12 капителей, некогда венчавших четыре трехчетвертные колонны, которые стояли на углах основного объема храма, и восемь полуколонн,



372



373

[153] По мнению Н.Н.Воронина, такие «загадочные» маски могли помещаться в пятах парусов (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 79). Г.К.Вагнер считал возможным идентифицировать этот рельеф как портрет строителя храма князя Святослава Всеволодовича и помещал клиновидный камень над фигурой св. Георгия в тимпане северного притвора (Вагнер, 1964. С. 28).

371 Китоврасы. Рельефы северной стены западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
372 Первосвященник Аарон (?). Замковый камень свода Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (?). Юрьев-Польский музей
373 Первосвященник Аарон. Мозаика Софийского собора в Киеве. 1030–1040-е гг.
374 Человеческие маски. Рельефы капителей Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (а–ж)



374а



374б



374в



374г



374д



374е



374ж



375

членивших прясла его четырех фасадов. На трех гранях каждой капители расположено по три изображения ликов юношей, отличающихся разнообразием причесок и головных уборов, видимо, указывающих на принадлежность этих персонажей либо к разным этносам, либо к разным социальным группам. А.Н. Грабар, называвший эти маски «фольклорными», считал их характерной принадлежностью дворцовых циклов, образами «рыцарей» княжеского двора [154]. С ним согласился Г.К. Вагнер, писавший, что «маски, скорее всего, изображали разнохарактерное ближайшее окружение князя Святослава», то есть, согласно этой концепции, «они были взяты из современной жизни» [155]. Отмечая разноэтничный состав изображенных, исследователь не исключал, что «маски символизировали те народности, которые владими́ро-суздальские князья считали подчиненными себе» [156] [илл. 374а–ж]. Однако в толкованиях такого рода не принимается во внимание, что маскароны на капителях колонн с изображениями ликов людей разного возраста и этнической принадлежности получают в эпоху Крестовых походов широкое распространение в европейском зодчестве, особенно с конца XII в. Их можно видеть в декорациях храмов Южной Италии XIII в. [илл. 375] и в королевском дворце в Эстергоме (Венгрия) [157], ими украшены капители колонн XIV в. Дворца дождей в Венеции [илл. 376].

Не были приняты в расчет ни контекст расположения маскарон на вершине колонн (в узловых частях несущих конструкций храма), ни количество украшенных ими капителей, составляющее сакральное число 12, которое равно числу колен «народа



376

избранного», расселенного Богом в Земле обетованной, о чем говорится в книгах Ветхого Завета. В них образ этой земли чаще всего сочетается с образами святилища, поставленного на возвышенном месте, и «колен рода Израилева»: «Когда Всемогущий рассеял царей (потомков Иакова.— Л.Л.) на сей земле, она забелела, как снег на Селмоне» (Пс. 67:15) [158]; «Кто взойдет на гору Господню, или кто встанет на святом месте Его?.. Таков род ищущих Его, ищущих лица Твоего, Боже Иакова!» (Пс. 23:3–6) [159]. Все эти детали указывают на то, что авторы идейной программы декора хотели создать не отвлеченный аллегорический образ Небесного Иерусалима пророческих видений, как часто ее истолковывают исследователи, а монументальный символ древнего ветхозаветного святилища.

«Мощное „вторжение“ в пластику Георгиевского собора человеческих образов» не осталось без внимания исследователей, которые отметили, что их количество далеко превосходит «всё созданное резчиками Дмитриевского собора» [160]. Люди, здесь представленные, чьи изображения в большей своей части вплетены в растительный узор, покрывающий стены храма, это святые — мученики, воины, пророки, апостолы, святители, благоверные князья, кого можно назвать «населенниками» Земли обетованной. Композиционные особенности их изображений — одни из них (в основном мученики с крестами в руках) представлены по пояс, другие в рост, третьи заключены в медальоны — свидетельствуют о том, что эти рельефы образовывали целые регистры декора прясел фасадов и притворов собора [161]. К числу «населенников» следует отнести и размещенные в небольших нишах,

[154] Грабар, 1962. С. 239.

[155] Вагнер, 1964. С. 52.

[156] Там же.

[157] Иоаннисян, 1995/1. С. 21. Ил. 17, 18.

[158] Селмон — гора в Палестине, покрытая густым лесом, а на вершине — снегом, символизирующая населенность и изобилие этой земли. См.: Никифор, архим., 1891. С. 653–654.

[159] Традиция уподоблений такого рода, как отметила Е.П. Ювалова, довольно часто использовалась в искусстве поздней романики и готики. Одним из примеров тому, по ее замечанию, могут служить двенадцать «портретных» скульптур основателей собора апостолам, основавшим идеальное здание христианской церкви» (Ювалова, 1983. С. 165).

[160] Вагнер, 1964. С. 6, 28.

[161] Г.К. Вагнер называл эти изображения «серийными». Таких рельефов, по его подсчетам, сохранилось примерно 35 изображений святых в рост, чья высота колеблется между 52 и 62 см; 10 поясных рельефов без обрамлений и 24 рельефа в медальонах. Высота последних достигает 45–50 см (Там же. С. 24).

375 Скульптурная капитель. Южная Италия. XIII в. Нью-Йорк, Музей Метрополитен

376 Скульптурная капитель. Дворец дождей в Венеции. XIV в.

377 Юноша в шапочке. Рельеф барабана (?) Георгиевского собора в Юрьев-Польском. Юрьев-Польский музей

378 Фриз из голов юношей. Рельеф хора собора Свв. Маврикия и Екатерины в Магдебурге, Германия. 1240-е гг. Деталь

[162] Там же. С. 53–54. Табл. VIа. Аналогичные изображения можно видеть в декорации хора собора в Магдебурге 1240-х гг.

[163] Там же. Табл. VII. До нас дошли 20 таких рельефов высотой от 30 до 44 см. Почти все они хранятся в соборе.

[164] Сохранились два таких блока, которые, по мнению Г.К. Вагнера, были установлены В.Д. Ермолиным (Там же. С. 52).

[165] Там же. С. 83–93.

Рис. 38. Таким же образом их располагал С.Г. Щербов (Щербов, 1953. С. 62).

[166] Вслед за С.Г. Щербовым (Там же. С. 61–62) Г.К. Вагнер в своей реконструкции поместил здесь ангелов на том основании, что плиты с их изображениями имеют в верхней части такие же закругленные «козырьки», как и плиты в аркатуре (Вагнер, 1964. С. 86. Рис. 38).

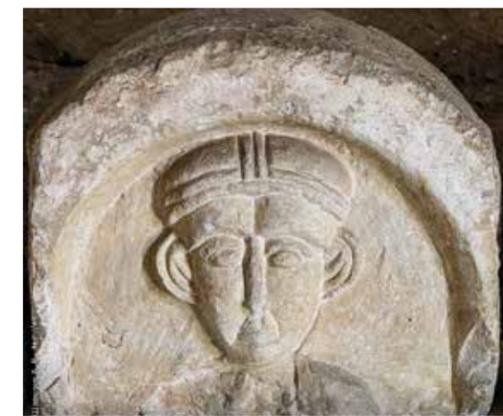
[167] На их особое положение указывает и сама форма плит с закругленными «козырьками» в верхней части. К.К. Романов считал, что для них нельзя найти место «ни при какой реконструкции фасадов собора». Он связывал их с какой-то другой постройкой, возможно с Троицким приделом (Романов К., 1910. С. 86).

[168] Судя по сохранившимся фрагментам, на каждой лопатке было от двух до четырех, а может быть, и более медальонов. Но Г.К. Вагнер на своей реконструкции поместил по одному медальону на углах западного притвора в верхних частях лопаток (Вагнер, 1964. С. 84, 87, 89. Рис. 38. Табл. Vб, XIа, XIVа, б, XXа, б). По сторонам княжеской ложи — по 5 с каждой стороны — располагал их С.Г. Щербов (Щербов, 1953. С. 62).

[169] В любом случае нет основания сомневаться в том, что медальоны располагались не в один ряд фризом, как это можно видеть на реконструкции Г.К. Вагнера (Вагнер, 1964. Рис. 38–40).

по-видимому, украшавших главу собора, полуфигуры и головы юношей, увенчанных шапочками [илл. 377], которых Г.К. Вагнер именует «дружинниками» [162]. Аналогичный прием можно наблюдать и в декорации хора собора в Магдебурге [илл. 378]. К «населенникам» можно отнести и образы девушек и юношей, чьи лики были высечены на консольных камнях аркатуры апсид (?) собора [163], головы юношей на валиках, охватывавших фусты трехчетвертных колонн [164].

Особого рассмотрения заслуживает вопрос о декорации фасада утраченного второго этажа западного притвора собора. На этот счет исследователями высказывались разные, подчас прямо противоположные мнения. В реконструкции, предложенной Г.К. Вагнером, центр притвора занимает тройное окно княжеской ложи, по сторонам которого располагаются изображения обращенных к ней пророков с развернутыми свитками в руках, а над ней — Богородица с предстоящими ей князьями и образ Спаса Нерукотворного. Между окном ложи и центральной частью аркатурно-колончатого пояса, расположенной над порталом притвора, он поместил фриз медальонов с полуфигурами святых, среди которых выделяются изображения князей-страстотерпцев Бориса и Глеба, покровителей рода Рюриковичей, и целителей Космы и Дамиана [165]. Кроме того, к декору притвора Г.К. Вагнер относил фигуры двух симметрично расположенных фигур ангелов, представленных в позах почитательного склонения с указующими жестами рук. По его мнению, они изначально занимали место в верхних частях угловых лопаток притвора и фланкировали центр аркатурно-колончатого пояса [166]. Однако такому решению противоречат как минимум три обстоятельства. Во-первых, фигуры ангелов по высоте превышают размеры остальных фигур, находящихся в нишах аркатуры; во-вторых, в аркатурном поясе и без них наличествуют изображения двух архангелов, фланкирующих фигуры Богородицы и Иоанна Предтечи; в-третьих, манера их исполнения заметно отличается от исполне-



377

ния большей части располагающихся здесь фигур. Они могли находиться и по сторонам входа в один из обособленных компартиментов храма, например в Троицкий придел, позднее утраченный [167].

Не менее сложен вопрос, касающийся местоположения изображений святых в медальонах. Судя по их торжественному виду, нарядным одеждам, они играли заметную роль в общей системе декорации [илл. 379]. Поскольку на фасаде западного притвора сохранилось несколько камней с такими медальонами, которые располагаются как на смежных гранях, так и друг над другом [168], логично предположить, что первоначально все медальоны были сосредоточены именно здесь. Скорее всего, часть из них располагалась в нескольких ярусах и украшала угловые лопатки притвора, а другие составляли подобие фриза [илл. 380]. Вместе они должны были образовывать бордюр, обрамляющий и выделяющий центральную часть притвора, где находилась княжеская ложа [169], как это показано на графической реконструкции Г.К. Вагнера [илл. 381].

Ложа располагалась непосредственно над аркатурно-колончатым фризом, обходящим по периметру фасады храма, в нишах цен-



378

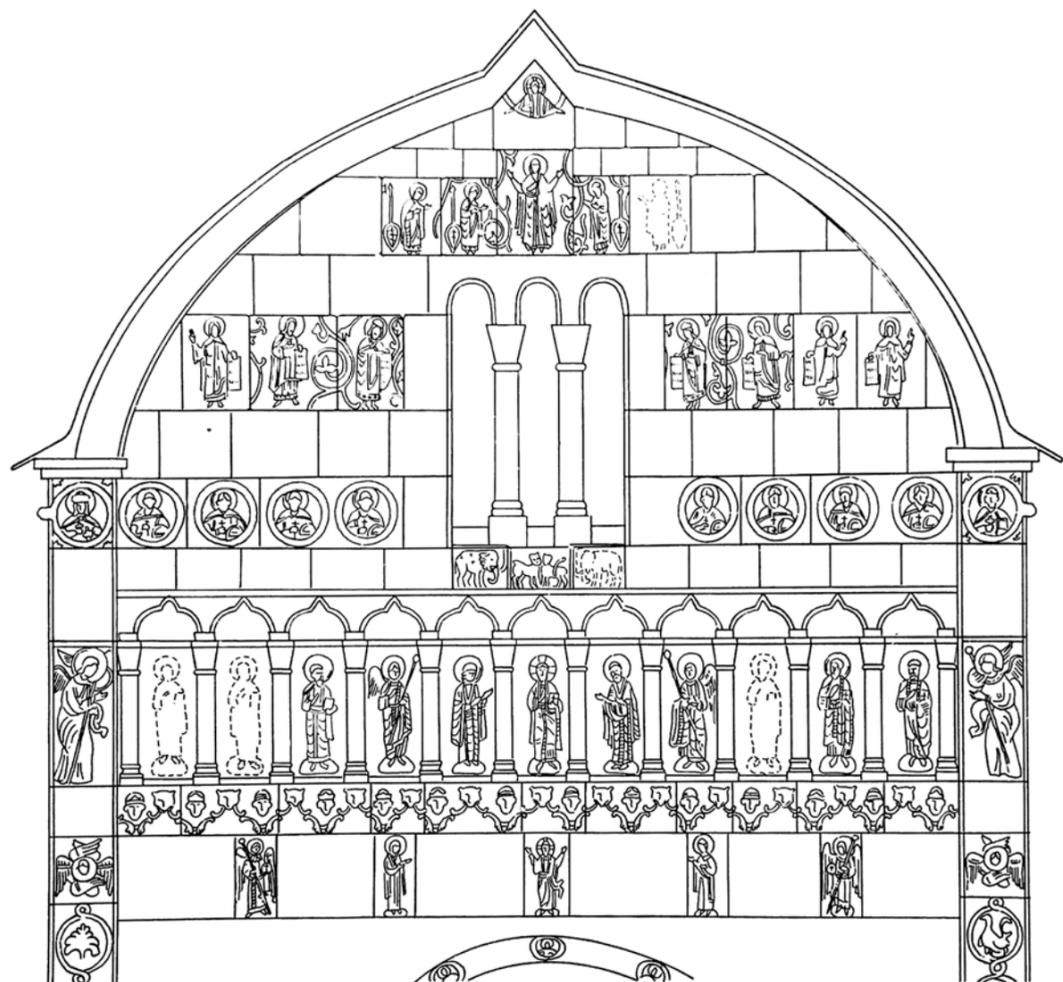


379



380

379 Медальоны с полуфигурами святых. Рельефы лопаток юго-западного угла Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
 380 Святые. Рельефы западного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
 381 Рельефный декор западной стены западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Вариант графической реконструкции Г. К. Вагнера
 382 Святые. Рельефы центральной части (?) аркатурно-колончатого пояса. Южное прясло западного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
 383 Богоматерь. Рельеф центральной части (?) аркатурно-колончатого пояса. Южный фасад Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
 384 Иоанн Предтеча. Рельеф центральной части (?) аркатурно-колончатого пояса. Западный фасад Георгиевского собора в Юрьеве-Польском



381



382



383



384

[170] Сохранились 13 фигур на северном фасаде, 5 фигур на западном фасаде и 12 — на южном. Среди них Христос, Богоматерь и Предтеча. Г. К. Вагнер относил к фризу фигуру архангела, хранящуюся в соборе (Там же. С. 32). К. К. Романов помещал его на западном и боковых фасадах собора (*Romanov*, 1932. P. 58–60).
 [171] Особенно заметна эта особенность в изображениях Богоматери, облаченной в царские одежды с подобием венца на голове, и Иоанна Предтечи.

[172] Среди святых, чьи изображения включены в аркатурный пояс, нет фигур преподобных отцов, что еще раз подчеркивает его «праздничный» характер. Об иконографии «Предста Царица...» см.: *Остапенко*, 1977. С. 175–187.
 [173] Камни хранятся в соборе. Их размеры (высота 60–62 см) совпадают с размерами ниш над западным порталом храма. Следы ниш хорошо различимы. Первым их аутентичность установил С. Г. Щербов. См.: *Щербов*, 1953. С. 91. См. также: *Бобринский*, 1916.

Табл. 39; *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 149–150; *Вагнер*, 1964. С. 31, 84. Табл. IVa, XVIII 6, XIXa, б.
 [174] Г. К. Вагнер справедливо отметил, что оба «Деисуса» различались по функциям, хотя и не уточнил, в чем они состояли. См.: Там же. С. 87. Еще один «Деисус» вырезан на архивольте портала западного притвора.

тральной части которого находились позже перемещенные фигуры Христа, Богоматери, двух архангелов и апостолов Петра и Павла, образующие деисусную композицию. Поэтому весь фриз обычно и воспринимается как весьма обширный Деисусный чин, хотя большая часть представленных в нем святых — апостолов, воинов и мучеников — изображены стоящими фронтально [170] [ил. 382]. Кроме того, праздничные облачения Христа, Богоматери и Предтечи, украшенные шитьем и камнями [171] [ил. 383, 384], свидетельствуют о том, что создатели программы декора поместили здесь не традиционный Деисус — образ моления, — а изображение «царского пира», или Царский Деисус, сюжетной основой которого являются стихи 44 Псалма, начинающиеся словами: «Предста Царица...» Богословы издревле толковали текст этого псалма как аллегорию мистического брака, или союза Церкви, олицетворяемой Богоматерью, с Женихом Христом, и царского пира, участниками которого являются праведники, облаченные в брачные одежды [172]: «Приведутся царю девы в след Ея, искренния Ея (близкие и друзья. — Л.Л.) приведутся Тебе. Приведутся в веселии и радовании, введутся в храм царев. Вместо отец Твоих быша сынове Твои (то есть подобно отцам — основателям родов, патриархов — стали сыновья их. — Л.Л.); поставиши я (их. — Л.Л.) князи по всей земли» (Пс. 44:15–17). Таким образом создатели фасадного декора проводили параллель между идеальным образом Царства Небесного и царства земного, создаваемого князьями Владимиро-Суздальской земли, которые уподобляются «коленам народа избранного», о чем, как можно предполагать, и были призваны напоминать маски 12 капителей храма.

Программный смысл изображений, заключенных в аркатурно-колончатом поясе, создатели декора оттенили, поместив еще одну деисусную композицию непосредственно под ним. До разрушения храма она располагалась в пяти нишах над западным порталом собора [173]. В отличие от первого, этот «Деисус» имел собственно молитвенный, иконный характер [174]. В центре его находилось изображение Христа, благословляющего обеими простертыми в стороны руками, перед которым в молитвенных позах стояли Богоматерь, Иоанн Предтеча и два архангела [ил. 385]. Разделял два «Деисуса» упоминавшийся ранее фриз с изображениями херувимов и серафимов.

Нерешенной остается проблема реконструкции декора тимпана западного притвора. Самой убедительной является версия Г. К. Вагнера, по мнению которого, здесь располагалась крупная композиция, представляющая сцену моления святых князей, отставивших в сторону щиты и копья и склонивших головы перед возвышающейся



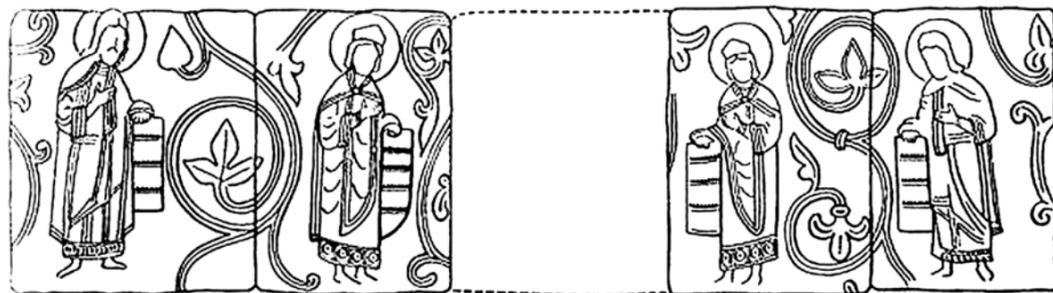
385



386



387



388

над ними Богоматерью Орантой, чья фигура заметно превышает их размерами [175] [ил. 386, 387]. Под князьями исследователь, вслед за К. К. Романовым [176], поместил фигуры пророков с развернутыми свитками в руках [ил. 388]. Некоторые из них представлены в повороте в молитвенных позах, другие изображены фронтально, с одной рукой, поднятой вверх с жестом свидетельства. В иконографической традиции это соответствует теме прославления Богоматери, предсказания грядущего прихода Мессии — «Священ пророцы Тя предвозвестиша» — и установления Царства Божьего [177]. Всех персонажей композиции,

занимавшей пространство лонета притвора, объединяют побеги лозы. Изображение Богоматери, стоящей на возвышенном месте, издревле в византийской иконографической традиции толковалось как олицетворение святилища на горе Сион, месте пребывания Бога [178], как храм Премудрости Божьей — образ Церкви [179]. В иллюстрациях к псалмам она чаще всего изображается стоящей на вершине большой горы с Младенцем Христом на руках или в типе Богоматери Знамение. А у подножия горы стоит царь Давид с молитвенно воздетыми к ней руками. Соотносятся эти изображения со словами: «Гора Божия, гора

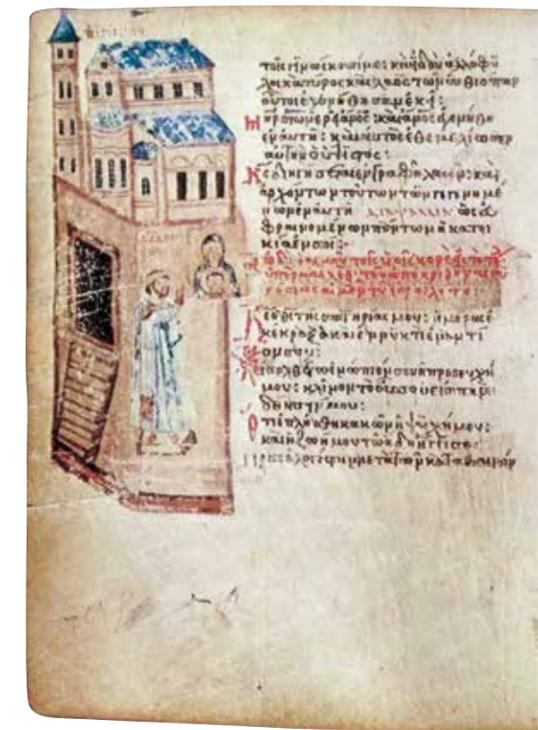
[175] Благодаря тому, что от нее сохранилось множество фрагментов, эта композиция поддается достоверной реконструкции. По вертикали она достигала двух метров, то есть относилась к самым крупным сценам. Высота фигуры Богоматери 0,8 м. Она на 35 см выше расположенных ниже фигур, в чем Г. К. Вагнер находил связь с конфигурацией лонета (Там же. С. 92–93). А. В. Столетов же считал, что при очень большом числе входящих в эту композицию фигур, она должна была практически смыкаться с находящимися ниже аркатурным поясом. Такая перегруженность сцены неизбежно привела бы к утрате ее монументального масштаба. Исследователь полагал, указывая на роль Богоматери как покровительницы владимиросудальских князей, что эта композиция находилась на северном фасаде, который считал главным, так как он выходил на городскую площадь (Столетов А., 1974. С. 124, 127).

[176] Романов К., 1928. С. 160.
[177] То, что фигуры пророков составляли самостоятельный регистр, подчиненный изображению Оранты с предстоящими, было отмечено Г. К. Вагнером (Вагнер, 1964. С. 145).
[178] В Хлудовской Псалтири середины IX в. в миниатюре к стихам 68–69 Псалма 77 («И избра колено Иудово, гору Сиону, юже возлюбил. И созда, яко единорога, святилище свое...») Богоматерь и Младенец Христос изображены на вершине горы в ограде святилища. См.: Шепкина, 1977. Л. 79.
[179] Над Богоматерью Орантой, по всей видимости, находился камень килевидной формы с рельефом Спаса-Эммануила, связанный с ней общностью рисунка растительного орнамента.

385 Деисус. Рельефы западного притвора (?) Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей
386 Богоматерь Оранта. Центральный рельеф закомары западного притвора (?). Западное прясло южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
387 Рельефы западного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Слева — святой князь из композиции «Богоматерь Оранта с предстоящими» (?); справа — неизвестный пророк
388 Пророки с развернутыми свитками. Деталь композиции в закомаре западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (?). Вариант графической реконструкции Г. К. Вагнера
389 Молитва царя Давида перед образом Богоматери и храмом на горе Сион. Миниатюра Хлудовской Псалтири. IX в. ГИМ. Хлуд. 129д. Л. 86 об.

[180] См.: Там же. Л. 64. Г. К. Вагнер считал, что «в Византии неизвестна композиция Оранты с предстоящими святыми воинами». По его мнению, «эта композиция была продиктована владимиросудальской действительностью» (Вагнер, 1964. С. 178).
[181] В русском переводе с древнееврейского — «в собраниях», то есть в синагогах.
[182] Там же. С. 44.
[183] К одной из них, скорее всего, относится хранящееся в лапидарии Юрьев-Польского музея изображение ангела, смотрящего вверх и как бы указующего на разверстые небеса. Г. К. Вагнер считал, что он мог входить в композицию «Благовещение», хотя указывал на уникальность этого изображения (Там же. С. 80).
[184] О возможном присутствии этой сцены в фасадной декорации Георгиевского собора писал Г. К. Вагнер (Там же).
[185] «Ты вошел на высоту, пленил плен» (то есть победил Ад, освободив человечество от уз греха. — Л. Л.), Пс. 67:19. В иллюминированных Псалтирях, например в Хлудовской Псалтири середины IX в. [ил. 392], изображения Вознесения сопровождаются

тучная... гора, юже благоволи Бог жити в ней...» (Пс. 67:16–17) [180] [ил. 389]. Далее в том же псалме содержится призыв к «народу избранному» — «семени Израилева», «князьям» колен Иуды, Завулона, Неффалима, Вениамина и другим — благословлять Бога в церквях [181], что прямо соотносится с изображениями поклоняющихся Богоматери князей в рельефах Георгиевского собора. В свое время Г. К. Вагнер при рассмотрении сцены, изображающей пророков и князей, поклоняющихся Богоматери, задавался вполне правомочным вопросом: уж не олицетворяют ли представленные здесь образы князей четырех сыновей Всеволода Большое Гнездо — Юрия, Ярослава, Ивана и Святослава? [182] Сопоставление этой композиции с рассмотренными ранее рельефами, вызывающими прямые ассоциации с образами Ветхого Завета, дает основание говорить о том, что составители программы декора развивали тему уподобления потомков Юрия Долгорукого коленам «народа избранного», Владимиро-Суздальской земли — Земле обетованной, а Георгиевского собора — ее святилищу. С этой концепцией, ярко характеризующей идеологию, культивируемую владимиросудальскими князьями, в программе декора Георгиевского собора сочетается и еще один, не менее важный комплекс идей. Представление о нем дают сюжетные композиции, среди которых центральное место занимали изображения евангельских событий, которые ранее в скульптурных декорациях фасадов владимирских храмов XII в. не встречались. Это сцены «Преображение», «Вознесение Господне», а также, как можно думать, «Рождество Христово» (или «Крещение») [183] и «Отослание апостолов на проповедь» [184]. К ним примыкают следующие изображения: «Ветхозаветная Троица (Гостеприимство Авраама)», «Даниил во рву львином», «Три отрока в печи огненной», «Семь отроков Эфесских». Все они, согласно толкованиям Отцов Церкви, являются образами обетования спасения и, будучи включен-



389

ными в декорацию фасадов храма, указывают на него как на место спасения и источник благодати, что органично сочетается с рассмотренным ранее пластом ветхозаветных аллюзий. В плане сугубо символическом с ними перекликаются изображения евангельских сцен «Преображение» и «Вознесение Христово», связанных со священными горами Святой земли — Фавором и горой Елеонской — и с темой триумфа Господа [185], что нашло отражение даже в расположении их в системе декора фасадов. Имея в виду исключительное значение сюжетов, размеры и конфигурацию больших композиций, связанных с образами священных гор [186], почти все авторы, писавшие о рельефах Георгиевского собора, располагали их в верхней зоне основного объема храма — в центральных лонетах его фасадов, хотя не всегда были согласны друг с другом в том, как они были ориентированы по сторонам света. Не исключено, что авторы программы резного декора, выбирая для них место, принимали во внимание, что гора Фавор находится на севере Святой земли, а Елеон значительно южнее, и в согласии с такой логикой могли поместить «Преображение» на северном фасаде [187], а «Вознесение» — на южном [188] [ил. 390, 391]. Сцены «Семь отроков Эфесских», «Даниил во рву львином», «Три отрока

в печи огненной», «Троица Ветхозаветная» [189] располагались, судя по их размерам, в малых люнетах боковых прясел стен [190]. Однако репертуар сюжетных сцен ими не был ограничен. На это указывают фрагменты композиций, еще не нашедшие адекватного истолкования [191], и наличие люнетов, остающихся пока не заполненными изображениями в существующих гипотетических реконструкциях [192]. Так, не нашла пока своего места сцена «Вознесение Александра Македонского», являющаяся «образ, возвеличивания могущества княжеской или царской власти», наиболее подходящим местом для которой Н.Н. Воронин считал часть стены над княжеской ложей [193].

Но, несмотря на то, что едва ли удастся когда-нибудь полностью реконструировать состав сцен, первоначально входивших



392

[191] Таковы, например, упомянутая выше фигура ангела с рукой, поднятой вверх с указательным жестом, и фрагмент, который прочитывается некоторыми исследователями как часть композиции «Отослание апостолов на проповедь». А.В. Столетов относил некоторые фрагменты, хранящиеся в храме, к композиции «Сорок мучеников Севастийских». См.: *Столетов А.*, 1974. С.126. Нельзя не принимать во внимание, что многие рельефы были утрачены, а другие попали в кладку сводов и главы собора.

[192] Это прежде всего относится к люнетам восточного фасада.

[193] *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 94.

[194] В реконструкции композиции исследователь, вслед за Г.К. Вагнером (см.: *Вагнер*, 1960/1. С.110), поместил над крестом изображение Этимасии — Престола уготованного, а над ним — образ Спасителя Нерукотворного; в основании же композиции — изображения двух драконов. См.: *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 91. Ил. 61). В иконографии X–XIII вв. аналогичной реконструкции нет. Есть основание соотносить с «Распятием» изображение двух «сокрушающихся» зрелищем страданий Спасителя ангелов, представленных в полуобороте. Над ними авторы реконструкций (см.: *Вагнер*, 1964. С. 60–62. Рис. 23) помещают изображения голубей. Но иконографические аналогии такой композиции нам неизвестны.

[195] Соответственно сцене «Даниил во рву львином» и «Три отрока в печи огненной» А.В. Столетов располагал по сторонам от «Распятия» в северном и южном люнетах западного фасада (Столетов А., 1974. С.127). Его идея была развита В.В. Кавельмахером (*Кавельмахер*, 1997. С.188). В реконструкциях Г.К. Вагнера и Н.Н. Воронина в центральной люнете западного фасада располагается «Преображение» на том основании, что оно значительно ниже по высоте, чем «Распятие» и «Вознесение», а площадь центральной закомары западного фасада была меньше площадью центральных закомар смежных фасадов, так как снизу ее урезала кровля высокого западного притвора (*Вагнер*, 1964. С. 99–100; *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 96).

[196] *Шляпкин*, 1904. С. 43–44; *Романов К.*, 1911. С. 199.

[197] Там же. С. 210–211.

390 Ангелы, возносящие славу Христа. Деталь композиции «Вознесение Христово» в закомаре южного фасада (?) Рельеф восточного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

391 Детали композиции «Вознесение Христово» (?). Рельефы восточного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

392 Вознесение Христово. Миниатюра Хлудовской Псалтири. IX в. ГИМ. Хлуд. 129д. Л. 88 об.

393 Распятие («Святославов крест»). Поклонный крест. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей

394 Ангел в молении (левый). Рельеф западной лопатки южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

395 Ангел в молении (правый). Рельеф южного прясла западного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском



393

[198] В его южной части (то есть в северной наружной стене собора) был устроен аркосолий для погребения. Здесь, как указывал Агания Флдоров, ссылавшийся на местные предания, был в 1252 г. погребен князь Святослав (*Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 74). См.: *Кавельмахер*, 1997. С. 192.

[199] Там же. С. 192–193.

[200] Еще первыми исследователями было отмечено, что в надписи заключена календарная ошибка: память Иоанна Воина приходится не на 30 июня, а на 30 июля. В этот день в домонгольской Руси праздновалось Исхождение Честного и Животворящего Креста Господня. Позднее праздник был перенесен на 1 августа. См.: *Знаменский*, 1906. С. 13; *Шляпкин*, 1904. С. 43–44; *Романов К.*, 1911. С. 199, примеч. 1; *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 69. По мнению В.В. Кавельмахера, надпись первоначально относилась к другому кресту — вкладному, находившемуся в Троицком приделе, который примыкал к основному объему собора с северо-востока (*Кавельмахер*, 1997. С. 191).

[201] См., например, каменное «Распятие» XIV в. в Софийском соборе Новгорода, известное под названием «Алексиевский крест», и новгородский деревянный Людогосенский крест 1359 г., сопровождаемый обширной молитвенной надписью (НГОМЗ). См.: *Николаева*, 1984. С. 86–93; *Трифорова*, 2014. С. 91–109.



394

композиция действительно находилась на большой высоте, можно считать чудом, что при разрушении храма она осталась целой. Но нельзя исключать и того, что «Распятие» изначально было поставлено у храма либо в его интерьере, занимая там одно из самых важных мест. На такую возможность указывает надпись о поставлении креста Святославом Всеволодовичем. Каменный блок, на котором она выбита, почти все исследователи считали частью композиции «Распятие». Однако, по мнению В.В. Кавельмахера, надпись была связана не с «Распятием», а с особым памятным крестом, установленным князем в Троицком приделе, пристроенном к северо-восточному углу собора и позднее разрушенном [198]. Исследователь убедительно доказал, что блок с надписью изначально находился в нижней угловой части фасада пристройки, но при этом допускал, что сам крест мог находиться внутри нее [199]. Однако последнему предположению противоречит сам текст надписи: «М[ЕСЯ]ЦА ИЮНЯ ВЪ Л[ЕТО]... НА] ПАМЯ[ТЬ] С[ВЯ]Т[О]ГО ІО[АННА] ВОИИ[И]КА ПОСТАВЛЕНЪ КР[Е]СТЬ С[ВЯ]Т[О]СЛАВЪМЪ ВСЕВО[ЛО]ДИУЕМЪ. АМІ[НЬ]» [200]. Его содержание предполагает, что любой человек, читающий надпись, должен видеть перед собой тот крест, о котором в ней говорится. Таким образом, можно заключить, что, в случае если «Распятие», как и надпись, располагалось в нижней части стены интерьера придела или на его фасаде, оно не могло не выполнять функцию поклонного креста [201].

Примерно так же, как и с «Распятием», обстоит дело с упомянутыми выше фигурами двух архангелов [ил. 394, 395] и четырьмя



395



390



391

в систему фасадного декора Георгиевского собора Юрьева-Польского, ее идейная программа, основой которой являются тема спасения «народа избранного» и образы Земли обетованной, прочитывается необычайно отчетливо.

Особое место в белокаменном декоре собора принадлежало монументальному «Распятию», которое издавна называют «Святославов крест». Исследователи по-разному отвечают на вопрос о его первоначальном расположении. Н.Н. Воронин полагал, что «Распятие» представляет собой «особый иконографический тип „победного креста“», который, по его мнению, «мыслился как символ покровительства неба княжеской власти», а потому видел его место в центральной закомаре северного фасада собора, обращенного к главной площади города [194]. В отличие от Н.Н. Воронина и Г.К. Вагнера, А.В. Столетов считал, что «Распятие» находилось в люнете западного фасада [195].

[189] К.К. Романов связывал сохранившуюся в виде больших фрагментов сцену «Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная)» с Троицким приделом (*Романов К.*, 1910. С. 81–82). Д.В. Айналов и Н.Н. Воронин считали, что эта композиция могла располагаться над приделом в восточном люнете северной стены основного объема храма (*Айналов*, 1932. С. 87; *Воронин*, 1961/1962. Т. II.

С. 93). Г.К. Вагнер не исключал, что она располагалась в люнете северной стены самого придела (*Вагнер*, 1964. С. 102). [190] Н.Н. Воронин располагал сцену «Три отрока в печи огненной» и «Даниил во рву львином» по сторонам «Распятия», в боковых люнетах северного фасада, соответственно, с восточной и западной стороны от него (*Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 91).



396



398



397

396 Святители из композиции «Служба святых отцов». Детали алтарного декора (?). Рельефы южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
 397 Деисус поясной. Рельефы алтарной преграды (?) Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей
 398 Спас Нерукотворный. Деталь декора интерьера (?). Рельеф западного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

[202] Два рельефа находятся в тимпане закомары южной стены; два других — внутри собора. Фоны этих камней заполнены растительным орнаментом, переходившим на смежные камни.

[203] *Бабий*, 1965. С. 9–29.

[204] *Вагнер*, 1964. С. 48.

[205] *Столетов А.*, 1974. С. 124–125.

[206] Например, в росписи середины XII в. церкви Панагии Космосотир в Феррах на севере Греции. См.: *Panaiotidi*, 1989. P. 459–484.

[207] Г. К. Вагнер предложил реконструкцию алтарной преграды храма, в которой расположил фигуры четырех святителей в нижнем регистре по сторонам Царских врат (*Вагнер*, 1964. С. 93; *Он же*, 1966. С. 51. Рис. на с. 21). Это вызвало возражение со стороны В. Г. Пуцко, указавшего, что ничего подобного византийская система оформления пространства вокруг Царских врат не знает. Сам же он допускал, что изображения святителей могли находиться в притворе, по сторонам церковного входа. См.: *Пуцко*, 1980. С. 349–351.

[208] Дальше всех в этом отношении пошел С. Г. Щербов, считавший, что все изображения христианских сюжетов располагались в интерьере. Он предполагал, что в соборе был многоярусный каменный иконостас. Согласно его реконструкции, в нижнем ярусе иконостаса наряду с фигурами святителей из чина находились евангельские сцены «Преображение», «Вознесение» и другие. Здесь же, по его мнению, находились также следующие изображения: «Троица», «Распятие» и «Богоматерь Оранта с предстоящими». Во второй ярус он помещал изображения святых в медальонах, а в третьем — полуфигурный «Деисус» (*Щербов*, 1953. С. 124–128).

[209] *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 79.

[210] Г. К. Вагнер допускал, что на алтарной преграде могли располагаться 10 малых рельефов с изобра-

жениями пророков (*Вагнер*, 1964. С. 92).

[211] См.: *Столетов А.*, 1974. С. 133–134.

[212] Проникновенно об этом сказал писатель и драматург Н. А. Чаев, чьи слова цитирует Г. К. Вагнер: «Неразрывная крепкая связь памятников зодчества с памятниками слова в нашем прошлом делает их летописью» (*Чаев*, 1875. С. 152; *Вагнер*, 1964. С. 6).

[213] *Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 97.

[214] В советской историографии такого рода «церковные» декорации фасадов храмов чаще всего интерпретировались как «неизбежная» для средних веков форма выражения «более широких идейно-политических концепций светского характера», как некий вид иноказанний, к которым приходилось прибегать авторам программ и художникам: «Замысел убранства фасадов превратил композиции... из самодельных церковных тем в темы служебные, лишь выражающие в различных символических образах мысль о богоизбранности владимирских князей, об особом покровительстве божественных сил их действиям и их земле» (*Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 97). На этом основании фигуры святых воинов (Георгия, Дмитрия, двух Фёдоров) в аркатурном поясе северной стены интерпретировались как «патрональные изображения, представляющие собой как бы символическую скульптурную галерею династии владимирских самовластцев» (Там же. С. 89). Той же логикой руководствовался Г. К. Вагнер, расположивший в своей реконструкции «Преображение» прямо над княжеской ложей, поскольку, как он считал, эта сцена «символизировала силу

реконструкциях фасадного декора пока не нашло убедительного обоснования [ил. 398].

Иконографический и иконологический анализ резного декора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском показывает, что мы имеем дело со сложной, но целостной образной системой [212]. Даже по сравнению с фасадной резьбой Дмитриевского собора во Владимире в нем произошло заметное усиление христианской образности, что было отмечено исследователями [213]. Священные изображения не являлись лишь служебным средством для трансляции актуальных политических идей и концепций [214], которые были сформулированы князем Святославом и его окружением, но отражали особенности образного мышления людей того времени. Конечно, для создателей программы декора библейские аллюзии были средством утверждения мысли об исключительности места, занимаемого Владимиро-Суздальским княжеством среди других княжеств Древней Руси, и богоизбранности рода суздальских князей, их особой миссии [215], однако и эти идеи были абсолютно традиционными для поэтики средневекового русского искусства [216]. Не менее важной и в каком-то смысле даже более актуальной задачей было создать памятник, чьей главной идеей являлось утверждение принципа нераздельного един-

княжеской власти», а ее расположение приобретало таким образом «особое покровительственное значение по отношению к владимиро-суздальскому княжескому дому вообще и князю Святославу Всеволодовичу в частности. Неслучайно рядом располагались изображения воинов — патронов суздальских князей» (*Вагнер*, 1964. С. 147).

[215] О том, что рельефы «раскрывали в культурных образах мысль о богоизбранности владимирской мысли, общерусской притязания которой представлялись освященными Богом», писал Г. К. Вагнер. (Там же. С. 93).

[216] *Лифшиц*, 1993. С. 110–114.

[217] Обострение отношений возникает сразу после смерти Всеволода III, кульминацией которой стала Липицкая битва 1216 г. между сторонниками его старших сыновей — Константина и Юрия. (*Ключевский*, 1956. Т. I. С. 332). На время, непосредственно предшествующее строительству Георгиевского собора, — 1230–1231 гг. — приходится сообщение летописи о том, что Ярослав Всеволодович, «слушая неких лести, и отлучи от Юрья Костянтиновичи

три, Василка, Всеволода, Володимера, и мысляшет противитися Юрью, брату своему...» (ПСРЛ. Т. XXV. 2004. С. 123). Тем не менее, как отмечал А. Е. Пресняков, владимиро-суздальские князья вплоть до нашествия татар сумели сохранить единство Владимиро-Суздальской земли (*Пресняков*, 1918. С. 47).

[218] *Присьлков*, 1950. С. 289.

[219] Выдающийся исследователь средневекового зодчества Г. Зельмайр видел аналогичную тенденцию к уподоблению храма зримому образу Небесного Иерусалима в готической архитектуре первой половины XIII в. (*Sedlmayr*, 1950. S. 132, 165).

[220] *Вагнер*, 1964. С. 153. О поддержке горожанами идеи сильной княжеской власти писал А. И. Насонов, на чьи исследования опирался Г. К. Вагнер. См.: *Насонов*, 1962. С. 391–392.

[221] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. С. 59.

[222] Там же. С. 80.

[223] Понимая это, Г. К. Вагнер должен был специально оговориться: «Это была некая богоизбранная земля, возможно даже, владимиро-суздальская, но все же отвлеченная, идеальная, „вертоградная“» (*Вагнер*, 1964. С. 160).

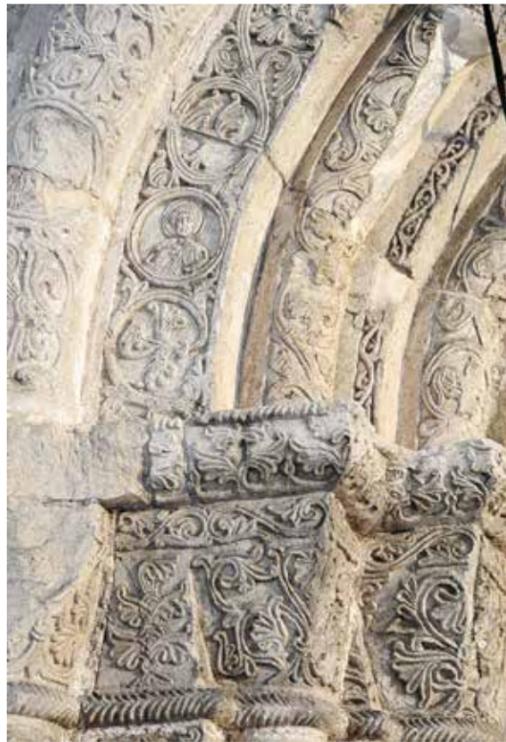
ства братьев — сыновей Всеволода Большое Гнездо, отношения между которыми постоянно подвергались испытаниям [217]. Неслучайно к этой мысли постоянно возвращаются составители суздальской летописи. Так, летописец, описывая предсмертный час жены Всеволода Большое Гнездо и пересказывая заповедь, которую она на смертном одре дает сыновьям, вкладывает в ее уста следующие слова: «Сынове мои, имейте межю собою любовь... да пребудите в любви между собою, и да будет Бог в вас... и будете мирно живущи» [218]. По сути дела, это парафраз 131 Псалма: «Аще сохранять сынове твои (царя Давида. — Л. Л.) завет мой... иже научу Я, и сынове их до века сядут на престоле твоём» (Пс. 131:12). В том же псалме говорится о святителях на Сионе, общем достоянии всех колен народа Израилева, которое Господь избрал «в жилище Себе» (Пс. 131:13–14). Все это можно соотносить с рассмотренным выше изображением Богоматери — олицетворением Сионского храма, к которой подходят князья и пророки, возглавляемые Давидом и Соломоном [219].

Образы Земли обетованной и «колен Израилевых», храма-святилища, олицетворяющего их единство, безусловно, призваны были способствовать самоидентификации жителей Залесской Руси, формированию у них ощущения единства, приобщенности к истории, которую авторы программы декора уподобляют священной. Такой призыв, конечно, обладал энергией общественного пафоса. В этом отношении был совершенно прав Г. К. Вагнер, утверждавший, что фасадная скульптура «была обращена на горожан и „молодую дружину“» [220]. И все же можно было бы сказать, что суть идейной программы декора заключалась не в установлении прямых параллелей между событиями библейской истории и актуальной политической действительностью, а, скорее, наоборот — в своеобразной проекции событий и лиц реальной истории на экран священной истории. Если ростовский летописец писал о великом князе Константине Всеволодовиче, что его «одаровал бе Бог кротостью Давидовою, мудростью Соломонею» [221], а ростовского епископа Кирилла I уподоблял пророку Моисею («молитви своя подаж ми и в крыло место; раскрыли сюда и онуду, простри к Богу, якоже некогда Моисей великий: он свои руже простре, помогая Израилю...» [222]), это означало только, что он видел отблеск божественной славы в образах князя и епископа, но вовсе не ставил знак тождества между ними [223]. Другое дело, что в результате такой проповеди в сознании людей того времени дистанция между небом и землей, профанным и священным заметно сокращается.

крупными рельефами высотой 120 см, представляющими изображения святителей с развернутыми свитками [202]. Иконография изображений святителей, представленных в профиль, слегка склоненными, с развернутыми свитками в руках, позволяет уверенно определить их как великих отцов Церкви: Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Василия Великого и Николая Мирликийского. Их позы говорят о том, что эти рельефы являются частями изображения процессии, известной под названием «Служба святых отцов», или «Поклонение жертве». Такого рода изображения получили широкое распространение в храмовых росписях XII в. [203]. Композиционное единство рельефов подтверждают и детали растительного орнамента, переходившего с одного блока камня на другой. Но и в данном случае мнения исследователей по вопросу о том, где первоначально эти рельефы располагались, расходятся. Если Г. К. Вагнер не находил им места в системе декорации фасадов [204], то А. В. Столетов считал возможным разместить их и аналогичные, но меньшие по размерам фигуры святителей со свитками в руках, по

его мнению, примыкавшие к ним, на центральных пряслах южного и северного фасадов храма [205] [ил. 396].

Решая данный вопрос, нельзя не принимать во внимание, что такие изображения, представляющие служение литургии, никогда не размещались на фасадах храмов, и лишь в редчайших случаях их можно видеть на стенах наоса [206]. Им традиционно отводилось место в декорации центральной части алтарной апсиды, под сценой Евхаристии. Поэтому нельзя исключать, что и рельефы святителей из резного декора Георгиевского собора располагались в интерьере храма, на стене центральной апсиды [207]. Косвенно основание для предположения о том, что резьбой были украшены части стен интерьера собора, дает и ряд других рельефов, не находящихся себе место на его фасадах [208]. В первую очередь это относится к пяти камням поясного «Деисуса» [ил. 397], входившего, как считали Н. Н. Воронин [209] и Г. К. Вагнер [210], с которыми были согласны и другие исследователи, в алтарную преграду храма [211]. Могли в нее входить и образ Спаса Нерукотворного, место которого в предлагавшихся



399

Уподобления и сравнения, к которым прибегали мастера—создатели каменного декора Георгиевского собора, не являются олицетворениями и уж тем более аллегориями, абстрактными параллелями, требующими перевода, поясняющими и иллюстрирующими мысли авторов политической идейной программы, но представляют их глубоко поэтическое образное претворение. В этом они основывались на многовековой традиции, представляющей сплав разнообразных литературных, фольклорных и изобразительных источников, среди которых первое место занимали тексты Псалтири [224], в том числе иллюстрированные, и тексты других книг Ветхого Завета, известных по переводам, включенным в состав Палеи, и иных произведений письменности, широко известных на Руси [225]. Важно отметить, что среди многочисленных изобразительных источников, к которым они прибегали, заметное место занимали произведения западноевропейских и восточных мастеров—художников, скульпторов, торевтов, ткачей и гончаров. Их образная концепция дает возможность получения сведения даже не столько о самой политической доктрине, точнее и детальнее изложенной в летописях [226], сколько о способах и формах художественного мышления, духовной атмосфере, в которой создавался столь выда-



400

ющийся памятник. Язык и образы Священного Писания давали ее авторам темы для размышления над собственной историей, для разгадывания ее смысла и поиска актуальных идей и идеалов.

Обращает на себя внимание, что являвшийся соборной церковью одного из

[224] Из отечественных авторов особенно много об этом писали Н.П. Кондаков и Н.В. Покровский (*Кондаков*, 1876; *Покровский Н.*, 1892). Обширный материал по данному вопросу см. в издании: *Briggs C. and E.*, 2004.
[225] Г. К. Вагнер обоснованно причислял к таковым Христианскую Топографию Косьмы Индикоплова (*Вагнер*, 1964. С. 161).
[226] *Насонов*, 1962. С. 391–392; *Лимонов*, 1967; *Он же*, 1987. С. 99–116.
[227] Это отмечал и Г.К. Вагнер (*Вагнер*, 1964. С. 144).
[228] *Кондаков*, 1899. С. 45–47. Описывая орнаментацию фасадов храма, особенно выделяя изображения птиц и лилий в кругообразных переплетениях ветвей лозы, он вспоминает чеканные оклады Грузии: «Орнаментика играет роль чеканного фона в иконе, а белый камень заменяет

серебро» (*Толстой, Кондаков*, 1899. С. 39).
[229] Там же. С. 55.
[230] *Вагнер*, 1966. С. 59. С.К. Шербов настаивал на том, что в рельефах собора нет ничего, что бы позволяло говорить о влиянии Византии и тем более романского Запада. В его понимании они являются ярчайшим памятником собственно национального стиля, эпохи «бурного саморазвития древнерусского искусства», пришедшейся на XII–XIII вв. Сложение этого стиля, как он считал, происходило задолго до этого—не позже IX–X вв. По теории Шербова, определяющие черты национального русского искусства сложились в результате прямых торговых контактов Руси с Востоком, благодаря которым князья получали сасанидский художественный металл и ткани. Аналогично он находит в рельефах Ктесифона,

399 Резьба архивольтов и капителей портала западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
400 Рельефы западного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
401 Иоанн Златоуст и Григорий Богослов. Рельефы из композиции «Служба святым отцам». Детали алтарного декора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (?). Юрьев-Польский музей
402 Иоанн Златоуст. Икона из композиции «Служба святым отцам». 1220–1230-е гг. Монастырь Св. Екатерины на Синае

сасанидском художественном металле и тканях. Указывает Шербов и на памятники искусства Средней Азии: Афрасиаб, Термез (стукковая резьба). Безрезультатной представляется ему попытка найти прототипы в искусстве христианского Востока. Правда, он согласен с тем, что «некоторые черты сходства» можно найти в привлекавшейся другими исследователями в качестве аналогичной скульптурной декорации дворца Раббат-Амман VIII в. и церкви Святого Креста на острове Ахтамар 921 г., орнаментах грузинских чеканных окладов (*Шербов*, 1955. С. 11–13).
[231] *Рыбаков Б.*, 1951/2. С. 459–462.
[232] *Лазарев*, 1953/2. С. 432. Н.П. Кондаков считал рельефы Юрьева-Польского «лучшей работой, чем в Дмитриевском соборе», и при этом отмечал, что они «характернее» владимирских (*Толстой, Кондаков*, 1899. С. 42).
[233] *Лазарев*, 1953/2. С. 432.

«младших» городов Суздальской Руси храм в Юрьеве-Польском его создателями представляется как чуть ли не главное ее святилище. Не исключено, что Юрьев воспринимался людьми того времени как средоточие Залесской земли. Объяснить этот феномен можно только совместными усилиями искусствоведов и историков. Сегодняшние наши знания позволяют сказать, что программа декора Георгиевского собора развивает, но не повторяет программу декора Успенского и Дмитриевского соборов во Владимире [227]. К сожалению, из-за почти полной утраты резного декора Рождественского собора в Суздале мы лишены возможности судить о его иконографической программе и сравнить с ней замысел убранства фасадов собора в Юрьеве-Польском. Близкие по времени создания, они, безусловно, должны были во многом совпадать, не утрачивая при этом своей оригинальности.

Не менее сложной, чем реконструкция и истолкование системы декора Георгиевского собора, является проблема идентификации стиля рельефов, его генезиса и соотношения с основными тенденциями искусства первой трети XIII в. Более ста лет тому назад Н.П. Кондаков в реферате «О научных задачах истории древнерусского искусства», развивая мысль о том, что Русь играла роль посредника между Западом и Востоком, писал о резьбе Георгиевского собора так: «В Юрьевских прилепах (то есть рельефах.—*Л.Л.*) мы находим восточные типы, рисунки и формы, наблюдаемые нами в Сирии и отчасти на Кавказе... Древняя Русь и Грузия были наиболее жизненными пересадками византийского искусства, пышно разросшимися на почве родственных

влияний Востока» [228]. Для него особенно важно было подчеркнуть, что создатели памятника, будучи включенными в единый художественный процесс, происходящий на Западе и Востоке Европы, вместе с тем воплотили в нем свой особый, «национальный» вариант стиля эпохи. По его мнению, «место суздальской архитектуры (соответственно, и рельефов.—*Л.Л.*) с ее общими „романскими“ строительными принципами и своеобразными орнаментальными деталями находится между собственно романской архитектурой и греко-восточной. В этом слиянии, точнее, совмещении западного и восточного образцов заключается своеобразность начинающего или зарождающегося русского искусства» [229].

Существовала и прямо противоположная точка зрения на рельефы Юрьева-Польского. Ее сторонники считали, что, несмотря на определенные черты византийского влияния («сюжеты, более совершенные пропорции человеческой фигуры... многоплановый, хотя и низкий рельеф»), роль византийского искусства не следует преувеличивать. Даже по сравнению с белокаменной резьбой второй половины XII в. храмов в Боголюбове, Покрова на Нерли, Успенского и Дмитриевского соборов во Владимире, в которой присутствовали многочисленные приметы романского, а отчасти и византийского влияния, в творчестве мастеров Георгиевского собора видели ярчайший пример «саморазвития национального искусства». Одним из симптомов этой тенденции считали «освобождение» не только от византизмизирующих, но и романизирующих черт» [230].

Практически все авторы, изучавшие юрьевские рельефы, в первую очередь отмечали доминирование орнаментального начала, нивелирование объемной выразительности форм [231]. Эти рельефы, как писал В.Н. Лазарев, «логически завершают тот процесс количественного нарастания декоративных элементов, который так четко намечился уже в Дмитриевском соборе... Тяжеловесная массивность уступает место узорчю, тонкой паутиной, обволакивающему стены храма... Даже фигуры аркатурного пояса утратили статуарный характер, напоминая резанные по слоновой кости плоские рельефы» [232]. Развивая эту мысль, он указывал на то, что «узоры, исполненные в нежном рельефе, лишают стену массивности, уподобляя ее чеканному окладу или парче... Орнаментальная стихия окончательно побеждает, растворяясь в плоскостном ритме членения стены» [233].

По-иному оценивал стилистику резьбы Георгиевского собора Г.К. Вагнер, также считавший, что в ней получили «логическое развитие идеи, сформулированные



401



402

в пластике Дмитриевского собора». Однако он счел необходимым указать и на принципиальные различия, существующие между этими двумя ансамблями белокаменного фасадного декора [234]. По его мнению, «несмотря на господство в рельефах Георгиевского собора плоскостного начала, они, в отличие от дмитриевских рельефов, уже не могут рассматриваться в рамках характерного для средневековья „геральдического стиля“», к которому относил памятники монументальной пластики второй половины — конца XII в. [235]. Суть нового этапа в развитии стиля он видел в том, что «творческая энергия» мастеров, работавших в Юрьеве-Польском, «была направлена на разработку более реалистических пластических форм» [236]. Однако это не мешает ему именовать стиль рельефов Георгиевского собора «плоскостно-декоративным», а стиль «романизирующих» рельефов Дмитриевского собора «пластическим» [237]. Снимает это противоречие Г.К. Вагнер следующим пояснением: «При всей плоскостности, рельефы (Георгиевского собора.—Л.Л.) не производят впечатления двухмерных» [238]. Он указывает на такое их качество, как «многоплановость» объемов фигур, которая достигается «при помощи едва заметных возвышений и углублений формы» [239]. Это наблюдение позволило ему обратить внимание и на то, что мастера, работавшие в Юрьеве-Польском, начинают ставить перед собой задачу активного вторжения пластики в пространство, окружающее храм. Исследователь характеризует это новое свойство как «пространственную» трактовку формы [240]. Столь же существенным является замечание Г.К. Вагнера о «живописном» характере резьбы Георгиевского собора: «Линейные врезы в большинстве очень свободны, сочны», что создает, пишет он, «игру светотени на рельефах, тем самым повышая их живописность» [241] [ил. 399, 400].

Но при всей важности этих замечаний они дают представление лишь об отдельных свойствах стиля рельефов, отличающихся к тому же большим разнообразием исполнительских манер. Вопрос о том, что объединяет все эти новые свойства рельефов, что определяет основной принцип формообразования, которым руководствовались их создатели, он не рассматривал.

О том, что мы имеем дело с принципиально новым этапом в развитии традиции владимиросудальской белокаменной резьбы, говорят прямые стилистические аналогии, которые составляют рельефам многочисленные памятники живописи, датируемые тем же временем, что и резьба Георгиевского собора, — 1220–1230-ми гг. [242]. Так, Г.К. Вагнер отметил сходство образа Иоанна Златоуста на рельефе Георгиевского



403

собора с миниатюрой Хутынского Службника (ГИМ, Син. 604) [243]. Столь же близкое сходство с рельефами святителей с развернутыми свитками [ил. 401] представляют иконы своеобразного святительского чина первой трети XIII в., хранящиеся в монастыре Св. Екатерины на Синае [244] [ил. 402]. Они свидетельствуют о существовании общих принципов, которыми руководствовались художники и скульпторы первых десятилетий XIII в. Подтверждает эти наблюдения и сравнение юрьевских рельефов, особенно изображений святых, расположенных в аркатурном поясе [ил. 403], с произведениями провинциальных греческих мастеров, работавших в указанное время [245]. К ним, в частности, принадлежат горельефные изображения апостолов Петра и Павла с греческими надписями из крепости Чепина (Цепина), находящейся на территории Болгарии, которые хранятся в собрании Государственного Эрмитажа [246] [ил. 404].

Сравнительный анализ резьбы фасадов Георгиевского собора с резьбой владимирского Дмитриевского собора показывает, что своеобразие каждого ансамбля определяют разные принципы ритмической организации композиции и взаимоотношения пластической формы с фоном — поверхностью стены. Все остальные отличия являются производными от них. Можно,

[234] Вагнер, 1964. С. 144.

[235] Понятие «геральдический стиль» было заимствовано им у Д.С. Лихачёва (Лихачёв Д., 1954. С. 12). См.: Вагнер, 1966. С. 20.

[236] Там же. С. 30.

[237] Там же.

[238] Там же. С. 22.

[239] Там же.

[240] Там же. С. 30. Поясняя свою мысль, исследователь указывал на то, что «при

профильном или трехчет-

вертном повороте фигур головы обращены не в фас, как это невольно подсказывалось низким рельефом, а в три четверти, то есть как бы „уходящими“ одной стороной в стену...» (Там же. С. 19–20). Эта мысль была развита Г.С. Колпаковой, обратившей внимание на «намеренное, определенное всем замыслом декора, противопоставление нижней зоны храма,



404

украшенной плоским орнаментом, как драгоценной тканью, и его верхней части, где сосредоточены изображения Господских и Богородичных праздников, выполненные в совершенно иной манере». Она отметила «легкий и объемный» характер драпировок, горельефный характер резьбы фигур в аркатурном поясе, их выразительную пластику (Колпакова, 2007. С. 434–435).

[241] Однако избежать противоречий в оценке стиля рельефов Г.К. Вагнеру не удалось. Он постоянно возвращался к мысли о связи искусства создателей рельефов с традицией резьбы по дереву или теревтики — чеканки по серебру, основывающихся, как он считал, «на принципе декоративного, а не объемно-пространственного понимания фигуры» (Вагнер, 1966. С. 24).

[242] Более подробно об этом см. в разделе «Живопись конца XII — первой половины XIII века» в настоящем томе.

[243] Там же. С. 26.

[244] Holy Image, 2006. P. 186–189. Cat. 26, 27.

[245] Maksimović, 1967. P. 23–34.

[246] О них см.: Пуцко, 1980. С. 339–355.

403 Мученики. Рельефы южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
404 Апостол Петр. Рельеф из церкви Св. Петра и Павла в крепости Чепина (Цепина), Болгария. Первая треть XIII в. ГЭ
405 Мученики. Рельефы аркатурно-колончатого пояса северного прясла западного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском



405



406



407

406 Мученики. Рельефы аркатурно-колончатого пояса западного прясла северного фасада Дмитриевского собора во Владимире. 1190-е гг.
407 Неизвестный пророк. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей
408 Святой целитель. Рельеф восточного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
409 Св. Христофор. Рельеф собора Сан Марко в Венеции. Первая треть XIII в.
410 Св. Пантелеймон. Рельеф. Южная Италия. Первая треть XIII в. Париж, Музей Клюни

например, заметить, что фигуры святых, находящиеся в аркатурном поясе Дмитриевского собора, их позы и жесты включены в общий пространственный ритм движения, развивающегося по горизонтали и шаг за шагом охватывающего весь объем здания. В это движение вовлекаются не только фигуры, но и окружающие их просветы фона, играющие роль своеобразных пространственных цезур [ил. 406]. Напротив, в Георгиевском соборе композиционный ритм и в аркатурном поясе, и в отдельных композициях становится более статичным, прерывистым, цезуры фона, располагающиеся между фигурами, не включаются в их движения и взаимоотношения [247]. Изображения не углубляются в его поверхность, не сливаются с ней, а ей противопоставляются [248]. Особенно отчетливо это дает



408

о себе знать в способе постановки фигур [ил. 405].

В Дмитриевском соборе опорой для фигур почти всегда служит край композиции, выполняющий функцию позыма. Ритм поворотов их плеч и голов, распределения складок одежд, последовательно наслаивающихся одна на другую, всегда подчинен горизонтальному развороту движения, находящего продолжение в пространстве окружающего фона. Этому ритму подчинен и принцип моделировки объема, мягко и постепенно нисходящего к поверхности стены. В Георгиевском соборе фигуры, как правило, ставятся на подножия в строго фронтальных позах. Но даже в тех случаях, когда фигуры представлены в профиль, части тела разворачиваются параллельно фону так, что в любом случае сохраняется принятая логика моделировки форм. Их движения не разворачиваются в пространстве, а тяготеют к центру. К центру увеличивается высота рельефа, края которого поднимаются над плоскостью фона. С обеих его сторон складки одежд заворачиваются вовнутрь, усиливая ощущение замкнутости, обособленности каждого изображения. Пластическую определенность, весомость придают фигурам святых крупные нимбы с ободками, лежащие на их плечах, подобно грузу. Они также способствуют тому, что зрительно фигуры не погружаются в пространство фона, но отчетливо отделяются от него и выходят на передний план. Этим объясняется и та многоплановость рельефов, на которую обратил внимание Г. К. Вагнер. Следование данному принципу демонстрируют все изображения, независимо от того, выполнены ли они в манере плоской резьбы,

[247] Г. К. Вагнер не обошел вниманием эту особенность, описав ее следующим образом: «Действие происходит в каком-то абстрактном пространстве, точнее, вне пространства» (Вагнер, 1966. С. 19).
[248] Чтобы усилить такой эффект, мастера в некоторых случаях слегка подрезают края формы со стороны фона.

[249] Изменение стиля было отмечено Н. Н. Ворониным, писавшим о том, что резьба Георгиевского собора обнаруживает «большую эволюцию смысла и характера трактовки отдельных фигур» (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 97).

[250] На присутствие национальных черт указывали Ф. Халле (Halle, 1929. С. 66), В. Н. Лазарев (Лазарев, 1953/2. С. 439) и Г. К. Вагнер (Вагнер, 1966. С. 27).

[251] Buschhausen, 1978.

[252] По мнению Г. С. Колпаковой, стиль наиболее выразительных рельефов стадально отвечает тем закономерностям, которые в 1220–1230-е гг. наблюдаются в развитии искусства на территории Греции и югославянских стран (Колпакова, 2007. С. 435).

как стилизованные фигуры хищников и сказочных существ, или обладают качеством барельефов, подобно поясным изображениям святых в медальонах [ил. 408].

Большое значение мастера, работавшие в Юрьеве-Польском, уделяют фактурной проработке рельефов и фона, которая придает фигурам материальную осязательность. Ту же функцию выполняют разводы орнамента, заполняющие поверхности стен в просветах между фигурами. Каждая фигура, каждая сцена получает свое собственное композиционное окружение, обладающее определенной глубиной и масштабом. Все персонажи резьбы наделяются чертами индивидуальной характеристики, что сказывается в многообразии жестов, заметной дифференциации поворотов голов, мотивов драпировок, их орнаментации. Каждый из них обращается непосредственно к зрителю, а не в абстрактное «иконное» пространство, еще полностью сохраняющее свои свойства в ансамбле резьбы Дмитриевского собора. Если там организация композиции исходила из принципа совместного, единого действия, происходящего в мире умозрительном, то в Георгиевском соборе она основывается на идее пребывания всех персонажей в среде, открытой непосредственно в пространство, окружающее храм, на их взаимодействии с миром реальным. Можно видеть, как преобразуются выражения лиц, как былую отвлеченную задумчивость, мягкость чуть замедленных движений сменяют целенаправленные взгляды и жесты — энергичные либо напряженно-сосредоточенные [249] [ил. 407].

Разнообразие типов лиц персонажей, включенных в аркатурно-колончатый фриз, ритмическая подвижность поз, рисунка драпировок, меняющаяся глубина рельефа форм, отсутствие скованности движений, былой зависимости от массива стены и архитектурных конструкций придают всему ансамблю декора небывалую ранее оживленность, что рождает ассоциации, пусть и отдаленные, с галереями портретных статуй, украшающими фасады и порталы готических храмов первой трети XIII в. Как и там, внутренней мотивацией, определяющей образную структуру изображений и, соответственно, организацию композиционного движения, является прямое обращение к миру, побуждающее персонажей делать шаг вперед, выходить на авансцену. Прекрасной иллюстрацией тенденции к индивидуализации образов святых, проявляющейся в «портретной» выразительности черт лица, свободе и естественной грации движений, могут служить фигура св. Георгия, располагающаяся над порталом северного притвора собора, и изображения святых в нишах аркатурного пояса.



409



410

Нет сомнения в том, что создатели фасадного декора Георгиевского собора продолжали быть прочно связаны с традицией белокаменной резьбы, перенесенной на почву Северо-Восточной Руси в середине XII в. В рельефах храма — технике резьбы, иконографии, мотивах орнаментации, грубоватых типах лиц [250] — повторяются черты, заставляющие вспоминать белокаменную декорацию Дмитриевского собора во Владимире и Рождественского собора в Суздале. И все же нельзя не заметить, что и в характере трактовки форм, и в принципах декора, равно как и в некоторых его сюжетах и мотивах, есть нечто, роднящее этот памятник с образцами резьбы того полуроманского и полувизантийского стиля, который получает распространение в странах центральной и южной Европы, соседствующих с Византией, а также Ближнего Востока. Близкие аналогии рельефам собора в Юрьеве-Польском можно найти в произведениях монументальной пластики того же времени в Святой земле [251], Сербии, Венгрии, Южной Италии и Венеции [252]. Созданные разными мастерами, отличающиеся разным художественным качеством, эти произведения объединяет свойственное всем им органическое сочетание черт двух художественных традиций — романской и византийской. Именно поэтому их стиль нередко именуют «романо-византийским». Правда, следует заметить, что само сочетание черт разных традиций, их баланс в каждом памятнике индивидуален. В одних преобладают черты романской традиции, в других — византийской.

Среди наиболее известных примеров произведений такого рода — резьба,



419

Поэтому число исполнительских манер, которые могут быть выделены, несомненно, превосходит количество мастеров, создававших резной декор храма [263].

Среди рельефов, отличающихся индивидуальной манерой резьбы, которую можно было бы назвать «авторской», выделяются фигуры св. Георгия над порталом северного притвора и Богоматери Великой Панагии в тимпане портала южного притвора. Изображение Георгия выполнено в «классической» манере, отличающейся верностью пропорций, хорошо прослеживаемой расчлененностью пространственных планов, достоверностью в передаче пластических свойств и характера фактуры его облачения — металлических лат, складок туники и плаща, чеканного декора щита, украшенного фигурой барса. Пластически убедительны постановка фигуры святого, свободные жесты рук, одной из которых он держит копьё, а другой придерживает щит, движения слегка раздуваемых тяжелых складок плаща. Подвижность и разнообразие фактуры, свобода движения, разнообразная ритмика контуров складок и абриса форм, мягко скругленных в сторону фона, отделяющих от него фигуру, несмотря на относительно небольшую высоту рельефа, позволяют мастеру создать эффект ничем не стесненного спокойного и сосредоточенного движения объема, выступающего вперед из глубины пространства [ил. 419]. С такой живописной трактовкой композиционного движения органично сочетается уверенно покоящаяся на плечах голова, увенчанная пышной шапкой курчавых волос, и мягкая полуулыбка на округлом юношеском лице Георгия [264].

Естественная грация движения, неторопливый ритм плавно изгибающихся складок одежды, стройные, чуть вытянутые пропорции, в моделировке форм мягкие переходы

от одного пространственного плана к другому — черты, выделяющие манеру мастера, создавшего фигуру св. Георгия, позволяют приписать ему и авторство еще нескольких рельефов. Среди них фигуры ряда святых воинов в аркатурном поясе, медальоны с изображениями двух молодых бессребреников и средовека в патрицианских одеждах, украшенных камнями [265] [ил. 420].

Иначе построен рельеф с фигурой Богоматери Великой Панагии, представленной в позе оранты с молитвенно воздетыми руками и медальоном с образом Христа-Эммануила на груди. Он также не отличается высотой, но здесь нет ничего от спокойного и мягкого движения пластических форм, которое характеризует рельеф Георгия. Основную роль играет широкий пространственный ритм протяженных линий, то дугообразных, то угловатых и резких. Крупные и прямые полотнища складок плаща ниспадают с плеч Богородицы, тогда как ее высоко поднятые и широко разведенные сильные руки с некоторым напряжением, но уверенно преодолевают их тяжесть. Мощное движение рук вверх в сочетании с мотивом преодоления сопротивления силы тяжести придает особую выразительность и достоверность теме апофеоза Богоматери — защитницы «народа избранного», часто именуемой «Нерушимая стена». Оживляют поверхность рельефа небольшие узкие и неглубокие складочки, рябью разбегающиеся по ткани. Складки не ложатся тяжелыми фалдами друг на друга, а плотно наслаиваются, образуя своеобразные уступы. Четко обозначены переходы от одного пространственного плана к другому, края формы заметно приподняты над плоскостью фона, фигура как будто прочно закреплена на его поверхности [ил. 421]. Столь же монументальный, но более сдержанный вариант этой манеры демонстрируют крупные рельефы с изображением двух молитвенно склоняющихся ангелов и четырех святителей в руках [266].



420

[263] Г.К. Вагнер считал, что только над рельефами нижнего яруса работали не менее десяти мастеров. В резьбе фигуративных рельефов он выделяет около 12 индивидуальных манер (Вагнер, 1964. С. 167–171; Он же, 1966. С. 33–51). В числе резчиков он упоминает: «мастера Бакуна»; его ученика, которому приписывает изображение, условно именуемое «Спасом» (оно располагается слева от северного входа), маски на капителях в юго-западном углу храма, и (под вопросом) образ Спаса Нерукотворного (Там же. С. 35). Особому мастеру он приписывает фриз с человеческими и львиными масками и маски на консолях барабана главы (Там же. С. 36). Почерк одного и того же мастера Г.К. Вагнер обнаруживает в изображениях св. Георгия в тимпане северного портала и в аркатурном поясе. Ему он приписывает изображение Фёдора Тирона (Вагнер, 1964. С. 169; Он же, 1966. С. 39). Кроме того, он выделяет манеры «мастера Богоматери Знамение» (ему исследователь приписывает композиции «Преображение», «Вознесение», «Семь отроков Эфесских»); «мастера апостола Марка» и его ученика (Там же. С. 39); «мастера апостола Петра», которому, помимо этой фигуры из аркатурного фриза, приписывает изображения Богоматери и Предтечи отсюда же (Там же. С. 47); «мастера „Распятия“» и «мастера святителей» (Там же. С. 49, 51). К сожалению, не всегда критерии, которые Г.К. Вагнер использовал при определении разных «рук» мастеров, отличаются четкостью и последовательностью. Например, он приписывает изображения Богоматери Знамение, ангела на левой лопатке западного притвора, сцены «Гостеприимство Авраама», «Вознесение», «Преображение», «Семь отроков Эфесских», «Три отрока в печи огненной» и ряд других рельефов одному и тому же мастеру, с чем в ряде случаев нельзя не согласиться. Но при этом он характеризует его как художника, безусловно, русского, который придавал персонажам «русское и даже крестьянское обличье» и вместе с тем хорошо знал миниатюры типа византийской Хлудовской Псалтири IX в., «произ-

419 Св. Георгий. Рельеф тимпана северного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
420 Святые целители. Рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
Юрьев-Польский музей
421 Богоматерь Великая Панагия. Рельеф тимпана южного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
422 Святой воин. Рельеф аркатурно-колончатого пояса северного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
423 Иоанн Богослов и Лонгин Сотник. Деталь композиции «Распятие». Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей
424 Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная). Рельеф западного прясла южного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском



421



422



423

В каких-то случаях рельефы, принадлежащие к одной и той же манере резьбы, встречаются в разных частях декора собора, в других — располагаются довольно компактно. Так, примерно в одной манере выполнена большая часть фигур святых, включенных в аркатурный пояс, охватывавший фасады храма. Из числа самых общих ее примет можно выделить следующие. Все изображения отчетливо отделяются от фона стены хорошо прорезанными абрисами складок. Рельеф относительно невысокий, но состоящий из множества планов, которые образуют массивные складки одежд, наслаивающиеся друг на друга. При этом здесь нет развешивающихся, отходящих от фигуры концов одежд, как это можно видеть в изображении св. Георгия в тимпане северного портала, или свободно падающих к ногам, нет и тяжелых фалд, как будто раздутых воздухом. Хотя все головы трактуются объемно и достигают высоты горельефа, формы одежд несколько уплощаются на переднем плане и распространяются вширь, вдоль плоскости фона, ритм их постепенно концентрирующегося движения не останавливается, но постепенно замедляется. Вся резьба детализирована, работа ведется тонкими резцами, тщательно, по хорошо прочерченному многочисленному, направленному в разные стороны и пересекающимся линиям рисунка [ил. 422].

Помимо фигур святых в аркатурном фризе, к рельефам, созданным этой группой мастеров, следует отнести изображение Богоматери Оранты, являвшейся центром большой композиции, представлявшей поклоняющихся ей князей «народа избранного». С большой долей уверенности к их числу должен быть причислен и автор «Распятия» («Святослава креста») [267] [ил. 423].

Другой принцип резьбы демонстрируют рельефы, входящие в композиции

«Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная)» [ил. 424], «Преображение» и «Вознесение». Их создатели добиваются пластической выразительности фигур путем выделения контуров складок одежд. Выбирая и углубляя центральную часть складок, они приподнимают их края над основной поверхностью изображения, придавая им форму объемно моделированных жгутов и лент, тогда как внутренние части рельефа уподобляются небольшим озерцам, окруженным невысокими берегами. Такую же манеру резьбы можно видеть в изображении благословляющего Христа-Эммануила, видимо, первоначально располагавшемся над «Богоматерью Орантой», а также в некоторых изображениях пророков с развернутыми свитками в руках и святых в медальонах.

Своеобразную манеру резьбы обнаруживают рельефы двух «Деисусов» — полнофигурного, располагавшегося над порталом западного притвора, и полуфигурного, находившегося, скорее всего, в иконостасе. Особенности первого из них Г.К. Вагнер характеризовал так: «Стиль этих рельефов (он справедливо выделяет три центральные фигуры, связывая более плоские изо-



424

ведения византийской, западноевропейской и грузинской мелкой пластики» (Вагнер, 1964. С. 169–170). [264] Возможно, автору «Георгия» принадлежит рельеф с юношеским ликом, украшающим грань капители на юго-западном углу собора. [265] Два из них хранятся в интерьере собора. [266] На их сходство впервые обратил внимание Г.К. Вагнер, характеризовавший данную манеру так: «Манера этого мастера ближе к плоскостно-декоративному... пониманию формы... Плащ не имеет обычных вертикальных складок в виде гофра. Моделировка достигается не столько скруглением форм и игрой светотени, а свободными, почти „импрессионистическими“ линейными врезками. В ряде мест характер этих врезок похож на смелые удары кисти... Этот же стиль «улавливается в большом рельефе склонившегося ангела, находящегося на левой пилястре» (Вагнер, 1966. С. 41). Не исключал он, что этот же мастер был автором рельефа «Спас Нерукотворный» (Вагнер, 1964. С. 171). [267] Г.К. Вагнер выделяет эту композицию, приписывая ее особому мастеру, которого и называет «мастер Распятия», не исключая возможности, что им мог быть сам князь Святослав Всеволодович. Основание для такого предположения дала ему запись составителя Тверской летописи: «сам князь бе мастер» (ПСРЛ. Т. XV. 2000. С. 355). См.: Вагнер, 1966. С. 49–50.



425

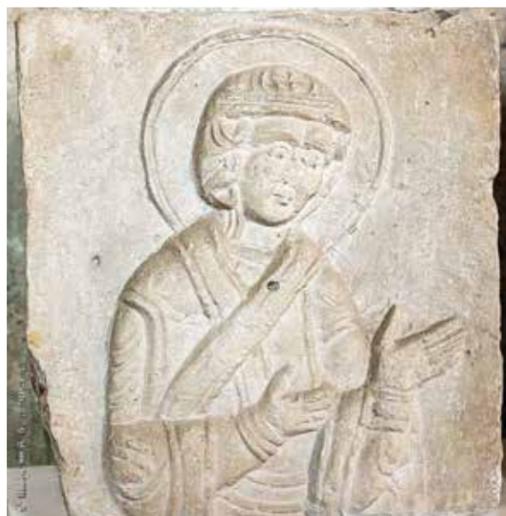


426

425 Христос. Деталь композиции «Деисус». Рельеф фасада западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей
 426 Группа апостолов из сцены «Отослание апостолов на проповедь» (?). Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей
 427 Богоматерь. Деталь поясного «Деисуса». Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей
 428 Христос. Деталь поясного «Деисуса». Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей
 429 Деисус с апостолом Марком. Мозаика собора Сан Марко в Венеции. Первая треть XIII в.

бражения архангелов с работой другого резчика.—Л.Л.) таков, что не улавливается в остальной резьбе. Они, особенно фигура Христа, довольно пластичны, контуры их округлены, складкам одежд также придана округлость» [268]. Как важные черты, говорящие о развитом чувстве объемности, исследователь отмечал присутствие тонких градаций высоты рельефа и свободную постановку фигур [269]. Эту манеру, близкую по характеру формообразования к надпортальному

изображению св. Георгия, можно было бы назвать «живописно-пластической» [ил. 425]. Мастер, подобно живописцу, не столько вырезает, сколько лепит фигуры, подчеркивая податливость и изменчивость фактуры рельефа, достигая впечатления подвижности и наполненности объемов, то проступающих, то скрывающихся как будто колеблющимися складками одежд. Несколько замедленный, но вместе с тем ничем не стесненный ритм движений придает целому выразительность



427



428

[268] Там же. С. 46–47.
 [269] Там же.

сдержанного достоинства, которое сочетается с торжественностью и величием представленной сцены благословения Христом обращающихся к нему святых. К работам этого мастера, чья манера отличается яркой индивидуальностью, вероятно, относится хранящийся в интерьере собора фрагмент композиции, которую предположительно можно было бы назвать «Отослание апостолов на проповедь» [ил. 426].

По-своему решает задачу организации ритма пространственного движения пластических форм автор второго «Деисуса». Он в большей мере акцентирует высоту фигур, части рельефа которых резче, чем у автора первого «Деисуса», выступают из глубины фона и поднимаются над его поверхностью, следуя друг за другом и выходя на передний план в точном соответствии с логикой ожидаемого молящимися «сюжетного действия» — встречи с Христом Спасителем. Манера мастера отличается лаконичностью. Максимально обобщая формы, он умело придает движению линий складок плавность и разнообразие, а наклонам голов, жестам рук и выражениям лиц разную интонацию — сдержанно дидактическую, граничащую с суровостью в изображении Христа, лирически мягкую у Богородицы, чуткого внимания — в фигуре Иоанна Предтечи [ил. 427, 428].

Шестью группами рельефов, кратко здесь описанными, количество манер в резьбе Георгиевского собора, обладающих индивидуальными чертами, не ограничивается. Изучение их, начатое К.К. Романовым и Г.К. Вагнером, требует продолжения. Однако уже сейчас можно утверждать, что для работы над грандиозным по размерам ансамблем белокаменной резьбы князь

Святослав Всеволодович собрал большую артель, в которую наряду с местными мастерами должны были войти и резчики из других земель. Нельзя исключать, что среди них могли быть мастера, пришедшие из сопредельных с Русью стран [270]. Стилистические особенности резьбы, напомиавшие исследователям произведения романских мастеров, заставляли их предполагать, что главный мастер был выходцем из княжеств Западной Руси, скорее всего, Галицко-Волынского. Так, В.В. Суслов идентифицировал его с мастером Авдеем, украсившим скульптурными изображениями церковь Иоанна Златоуста в волыньском городе Холме [271]. С Галицкой Русью связывал происхождение главного скульптора и Г.К. Вагнер, который ошибочно именовал его «Бакун» [272]. Однако эти предположения имеют в основном умозрительный характер, поскольку памятники изобразительной резьбы интересующего нас времени, связанные с западнорусскими княжествами, не сохранились. Поэтому вопрос о происхождении мастеров приходится рассматривать в контексте проблемы, касающейся истоков стилия рельефов Георгиевского собора.

Как уже говорилось, нет основания сомневаться в том, что значительная часть мастеров, участвовавших в работах в Юрьеве-Польском, была связана с местной владими́ро-суздальской традицией, основы которой заложили в 1150–1160-х гг. строители и резчики, привлеченные Юрием Долгоруким и Андреем Боголюбским для строительства и украшения первых белокаменных храмов. Она была продолжена и развита следующим поколением мастеров, создавших резьбу Дмитриевского собора во Владимире [273], а затем и плоскостно-орнаментальные рельефы Рождественского собора в Суздале [274]. Такого рода приемы узнаются и в резьбе Георгиевского собора, особенно ярко они проявляются в изображениях обитателей «кущ», чья растительность оплетает стены собора. В некоторых рельефах, например в изображениях «отдыхающих» львов [ил. 430], легко узнаются образы, характерные в целом для позднекомниновской традиции. Отличия между ними и рельефами Дмитриевского собора во Владимире, созданными сорока годами ранее, в полной мере соответствуют изменениям, происходящим в процессе имманентного развития почти каждой стилистической традиции.

Вместе с тем некоторые группы рельефов определенно свидетельствуют о знакомстве их создателей с произведениями «романо-византийской» и позднероманской стилистической традиции. Представление о них дают такие шедевры мирового значения, как скульптуры соборов в Парме

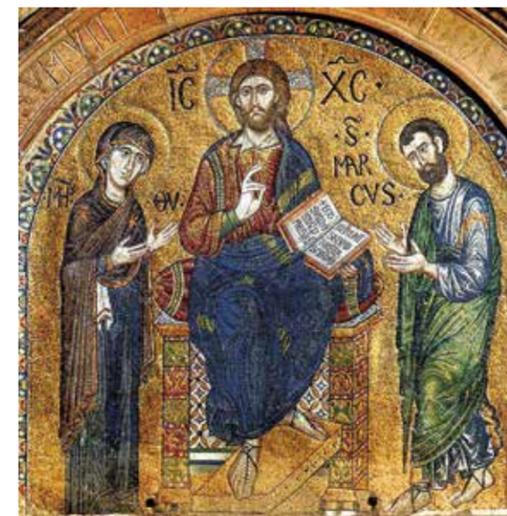
[270] Так, по мнению С.Г. Щербова, нельзя не считаться с сообщением В.Н. Татищева о том, что строителем Георгиевского собора был «болгарский мастер» (Татищев, 2003. Т. 2. С. 538). Основываясь на нем, он предположил, что мастер был прислан в Юрьев-Польский армянской колонией, существовавшей в Волжской Булгарии (Щербов, 1955. С. 14). Эта концепция была обоснованно отвергнута Н.Н. Ворониным (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 121). В последнее время была сделана попытка эту версию реанимировать и развить. См.: Дыба, 2013. С. 19–31.

[271] Сулов, 1889. С. 80, примеч. 1. Того же мнения придерживались Д.Н. Березков и Ф.Халле. См.: Березков Д., 1903. С. 135; Halle, 1929. S. 51.

[272] Вагнер, 1964. С. 164–165. Ему он приписывает изображение на северном портале, сопровождаемое надписью: «БАКУ...»; образ длиннобородого старца, в котором видит «портрет» князя Святослава Всеволодовича; юношеские головы на ободках колонн; маски воинов кочевнического облика на капителях (Вагнер, 1966. С. 33–35).

[273] См.: Лифшиц, 2015/2. С. 397–431.

[274] Воронин, 1961/1962. Т. I. С. 488–489. Г.К. Вагнер называет ее «вырождающейся линией» (Вагнер, 1964. С. 168).



429



430

и Фиденце, созданные Бенедетто Антелами, и соборов в Магдебурге, Фрайберге и Бамберге, где работали немецкие мастера [275]. Переносчиками и интерпретаторами этих традиций были многочисленные рядовые ремесленники, обучавшиеся в странствующих артелях и копировавшие выдающиеся образцы. После Пятого и Шестого крестовых походов, которые возглавили в 1215 г. король Андраш II Венгерский и герцог Леопольд VI Австрийский, а в 1229 г. — император Фридрих II, условия для такого переноса традиций были особенно благоприятными [276]. Ремесленники, работавшие по приглашению у разных владетельных особ — князей и епископов — на Адриатике, в Сербии, Венгрии, Трансильвании, Чехии, Германии, на севере и юге Италии, в Святой земле [277] могли войти и в артель резчиков, создававших декор



431

Георгиевского собора. Уступая по мастерству своим великим современникам, они старались передать самую суть нового направления искусства. Одним из примеров такого следования «высокому образцу» может служить рельеф Георгиевского собора с изображением благовестующего (?) ангела [278] [ил. 432]. Он находит аналогии, пусть и отдаленные, в резьбе портала собора в Трогире на Адриатическом побережье, автором которой являлся мастер Радован [279] [ил. 431]. При сравнении юрьевского рельефа с фигурой трогирского архангела из «Благовещения», украшающей портал, можно отметить, что в обоих случаях авторы рельефов ставили перед собой задачу передать внутренний импульс, определяющий динамику движения, рассчитанного на большое композиционное пространство. И там, и там фон превращается в часть этого пространства, появляется ощущение действия, длящегося во времени.

К несколько иной традиции или, точнее, к иному кругу образцов апеллировали создатели полуфигурного «Деисуса», располагавшегося, видимо, над западным порталом в интерьере собора. Здесь уместнее было бы вспомнить произведения византийской монументальной живописи 20–30-х гг. XIII в. [280] вроде мозаичного «Деисуса» с Христом на троне и предстоящими Богородицею и св. Марком над одним из порталов собора Сан Марко в Венеции [ил. 429]. В свою очередь, эталонным образцом для полуфигурного «Деисуса» могли служить произведения типа большого рельефа «Рождество Христово»

[275] Woelk, 1995; Ювалова, 1983.

[276] Фактором, столь же значимым для трансляции новых стилистических импульсов, являлся импорт разнообразных произведений «малых искусств» (в первую очередь ювелирного), привозимых из стран Западной Европы. Среди них были произведения литургической утвари вроде дарохранилищ и потиров, разнообразные пиршественные сосуды, светильники и, не исключено, небольшие по размерам произведения каменной и деревянной пластики. В рассматриваемое здесь время особо широкое распространение получают изделия, выходящие из мастерских, работавших в регионе Рейна и Мааса. См.: Rhein und Maas, 1972. Кат. К 1–5; L 2, 12. Подробно эта проблематика рассматривается в разделе, посвященном тюретике и литью, в т. 3, ч. 2 настоящей «Истории русского искусства» (в печати).

[277] Buschhausen, 1978. О смешении разных традиций в искусстве мастеров, работавших в Святой земле в XIII в., см.: Georgopoulou, 2004. P. 115–128.

[278] Экспонируется в интерьере собора.

[279] Fiscović, 1951.

[280] Характеризуя этот «Деисус», Г.К. Вагнер обращал внимание на то, что, несмотря на небольшую высоту, рельеф отличается пластичностью и «живописностью» (Вагнер, 1964. С. 168).



432

430 Лев. Рельеф южной части западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

431 Благовестующий архангел Гавриил. Рельеф собора Св. Лаврентия в Трогире, Хорватия. XIII в.

432 Благовестующий ангел. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Юрьев-Польский музей

433 Мученик. Рельеф аркадно-колончатого пояса северного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (эстампаж)

434 Апостол. Рельеф собора Св. Лаврентия в Трогире. XIII в.



433



434

в том же соборе Сан Марко. Совпадение векторов стилистического развития во всех указанных случаях очевидно. Различия же определяются характером культурных традиций, дающих о себе знать на уровне вкусовых предпочтений [281], образных ассоциаций и организации работы — дисциплины мастерства, безусловно, более строгой в Западной и Южной Европе. Таким образом, стилистика ансамбля рельефов Георгиевского собора в Юрьеве-Польском может быть сравнена с деревом, к которому привита ветвь, взятая от растения другого вида, но хорошо на нем прижившаяся [ил. 433, 434].

В образном плане этот уникальный памятник, созданный накануне монголо-татарского нашествия, представляет собой сплав разнообразных по происхождению изобразительных, литературных и переходящих в фольклор поэтических мотивов, сочетание строго канонических евангельских и библейских сюжетов с образами профанными, светскими, олицетворяющими мирской деятельности, просвещаемый словом христианского учения, воспринимающий его как благодать, которая вносит в него гармонию [282]. Подобного рода синкретизм — явление, типичное для городской культуры, переживавшей в первой трети XIII в. период расцвета. Основная интенция времени — органично вхождение святыни в окружающий мир и повседневную жизнь, максимальное приближение ее к читателю, слушателю, зрителю. Отсюда стремление к конкретности, материальной осязательности. Если мастера конца XII в. трактовали фон как безграничное пространство, в которое погружался взгляд и мысль зрителя, то в интерпретации следующего поколения художников

[281] Достаточно определенно узнаются характерные типы лиц с массивными чертами, сказывается свойственная русским мастерам открытость и однозначность жестов, отчетливо проявляется тяга к стилизации и орнаментализации форм.

[282] На эту особенность стилистики декора Георгиевского собора обращал внимание Н.Н. Воронин, писавший о том, что здесь «сцены священного писания развертываются как бы в сказочном саду, населенном созерцающими их причудливыми тварями» (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 99).

[283] Вагнер, 1964. С. 153–154.

[284] Там же. С. 153.

[285] См. об этом: Лифшиц, 2015/2. С. 356–431.

[286] ПСРЛ. Т. 2. 1962/1998. Стб. 843–844.

[287] Киев, Национальный музей истории Украины.

[288] Холостенко, 1969.

С. 49–51.

[289] Ставицкий, 1996.

С. 182–188.

[290] Архимова, 2005. С. 126.

он превращается в подобие театрального задника, конкретизирующего и ограничивающего место действия. Новые речевые интонации прямого обращения к зрителю, свойственные резьбе Георгиевского собора, были, о чем уже говорилось ранее, точно уловлены Г.К. Вагнером, указавшим на то, что она была обращена не только к элитарной части общества, но и к широким слоям городского населения, в первую очередь к «молодой дружине» [283]. Эти черты роднят ее с такими произведениями литературы Древней Руси, как «Моление Даниила Заточника» и «Слово о погибели Русской земли». Отдавая дань жестким требованиям своего времени, исследователь должен был писать о том, что в программе декора храма нашли отражение «антиболярские» настроения городского населения [284]. Но в главном он, несомненно, был прав. Та концепция идеального правителя, что служила основанием программ резьбы владимирских храмов XII в. [285], была основательно пересмотрена. Ее сменила концепция идеального государства и идеального народа, населяющего эту землю, единство которого определяют общность веры и осознание себя носителем собственной культурной традиции.

Летописных сведений о других крупных ансамблях монументальной пластики рассматриваемого здесь периода, если не относить к их числу упомянутую ранее церковь Иоанна Златоуста в городе Холм на Волыни, построенную около 1259 г. князем Даниилом Романовичем и украшенную мастером Авдеем [286], до нас не дошло. Однако сохранился один фрагмент каменного барельефа с изображением Богородицы и Младенца Христа [287], позволяющий, как и резьба Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, составить представление о тенденциях в развитии искусства монументальной пластики в десятилетия, предшествующие татаро-монгольскому нашествию.

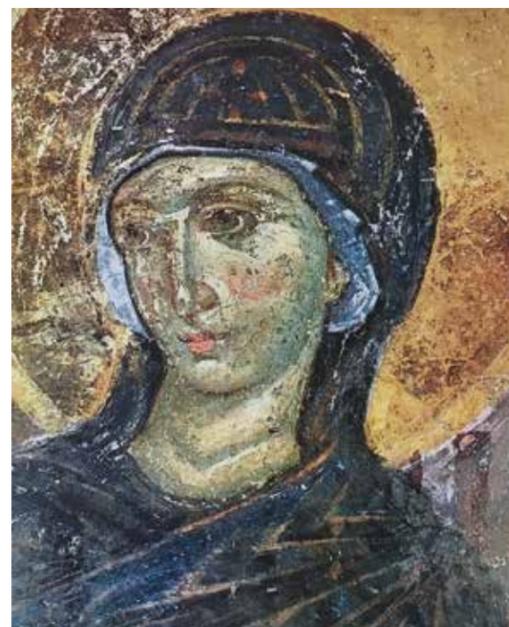
По сведениям Н.В. Холостенко, рельеф, вырубленный из плиты песчаника, был найден в 1930-х гг. на территории развалин Десятичной церкви [288]. Сохранилась только центральная часть композиции, имеющая размеры 56 × 75 см. Высказывалось мнение, что, наряду с греческой надписью, в виде фриза располагавшейся над главным входом в церковь, от которой сохранилось несколько фрагментов, рельеф входил в донаторскую композицию [289]. Но это предположение не сопровождалось убедительной аргументацией [290] [ил. 435].

Хотя создатель рельефа не был особо искусным мастером, общие стилистические черты говорят о том, что воспроизводил он какой-то прекрасный византийский образец. Судя по положению фигуры полежащего Младенца Христа, иконография изображе-



435

ния восходила к тому изводу образов Богоматери (возможно, восседавшей на троне), связанному с чином литургии, где особо акцентируется тема жертвенной смерти Спасителя. Наиболее ярким примером тому является образ Богоматери Аракиотиссы в росписи церкви Богоматери ту Араку в Лагудере на Кипре 1192 г. [291]. Пристально изучавший рельеф В.Г. Пуцко справедливо отверг предлагавшуюся при первой публикации памятника датировку его временем возведения Десятинной церкви — 996 г. [292]. Он убедительно доказал, что среди достаточно многочисленных сохранившихся произведений византийской и грузинской монументальной пластики X и XI вв. аналогий киевскому рельефу нет [293]. Но, как показывают приводимые исследователем примеры, близкие стилистические параллели ему можно найти среди памятников поздней романской пластики и произведений греческих мастеров первой половины XIII в., несущих черты западных влияний [294]. По его наблюдениям, помимо стилистических особенностей правомочность датировки рельефа первыми десятилетиями XIII в. подтверждают особенности начертания надписи с инициалами Христа [295]. К этому следует добавить, что обоснованность предложенной им датировки подтверждают некоторые небольшие, но важные иконографические подробности, такие как изображение Христа в виде отрока с характерными длинными завивающимися прядями волос, падающими на плечи. Этот тип стал особенно популярен в конце XII — начале XIII в. [296]. Отмеченные приметы влияния романского стиля дали исследователю основание предположить, что изначально рельеф входил в декор церкви-ротонды начала XIII в., возможно, принадлежавшей доминиканцам, которая располагалась поблизости от Десятинной церкви [297].



436

В целом атрибуция и датировка киевского рельефа, предложенные В.Г. Пуцко, утвердились в науке [298], но тем не менее остается необходимость по возможности более точно определить место, занимаемое этим памятником в истории русского искусства домонгольского времени. Особенно важно попытаться ответить на вопрос, как его стиль соотносится с резьбой Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, тем более что при сравнении их друг с другом, даже делая скидку на обобщенную, грубоватую манеру исполнения изображения Богоматери, нельзя не заметить принципиальных различий в трактовке пластической формы.

Как было отмечено, мастера, создавшие рельефы Георгиевского собора, при всем многообразии манер, характеризующих индивидуальные особенности их работ, всегда строят объемную форму наслаивающимися друг на друга и располагающимися строго параллельно плоскости фона пространственными планами. Иным характером отличается пластическое мышление автора рельефа из Киева. Он не расчленяет объемы фигур на множество пространственных планов, а придает им вид выпуклых форм, крупные, бугрящиеся поверхности которых, поднимающиеся в одном месте вверх, в другом — уходящие в глубину фона, объединяют задний и передний планы, создавая образ цельного пространственного слоя, окружающего изображение. Не отличается рельеф и обилием контурных линий, которые в юрьевской резьбе очень определенно

435 Богоматерь с Младенцем. Фрагмент рельефа из Десятинной церкви в Киеве. Вторая четверть XIII в. Киев, Государственный музей истории Украины

436 Богоматерь из сцены «Благовещение». Роспись церкви Вознесения монастыря Милешева, Сербия. Около 1228 г. Деталь

437 Рождество Христово. Рельеф фасада собора Сан Марко в Венеции. XIII в.

[291] См.: Winfield D. and J., 2003. P. 32. В.Г. Пуцко в качестве иконографической и в какой-то мере стилистической аналогии приводит изображение Богоматери на артосной панатии из монастыря Св. Пантелеймона на Афоне, являющейся вкладом императора Алексея III Комнина Ангела (1195–1203). См.: Пуцко, 1981. С. 225. См. также: Малицкий, 1926. С. 592–602.

[292] Такая датировка была предложена Н.В. Холостенко (Холостенко, 1969. С. 49–51) и поддержана Г.К. Вагнером (Вагнер, 1974. С. 118).

[293] Пуцко, 1981. С. 224. В своих выводах исследователь опирался на характеристики этого материала, предложенные А.Н. Грабаром (Грабар, 1963) и Н.А. Аладавици (Аладавици, 1977).

[294] В качестве аналогий В.Г. Пуцко приводит скульптурную капитель с изображением сцены «Женымироносицы у гроба Христа» из разрушенного хора церкви Св. Петра в Мозаке, во Франции, которую авторы публикаций датируют XII в., и деревянную скульптуру св. Георгия из Галлисты в Македонии первой половины XIII в. (Пуцко, 1981. С. 227–229. Рис. 2, 3).

[295] Исследователь отмечает, что в отличие от произведений византийских мастеров, всегда врезавших надписи в глубину поверхности камня, в рельефе киевском они сделаны выпуклыми, в чем он видит влияние романского образца (Там же. С. 230).

[296] См., например, образ Христа-Эммануила с архангелами конца XII в. из собрания ГТГ. См.: ГТГ. Каталог. 1995. С. 63–64. Кат. 12.

[297] Пуцко, 1981. С. 231.

[298] Архитова, 2005. С. 125–126.



437

очерчивают края складок, обозначая пространственные планы, и одновременно взаимодействуют с орнаментальными мотивами. Графическую остроту линий создатель киевского рельефа смягчает путем округления всех форм, поднимающихся над уровнем фона, и углубления зон теней, их окружающих. Благодаря такому приему значительно возрастает роль светотеневых контрастов, создающих эффект живописного волнообразного пространственного движения. Важным новшеством, которое можно заметить в киевском рельефе, являются попытки мастера «оживить» рельеф — несколько освободить движения фигур от былой жесткой зависимости от плоскости фона и придать им эмоциональную выразительность, о чем свидетельствуют улыбка на лице Богоматери и направление взгляда, обретающих жизненную конкретность.

Проявляющиеся в киевском рельефе новшества, которые сказываются в первую очередь в усилении внимания к светотеневым эффектам и пространственному движению, можно расценить как признаки проявлений тех существенных новшеств, что дают о себе знать в искусстве византийского мира на грани 1220–1230-х гг. Может быть, наиболее ярким памятником этого времени, раскрывающим суть происходящих перемен, являются росписи храма в Милешева конца третьего десятилетия XIII в. [299]. Уместно здесь сравнение и с образом Богоматери в большом рельефе «Рождество Христово» на фасаде собора Сан Марко в Венеции. Эти

анalogии позволяют сделать как минимум два вывода. Во-первых, они дают основание с большой уверенностью говорить о том, что рельеф был создан, скорее всего, незадолго до захвата Киева войсками Батгя в 1240 г. Во-вторых, они показывают, что русское искусство в первой половине указанного столетия находилось на подъеме, вектор его развития полностью совпадал с тенденциями, наблюдаемыми в искусстве крупнейших центров всего византийского мира и в ряде центров Западной и Южной Европы [ил. 436, 437].

После монголо-татарского нашествия традиция древнерусской монументальной пластики, как свидетельствуют летописные упоминания о строительстве в Холме в 1259 г., какое-то время еще удерживалась на землях Галицко-Волынского княжества, но на землях Северо-Восточной Руси ее развитие было надолго прервано. Отзвуки ее отчасти различимы в фасадной резьбе московских белокаменных храмов конца XIV — первой трети XV столетия [300]. Вместе с тем на всем протяжении XV–XVII вв. продолжает развиваться традиция деревянной скульптурной резьбы, не связанной прямо с архитектурными конструкциями. Но, к сожалению, памятников этого вида пластики от домонгольского времени не сохранилось [301].

[299] Радочий, 1963.

[300] К редким примерам фигуративной резьбы XIV–середины XV в. относятся главным образом изображения на памятных закладных и надгробных каменных и деревянных крестах, выполненные в низком рельефе. О них см.: Вагнер, 1980. В низком рельефе выполнено уникальное изображение, получившее в литературе название «Змееборец», связанное со Спаским собором Андроникова монастыря в Москве. Ряд авторов связывает его с декорацией алтарной преграды собора. См.: Гурова, 2007. С. 159–191. Еще один уникальный памятник, но не плоской, а каменной скульптурной резьбы XV в. — каменное изваяние конного св. Георгия, побивающего змея, которое было поставлено над проездом Фроловских ворот Московского Кремля (ГТГ и ГММК). См. о нем: Яхонт, 2003. С. 100–116.

[301] Померанцев, Масленицын, 1994; Соколова, 2003.