



Фрагмент росписи Рождественского собора в Суздале, редкого образца монументальной живописи первой трети XIII в.



Элемент декора входных врат Рождественского собора в Суздале, уникального произведения, исполненного в технике золотой наводки



Мотив орнаментальной росписи на свод галереи Успенского собора во Владимире



Инициал Архангельского Евангелия 1220-х гг. – элемент необычного декор этой рукописи



В русском искусстве второй половины XII столетия орнамент приобретает всё более выразительные и в своем роде независимые от стилистики соседствующих сюжетных изображений свойства. Его отличает заметно возрастающая вариативность. Всё большее место он занимает в общей композиционной системе.

В искусстве первой трети XIII в. эти особенности обозначаются еще отчетливее и ярче, происходит своего рода взрыв орнаментальности. Развитие орнаментальных форм порой кажется почти неуправляемым, стихийным. Этот процесс затрагивает практически все сферы художественной жизниот стенной живописи, белокаменной резьбы, произведений так называемого прикладного искусства, в том числе в его монументальных формах (церковные двери), – до иллюминированных рукописей. При этом многие мотивы, циркулируя в общей художественной среде, как никогда ранее, легко перемещаются с произведений одного вида искусства на другие. Претерпевая не слишком существенную трансформацию, орнаментальные формы остаются узнаваемыми, что, очевидно, входило в художественные задачи их исполнителей. Часто наделенные местными особенностями, они продолжают быть неотъемлемой частью единого орнаментального мира, не знающего ни территориальных, ни конфессиональных границ. И в древнерусском искусстве конца XII – первой трети XIII в., и в европейском искусстве эпохи поздней романики направление их эволюции во многом совпадает [1].

В научной литературе существует значительный разброс мнений относительно происхождения, датировки и осмысления произведений той эпохи. Орнамент способен служить своеобразным стилистическим ориентиром, в какой-то мере маркером при изучении тех немногих, но чрезвычайно значимых, высокого художественного достоинства памятников Древней Руси первой трети XIII в., которые счастливо уцелели до наших дней. В большинстве случаев утратившие первоначальный облик, они тем не менее представляют собой яркие явления искусства, уникальные не только в силу сохранности.

Рассмотрение орнамента в отрыве от тех изобразительных и архитектурных систем, в контекст которых он был вкючен и неотъемлемой частью которых являлся, анализ его как «самоценного» художественного явления представляется принципиально неверным, по сути, устаревшим.

«Партии» орнамента в тех, условно говоря, «симфонических произведениях», которые представляли собой разного рода художественные ансамбли в рассматриваемую эпоху, более чем когда бы то ни было

составляли весьма существенную часть их звучания. Вместе с тем это были именно особые темы в общей партитуре, изучение которых позволяет оценивать те или иные памятники с необычной позиции, приводя к выводам, не всегда в точности соответствующим принятым их оценкам.

Менее всего мы имеем возможность судить об орнаменте в стенописях первых десятилетий XIII в. Хотя по летописным свидетельствам и материалам археологических раскопок известно об активном каменном строительстве в южных, юго-западных, северо-западных и северо-восточных русских землях, в силу исторических обстоятельств до нас дошли лишь немногие храмы рассматриваемого периода, не претерпевшие при этом позднейших дополнений и реконструкций. Но даже в сохранившихся постройках стенописи либо полностью, либо в основной части утрачены. Так, в церкви Архангела Михаила в Смоленске [2] уцелели лишь небольшие, едва заметные фрагменты орнамента на откосах окон, на арках притворов, в ее верхних зонах и на хорах (конец XII—начало XIII в.?). В пристроенных в 1189 г. галереях Успенского собора во Владимире сохранились незначительные остатки сюжетной росписи и угловые участки орнаментальной композиции на западном отрезке свода северной галереи. В Рождественском соборе Суздаля древняя стенопись уцелела в южной апсиде, где, наряду с фрагментами фигур преподобных старцев, были открыты значительные участки орнаментальных композиций. Орнаментального характера декорация сохранилась также в аркосолии западной стены

Однако даже то немногое, что дошло до наших дней, позволяет говорить о значительном типологическом разнообразии орнаментальных композиций и их стилистических особенностях.

Орнаментальные композиции, сохранившиеся в южной апсиде (диаконнике) Рождественского собора в Суздале представляют собой явление особого порядка. Время их создания—1230—1233 гг. [3], согласно свидетельству летописи о росписи храма, возведенного в 1222—1225 гг. на месте разрушившейся старой постройки.

Наиболее значительные фрагменты орнамента, наряду с остатками изображений фигур преподобных старцев, были открыты

что наши представления об искусстве Византии обозначенного периода довольно ограниченны.

[2] Об остатках орнаментальных композиций в других храмах Смоленска см.: Орлова, 2015. С. 503–517.

[3] «Написана бысть церкы святая Богородица в Суждали и измощена моромором красным разноличным» (ПСРЛ. Т. I.

1927/1997. Стб. 455, 459-460).

Заметим, что в этом лето-

писном сообщении акцент

сделан на вымостке пола,

отзыв о живописном убран

стве храма отсутствует, как

время и основная его часть

[1] Следует оговориться,

438 Орнаментальная композиция. Роспись диаконника

собора Рождества Богомате

ри в Суздале. 1230-1233 гг.

Деталь, Фото автора

А.Д. Варгановым во время реставрационноисследовательских работ 1938 г. [4] в основном в верхней зоне южной апсиды (диаконника). При реставрационных работах 2000-х гг. были обнаружены части орнаментальной декорации и в нижней зоне апсиды. Однако до сих пор, кроме описания [5], кратких упоминаний фрагментов орнамента в связи с другими изображениями и замечания о том, что в них «несомненно сказалось проникновение в церковную роспись декоративных мотивов народного творчества» [6], не появилось посвященных им специальных исследований. Между тем они представляют собой своеобразный феномен, как, по существу, и все уцелевшие произведения первой трети XIII в.

Участки орнаментальной живописи в верхней зоне диаконника суздальского собора являются нижней частью тройного панно, своего рода широкого фриза, только развернутого по вертикали [см. ил. на с. 296]. Лучше всего это своеобразное панно сохранилось на южной стене диаконника, где оно примыкает к южной лопатке с фрагментарно уцелевшими образами двух преподобных старцев. Изначально панно, начинавшееся на южной стене примерно с середины нижней фигуры старца, обрамляло по дуге всю конху апсиды. На северной стене, на том же уровне, что и на южной, уцелели лишь незначительные остатки этой орнаментальной композиции.

Не только для сравнительно небольшого пространства апсиды, но и само по себе это панно необычайно велико по размеру: оно достигает в ширину 1,7 м. Необычен и очень высокий уровень его расположения. Одно из объяснений такого рода размещения—его зависимость от высоты алтарной преграды, возможно, позволявшей обозревать лишь верхнюю часть конхи, край которой и был украшен полихромным орнаментом. В самом же необычном составе панно можно видеть попытку визуального преобразования внешнего края конхи, создания подобия разнообразно декорированной арки с многоуступчатым профилем.

Особый характер этого комплекса орнаментальных композиций не позволяет сблизить его с известными нам произведениями монументальной живописи ни по способу размещения на стене, ни по сочетанию использованных в нем типов орнамента, ни по приему объединения их в некое целое.

Панно состоит из трех орнаментальных полос, которые разделяют лишь тонкие красно-коричневые линии. Все три части панно отличаются не только по размеру (ширине) и масштабу раппортов, но и типологически. Ближайшая к лопатке—самая широкая полоса (0,9 м)—наиболее традиционна по характеру орнамента [ил. 438]. Она

состоит из крупных (что является одной из характерных примет орнамента XIII в.), неуклонно повторяющихся цветочных мотивов, которые представляют собой нечто среднее между византийским крином и сасанидской «крылатой» пальметтой. Организующую роль в данном случае имеет обрамляющий их изогнутый стебель лозы. Он формирует некое подобие медальонов и своим движением придает определенную динамику этой статичной композиции. На боковых участках стебель образует небольшие лиственные ответвления с почкой в средней части. Крупные составные цветочные формы кажутся тяжелыми, с ощутимым напряжением на изгибе их нижней «поддерживающей» половины, с усилием преодолевающими свой вес в движении вверх.



43

^[4] Варганов, 1940.
С.38–40.
[5] Не все они даже упоминаются в главе, посвященной монументальной живописи Рождественского собора (Белова, 2014. С.53–57; Опа же, 2007/2. С.231–246).
[6] Лазарев, 1953. С.460.

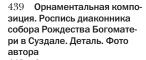
По контрасту с визуальной тяжестью крупных форм этот орнамент имеет цветовую гамму, сближающуюся с акварельной по деликатной сбалансированности оттенков, их мягкости, иногда почти прозрачности. В отчетливо трехъярусной структуре основного мотива палитра построена на сочетании розово-коричневого и зеленоватосерого тонов, сгущающихся к середине и разбавленных на краях. Их соотношение меняется, чередуясь от одной цветочной формы к другой. В средней части нижнего яруса лепестков помещается пара мелких охристых листочков, соответствующих цвету ведущего стебля лозы. Несмотря на дифференцирование оттенков внутри лепестков, орнамент в целом остается плоскостным. Фон его – белый, неземной, ассоциирующийся с Раем [7].

Своеобразные цветочные мотивы в ином масштабе присутствуют и в резьбе фасадов Рождественского собора как в качестве единичных моделей, так и во фризах. Но, по существу, ни одна из сохранившихся орнаментальных композиций диаконника не находит точных аналогий не только в резьбе суздальского собора, но и других владимиро-суздальских памятниках. Близость можно усмотреть только в самом типологическом варианте пальметты – мотива весьма распространенного и многообразно интерпретируемого в средневековом искусстве. Не исключено, что части резного камня на фасадах суздальского собора, в том числе сравнительно крупные орнаментальные мотивы, были раскрашены [8]. В таком случае появление в рассматриваемой орнаментальной полосе белого фона, возможно, обязано в том числе и связи с внешней декорацией.

Средняя, самая узкая полоска орнамента (0,2 м), входящая в панно диаконника Рождественского собора, имеет наиболее простую структуру. В зигзагообразном каркасе, обозначенном охристой линией, помещены простейшие трилистники красно-коричневого и голубовато-серого тонов, представленные на белом фоне [ил. 439]. Точно такой же орнамент, наряду с ромбовидным [ил. 440], украшает колонки арки, включающей фигуру одного из святых старцев. Ромбовидный мотив - своеобразная имитация инкрустации – был широко распространен как в мозаиках византийского круга (например, Мартораны середины XII в., где использовано немало вариантов простейшего мелкого орнамента в ромбовидном и зигзагообразном каркасах) [ил. 441], так и в миниатюрах византийских рукописей.

Последняя орнаментальная полоса панно в диаконнике, в ширину имеющая о,5 м, наиболее необычна и сложна по принципу построения-геометрически четкого, выполненного с помощью специальных

приспособлений, например кружала, о чем свидетельствует хорошо просматривающаяся графья [ил. 439]. Узор ее, как кажется, состоит из шестилепестковых розеток, соединенных друг с другом с помощью двух вертикальных лепестков, заостренных на концах, как и все остальные, но структуру композиции в неменьшей мере формируют лепестки половин розеток, помещенные по краям полосы. Весьма сдержанная цветовая гамма этой орнаментальной полосы (в широком краснокоричневом обрамлении слева и тонком справа) необычна. Розетки окрашены охрой, их круглые, едва заметные сердцевины – сероголубые, фон полосы – красно-коричневый.



440 Орнаментальная компо зиция на колонке. Роспись диаконника собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора

зиция. Мозаика церкви Марторана в Палермо, Италия. Середина XII в. Фото автора



[7] Надо заметить, что южная сторона храмов обычно предназначалась для захоронений, а суздальский собор служил усыпальницей для членов княжеского дома. ски в отдельных местах

Следы древней покрафасадов собора сохраня ись. См.: *Глазов, Зыков* Иоаннисян, 2002. С. 129-131.



[9] Патерик Киево-

Печерского монастыря,

[10] Сарабьянов, 2004/1

[11] О сходстве мотивов

орнамента суздальской росписи и орнаментов

Софии Киевской упоми-

нала Э.С.Смирнова. См.:

[12] Сарабьянов, 2004/1.

[13] Одна из них, сред-

с орнаментом из крупных

кринов в медальонах. По

сторонам более узкие поло-

сы с мелким растительным

орнаментом, узором геоме-

грического характера. См.:

Попова, Сарабъянов, 2007.

[14] Там же. С. 541.

С.456. Ил.437.

Ил. 525-526.

няя-очень широкая,

Сарабьянов, Смирнова, 2007.

C.188-236.



Едва ли здесь можно говорить о каких-то аналогиях-ни каменная, ни деревянная резьба того времени обычно не имела столь сложной структуры. Определенное сходство можно усмотреть с одной из орнаментальных композиций той же Мартораны, но не по идентичности принципа построения, а по приему геометризации растительных элементов, необычной сдержанности цветовой гаммы и самому сочетанию этого узора с растительными орнаментами разнообразных

Сходство с рассматриваемым орнаментом в виде розеточных мотивов, состоящим из лепестков, обнаруживают орнаментальные фризы Южных «Золотых врат» суздальского собора. Не исключено, что их декор мог быть преобразован и усложнен во фресках этого храма.

Все эти сопоставления не относятся к разряду прямых аналогий, они могут рассматриваться скорее как примеры определенных этапов развития мотива, как своего рода отправные точки, хотя знакомство создателей живописной декорации суздальского храма с орнаментальным репертуаром памятников византийского круга не вызывает сомнений.

Можно ли на основании рассматриваемого орнаментального панно в диаконнике Рождественского собора судить о декоративной системе его росписи в целом, о мере ее орнаментальной насыщенности? Не исключено, что типологически она восходила к киевским храмам XI в., и не

только к декорации Успенского собора Киево-Печерской лавры (по образцу которого, по свидетельствам источников [9], был построен первый суздальский собор и была ориентирована иконографическая программа второго [10]), но к и чрезвычайно обильному орнаментальному убранству Софии Киевской, по обширности занимаемой площади сопоставимой с сюжетной составляющей ее декорации.

Широкая полоса со своеобразными цветочными формами в орнаментальном панно диаконника суздальского храма вполне сопоставима с орнаментальной полосой из крупных кринов, обрамляющей центральную апсиду киевского Софийского собора [11]. Однако лишь с большой осторожностью, даже учитывая политические амбиции владимиро-суздальских князей и их стремления к приравниванию воздвигаемых ими храмов к наиболее значимым христианским сооружениям, можно допускать предположение о развитом орнаментальном убранстве всего интерьера Рождественского собора. Заметим, что в киевских храмах алтарная часть украшалась особым образом – гораздо более роскошно и красочно, чем остальные их компартименты.

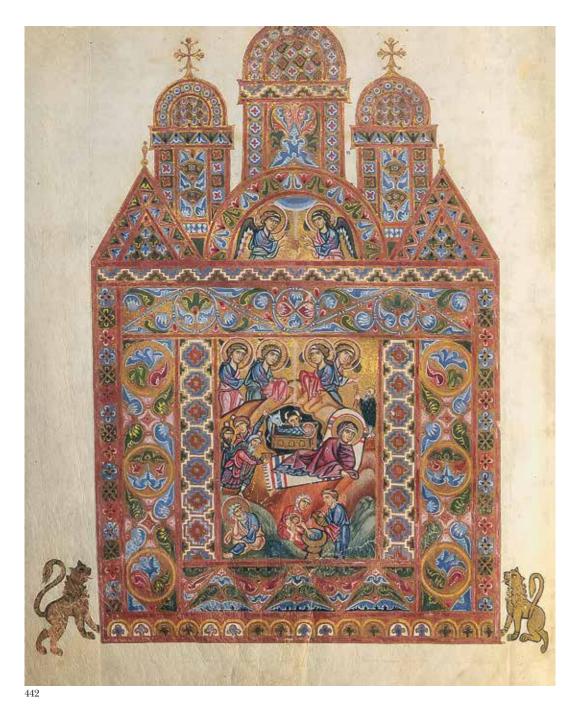
Здесь можно вспомнить и миниатюру Молитвенника Гертруды 1078–1086 гг. (Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI, fol. qr.) – рукописи, возможно, выполненной в Киеве приглашенными мастерами [12]. Сцена Рождества Христова в центре интерьера храма по бокам обрамлена тройными орнаментированными полосами разного размера и разной типологии [13] [ил. 442], как и в декорации южной апсиды суздальского собора. Можно вспомнить в этой связи и фронтисписы Изборника Святослава 1073 г. (ГИМ, Син. 1043, л. 3, 3 об.), где арки, обозначающие проем апсиды, выделены широкой орнаментальной полосой с изображениями крупных цветочных мотивов [14].

Однако определенная связь сохранившейся части декорации суздальского собора с чередой произведений как монументальной живописи, так и иллюминированными рукописями XI в., не означает безусловной преемственности, непременного подражания древним памятникам. Достаточно долгий путь развития, пройденный искусством домонгольской поры, позволяет допустить воздействие гораздо более близких к Рождественскому храму и по времени, и территориально произведений, например росписи Дмитриевского собора во Владимире. Сохранившиеся ее участки не дают оснований предполагать присутствие обильного орнаментального компонента в общей изобразительной системе.

Орнаментальное панно в диаконнике суздальского собора понизу завершается и дополнительно выделяется узким фризом монохромного растительного орнамента. Видимо, было это обусловлено в том числе необходимостью создания перехода к орнаментальному декору нижней зоны диаконника [ил. 443]. Помещенный на белом фоне, он сформирован зигзагообразным каркасом, треугольные поля которого заполнены изогнутыми красно-коричневыми побегами со стилизованными лиственными ответвлениями. Этот тип орнамента, его структура, масштаб и способ расположения весьма близки к орнаментальным фризам в нижних

частях пластин Южных «Золотых врат» суздальского собора, о сходстве с орнаментом которых уже упоминалось.

Гораздо более крупный и не сдерживаемый организующим линейным каркасом монохромный красно-коричневый узор на белом же фоне продолжается за границей этого орнаментального фриза [ил. 444], уходя в нижнюю зону южной апсиды [ил. 445]. Он состоит из ветвящихся побегов, образующих крупные контурные формы наподобие сердцевидных, с простейшими полупальметтами и трилистниками на концах, и украшает стены апсиды, по всей вероятности, остававшиеся невидимыми за алтарной преградой.



442 Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078—1086 гг. Чивидале, Италия. Национальный археологический музей. Cod. CXXXVI. Fol. 9г. По кн.: ИРИ. Т.1. 2007.

443 Орнаментальный фриз. Роспись диаконника собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора 444 Орнаментальная композиция. Роспись диаконника собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора

445 Орнаментальная компо зиция. Роспись нижней зоны диаконника собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора
 446 Орнаментальная компо

446 Орнаментальная композиция. Роспись откоса окна диаконника собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора







444

Судя по характеру декора, здесь был воплощен образ райской растительности. Близкий по типу орнамент частично сохранился на откосах окна диаконника [ил. 446], заполненных крупным изгибающимся побегом. Однако нет серьезных оснований думать, что такого рода узор был использован и в наосе над нижним ярусом с пеленами, располагаясь, как считал Г.К. Вагнер [15], между ним и верхним регистром с сюжетными изображениями. Ранние примеры такого рода нам неизвестны. Это тем менее вероятно, если учесть орнаментальный декор множества ниш-аркосолиев в цокольной зоне росписи храма [16].

Аркосолии украшали в Рождественском соборе орнаментальные композиции особого рода. Лучше всего они сохранились в том из них, что находится в юго-западном углу храма. Сама функция аркосолиев — ниш для погребений — предопределяла и характер их декорации: символическое изображение многоцветной райской растительности на неземном белом фоне. Известны разные

варианты украшения такого рода ниш. Среди них мог быть «процветший» Голгофский Крест—символ воскресения и вечной жизни. Воплощением тех же понятий являлось и своеобразное изображение Древа жизни в обрамлении райских кущ. В данном случае мы, по всей вероятности, имеем дело именно с последним вариантом, хотя фрагментарность композиции и степень сохранности красочного слоя не позволяют судить об этом с полной уверенностью.

В средней части ниши просматривается охристый ствол—своеобразный стержень композиции, усыпанный множеством мельчайших усиков,—венчающийся пятилепестковой пальметтой яркого малинового оттенка. От него в обе стороны ответвляются упругие круглящиеся стебли, заканчивающиеся крупными и, видимо, некогда также малиновыми, пальметтами [ил. 447]. Отчасти напоминающие своеобразные пальметты на широкой орнаментальной полосе из панно в диаконнике, они, насколько можно судить,







445

5 446

302



гораздо более подвижны и прозрачны, легки по тону. Вся колористическая гамма этого орнамента намеренно построена на оттенках, далеких от тех, что присущи земной растительности. Ветвящиеся боковые стебли заканчиваются некрупными простыми пальметками и трилистниками синего цвета. Охристый стебель с усиками вьется и по своду ниши. Его также завершают пальметты малинового и синего оттенков, напоминающие тип так называемых крылатых пальметт, и гибкие ответвления с как бы летящими полупальметтами.

Прозрачностью письма, изяществом мотивов живопись в аркосолии суздальского собора отчасти напоминает орнаментальные композиции в верхних углах выходной миниатюры Апостола Толкового 1220 г. (ГИМ, Син. 7, л. 1 об.). Рукописи этого круга, безусловно, были известны создателям росписи Рождественского собора. Более того, исследователями высказывалось предположение, что украшение рукописей и расписывание храмов в северо-восточных землях было сосредоточено в одних и тех же руках [17].

Доступный материал не позволяет, однако, делать такого рода обобщения.

Точно так же как орнаментальное панно в диаконнике, фрагменты фресок, сохранившиеся в аркосолиях, едва ли позволяют считать, что роспись Рождественского собора отличалась «обилием орнаментов, уподоблявших ее цветистому ковру» [18]. Трудно счесть правомерным и утверждение, что «столь же пышной и цветистой орнаментацией были украшены косяки окон» [19].

Однако даже те немногие фрагменты орнамента, которые сохранились в Рождественском соборе Суздаля, имеют немалую ценность и значение для оценки особенностей художественной жизни Владимиро-Суздальской Руси в первой трети XIII в.

Исследователями неоднократно высказывалась мысль о связи живописи суздальского собора с каменной резьбой на его фасадах, об одинаково присущей и живописи, и резьбе «тенденции к богатой и жизнерадостной узорчатости» [20]. Но, как и в случае с декорацией интерьера, наши возможности судить о первоначальном фасадном убранстве суздальского собора весьма ограниченны. Верхняя его половина была утрачена спустя двести с лишним лет после постройки [21]. Пострадавший, скорее всего,

[17] Вздорнов, 1980. С. 28. [18] Воронин, 1953. С. 387.

[18] Воронин, 1953. С. 387. [19] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 40.

Т. П. С. 40.
[20] Там же. С. 42. Г.К. Вагнер писал, что исполнители росписи «несомненно, приближали свои орнаментальные мотивы к мотивам фасадной резьбы», оговариваясь, правда, что они исходили не только из них, но из всего арсенала владимиро-суздальского декоративного искусства (Вагнер, 1975. С. 96).
[21] ПСРЛ. Т.І. 1927/1997.

447 Орнаментальная композиция. Роспись аркосолия в юго-западном углу наоса собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора

[22] «...начаша святительские гробы горети изнутри, а на завтрее и сама церковь падеся» (ПСРЛ. Т.VIII. 2001. Стб. 42).
[23] Воронин, 1961/1962.

[**23**] Воронин, 1961/1962 Т. II. С.27.

[**24**] Вагнер, 1975. С. 90. [**25**] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 27.

[26] Для подкрепления этого устоявшегося представления использовалист разного рода допущения. Едва ли веским доводом следует считать стандартное, по сути, упоминание летописи о том, что князы Юрий Всеволодович, инициатор постройки, на месте предшествующего

месте предшествующег здания создал церковь «краснейшю первыя» (ПСРЛ. Т.І. 1927/1997. Стб. 445).

Еще одним основанием для уверенности в том, что весь второй ярус храма был покрыт орнаментальной резьбой (см. реконструкцию: *Вагнер*, 1975. С. 32. Рис. 14), служили археологические обломки двух резных камней. Они рассматривались как остатки резных полуколонок второ го яруса (Там же. С.65-66). Позднейшие археологиче ские находки (небольшие части орнаментированных колонок и капители) позволили предположить, что окна верхней утраченной половины собора были украшены резными обрамлениями (Вахтанов, 2014.

C.34). Представления о фасадном декоре суздальского собора отчасти базировались на недостаточной его изучен ности, отчасти на произвольном толковании летописных источников. Так, Н.Н. Воронин исходил из того, что основные поверх ности стен храма, сооруженного в 1222–1225 гг., были сложены из разномер ных плит и блоков туфа. Они образовали «сероватожелтую, очень неровную поверхность», что предпо лагало «либо обмазку, либо побелку стены, которая

творов (капителей, колонок и частично архивольтов), а также отдельные антропоморфные и зооморфные рельефы.
Представляют ли они, как предполагали исследователи, только «жалкие остатки некогда бывшей системы декора» [23] Рождественского собора? Действительно ли можно

говорить о некогда существовавшей обиль-

ной «ковровой» резьбе его второго яруса [24]?

во время пожара [22], храм был восстановлен

В настоящее время на наружных сте-

в 1528 г. – его верхнюю разрушенную часть

нах суздальского собора из декоративных

элементов сохранились только аркатурный

особым образом развитой на южном, в дан-

ном случае главном фасаде; орнаментальная

резьба порталов южного и западного при-

пояс, украшенный орнаментальной резьбой,

надстроили в кирпиче.

Данных для достоверного воссоздания устройства верхней части собора у нас нет. Мы не знаем, как она была украшена. И хотя, как справедливо заметил Н.Н. Воронин, любые догадки в этом смысле будут произвольными [25], это обстоятельство давало простор воображению историков архитектуры. Существует уже не гипотеза, а убеждение, созданное поколениями исследователей, что прясла второго яруса суздальского храма были богато убраны резным камнем [26].

и при этом оставалась неровной... Из тесаного белого камня был выложен профиль цоколя, частьюлопатки и полуколонки апсид, порталы, колончатый пояс... и отдельные рельефы» (Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 28). Эти же представления отразились и в работе Г.К.Вагнера, по мнению которого, «стены нижнего яруса суздальского собора, за исключением порталов, были оставлены без резьбы только из-за того что они были сложены «из непригодного к тонкой резьбе пористого туфа», в отличие от возник шего несколькими годами позднее Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (Вагнер, 1975. С. 35) Между тем последующие архитектурно-археологические исследования 1996-2001 гг. показали, что суздальский храм был возведен в очень необычной комбинированной технике: «кладка основного массива здания выполнена из плинфы, а затем его фасады полностью облицевали квадрами белого камня и... украсили декоративной резьбой. В результате собор стал производить впечатле ние целиком белокаменной постройки» (Глазов, Иоаннисян, Зыков, Торшин, 1997.

это, по существу, тот же туф, только более качественный. Это не исключает использования резьбы, но и доказательством ее присутствия служить не может Вагнер, 1975. С. 66. [28] Но какие-то сомне ния у Г.К. Вагнера оставались: «Конечно, отсутствие каких-либо вещественных данных не дает возможности предложить конкретную реконструкцию резьбы второго яруса. Может быть, она была и не сплошной. как в Георгиевском соборе Юрьева-Польского, а в виде каких-либо орнаментальных панно» (Там же. С. 67) [29] Кизображениям львов-теме, существенной для анализа основных особенностей фасадного лекора Рождественского собора и его происхожде ния, являвшихся его важной составной частью,-мы вернемся чуть ниже.

С. 93-95). Белый камень-

[30] Архитектурные особенности храма подробно проанализированы в предшествующих главах настоящего тома. См. разделы «Зодчество конца XII—первой половины XIII века» и «Монументальная пластика первой половины XIII века».

[**31**] Воронин, 1961/1962. Т. II. С. 28. Представления об обильной сплошной резьбе на верхних частях прясел подкреплялись убежденностью в том, что городской собор непременно должен быть богато украшен как внутри, так и снаружи. Но совершенно не обязательно, чтобы богатству убранства интерьера, даже если допустить обильное использование орнамента в живописи храма, непременно соответствовал и внешний облик здания,—об этом свидетельствует сама история древнерусской архитектуры.

Наиболее существенным аргументом в рассматриваемом ряду было сопоставление суздальского собора с предшествующими владимиро-суздальскими постройками. Процесс эволюции фасадного декора виделся исследователям непрерывным: «начиная с боголюбовского храма, пластический декор владимиро-суздальских храмов постепенно и последовательно усложнялся, завершившись сплошной резьбой Георгиевского храма в Юрьеве-Польском» [27]. Встраивание в этот ряд Рождественского собора с обильным резным орнаментальным убранством его второго яруса казалось естественным.

Дополнительным доводом для обоснования этого убеждения являлись сдвоенные изображения львов, помещенных на всех четырех углах собора над аркатурным фризом, которые, по мнению Г.К. Вагнера, иначе были бы «совершенно оторваны от общей системы декора» [28]. Но, безусловно, связанные с орнаментальной резьбой, структурно осмысленные, они были сознательно выделены, акцентированы помещенным под ними фризом плетеного орнамента, являясь частью особой, отличной от наружного убранства предшествующих храмов системы [29], во многом обусловленной типологическими особенностями внешнего облика храма и определенной смысловой концепцией декора [30].

Рождественский собор существенно отличается от других владимиро-суздальских построек. Он значительно лаконичнее. О многом говорит заметная дифференциация декоративных приемов, использованных на разных фасадах—северном, в данном случае наименее заметном, второстепенном и скромно украшенном, и южном—главном, с наиболее развитой системой декорации.

Замена сложной конфигурации пилястр и системы полуколонн простыми одноуступчатыми лопатками, слабо членящими фасад, свидетельствует об изменении отношения к внешней оболочке здания. Лопатки стали как бы «накладкой» на стену здания, лишившись конструктивного смысла [31]. О существенных изменениях художественного мышления зодчих свидетельствует и положение



448

на фасаде аркатурно-колончатого пояса, уровень которого не соответствовал хорам (как это принято было ранее), а также характер его пропорций и отделки. В известной степени здесь могли сказаться ориентация размещения элементов архитектурного декора на центральную площадь перед собором и значимость их восприятия с земли, нежели имманентная логика построения.

Йзменилась и система фасадного орнаментального декора храма, значительно упростившаяся и утратившая прежнюю архитектоническую соотнесенность как с внутренней конструкцией, так и с наружными архитектурными элементами. В отличие от предшествующих построек, лопатки суздальского собора были перерезаны фризом из плетенки, опоясывающим тело здания. Лишь на южном притворе он сместился фактически на уровень импостов капителей портала, а над аркатурой этого фасада был заменен более сложным фризом из соединенных друг с другом медальонов с растительным орнаментом.

«Плетеный» фриз суздальского храма имеет особый характер, существенно отличающийся от варианта, использованного в Дмитриевском соборе, где он состоит из разреженных широких ленточных мотивов, свободно перевитых, формирующих парные кругообразные формы. В суздальском храме этот орнамент преобразован в туго затянутую, плотную, упругую цепь с жестким ритмом плетения и миниму-

мом свободного фона. Возможно, именно такого рода мотив впоследствии послужил основой для создания резных поясов уже послемонгольских раннемосковских построек [32].

Декор аркатурно-колончатого фриза суздальского собора имеет совершенно особый характер, варьирующийся в зависимости от местоположения. Тщательно орнаментированный, он лишен фигуративного заполнения интерколумниев в отличие от аналогичного колончатого пояса Дмитриевского собора с его избыточным убранством, состоящим из множества разнородных компонентов [33]. На южном, в данном случае, как уже говорилось, главном, а поэтому наиболее украшенном фасаде Рождественского собора, аркатурный пояс имеет конструктивно и пластически осмысленную форму [ил. 448]. В верхней его части помещен фриз из своеобразных пальметт в медальонах, образованных и объединенных мягко круглящимся стеблем. Под ним на месте полосы с поребриком, в чем также проявилось иное, гораздо более свободное отношение к фасадному убранству, помещен фриз с короткими цилиндрическими фустами, скругленными и покрытыми резьбой, по сути, превратившей их в лиственные формы: то есть поребрик был практически преобразован в элемент орнаментального растительного декора [ил. 449]. Резные фусты не всегда систематически чередуются с аналогичными элементами, покрытыми свободной сетчатой насечкой (напоминающей узор колонок

[32] То же можно сказать и о некоторых других деталях архитектурного декора суздальского собора, таких как килевидное завершение южного портала (скорее всего, изначально такой профиль имели и верхи утраченных закомар), а также орнаментированные «дыньки» на колонках южного портала, в домонгольских постройках нигде ранее не встречающиеся.

[33] Сверху аркатурный фриз Дмитриевского собора обрамлен полосами с плетеным орнаментом и четкими гранями поребрика, между арочками заполнен древовидными лиственными побегами, по их внутреннему контурукружковым орнаментом. а внутри них-крупными растительными или зооморфными мотивами. Полукружия арочек оформлены как самостоятельная часть, столь же «независимыми» выглядят изображе ния святых на поле между колонками и масштабно превосходящие их квадратные резные панно под ними из крупных древовидных растительных форм с парными фигурками птиц и львов у их подножия. Еще более «самостоятельными» выглядят многосоставные базы колонок абсолютно романского типа. Вся эта сложная система, по сути, лишена и стилистической и архитектонической

2015/2. С. 422. Ил. 622)

448 Аркатурно-колончатый пояс южного фасада собора Рождества Богоматери в Суздале. 1222–1225 гг. Деталь. Фото автора

449 Аркатурно-колончатый пояс южного фасада собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора 450 Аркатурно-колончатый пояс южного фасада собора

Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора



449

аркатурного пояса), а также с фустами, покрытыми менее глубокой резьбой. На западном фасаде резные фусты чередуются с гладкими, а на северном—все они оставлены без резьбы, что является еще одним свидетельством изменившегося, гораздо более свободного и по-своему рационального подхода к системе внешнего декора.

Антревольты арочек украшены древовидными растительными мотивами. Исполненные, как и весь орнамент Рождественского собора, в очень низком рельефе, они помещены просторно с широко раскинувшимися ветвями. Почти смыкаясь друг с другом, они образуют единую гибкую систему, соотне-

сенную, благодаря близости характерной системы моделировок и подвижности мотивов, с верхним орнаментальным фризом и с декором капителей колонок аркатурного пояса. Последние, в отличие от Дмитриевского собора, оформлены выразительно и просто. Вверху их обрамляют отчетливо выделенные абаки, украшенные плетеным орнаментом, внизу они охвачены широким выпуклым валиком, напоминающим жгут. Декор основных частей капителей в сжатом виде напоминает узор антревольтов. Плоские квадратные базы колонок, масштабно соотнесенные с капителями, украшены зооморфными и растительными мотивами

307



Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века



суздальского храма следовали хорошо продуманной системе, существенно отличающейся от предшествующих построек Владимиро-Суздальского княжества, прежде всего от резьбы Дмитриевского собора. Это была и другая художественная интерпретация орнамента, другая эстетика. Легкий резной узор, едва затрагивающий поверхность архитектурных форм, как бы наброшенный на них, неглубокий рельеф со смягченными краями, изящество и подвижность мелких элементов орнамента и фигурок птиц с приподнятыми, будто трепещущими крыльями, и статика женских масок, возможно, явленных как своего рода цитаты, обозначающие

- 451 Резной декор капители южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора
- 452 Резной декор колонок южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора
- южного притвора собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора 454 Орнаментальный фриз импоста в правой части южного портала собора Рож-

453 Орнаментальный фриз

400 Орнаментальный фриз импоста в левой части южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора

дества Богоматери в Сузда-

ле. Фото автора



45

в соответствующей формы вставках—визуальных прообразах изразцов (спустя многие годы появившихся в фасадном декоре уже в иных позициях). В основном это изображения птиц и пальметт, типологически соответствующие их фигуркам в сетчатом плетении, покрывающем лишь внешние части колонок аркатурного пояса.

Капители колонок порталов также украшены плоскостной лиственной резьбой [ил. 451]. В отличие от Дмитриевского собора, где флоральные формы глубоко внедрены в тело капители, вернее, как бы произрастают сквозь нее, не нарушая при этом конструкцию, в суздальском храме растительные мотивы кажутся наложенными на капитель, при этом отчасти нивелируя ее форму. То есть декор принципиально меняется. Отчетливо структурированная, скрепленная кручеными стволиками ярусная система резьбы капителей XII в., известная в том числе по Успенскому собору во Владимире [34], сменяется вольным движением свободно простирающихся стеблей с пышными ответвлениями. Во многих случаях они, как кажется, возвращаются к исходной форме пальмовых листьев со слегка заостренными концами, но представлены в сложном взаимодействии

Еще один прием фасадной декорации суздальского собора, являющийся для владимиро-суздальских построек новшеством, но хорошо известный в романской архитектуре,—орнаментация колонок порталов (за исключением северного). Она продолжает резьбу архивольтов, которые покрыты, как кружевом, тонким прозрачным сетчатым узором, с ячейками, заполненными пальметтами и изображениями птиц, как и в декоре колонок аркатурного фриза [ил. 452].

Согласование мотивов и характера резьбы разных элементов архитектурного декора свидетельствует о том, что мастера



[34] Там же. С. 393. Ил. 575.

[35] Происхождение, место и назначение вставленных в его стены камней с женскими масками вызывали и вызывают вопросы, ответы на которые существенно расходятся (см. версию, предложенную Л.И.Лифшицем в разделе «Монументальная пласти ка первой половины XIII века» настоящего тома). Н.Н. Воронин исходил из результатов исследований А.Д. Варганова, свидетельствующих о том, что эти камни имею: аналогичные маски и на боковых сторонах, то есть изначально служили трехсторонними капителями заглубленными в стены так, что видимой оказалась только одна их часть. Согласно А.Д. Варганову (Варганов, 1960. С. 251), резные маски были вставлены в стены XIII в. Но сам камень, на котором мастера вырезали рельефы, ранее использовался в каком-то другом здании, о чем свиде тельствуют боковые стенки камней. Все они сохранили следы резьбы совершенно другого стиля—стиля XII в. Мастер суздальского храма переворачивал камень, уже вырезанный кем-то ранее, и вырезал новую маску. Н.Н. Воронин допускал, что эти капители принадлежа-

ли столбам, обрамлявшим

врата алтарной преграды (*Воронин*, 1961/1962. Т. II.

С.28). Однако их размеры

ментами наружного декора,

возможно угловыми капи-

телями. Сомнения в изна чальности положения

этих деталей высказывал

1931. C.17).

и К.К.Романов (Романов К.

скорее свидетельствуют о том, что они были эле-

принадлежность к определенной культурной и художественной общности (хотя киоты, обрамляющие маски, в XII в. не встречаются), – всё это особенности, присущие декору Рождественского собора. Обилие флоральных, зооморфных и антропоморфных образов, теснящихся на внешних стенах Дмитриевского храма, в Рождественском (насколько позволяет судить его нынешнее состояние) в основном было сведено к мелким фигуркам птиц, зооморфным и растительным мотивам в зоне аркатурного фриза южного фасада, а также на капителях и колонках порталов. Более того, антропоморфные мотивы, многообразие которых столь характерно для Дмитриевского собора, возможно, почти отсутствовали на фасадах Рождественского храма [35].

Мотивы растительного орнамента, прежде всего варианты пальметт, используются в каменной резьбе суздальского храма наиболее часто. Среди них есть несколько особых, выделяющихся из общего репертуара

мотивов орнаментальной резьбы владимиросуздальских построек, хотя судить об их уникальности, учитывая утраты памятников и их убранства, допустимо лишь с большой осторожностью.

Один из таких вариантов можно видеть в верхней части композиции двойного фриза, помещенного над аркатурно-колончатым поясом южного фасада суздальского собора. Проходящий над своеобразным поребриком, он представляет собой конфигурацию из чередования простых и сложносоставных пальметт в обрамлении двойных стеблей, перевивающихся в интервалах между образованными ими медальонами [ил. 450]. В эту сложную систему плетения включены и нижние вытянутые элементы самих пальметт. Такого рода активное взаимодействие заполнения медальонов и их обрамления представляется редкой особенностью, не менее редкой чем, например, взаимодействие стеблей и лиственных форм во фрагменте архивольта портала





45



собора Рождественского монастыря во Владимире [36].

Два других необычных варианта находятся на южном притворе Рождественского собора. Один из них встречается во фризе, помещенном по сторонам портала на отрезках стен между ним и лопатками притвора (сохранился лишь слева) [ил. 453].

Композиция фриза состоит из выпуклых, отчетливо проработанных пятичастных пальметт на глубоко выбранном (что необычно для резьбы суздальского собора) фоне, которые заключены в столь же выпуклые двойные сердцевидные обрамления. Особенно необычны в данном случае два



элемента этого орнамента. Один из нихверхняя часть пальметты, отличающаяся пирамидальной метельчатой формой. Это своего рода потенциальный бутон, покрытый глубокой частой нарезкой. Второй элемент-промежуточные мотивы, соединяющие сердцевидные обрамления пальметт. Они представляют собой разновидность «крылатых» пальметт, называемых так из-за боковых ответвлений, напоминающих птичьи крылья. Основные части пальметты, отчетливо проработанные, выполненные в глубоком рельефе, с ложковидной формой нижних элементов выделены четкими

контурами. Этот фриз, видимо, относится



Лифшиц, 2015/2.

456 Двухтуловишный лев. Рельеф на северо-западном углу собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото

Рельеф капители базилики Сант Амброджо в Милане. Италия. 1080-1128 гг.

458 Двухтуловищный лев. Рельеф капители базилики Св. Николая в Бари, Италия. 1100 г. По кн.: Gaborit, 2010.

459 Двухтуловищный лев. Рельеф на северо-западном углу собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото автора

здания капитула в монастыре Сан Педро де Арланса, Испания. Около 1220 г. Нью-Йорк, Музей Метрополитен (Клойстерс). По кн.: Benton, 1945.

461 Двухтуловищный лев. Рельеф капители кафедрального собора в Модене Италия. XI — начало XII в.

462 Рельеф западного bасала базилики Сан Микеле Малжоре в Павии Италия 1117-1160 гг. Фото автора



к работе особого мастера и, может быть, к несколько иному времени.

В данном случае интересен не только сам этот фриз, но и его сочетание с полосой поребрика, помещенной, что также необычно, под ним, но на этот раз во вполне традиционном варианте. Его заостренные, глубоко прорезанные грани соответствуют характеру соседствующего фриза, отличающегося своеобразной стилистикой. Эта сдвоенная композиция как будто заимствована из другого памятника.

На колонках портала того же притвора южного фасада существуют вариации мотива пальметты, гораздо более развитые, многосоставные и еще более своеобразные, исполненные в иной технике, в обычном для резьбы Рождественского собора низком, со смягченными краями рельефе. При этом они включены в систему перевивающихся стеблей, образующих характерные узлы.

В то же время поребрик, помещенный низко, на уровне абак капителей портала, и фриз с пальметтами непосредственно над ним практически повторяют, но в иной типологии расположение фризов над аркатурно-колончатым поясом южного фасада собора.

Само по себе размещение двух рассматриваемых отрезков орнаментальных фризов необычно. Расположенные по сто-



ронам портала, на торцевых поверхностях притвора, они занимают место, оставляемое пустым, по сторонам порталов на фасадах предшествующих владимиро-суздальских построек. Едва ли можно в данном случае с полной уверенностью говорить о влиянии традиций романской архитектуры, где плоскости фасадов, соседствующие с порталами, нередко заполняли фигуративной резьбой, равно как отрицать ее воздействие [37].

На притворе южного фасада существует еще один редкий орнаментальный фриз. Он подменяет собой плетеный декор на импостах капителей портала лишь в двух случаях: в зоне активной видимости над капителью средней колонки портала справа от входа и-также в правой части [ил. 454], но в менее заметном месте-на восточной грани импоста над блоком с изображением льва, который заменяет капитель. Этот узор представляет собой плотное, как бы спрессованное, спонтанное переплетение толстых стеблей, напоминающих жгуты (и поэтому зрительно совместимых с соседствующим фризом с систематической плетенкой кольчужного типа). Лишь на единичных участках – внизу и на краях – фриз заканчивается пальметтами и полупальметтами, скорее угадывающимися, чем определенно обозначенными. По всей вероятности, типологической моде-



[37] Нельзя забывать, что облик собора менялся при разного рода восстанови тельных работах после разрушения его верхней части.





463 Лев. Рельеф блока в левой части южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото Ю.В. Тарабариной 464 Лев. Рельеф блока в правой части южного портала собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора

лью для такого рода необычного узора был короткий отрезок орнаментального фриза на западной грани импоста над плитой с изображением льва слева от входа, состоящий из гибкого стебля с пальметтами [ил. 455]. О правомерности такого предположения свидетельствует аналогичный орнамент на капители с импостом—детали перспективного портала Спасского собора в Нижнем Новгороде 1225 г. [38].

Вполне вероятно, что фасадный декор Рождественского собора был достаточно скромным, что не лишало его выразительности, а, напротив, подчеркивало ее. Как и во многих постройках романского мира, он действительно мог быть ограничен орнаментальной резьбой порталов, аркатурноколончатого пояса и отдельными вставками антропоморфного и зооморфного характера и среди них—изображениями львов. В системе наружного каменного декора—при сохранении прочной связи с орнаментальной резьбой—они, по всей вероятности, имели особое значение.

Изолированные, фрагментарно сохранившиеся изображения этих животных, так или иначе связанные с другими храмами Северо-Восточной Руси интересующего нас периода [39], позволяют лишь гадать о том, какова там была их роль и изначальное размещение.

Существенное значение образов львов в общей системе наружной декорации Рождественского храма не вызывает сомнения. Тема львов в ней специально акцентирована, структурно осмыслена и звучит очень отчетливо. Приемы расположения их фигур, типология, назначение, характер связи с орнаментальной декорацией заслуживают специального внимания. Тем более что их прообразы, круг памятников, которым они обязаны своим появлением, позволяют в известной мере судить о происхождении их создателей или связанных с ними мастеров.

Образы львов в декорации храма размещены на нескольких уровнях. Их сдвоенные изображения находятся на всех четырех углах храма над аркатурно-колончатым поясом. Они как бы обхватывают тело собора, визуально скрепляя его объем. Выделенные не только масштабно, но и акцентированные с помощью плетеного орнаментального фриза, эти изображения хорошо заметны.

Уровнем ниже их, по сути, дублируют фигуры львов на продолговатых блоках, замещающих капители крайних колонок южного портала—главного в суздальском соборе. Еще ниже, в цокольной зоне, львы помещены также в угловой позиции, на массивных плитах в основании колонок этого же портала (их почти утраченные фигуры

[38] Это сходство уже было замечено исследователями. См.: *Воронин*, 1953. Ил. на с. 387.

[39] Они рассмотрены в разделе «Монументальная пластика первой половины XIII века» настоящего

[40] По предположению Г.К. Вагнера, львы, скорее всего, являлись охранителями того сада (по его предположению, символического «сада Анны»), «который был развернут в резьбе



[43] Гладкая, 2003. С. 66.

[44] О романских импуль-

сах в декоре Дмитриевского

собора см.: Лифшиц, 2015/2.

C.419-421.

ского сада.

В рельефах львов на фасадах Рождественского собора отчетливо обозначены вмененные им охранительные функции, связанные с их существенным положением в эмблематике владимиро-суздальских князей. Трудно сказать, что в данном случае являлось определяющим—древняя семантика изображений львов как чутких стражей, обладающих способностью спать с открытыми глазами, или воплощение в них образа царственности, олицетворение идеи силь-

в настоящее время едва просматриваются).

Связь этих двух нижних зон изображений

опять-таки подчеркивается плетеным орна-

Строгая системность размещения еди-

Рождественского собора существенно отли-

чается от россыпи множества фигур этих

с растянутыми в улыбке губами на фасадах

Дмитриевского собора, которые действи-

тельно ассоциируются с обитателями рай-

ментальным фризом по сторонам портала

и в его цокольной части, идущим уже над

ничных рельефов со львами на фасадах

бодро шагающих благородных существ

фигурами львов.

Необычные, фантастического вида львы, помещенные над аркатурно-колончатым поясом на всех четырех углах Рождественского собора, выглядят как неусыпные хранители, стерегущие не «сад Анны» [40], а оберегающие собор, город, княжество, княжеский род. Эти своего рода монстры не столько угрожают, сколько предостерегают [41].

Существенно, что рельефы львов всех трех уровней на суздальском соборе типологически отличаются друг от друга. Те, что помещены на углах собора над аркатурноколончатым фризом, наиболее необычны. Из них лучше всего сохранилось изображение на северо-западном углу [ил. 456]. Здесь перед нами распластанный под прямым углом лев с раздвоенным туловищем.

Известна древнейшая природа этого мотива, восходящего еще к Ахеменидской Персии, появляющегося в XI-XIII вв. на тканях, произведениях малых форм, в каменных рельефах – иранских, переднеазиатских [42] и, наконец, в европейском искусстве романской эпохи, многим обязанном художественной культуре Востока. На фасадах Дмитриевского собора плоский вариант этого мотива воспроизводился неоднократно как на поверхности прясел, так и на валиках порталов [43], романский декор которых в большинстве случаев служил для основной части его резьбы исходным [44]. Однако угловая ракурсная позиция львов Рождественского собора-явление совершенно особое для владимиро-суздальской резьбы. Такое

313



404



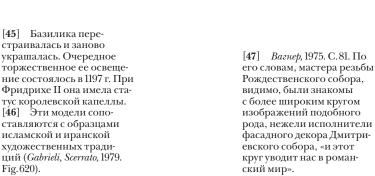
465 Лев. Рельеф блока в правой части южного порта ла собора Рождества Богоматери в Суздале. Деталь. Фото Ю.В. Тарабариной

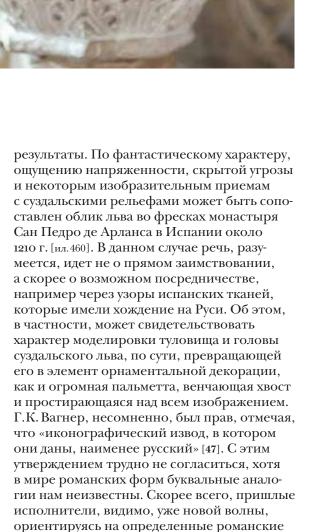
466 Лев. Каменный декор кафедры базилики Сант Амброджо в Милане, Италия. XII в. Фото автора

положение фигур гораздо более традиционно для капителей памятников итальянской романики, в том числе базилик Сант Амброджо в Милане, причем известно там в нескольких вариантах [45] [ил. 457], Св. Николая в Бари 1100 г. [ил. 458]), кафедрального собора Модены 1099-1319 гг. [ил. 461], базилик Св. Сигизмунда в Кремоне [46] XII в., Сан Микеле Маджоре в Павии 1117-1160 гг., Сан Валентино в Битонто 1175-1200 гг. и др. Хорошо известны угловые позиции рельефов животных по фризам на фасадах [ил. 462], капителям колонн нефов и видоизмененным капителям порталов базилики Сан Микеле Маджоре в Павии – одной из основных романских построек в Ломбардии (места коронации Фридриха Барбароссы).

Знакомство мастеров суздальского собора с такого рода образцами несомненно. Слишком радикально и смело рельефы со львами на фасадах суздальского собора изломаны, преобразованы, отличаясь от моделей на плоских поверхностях, в первую очередь того же Дмитриевского собора, чтобы допустить возможность их постепенной эволюции. Однако, если образы грубовато стилизованных львов Дмитриевского собора, встречающиеся в разнообразных вариантах, не слишком далеко отошли от переработанных романикой ближневосточных прототипов, например в рельефах кенотафа Гроба Господня из церкви Св. Кириака в Гернроде (предположительно XI-начало XII в.), то в изображениях суздальского храма мы имеем дело с совершенно иным типом стилизации. Здесь образы этих фантастических существ [ил. 459] отличает несоразмерно крупная голова – как бы средоточие их силы, - подчеркнутая своего рода ошейником; разделанная на орнаментальный манер наподобие фестонов шерсть; короткая, условно обозначенная грива. Орнаментальный характер изображения зверя, отчасти нивелирующий его не то чтобы грозный, скорее настороженный вид, дополняется массивной пышной раздвоенной пальметтой на изогнутом конце приподнятого хвоста. Ничего сколь-либо близкого по качеству выполнения и стилю мы не находим в рельефах Владимиро-Суздальской Руси, хотя некое подобие орнаментальной разделки туловища и венчающую хвост пальметту можно встретить и у львов на фасадах Дмитриевского собора. Через многие промежуточные звенья такого рода изображения, видимо, восходили к образам сасанидской торевтики, продолжающим жить в произведениях иран-

В европейском искусстве 1180-1220-х гг. многие традиционные ориентиры были сдвинуты, векторы разнонаправлены, стили смешаны, давая иногда неожиданные страивалась и заново украшалась. Очередное торжественное ее освещение состоялось в 1197 г. При Фридрихе II она имела статус королевской капеллы. [46] Эти модели сопоставляются с образцами исламской и иранской художественных традиций (Gabrieli, Scerrato, 1979.





емой русской романики. Отработка фигур львов верхнего уровня (над плетеным фризом), приближающаяся

к местным реалиям, что привело к развитию

процесса создания произведений так называ-

образцы, попытались адаптировать их

к объемной, существенно отличается от приемов трансформации и интеграции в орнаментальную среду фигур львов в структуре портала южного притвора, помещенных по сторонам от входа (условно говоря, в среднем ярусе общей системы изображений).

Они представляют особый интерес [ил. 463, 464]. Уникально для владимиро-суздальской каменной резьбы не только их типологическое своеобразие, но опять-таки способ их размещения.

Фигуры львов слегка вычленены из объема крупных прямоугольных каменных блоков, которые замещают собой капители крайних внешних колонок портала, нависая и над соседней плоскостью его откосов. В нижней части блоков углубленными горизонтальными линиями обозначены узкие плиты, на которых будто и возлежат животные.

Изображения львов в известной степени воспринимаются как объемные благодаря их размещению в угловой позиции. Головы львов и передние части их туловищ развернуты на углах блоков таким образом, что на близком расстоянии, собственно при входе в собор, смотрятся как трехмерные, а издали кажутся плоскими, представленными лишь в боковой проекции. Эта своеобразная подвижность образов – особый прием, безусловно, соотносящийся со способом изображения львов в верхнем ярусе. И здесь, на уровне пят арки портала, несмотря на невысокий рельеф, массивность блоков, из которых львы вычленяются, визуально и им сообщает известную объемность. При этом орнаментальный характер моделировки шерсти и завитков гривы [ил. 465], а также огромные раздвоенные пальметты, служащие завершением изогнутых хвостов львов, делают их фигуры неотъемлемой частью орнаментального декора портала. Эта особенность еще более выявляется благодаря узорной резьбе задних боковых сторон блоков, как бы продолжающей орнаментальную разделку туловищ львов (сохранилась только на левом блоке) [ил. 458].

В качестве прообразов такого рода изображений могли служить скульптурные фигуры львов на выдвинутых плитах на уровне капителей и над капителями в декоре итальянских базилик романского времени, например базилики в Битонто, кафедры в базилике Сант Амброджо в Милане XII в. [ил. 466]

Существование такого рода прообразов и, возможно, сама попытка ориентации на подобные композиционные приемы могут объяснить определенную «неловкость» сочетания на портале суздальского собора крупных выдвинутых блоков с изображениями львов с тонкими колонками под ними, повисания блоков в пространстве, равно как их намеренно подчеркнутую массивность.

Львы южного портала существенно различаются [48]. Как представляется, разница в их исполнении была осознанной, продиктованной задачей выражения разных состояний этих животных [49]. Оба льва припадают на передние лапы, но эту позу едва ли можно считать позой адорации перед входящими в собор. Оба они выполняют функцию стражей, и на сей раз бдительных, но не грозных, хотя у обоих шерсть на загривке и вдоль всей спины, обозначенная глубокой насечкой, выглядит встопорщенной. Издали, в боковой проекции, они кажутся суровыми, вблизи, при взгляде с угла, это впечатление смягчается.

Облик правого льва более напоминает изображения львов в верхнем ярусе, хотя его грива обозначена совершенно иначе—длинными, мягкими, закручивающимися на концах прядями,—прием, типичный для романского искусства. Рафинированный орнаментальный декор его туловища с крупными растительного характера элементами, сопоставимыми по рисунку с огромной раздвоенной пальметтой, которой венчается его хвост,—особенность, в такой же мере присущая именно убранству Рождественского собора, как и напряженная оскаленная «трехгубая» пасть животного (с нижней треугольной, подтянутой кверху губой).

Отличные от изображений львов в предшествующих памятниках Владимирского княжества, эти львы во многом связаны с миром романских форм [50]. Здесь можно вспомнить и о скульптурных изображениях возлежащих на плитах львов, относящихся к комплексу церкви Покрова на Нерли и едва ли исполненных русским мастером [51].

К этой же традиции восходит и декорация самого нижнего яруса Рождественского собора, где львы помещены на крупных блоках под базами колонок южного портала [52]. Они также были представлены в угловой позиции, но выполнены гораздо небрежнее, с грубоватой разделкой их гривы и шерсти едва намеченным орнаментом. Их размещение, соотнесенное с изображениями в двух ярусах над ними и трансформированное, в свою очередь, не может не напомнить наземные изваяния львов по сторонам входов в романские постройки. В суздальском соборе, лишенные объема, они как бы вдвинуты, втянуты вглубь порталов, сохраняя те же охранительные функции.

Тема львов в фасадном декоре суздальского храма и ее связь с орнаментальной составляющей резьбы коррелирует с декором его входных дверей, так называемых Золотых врат. Однако, если в случае с фасадной резьбой Рождественского собора есть основания говорить о «внедрении» орнамента в пластику, о взаимодействии там

316

зооморфных и орнаментальных мотивов, то композиции нижних пластин Южных врат, напротив, отличает их противопоставление. Сплошная золотая заливка мощно вылепленных, плотных, гладких львиных тел контрастирует с обрамляющим их прозрачным узором из закручивающихся стеблей с пальметтами.

Предполагать существование единого замысла в данном случае было бы рискованно. При известной типологической близости разнородных элементов, составляющих убранство храма, скорее можно думать о последовательной приверженности определенным традициям.

Суздальский собор не был ординарной постройкой. Его размеры, увеличенные к тому же боковыми притворами (полностью открытые внутрь, они появляются здесь впервые), довольно внушительны. Это было крупное здание простых форм. Отдельные детали фасадов, украшенные плоской резьбой, не нарушали общего впечатления от монументального облика храма. Он скорее вызывает в памяти лаконичные формы построек североитальянской романики, нежели напоминает такой своеобразный ларец-реликварий с обильной выпуклой резьбой, как Дмитриевский собор.

Процесс развития резного фасадного убранства владимиро-суздальских храмов не обязательно был столь однолинейным, как это традиционно представляется. Не исключено, что линия эволюции владимиросуздальской каменной резьбы слегка «изогнулась» после своеобразного пика — фасадного декора Дмитриевского собора [53].

Для полноценных суждений о внешней резьбе суздальского собора у нас нет достаточных оснований. Не исключено, что это был другой, по сравнению с Дмитриевским собором, тип фасадного убранства, с лаконичной структурой, иной выразительностью—выразительностью простоты, с по-своему изысканной, но немногочисленной орнаментальной каменной резьбой и значимыми акцентами. По отношению

в этом работу разных мастеров, считая левого льва более ученическим (Там же. С. 81). [49] Рельеф левого льва, как бы припавшего на передние лапы и положившего на них голову. не столь тщательно орнаментирован, морда здесь шире и мягче по выражению, грива практически отсутствует, лишь слегка намеченная по краю головы. Брови, уши, щеки-все решено иначе, менее отчет-

иво, как бы смазано, глаза

сближены, брови сведены

к переносице, а концы их

[48] Г.К. Вагнер видел

резко опушены, что прида ет облику льва слегка испуганное выражение. Кажет ся, что перед нами не лев. но львица. Такое сочетание известно, правда, в искусстве более чем отдаленных культурных общностей. [50] Лъвы на фасадах Рождественского собора не случайно необычным способом выделены и изолированы. Их своеобразное расположение и облик более, чем где-либо во владимиро-суздальской камен ной резьбе, побуждают обратиться к миру образов романского искусства. Зна менательно, что львам как

среди экзотических зверей включенных в Бестиарии. Они традиционно начина ются с изображений льва, как, например, в Бестиарии Уорксопа XII в. из Библиотеки и музея Моргана (Нью-Йорк. MS M. 81. Fol. 8) поскольку лев считался царем зверей как в Средние века, так и в Античности. В описаниях Бестиария Филиппа ле Таона XII в. лев символизирует Христа. Символический процесс оживления летенышей львов, в течение трех дней остающихся безжизненными, в Бестиариях интерпретируется как аллегория воскрешения Христа (см.: Benton, 1945. P. 82-86). [51] Обнаруженные при археологических исследованиях и ныне утраченные, они известны по зарисовке В.А. Прохорова, сделанной в XIX в. См.: Лифшии, 2015/2. С. 383. Ил. 558. По всей вероятности, львы служили наземными стражами входа в храм. Такого рода фигуры львов традиционно фланкировали пор талы романских соборов, в частности кафедрального собора в Модене. Об общности фасадных архитектурных элементов этого памятника и храма Покрова на Нерли, позволяющей предполагать участие итальянских мастеров в строительстве последнего, писал О.М. Иоаннисян (Иоаннисян, 2005. С. 31–70). Детальному сопоставлению этих двух храмов, выявляющему их безусловное сходство, было посвящено и исслело вание Вл.В. Седова (Седов, 2019/1. C.161-181). [**52**] Barnep, 1975. C.53. [53] Там детали плотного тяжелого романского рельефа архивольтов порталов и баз колонок арка турного фриза (в последнем случае в романской архитектуре обычно используемых на капите лях) как бы расползлись по

закомарам в типологически

сходных, но гораздо более

примитивно исполненных

умножаемых для создания

системы, смысл которой

до сих пор будоражит умы

исследователей. Она напо

распознаваемый современ

никами, но спустя столетия

требующий расшифровки

минает своеобразный

ребус, возможно, легко

вариантах, бесконечно

особым существам прида-

ется наибольшее значение

ыне уграченные, уграченные, угра по зарисовке уграчены по зарисовке уграны по зарисовке в См.: Лифшиц, 83. Ил. 558. По тности, львы аземными стра-а в храм. Такого

вины XIII века» в настоящем томе. [55] Одни из последних работ в этой области: диссертация А.М. Манукян (Манукян, 2013) и статья М.И. Антыпко (Антыпко, 2013 С. 8–20)

[54] См. раздел «Зодчест-

во конца XII—первой поло

[56] В данном случае мы будем в основном обращаться к рассмотрению Южных врат, наиболее интересных с точки зрения орнамента, хотя многие их особенности являются общими для всего комплекса.

[57] Иконография и стиль сюжетных изображений врат суздальского собора подробно проанализированы Л.И.Лифшицем в главе настоящего тома, посвященной живописи.
[58] Лазарев, 1953/1. С.486.
[59] Сарабъянов, 2012/2.

[60] Сарабъянов, Смирнова, 2007. С. 181. О столичном константинопольском происхождении создателей Южных врат писал еще

1978. С.12).
[61] См. раздел «Живопись конца XII—первой половины XIII века» в настоящем томе.

А.Н.Овчинников, автор

первой, наиболее полной

их публикации (*Овчинников*,

к суздальскому собору есть основания говорить о тяготении архитектурной пластики к орнаментальности, об изменении концепции наружного декора, как уже упоминалось ранее. Растительные мотивы втягиваются в аркатурно-колончатый пояс, замыкаются в капителях порталов и в сетчатой орнаментальной резьбе колонок. Количество зооморфных мотивов существенно ограничивается, но вместе с тем они приобретают структурно осмысленное место и значение, тогда как антропоморфные мотивы практически уходят.

Особым в данном случае, возможно, было цветовое решение фасадов. При археологических исследованиях 1996 г. был найден фрагмент орнаментальной белокаменной резьбы, сохранивший следы изначальной раскраски желтым и киноварью. Сколь значительную роль полихромия играла в декоративном решении фасадов Рождественского собора, мы не знаем. Но такой прием раскраски деталей фасада, как известно, применялся в древнерусских постройках, возведенных из белого камня. На Русь он был привнесен мастерами, вышедшими из западноевропейской (романской) традиции [54], и, видимо, укоренен. Можно допустить, что интерколумнии аркатурно-колончатого фриза Рождественского собора не были оставлены пустыми. Возможно, они предназначались для фресковой росписи. В них могли располагаться изображения святителей или пророков, как в аналогичном фризе Успенского собора во Владимире постройки 1161 г. В таком случае связь с внутренней декорацией могла быть гораздо более органичной, а переход к роскошным «Золотым вратам», дверям, изначально украшавшим входы в храм, - важнейшей составляющей части его облика,более естественным.

Декоративная система «Золотых врат» (в дальнейшем мы в основном сохраняем в тексте именно это историческое название) – выдающегося произведения средневекового искусства-является бесценным дополнением не только к нашим представлениям о характере убранства Рождественского собора и других владимиросуздальских построек, но и к общей картине орнаментальной среды конца XII – первой трети XIII в. Изначально украшающие южный и западный входы в храм, помимо комплексов пластин с сюжетными изображениями, они имеют богатейший орнаментальный убор. Орнамент покрывает мощную конструкцию обрамляющих пластины валиков и умбонов (кроме тех, что несут на себе зооморфные и антропоморфные образы). Орнаментальные фризы помещены в нижних частях самих пластин. Орнамент дополняет и композиции нижнего ряда пластин с зооморфными изображениями.

Врата Рождественского собора привлекали внимание не одного поколения исследователей [55]. Время их появления и происхождение исполнивших их мастеров остаются дискуссионными. До сих пор обсуждается, одновременным ли было создание комплексов пластин с сюжетными композициями и возникновение их декоративной «рамы», а также появление пластин нижнего ряда с изображениями львов и грифонов в орнаментальном обрамлении. Окончательно не решен и вопрос о единовременности создания Южных и Западных врат [56]. Анализ орнамента, весьма существенной составляющей этого комплекса, при этом особенно важен. Однако он неизбежно влечет за собой обращение к общим вопросам, касающимся суздальских дверей, к традициям, определяющим причины появления такого рода произведений, к рассмотрению круга возможных прообразов [57].

У В.Н. Лазарева не вызывало сомнений русское происхождение врат, и не только из-за наличия славянских надписей на них, но и из-за «тяги к узорочью», которое, как он отмечал, делало их безусловной принадлежностью владимиро-суздальской художественной культуры. По его мнению, «их следует рассматривать как одно из самых типических ее проявлений, в котором русские... люди показали себя достойными соперниками цареградских мастеров» [58]. Иную точку зрения отстаивал В.Д. Сарабьянов, писавший о «несомненной принадлежности мастеров суздальских врат византийской художественной культуре» [59]. Он считал их произведением «столичного константинопольского искусства» [60]. Во многом это расхождение в оценках связано с непростой историей появления и бытования дверей, неоднократными их дополнениями, переборкой, а также отсутствием в настоящее время других аналогичных изделий.

Вопрос о времени создания суздальских «Золотых врат» также решается разными исследователями по-разному [61], в основном исходя из летописных известий о построении и освящении суздальского Рождественского собора (на месте Успенского собора Мономаха) в 1222–1225 гг., а также исходя из предполагаемого патронального характера состава святых, изображенных на нащельниках врат — прежде всего святителя Митрофана, соименного владимиро-суздальскому владыке Митрофану (1227–1238).

Но доводы, касающиеся патронального характера изображений на нащельниках дверей, на валиках и умбонах, как и во многих других случаях, могут быть истолкованы по-разному. Так, предполагаемая важность

317

для владимирского княжеского дома преемственных связей с византийскими василевсами, почитание Митрофана (первого патриарха, утвержденного в этом сане при императоре Константине) могла повлиять и на появление его образа на суздальских

Двери суздальского храма, как известно, выполнены в необычной для Руси технике золотой наводки по меди, известной в западноевропейском искусстве как «коричневый лак» (Braunfirnis) [63], - своего рода золотой графики на темном фоне. Однако мы не знаем о ее использовании при изготовлении храмовых дверей ни в западнохристианской, ни в восточнохристианской традиции. В западноевропейском искусстве эта техника применялась нечасто и довольно ограниченно, по сути, маргинально. Она встречается в основном в произведениях малых форм [64].

Церковные двери X-XII вв., сохранившиеся в Европе [65], были выполнены в основном в технике литья [66] или резьбы по дереву [67]. Определенный интерес в данном случае представляют двери базилики Сан Дзено Маджоре в Вероне, состоящие из бронзовых панелей, крепящихся, как и в суздальских вратах, на деревянную основу [68]. Время их выполнения, как и с вратами из суздальского собора, четко не определяется. Во всяком случае, створки дверей итальянской базилики разделяет не один десяток лет. Наиболее древняя, левая, с композициями Нового Завета была исполнена немецким мастером предположительно в конце XI-первой половине XII в. [ил. 467]. Правая створка со сценами Ветхого Завета-творение местного мастера, относится к концу

[62] Лаврентьевская летопись сообщает, что «в лето 6702 (1194 г.—*М.О.*)... заложи благоверныи князь Всеволод Юргевич (не менее брата известный своей храмоздательной деятельностью.-M.O.)... летинен в граде Володимери месяца июня в 4 день на память святаго Митрофана, патриарха Констянтина града». Далее в продолжении этого же текста сообщается, что «того же лета месяца августа обновлена бысть церкы Святое Богородици Володимери, яже бе ополела в великыи пожар... и бысть опять яки нова и бысть радость великая в граде Володимери» (ПСРЛ. Т. І. 1927/1997. Стб. 411). Основное же обновление Успенского собора и освящение его относится к 1189 г. (ПСРЛ. Т. І. 1927/1997. Стб. 407). Были тогда или в 1194 г. заказаны для него новые

«золотые» двери? Что

го собора при великом пожаре 1185 г., когда погорел не только храм, но сгорела и вся его драгоценная утварь, выброшенная во двор, мы не знаем. Далее в сообщении под 1194 г. указывается, что «того же лета месяца семтября обновлена бысть церкы святая Богородина в Сузжали, яже бе опадала старостью и безнарядьем, тем же блаженыим епископом Иваном. И покрыта бысть оловом от верху до комар и до притворов, и то чюду подобно, молитвою святое Богородици и его верою...» (ПСРЛ. Т.І. 1927/1997. Могли ли быть заказаны и для нее новые двери? Размеры дверных проемов в крупных храмах Владимиро-Суздальских земель примерно одинаковы, поэтому одновремен-

ный заказ нескольких две

рей или наборов пластин

XII или, возможно, даже к XIII в. [69] [ил. 468]. Декоративная система дверей Сан Дзено Маджоре наглядно демонстрирует этапы их создания, что важно для понимания возможной истории формирования комплекса дверей Рождественского собора, хотя и визуально, и структурно она существенно отличается от той конструкции, которую мы имеем на суздальских «Золотых вратах» [70]. Остальные церковные двери, сохранившиеся в романских базиликах Италии [71], были стало с дверьми Успенскок ним и их взаимозаменяе-

мость вполне возможны. Манукан 2013. Один из примеров крупной формы-четыре медных панно из собора Левы Марии в Ко́нстанце (юг Германии) XI-XIII вв. Kuder, 1997. Abb. 1–4). Mende, 1983. Таковы бронзовые двери XI-XII вв. соборов в Хильдесхайме (1008–1015), Аугсбурге, Гнезно, представляющие собой наборы рельефных композиций, обрамленных плоскими гладкими или частично орнаментированными полями. Выпуклые орнаментированные валики, разделяющие разносоставные клейма, использованы в конструкции литых Магдебургских врат (1152–1154 гг., с переделками

XIV-XVI вв.) Софийского

и редкие образцы-резные

деревянные двери, напри-

собора Новгорода.

[67] Наиболее ранние

мер, сохранившиеся в церкви Санкт Мария им Капитоль в Кёльне (около 1050 г.), обрамления которых, как и умбоны, украшены орнаментом (в нескольких вариантах). В декоративном решении-включение пластин с сюжетными изображениями в орнамен тированную «раму»—этот памятник один из наиболее развитых в западноевропейской традиции (учитывая, что техника деревянной резьбы предопределила ее характер-прорезной узор в виде плетенки). Орлова, 2017/1. С. 355-

[69] Створки дверей состоят из деревянной основы, к которой скобами или штырями прикреплены литые рельефные пластины. Довольно значи тельные интервалы между ними заполнены декоративными деталями-пере мычками, не играющими функциональной роли

и имеющими независимые крепления. Перемычки представляют собой плоские гладкие полосы с полыми выпуклыми полупилиндрическими выступа ми в средней части, составляющими около половины их ширины. Эти выступы украшены прорезными орнаментами, в основном геометрическими. Места стыков полос прикрыты крупными умбонами с чело веческими и звериными масками. Перемычки створок дверей

(которые неоднократно перебирались) во многих случаях относятся к более позднему времени. При этом они имеют одинаковый характер как на левой, так и на правой створках, по-своему объединяя их. [70] Ср.: Манукян, 2012. C. 211.

[71] Le Porte del Paradiso.

[72] В зависимости от значимости храма и стату467 Декор левой створки бронзовых дверей базилики Сан Дзено Маджоре в Верон Италия. Конец XI — первая половина XII в. Деталь. Фото

468 Декор правой створки бронзовых дверей базилики Сан Дзено Маджоре в Вероне Италия. Конец XII — первая половина XIII в. (?). Деталь. Фото автора

са заказчика количество пластин с изображениями могло быть разным. Врата римской церкви Сан Паоло фуори ле Мура (1070 сплошь состоят из пластив со сценами из Нового и Ветхого Заветов (с крат кими надписями на грече ском) и отдельно стоящими фигурами. Отметим, что орнамент, украшающий полосы конструктивной рамы двери, представляющий собой модификации «процветших» крестов внутри треугольных полей зигзагообразного каркаса. может служить аналогией одному из вариантов орнамента Западных суздальских врат. Византийские двери церкви Сант Анджело в Монте-Гаргано (1076) сплошь состоят из пластин со сценами из Ветхого Заве та с участием архангела Михаила, что позволяет вспомнить Южные двери суздальского собора. Отме гим, что в данном случае изображения на пластинах этих дверей византийской работы сопровождаются пространными латинскими надписями.

[73] ПСРЛ. Т. II. 1962/1998. Стб 581 589

[74] ПСРЛ. Т.І. 1927/1997. Стб. 458.

[75] Соколов, 2011. С. 279. [76] Даже несмотря на известное преувеличение, впечатляют сведения детописи, перечисляющей «ссуд златых и сребреных, и порт золотом шитых... и чудных икон золотом кованых... им же несть числа» (ПСРЛ. Т. І. 1927/1997. Стб. 392). См. также: Даркевич, 2010 С. 23-29. Среди утвари Рождественского собора присутствовали произведе ния западноевропейского мастерства, об обилии и разнообразии которых мы можем лишь догадываться, судя по ничтожным их остаткам. Так, например, известна дарохранительница в виде голубя с лиможской эмалью, уцелели литые фигурки львов, служившие, видимо основой для подсвечников или дарохранительницы, подобной аахенскому реликварию. Из раскопок происходит обломок бронзового хороса с характерной головкой дракона

константинопольской работы 1060-х гг. – первой половины XII в., хотя в самой Византии такого рода произведения не уцелели. Все они имели один и тот же конструктивный принцип крепления, который, помимо всего прочего, был связан с их тяжестью, разборным характером, необходимостью транспортировки. Фигуративные изображения этих дверей были выполнены в сложной и дорогостоящей технике насечки изображений на бронзовых пластинах с последующим заполнением борозд серебряной или золотой проволокой, а также инкрустацией эмалевой цветной пастой [72].

Именно золотой или серебряный рисунок гравированных дверей византийской работы – если говорить о художественном принципе и визуальном результате, а не о технологии изготовления, - как и использованные в их конструкции орнаментальные приемы, наиболее близки суздальским «Золотым вратам».

Появление «золотых» дверей в искусстве Владимиро-Суздальской Руси остается загадкой, как и применение к столь крупным предметам необычной техники исполнения. Безусловно, суздальские врата не были первыми и тем более единственными произведениями такого рода в русских землях. Хорошо известно сообщение Ипатьевской летописи о том, что для Успенского собора Андрей Боголюбский «...двери же церковныя трое золотом устрои», а в церкви Рождества в Боголюбове «двери же и ободверье» было «златом... ковано» [73]. Сохранилось и сообщение о том, что около 1231 г. ростовский епископ Кирилл II создал для своего собора «двери церковьная прекрасны яже наричаются златыя сущая на полудньнои стране» [74].

Золото, вечный эквивалент экономической состоятельности, но вместе с тем и «вещество вечной жизни» – своеобразное воплощение не только экономического, но и сакрального богатства социума [75] — традиционно являлось важным компонентом в системе духовных и художественных ценностей князей Владимиро-Суздальской Руси. Как и все христианские храмоздатели, они утверждали свою значимость, приравнивая себя к древним властителям, сопоставляя свои постройки со Святая Святых, а себя с царем Соломоном, стремясь даже превзойти его в богатстве убранства храмов. Имманентное свечение золотых фонов, мерцание драгоценной смальты византийских мозаик были заменены в постройках Владимиро-Суздальских земель отчетливо явленным сиянием драгоценного металла: золоченой утварью и золотым же декором стен и сводов и вовне, и внутри. Как нельзя лучше эти предпочтения воплощались в блеске «Золотых врат» – удачно найденной альтернативе рельефным литым дверям западных соборов и визуально близким византийским, выполненным в дорогостоящей сложной технике инкрустации золотыми и серебряными проволочками по меди. Возможно, именно стремление приблизиться к облику дверей константинопольской работы, в известной мере им соответствовать вызвало интерес к технике золотой наводки, локально использовавшейся на предметах западноевропейского ремесла.

Драгоценные произведения литургической утвари – иерусалимы, рипиды, лампады и пр., по свидетельствам летописей, обильно присутствовавшие в интерьерах владимиросуздальских храмов [76], привозные, полу-



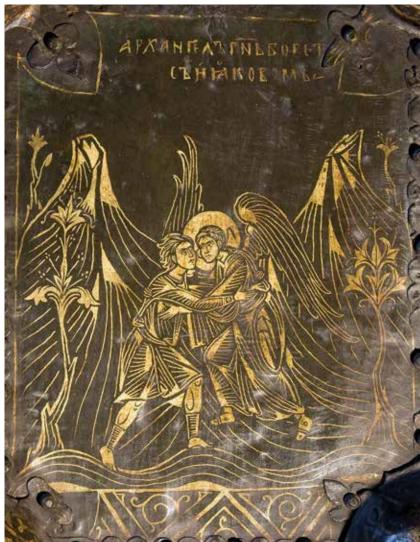
ченные в дар или специально заказанные в западных землях, то есть относительно мелкие предметы, при исполнении которых иногда использовалась в Европе техника золотой наводки, могли навести на мысль о приглашении мастеров для ее применения в более монументальных произведениях—дверях возводимых построек.

Определенное влияние на заказчиков суздальских врат могли оказать и другие соображения. Пластины, прежде всего Южных врат, отличает редкостное разнообразие форм, вариаций орнаментальных мотивов в основном растительной природы. Изобилие роскошных цветов, гибких стеблей присуще и декоративной системе валиков Южных и Западных врат. Вся эта далекая от земной флоры сияющая природная среда находилась как бы «по другую сторону мирского бытия», служила своеобразной парадигмой Рая, места, где золотые цветы, излучающие свет, никогда не увядают, где вечно цветут деревья с золотой листвой и порхают золотокрылые птицы, где «солнце сияет в семь раз сильнее» [77]. Использованная при создании врат техника золотой наводки придавала всем этим ассоциациям особую выразительность и убедительность, а принимая во внимание текст «Видения Андрея Юродивого» [78] (произведения, безусловно, известного не только владимирским книжникам, но и создателям системы декоративного убранства храмов Владимиро-Суздальских земель), и актуальность. Убедительность и наглядность тем большие, учитывая тематику пластин Южных врат, включающих «райские сцены», что эти врата и понимались как райские и, соответственно, так же именовались.

Вся эта райская символика в искусстве Владимиро-Суздальских земель постепенно нарастала, развиваясь от систем фасадного декора храмов, состоящего из отдельных, довольно грубовато стилизованных изобразительных моделей — флоральных, зооморфных и антропоморфных, — к фантазийной стихии нижних зон фасадного декора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

Можно ли говорить о вратах суздальского собора как о едином, созданном одновременно комплексе [79]? В данном случае чрезвычайно важно обращение к орнаменту и декоративным приемам, использованным при их создании [80], как к своеобразным типологическим и стилистическим маркерам.

Одна из уникальных особенностей суздальских врат — орнаментальные фризы в нижних частях пластин. Во всех известных вариантах дверей как западноевропейского, так и византийского происхождения, с литыми, резными по дереву или инкрустированными по металлу пластинами,



469

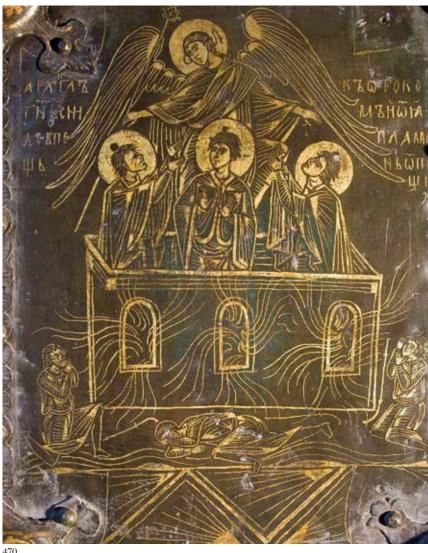
таких дополнений нет. Орнаментальные фризы, дополняющие по низу сюжетные композиции на пластинах, имеются только у «Золотых врат» суздальского собора, где их присутствие, казалось бы, не вызвано необходимостью, даже если изначально у них предполагались чисто конструктивные перемычки с простейшим декором. При этом характер осмысленной, последовательно осуществленной и развитой системы эти орнаментальные фризы имеют только на пластинах Южных врат.

Орнаментальная составляющая Западных и Южных врат существенно различается. Фризы в нижних частях пластин Южных врат теснейшим образом связаны с их композиционным построением. Они занимают в них довольно значительное место, составляя примерно 1/6 часть поверхности, то есть практически столько же, сколько отведено пространным и высокопрофессионально выполненным надписям в верхних частях пластин. Узоры орнаментальных фризов поражают разнообразием вариантов, лишь в немногих случаях повторяющихся, артистизмом исполнения, изысканной простотой тончайших линий

[77] Симеон Новый Богослов. Первый нравственный трактат, 4. Цит. по: Соколов. 2011. С. 78. [78] Описывая свое видение райских садов, он вспоминал о растущих там деревьях: «...они, колеблясь своими ветвями, чрезвычайно услаждали зрение.. Одни из деревьев непрестанно цвели, а другие были украшены златовидными листьями, иные были обременены различными плодами неизреченной красоты. Нельзя уподобить деревьев райских ни одному дереву земному, самому красивому: ибо Божия рука рассадила их, а не человеческая. В этих садах было бесчисленное множество птиц, одни из них имели крылья золотые, другие подобно снегу белые, иные были испещрены различными цветами... По обеим сторонам реки росли виноукрашены были золотыми листьями и златовидны-Андрея Юродивого, 1902. C. 69-74).

469 Борьба Иакова с ангелом. Пластина левой створки Южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Рубеж XII–XIII вв. — 1230-е гг. (?). ГВСМЗ. Фото автора

автора
470 Три отрока в пещи
огненной. Пластина левой
створки Южных дверей собора Рождества Богоматери
в Суздале. Фото автора



По мнению И.И. Срезневского, Житие святого могло быть создано в VI в. и переработано в X в. (Срезневский, 1880. С. 149–184). С. Манго считал, что Житие Андрея Юродивого было создано в конце VII в. (Мапдо, 1982. Р. 297–313). Пространное греческое Житие Андрея Юродивого было переведено на древнерусский язык в XII в. и получило широкую известность на Руси.

[79] Разными исследователями эти вопросы решались по-разному. И здесь существуют край ние позиции. По мнению А.Н.Овчинникова. «как запалные, так и южные врата представляют замкнутые стилистические явления. Перед нами два совершенно разных художе ственных мировоззрения. привитых к одному стволу владимиро-суздальского искусства» (Овчинников, 1978. С. 8). Противоположная точка зрения принадлежит А.М. Манукян, автору одной из последних работ, посвященных этому произведению, утверждающей, что Западные (причем в их полном составе) и Южные врата были созданы одновременно, только разными группами мастеров (Манукян, 2012. С. 211). [**80**] Barnep, 1973. C. 96–113.

рисунка. Отличающиеся продуманностью ритмических соотношений друг с другом, эти орнаментальные фризы не нейтральны по отношению к сюжетным сценам, но осмысленно взаимодействуют с их композиционным построением, деликатно отвечают характеру моделировки фигур и рисунку пейзажных фонов. Эта особенность тем более заметна из-за продуманного масштаба фризов, который позволяет вместить в их полосу в основном лишь три раппорта орнамента.

Рисунок и ритм орнаментальных фризов на пластинах Южных врат либо уравновешивают динамику сцен над ними, например в сцене «Борьба Иакова с ангелом» [ил. 469], благодаря направленному в противоположные стороны движению гибких стеблей с отростками, либо подчеркивают импульс, приданный движению двух разнонаправленных частей той или иной сцены, например в композиции «Ангел призывает Гедеона на борьбу с агарянами». При этом сами композиции фризов, как правило, замыкаются с обеих сторон, что еще более связывает их с продуманно организованными сценами, находящимися над ними. В основном это касается фризов с орнаментом растительного характера, а таковых большинство на Южных вратах. Но и во фризах с геометрическими формами соотнесенность их с сюжетными композициями не менее выявлена. Примером в данном случае может служить пластина с изображением сцены «Три отрока в пещи огненной», где пучки лучей в треугольных полях зигзагообразного каркаса орнаментального фриза напоминают вспышки пламени [ил. 470]. Весьма характерна также сцена «Сон Иакова» с лестницей, прямоугольным пролетам которой органично соответствует, не повторяя их буквально, геометрический орнамент в нижней зоне пластины [ил. 471]. Энергично перекрещивающиеся линии моделировки склонов горных отрогов и импульс напряженного движения Адама в сцене «Труды Адама» находят отклик в диагональных линиях рисунка орнаментального фриза в нижней части пластины.

Способы взаимодействия орнаментальных завершений пластин Южных врат с их сюжетными частями отличаются редкой изобретательностью. Так, на пластине со сценой «Чудо архангела Михаила в Хонех» спирали водяной воронки [ил. 472] соответствуют волюты цветочных форм фриза в ее





нижней зоне. Вертикальному положению жезла в руках ангела в сцене «Архангел Михаил запрещает волхву Валааму проклинать сынов Израиля» отвечают прямые стержни орнаментальных мотивов, напоминающие «процветшие» кресты, в нижней зоне пластины.

Орнаментальные композиции фризов Южных врат поражают не только многообразием и хорошо прослеживаемой взаимосвязью с сюжетными изображениями, но и безусловной оригинальностью. Аналогий им можно привести не много, и то достаточно отдаленных. Традиционен лишь разнообразно варьируемый мотив лозы. Здесь вновь можно вспомнить текст Андрея Юродивого, упоминавшего о виноградных лозах, «которые украшены были золотыми листьями и златовидными плодами» [81].

Один из наиболее необычных орнаментальных фризов—звездчатый—в сцене «Авраам, встречающий трех ангелов» [ил. 473], в иной интерпретации встречающийся в мозаиках Мартораны [ил. 474], где используется мотив, хорошо известный по декору раннехристианских саркофагов и византийских шкатулок из резной кости.

Более типичным для пластин Южных врат остается, однако, согласование мотивов. Плавным тонким линиям позема в композиции «Жертвоприношение Авеля» отве-

322

чают изогнутые стебли лозы в треуголых полях, образованных зигзагообразной структурой орнаментального фриза [ил. 476].

Пальметтовидные мотивы фриза пластины со сценой «Ангел призывает Гедеона на борьбу с агарянами» соотносятся с листвой необыкновенных деревьев в ней [ил. 475]. Обильно и в разных вариантах они присутствуют в большинстве других композиций Южных врат [ил. 477 а-г].

Изображения деревьев, древовидных растений – одно из самых удивительных явлений, уникальных особенностей, важнейших примет композиций Южных врат. Многочисленные и разнообразные, особенно в сценах из Книги Бытия они ничем не напоминают образы деревьев, характерные для живописи византийского круга. Это блистательная стилизация флоральных форм, своеобразное воплощение райской растительности, редчайший пример такого рода.

Мотивы итало-византийской романики, такие, например, как на капителях колонн внутреннего двора кафедрального собора в Монреале или капителях базилики Сан Микеле в Павии, свидетельствующие о стремлении их создателей к преобразованию природных растительных форм, их трансформации в фантастические древа райских кущ, не могут служить аналогиями. Приемы стилизации растительных форм, известные по

[81] Видение Андрея Юродивого, 1902. С.72. 471 Сон Иакова, Пластина левой створки Южных дверей собора Рождества Богомате ри в Суздале. Фото автора 472 Чудо архангела Михаи ла в Хонех. Пластина левой створки Южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора 473 Авраам, встречающий трех ангелов. Пластина левой створки Южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора

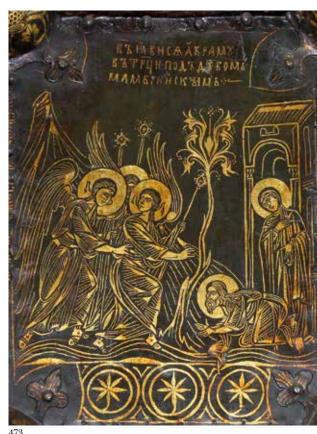
позиция. Мозаика церкви Марторана в Палермо, Сицилия. Середина XII в. Деталь. Фото автора

Bakirtzis, 2012. P. 217.

[84] Dunbabin, 1999. P.11. Fig. 8. Об этом свидетель-

ствуют особенности их

[85] Овчинников, 1978. С.15.





памятникам западноевропейской эмали или рукописной книги, имеют иной характер.

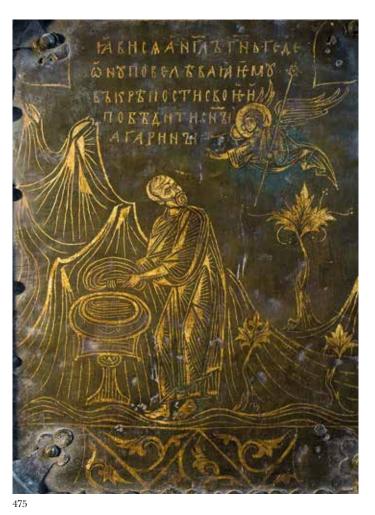
«Нельзя уподобить деревьев райских ни одному дереву земному», - говорится в «Видении Андрея Юродивого» [82]. Необыкновенные образы древовидных растений Южных врат позволяют вспомнить о классических истоках византийского искусства, всегда остававшихся для него актуальными. Прототипы подобных форм существуют в раннехристианских мозаиках с импровизациями на темы аканфа, например в декорации базилики Ахиропиитос в Салониках [83]. Еще более углубляясь, можно вспомнить растительные мотивы эллинистического искусства, такие, например, как в напольных мозаиках Сикиона в северной части Пелопоннеса, восходящие, как предполагается, к декору ближневосточных тканей [84].

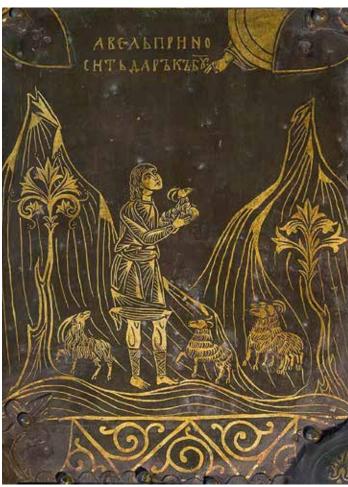
Мотивы листвы этих деревьев повторяются и интерпретируются в сложном обрамлении образов львов и грифонов на нижних пластинах створок Южных врат, составляющих неотъемлемую и, несомненно, одновременную их часть. Хотя в данном случае трудно и вообще едва ли возможно определить очередность. С таким же успехом можно сказать, что формы листвы древовидных растений на основных пластинах дверей столь изобретательно варьируют мотивы орнамента в обрамлении фигур львов и грифонов в нижнем их ярусе, что становятся весьма выразительным, уникальным, по сути, сюжетным компонентом в их композициях.

Не менее характерной чертой Южных врат является целостный образ природной среды – удаляющиеся заостренные отроги гор, будто задрапированные наброшенной на них тончайшей вуалью, веерообразно расходящейся складками, мягкие волны земли. «...Вся эта упругая система линий... находится в строгом равновесии с темным пространством неба. В этом умении так разнообразно сочетать пространство фона и прозрачную вязь изображений особенно четко проявилась культура и индивидуальность мастера. Его доверие к выразительной силе элементов пейзажа таково, что иногда пейзаж почти полностью представляет собой символический замысел темы» [85].

Способ обозначения позема четырьмяпятью плавными линиями, не ассоциирующимися буквально с земной поверхностью, но тем не менее являющимися приметами определенной среды обитания, ее последовательным обозначением, характерен только для пластин Южных врат.

Обобщенный образ природного окружения является отличительным признаком изобразительной концепции Южных врат и присущ только им.





Тесная связь всех компонентов врат создается и благодаря орнаментальным фризам на пластинах, которые примыкают к самым нижним из них—с образами львов и грифонов, обрамленных орнаментом. Растительные формы этих фризов не столь сложны, но типологически близки к этому орнаменту и не менее выразительны.

Мир диковинных растений, в ветвях которых гнездятся птицы, выкармливающие птенцов, характерный для иллюстраций византийских Псалтирей [86], единая надмирная среда, населенная дружелюбными животными,—вся эта неземная благость своеобразно претворяется в нижних пластинах Южных врат с изображениями львов и грифонов.

Образы этих верных стражей дверей при входах в храмы, олицетворяющих также и духовную бдительность, в данном случае не имеют угрожающего характера. Напротив, они коррелируют с беззлобным обликом этих животных в сценах Рая, более того, как кажется, взаимодействуют с ними. Это касается прежде всего льва на левой створке врат в сцене «Адам нарекает имена зверям» [ил. 478], повернувшего голову в сторону входящих в храм, и ровно в таком же ракурсе

изображенного «улыбающегося» льва в нижней части правой дверной створки [ил. 479]. Нельзя сказать, что эти находящиеся на разном уровне звери смотрят друг на друга, однако определенная взаимосвязь между ними все же существует, что становится очевидным при сближении створок.

Крупные звери нижних пластин с мощно вылепленными пластичными телами, сплошь залитыми золотом, с большими светлыми глазами, энергично напряженными лапами прекрасно вписаны в их квадратную плоскость [ил. 480]. Их просторно размещенные фигуры органично включены в орнаментальную систему из тонких стеблей с лиственными ответвлениями, образующими своего рода медальоны. Спиралевидно закручивающиеся вокруг зверей стебли представляют собой своеобразное преобразование их хвостов, что типично для романского искусства, черпавшего мотивы из многих источников.

О сложном синкретическом характере образов львов и грифонов свидетельствуют особые клейма и декоративные вставки на их телах. Они вызывают в памяти про-изведения сасанидского серебра. Разного

[86] Например, Псалтирь Феодора 1066 г. (Британская библиотека. Add. 19352). 475 Ангел призывает Гедеона на борьбу с агарянами.
Пластина левой створки
Южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора
476 Жертвоприношение
Авеля. Пластина левой створки Южных дверей собора
Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора
477 Древовидные мотивы

в композициях пластин левой

створки Южных дверей собо-

в Суздале (а-г). Фото автора

ра Рождества Богоматери

[87] См., например: Ghirshman, 1962. Fig. 287, 404; Muthesius, 2008. Fig. 160. [88] Bongiovanni, 1989 P.121-136. Западные и северные двери собора, по одним сведениям, были изготовлены в 1180-х гг., но разными мастерами, по другим-с временным интервалом около 10 лет. Северные двери, исполненные Бризано ди Трани, жившим в Южной Италии, где византийское влияние было особенно сильно, типологически напомина ют византийские. С точки зрения орнаментального декора любопытны и созданные тем же мастером двери собора в Трани. [89] Аналогичные изображения были повторены и в интерьере этой постройки по сторонам королевского трона рядом [90] Здесь можно вспом

нить византийский шелк X-XI вв. из собрания ГИМ с изображениями крохотных зверюшек между основными мелальонами. воспроизведение византийского шелка на обороте иконы «Собор Архангела Михаила», происхолящей из Сванетии, наконец. имитацию византийского шелка в покольной зоне смоленского храма на Про токе. Можно вспомнить также и о шитых зооморф ных изображениях на так называемой фелони Антония Римлянина. Об этом упоминала и К.М. Муратова (Муратова 2006. C. 577).

и к.м. муратова (муратова, 2006. С.577).

[92] Sciortino, 2012. Fig. 103–105, 119, 145. В свою очередь, они восходят к изображениям животных в мозаиках гораздо более раннего времени, в том числе в перистиле Большого дворца в Константинополе (VI в.), и, естественно, к образам еще более древним.

рода орнаментальные клейма на изображениях животных встречаются и на византийских шелках, восходящих к сасанидским [87]. В целом же гораздо более близкой аналогией для львов и грифонов на Южных вратах суздальского собора служат изображения этих существ в мозаиках свода зала короля Рожера в Королевском дворце в Палермо, исполненных при Вильгельме II в 1180-х гг. Там образы животных, выделенные круглыми рамами, также представлены в обрамлении вьющихся стеблей с лиственными и пальметтовидными ответвлениями [ил. 481]. Грифоны суздальских врат и типологически весьма близки к грифонам упомянутых мозаик, как и самый прием помещения плотных весомых тел зооморфных существ на фоне прозрачной орнаментальной вязи.

В этом же ряду находятся двери собора Монреале, сооруженного и украшенного также во времена правления Вильгельма II, прежде всего западные — литые, известные как "Porta del Paradiso", созданные Боннано Пизано в 1186 г. [88]. Они включают 42 панно со сценами Ветхого и Нового Заветов, начиная от сотворения Адама и Евы и заканчивая Вознесением. В нижнем ярусе этих врат помещены парные фигуры львов и грифонов [89] [ил. 482].

Образы этих существ, обильно изображавшихся на восточных тканях, преобразованных в романской пластике, были чрезвычайно популярны не только в норманнской Сицилии. У византийских бронзоманности в предоставления в предоставления

вых дверей портала Сан Клементе базилики Сан Марко в Венеции (1080) в самом нижнем ярусе помещены четыре панели с небрежно прорисованными зооморфными и растительными мотивами, в том числе грифонами и львами. Возможно, такого рода прием, встречающийся на храмовых дверях, являлся своеобразной имитацией узоров тканей, использовавшихся в интерьерах и прежде всего в нижних их зонах [90].

Византийцы унаследовали античное представление о грифоне как неусыпном бдительном страже, как о существе высшей силы и боеспособности. Львы олицетворяли силу, знатность происхождения и власть, что чрезвычайно импонировало норманнским властителям Италии, не столько сопоставлявшим, сколько противопоставлявшим себя византийским василевсам. Изображения львов и грифонов обильно использовались как в пластике, так и в мозаиках,-на стенах, сводах, а также в напольных мозаиках. Причем для всех грифонов, как правило, характерны сильно загнутые клювы, подобные тем, что отличают их на суздальских вратах.

Манера изображения зверей на пластинах Южных врат, например в сцене «Адам нарицает имена зверям» вполне отвечает и более натуралистической византийской традиции. Эта группа напоминает фигуры зверей в сцене «Сотворение животных и человека» в мозаиках Монреале [91], как и в других композициях ветхозаветного цикла там же [92] [ил. 483]. Заметим, что целый





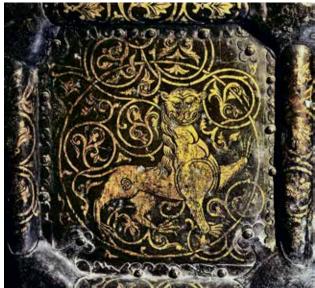




325

 $477\,\mathrm{r}$





479

ряд сцен в мозаиках Монреале [93] отличают и мягкие волны земли, характерные для композиций на пластинах Южных врат.

Помимо чисто типологических особенностей, мозаики основной части собора Монреале могут, как представляется, служить и определенным стилистическим ориентиром для создателей композиций пластин Южных врат. Во всяком случае, их выдающееся мастерство, особенности художественного языка свидетельствуют о приверженности классицизирующему направлению византийского искусства конца XII в. Активно воспринимаемое и претворяемое, оно оставалось эталоном.

Рассматривать врата суздальского собора как единый комплекс, судить о нем как о произведении, созданном в одно и то же время, едва ли возможно. Не затрагивая основных стилистических различий между двумя вратами суздальского собора, очевидных для всех исследователей, но по-разному ими осмысляемых [94], отметим особенности

несколько иного рода. Масштаб изображений на Западных вратах крупнее, пространство фона практически отсутствует. Отсутствует в большинстве случаев и позем в виде волнистых линий. В тех немногих сценах, где изображаются деревья, они, как, например, в композиции «Троица», показаны только контуром, их формы лишь отдаленно напоминают фантастическую растительность Южных врат.

Орнаментальные композиции, используемые на Западных и на Южных вратах, не просто существенно отличаются. Иными являются и самый принцип их применения, и степень интереса к выбору орнаментальных моделей, и приемы их интерпретации. На Западных вратах орнаментальные фризы помещены отнюдь не на всех пластинах, они гораздо уже, чем на Южных. Место, занимаемое ими, соотносится с общей поверхностью пластин примерно как 1/8 против 1/6 на Южных вратах. Узоры орнамента здесь гораздо менее вариативны, преобладают



ные ряды на стенах этого огромного собора подчеркнуты орнаментальными фризами. Зрительно они не только разделяют ярусы композиций, но служат как бы завершением сцен. Они, разумеется, иные, гораздо более узкие и композиционно более простые, нежели изысканные и разнообразные фризы в нижних частях панелей Южных врат суздальского собора. И было бы, наверное, слишком смело предполагать существование определенной зависимости между этими двумя художественными явлениями, однако визуально они сопоставимы. Особенно это заметно при сравне нии пластин Южных врат с ветхозаветными сценами на стенах нефа базилики в Монреале, разделенными окнами и образующими онные построения с пространными надписями в их верхних частях. [94] См. раздел «Живопись конца XII—первой половины XIII века»

[93] *Sciortino*, 2012. Fig. 90–91. Изобразитель478 Адам нарекает имена зверям. Пластина левой створки Южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора 479 Лев. Пластина правой створки Южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора 480 Лев и грифон. Пластины левой створки Южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора 481 Пластины меле и в Суздале.

481 Львы и грифоны. Моза ика свода зала короля Рожера в Королевском дворце, Палермо, Сицилия. 1180-е гг Деталь

[95] Сарабьянов, 2012/2.

С. 212–229. Но мы не знаем,

к какому. Это могли быть

не существующие ныне

северные двери Рожде-

ственского собора. Но

[97] См. раздел «Жи-

половины XIII века»

в настоящем томе.

C. 96-113).

возможны и другие объяс-

[96] Bakirtzis and others, 2012.

вопись конца XII—первой

[98] На это впервые ука-

зал Г.К. Вагнер (*Вагнер*́, 1973.

482 Лев и грифон. Пластина бронзовых западных дверей собора в Монреале, Сицилия. XII в. Фото автора

мотивы геометрические (за несколькими исключениями), в основном ромбовидные и зигзагообразные, присутствие которых в композиции в целом отличается необязательностью, формальностью. Использование мелких, различимых лишь при очень близком рассматривании декоративных деталей на одеждах, обуви персонажей и элементах архитектурного стаффажа в композициях пластин Западных врат не компенсирует скудость орнаментального компонента.

Если нет сомнений в том, что Южные врата, включая самые нижние их части, выполнены одновременно, то Западные имеют составной и к тому же стилистически разнородный характер, и их историческая жизнь просматривается. Особенно отличаются несколько пластин нижнего ряда, очевидно, изначально принадлежавших другому комплексу [95]. Это «Положение риз Богородицы», «Положение пояса Богородицы» и, возможно, «Успение». Помимо иных существенных отличий, во всех этих случаях используется характерная для Южных врат деталь – волнообразный позем. Наиболее выделяется пластина с композицией «Положение пояса Богородицы». Даже не принимая во внимание состояние сохранности-явную потертость, -у нее иной масштаб и уникальный орнаментальный фриз в нижней зоне [ил. 484]. Он состоит из парных мелких спиралей и нигде более на дверях собора не встречается. Такого рода редкий узор восходит к орнаментам раннехристианской эпохи, например к мозаикам Ротонды в Салониках [96], где использованы еще греко-римские мотивы.

Как предположил Л.И.Лифшиц, работы над всем комплексом могли растянуться на несколько лет [97]. Во многом отличающиеся пластины Южных и Западных врат Рождественского собора в Суздале, созданные разными мастерами в разное время, объединяет система орнаментированных валиков и умбонов [98]. Создание вторичной декоративной сетки—прием, встречающийся в средневековой практике, в частности на ранее упоминавшихся разновременных створках врат базилики Сан Дзено Маджоре в Вероне.

Декор валиков и умбонов суздальских врат представляет собой другую эстетическую концепцию орнамента, нежели на пластинах. Изображения и узоры на этих элементах адаптируют творение высокого византийского мастерства, каким являются, во всяком случае, Южные врата, к русской художественной среде, позволяя считать их произведением русского искусства. Их декор изобилует пышными многочастными растительными формами и множеством зооморфных образов. Это другой мир флоральных и зооморфных форм, несколько



48

«варварская» декоративная сетка, наложенная на ясную, четкую, до мелочей продуманную художественную систему пластин с безупречно согласованными формами, соотношениями сюжетных и орнаментальных композиций. Во флоральных мотивах валиков используются элементы орнаментальных фризов, но они усложнены, преобразованы в многоярусные модели. И среди них-так называемая сасанидская пальметта, «плакучая» пальметта [ил. 486], не встречающиеся в орнаментальном репертуаре самих пластин, но характерная для резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, к которой мы обратимся ниже, а также разнообразные лиственные мотивы [ил. 485]. Именно орнаментальные формы валиков могут быть сопоставлены с орнаментом в росписи диаконника Рождественского собора.

При этом система валиков и умбонов Южных врат, искаженная при переборках, имеет свои особенности. Только там встречаются и особые, достаточно примитивные зооморфные образы, и во многих случаях «плетенка» [ил. 487]. Масштаб, сухость и жесткость моделировки фигур



482



львов и грифонов на нижних пластинах Западных врат существенно отличаются от аналогичных образов Южных. При этом они, несомненно, соотносятся с изображениями этих существ на умбонах Южных врат, принадлежа, видимо, к одному и тому же этапу работ. Их вторичный характер по отношению к декору Южных врат подтверждает хотя бы такая деталь, как клейма на телах животных – деликатные и компактные на изображениях нижних пластин Южных врат и расплывающиеся и несообразно крупные на Западных. В отличие от львов и грифонов на Южных вратах, эти изображения на Западных вполне могут быть сопоставлены с резьбой владимиросуздальских храмов.

Для атрибуции орнамента — той сферы искусства, которая наиболее сложно поддается исследованию из-за устойчивости, стабильности исходных моделей, — типологический анализ мелких деталей, незначительных подробностей менее важен, нежели анализ его стиля в контексте определенной орнаментальной среды, осмысление его общего визуального облика. Так, изображения зооморфных образов нижних пластин Южных врат, как и самый принцип обрамления этих образов, находит ближайшие аналогии, как уже говорилось, в мозаиках зала короля Рожера в Королевском дворце в Палермо 1180-х гг.



И точно также сюжетные пластины Южных врат могут быть сопоставлены с мозаиками нефа собора Монреале 1180–1190-х гг.

Возможно, здесь имело место своего рода косвенное воздействие художественной культуры арабского Востока, освоенной, ассимилированной искусством Южной Италии, соединенной с романским и византийским искусством в норманнском королевстве на Сипилии

Мы не знаем, откуда мастера суздальских врат пришли на Русь. Являлись ли они представителями интернациональной странствующей артели, каких существовало немало в Италии и в Западной Европе во времена бурного расцвета прикладного искусства и архитектуры в 1180–1230-х гг.? Или они были членами хорошо известной на протяжении нескольких десятилетий межконфессиональной артели, к услугам которой прибегали для выполнения элитарных заказов, и являлись мастерами, владевшими разными техниками и технологиями, которые они использовали в зависимости от пожеланий, возможностей заказчиков и срочности работы?

Едва ли следует сомневаться, что Южные и Западные врата суздальского собора были созданы на русской почве с участием пришлых мастеров, опирающихся на достижения византийского искусства. Участие в этой работе итальянских мастеров вполне коррелирует с мерой влияния итальянской романики не только на зодчество Западной Европы, но и на архитектуру Руси как в южнорусском, так в и северо-восточном ее вариантах. Однако, если в отношении архитектуры можно говорить о влиянии североитальянской (ломбардской) школы, то в случае с суздальскими вратами - южноитальянской и даже сицилийской. Об этом свидетельствуют не только художественные особенности сюжетных изображений Южных врат, но и характер зооморфных образов, львов и грифонов.

Как представляется, нижние пластины Западных врат, равно как валики и умбоны обеих дверей, относятся к той же стадии

[99] ПСРЛ. Т. ХХІІІ. 1910/2004. Стб. 159. [**100**] Потомственный московский купец Ермолин, судя по результату, был опытным подрядчиком и организатором, видимо, спешно проводимых работ, но не строителем. См.: Выгоюв, 1988. С. 73–92. [101] Подробнее см. разделы «Зодчество конца XII – первой половины XIII века» и «Монументальная пластика первой половины XIII века» в настоярагменты с иным, не

дошедшим до нас, храмом. Еще Н.П. Кондаков, разбираясь в деталях наружного декора Георгиевского собора, полагал, что «весь этот весьма разнообразный материал происходит из какого-то другого разобранного памятника и послужил для украшения собора в Юрьеве-Польском, когда этот последний ...сильно пострадал. Вся масса скульптур, здесь вложенных, носит явно двойной характер: это частью куски разрушенной стены самой церкви, частью плиты и куски другого, лучшего и притом древнейше483 Сотворение животных и человека. Мозаика собора в Монреале, Сицилия. 1180-е гг. По кн.: Sciortino, 2012. P.103

484 Орнаментальный фриз

Деталь пластины правой

створки Западных дверей

собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора 485 Орнаментальный мотив. Деталь резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230–1234 гг. фото автора 486 Орнаментальный фриз. Деталь валика левой створки Южных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале. Фото автора 487 Орнаментальный фриз. Деталь валика правой створки Южных дверей собора

Рождества Богоматери в Суз

го злания. Именно в этом

разгадка вопроса, зани-

Кондаков, 1889, С. 43).

обстоятельстве скрывается

мавшего многих» (Толстой

[103] В.Н.Лазарев, в интер-

Н.П. Кондакова, комменти-

руя крайнюю небрежность

отмечал: «камни сложены

часть плит оказалась вне

стен собора, другая часть

возведении новых сводов.

наконец, в стены вставле-

зданий. Все это привело

ны камни, взятые из других

к распаду некогда стройной

декоративной системы на

отдельные разрозненные

фрагменты, случайно друг

с другом сопоставленные

перепутанные» (Лазарев,

1953/2. C.431-432).

и чаще всего немилосердно

была использована при

совершенно беспорядочно,

претации декора Георгиевского собора в основном

следовавший видению

работы В.Д. Ермолина,

485

развития орнаментального декора в средневековом искусстве, что и фасадное убранство Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, к которому мы обратимся чуть ниже. Узнаваемость, даже сходство отдельных мотивов и элементов, безусловно, не означают непосредственного участия одних и тех же мастеров в создании и той и другой декоративных систем. Это была, скорее всего, общая художественная среда, отличающаяся повышенным интересом к орнаментальности, эволюционирующая в одном направлении, отличающаяся концептуальной избыточностью прекрасного, определенной степенью эклектизма.

Так или иначе, происхождение врат суздальского собора представляет собой сложную во всех отношениях проблему, загадку, остающуюся до конца не решенной, ответ на которую не может быть однозначным.

Еще более загадочным остается Георгиевский собор Юрьева-Польского. В настоящее время мы можем обоснованно судить об изначальном состоянии лишь нижней его половины, в резном декоре которой преобладает орнаментальная резьба. Она является не только наиболее сохранившейся частью, но и отличительной, по сути, уникальной особенностью этой постройки.

Согласно летописному известию, возведенная князем Святославом Всеволодовичем в 1230-1234 гг. «чудная» Георгиевская церковь, сплошь убранная «резанным камнем», простояв немногим более 200 лет, «розвалилися вси до земли» [99]. На самом деле собор разрушился не до основания. В 1471 г. по повелению великого князя Ивана III его верхняя часть была восстановлена В.Д. Ермолиным [100]. При этом прежний облик собора был безвозвратно утрачен [101]. Случайный набор резных камней, из которых сложены его верхние части, в большей мере отразил характер произошедшей катастрофы, нежели изначальную продуманную композицию фасадного убранства.

Типологическая и стилистическая неоднородность рельефов верхней зоны



486



каменной резьбы Георгиевского собора, сложность нахождения для многих из них места в реконструируемой в разных вариантах общей системе декорации неизбежно порождали и продолжают порождать немало вопросов: принадлежат ли все сохранившиеся in situ и ex situ фрагменты резьбы одному комплексу [102]; каково могло быть назначение тех или иных мотивов и где они могли располагаться на фасадах [103]; существовала ли стадиальная последовательность в создании верхней и нижней зон резного декора; какими образцами при создании орнаментальных композиций руководствовались заказчик и создатели храма.

Сплошной растительный орнамент— наиболее сохранившаяся часть декора— обволакивает всю нижнюю половину наружных стен Георгиевского собора, а также боковые стороны притворов. На большинстве занимаемых плоскостей он представляет собой просторные, как кажется, бесконечно развивающиеся композиции (лишь в некоторых случаях с отчетливо просматривающейся схемой), насыщенные свободно изогнутыми стеблями с ответвляющимися от них пальметтами, полупальметтами и трилистниками, изображенными в многообразных вариантах.

Орнамент Георгиевского собора масштабнее и прозрачнее, чем у Рождественского в Суздале с его мелкой кропотливой резьбой, он более выделан, его контуры отчетливее, а мотивы намного разнообразнее, сложнее и крупнее. В случае с суздальским собором (в нынешнем его состоянии) речь может идти о сдержанном, немногочисленном декоративном убранстве (аркатурного фриза, колонок, капителей и архивольтов порталов) и отдельных продуманных вставках выразительных зооморфных образов, местами приукрашающих плотную гладь стен, но не нарушающих монументальный лаконичный образ здания. Общее художественное впечатление от Георгиевского храма в настоящее время определяется именно его резным орнаментальным декором. И это впечатление, по-видимому, являлось преобладающим даже в его изначальном облике.

По отношению к орнаментальной резьбе Георгиевского собора можно говорить о безудержной фантазии ее исполнителей, о своего рода пиршестве орнаментальных форм. Стелющийся, притягивающий взгляд, будто вовлекающий в свое движение резной каменный узор нижней половины храма—явление особое, абсолютно самоценное, имеющее не только декорирующее назначение. Воплощая фантастическую флору Рая, по характеру интерпретации и завораживающего воздействия он может

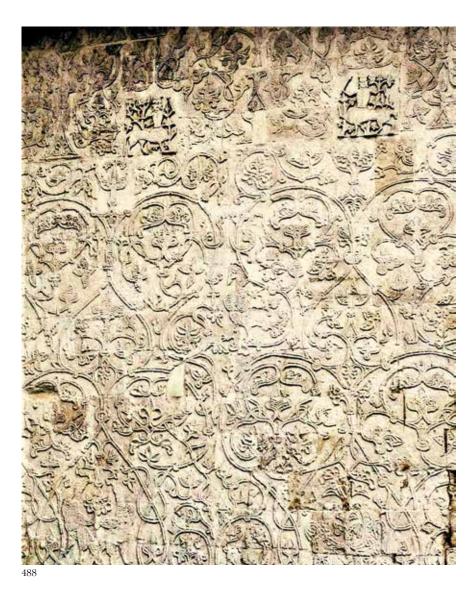
быть сопоставлен со своего рода мелодией, поэтическим текстом [104].

Не повторяясь в точности ни на одной из покрываемых им плоскостей, будь то стены самого храма или боковые стороны притворов, наделенный разной ритмической организацией, орнамент меняется на лицевых сторонах притворов. Там он стабилизируется, образуя по сторонам порталов вертикальные, строго выверенные гармоничные композиции—своеобразные версии мотива Древа жизни.

Прорисованный изощренно и тонко, орнамент нижней зоны Георгиевского храма лишь слегка возвышается над плоскостью стен (1-1,5 см) и едва читается на расстоянии. При этом его крупный масштаб, казалось бы, рассчитан на восприятие издали. Способ неглубокой резьбы существенно сокращал время ее выполнения, но художественная задача, скорее всего, заключалась в другом. Это сложнейшее по рисунку каменное кружево, облекающее, окутывающее тело собора, превращая его в своего рода драгоценность, визуально не доминировало. Доступное рассмотрению лишь вблизи, оно не отвлекало внимание от верхней зоны с сюжетными композициями, некогда размещавшимися над аркатурно-колончатым фризом.

Наиболее сложное, структурно осмысленное орнаментальное поле украшает северную боковую сторону западного притвора собора, которая входит в зону видимости при приближении к северному, в данном случае основному фасаду. Ее изящный узор в нижней части начинается симметричными сердцевидными раппортами. Обозначенные двойными узкими стеблями и включающие парные изображения птиц, они кажутся имитацией узора ткани. Далее орнамент меняет характер и продолжается более свободным плетением, образующим контуры крупных, часто неправильных форм – сердцевидных, овальных, округлых, соприкасающихся друг с другом или слегка расходящихся. Они, в свою очередь, вмещают дублирующие их контурные фигуры меньшего размера, которые структурируют внутреннее поле, заполненное мелкими пальметтами разных модификаций [ил. 488].

В верхней части орнаментального поля, там, где располагаются два рельефа с китоврасами, орнамент плавно обтекает их, не меняя своего характера, не замедляя движения. При этом отдельные его мотивы, как отзвуки, практически в точности повторяют необычные элементы растительных форм на плитках с китоврасами [105], например отклоненную вниз веточку дерева на левой из них [ил. 489]. Такие детали дают основание думать, что по отношению к сюжетному рельефу орнамент может быть втори-



чен, вернее сказать, выполнен позднее— насколько, можно лишь предполагать. При этом, повторяя отдельные элементы композиции плиток с китоврасами, он решен совершенно в другом рельефе, гораздо более низком. Едва ли в данном случае можно допустить обратное—заранее предусмотренное для сюжетных плиток место и, что маловероятно, заблаговременное дублирование мотивов растительного орнамента на них, хотя одновременность их появления также нельзя исключить.

На боковых поверхностях других притворов и фасадов храма орнаментальная резьба имеет более спонтанный характер с очень свободным сочетанием элементов. На значительных участках узор кажется бесконечно множащимся, саморазвивающимся, приостановленным, сдерживаемым лишь пилястрами и гранями стен. Особенно это касается правой (западной) боковой стороны северного притвора. Даже там, где в нижней части раппорт орнамента кажется

[104] Сходную оценку мавританскому орнаменту дал Й. Чапек (*Capek*, 1958. S. 40). [105] Определенное сходство с ними можно проследить в мотивах растительного орнамента пластин левой створки Южных врат суздальского собора.

488 Орнаментальная композиция. Резьба северной стены западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фото автора

489 Китоврас (?). Рельеф северной стены западного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фото автора

заданным, по мере развития кверху он растягивается, включает дополнительные элементы, трансформируется. Увеличение масштаба орнамента, характерное для эпохи, здесь особенно заметно [ил. 490].

Изображения птиц в нижней зоне северной стороны западного притвора воспринимаются как органичная часть орнаментальной композиции. Точно такой же характер имеют зооморфные и полиморфные образы на узких пилястрах, служащих внешним окаймлением боковых и торцевых частей западного, северного и южного притворов (с внутренних сторон резное убранство боковых сторон притворов отделено от стен гладкой кромкой, своего рода опушью, шириной приблизительно 10-15 см). Их очень плотная композиция состоит из образованных стеблем довольно крупных основных медальонов (по пяти в одном ряду). Между ними вплетены малые медальоны с розетками в центре, а по бокам помещены остроконечные, трехпетельные элементы в горизонтальном развороте, чередующиеся по ярусам с пальметтами.

Зооморфный и полиморфный мир в медальонах вертикальных полос на пилястрах имеет особый характер. В основные медальоны компактно вписаны изображения птиц с пышными ветвями в клювах и такими же хвостами, грифонов, львов, также с ветвями в пастях, существ смешанной природы, наделенных человеческими головами и торсами, с мощными птичьими лапами и хвостами в виде пышных побегов, а также кентавров [ил. 491]. Эти изображения отличают мягкие сглаженные контуры, слегка расплывчатые формы, выполненные в невысоком рельефе. Прообразы такого рода композиций и их отдельных мотивов встречаются в разных видах искусстваот тканей до произведений художественного ремесла и декора рукописей. Благодаря обилию фантастических деталей растительного характера они органично сочетаются с соседствующим орнаментальным декором притворов.

Во многих орнаментальных темах и мотивах боковых сторон притворов и самого собора интерпретируются части декоративных систем их торцевых поверхностей. В отличие от боковых сторон, они имеют, как уже говорилось, особые, строго построенные, тщательно проработанные композиции с разнообразными вариантами многочастных пальметт и изображениями птиц [ил.491]. Они соотнесены со сложным орнаментом боковых колонок и изощренной резьбой капителей—великолепных образцов орнаментальной резьбы [ил.492а-в].

Отдельные плиты с зооморфными мотивами—львами на торцевой стороне западного притвора и пардусами южного—

лишены органичной связи с окружающим их резным узором. Орнаментальные приемы моделировки туловищ львов, пышные, необыкновенно развитые пальметты на концах хвостов, простирающиеся над их фигурами, а также небольшие вставочки с мелким орнаментом на боковых сторонах плит с животными не делают их органичной частью декоративной программы этих сторон притворов. Как и китоврасы на северной стене западного притвора, они кажутся случайными вставками в сложную орнаментальную систему. Обрамляющий фигуры животных орнамент с более низким рельефом приспосабливается, но не соотносится с ними [ил. 493]. И здесь с еще большим основанием возникает вопрос об очередности выполнения этих частей декора.

В зависимости от местоположения, характер орнаментальной резьбы Георгиевского собора существенно различается. Орнамент его верхней зоны, судя по отдельным сохранившимся фрагментам, был выполнен отчетливее, в более высоком рельефе, нежели в нижней. Он был интегрирован в сюжетные сцены, служил их своеобразным фоном, и соответствовал им характером резьбы, способствуя визуальному единству декоративной системы. При этом масштаб его, как и в нижней части, был очень крупным, несоразмерным фигурам, рядом с которыми он находился и вместе с которыми, видимо, выполнялся [ил. 494].

Связь нижней и верхней зон резного декора прослеживается лишь благодаря повторяемости отдельных орнаментальных мотивов. По существу, это две разные концепции орнамента, и отличия этих зон были, судя по всему, достаточно заметными.



489

Орнаментальные мотивы верхней зоны размещены на поверхности стен гораздо менее плотно, их структура значительно проще. Исключение составляет лишь декорация аркатурно-колончатого пояса со сплошной резьбой арочек, колонок и их капителей. В заполнение арочек входили изображения птиц, которые здесь, как и в нижней зоне, составляли неотъемлемую часть орнаментальной системы.

Оплетение нижней части стен Георгиевского собора орнаментальной резьбой, ее сплошное наложение, «ковровый» характер отмечался всеми исследователями, однако последовательность ее появления и происхождение не всеми понималось одинаково. Относительно последовательности появления орнаментального декора храма существуют две основные версии. Одна из

них принадлежит К.К. Романову [106], который выделял два этапа в сложении резного убранства Георгиевского собора, связывая их с двумя типами резьбы, сочетающимися в декоративной системе фасадов,—горельефной и плоской «ковровой». Он полагал, что убранство собора первоначально было задумано лишь с рельефами, без «ковровой» резьбы [107], которая появилась спустя какое-то время.

Н.Н. Воронин же считал, что второй этап резьбы непосредственно следовал за первым, исходя прежде всего из того, что интерес к обильной и затейливой декорации здания неуклонно нарастал от памятника к памятнику. Исследователю казалось несомненным, что художественные взгляды строителей не пошли вспять, к приемам XII в., и задумать нечто подобное убранству храма

490 Орнаментальная компо зиция. Резьба западной стены северного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фото автора 491 Орнаментальная компо зиция. Резьба северного притвора Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фото

святых, животных и чудищ а выше, в закомарах, большие сюжетные композиции. На торцевых фасадах притворов в тимпанах фигуры Богоматери и святого Георгия; по сторонам порталов, еще лишенных резьбы,—симметричные изображения зверей. В этом своем виде убранство собора несколько напоминало декоративную систему Дмитриевского собора и даже Покрова на Второй этап украшения собора состоял в нанесении «коврового» орнамента на свободные от рельефов поверхности и высекался по законченной кладке. «Ковровый» узор застилал нижний ярус фасада, оплетал тело полуколони, а над поясом окружал высокие рельефные фигуры и «подстилал» большие, состоявшие из нескольких фигур закомарные композиции объединяя их, но был «врезан» в нее путем углубления фона. Одновременно были покрыты орнаментом порталы, колонки пояса, а между ними вставлены особо пригнанные плиты с фигурами святых (Рома нов К., 1928. С.160). [108] Воронин, 1961/1962.

Ситуация могла быть и не столь однозначной. Эволюция происходила, но [106] Романов К., 1928. С.153. в данном случае прежде всего за счет уве-[107] Согласно этой личенного во много раз количества антроверсии, первоначально поморфных образов и сюжетных компофасады были украшены только горельефными зиций [109] в верхней зоне Георгиевского фигурами (без «ковровой» собора, по сути, выведения на фасады сцен, орнаментации), изготавли характерных для внутренней декорации, вавшимися до установки их на стену. Над гладью стен существование которой в его интерьере нижнего яруса шел колонничем и никем пока не подтверждено. чатый пояс, его капители уже были резными, а про-На формирование системы фасадного межутки между гладкими декора не могло не повлиять изменение колонками-своболными структуры храма – появление обширных Над аркатурой, также на фоне гладкой стены, по сторонам окон размешаи боковыми плоскостями. Площадь прились горельефные фигуры

единого замысла [108].

притворов со значительными торцевыми творов почти вдвое увеличивала небольшие размеры постройки. Попытка разработки резной декорации торцевых частей притворов уже была предпринята в Рождественском соборе Суздаля, где они появились впервые в истории владимиро-суздальского зодчества [110]. Резьба архивольтов порталов, столь развитая в Дмитриевском храме [111], в суздальском соборе была дополнена резьбой колонок на порталах притворов. В Георгиевском соборе декорация притворов была развернута в полной мере, впервые целиком занимая их боковые поверхности. На торцевых плоскостях притворов резьба захватила уже не только колонки, но и широкие участки стен между ними и угловыми пилястрами, как и сами пилястры.

Покрова на Нерли в 30-х гг. XIII в. они не

могли. Поэтому для него было бесспорным,

в процессе сложения декоративной системы

Георгиевского собора отражают не два раз-

ных замысла, а техническое расчленение

что намеченные К.К. Романовым два этапа

Не исключено, что декор торцевых частей притворов, отличающийся выдающимся качеством выполнения сложно построенных, продуманных до мельчайших деталей орнаментальных композиций, относится к начальному этапу наружного убранства Георгиевского собора наряду с сюжетными сценами и зооморфными изображениями верхней половины храма и резьбой отчетливо килевидных арочек аркатурного фриза [112] [ил. 495].

минаем, пересекала торцевые плоскости южного притвора чуть выше уровня капителей колонок портала, располагаясь между ними и угловыми пилястрами, а тимпан фронтона изначально украшали отдельные резные камни, видимо с масками, которые не сохранились.

[III] Ее мотивы служили не только образцом в силу выдающегося качества их

резьбы, но и словарем для остальной, гораздо более упрощенной декорации фасадов, выполненной, за исключением консолей аркатурного фриза, скорее всего, местными мастерами.

[112] В аркатурно-колон-

[112] В аркатурно-колончатом поясе Успенского собора в Ростове Великом подобные арочки едва выражены.

Такого рода тип украшения входов в храмы, причем как орнаментом, так и сюжетными изображениями, нередок для романского искусства, в том числе для итальянских базилик. Достаточно упомянуть фасад базилики Сан Дзено Маджоре в Вероне 1140-1150 гг., по сторонам портала которой в прямоугольных панно, обрамленных широкими лентами орнаментальной резьбы, помещены рельефные композиции с библейскими и евангельскими сюжетами [ил. 496]; церковь Сан Микеле Маджоре в Павии 1117-1155 гг., не только портал, но и весь западный фасад которой был украшен фризами резного декора антропоморфного и зооморфного характера [ил. 497]; базилику Сан Пьетро в Сполето конца XII в. с резным орнаментальным обрамлением портала

и строго организованными горизонталь-



Т. II. С. 81. [109] На фасадах собора преобладание антропоморфной скульптуры является подавляющим. Там насчитывается до 290 изображений человеческих фигур, полуфигур и голов. Зооморфных рельефов—133, и из них наибольшую часть составляют мелкие фигурки в медальонах на пилястрах притворов (Вагиер, 1964. С. 28). [111]

пилястрах притворов (*Ваг*нер, 1964. С. 28). [111] Ее мотивы служил: [110] Система из двух орнаментальных фризов, наповыдающегося качества и

4

)







ными рядами рельефных сюжетных композиций и зооморфных образов по сторонам.

Нельзя исключить, что «ковровая» орнаментальная декорация нижней зоны Георгиевского собора, доходившая до аркатурноколончатого пояса, была выполнена не сразу. Возможно, весьма значительные по размерам боковые плоскости притворов, например северная боковая сторона западного притвора, находящаяся в одном визуальном ряду со сплошной многообразной резьбой торцевой поверхности северного притвора, как и боковые части других притворов и поверхности фасадов, входившие в поле зрения вместе с их торцевыми сторонами, «взывали» к заполнению. Не исключено, что первоначально появившиеся отдельные рельефы, такие, например, как плиты с китоврасами, лишь некоторое

скал, что растительный орнамент порталов собора высекался особой группой мастеров, а над «ковровым» орнаментом здания трудилась другая артель (Вагнер, [114] А.В.Столетов в 1970-х гг., относя участки этого фриза к «числу полосных рельефов», уточнял, что «таких камней (высотой 38–40 см) мы имеем около 8,5 м... Из разрозненных камней этого типа удалось собрать две законченные полосы, каждая длиной в 2,5 м... а из оставшихся можно собрать еще две полосы, но не завершенные полностью»

(Столетов, 1974. С.126).

В настоящее время фраг-

ментов этого фриза разной

[113] Г.К. Вагнер допу-

степени сохранности (некоторые из них почти стерты вследствие разрушения здания или скорее неоднократного использования). беспорядочно вставленных в стены Георгиевского собора и находящихся в его лапидарии, насчитывается не менее двенадцати. Каждый из них имеет от двух до четырех компонентов раппортов, высеченных на одном продолговатом блоке. Наиболее вероятно, что таких блоков было больше. Но даже при сохрафриз по протяженности должен был захватывать не только один фасад Георгиевского храма, опоясывая его по периметру. [115] Так, произвольное формирование разрознен-

летову «определить... первоначальное местоположение этих рельефов... в крайних нефах северного и южного фасадов, имеющих между капителями фасалных полуколони тоже 2,5 м» (Столетов, 1974. С. 129) Сомнительность такого предположения очевидна В.Н.Лазарев, пытаясь найти место этому фризу на стенах Георгиевского собора, допускал, что «личины и усатые львиные маски, из пасти которых выходили разводы», были расположены над аркатурным поясом (Лазарев, 1953/2. С. 434), никак не аргументируя свое предположение. [**116**] Толстой, Кондаков, [117] Тогда, по мнению исследователя, «размещение человеческих масок рядом со львиными приобретает значение своеобразного прославления воинов, а весь фриз становится символом воинской добле сти... другого истолкования фриза с масками пока невозможно предложить» (Вагнер, 1964. С. 55-56).

ных блоков в строго уста-

новленные по размерам участки фриза (2,5 м) тем не

менее позволило А.В. Сто-

492 Резьба капителей порталов Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (a-B). Фото автора

493 Лев. Рельеф западного притвора Георгиевского . собора в Юрьеве-Польском. Фото автора

494 Орнаментальный мотив. Резной декор Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, Фото автора

время спустя были дополнены легким, едва читающимся на расстоянии прозрачным узором, различимость которого лишь отчасти компенсировалась огромными размерами его раппортов [113]. При этом мотивы и темы орнаментальных композиций торцевых сторон притворов, прежде всего северного, как уже упоминалось, были использованы и интерпретированы в резьбе на стенах собора, а также на боковых частях притворов, что в конечном итоге способствовало созданию визуальной целостности орнаментального убранства нижней половины храма.

Принципы и приемы организации его



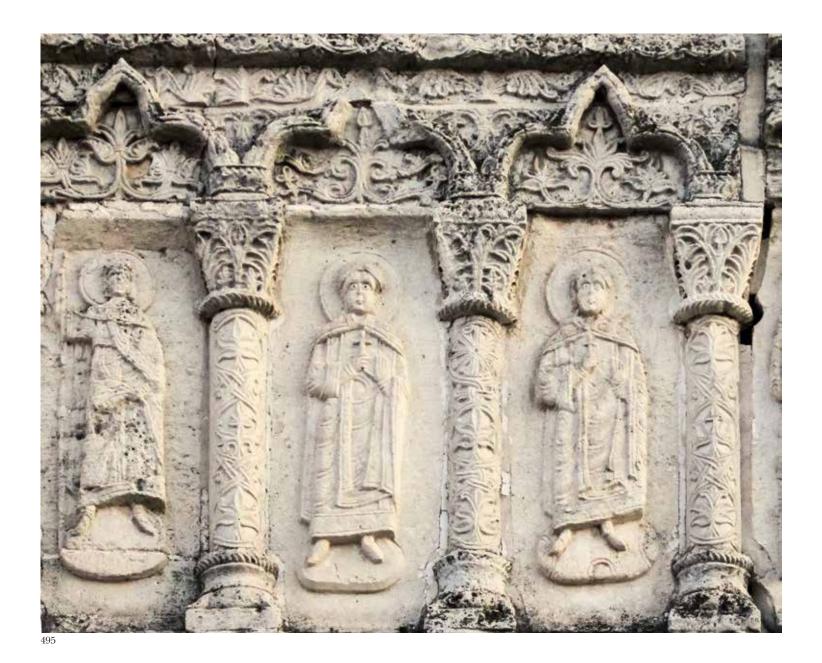


ной беспорядочным набором отдельных антропоморфных и полиморфных рельефов, остаются неясными, за исключением наиболее вероятного местоположения реконструируемых крупных сюжетных сцен в тимпанах. Система размещения множества других рельефов могла быть в том числе и фризовой.

Уникальный образец для Георгиевского собора и всего репертуара владимиро-суздальской орнаментальной декорации образец каменной резьбы представлял фриз из чередующихся изображений человеческих масок и голов львов, из пастей которых исходят стилизованные стебли лозы (пример необычного использования растительных мотивов). Фрагменты этого фриза в настоящее время сохранились на отдельных плитах [114] [ил. 498]. Характер ритмического сочетания его частей, включение орнамента как важнейшего компонента, собственно, и превращающего разрозненные изображения в декоративную композицию, принципиально отличается от приемов использования орнамента как в нижней, так и в верхней зонах собора. Это заставляет задуматься о назначении фриза, его связи с общей концепцией фасадного убранства.

Исследователями предпринимались разного рода попытки найти место этому фризу на стенах Георгиевского собора [115], уточнить его состав и, соответственно, функции. Н.П. Кондаков определял его части как «горгонейоны – маски, или личины, видимо, смешивающие маску горгоны с декоративною львиною маскою, с разводами в пасти» [116]. Однако человеческие личины в составе фриза едва ли можно считать горгонейонами или маскаронами, обычно имевшими функции апотропеев, поскольку в этом случае их глаза должны были быть открытыми, производя отпугивающее, завораживающее воздействие, как и общее выражение ликов.

Г.К. Вагнер предполагал, что в человеческих масках в символической форме отражена память о воинах, погибших в походе князя Святослава в 1220 г. [117]. Эта



версия сомнительна, но то, что мотивы фриза имели определенное отношение к погребальной символике (у всех личин, как и у львов, глаза, лишенные зрачков, кажутся закрытыми), вернее, к теме смерти и воскрешения, не исключено.

История и символика этого мотива уходят в глубокую древность, вплоть до времен архаики, к представлениям эзотерических религий, возможно, к маскам-протомам, лишенным черт индивидуальности, связанным с идеей возрождения и перевоплощения [118].

С темами воскрешения и бессмертия связаны и львиные маски, появлению которых средневековое искусство обязано в том числе определенному типу позднеримских саркофагов. Они изготовлялись в виде виноделен-леносов, украшенных львиными

протомами, из которых изливалось давленное из виноградной лозы вино [119]. Львиные и человеческие маски помещались на позднеримских саркофагах и другого типа, выполняя, возможно, и охранительные функции. Таков, например, саркофаг из Археологического музея в Стамбуле (видимо, позднеримского времени) с типологически сходной композицией, хотя и отличной в деталях, – с использованием маски горгоны Медузы, замененной во фризе Георгиевского собора юношескими масками [ил. 500]. Еще на одном саркофаге из Археологического музея в Аланье (Турция) представлен фриз с юношескими масками-протомами, понизу обрамленный изогнутой, туго сплетенной лиственной ветвью [ил. 499].

Своеобразная стилизация лозы, исходящей из пасти львов во фризе Георгиевского

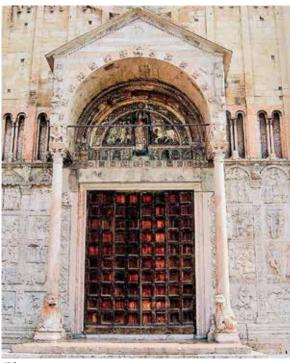
С. 218-219. Таких масок сохранилось очень немного, и они выдерживают сопоставление с юношескими личинами рассматриваемого фриза (Каптерева, 2010. Ил. на с. 60). [119] Определенным образом такие саркофаги были связаны с дионисийским культом и с преображением вина, с пониманием его как новой крови, благодаря которой происходит воскрешение человека. В этом контексте они служили олицетворением перехода от смерти к жизни.

[118] Финогенова, 2000.

495 Аркатурно-колончатый пояс северного фасада Георгиевского собора в Юрьеве Польском. Деталь. Фото автора

496 Резной декор западі го фасада базилики Сан Дзено Маджоре в Вероне Италия. 1140-1150 гг. Фото

497 Резной декор западн го фасада базилики Сан Микеле Маджоре в Павии Италия. 1117-1155 гг. По к<mark>н</mark> Gaborit, 2010. P. 205





собора, в свою очередь, имеет отношение именно к теме вечной жизни, пройдя через многие этапы трансформации и интерпретации. Переработка форм и декора позднеантичных саркофагов начиная с V в. активно продолжалась вплоть до IX в. [120]. В данном случае перед нами результат гораздо более долгого пути освоения, преобразования древнейших мотивов в искусстве разных регионов христианского мира – видоизмененных, приспособленных и наделенных определенным смыслом.

Соединение всех компонентов в единый раппорт и далее в композицию, имеющую характер фриза, едва ли можно приписать местным мастерам Святослава. Буквальные аналогии для нее нам неизвестны, однако книги образцов имели широкое хождение в средневековом мире. Неясным остается и место этого фриза на фасаде. Отдельных масок львов на стенах Георгиевского собора существует немало, как и на фасадах Дмитриевского собора, но облика фриза, подобного рассматриваемому, они не имеют нигде. Можно отметить и еще две его особенности: нехарактерный для плит Георгиевского собора формат – удлиненный и узкий – и очень плохая сохранность целого ряда фрагментов, их не столько руинированность, сколько стертость, свидетельствующая скорее не о последствиях разрушения здания, а о неоднократном их использовании [ил. 501]. Столь очевидных следов стертости не имеют рельефы верхней зоны, использованные при ее восстановлении В.Д. Ермолиным [121].

Возможных объяснений может быть несколько, при этом одно другого полностью не исключает: а) фриз не входил в изначальный состав фасадной декорации Георгиевского собора, который, возможно, был дополнен в 1471 г. деталями из каких-то других построек; б) кроме ключевых сцен в верхних частях прясел, резное убранство верхней половины этого памятника включало отдельные фризовые композиции, выбранные из-за их редкостности, особых пристрастий мастеров или личного вкуса заказчика (среди необычных изображений, также, видимо, составлявших некогда фризы, находятся плиты с ликами юношей, представленных в своеобразных киотах); в) общий стиль эпохи создания храма отличался многогранностью, своеобразным синкретизмом; г) рассматриваемый фриз на фасадах Георгиевского собора, наряду с другими важнейшими сюжетными композициями [122], мог служить неким мемориальным компонентом, своего рода упованием на воскрешение и бессмертие. В образе райского сада, развернутого в орнаментальной декорации нижней половины храма, развивалась и поддерживалась та же тема.

Вопросы вызывает тесно связанный с орнаментальной резьбой и занимающий особое место в общей декоративной системе чрезвычайно необычный, хотя, видимо, и не очень многочисленный, зооморфный

337 336 Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века

[120] Беляев, 2000. С.737.

[121] Плита прекрасной

сохранности с фрагментом

ии Георгиевского собора.

первой половины XIII века»

фриза находится в лапида-

[**122**] См. раздел «Мону-

ментальная пластика

в настоящем томе



и полиморфный мир резьбы Георгиевского храма при подавляющем, в отличие от суздальского собора, преобладании в нем антропоморфной скульптуры [123]. Если есть основания для реконструкции целого ряда сюжетных композиций, определения их позиции и назначения в верхних зонах фасадов Георгиевского собора, то место разнородных полиморфных образов в общей системе декорации, модели, которыми руководствовались их заказчик и исполнители, остаются неясными.

Судя по изображениям, сохранившимся в кладке В.Д. Ермолина, среди «персонажей» резьбы почти нет отдельных рельефов птиц, столь обильных на стенах Дмитриевского собора [124], зато есть алконосты и сирины [ил.502] — птицы с женской головой (в коронах и фригийских шапочках). Ныне они представлены семью рельефами. Изображения львов (в разных вариантах), невероятно многочисленные и разнообразные в фасадной декорации Дмитриевского храма, особым образом выявленные и многозначные в наружной резьбе суздальского Рождественского собора, здесь сохранились лишь на шести плитах, как и образы грифо-



нов. Зато на стенах Георгиевского храма присутствуют полиморфные изображения, нигде более во владимиро-суздальской резьбе не встречающиеся. Наиболее интересны и необычны из них—два крылатых «дракона» с орнаментальной моделировкой туловищ [ил. 503, 505]. Собственно, драконами—наиболее распространенными мифологическими образами средневекового мира—эти фантастические чудища могут быть названы лишь условно. Они не имеют присущих изображениям драконов характерных признаков—изогнутых или свитых в кольца хвостов.

Эти уникальные образы, ныне разрозненные, некогда, вероятно, были парными, хотя выполнены они в разной манере и, скорее всего, разными мастерами. Левый из них — образец резьбы выдающегося качества, отличающейся особой четкостью и проработанностью как общей формы (в том числе за счет редких для Георгиевского собора прямых скосов контуров), так и ее деталей. В данном случае мы имеем дело с сильно выступающим рельефом, объем которого отчасти нивелируется плоской моделировкой его лицевой поверхности. Он кажется не столько вычле-



[123] Ваглер, 1964. С. 28. [124] Вагнер упоминает лишь о двух больших рельефах в кладке В.Д. Ермолина.

498 Фриз с человеческими и львиными масками-протомами на фасаде Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Деталь. Фото автора 499 Мраморный саркофаг. Археологический музей в Аланье, Турция. III—IV вв. (?) 500 Мраморный саркофаг. Археологический музей в Стамбуле, Турция. III—IV вв. (?) 501 Фриз с человеческими и львиными масками на фасаде Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Деталь. Фото автора

502 Сирин (?). Рельеф на фасаде Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фото

автора



50

ненным, вырезанным, сколько наложенным на поверхность каменного блока.

В изображении этого фантастического драконовидного существа отчетливо обозначены зоны, что подчеркивает его своеобразную трехприродность. О принадлежности к земной сфере более всего напоминает верхняя часть туловища и голова. Вытянутая пасть чудища оскалена, как у собаки, позволяя различить высунутый язык и два крупных клыка. Ниже, у шеи, хорошо заметна бородка—деталь, восходящая к древнейшим мифологическим представлениям и архетипам, переродившаяся во многих изображениях в своего рода

крючок. Ей отвечает изогнутое, развернутое в противоположном направлении ухо. Глаз крупный, с обозначенным зрачком, увеличенный вытянутым каплеобразным контуром, усиливающим особую напряженность взгляда. Верхняя половина туловища этого существа с двумя когтистыми лапами пересечена наложенным на нее мощным крылом с тремя крупными, закручивающимися на концах перьями—отображением его второй, птичьей, природы. Нижняя часть туловища «зверя» представлена весьма необычно. Она охвачена двумя широкими дугообразными полосами, изрезанными пластинчатыми фестонами,—своего рода декоративными





503, 505 Драконовидные существа. Рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фото автора

504 Драконовидные существа. Мраморная плита из монастыря Санта Мария Теодоте. VIII в. Городские музеи Павии — Замок Висконти, Италия. По кн.: Lomartire, 2008. Fig. 13

506 Драконовидное существо. Мраморная плита из Южной Италии. XII в. Берлин, Музей Боде. Фото Л.Ш. Микаелян

чешуйками. Сомнительно, чтобы их можно было рассматривать как своеобразные преобразования втянутого хвоста, поскольку хвост — фантастического, орнаментального по сути характера — у изображения этого существа имеется. Он состоит из раздвоенных, эффектно расходящихся по сторонам, круто изогнутых полупальметт на вытянутом прямоугольном основании и, возможно, представляет собой стилизацию хвостового оперения редких рыб, обозначая тем самым, третье, водное, естество этого образа.

Облик правого драконовидного существа напоминает соседнее лишь типологически. Контуры рельефа здесь смягчены и моделированы по краям, отчего его тело кажется более объемным. Удлиненное, сплошь покрытое мелкими чешуйками, в нижней половине оно как бы вздуто и округлено. Крыло и лапы здесь мельче и слабее. Тщательно проработанная форма и моделировка головы левого зверя, определенность выражения, энергичность движения и отвечаю-

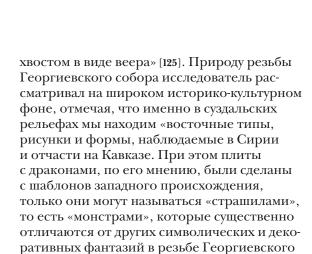
щая ему изощренная обработка глаза здесь будто смазаны, едва намечены. Скрупулезно обозначенная шерсть левого существа превратилась в узкий валик, окаймляющий заполненную мелкими зубами пасть, меховая бородка преобразовалась в более привычный крючок. Основание хвоста укорочено, изгибы пальметт упрощены и почти сливаются с туловищем. Изощренная стилизация и орнаментирование отдельных деталей левого изображения здесь почти утрачены. При этом общее ощущение абсолютной необычности образа сохраняется.

Появление этих существ на фасаде, их происхождение и назначение загадочны. Они неоднократно обращали на себя внимание исследователей, которые оценивали их неоднозначно. «На двух плитах Юрьева,—писал еще Н.П. Кондаков,—можно видеть... двух драконов с громадною головою крокодила (от которого драконы и произведены), с крыльями, змеиным телом, с косматым, дважды свитым в кольца, причудливым



504

340



Интересующие нас драконовидные существа не напоминают, однако, ни гипертрофированно уродливых, пугающе натуралистических гибридов, демонов позднероманской и раннеготической пластики западноевропейских соборов. Неблизки они и к сравнительно однотипным образам драконов более ранних построек, в том числе на фасадах и в интерьере монастырской церкви

храма [126].

Св. Серватия в Кведлинбурге 1021 г., на портале собора в Шпайере 1106 г., на портале и капителях церкви замка Тироло в Южном Тироле, хотя все они восходят к фантастическим образам древневосточного эпоса, к древнейшим космогоническим представлениям.

Здесь можно вспомнить изображения драконовидных существ средиземноморского мира, например на мраморной плите VIII в. из монастыря Санта Мария Теодоте в Городском музее Павии (Замок Висконти) в Ломбардии [127] [ил. 504], монстров, морских чудищ, образы которых сохранились, в частности, в Южной Италии. Среди них—рельеф XII в. из Музея Боде в Берлине [ил. 506].

По отношению к рассматриваемым изображениям правомерно говорить о так называемом «сасанидском» стиле, о влиянии искусства, сплавившего в одно целое культуру Сасанидского Ирана (III–VII вв.) и неразрывно связанных с ним в ту эпоху





Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века

стран и народов, не только черпавших из сасанидской сокровищницы, но и внесших многое в его культуру [128]. Влияние искусства Сасанидского Ирана далеко выходило за рамки географических и хронологических границ. Его следы можно найти на территории от Китая до Атлантики [129]. Так, многие из рельефов церкви Сурб Хач (Ахтамар) могли бы быть «признаны памятниками сасанидского искусства... А сооружение этого храма относится к началу тридцатых годов Х века, и высечены рельефы в процессе самой кладки» [130]. Там обращает на себя внимание рельеф с изображением морского чудища, полиморфного существа, условно называемого вишапом, с чертами рыбы и птицы [131] [ил. 507].

Интересующие нас изображения на фасаде Георгиевского собора гораздо более напоминают образы ирано-кавказского пантеона, нежели драконов западноевропейского Средневековья. Чудища Георгиевского собора кажутся своеобразной контаминацией морского монстра – рыбы-птицы, специфического образа кавказской мифологии, и сасанидского сенмурва – фантастического полиморфного зверя, собаки-птицы иранской мифологии [132], династического символа Сасанидов. О достаточно распространенной, видимо, практике сочетания в одном изображении мифологических существ разной природы свидетельствует, например, сарматский филар с чертами грифона и дракона в одном образе.

Изображения сенмурва появились в позднесасанидском искусстве VI–VII вв. и широко использовались на серебряных блюдах и сосудах, тканях, в стукковом декоре. Впоследствии далеко за пределами владений Сасанидов и много позже конца их владычества создавались и архитектурные сооружения, украшенные скульптурами, и произведения прикладного искусства из металла, кости, глины, а также ткани, по технике и стилю близкие к памятникам собственно сасанидским.

Черты сасанидского искусства можно наблюдать и в памятниках Западной Европы, и в художественной культуре Византии. Благодаря Крестовым походам в Европу стали поступать наряду с другими трофеями и различные сасанидские предметы из металла, позволяющие судить о сасанидской торевтике, и ткани, сохранившие на византийских и исламских шелках образы сасанидского искусства.

Драконовидные существа с фасада Георгиевского собора, разумеется, не напрямую могут быть сопоставлены с произведениями собственно сасанидскими, такими, например, как блюда из Эрмитажа VII в. [133] [ил. 508] и Британского музея VI–VII вв. [ил. 509]. Это едва ли возможно хотя бы из-за разницы



507

507 Морской монстр. Деталь сцены с пророком Ионой. Рельеф церкви Сурб Хач, Ахтамар, Турция. Х в. Фото Л.Ш. Микаелян 508 Сенмурв. Серебряное блюдо. VI–VII вв. (?). ГЭ 509 Сенмурв. Серебряное блюдо. VI–VII вв. Лондон, Британский музей

в материалах и, соответственно, технике выполнения. Но тем не менее и на том, и на другом предметах в средней части туловищ сенмурвов, покрытых чешуей, обозначена некая дискообразная форма (особенно заметная на блюде из Эрмитажа). Она обрамлена дугообразным валиком с мелкой параллельной насечкой. В основании пышного хвоста зверя помещен несколько другой вариант этого же мотива. Не подобный ли декоративный элемент был укрупнен и переработан, превратившись в столь необычные дугообразные полосы на изображении левого зверя с фасада Георгиевского собора? И не эта ли форма преобразовалась в странную округлость на туловище правого зверя оттуда же?

Более прямой аналогией для характерной детали левого полиморфного существа—бородки под раскрытой пастью—может служить изображение сенмурва на блюде из коллекции Эрмитажа. И на нем же узнаваемый мотив полупальметты, включенный в нижнюю часть композиции, и в этом же ряду—элементы растительного орнамента, украшающие хвост фантастического зверя на блюде из Британского музея.

Едва ли возможно предполагать прямое воздействие произведений сасанидской торевтики на создателей интересующих нас образов Георгиевского собора, хотя знакомство с ними совсем исключить нельзя. Они бытовали в Приуралье и Прикамье, куда произведения из драгоценных металлов попадали по степному пути из Средней Азии через Волжскую Булгарию [134]. Немало произведений сасанидского искусства было обнаружено на Украине, в окрестностях Старобельска и Полтавы [135]. Сасанидская продукция могла быть известна и благодаря малоазийским центрам, в том числе Анатолии – средоточии влияний самого разного характера.

[128] Орбели, 1968. С.115. [129] Кинжалов, Луконин,

[130] Орбели, Тревер, 1935. С. СХVI

[131] Пиотровский, 1939. [132] Тревер, 1937. Идентификация К.В. Тревер обра за собаки-птицы с сенмурвом позлнесасанилского эпоса, как и осмысление его назначения, в последние десятилетия были пересмотрены. См.: Микаелян, 2019. С. 159–160. Однако в исследованиях последних лет из-за сложившейся научной традиции и отсутствия альтернативного названия образ собакиптицы продолжает называться сенмурвом. Углубление в эту сложную проблему, давно интересующую исследователей (см., например: Васильев, 1999, а также: Kempf, Gilbert, 2015), не входит в наши

[133] Маршак, 1971. С. 46. [134] Чичко, 2016. С.17. [135] Даркевич, 2009.

[**135**] Дарке С.160–163.



В отношении образов драконовидных существ Георгиевского собора может идти речь о мощной энергии преобразования, об определенных этапах трансформации исходных моделей, в том числе об их удлинении, возможно, из-за требований местоположения. Это не имитация, но интерпретация, игра фантазии, артистизм, высочайшее мастерство резчиков. При этом изощренная стилизация и орнаментация форм, нивелируют воинственность драконов, которая имеет скорее мифологический, символический характер, что типично именно для сасанидского искусства.

Сравнение интересующих нас образов драконов, сохраняющих не столько образ, сколько дух сасанидского искусства, с остальными зооморфными изображениями на фасадах Георгиевского храма, в большинстве своем преемственно связанными с предшествующими памятниками владимиро-суздальской резьбы, свидетельствует не только об их оригинальности, но и безусловной уникальности [136]. Они не составляют с остальными образами резного орнаментального декора Георгиевского собора определенного единства, хотя его бестиарий этими необычными существами не ограничивался. Он включал, напомним, изображения таких, столь же необычных для монументальной пластики древнерусских храмов полиморфных существ, как алконосты и сирины, распространенных в мифологии всего Переднеазиатского Востока и перешедших оттуда в славянский фольклор и на предметы прикладного искусства малых форм. Одно из изображений алконоста в резьбе собора, не столь изощренно стилизованное и технически выработанное, как образы драконовидных чудищ, тем не менее может быть с ними сопоставлено [ил. 502].



Зверинец Ирана и Кавказа, как и всего того Востока, часть которого представляют собой Иран и Кавказ,—это целый мир фантастических существ [137]. Насколько случайным кажется появление его трансформированных образов на фасадах Георгиевского собора?

Оно может быть объяснено тем же комплексом причин, что были перечислены при рассмотрении фриза с львиными и человеческими масками. Попытки найти драконовидным существам место под композицией реконструируемого «Распятия» [138] не представляются убедительными, так же как и определение изначального размещения многих других плит, в том числе плиты с изображением слона, возможно, во избежание недоумений помещенной В.Д. Ермолиным в верхней части северной стены и едва различимой снизу.

По отношению к этому образу, изначально, возможно, не единичному, удачно вписанному в примыкающий валик обрамления, речь скорее может идти не столько о переработке достаточно многочисленных изображений такого рода (на византийских и исламских шелках и в рельефах итальянских базилик, например уже упоминавшейся базилики Св. Николая в Бари), сколько об интересе к пополнению бестиария Георгиевского собора этим необычным для репертуара владимиро-суздальской резьбы существом. Сам облик слона в декорации Георгиевского собора, изображенного с когтистыми лапами, гривой и напоминающим косичку ухом, а также орнаментальная разделка его туловища крупной чешуей вполне соответствуют приемам изображения других зооморфных и полиморфных фантастических существ на его фасадах. Они, как уже говорилось, не были многочисленными и поражали не множественностью, но своеобразием [139].

прообразов. Сопоставлено [ил. 502]. образ

[136] Вагнер, 1964. С. 167.

[139] Характерно, что

в большинстве случаев

исполнители подобных

изображений в византий-

ском и романском искус-

стве также исходили из раз-

ного рода мифологических

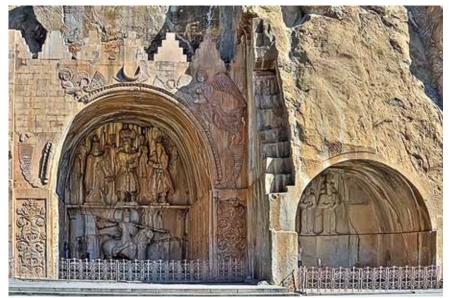
[137] Tpesep, 1937. C. 64–65.

Вагнер, 1964. С.123-124.

Для верхней части собора проследить столь органичную для нижней зоны связь орнамента с зооморфными, орнитоморфными и полиморфными образами не представляется возможным. Там это могли быть как отдельные изолированные образы, внедренные в гладкую поверхность стен (сами по себе представляющие разновидность если не орнаментальных, то декоративных мотивов благодаря фантастической пышности оперения и затейливой моделировке туловища), так и изображения, образующие декоративные фризы. В любом случае это был особый мир, особые композиционные и изобразительные приемы, существенно отличающиеся не только от декорации нижней половины храма, но и от предшествующих построек Владимиро-Суздальской Руси.

Происхождение орнаментальных форм резьбы Георгиевского собора и, соответственно, ее исполнителей занимало многих историков искусства и архитектуры, начиная еще с Н.П. Кондакова, задумывавшегося, «откуда суздальская Русь могла почерпнуть средства для такой культурной формы, где она брала свои образцы, шаблоны и рисунки, кто были мастера суздальских школ, очевидно разнообразных и многочисленных в домонгольский период?» [140]. Именно в суздальских рельефах ученый отмечал в том числе восточные типы, рисунки и формы, наблюдаемые в Сирии и отчасти на Кавказе. Он же упоминал и о декоративных «сарацинских» арочках колончатого фриза собора [141]. А.И. Некрасов называл орнамент Георгиевского собора «арабесковым» [142], так же оценивал его и Д.В.Айналов [143]. В качестве аналогии к орнаменту Георгиевского собора К.К. Романов, вслед за Н.П. Кондаковым, а за ними и современные исследователи, в том числе М.С. Гладкая, приводили орнамент дворцового комплекса Раббат-Аммана [144] (Иордания, VII в.), который лишь по принципу сплошного заполнения плоскостей, но не по типологии и стилистике сопоставим с интересующим нас декором. В.В. Стасов [145], а потом и С.Г.Щербов [146] привлекали в качестве сравнения с резьбой Георгиевского собора орнаментальный декор Так-е Бостана (Иран, время Сасанидской империи, VI или VII в.), исходя из размещения крупных стилизованных изображений Древа жизни по сторонам одной из ниш этого скального комплекса, в основном погребального характера [147] [ил. 510].

Орнаментальная резьба Георгиевского собора, по крайней мере в ее нижней части, со сплошными полями растительного декора действительно вызывает отчетливые ассоциации с искусством восточного мира, с его «боязнью пустоты», сложными, впрочем, нередко продуманно организованными



композиционными построениями стилизованного растительного орнамента. В данном случае едва ли следует искать источники прямых связей с искусством Востока, хотя, благодаря походам и трофеям крестоносцев, торговым путям, паломническим поездкам, интеграции в европейское и восточнохристианское искусство орнаментальных мотивов самого разного толка, они, безусловно, могли существовать. Археологи отмечают значительный импорт на Русь ближневосточной расписной керамики именно в первой трети XIII в. Однако воздействие восточных мотивов могло быть и вторичным, воспринятым и абсорбированным миром романского искусства, трансформированным в рукописях, произведениях литургической утвари, каменной резьбе.

А.Н. Грабар применительно к владимиросуздальской резьбе писал, что такого рода стиль принято называть «восточным»: «И это верно, но при условии, что под "восточными" моделями будут подразумеваться... формулы древнейшего стиля, когда-то созданного в Месопотамии и перенятого Персией Ахеменидов, потом сасанидским Ираном и наконец облюбованного мусульманскими и византийскими декораторами, особенно для драгоценных шелков X-XII вв.» [148].

Действительно, как уже упоминалось, влияние узоров тканей прослеживается в целом ряде композиций на фасадах Георгиевского собора, таких в том числе, как парное изображение львов, развернутых в противоположные стороны. Это сходство, вероятно, на самом деле объясняется опосредованным влиянием шелков и их декора (такое же влияние шелковых тканей не раз отмечалось исследователями романских фресок и скульп[140] Толстой, Кондаков, 1899, C.39.

[141] Там же. С.47. [142] Некрасов, 1924. С.26. [143] Ainalov, 1932. S. 88.

[144] Романов К., 1928. С. 154.

[145] Cmacos, 1887.

[146] Щербов, 1953. С. 196.

[147] Вполне возможно, что этот или схолный архитектурный комплекс был своеобразным образом отражен в декоре брон зового блюла VII-IX вв. из Берлинского музея с использованием мотивов Древа жизни. См.: Grabar, 1992. Fig. 182; Ringbom, 1958.

[148] Γραδαρ, 1962. C. 257. В.Н.Лазарев также предполагал, что в Георгиевском соборе «мастера использовали мотивы восточных шелковых тканей...например украшения пилястр южного притвора, где в переплетающихся дугах изображены различные животные, явно навеяны влиянием тканей следует объяснить и восточный характер некоторых животных» (*Лазарев*, 1953/2. 510 Скальные рельефы. Так-е Бостан. Керманшах Иран. VI. VII в. (?)

511 Резные декоративные панели (а,б). Церковь аббатства Св. Петра в Чивате. Италия. XII в. (?)

тур и сельджукских фасадных рельефов), однако, по мнению А.Н. Грабара, творческое нововведение владимиро-суздальских мастеров следует видеть в сознательном отклонении от ткацких мотивов и переходе к задачам архитектурной декорации [149].

Однако задачи архитектурной декорации на основании в том числе ткацких мотивов уже решались ранее. Они уже воспроизводились в камне, причем в композициях, элементы которых сопоставимы с резным декором нижнего яруса Георгиевского собора, и создание этих произведений едва ли следует считать следствием параллельных процессов. Таковы резные панели из южноитальянской церкви Санта Мария ди Террети XII в. (Археологический музей Реджоди-Калабрия) с парными изображениями птиц и зверей в крупных медальонах [ил. 511а, 6] и фрагменты резного карниза с типичными для исламского искусства фигурками львов, грифонов и других зооморфных существ в малых медальонах [150].

Гораздо менее проработанный и более ранний, но вместе с тем явно воспроизводящий узоры тканей декор существует на резных плитах из базилики Св. Николая в Бари, приемы стилизации отдельных зооморфных и антропоморфных фигурок которых также сопоставимы с владимиро-суздальскими рельефами.

В этом же ряду могут быть названы – уже у качестве прообразов декора верхней зоны собора – резные плиты с образами львов, грифонов и других зооморфных существ из церкви монастыря Св. Петра XII в. в Чивате (Ломбардия) и рельефы уже упоминавшийся базилики Сант Аббондио в Комо 1060-1080-х гг., также в Ломбардии [ил. 512]. Они наиболее близки к изображениям на пилястрах притворов Георгиевского собора по характеру композиции и типу рельефов. В данном случае совпадают даже трехпетельные

плетеные формы по сторонам медальонов. И такого рода примеры могут быть умножены.

Едва ли можно сомневаться в том, что создателям рельефов Георгиевского собора произведения такого рода были известны не понаслышке. Безусловно, знакомые и с византийскими, и с мусульманскими тканями и серебром, мастера Георгиевского собора не из их элементов составляли определенные наборы мотивов, формировали орнаментальный репертуар резьбы. Эта работа уже была проделана камнерезами, в том числе Ломбардии [151].

В том же регионе можно найти мотивы капителей Георгиевского собора, изумительных по высочайшему качеству резьбы, изощренности трактовки пальметтовидных форм [ил. 492]. Типологически они могут быть сопоставлены с капителями базилики Сант Амброджо в Милане 1080-1128-х гг., уступающими им по уровню исполнения [ил. 514], как и декор архивольтов той же базилики [ил. 513].

Изысканность орнаментальных мотивов и изощренность их выполнения на лицевых сторонах притворов, продуманность масштабных соотношений между резьбой выступающих колонок порталов, плоскостей между ними и угловыми пилястрами, характер их орнаментации, соответствующий размерам декорируемых поверхностей [152], визуальная точность масштаба всех этих частей по отношению к приближающимся и входящим в храм людям, свобода и поразительное изящество, отличающие резьбу капителей, позволяют предположить, что исполнителями этих частей декора были пришлые мастера. К работе приглашенной артели можно отнести и трехмерные многоликие капители на углах собора [ил. 356], рельефные головы под капителью на колонке фасада [ил. 515], а также растительный декор явно ориентализированных килевидных арочек аркатурно-колончатого фриза [ил. 495]. Ана-

[149] Γραδαρ, 1962. C. 257.[150] Gabrieli, Scerrato, 1979.

[151] Сходная композиция из медальонов, образованных переплетением стебля, известна еще по владимирскому Дмитриевскому собору, на барабане которого в медальонах представлены апостолы, но она гораздо менее развита и лишена растительных орнаментальных элементов.

[152] Декор фронтона северного притвора с невероятными, по сравнению с образом св. Георгия, размерами орнаментальных форм, явно несет на себе следы позднейших измене





511 б



логии их необычной форме можно найти, например, в характерной для арабской художественной культуры деревянной резьбе потолка Палатинской капеллы в Палермо. Заполняющие арочки фриза разнообразные комбинации пальметт, везде имеющие центральный мотив с отклоняющимися от него элементами, ни разу не повторяющимися в своих вариациях, по качеству выполнения можно сравнить только с капителями порталов Георгиевского собора.

Типология и стиль орнаментальных тем и отдельных элементов резьбы Георгиевского храма, сама концепция орнаментального декора и его происхождение все же вопросов оставляют больше, чем ответов. По мнению Г.К. Вагнера, заниматься анализом орнаментальных мотивов резьбы собора, распространенных в мировом искусстве, их происхождением и установлением на этом зыбком основании генезиса его растительного орнамента «было бы иссушающим и бесцельным занятием» [153].

Л.А. Беляев, размышляя о рельефной резьбе фасадов владимиро-суздальских храмов, отмечал ее принципиально «международный» характер, который позволяет почти произвольный подбор аналогов в океане изобразительных и орнаментальных мотивов «ренессанса XII столетия» (добавим – и первой трети XIII в.). Даже

самые удачные из многочисленных попыток установить зависимость иконографии рельефов Дмитриевского или Георгиевского соборов от того или иного источника, по его мнению, не ведут к однозначному решению. В «переходный период» это уже общеевропейское достояние, и рядом с любым византийско-русским сопоставлением легко поставить третье — «романское» [154].

Изобразительная концепция резьбы Георгиевского собора отвечала общей культуре эпохи конца XII – первых десятилетий XIII в., общим тенденциям развития позднероманского наружного декора, с поверхностями фасадов, нередко занятыми сплошными сетками с сюжетным наполнением или даже не слишком упорядоченными наборами орнаментальных и сюжетных элементов разного характера. Вынос на фасады внутренней декорации или основных ее компонентов, апелляция к городской среде, окружающей церковные здания, активная демонстрация основ христианской веры, актуальная для западных построек, лишенных, по сути, внутреннего декора, несвойственные византийской художественной культуре, были в известной мере восприняты на Руси.

Регион, откуда могли прийти мастера для князя Святослава Всеволодовича, замыслившего необыкновенное убранство

[153] Вагнер, 1964. С. 138. [154] Беляев, 2000. С. 745-

512 Резной архивольт базилики Сант Аббондио в Комо. Италия. 1060–1080-е гг. Фото 513 Резной архивольт базилики Сант Амброджо в Милане, Италия. 1080–1120-е гг.

Деталь, Фото автора 514 Капители портала бази лики Сант Амброджо в Милане. Детали. Фото автора

[155] Вл.В. Седов, в свою

фасадного декора Геор-

и Рождественского в Суз-

дале, с очередной волной романского влияния (уже

четвертой, по его мнению

и приходом мастеров из

Европы, но не из Италии,

в отличие от второй волны

когда создавались построй

ки Андрея Боголюбского,

2019/2. С. 409-430. О новой

волне романских влияний

ственского собора в Сузда-

[156] Речь в данном случае

ле (Седов, 2020. С.146).

может идти об Апосто-

ле (РНБ. Q.п.І.5. Л.1об.)

и Онежской Псалтири

(ГИМ. Муз. 4040. Л. 1об.).

[157] Собор Андрея Бого-

любского пострадал при

обширном пожаре 1185 г.

упоминается и в статье, посвященной окнам Рожде

а из Германии. См.: Седов,

гиевского собора, как

очередь, связывает детали

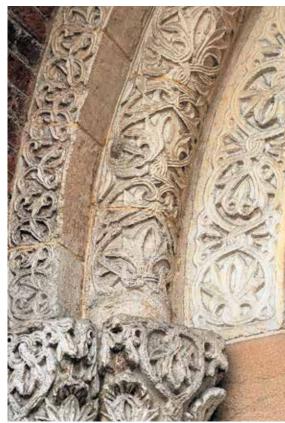
своего храма, которые, наряду с местными резчиками, участвовали в его создании, едва ли поддается точному определению. Как известно, в ту эпоху на огромном пространстве христианского мира странствовали и работали интернациональные художественные артели, однако, судя по сохранившимся памятникам, итальянские постройки, пожалуй, были им были известны лучше остальных [155]. Но итогом работы, видимо, сборной артели с участием местных мастеров было создание храма, который по праву может называться шедевром именно древнерусской архитектуры. Художественная жизнь Владимиро-Суздальской Руси возникла на своего рода перепутье, средоточии различных стилистических влияний. Этим объясняется претворение в соответствии с местными вкусами многообразных тем и мотивов, сочетание различных типологий и стилей, которые образуют феномен причудливой фасадной резьбы Георгиевского соборапамятника, являющегося уникальным произведением именно русской художественной культуры по духу и своеобразию.

Развитие орнаментальных форм в русском искусстве первой трети XIII в., проходя через разные этапы, достигло своеобразного пика в конце этого периода. Известный предел, наблюдаемый в конце XII в., был перейден. Стилистическое многообразие орнаментального репертуара, определяемое возможностью и способностью приобщения к среде, включающей византийские, романские, исламские формы и мотивы (как в переработке, так и чистоте), художественный дух эпохи, способствовали перенасыщенности декора в разных его видах.

Орнаментальный мир резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском едва ли мог быть повторен в каких-либо других монументальных произведениях. Это действительно был пик развития, после которого оно не могло пойти по тому же пути, даже не будучи прерванным татаро-монгольским нашествием и последующим игом. При этом влияние уникального убранства Георгиевского собора сказывалось даже десятилетия спустя в сплошь покрытых тончайшим орнаментальным узором архитектурных фронтисписах и инициалах отдельных древнерусских рукописей конца XIV в. [155] — произведениях, по-своему выдающихся, созданных, заметим, еще до разрушения храма [ил. 516].

Невероятные орнаментальные фантазии, отличающие декор собора, отражались и ранее в произведениях другого рода, в том числе во фресковой живописи.

В пристроенных при Всеволоде Большое Гнездо в 1189 г. галереях Успенского собора во Владимире [157] уцелели незначи-





тельные остатки сюжетной росписи и угловые участки орнаментальной композиции на западном отрезке свода северной галереи. Сохранившаяся фрагментарно, она все же дает представление и о структуре узора, и о характере образующих его мотивов, и об их колористической гамме [ил. 517а-г].

Это полихромный растительный орнамент фантастического типа, композиционное построение которого, кажущееся произвольным, в основе имеет четкий внутренний каркас, позволяющий идеально вписать его в сложную поверхность свода. Орнамент построен на сочетании разнохарактерных, сложно организованных цветочных моти-

347



вов, нередко лишенных единого контура. С четырех углов сходящиеся к центру, они не повторяются и каждый раз образуют новые формы или их сочетания.

Отдельные из них напоминают пальметты. Основные растительные мотивы имеют пирамидальное построение и, как правило, состоят из двух или трех хорошо читаемых и существенно различающихся по форме элементов, сложноизогнутых, вырезанных по краям. Им присуще сочетание мягкости, пластичности и вместе с тем почти геометрической четкости контуров. Благодаря тонким охристым стеблям, обрамляющим и соединяющим цветочные мотивы, возникает причудливый узор, производящий впечатление подвижного, парящего. Нитевидные стебли дополнены прилегающими к ним усиливающими, но не утяжеляющими их удлиненными лепестково-лиственными мотивами. В одних случаях они использованы как самостоятельные элементы, в других-примыкают к соседним цветочным формам.

Колористическая гамма орнамента основана на гармоничном сочетании звучных синих, вишневых, зеленых и охристых тонов, отчетливо читающихся на ярком белом фоне. Этому способствует и точно найденный масштаб, позволяющий хорошо различать находящуюся на довольно значительной высоте орнаментальную систему не только с хор, но и с пола. Она прозрачна, цветочные мотивы размещены довольно просторно. Их составные элементы слегка отделены друг от друга, образуя небольшие интервалы так, что фон, просматривающийся между ними, кажется их обводкой, обрамлением.

Композицию дополняет и развивает целый ряд мелких элементов. Среди нихкороткие раздвоенные усики, отклоняющиеся от обрамляющего цветочный мотив стебля; округлые утолщения у оснований цветочных мотивов, треугольной формы бутоны или листочки, напоминающие листья плюща, как отдельные, так и являющиеся частью прозрачных микрокомпозиций, где каждый из них соединен с другими тонкими линиями – стебельками. Особенно необычно в этой на самом деле строгой композиционной системе использование таких нежных листочков, выписанных вполне натуралистично, местами как бы выпадающих из нее, свободно, естественно повисающих в одной из угловых частей [ил. 5176].

Кажущаяся подвижность, иллюзия трепетания фантастических цветочных форм, их пластичность, свободное варьирование в основе, повторяем, имеет геометрически четкую систему. Неразрывно связанные между собой элементы, перетекающие один в другой, следующие движению стеблей, образуют сложную сеть, типология которой позволяет предполагать влияние приемов построения схемы арабески.

Интерес к восточным мотивам в искусстве Владимиро-Суздальского княжества, проявившийся еще в живописи Борисоглебской церкви в Кидекше [158] и отразившийся во фресковом орнаменте 1161 г. Успенского собора во Владимире [159], не исключает этой возможности. Вместе с тем мягкость, обтекаемость очертаний флоральных форм, приемы их раскраски, свобода размещения в пределах схемы гораздо большие, нежели в жестком каркасе арабески. Высвобождение отдельных концевых элементов свидетельствует и о влиянии на исполнителей рассматриваемой композиции Успенского собора искусства иного круга.

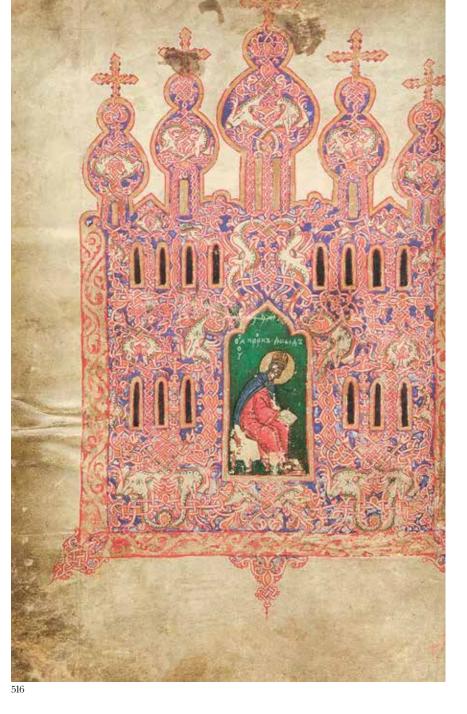
Прозрачностью узора, изысканностью цветочных форм, свободой фона, тонкостью связующих стеблей, их кажущейся подвижностью орнамент галереи отчасти напоминает декор обрамления миниатюры с евангелистом Иоанном Мстиславова Евангелия 1103-1117 гг. [160] (ГИМ, Син. 1203). Однако самый характер рисунка, комбинации его элементов, индивидуальность форм в каждом из четырех углов свода, их вариативность явление другого времени.

Некоторые исследователи привлекали интересующий нас орнамент на своде галереи Успенского собора в качестве «весьма приблизительной аналогии» декору заставок Хутынского Служебника, созданного в первой трети XIII в. [161], к подробному рассмотрению которого мы обратимся ниже. Но в данном случае сходство определяется лишь разной степенью приближенности к мотивам западноевропейской орнаментики и разной мерой их переработки, что само по себе представляет интерес. В Хутынском Служебнике, созданном, скорее всего, в Галицко-Волынской

515 Рельефные головы под капителью угловой колонки фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, Фото Ю.В. Тарабариной 516 Фронтиспис Онежской

. Псалтири. Конец XIV в. ГИМ. Муз. 4040. Л. 1 об.

[158] ИРИ. Т.2/1. 2012. [159] ИРИ. Т.2/2. 2015. Ил. 643, 644. [160] ИРИ. Т.1. 2007. Ил. 479. [**161**] *Попова*, 2003. С.107– [162] Они могут быть сопоставлены, например, с рукописями из краков ского кафедрального собора Свв. Станислава и Вацлава, хранящимися в Капитульной библиотеке Кракова (КР 144), и из кафедрального собора Гнезно в Капитульной библиотеке (Ms 110). См.: Sztuka Polska, 1971. Pl. 843-846.



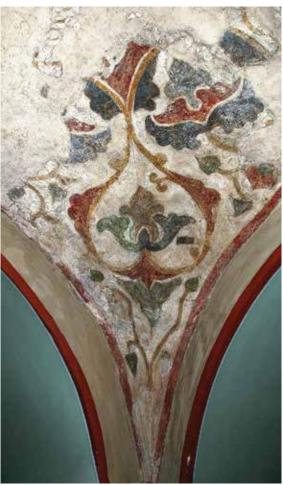
[163] ПСРЛ. Т.І. 1927/1997. [**164**] ПСРЛ. Т. II. 1962/1998. Стб. 286. [**165**] Даркевич, 2010. С. 84–92. [166] Liebgott, 1986. Pl. 53–54. Руси, известной своими тесными связями с Западом, в одной из заставок использованы преувеличенно крупные цветочные формы – своеобразные вариации на темы византийских кринов, – не имеющие четких контуров, разъятые на множество элементов. Они обрамлены толстыми светлыми стеблями со светлыми же лиственными ответвлениями. Эта заставка вызывает в памяти романские рукописи второй половины XII в. [162].

Аналогии для живописи на своде Успенского собора во Владимире несколько иные. Это прежде всего эмалевый декор западноевропейской литургической утвари: реликвариев, светильников, лампад, образцы которых существовали в обиходе храмов Владимирского княжества, хотя в летописях нет буквальных указаний на их происхождение. Так, среди утраченной во время великого пожара 1185 г. драгоценной утвари Успенского собора, которой «несть числа», были «поникадила сребреные», множество «ссуд златых и сребреных» [163] и пр. Литургическая утварь Рождественского собора в Боголюбове, украшенная «златом и финифтом» (эмалью. $-\hat{M}.O.$), также включала «поникадила сребряная», «сосуды церковные и ерусалим злат» [164]. Археологические находки подтверждают присутствие в храмах Владимиро-Суздальской Руси произведений западноевропейского мастерства с маасскими и лиможскими эмалями [165].

В этой связи можно вспомнить флоральные мотивы лиможского декора реликвария второй половины XII в. (происходящего из области Рейна) из Музея Виктории и Альберта в Лондоне, кёльнского реликвария конца XII в. из Музея декоративно-прикладного искусства в Берлине, реликвария из Германского национального музея в Нюрнберге, видимо, XIII в. При сопоставлении фрескового орнамента с двумя первыми из них обращают на себя внимание не буквальное сходство мотивов или приемы их интерпретации, а скорее близость способов декорации верхних зон, невероятно богатая орнаментация покрытий купольных частей, которая не могла не производить впечатление на русских заказчиков и мастеров, безусловно, знакомых с такого рода произведениями.

К орнаменту из галереи Успенского собора близок декор кадила с выемчатой эмалью из Германского национального музея в Нюрнберге [ил. 518], а также светильника с лиможской эмалью из Национального музея в Копенгагене [166]. У них сходные приемы сочетания тонких гибких стеблей с плотными крупными формами стилизованных цветочных мотивов, а также подвижность композиции. В этой связи можно упомянуть эмалевую пластину раки св. Кальминия из аббатства Сен Пьер де Мозак (Франция) XII в., с более сложным узором из полихромных кринов в разнообразных вариациях на синем фоне [ил. 519], и декор реликвария XIII в., хранящегося в кафедральном соборе Пизы. К концу XII в. фоны лиможских эмалей становятся цветными, а не золотыми. Так или иначе, в характере рассматриваемой орнаментальной декорации Успенского собора, как и в орнаменте его стенописи 1161 г., ощутимо определенное влияние декора привозной литургической утвари.





517 Орнаментальная компо зиция. Роспись свода северной галереи Успенского собора во Владимире. Первая треть XIII в. (?). Детали (а-г). Фото П. А. Тычинской

Время появления орнаментальной росписи на своде северной галереи Успенского собора, которая относится к обстройке при Всеволоде Большое Гнездо собора Андрея Боголюбского, остается дискуссионным. Свобода обращения с мотивами, кажущаяся подвижность, иллюзия разрастания фантастических флоральных форм, мягкость изысканных контуров, рафинированность форм-черты искусства конца XII-первой трети XIII в.

Анализ пигментов будто бы свидетельствует об их идентичности сохранившимся фрагментам росписи 1189 г. [167]. Однако возможны и другие даты. В 1212 г. в северовосточном углу пристроенной Всеволодом галереи, рядом с алтарем, был захоронен его прах [168]. Гробница князя помещена ровно напротив погребения Андрея Боголюбского, первого строителя Успенского собора. Тем самым этот храм, помимо основных его функций, превращался в усыпальницу князей владимирского дома, что подтверждают и позднейшие захороне-

Мы не знаем, как было оформлено само место погребения Всеволода. Однако заблаговременная предназначенность галереи для захоронений представителей княжеской династии и, видимо, епископов очевидна. Ее декорация могла отвечать этому назначению уже изначально, будучи созданной еще в 1189 г., или соответствовать ему уже позднее, после кончины Всеволода,



сов, Скворцов, 1980. С.71. [168] ПСРЛ. Т.Н. 1962/1998. Стб. 437. [169] Тимофеева, 2013. [170] По предположению Вл.В. Седова, килевидные арки были созданы в Византии во второй половине-конце XII в., а затем распространились в разных областях влияния византийского искусства и архитектуры. Особенно активным этот процесс был после 1204 г., когда «осколки византийской культуры разлетались по

> [171] ПСРЛ. Т.І. 1927/1997. [172] Воронин, 1961/1962.

Седов, 2011. С.197–199.

T. II. C. 255. [**173**] *Попова*, 2003. С.118. [174] Сарабьянов, Смирнова, 2007. C. 200.

возможно, по его же замыслу или в соответствии с традицией. Орнаментальные композиции, подобные сохранившейся в западной части северной галереи, скорее всего, существовали на сводах на всем ее протяжении.

Судя по росписям аркосолиев – ниш над захоронениями – как относительно ранних, например в церкви Бориса и Глеба в Кидекше, так и несколько более поздних, таких как в Рождественском соборе Суздаля, в них на сияющем белом фоне была изображена фантастическая райская флора. То же самое мы видим в орнаментальной композиции на своде всеволодовской галереи, где не только сами мотивы, но и белый фон характерны для сцен Рая, загробной жизни.

Здесь можно вспомнить изображение райского сада в росписи южного склона малого свода под хорами Дмитриевского собора во Владимире, созданной в 1190-х гг. Фон этой композиции также был белым, а живое движение, как бы колыхание фантастических древовидных растений сада, отдельные их элементы, например свободно спущенные на длинных стеблях треугольные лепестки, позволяют в известной мере сопоставить их с интересующей нас композицией на своде галереи Успенского собора.

Несколько иного характера изящество, легкость и кажущаяся подвижность свойственны фантастическим цветочным мотивам орнаментального декора верхних углов миниатюры рукописи Апостола Толкового 1220 г. (ГИМ, Син. 7), созданного в ростовской епископской мастерской. Тончайшие, почти прозрачные, с нитевидными белыми контурами, они отличаются от фрескового орнамента на своде всеволодовской галереи, однако общая тенденция в них, безусловно, ощутима. Эту миниатюру выделяет необычная деталь: обрамляющая фигуры апостолов трехлопастная арка с килевидным профилем, опирающаяся на колонки, впервые (для нас) здесь встречающаяся. Этот архитектурный мотив характерен для храмов Владимиро-Суздальской Руси 1220-1230-х гг. – Рождественского собора в Суздале и более всего для аркатурного фриза Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. В данном случае можно предположить использование этой формы в декоре произведений литургической утвари, повлиявших на ее возникновение на листе Апостола. Однако ее первоначальное появление в декорации рукописей так же не исключено [170], как, возможно, и опосредованное влияние на эту деталь культуры мусульманского Востока, например, благодаря привозным тканям.

Не исключена и другая дата создания интересующей нас композиции. Согласно летописи, в 1237 г., то есть за год до татарского нашествия, епископ Митрофан «постави кивот в святой Богородици сборной над трапезою и украси его златом и сребро того же лета исписа притвор святое Богородицы» [171]. По мнению Н.Н. Воронина, «под притвором, скорее всего, следует понимать галереи всеволодовой обстройки» [172]. Если принять это предположение, то роспись свода галереи могла появиться в 1237 г. Эта дата представлялась наиболее вероятной О.С. Поповой из-за близости, по ее мнению, орнамента в галерее Успенского собора к орнаменту в диаконнике суздальского храма (1230-1233) [173]. Об этом же родстве упоминала и Э.С. Смирнова [174]. Однако, несмотря на определенное типологическое сходство, орнаментальные композиции в диаконнике этого храма, во многом статичные, ретроспективные, не выдерживают сопоставления с орнаментом на своде галереи Успенского собора во Владимире-подвижным, фантазийным, выполненным с изощренным артистизмом.

Было бы слишком рискованно судить о причинах появления и сосуществования столь близких по времени и локации и столь

351

[167] См.: Балыгина, Некра-

разных по своим стилистическим качествам орнаментальных композиций. Можно ли говорить о разных художественных задачах и ориентирах, о намеренно ретроспективных тенденциях для суздальского собора или о стремительной эволюции на примере Успенского собора—мы не знаем. В последнем случае допустимо усматривать характерный признак эпохи.

Гораздо более близким сопоставлением представляется орнаментальная резьба Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230–1234). Фантастические формы именно его орнамента, вплоть до отдельных деталей—характерных отгибающихся вниз лепестковых мотивов [ил. 520], как и свобода, вариативность многих орнаментальных композиций резьбы нижней зоны, например на боковых сторонах южного притвора, могли повлиять на создателя композиции на своде галереи Успенского собора, появившейся, видимо, немногим позднее.

В любом случае даже фрагменты названных произведений позволяют представить, сколь насыщенной и многообразной была художественная жизнь Владимиро-Суздальской земли на протяжении очень короткого и самого последнего отрезка времени накануне монгольского нашествия и разорения Руси.

Не меньшим стилистическим разнообразием отличалась и декорация рукописей интересующего нас времени (о чем свидетельствует и упомянутый выше Апостол 1220 г.). Однако, если есть основания говорить о едином орнаментальном мире в отношении суздальских «Золотых врат», каменной резьбы Георгиевского собора и фресковой росписи в галерее владимир-

ского Успенского собора, то убранство рукописей представляет, во всяком случае, на рассматриваемом временном промежутке—явление обособленное. Общим в данном случае служит сочетание в одном и том же произведении разных стилей и художественных приемов, в том числе укрупнение масштаба орнамента, что вообще характерно для художественной культуры рассматриваемой эпохи.

Большинство орнаментированных русских рукописей первой трети XIII в.—периода, непосредственно предшествующего монголо-татарскому завоеванию,—утрачено. Однако каждое из уцелевших произведений по-своему уникально, и не только в силу сохранности. Эти кодексы позволяют осознать, сколь разнообразным был и тем более сулил стать созданный в них орнаментальный декор, если бы его развитие не было прервано в результате нашествия 1237—1241 гг., возобновившись в конце XIII—XIV в. лишь в относительно узкой сфере тератологического орнамента.

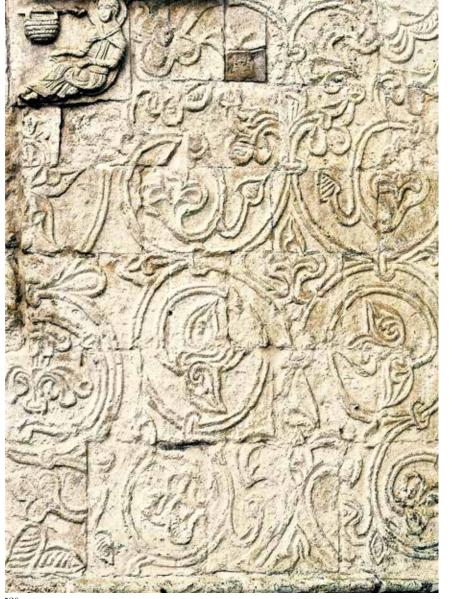
В рассматриваемую эпоху появляются вполне оригинальные версии орнаментального оформления, отразившие знакомство с весьма широким кругом памятников. Эти тенденции могут быть отмечены в разных регионах Древней Руси и в разных версиях, но в целом, видимо, они были общими.

В конце XII—начале XIII в. в разных художественных центрах древней Руси устойчивая четкая система византийского орнаментального рукописного декора постепенно утрачивает свою целостность [175] и уступает место формам несколько иной природы. В наборе заставок и инициалов, в самой их структуре



519 Орнаментальные мотивы. Пластина со сценой «Распятие» на раке свв. Кальминия и Намадии. XII в. Аббатство Сен Пьер де

520 Орнаментальная композиция. Резьба Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Деталь. Фото автора



52

[175] Византийская орнаментика полностью, однако, не исчезает, лишь «дремлет», пробуждаясь в конце XIV в. [176] Заметим, что в болгарских кодексах того времени ей соответствовал простейший, геометрически плетенный тип инициалов. [177] Орлова, 2014. С. 296—315. Она же 2015. С. 432–595

[177] Орлова, 2014. С. 290-315; Опа же, 2015. С. 432–525. [178] О происхождении Служебника существуют разные версии. По предположению В.П. Пуцко, рукопись принадлежала не Варлааму Хутынскому, а новгородскому архиепископу Антонию, который в 1220–1225 гг. занимал кафедру в Перемышле, где и была создана рукопись, а в 1228 г. вернулся в Хутынский монастырь, в котором ранее был иноком (Пуцко, 2005. С. 53–54). [179] Несмотря на новгородскую историю бытования рукописи, еще А.И. Некрасов усматривал в украшающих Служебник миниатюрах отзвуки южнорусского искусства, предполагая его происхождение из полоцких или смоленских земель в XIII в. (Некрасов, 1937. С. 139). [180] Воронин, Лазарев, 1953. С. 304. [181] См. раздел «Живопись конца XII—первой

половины XIII века»

в настоящем томе

встречаются и сочетаются черты разных художественных школ и культур.

Значительный интерес представляют рукописи, созданные в Галицко-Волынской Руси, но в неменьшей степени и среднерусские. И там, и там мотивы византийского орнамента дополняются и интерпретируются, приобретая совершенно иные свойства. Наряду с уже появившейся в декоре русских рукописей второй половины – конца XII в. тератологией – разного рода ленточным плетением с включением зооморфных мотивов [176] как в монохромном, так и в полихромном вариантах [177], – в первой трети XIII в. создаются рукописи, в которых традиционный лепестково-лиственный «эмальерный» орнамент заставок наделяется новыми качествами или сочетается в инициалах и заставках с моделями, в контексте

русской орнаментальной практики необычными, оригинальными. О степени распространения такого рода орнамента судить трудно ввиду фрагментарности дошедшего до нас материала.

Значительный интерес в этом плане представляют рукописи, созданные в Галицко-Волынской Руси, прежде всего Служебник Варлаама Хутынского (ГИМ, Син. 604). Как и почти все немногочисленные иллюминированные русские рукописи первой трети XIII в., Служебник отличается сложным характером, неоднородной системой декора [178]. Орфографические особенности рукописи не оставляют у исследователей сомнений в том, что она принадлежит к галицко-волынской письменной традиции [179]. Относящиеся к ней рукописи, подобно произведениям архитектуры и живописи южнорусских земель «представляют собой лишь незначительные остатки их былого богатства <...> являются отрывочными звеньями протекавшей в этих областях обширной и разнообразной художественной деятельности» [180].

Вопрос о происхождении художника, оформлявшего Хутынский Служебник, не решается однозначно. О.С. Попова, посвятившая этой рукописи специальное исследование, допускала, что миниатюры рукописи были выполнены греческим мастером, во всяком случае, художником, который «тонко следовал принципам позднекомниновского искусства». По мнению Л.И.Лифшица, напротив, есть все основания говорить о том, что в миниатюрах Служебника была с почти декларативной отчетливостью воплощена формула нового «монументального» стиля [181].

Орнамент в рукописи Служебника демонстрирует еще одну особенность художественной культуры рассматриваемого периода—всё большее расхождение развития орнаментального декора и эволюции сюжетной живописи.

Это касается как заставок, так и, что в данном случае существенно, рамок миниатюр. Необычны прежде всего заставки. И более всего—первая из них, на л.1 [ил.521], находящаяся на одном развороте с образом Василия Великого.

Крупная по масштабу, она состоит из изображения плотного и довольно широкого золотого стебля, пластично изогнутого, с закручивающимися, цепляющимися, оборачивающимися вокруг него полулистьями и полубутонами, также выполненными золотом. Форма округлых изгибов стебля очень свободная, как произвольно и размещение отклоняющихся от него флоральных мотивов, однако композиция в целом не выглядит хаотичной.

Импульс энергичного спиралевидного движения, начинаясь за пределами компози-





519

ции заставки в левом нижнем углу, отчасти гасится распрямлением стебля в верхней левой ее части, заполненной ветвящимися формами, вновь уходя в никуда.

Аналогичный прием использован и в правой половине заставки с еще более вольными изгибами стебля. Не продолжая энергичное движение, но разгибаясь и расползаясь по краям заставки, стебель приобретает иную подвижность, лишенную какой-либо системности. Однако напряжение, создаваемое в средней части заставки цепким, плотным перехлестом двух кольцеобразно изогнутых основных форм, крепко держит несимметричную композицию, не позволяя ей распадаться, замыкая движение в условном центре.

Пластичность и даже своего рода объемность стебля, усиливающаяся благодаря бликующему золоту, отчасти нивелируется фоном заставки. Произвольно локализованные его цвета не менее активны и энергичны, чем движение стебля. Яркие—киноварь, глубокий синий (сохранившийся только во фрагментах) и светлобирюзовый,—перетекая между изгибами стебля, закрепляясь на участках плоскости, в известной мере уравновешивают композицию.

Такой фон заставки абсолютно нетипичен для византийского искусства рукописной книги, как и вообще ее узор нетрадиционен для византийского орнамента, отличающегося четкостью, незыблемостью композиционного построения и неуклонной повторяемостью, унификацией форм.

Орнамент этой первой заставки Служебника имеет мало общего с так называемой византийской веткой — волнообразно изогнутым стеблем лозы с короткими отростками [182]. Необычность ее декора для рукописей византийского круга даже побудила некоторых исследователей (ошибочно считавших заставки Хутынского Служебника поновленными в XVI в. [183]) писать, что первая, «радикально переработанная заставка была заполнена ренессансным орнаментом» [184].

О.С. Попова также отмечала необычный характер заставок Служебника, «столь крупных и ярких, каких мы никогда не видели в византийских кодексах» [185]. Вместе с тем именно свободная пластика упругих стеблей и яркая колористическая гамма отличают орнамент многих романских рукописей с аналогичным набором цветов (красным, синим, бирюзовым).

Золотые и серебряные стебли с почковидными отростками характерны для инициалов таких известных, элитарных рукописей, как Евангелие (Перикопа) Генриха II 1007–1012 гг., заказанное для кафедрального собора Бамберга (Баварская государственная библиотека, Clm. 4452, fol. 97, 119, 143), Еван-

гелие из Пассау 1150—1160 гг. (Баварская государственная библиотека, Clm. 16003, fol. 31), Евангелие из Тегернзее 1100—1199 гг., (Баварская государственная библиотека, Clm. 2939, fol. 154). Их декор находил отражение и в других, менее значительных и не столь известных рукописях, возможно, служивших в данном случае промежуточными звеньями.

Существенным подтверждением предположения о влиянии латинских кодексов на орнаментику Хутынского Служебника являются обрамления его миниатюр, особенно первой, с фигурой Василия Великого [186]. Сильно утраченная декорация ее широкой рамы состоит из довольно крупных, изображенных в ракурсе брусков, в настоящее время едва просматривающихся, которые образуют, по сути, пространственную композицию. Бруски были тщательно прорисованы и раскрашены – киноварью на верхних поверхностях и глубоким синим цветом на боковых. Грани брусков выделены тонкими золотыми линиями, торцевые части также покрыты золотом и декорированы темными, видимо, изначально синими, диагональными крестами [ил. 522].

Такого рода обрамления миниатюр с использованием полихромного геометрического орнамента сложной конфигурации, изображенного в перспективе, характерны, начиная с Оттоновской эпохи, для латинских кодексов, прежде всего германских скрипториев, таких в том числе, как уже упомянутые Евангелие Генриха II (fol. 139), Евангелие из скриптория Тегернзее (fol. 93 v.) [ил. 523], Евангелие из Пассау (fol. 10 v.) [ил. 524] и др.

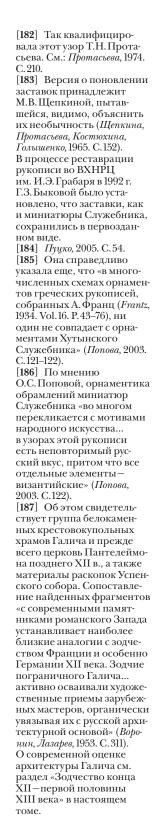
Рамка миниатюры с Василием Великим, скорее всего, выполнена мастером византийского круга, возможно даже, древнерусским. Он не слишком умело, хотя и очень старательно, пытался подражать западным образцам, с которыми был явно знаком, интерпретируя их на свой лад.

Латинские рукописи, образцы и копии их декора, судя по всему, были хорошо известны в Галицко-Волынской Руси. Расположенная на юго-западной окраине, она была теснее, чем какая-либо другая древнерусская земля, связана не только с южнославянскими странами, но и с Европой, безусловно, знакома с искусством Венгрии, Польши, Германии.

Давно замечено использование в строительстве Волынской и особенно Галицкой земли отдельных приемов романской архитектуры [187]. В рукописной практике латинское влияние отразилось прежде всего в сфере орнамента, о чем свидетельствует оформление Хутынского Служебника.

Узкая изящная рамка миниатюры с изображением Иоанна Златоуста на л. 10 об. [ил. 525], явно выполненная другим мастером, состоит из тщательно выпол-

521 Заставка Хутынского Служебника. Первая треть XIII в. ГИМ. Син. 604. Л. 2





591

ненного полихромного поребрика. Его чередующиеся синие и красные грани с тонкими золотыми контурами помещены на золотом фоне, как и сама миниатюра. Этот пространственный орнамент также сопоставим с романскими образцами. Характерно в этом отношении и тонкое золотое обрамление рамки, обычное для миниатюр латинских рукописей романской эпохи.

Весьма необычны флоральные мотивы в верхних углах миниатюры с Иоанном Златоустом, хорошо сохранившиеся в левой части и плохо различимые в правой. В левом углу это выполненная золотом пальметта необычной пирамидальной формы, представленная в обрамлении и своеобразном взаимодействии с золотым стеблем, отростки которого как бы дополнительно придерживают ее и позволяют сохранять неустойчивое равновесие. Этот мотив изначально был помещен на красном и глубоком синем фоне, уцелевшем лишь в небольших фрагментах.

Подобного рода мотивы встречаются еще в одной, по всей вероятности, также галицковольнской рукописи—Бучацком Евангелии конца XII—начала XIII в. (Национальный музей во Львове, Рк. F. 688/38912) [188]. В нем есть инициалы с элементами растительных мотивов византийского стиля, включающие также такую характерную деталь, как кисть руки, перехватывающей стебель. Они используются в сочетании с «плетенкой», например, на л. 50, 120, превалирующей в декорации рукописи, вытесняющей формы растительного орнамента.

Трансформирование мотивов византийского лепестково-лиственного орнамента, видимо, в попытке хотя бы отчасти унифицировать элементы орнаментальной системы рукописи, отличает и вторую заставку Хутынского Служебника на л. 11 [ил. 526]. Однако эта заставка выглядит ско-

рее своеобразной декларацией определенных художественных предпочтений, нежели органичной частью декора Служебника. Значительный масштаб заставки (около 1/3 листа) и два очень крупных медальона с цветочными формами, составляющих ее композицию, не соразмерны ни с общей формой листа, ни с характером помещенного на нем текста.

От собственно византийского орнамента в этой заставке сохранились лишь скрученные лепестковые элементы, составляющие подобие цветочных форм. Выполненные золотом стебли, их обрамляющие, существенно отличаются от традиционных вариантов. Обычный жесткий их каркас, образующий форму медальона, в данном случае приобрел естественность, пластичность, получил дополнительные, заходящие на его поле ответвления, объединяющие его с цветком, стеблем которого в данном случае служит отклоняющийся от него гибкий листок, а не простая ножка. Сам цветок размещен очень свободно, оставляя значительные свободные поля полихромного фона, что также не является обычным для византийского орнамента. Кроме того, цветочные мотивы заставки перевернуты, изображены в зеркальной позиции - еще одна нетрадиционная черта.

Влияние латинских кодексов [189], сказывающееся в орнаментальном декоре заставок, декоративных рамках миниатюр Хутынского Служебника, проявляется и в инициалах. Так, мелкие изящные золотые инициалы, украшающие листы Служебника, нехарактерные для рукописей византийского круга, вызывают в памяти малые золотые инициалы Лоршского Евангелия (Евангелиария Удальриха) XI–XII вв. (Баварская государственная библиотека, Clm. 23630, fol. 155–167).

Как далеко могли зайти попытки преобразований, дополнений, обновлений

[188] Свенцицкая, 1983. С.114; Сводный каталог, 1984. № 244 (рукопись широ ко датируется XIII в.). [189] Орлова, 2017/2. С.127–



522 Василий Великий. Миниатюра Хутынского Служебника. Л. 1 А об.

523 Миниатюра Евангелия. Южная Германия (Тегернзее?). Первая треть XII в. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии. СІт. 2939. Fol. 93 v. 524 Миниатюра Евангелия из Пассау. 1150–1160 гг. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии. СІт. 16003. Fol. 10 v.

традиционных орнаментальных схем, отличающие Хутынский Служебник, нам не дано знать. Можно лишь предполагать, что богато украшенные рукописи, по словам летописи, вложенные волынским князем Владимиром Васильковичем в церкви разных городов— от Перемышля до Чернигова [190], включали абсолютно оригинальные орнаментальные композиции.

Появление новых или интерпретация привычных орнаментальных схем отличала не только рукописи Галицко-Волынской Руси. Конец XII—первая треть XIII в., как уже говорилось,—время своеобразного прорыва в области орнаментики, свободы и необычности замыслов, активного восприятия множественных внешних импульсов и создания на их основе абсолютно новых моделей.

Необычные качества отличали и целый ряд древнерусских рукописей той эпохи, созданных на среднерусских территориях—в крупных культурных центрах Залесской земли, таких как Ростов и Ярославль, особенно в княжеско-епископском ростовском скриптории первой половины XIII в. Они сохранили возможности книгописания даже после монгольского разорения, затронувшего не все из них. Среди этих рукописей особый интерес представляет Спасское Евангелие (ЯГИАХМЗ, инв. 15690), получившее наиболее убедительную дату (20–30-е гг. XIII в.) в книге Г.И. Вздорнова [191].

Заставки в этом Евангелии апракос отсутствуют, что компенсируется обилием и невероятным разнообразием инициалов. Воз-

можно, они выполнены разными мастерами, особенно это может касаться последней части рукописи, начиная с л. 125, однако нельзя исключить, что интерес к разным моделям и их варьированию был присущ и одному мастеру, в творчестве которого ретроспективность сочеталась с новациями в оформлении инициалов. Эта рукопись может рассматриваться как своего рода энциклопедия стилей на определенном временном промежутке.

Г.И. Вздорнов справедливо отмечал, что безусловно точные или даже очень близкие композиции редко встречаются в средневековых рукописях. Все рукописные книги неповторимо разные, и не только отдельные из них, но и многие листы одной и той же книги могут быть неожиданно новыми [192]. Однако Спасское Евангелие отличается особыми качествами.

Инициалы этой рукописи, образованные белыми жгутами с красной обводкой, помещенные на красном же фоне, а также мотивы с «плетенкой» с зооморфными формами обращают нас к памятникам конца XII в. [ил. 527 а-в]. Они преемственно связаны с инициалами новгородского Евангелия апракос конца XII в. (РГБ, Рум. 104). Инициалы Спасского Евангелия, состоящие из переплетения белых жгутов, но на полихромных фонах с использованием мотивов растительного орнамента и элементов тератологии, определенно восходят к декору рукописей, подобных новгородскому Пантелеймонову Евангелию конца XII в. (РНБ, Соф. 1).





[190] ПСРЛ. Т. II. 1962/1998. Стб. 925–927. [191] Вздорнов, 1980. С. 31–32. (см. также раздел «Живопись конца XII—первой половины XIII века» в настоящем томе, с. 205–207). [192] Там же. С. 27.

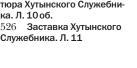
23

52

356



525 Иоанн Златоуст, Миниа тюра Хутынского Служебника. Л. 10 об. 526 Заставка Хутынского





Инициалы византийского типа с использованием полихромных растительных мотивов, например, на л. 61 об. и 115 об. Спасского Евангелия [ил. 528, 529], типологически могут быть сопоставлены как с инициалами Кюстендилского палимпсеста – болгарской рукописи конца XII в. (Пловдив, Народная библиотека имени Ивана Вазова, №7) [193], так и с декором рукописей, подобных Евангелию Добрейшиболгарскому памятнику первой половины середины XIII в. (София, Национальная библиотека имени Свв. Кирилла и Мефодия, № 17) [194]. Такого рода сходство — одно из проявлений общих для Руси и балканских стран тенденций в развитии рукописной орнаментики. Однако подобные инициалы появляются в болгарских рукописях в тот период эпизодически, хотя и именуются неовизантийскими [195]. Основная волна инициалов такого типа в болгарских рукописях приходится на середину-вторую половину XIII в. В Спасском Евангелии они уже используются во многих вариантах.

К интерпретациям мотивов византийского типа в инициалах Спасского Евангелия можно отнести и целую группу полихромных бесфоновых инициалов как с простой заливкой формы ярким цветом, так и с легкой ее разделкой. К византинизирующим инициалам можно причислить и модель с необычным характером заливки фона [ил. 530]. Особым в данном случае является не только сочетание цветов-синего, зеленого, желтого, но и крапление зеленой части фона желтыми точечками, что напоминает известный прием, используемый, например, в болгарской рукописи Слепченского Апостола (Пловдив, Народная библиотека имени Ивана Вазова, № 25) второй половины XII в. [196].

Наряду с этими, по сути, уже традиционными моделями, в целом ряде инициалов Спасского Евангелия просматриваются уже несколько иные черты – их отличают переусложненность композиции, известная витиеватость [ил. 531]. Отдельным инициалам присуща некая усталость, расслабленность, вялость, свидетельствующие о своего рода изжитости исходных образцов. Здесь перед нами, по сути, предстает наглядный процесс эволюции форм.

Наиболее необычны в Спасском Евангелии инициалы совсем другого типа, такие как на л. 116 и 36 об., особенно первый их них, который лишь условно можно назвать тератологическим. Он состоит из довольно правдоподобного изображения мощного зверя, своеобразного волка-собаки, выделенного на белом фоне (с компонентами красной и зеленой заливок в нижней части) красным контуром с красными же штришками моделировки, намечающими шкуру. Лапы зверя, свободные от плетения, уверенно наступают на узкое змеиное тело, обозначенное весьма условно [ил. 532]. В этот же инициал включен мотив растительного орнамента – исходящая из пасти зверя ветка. Она заканчивается головкой дракона, и ее же подобие находится под лапами зверя как рудиментарные остатки тератологического орнамента.

В этой связи можно обратиться к инициацлам интереснейшего сербского Будилова Евангелия апракос первой половины XIII в. (Ватиканская апостольская библиотека, Vat. Slav. 4), как считается, одного из самых ранних образцов тератологического орнамента в сербских рукописях и важного свидетельства русско-сербских художественных контактов.

[**193**] *Джурова*, 1981. Ил. 70. [**194**] Там же. Ил. 76. По мнению А.А. Турилова, которого мы благодарим за консультацию, рукопись была создана не ранее рубежа XII-XIII вв. – ее почерк полностью сформировался под влиянием восточнославянских рукописей того

[**195**] Там же. Табл. XXV. [196] Там же. Ил. 61-63.







По наблюдениям А.А. Турилова, для некоторых сербских рукописей XIII в. с высокой степенью уверенности может быть установлена связь с конкретными древнерусскими скрипториями. Так, Будилово Евангелие, а также переписанный тем же каллиграфом Карейский Типик (Афон, монастырь Хиландар, AS 132/134) в письме обнаруживают несомненное знакомство их создателя с рукописями ростовского скриптория первой половины XIII в., например с Апостолом Толковым 1220 г., и, возможно, даже свидетельствуют о его обучении у представителя этого скриптория [197]. Действительно, не только в графике письма, но и в орнаментальном декоре Будилова Евангелия сказывается знакомство с древнерусскими памятниками. У некоторых русских исследователей конца XIX-начала XX в., например у тончайшего историка искусства А.И. Некрасова [198], даже возникали сомне-

ния в сербском происхождении кодекса. В Будиловом Евангелии есть несколько инициалов, которые могут быть сопоставлены с интересующим нас инициалом из Спасского Евангелия, например, на л. 45 об. [ил. 533]. Между ними существует определенная типологическая связь—в обоих случаях это изображение фантастического зверя, опирающегося на четыре лапы с продернутым между ними хвостом. Только в Будиловом Евангелии хвост заканчивается пышным растительным мотивом, в Спасском-свободно повисает, сочетаясь с подобием второй его формы – рудиментом змеевидного существа. В отличие от Спасского Евангелия, в Будиловом в каких-то инициалах (л. 26 об.) лапы зверя остаются опутанными лентами плетения. В обоих случаях из

пасти зверя исходит своеобразный стебель, в Спасском Евангелии заканчивающийся головкой дракона, в Будиловом-неким массивным образованием из переплетающихся стеблей или головкой дракона на высоко задранной шее. И в том, и в другом Евангелиях инициалы полихромные, только в Спасском, кроме красного и синего, использован зеленый цвет, а в Будиловом – обычно только синий и красный с участием белого фона (лишь в нескольких инициалах добавлена пережженная охра). Стилистическая же интерпретация этих инициалов существенно иная. В сугубо орнаментальных инициалах рукописи Будилова Евангелия плоское туловище зверя, обозначенное на белом листе тонким красным контуром, имеет развитую декоративную моделировку-перьевидными элементами, своеобразными ременными перетяжками, мелкими кружками (синими на белом). В Спасском Евангелии свободно поставленное гибкое тело зверя моделировано лишь красными штришками в попытке имитировать шерсть и передать пластику формы. В этой рукописи изображение уже не выглядит плоским – известный объем создается разворотом шеи и головы, направленной назад и почти теряющей сходство с мордой дракона. В данном случае, как представляется, речь может идти не столько об эволюции стиля и не столько о разных прообразах, хотя и это, видимо, имело место, сколько о разных интерпретациях инициала определенного типа, сосуществующих во временном пространстве одной эпохи.

Орнаментированные инициалы Будилова Евангелия в какой-то части, вероятно, выполнены самим писцом, в одном и том же стиле с каллиграфической четкостью выво-

[197] Турилов, 2009. С. 239, 245–251. [198] Некрасов, 1913. С. 232. [199] Едва ли все они могли быть так раскрашены позднее, хотя такая возможность тоже не исключена. [200] Мрђеновић, Топаловић, Радосављевић, 2002. С. 6. [201] Book of Beasts, 2019.

527 Инициалы Спасского Евангелия. Первая треть XIII в. ЯГИАХМЗ. Инв. 15690 (а-в) По кн.: Вздорнов, 1980. Кат. 9 528-531 Инициалы Спасского Евангелия. По кн.: Вздорнов, 1980. Кат. 9

дившим сложнейшие элементы плетения, но не владеющим столь же высоким мастерством исполнения звериных и человеческих обликов. Включение едва прописанных, не всегда угадывающихся зооморфных изображений, имеющих прообразы в древнерусских рукописях, в исполненные с изощренным артистизмом сложнейшие по композиции инициалы—отличительная черта этого памятника, безусловно, сербского.

Декор Будилова Евангелия, напоминающий варианты инициалов древнерусских рукописей и их заставок—две из его заставок выдают несомненное знакомство с тератологическими заставками древнерусских рукописей еще конца XII в. (л.1, 74) [ил.539],—представляет собой несколько иную версию развития тератологии, нежели известные нам древнерусские рукописи, версию,









в свою очередь, повлиявшую на орнаментику болгарских памятников. Для декора Будилова Евангелия характерен особый тип тератологии, нередки сочетания мелких элементов «плетенки» с развитыми крупными мотивами растительного характера, модифицированными элементами византийского орнамента, например, на л. 7 и 41 об. В Будиловом Евангелии изредка встречаются и так называемые полосатые инициалы (л. 245 об.) [ил. 538], отличающие еще одну древнерусскую рукопись, о которой речь пойдет далее. В этом кодексе встречаются и инициалы, напоминающие мотивы древнерусской «традиционной» тератологии более позднего времени, конца XIII-начала XIV в., с характерным синим фоном белого ленточного плетения, который вообще превалирует в этой рукописи, например, на л. 10б., 8, 82 об. и 228 об. [190] [ил. 537]. Не исключено, что декор Будилова Евангелия сохранил для нас ту стадию эволюции тератологического орнамента, тот вариант его развития в рукописях Древней Руси, который остался неизвестным из-за многочисленных их утрат.

Возвращаясь к интересующему нас инициалу Спасского Евангелия можно вспомнить о гораздо более сложных по составу инициалах древнейшего кириллического сербского Мирославова Евангелия – уникальной рукописи, созданной между 1196-1199 гг. (Белград, Национальный музей Сербии, инв. 1536) [200]. В состав многих из них включены такого рода звери (в разных позициях) [ил. 534]. Манера исполнения необыкновенно обильных, разнообразных и фантастически сложных инициалов этого кодекса, с типичным сочетанием в их колорите красного, зеленого и желтого, возникла в сербском скриптории в Зете под влиянием искусства Южной Италии с характерным для него сочетанием романских и византийских

При сопоставлении Спасского и Мирославова Евангелий едва ли уместно говорить о прямых заимствованиях, скорее о каких-то общих, по-разному интерпретируемых источниках. Одним из них могли быть латинские Бестиарии, ставшие популярными с XII в., такие, например, как Абердинский (Библиотека Абердинского университета, Univ. Lib., MS 24), с изображением собак на fol. 18 v., Рочестерский (Британская библиотека, Royal MS 12 F XIII) [ил. 535] и другие [201]. О знакомстве с такого рода источниками свидетельствует, например, необычное изображение, напоминающее скорее не льва, а медведя, представленного в сочетании с драконовидным существом на умбоне Южных врат суздальского собора. Там облик зверя свидетельствует не столько о реальном знакомстве с этим животным, сколько об ориентации





532 Инициал Спасского Евангелия. Л.116. По кн.: Вздорнов, 1980. Кат. 9

533 Инициал Будилова
Евангелия. Первая половина
XIII в. Ватиканская апостольская библиотека. Vat. Slav. 4.
Л. 45 об. (© Biblioteca
Apostolica Vaticana)
534 Инициал Мирославова
Евангелия. Между 1196—

Евангелия. Между 1196— 1199 гг. Белград, Национальный музей Сербии. Инв. 1536. Л. 62

535 Собака-волк. Миниатюра Рочестерского Бестиария. XII в. Лондон, Британская библиотека. Royal MS 12 F. XIII. Fol. 29 v.

536 Собака-волк. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Фото автора

537 Инициал Будилова Евангелия. Л.1 об. (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

538 Инициал Будилова Евангелия. Л. 204 об. (© Biblioteca Apostolica Vaticana)



на изображения в Бестиариях, подобных, например, тому же Абердинскому.

Возможно, существовали связи и сопоставления более близкие, имеющие отношение к памятникам иного рода, в свою очередь связанным с интересом культуры Средневековья к созданию фантастических существ. Не исключено, что собака-волк на л. 116 Спасского Евангелия является своеобразной аллюзией на образы так называемых волков-собак, или пардусов, в фасадной резьбе Дмитриевского собора во Владимире и Георгиевского в Юрьеве-Польском [ил. 536]. Инициал на л. 36 об. Спасского Евангелия [ил. 540] представляет собой оплетающего древо змея-дракона, тело которого преобразуется в верхней части в звериное существо иного рода. С ним может быть сопоставлен дракон на Западных вратах суздальского собора.

В отчетливо заметном изменении характера пластики определенной группы орнаментированных инициалов Спасского Евангелия, отличающихся свободным построением, отсутствием четко обозначенного контура, витиеватостью в плетении, также угадывается влияние орнаментальной резьбы владимиро-суздальских храмов и прежде всего Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, а также «Золотых врат» Рождественского собора в Суздале.





Не менее интересна последняя группа инициалов Спасского Евангелия, начиная с л. 125, в которых элементы византийского орнамента, как бы вздутые, гипертрофированные, свободные, «пространственные» [ил. 541], сочетаются с растительными мотивами несколько иной природы – упрощенными и в известной мере натуралистическими, как на л. 126 об. [ил. 542]. Здесь могли найти отражение процессы, характерные для рукописной декорации западного мира, например для уже упоминавшегося Евангелия из Пассау 1170-1180 гг. (fol. 59, 73). Инициалы этой же рукописи отличают и прямые колоннообразные стержни, служащие основой их конструкции, и мелкие растительные мотивы. Сопоставление в данном случае может свидетельствовать как о заимствованиях, так и о параллельных явлениях трансформации и стилизации растительных форм. Такого же рода примером является декор Псалтири Фридриха II (1235–1237), созданной в итальянском скриптории в Акри (Флоренция, Риккардианская библиотека, Ricc. 323). Для нее также характерно преобразование форм византийского орнамента в духе иной стилистики.

Место создания Спасского Евангелия неизвестно. По мнению А.А. Турилова, вероятнее всего видеть в нем напрестольное Евангелие, написанное около 1224 г. в Ростове к освящению собора Спасского монастыря [202]. Особенности некоторых инициалов этой рукописи, как представляется, позволяют подтвердить такую локали-

Исполнителем инициалов Спасского Евангелия, скорее всего, был древнерусский мастер, по-своему интерпретировавший





363

[202] Турилов, 2009. С. 238.

538



539 Заставка и инициал Будилова Евангелия. Л. 74 (© Biblioteca Apostolica

540 Инициал Спасского Евангелия. Л. 36 об. По кн.: Вздорнов, 1980. Кат. 9 541, 542 Инициалы Спасского Евангелия. Л. 126 об.



540

в том числе и орнаментальные модели, знакомые ему по памятникам иных художественных ареалов, хотя происхождение писцов и декораторов рукописей, даже работавших в одном скриптории, необязательно должно совпадать.

В любом случае, широта знакомства с произведениями разных художественных сфер и ареалов, способность к их претворению и интерпретации, демонстрируемые декором Спасского Евангелия, свидетельствуют о возможностях развития, прерванного в 1230-х гг. и впоследствии уже не получившего продолжения.

Исходя из дошедших до нас рукописей, современные знания и представления об общих процессах развития орнаментальной декорации в рассматриваемую эпоху могут иметь лишь фрагментарный, пунктирный

характер, причем эти, условно говоря, пунктиры растягиваются на годы.

Тем не менее были определены особые качества, отличающие целый ряд рукописей предмонгольской эпохи, созданных на среднерусских территориях—в крупных центрах Залесской земли, таких как Ярославль и Ростов, особенно в ростовском княжескоепископском скриптории конца XII—первой половины XIII в.

Принадлежность кодексов, хранящихся ныне в разных собраниях, к ростовскому скрипторию, была выявлена прежде всего палеографами и не подвергается сомнению. То есть писцы этих рукописей, безусловно, работали в одной мастерской, в которой, возможно, проходили выучку каллиграфы и из других книжных центров. Однако орнаментальный декор этих кодексов — как украшенных миниатюрами, заставками и инициалами, так и декорированных только инициалами и заставками, — едва ли можно столь же определенно назвать созданным одной группой художников.

Ростовский скрипторий обладал богатым рукописным собранием. Значительный вклад в него был сделан князем Константином Всеволодовичем, сыном Всеволода Большое Гнездо, известным книжником, который, по словам летописи, «чтяше книгы с прилежанием и творяше все по писанному» [203]. Библиотека могла быть дополнена еще одним известным собирателем рукописей – ростовским епископом Кириллом I [204]. Из этой сокровищницы можно было черпать темы и мотивы орнаментального декора. Едва ли в ней храниись и латинские кодексы, однако полностью такую возможность исключить нельзя, поскольку далеко не все декоративные элементы в рукописях ростовского скриптория могут быть сопоставлены с мотивами византийского генезиса.







542



К наиболее оригинальным кодексам скриптория относится так называемое Архангельское Евангелие, происходящее из Архангельского собора Московского Кремля (ГИМ, Арх. 1). Первоначально считавшееся новгородским, оно уверенно было отнесено Г.И. Вздорновым к рукописям Северо-Восточной Руси, а конкретнее—к ростовской мастерской с предположительной датой—1220-е гг. [205]

Декор рукописи состоит из заставок и множества инициалов. Опять-таки очень условно их можно разделить на несколько основных групп. К первой можно причислить относительно традиционные, изящно



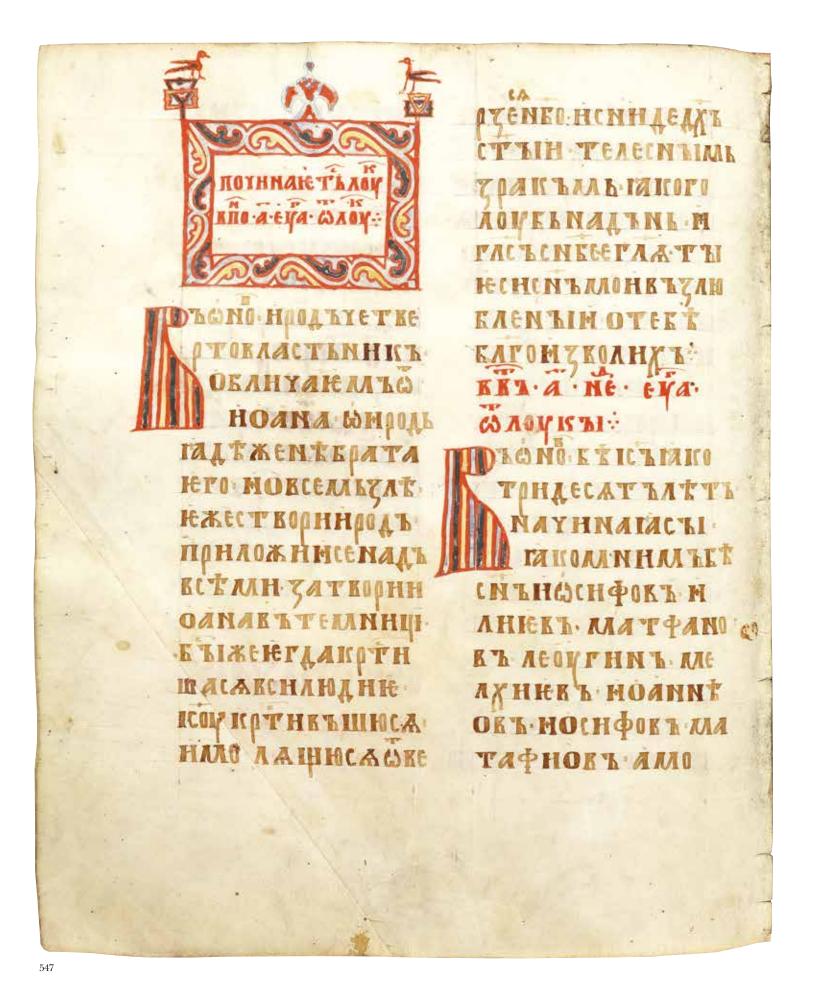


выполненные полихромные инициалы византийского типа с декором растительного характера, отличающиеся при этом яркостью и плотностью раскраски, в которой преобладает киноварь и чистый или разбеленный синий [ил. 543]. В эту же группу входит и инициал, включающий небольшую, вполне натуралистически изображенную собачку, грызущую свой хвост [ил. 544]. Несмотря на этот характерный мотив, она никак не напоминает тератологические образы в древнерусских рукописях XII—первой трети XIII в. Ее появление в структуре достаточно традиционного инициала скорее вызывает в памяти образы латинских



[**205**] *Вздорнов*, 1980. С. 27. Кат. 8.

543–545 Инициалы Архангельского Евангелия.
1220-е гг. ГИМ. Арх. 1.
Л. 42 об., 93 об., 160 об.
546 Архангел. Миниатюра
Библии из монастыря Альбеарес. 920 г. Леон, Кафедральная библиотека. Cod. 6.
Fol. 209 г.
547 Заставка и инициалы
Архангельского Евангелия.
Л. 106 об.







bilominut haber - qui occulte detrahit Clerba on Exprenning tia etlabia mfipren uf praccipitabant e um smrrium uerbo rum cuf flutura er nouiffimum orifilli of error peffimof Stultuf uerla multi plicat Ignoratho me quidante fe fue rit etquodpost fu turum eft quilli po term indicare La bor Aultorum affle ger eof quinefaunt in arbem pergere " Clae ubi terra conf rexe paer - eccouf princi per mane comedune DO CATA TERRA cour res nobilité ranaf principefuel cuntur mempore fa o Adreficiendum cui

adluxuriam In

pigrituf humbiabitor

conngnano erintefir fullabre domur Inn fu facunt panem acun num urepulentur in penter expecumae oboediune omnia yeur NEOCITATIONS tua reginede trabar erinfecre to cubilizin nemale diverif dium qua auer cach porta nocem tuan et quibaber pennatad muabit fentennam ITTE PANCO W um faper tranfe untel aquaf quia p multa tempera mue metillum Oaparce feptem necnon croc to quix ignoral and futurum fit mali fup terram . Streples fu theerterram effundem Steecederer Lignum ad

инт эхиминфизимон-MTREETE CYA-tenh HADATAAABBAMLOYAGAS ... TAMERA-BA-B Paster Lander VV MTAHER-HARMAVOKTEAR таца тваньсваго-шеже AMERIKA MEMBRATALAH IT EKA CERTA KA-K HOVALTACRAZANTHALE DINAHORENCYORENH ни желиеват дажин. H-CTTOROGEA-HART HHHAVEMAN KOVATTA KE EVA ARTON NY 2 ZAME SAYADT MERSHARKET ST GTOR MAPHE MATAA GTAY ARA'S BI -EVAаъгин-еул-къскрф HE A GAOVE BY CHO- DERMOIS GTOT M YPACTHEN e HILLAHIOAA PATA ANA TOHORASCOV C Kha-Ans-tramitionsvan KOPHEAHPATEA - EWA опрежодымамина же соу г. попасце уа нагамкра къ а Фуспенинестанали Illoydwannie in Zaichaity H'MI-MY DELY WELD BUR БЦА КЪНЛАХЕДИТ СЕМЯ-CHO. S. PANDERWOO. P. POHO Стгем пристин выподание придемти сбу-г - папасиж--HA EVA LOV T HORA Сток и сурных сул-SMATA T'ATAROPHEM C HILL AKTOK виструпонивеной т с Кълдив строента негожеприумивания Строкирнка ночанты

Бестиариев, более поздних европейских гобеленов или зверющек на бытовых металлических предметах исламского мира. Связь этого изображения с соседствующим текстом не прослеживается. Предположить, что оно дописано позднее, также едва ли возможно-этот инициал не имеет справа обычного обрамления, то есть изображение собачки предполагалось изначально. Было ли это своеобразной загадкой, неким знаком или забавной прихотью художника, остается неясным.

Вместе с тем этот инициал имеет и определенную связь с особенностями еще одной, наиболее необычной группы инициалов. В его верхней части обозначены несколько разноцветных вертикальных полосок.

И именно этот тип полосатого полихромного, вертикально ориентированного декора, уже заполняющего все поле инициалов, является отличительной особенностью рукописи Архангельского Евангелия. На первый взгляд, инициалы этого типа кажутся несложными, даже простоватыми, радикально отличаясь от инициалов таких известных и близких по времени рукописей из того же ростовского скриптория, как Университетское Евангелие с его изысканными, будто слегка вялыми контурными киноварными инициалами византийского типа. Однако в Архангельском Евангелии инициалы абсолютно соответствуют структуре текста, органично отвечая почти геометрически четко прописанным буквам, строкам, столбцам.







ло XIII в. ГИМ. Син. 108. 549 Инициал Кюстендилско го палимпсеста. Первая половина XIII в. София, Националь ная библиотека имени

Свв. Кирилла и Мефодия. № **17**. Л. 8 550 Инициалы Псалтири. Северная Франция. Вторая половина IX в. Санкт-Галлен

548 Орнаментированные

буквы. Богословие Иоанна

Л.107 об.

Дамаскина. Конец XII — нача-

Галла. Cod. Sang. 15. C.16 551 Орнаментированные буквы. Архангельское Еванге лие. Л. 256

552 Инициалы Архангельского Евангелия. Л. 73 об., 112 об., 85 об., 245 об. (а-г) 553 Инициал Архангель ского Евангелия. Л. 250

Этот плоскостный, в своем роде аскетичный, но стилистически очень строго выдержанный декор, уверенно «держащий» листы рукописи, меняет их облик и влияет на всю декоративную систему кодекса [ил. 545, 547].

Эти инициалы уже привлекали к себе внимание исследователей. А.Н. Свирин писал, что они кажутся «как бы вырезанными из полосатой разноцветной ткани» [206]. Действительно, именно декор тканей эти инициалы напоминают более всего, но что это могли быть за ткани? В «Сводном каталоге славяно-русских рукописных книг...» [207] «расцветка» инициалов и заставок Архангельского Евангелия – красная, желтая, зеленая и голубая (добавим еще – синяя и лиловая. – *М.О.*) – названа «народной». Однако такое сложное многоцветье отличало прежде всего дорогие шелковые ткани. В домонгольский период и позднее на Руси не было своего крупного ткацкого производства [208], и ткани высоких сортов привозили в Киевскую Русь из Византии, Китая, Ирана. В этот период происходил интенсивный обмен тканями между Византией, миром ислама, Западной Европой, Ближним и Дальним Востоком [209]. Ценились и бережно хранились в сокровищницах храмов трофеи крестоносцев. Среди сокровищ Кентерберийского собора находятся фрагменты изделий, в декор которых входит так называемый полосатый компонент [210].

У В.А. Прохорова есть описание одного их трех фрагментов тканей, найденных при вскрытии гробницы Андрея Боголюбского в Успенском соборе Владимира. Этот фрагмент представлял собой кусок полосатой шелковой ткани с синими, желтыми и красными полосами, по которым крестообразно расположены розетки [210]. То есть декор такого рода в том или ином виде был известен на Руси. О его давнем существовании в ткацком производстве ближневосточных

стран и, возможно, Испании, может свидетельствовать одна из миниатюр Библии 920 г. (fol. 209 г.) монастыря Альбеарес (Леон, Кафедральная библиотека) с изображением разного рода ярких полосатых тканей в одеяниях архангела [212] [ил. 546]. Однако немалую роль здесь могла сыграть и фантазия художника, впоследствии повлиявшая на текстильный декор.

Полосатый декор тканей в рукописях мог пройти длинную цепочку преобразований, своеобразным завершением которой стали инициалы Архангельского Евангелия. Однако параллельно, видимо, существовала, пересекаясь, и другая линия эволюции. Еще в латинских рукописях VIII-IX вв. известен прием удвоения и утроения заглавных букв разноцветными полосками [ил. 550]. Аналогичный прием встречается в древнерусской рукописи Богословия Иоанна Дамаскина (ГИМ, Син. 108), где на л. 7 существует фрагмент текста с как бы оттененными разноцветными полосками заглавными буквами [ил. 548]. Этот же прием использован и на некоторых последних листах Архангельского Евангелия [ил. 551].

Обращение в поисках прообразов и аналогов к искусству соседних регионов, к балканским памятникам дает немногое. Наиболее значительная группа «полосатых» инициалов встречается в болгарской рукописи Кюстендилского палимпсеста, созданного, как считалось, в конце XII в. Однако, по мнению А.А. Турилова [213], эта рукопись появилась никак не ранее первой половины – середины XIII в. Однако в ней эти инициалы не избавлены от элементов византийского орнамента, имеют очень бледную, сближенную по колориту окраску. Они отличаются небольшими размерами, укороченными, будто сдавленными пропорциями и немногочисленными широкими полосками [ил. 549]. Едва ли такого рода декор можно рассматри-

[206] Свирин, 1950. Ил. 27. [207] Сводный каталог. 1984. C.223. № 198.

[208] Rziga, 1932. C. 399-416. [209] Muthesius, 2008.

[210] Ibid. Fig. 72, 79, 80, 82. [211] Прохоров, 1881. Вып. 1.

[212] Palol, Hirmer, 1965. Tab.IX.

[213] Благодарю Анатолия Аркадьевича Турилова за консультацию. Он считает, что, исходя из палеографии, здесь уже присутству ют все признаки первого восточнославянского влияния (в начерках: «А». «ять», «омега» и др.) и не отмечается никаких следо: традиционной графики ХII в.











вать в качестве прообраза интересующего нас приема. В болгарских рукописях первой половины — середины XIII в. мелькают лишь отдельные мелкие инициалы этого типа, как и в сербском Будиловом Евангелии первой половины — середины XIII в. [ил. 538]. То есть по времени балканские рукописи появились позднее Архангельского Евангелия. В них присутствуют как бы отголоски его своеобразного декора или сказывается влияние общего протографа.

О существовании определенной концепции декоративного убранства Архангельского Евангелия свидетельствует еще одна группа инициалов, которая также ассоциируется с тканями, в данном случае с крестообразными мотивами и элементами более сложного шитья с использованием стилизованных растительных форм [ил.552а-г]. При этом важно отметить, что одним из компонентов этих инициалов нередко остается полосатый декор [ил.553]. Элементы полоса-

554 Заставки Архангельского Евангелия. Л. 252, 211 об., 240 об. (а $^{-}$ В) 555 Инциалы Архангельского Евангелия. Л. 57 об., 88, 93 (а $^{-}$ В)







того декора используются и еще в одной уникальной группе инициалов Архангельского Евангелия. Это инициалы с человеческими личинами, своеобразным образом преобразованными и в каждом случае оригинальными [ил. 555 а-в]. Они едва заметны в общей структуре, органично вписанные в нее как своего рода декоративный элемент, но каждый раз это особый тип стилизации, особая цветовая гамма. Их можно расценивать как реминисценции фантастических инициалов Остромирова Евангелия 1056–1057 гг. Крохотные, небрежно выполненные личины в структуре инициалов простейшего тератологического типа использованы и в болгарском Радомировом Евангелии середины XIII в. (Загреб, архив Хорватской академии наук и искусств, III b. 24) [214].

Воспроизведение текстильных узоров отличает и целый ряд заставок Архангельского Евангелия [ил.554а-в].

Ткани с мелким крестообразным декором были известны в домонгольской Руси. В основном он, видимо, служил фоном для композиций с зооморфными мотивами, в частности со львами. Фрагмент такой ткани обнаружен в гробнице Андрея Боголюбского и впервые был воспроизведен В.А. Прохоровым [215]. Но, возможно, такой узор использовался и локально. Тот же автор приводит обрывки тканей с изображениями разного рода крестообразных мотивов из материалов раскопок графа А.С. Уварова в Юрьевском и Суздальском уездах Владимирской губернии [216].

Говоря об уникальности декора Архангельского Евангелия, заметим, что ни его протографа, ни сколь-либо близкого к нему произведения пока не найдено, однако едва

ли такого рода убранство ограничивалось единственной рукописью. Она отличается продуманной, преимущественно выдержанной в одном стиле системой декора с многими вариантами «полосатых» мотивов, начиная со сплошного заполнения инициалов разноцветными вертикальными полосками и заканчивая использованием отдельных их элементов в структуре инициалов другого типа. Разнообразные варианты «полосатых» мотивов были дополнены серией текстильных мотивов с крестообразным или зигзагообразным декором. Эта целостная система, состоящая из сочетания разных типов декора тканей, была выдержана в едином масштабе, в одной яркой, как бы пульсирующей цветовой гамме. Отсутствие в рукописи выходной миниатюры только подчеркивает оригинальность

Архангельское Евангелие занимает сейчас особое место в рукописном наследии Руси первой трети XIII в., но изначально это место могла занимать немалая группа аналогичных памятников.

Рассмотрение орнаментального декора Евангелия Архангельского собора, а также Спасского Евангелия, писцы которого принадлежали к ростовской епископской книгописной мастерской, позволяет значительно расширить рамки представлений о развитии и распространении орнаментальных форм в скрипториях предмонгольского времени. Изучение этих рукописей дает возможность судить о контактах с искусством южнославянского мира, многие процессы в котором оказывали определенное влияние на соседние регионы, однако обратный процесс был, судя по всему, не менее активным. Древне-

[214] Джурова, 1981. Табл. XLVIII, 733. [215] Прохоров, 1881. Табл. 69. [216] Там же. Табл. 82.

русские рукописи, рассматриваемые в одном контексте с памятниками балканской письменности, позволяют проследить процессы формирования новых художественных тенденций в оформлении орнаментального декора и очередность их появления.

Может ли в данном случае идти речь об общих для Руси и Балканских стран тенденциях в развитии рукописной орнаментики? Или же есть основания предположить, что так называемое первое восточнославянское, или русское, влияние [217] затрагивало не только сферу графики письма [218], но касалось и орнаментальной декорации рукописей?

Если в Киевской Руси болгарская книжная традиция была перенесена практически на чистое место, то в дальнейшем орнаментальное украшение древнерусских рукописей (если судить по сохранившимся произведениям) развивалось активнее и на более высоком художественном уровне, обогащаемое как восточнохристианскими, так и западнохристианскими традициями. Тенденции были общими, однако их отражение, как представляется, в русской практике первой трети XIII в. было более отчетливым, художественно выраженным и по времени опережающим, хотя для более определенных суждений история нам не оставила достаточных памятников.

* * *

Орнаментальные композиции практически во всех видах художественной деятельности конца XII—первой трети XIII в. (если исходить из того, что в настоящее время известно) отличает невероятное смешение стилей и типологий—либо преобразуемых в достаточно органичное целое, либо просто соседствующих.

Восприятие и усвоение получаемых импульсов, преобразование стилистических особенностей произведений разных художественных сфер и разных регионов происходило совершенно естественно. Этот период отличает известный универсализм-гибкость художественного мышления, способность и возможность черпать мотивы и приемы из разных источников, иногда совмещая, а порой разделяя их, способность и интерес к их претворению и сочетанию. На Руси, как и в мировом искусстве, смешение стилей, своеобразный художественный синкретизм становятся неким постулатом в эпоху активного обмена, перемещения, узнавания и усвоения, особенно усиливавшихся в эпоху последних Крестовых походов, пришедшихся на конец XII-первую треть XIII в., массового паломничества и, соответственно, миграции произведений художественного ремесла, сопутствовавшей

им. Одна из важнейших черт орнаментального стиля в рассматриваемый период состояла в отсутствии целостности, избыточном разнообразии, перенасыщенности. Дальнейшее движение, даже не будучи прерванным, скорее всего, должно было бы пойти уже другим путем, выродиться, уйти в компилятивность, своего рода маньеризм или вернуться к исходным формам и их преобразованию.

[217] Культурно-исторический феномен, хрокоторого определяются возрождением болгарской и сербской государственности в конце XII в. и монгольским нашествием 1237-1241 гг., когда представители Болгарской и Сербской церквей обращаются к древнерусской (восточнославянской) книжной традиции для восполнения собственного корпуса переводных и оригинальных текстов (в первую очередь необходимых для богослужения и регулиро вания перковной и монастырской жизни (Турилов. 2012. С. 239–286). Термин «влияние» применительно к этим связям носит исключительно условный характер, поскольку их инициатором неизменно выступает воспринимаюшая сторона. [215] По наблюдениям югославских археографов (Богдановин, 1985. С. 66-67; Мошин, 1998. С.7-113; Он же, 1964. С. 465-475). графика каллиграфических книжных почерков южнославянских рукописей конца XII-второй половины XIII столетия, включая специфические начерки отдельных букв, сформировалась под воздействием несколько более ранней и современной ей восточнославянской.