

А. СТОЯКОВИЧ

**ОБ ИЗУЧЕНИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ
НА МАТЕРИАЛЕ НЕКОТОРЫХ РУССКИХ ИКОН***

При изучении живописи Византии и территорий, на которые распространялось византийское влияние, главным объектом исследования были обычно область иконографии или анализ стилистических особенностей. Архитектурной живописи, являющейся одним из элементов изображения, в большинстве трудов общего характера либо вовсе не уделялось внимания, либо по поводу нее мимоходом делались лишь замечания общего характера. Глубокий систематический анализ архитектурной живописи по существу почти полностью отсутствовал. Очень редко делались попытки научно овладеть этим обширным материалом, большое значение которого для изучения вопроса о происхождении и развитии родственных областей этого искусства исключительно велико.

В связи с этим большой интерес представляет попытка А. Н. Свирина¹ систематически рассмотреть вопрос об особенностях и значении архитектурной живописи на материале хранящихся в Третьяковской галерее икон, представляющих собой часть огромного богатства, оставленного нам в наследство русским средневековым искусством. Однако, используя в своей работе весьма разнородный как по своему происхождению, так и по иконографическому содержанию материал и поднимая большое число самых различных проблем, автор в то же время не имел возможности детально и всесторонне исследовать каждую из них. Особенностью статьи является также то, что автор пытается, выделив архитектурную живопись из области ирреального, связать ее с реально существовавшими архитектурными формами, послужившими в свое время источником вдохновения художника. Исследование в этом направлении несомненно является весьма плодотворным: оно позволяет не только изучить вопрос о понимании и представлении реальных форм в средневековой живописи, но и на основе архитектурной живописи как документального источника реконструировать несохранившиеся архитектурные памятники или их части.

* *От редакции:* Настоящая статья, основные выводы которой совпадают с выводами статьи М. Ильина «Изображение Иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора (ВВ, XVII, 1959), была получена редакцией еще до выхода в свет XVII т. «Византийского временника». Таким образом, и М. Ильин и югославская исследовательница независимо друг от друга и почти одновременно пришли к аналогичным выводам

¹ А. Н. Свири н. К вопросу об изображении архитектурных форм в произведениях древнерусской живописи, хранящихся в собрании Государственной Третьяковской галереи. — «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. I. М., 1956.

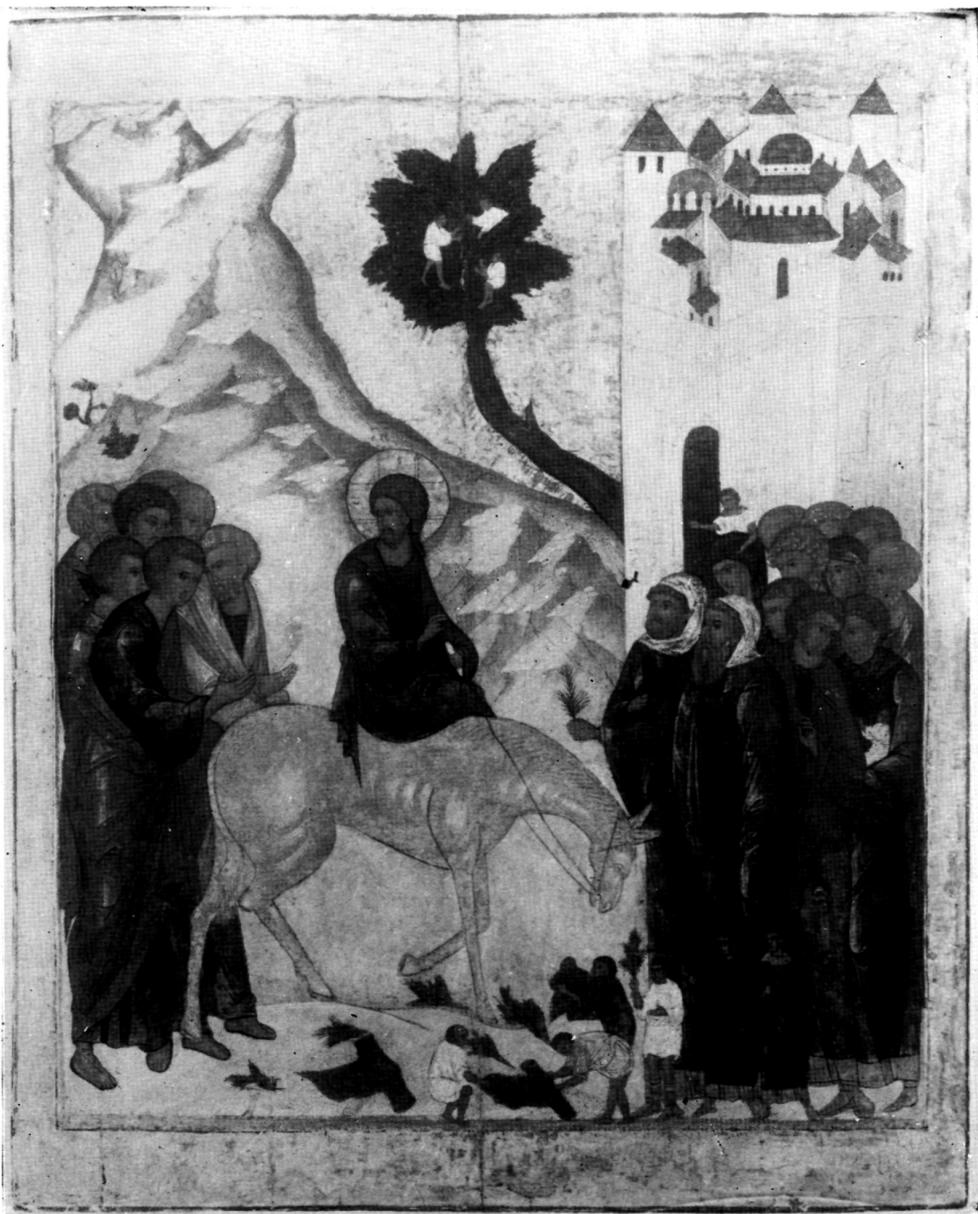


Рис. 1. Вход в Иерусалим. Икона XV в.

В то же время необходимо отметить, что отождествление архитектурной живописи с реально существовавшими архитектурными памятниками содержит в себе ряд трудностей. Именно потому, что средневековое искусство с его специфическим, основывающимся на религии пониманием жизни и окружающего мира трансформировало изображаемую натуру, стараясь отразить главное, существенное, оставляя без внимания детали, в формах изображенного нелегко узнать знакомый нам архитектурный образ и в то же время трудно наверняка доказать подлинную связь между изображенным объектом и его предполагаемым протооригиналом. Крайне спиритуалистическому пониманию эстетики средневекового художника был чужд реалистический способ изображения; исходя из общей логики своего понимания, он отбирал из того или другого памятника самое существенное и, преобразуя его в новые представления, создавал особое архитектурное сооружение, в котором сейчас трудно отыскать самобытные формы. Даже в исключительных случаях, когда специфичность задачи, стоявшей перед художником, требовала реалистической трактовки, например, при изображении ктиторских моделей, которые нужно было представить возможно ближе к построенному образцу, художнику лишь в исключительных случаях удавалось точное отображение оригиналов, большей же частью он упрощал сложность их форм.

Интересный материал для установления существовавших зданий по средневековым изображениям предоставляет известная икона XV в. «Вход в Иерусалим» (рис. 1), которую А. Н. Свирин в своей статье подверг детальному анализу². На ней, по установившемуся образцу, изменявшемуся лишь в исключительных случаях, в верхнем правом углу композиции изображен город Иерусалим (рис. 2). Изображение этого города важно в двух отношениях: композиционно оно логически завершает произведение, представляя собой цель, к которой направляется триумфальное шествие; по содержанию же архитектурный фон воссоздает общий вид Иерусалима, помогая разъяснению изображенного события.

Исходя из специфического понимания искусства, средневековый художник, главное внимание уделявший человеческим фигурам, при изображении архитектурного фона ограничивался выбором самых характерных зданий, компануя их в такое сочетание, которое, по его мнению, достаточно ярко выражало сущность внешнего облика этого города. Однако было бы неверным полагать, что при всей упрощенности подхода художника к своей задаче он руководствовался случайным или произвольным выбором господствующих архитектурных форм, связанных в единое целое стенами; в действительности он создавал общий вид закрытого городского комплекса, тем более, что в данном случае речь идет о «Входе в Иерусалим» — композиции одного из праздников, образец которой начал формироваться еще в IV в.³, оставаясь в своей основе неизменным в течение всего периода развития искусства Византии и территорий, находившихся под ее влиянием⁴.

Исходя также из предположения, что речь идет здесь не о случайно изображенных архитектурных формах, А. Н. Свирин, объясняя их происхождение, совершенно обоснованно попытался отыскать аналогию в реальных очертаниях Иерусалима. Его внимание на этом изображении

² В данной статье мы остановимся только на композициях этого содержания, так как материал, на основе которого А. Н. Свирин делает остальные сравнения, нам частично недоступен.

³ A. Grabar. *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936.

⁴ G. Millet. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. Paris, 1916.

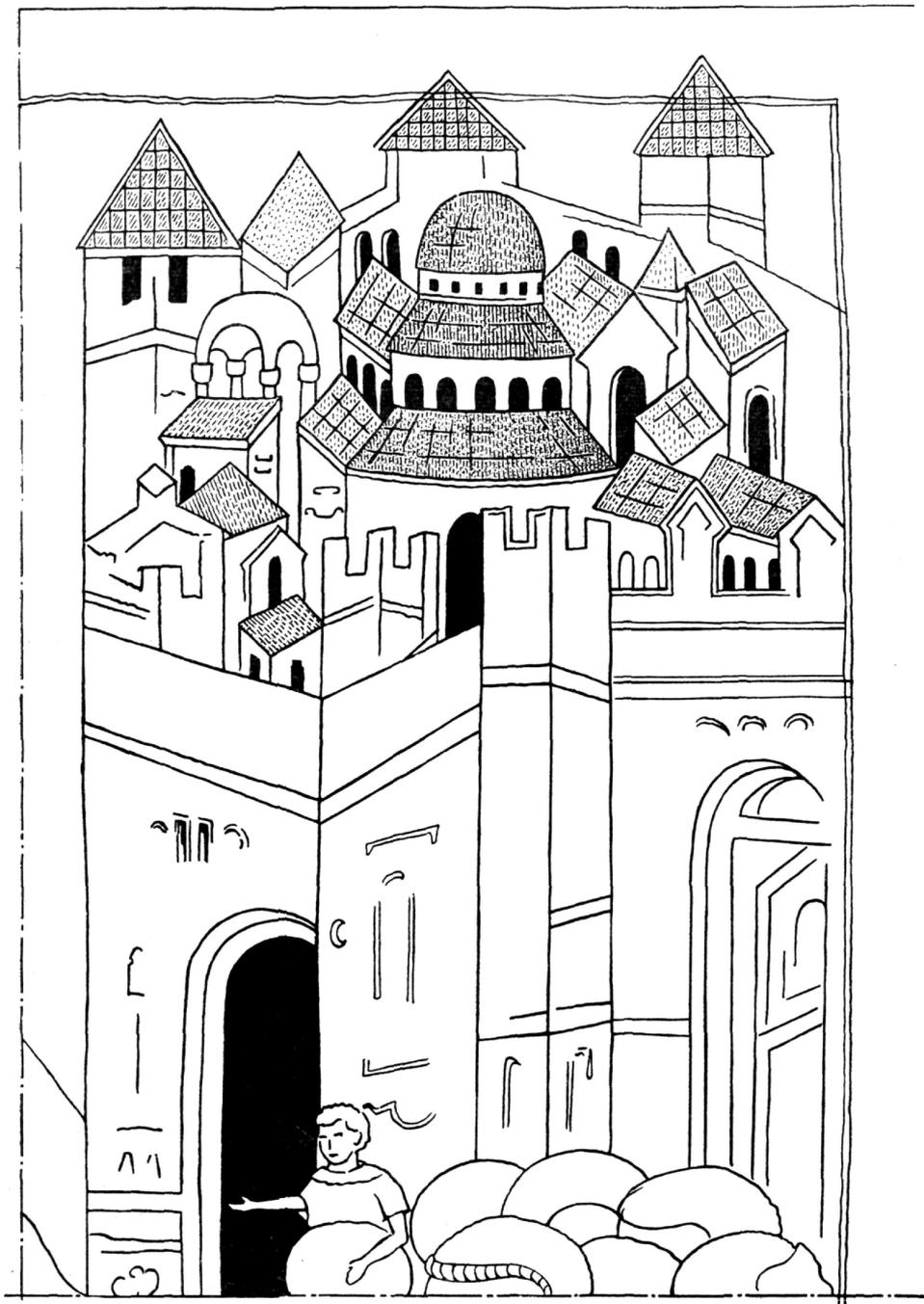


Рис. 2. Вход в Иерусалим. Деталь (прорись).



Рис. 3. Мечеть Омара из архитектурного комплекса Харам эш Шериф.

вполне оправданно привлекло бросающееся в глаза здание — большая ротонда, доминирующая над общим видом города. А. Н. Свирин, обращаясь к современному виду Иерусалима, узнает в этой ротонде мечеть Омара в комплексе Харам эш Шериф, выстроенную Абд эль Маликом в конце VII в. (рис. 3) ⁵.

Убежденный в точности своего заключения, А. Н. Свирин распространяет его на большое число русских икон с аналогичным содержанием ⁶, а также византийских ⁷ и сербских ⁸ фресок XIV в., мозаик из Кахрие-Джами ⁹ и миниатюр из «Путешествия» 1432—1433 гг., хранящегося в Парижской национальной библиотеке. А. Н. Свирин справедливо отметил, что во всех упомянутых произведениях повторяется один и тот же тип здания, бросающийся в глаза своим положением и размерами, поскольку ему придается важное значение при изображении сюжета. Однако А. Н. Свирин отметил лишь часть композиций, которые по признаку изображения на них Иерусалима с доминирующей над ним ротондой могут быть объединены в одно целое. Существует большое число

⁵ Известное значение такому предположению придавал и Х. Бухтал (Hugo Buchthal. *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. Oxford, 1957, p. 45), отметивший некоторое поверхностное сходство между формами ротонды, изображенной на миниатюре «Святые женщины у гроба» (Psalter. Florence, Riccardiana, 323), и мечетью Омара. Однако он не решился идентифицировать изображенное на миниатюре здание с мечетью Омара, особенно когда по его просьбе Р. Краутгеймер (R. Krautheimer) исследовал миниатюру.

⁶ Иконы в Троицком соборе в Загорске, в Благовещенском соборе в Кремле, в музее Кирилло-Белозерского монастыря.

⁷ Композиция «Вход в Иерусалим» из Трапезунда.

⁸ Такая же композиция из Раванице.

⁹ Мозаика «Хожение св. семейства в Иерусалим».

живописных произведений, совершенно различных и по своему иконографическому содержанию, и по времени их создания, в которых изображен тот же самый тип здания круглой формы: это большинство композиций, рассказывающих о событиях, связанных с Иерусалимом, в которых ротонда является символом города.

Следует сразу же отметить, что отождествление изображенного на иконе здания с мечетью Омара уже на первый взгляд представляется сомнительным. Трудно представить, чтобы в византийском искусстве и в искусстве на территориях с византийским влиянием, где содержание произведений было подчинено строжайшему контролю со стороны церкви, оказалось возможным общий вид одного исламского памятника сделать основной чертой города¹⁰, который был центром христианства и целью многочисленных паломников и который именно в качестве такового известен не только в устных преданиях, но и в литературе по многочисленным описаниям и миниатюрам¹¹.

Если признать верным предположение А. Н. Свирина, то это означало бы, что данное изображение Иерусалима было понято в христианской иконографии, находившейся под византийским влиянием, совершенно формально и в качестве такового схематически повторяло свой раз навсегда установившийся образец; таким образом одновременно отрицалось бы значение содержания нарисованных форм, благодаря чему их наличие было бы сведено к обычной декоративности и к такому использованию архитектурного сюжета, который по содержанию совершенно противоположен изображаемому событию.

Вернемся к композиции, которая послужила поводом для дискуссии. Кажется, что мы видим здесь столкновение двух содержаний: с одной стороны, изображен триумфальный вход Христа в Иерусалим, с другой — над общим видом города господствует мечеть Харам эш Шериф. Такое несоответствие между частями картины невероятно в искусстве, для которого основным стимулом являлась религия, и именно в то время, когда иконографические образцы подвергались сильному влиянию религиозной догматики¹².

Если художник стремился изобразить наиболее характерные черты общего вида Иерусалима, очевидно, что он, в духе своего понимания искусства, должен был уделить основное внимание тем сооружениям, которые играли роль главной христианской святыни и были самыми значительными и приметными. В комплексе зданий, связанных с культом Христа, несомненно, центральное место принадлежит Гробу господню, который символизирует воскресение — одну из главных идей христианства. Если принять во внимание, что это место сотни лет привлекало верующих из самых отдаленных краев, логично предположить, что построенное здесь здание имело первостепенное значение для выражения общего вида города и стало в некотором роде его символом.

¹⁰ Особенно в то время, когда архитектурная живопись не использовалась как пассивная декорация.

¹¹ Превращение мечети Омара в христианский храм в период между 1099 и 1244 гг. (с перерывом с 1187 до 1229 г.) не могло послужить причиной прославления этого сооружения в иконографии христианской церкви, так как иконографический образец этого типа оформился значительно ранее. См. E. Diez. *Die Kunst der islamischen Völker*. Berlin, 1915, S. 12; H. Buchthal. *Op. cit.*, p. XXXI.

¹² Если уж говорить о противоречии в этой композиции между повествованием и архитектурным фоном, то оно заключается в нарушении хронологии: здесь соединены два различные по времени события — вход Христа в Иерусалим, событие из его жизни, и город с ротондой Гроба господня, которая является символом его воскресения. Об этом речь будет идти в другом месте.

Именно в архитектуре этого здания, ротонды Гроба господня (рис. 4), построенного в первой половине IV в.¹³, нужно искать образец изображенного на иконе сооружения, которое, несомненно, больше отвечало представлению художника об Иерусалиме, чем мечеть Омара.

Можно даже сказать, что только ротонда Гроба господня должна была символизировать это место, так как именно она воплощала в себе самый главный результат всего, что было значительным для средневекового христианства: она была символом веры в возвещенную воскресением Христа загробную жизнь¹⁴.

В пользу такого объяснения говорят и архитектурные особенности этого памятника. Нельзя оставлять без внимания тот факт, что и на иконе

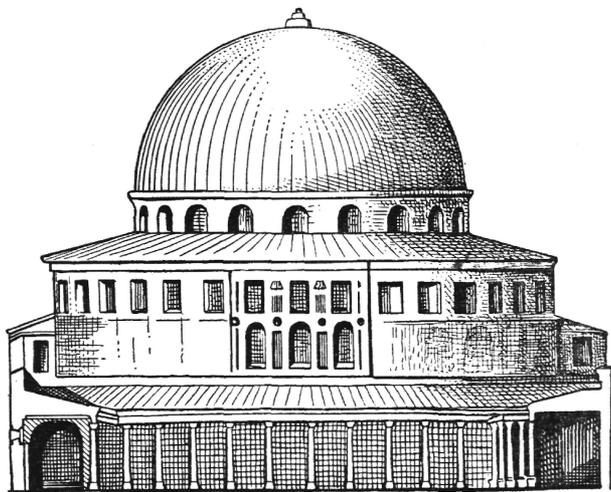


Рис. 4. Ротонда Гроба господня (по Конанту).

«Вход в Иерусалим» и на других памятниках христианской иконографии изображено здание именно круглое в плане, которому полностью соответствует ротонда Гроба господня, а не мечеть Омара, которая, несмотря на большое сходство с указанной ротондой¹⁵, имеет в плане восьмигранную форму. Между этими двумя зданиями имеются и другие различия. Ротонда имеет трехчастное деление по вертикали; три ее основные части как бы выходят одна из другой: сверху — высокий барабан с куполом, ниже — внутренний кольцеобразный неф и у основания — большое внешнее кольцо. Все это с исключительной точностью показано на иконе «Вход в Иерусалим» из Государственной Третьяковской галереи.

¹³ A. Heisenberg. Grabeskirche und Apostel-Kirche, I—II. Leipzig, 1908; H. Vincent et F. M. Abel. Jerusalem. Paris, 1922; A. Grabar. Martyrium. Paris, 1946; B. Smith. The Dome. Princeton, 1950; K. J. Conant. The original buildings at the holy sepulchre in Jerusalem. — «Speculum», vol. XXXI, № 1, 1956.

¹⁴ Значение ротонды Гроба господня видно из того, что в средние века считалось, что в ней находится центр света, «пуп земли». См. «Палестинский сборник», вып. 8, 1884, стр. 40; вып. 9, 1885, стр. 19; вып. 40, 1895, стр. 16 и др.

¹⁵ Высота купола ротонды Гроба господня 33,68 м. диаметр 22,12 м; размеры внутреннего пространства мечети Омара почти полностью совпадают с основными данными ротонды: высота купола мечети 31,0 м, диаметр 20,44 м. См. K. J. Conant. Op. cit., p. 47.

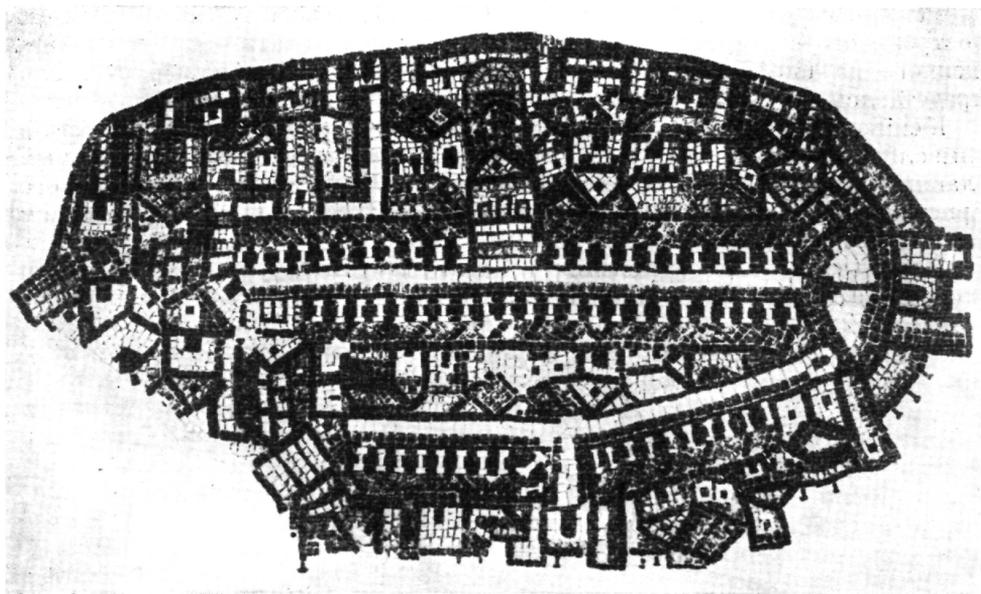


Рис. 5. Мозаика из Мадабе (VI в.).

Мечеть же имеет лишь два основных компонента: барабан с куполом и опоясывающий ее восьмиугольный неф.

Наше предположение подтверждается также изображением рядом с ротондой балдахина с Гроба господня, который как самостоятельный архитектурный памятник часто служил символом этого места. Мы видим несомненное стремление выделить этот памятник в общем виде города. Может показаться несколько необычным показ элемента интерьера здания в качестве самостоятельного объекта, оторванного от здания, в котором он в действительности находился. Между тем это весьма распространенный в византийской средневековой живописи, далекой от реалистического способа изображения интерьера, прием передачи внутренности храма. Выделение кивория и расположение его вне здания должно было передавать внутреннее пространство храма. Поэтому его изображение не следует понимать как архитектуру, объясняющую самое себя, но как идеограмму, наличие которой должно заменить описание содержания данного объекта, его цельный интерьер.

Наконец, обстоятельством, совершенно исключающим возможность изображения мечети Омара в христианской иконографии, является тот факт, что ротонда в изображении общего вида Иерусалима появилась в архитектурной живописи значительно раньше, чем была построена мечеть Омара. Уже на известной мозаике VI в. из Мадабе¹⁶ (рис. 5) на общем фоне Иерусалима видна ротонда, в то время как мечеть Омара была построена лишь в конце VII в.

Если позднее в изображении ротонды и появилась известная схематизация, если ее формы и не были четко выражены на каждом изображении

¹⁶ Литература об этой мозаике цитируется в работе W. de G r ü n e i s e n. *Sainte Marie Antique*. Roma, 1911, p. 228. В новой литературе об этой мозаике (среди других) упоминает P. L a v e d a n. *Représentations des villes dans l'art du moyen âge*. Paris, 1954.

и не всегда могут дать материал для точной идентификации, все же существование изображений ротонды и до постройки мечети Омара ясно показывает, что прообразом изображений этого типа могла послужить только ротонда Гроба господня.

Икона «Вход в Иерусалим» представляет собой один из лучших образцов архитектурной живописи, где особенности ротонды Гроба господня, в весьма специфичном виде, выражены очень ясно.

Таким образом, целый ряд данных: специфика основанной на богословии средневековой живописи, близость архитектуры ротонды Гроба господня с изображенным на иконе круглым в плане типом здания, попытка передачи его интерьера и, наконец, соображение о времени появления изображений зданий типа ротонды и дате постройки мечети Омара (что, безусловно, является самым существенным аргументом), — исключает вероятность того, что в христианской иконографии могла быть представлена мечеть Омара и позволяет с достаточным основанием видеть в постоянно повторяющемся изображении здания — символе Иерусалима — именно ротонду Гроба господня.
