

Г. К. ВАГНЕР

**К СУДЬБАМ ВИЗАНТИЙСКОГО НАСЛЕДИЯ  
ВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ ПЛАСТИКЕ**

Первая треть XIII в. в русской истории всегда рисуется каким-то добавлением к XII в., хотя по степени насыщенности этого короткого предмонгольского отрезка времени событиями его можно считать значительным и самостоятельным периодом. Ведущую роль в это время продолжала играть Северо-Восточная Русь, где власть «великого и могучего» Всеволода Большое Гнездо находилась в зените. Завоевание в 1204 г. Константинополя латинянами и утверждение церковной самостоятельности Владимира еще более укрепило общерусский престиж владимиросуздалских князей, чего не могли поколебать начавшиеся после смерти Всеволода (1212 г.) усобицы. При Георгии, Ярославле и Святославе Всеволодичах владимиросуздалская культура и искусство переживают новый расцвет. Созданные в это время памятники зодчества (соборы в Суздале, Нижнем Новгороде, Юрьеве-Польском), живописи (врата Суздальского собора) и пластики (резьба Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском) обнаруживают смелую переработку всего богатейшего художественного наследия. Именно к этому времени можно отнести сложение в собственной национальной иконографии ряда важных сюжетов, в том числе «Покрова богородицы», что происходило в условиях обостренного внимания не только к византийскому, но и к киевскому искусству. Много интересного в этом отношении дает изучение фасадной пластики Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234 гг.). В настоящей небольшой работе рассматривается один из фасадов собора — южный, в пластическом оформлении которого нашла очень интересное развитие тема владимиросуздалского палладиума — богородицы Боголюбской, восходящей, как известно, к византийской Агиосоритиссе.

Южный фасад Георгиевского собора сохранился хуже всего. К первоначальной кладке относится только притвор, сама же стена, обрушившаяся в XIV—XV вв., была заново переложена мастером В. Д. Ермолиным в 1471 г.<sup>1</sup> Именно на этой стене образовалось основное скопление рельефов, перемешанных В. Д. Ермолиным при восстановлении собора<sup>2</sup>.

Для реконструкции первоначального вида южного фасада очень важное значение имеют два обстоятельства: 1) сохранение *in situ* рельефа

<sup>1</sup> К. К. Романов. Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском. ИАК, вып. 36. СПб., 1910, стр. 75.

<sup>2</sup> См. А. А. Бобринский. Резной камень в России, вып. 1. М., 1916, табл. 21, рис. 1—2; рис. 2.

богоматери Панагии над южным порталом <sup>3</sup> и 2) установленный нами основной принцип оформления собора, состоящий, кратко говоря, в том, что центральные закомары содержали рельефные композиции на главные евангельские темы, а боковые закомары — на «параллельные» им темы не евангельские (библейские, апокрифические и т. п.). Первое обстоятельство позволило предположить, что оформление южного фасада было посвящено богородичной тематике <sup>4</sup>. Действительно, после того как определился состав рельефных композиций северного и западного фасадов, на долю южного остались такие сюжеты, как «Вознесение Христа» и «Покров богородицы». В композициях «Вознесения» изображение богородицы занимает центральное место. Еще большее значение образ богородицы имеет в композиции «Покрова». Однако вопрос об этих композициях оказался сложнее, чем рисовалось раньше.

В 1909 г. К. К. Романов обследовал фасады Георгиевского собора и обратил внимание на рельеф, изображающий богородицу среди двух ангелов. К. К. Романов определил этот рельеф как фрагмент композиции «Покров богородицы» <sup>5</sup>. Основанием послужило сходство данного рельефа с композицией «Покрова» на западных вратах Суздальского собора. И там и здесь богородица изображена не en face, а в профиль, обращенной влево и воздевшей руки к небу. Ангелы как бы служат богородице <sup>6</sup>. Однако К. К. Романов не сразу пришел к такому решению. В его архивах имеется запись, относящаяся к интересующему нас рельефу: — «Покров или Вознесение?» <sup>7</sup>. К. К. Романову было, конечно, известно, что в истории искусства существуют такие композиции «Вознесения», в которых богородица изображена не en face, а в боковом повороте, т. е. так же, как на суздальской композиции «Покрова». Ниже нам придется касаться этих композиций. Возможно, что уникальность композиции «Покрова» на суздальских вратах, а также хронологическая и стилистическая близость суздальских врат и рельефов Георгиевского собора склонили К. К. Романова к тому, что юрьев-польской рельеф он определил все же как «Покров богородицы». Вслед за К. К. Романовым такого же мнения придерживались другие исследователи <sup>8</sup> и даже Е. С. Медведева, занимавшаяся специально древнерусской иконографией этого сюжета <sup>9</sup>. Правда, Е. С. Медведева подробно не исследовала сохранившийся юрьев-польской рельеф, так как считала его неполноценным (в силу фрагментарности) для иконографического и художественного анализа.

Против принадлежности интересующего нас рельефа к композиции «Покров богородицы» высказался С. Г. Щербов, отнесший его к сюжету «Вознесение» <sup>10</sup>. Но автор не развил и не аргументировал своей точки

<sup>3</sup> К. К. Романов. Указ. соч., стр. 71, рис. 4.

<sup>4</sup> Н. Н. Воронин. Владимир, Боголюбovo, Суздаль, Юрьев-Польской. М., 1958, стр. 308—311.

<sup>5</sup> К. К. Романов. Указ. соч., стр. 84, рис. 16; см. также А. А. Бобринский. Указ. соч., табл. 40, рис. 2.

<sup>6</sup> Древности Российского государства, Отделение VI (без года и места изд.), табл. 31; И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. VI. СПб., 1896, рис. 103.

<sup>7</sup> Архив ЛОИА АН СССР, ф. 29, д. 514, л. 40.

<sup>8</sup> А. А. Бобринский. Указ. соч., стр. 22; Н. Н. Воронин. Владимиро-суздальское зодчество XI—XIII вв. Докторская дисс. Архив ИА АН СССР, разд. 2, № 359, стр. 766—767; его же. Владимир, Боголюбovo, Суздаль, Юрьев-Польской, стр. 308.

<sup>9</sup> Е. С. Медведева. Древнерусская иконография Покрова. Архив ИА АН СССР, разд. 2, инв. № 1728, стр. 244, 259, 266. Рукопись представляет вторую часть канд. дисс.

<sup>10</sup> С. Г. Щербов. Белокаменные рельефы Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. Канд. дисс., 1953, стр. 59.



Рис. 1. Богоматерь с ангелами. Рельеф Георгиевского собора. Фотография

зрения. Ввиду важности и спорности рельефа мною было произведено специальное его обследование<sup>11</sup>.

Богоматерь (рис. 1—2) изображена на рельефе в повороте влево с молебно поднятыми головой и руками. На ней поверх основной узкорукавной одежды далматика с очень широкими рукавами и плащ. Состояние моления выражено не только движениями головы и рук, но и всем корпусом фигуры, слегка согнутой так, что линия спины образует плавную кривую. Такого движения нет не только в фигуре богоматери в сцене Покрова на суздальских воротах, но ни в одном из известных нам изображений богоматери рассматриваемого иконографического типа, как одиночных, так и в композициях. Забегая вперед, можно сказать, что

<sup>11</sup> Камень обломан слева, справа и сверху. Настоящие его размеры  $48 \times 48$  см. Высота фигур 47—48 см, т. е. камень обломан до самих фигур. Часть головы богоматери сколота. Сколоты обращенные к краям части фигур ангелов. Пользуюсь случаем выразить здесь глубокую благодарность директору Краеведческого музея г. Юрьева-Польского Ф. Н. Полуянову за содействие в работе.



Рис. 2. Богоматерь с ангелами. Рельеф Георгиевского собора

психологически такое эмоционально подчеркнутое движение скорее предполагает сцену Вознесения Христа, т. е. прощание матери с сыном, нежели Покров богородицы — молитву за людей. В композициях «Покрова богородицы» образ последней развивался в сторону все большей фронтальности<sup>12</sup>, в то время как в композициях «Вознесения», наоборот, он терял свою древнюю иератичность и наполнялся эмоциональностью. В отношении «Вознесения» это хорошо видно из сравнения хотя бы купольной росписи церкви св. Георгия в Старой Ладогe<sup>13</sup> с вологовской фреской XIV в.<sup>14</sup>

Позы обоих ангелов на рельефе чрезвычайно типичны для композиции «Вознесение». Левый ангел изображен en face, голова его повернута в сторону от богородицы, в то время как жест поднятой руки повторяет жест рук богородицы. Правый ангел тоже изображен en face, но рука его приподнята в молебном жесте перед грудью, ладонью вперед. Если поза

<sup>12</sup> Ср. «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 11.

<sup>13</sup> В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладогы. М., 1960, табл. 27.

<sup>14</sup> В. В. Михайловский, Б. И. Пуринев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, стр. 24—25, табл. XXI.

левого ангела повторяет не только позу соответствующего ангела в многих композициях «Вознесения»<sup>15</sup>, но и позу ангела в суздальской композиции «Покрова», то поза правого ангела совершенно не характерна для «Покрова». Вместо порывистого движения вверх мы видим самоуглубление. Такая поза встречается в фигурах ангелов из сцен Вознесения. Лучший образец — Вознесение в Евангелии пармской Палатинской библиотеки (конец XI в.)<sup>16</sup>. Таким образом, рельеф Георгиевского собора далеко не повторяет композицию «Покрова» на суздальских воротах, и если здесь все же была связь, то скорее всего идейная, а не формальная.

Из сказанного уже видно, что юрьев-польской рельеф скорее принадлежал композиции «Вознесение», нежели «Покрову богородицы». Однако для категорического утверждения этого нужны более основательные данные. Прежде всего необходимо задаться вопросом: какие другие рельефы дошли до нас от композиции «Вознесение» или от предполагаемого «Покрова»? К композиции «Вознесения» совершенно бесспорно принадлежат два довольно больших рельефа с парящими ангелами<sup>17</sup>. Ноги у ангелов согнуты в коленях и обращены ступнями вверх. Одна из рук запрокинута за голову. В таких позах парящие ангелы изображались только в сценах Вознесения (Христа, Животворящего Креста или в редких случаях — богородицы)<sup>18</sup>. Положение рук ангелов обуславливалось тем, что ангелы изображались поддерживающими миндалевидную или круглую глаорию (мандорлу), окружающую фигуру возносящегося Христа. Кроме двух больших фигур парящих ангелов, поддерживающих глаорию снизу, у глаории сверху нередко изображались еще два ангела, как бы помогающих нижней паре. Они обычно изображались по пояс скрытыми за контуром глаории<sup>19</sup>. Такой второй пары ангелов среди рельефов Георгиевского собора нет. Повторяю, что четыре ангела у глаории изображались далеко не всегда. В частности, на тех же суздальских воротах в очень редком апокрифическом сюжете «Вознесения богородицы»<sup>20</sup> у глаории изображено два ангела. Итак, наличие двух парящих ангелов среди сохранившихся рельефов Георгиевского собора неопровержимо свидетельствует о существовании в его декоре композиции «Вознесение». Сохранился и небольшой фрагмент глаории Христа. Он имеет вид треугольного заострения<sup>21</sup>, вызвавшего у К. К. Романова ассоциацию с «завершением фронтона»<sup>22</sup>.

Заостренный отрезок глаории представляет либо верхний, либо ниж-

<sup>15</sup> Ср. Евангелие Раввулы VI в. («Христианские древности». СПб., 1864, кн. 6, табл. 1), псалтырь короля Ательстана, начало VIII в. (R o h a u l t d e F l e u r y. La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques, vol. 2. Paris, 1878, ср. 426), Евангелие пармской Палатинской библиотеки, XI в. (В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 148), Гелатского монастыря, XII в. (Н. П о к р о в с к и й. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. «Груды VIII археологического съезда», т. I. СПб., 1892, рис. 200), Омилли монаха Иакова, XII в. (там же, рис. 202), росписи церкви св. Георгия в Старой Ладоге, XII в. («Христианские древности», 1871, кн. 3, табл. 4) и т. д.

<sup>16</sup> В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II, табл. 148.

<sup>17</sup> А. А. Б о б р и н с к и й. Указ. соч., табл. 41, рис. 8. Высота камней 65—67 см.

<sup>18</sup> Как известно, в композициях «Покрова богородицы» XIV—XV вв. тоже изображались парящие ангелы, держащие за концы покров. Но обе руки этих ангелов всегда соединены вместе, а не разведены.

<sup>19</sup> Евангелие Раввулы (см. выше), греческая псалтырь из б. собрания Хлудова, IX в., ныне в собрании ГИМ (В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I. М., 1947, табл. VII а), Евангелие пармской библиотеки (см. выше), Арундельский аворий, XI в. («Христианские древности», 1864, кн. 6, табл. 3), Гелатское Евангелие (там же, табл. 2, а), Омилли монаха Иакова (там же) и многие другие памятники.

<sup>20</sup> И. Т о л с т о й и Н. К о н д а к о в. Указ. соч., рис. 103.

<sup>21</sup> А. А. Б о б р и н с к и й. Указ. соч., табл. 22, рис. 2. Высота камня 37 см, толщина глаории 9 см.

<sup>22</sup> Архив ЛОИА АН СССР, ф. 29, д. 17, л. 38.

ний ее конец, т. е. gloria имела килевидные концы, как это и было во многих памятниках того времени<sup>23</sup>. Оставляя пока в стороне вопрос о том, какой рельеф Христа находился в глории, обратимся к нижнему регистру реконструируемой композиции. По сторонам богоматери здесь изображались два ангела и апостолы. Фигуры ангелов встречаются не во всех композициях «Вознесения»<sup>24</sup>, но в подавляющем большинстве. Число апостолов бывает различно. В раннехристианских памятниках встречаются изображения с двумя апостолами, очевидно, в собирательном значении<sup>25</sup>, но чаще всего изображалось двенадцать апостолов или одиннадцать. Последнее характерно для русских памятников<sup>26</sup>, но далеко не для всех.

Среди рельефов Георгиевского собора есть две группы святых, явно происходящие из одной композиции центрального характера. На одном из камней<sup>27</sup> изображена группа из шести святых, обращенных влево. Три фигуры во весь рост изображены на первом плане. Передняя фигура с воздетыми руками; вторая — с рукой в молебном жесте перед грудью; третья — с книгой в руке. На переплете книги — четырехконечный крест. Три фигуры изображены на втором плане, от них видны только прически и нимбы. У правого края камня видна внешняя часть крыла ангела, фигура которого находилась на соседнем камне. Высота описываемого камня равна 56 см, высота фигур без нимбов — 45 см.

Второй камень находится в непосредственной близости от только что описанного<sup>28</sup>. Камень заметно обломан, но хорошо различаются пять фигур святых, обращенных вправо<sup>29</sup>. На первом плане тоже три фигуры во весь рост, все держат в руках книги с крестами на переплетах. От двух фигур заднего плана видны только прически и нимбы. Высота фигур 46 см.

Совершенно очевидно, что перед нами одиннадцать апостолов, среди которых четыре апостола-евангелиста. Не подлежит сомнению, что оба рассмотренных камня с рельефами апостолов составляли нижнюю часть композиции «Вознесение», т. е. ее левую и правую крайние части. Изображений «Вознесения» с одиннадцатью или двенадцатью апостолами известно такое большое количество, что приводить здесь аналогии излишне. Упомяну лишь «Вознесение» на ампуле Монцы (VI в.)<sup>30</sup> и на Арундельском аворие (XI в.)<sup>31</sup>, особенно интересные тем, что среди двенадцати апостолов здесь изображены четыре евангелиста<sup>32</sup>. Конечно, таких памятников было гораздо больше.

<sup>23</sup> Лучший образец—миниатюра Афонского Евангелия (Н. Покровский. Указ. соч., рис. 201). Здесь следует отметить, что фрагмент глории из композиции «Вознесение» имеет растительную орнаментацию.

<sup>24</sup> Их нет, например, в изображении Вознесения на ампулах Монцы (VI в.), на так называемом Арундельском аворие (XI в.), на миниатюре Афонского Евангелия и т. д. (см. Н. Покровский. Указ. соч., рис. 201, 203, 204).

<sup>25</sup> Н. Покровский. Указ. соч., рис. 198. Два апостола изображены и в «Вознесении» на настенном кресте новгородского Софийского собора («Христианские древности», 1864, кн. 6, стр. 87, рис. 6).

<sup>26</sup> Н. Покровский. Указ. соч., стр. 444.

<sup>27</sup> Находится на западной лопатке южного фасада.

<sup>28</sup> А. А. Бобринский. Указ. соч., табл. 36, рис. 4.

<sup>29</sup> Пять фигур на этом камне различал и К. К. Романов (Архив ЛОИА АН СССР, ф. 29, д. 17, л. 65).

<sup>30</sup> Н. Покровский. Указ. соч., рис. 203.

<sup>31</sup> Там же, рис. 204.

<sup>32</sup> В «Вознесении» церкви монастыря Баут в Египте (VII—VIII вв.) все апостолы с книгами (Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, т. 1. СПб., 1914, рис. 153). Судя по композиции в тимпане портала собора в Везлэ XII в., эта особенность была развита в романской иконографии (см. М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. I. М.—Л., 1948, табл. 187).

Фрагмент крыла ангела на камне с левой группой апостолов свидетельствует, что в окружение центральной фигуры богородицы входили и два традиционных ангела. Естественно было пересмотреть все сохранившиеся рельефы ангелов, которые по отсутствию у них правого (левого от зрителя) крыла или внешней его части, а также по масштабу подходили бы к камню с фрагментом крыла. Таким камнем и оказался камень с рельефом богородицы и двумя ангелами по ее сторонам, относимый большинством исследователей к композиции «Покрова»<sup>33</sup>.

Можно привести и другие данные в пользу того, что камень с богородицей, относимый некогда к «Покрову», составлял центральную часть композиции «Вознесение». Среди рельефов Георгиевского собора нет не только никакого другого рельефа богородицы, который масштабно подходил бы для композиции «Вознесение», но нет и подходящих рельефов ангелов. Большой рельеф богородицы Орранты, находящийся в кладке западной части южного фасада<sup>34</sup>, происходит не из композиции «Вознесение», так как фигура богородицы почти на 20 см превышает фигуры апостолов и на камне нет никаких признаков того, чтобы рядом с богородицей были изображены ангелы<sup>35</sup>. Имеющиеся в кладке стен собора и внутри его (в соборных разрозненных каменьях) рельефы ангелов, стоящих фронтально с лабариями и сферами в руках<sup>36</sup>, иконографически совершенно не подходят к «Вознесению». Не подходит также и ангел, изображенный в повороте вправо, с жезлом и поднятой вверх рукой<sup>37</sup>.

Все сказанное заставляет нас отнести рельеф богородицы с двумя ангелами по сторонам к центральной части нижнего регистра композиции «Вознесение».

Как это ни странно, но более сложен вопрос с рельефом возносящегося Христа. Возносящийся в глории Христос изображался чаще всего во весь рост, сидящим на радуге и благословляющим правой рукой. В левой его руке — Евангелие или свиток. Но встречаются изображения Христа, стоящего во весь рост, а также благословляющего обеими руками<sup>38</sup>. Памятники подобного рода тяготеют к романскому миру, но А. И. Кирпичников в свое время привел пример из византийских миниатюр<sup>39</sup>. Надо принять во внимание и то, что Пантократор в куполе изображался часто благословляющим обеими руками, что не могло не сказаться на композициях «Вознесения». Как бы то ни было, в декоре Георгиевского собора имеется только такой рельеф Христа<sup>40</sup>, иных (кроме поясных) нет. Указанный рельеф не включается ни в одну из композиций на евангельские темы, и трудно предположить, в какую композицию он мог бы быть включен. Все это дает основание считать,

<sup>33</sup> Точного совпадения не может получиться, так как камень с богородицей с края стесан при расширении окна (Архив ЛОИА АН СССР, ф. 29, д. 17, л. 61).

<sup>34</sup> А. А. Б о б р и н с к и й. Указ. соч., табл. 37, рис. 1.

<sup>35</sup> Этот рельеф входил в какую-то другую композицию, возможно в «чин» с пророками (см. ниже).

<sup>36</sup> А. А. Б о б р и н с к и й. Указ. соч., табл. 39, рис. 2, 3.

<sup>37</sup> Там же, рис. 4.

<sup>38</sup> Евангелие Раввулы (см. выше). Ср. также двери церкви св. Сабины в Риме, VI в. (Н. П о к р о в с к и й. Указ. соч., рис. 198), латинский манускрипт IX в. из библиотеки Арсенала в Риме (R o h a u l t de F l e u r y. L'Évangile, études iconographiques et archéologiques, vol. 2. Tours, 1874, табл. XCIX, фиг. 2) и сакраментар ХI в., происходящий из Вердена (там же, табл. XCIX, фиг. 1). Великолепный рельеф сидящего Христа, но благословляющего обеими руками, см. в тимпане портала собора в Везле, XII в. (М. В. А л п а т о в. Всеобщая история искусств, т. I, стр. 324, табл. 187).

<sup>39</sup> А. И. К и р п и ч н и к о в. Иконография «Вознесения Христа». «Труды VI археологического съезда», т. III. Одесса, 1887, стр. 390.

<sup>40</sup> А. А. Б о б р и н с к и й. Указ. соч., табл. 36, рис. 4.

что рельеф происходит из композиции «Вознесение». Правда, камень, на котором изображена фигура Христа, на 10—12 см короче камней с фигурами ангелов, но, как увидим ниже, это находит свое объяснение. Теперь композицию «Вознесение» можно реконструировать с достаточной точностью (рис. 3).

Камни с рельефами летящих ангелов были, конечно, в одном горизонтальном ряду с рельефом Христа. Расстояние между всеми тремя камнями определяется реконструкцией конфигурации глории. Камень с сохранившимся фрагментом глории должен был примыкать к блоку с фигурой Христа, подобно композиции «Преображение». При этом очень небольшие отрезки глории, вследствие ее килевидности, заходили на камень с Христом. По-видимому, они находились на верхней части камня и позднее были стесаны В. Д. Ермолиным, почему камень с фигурой Христа оказался укороченным. Боковые части глории должны были находиться на камнях с фигурами ангелов и тоже отсутствуют (следы стески видны на концах рук ангелов). Таким образом, gloria получается довольно округлой формы.

Как видно из предлагаемой реконструкции, композиция «Вознесение» на южном фасаде Георгиевского собора занимала четыре ряда кладки. Высота трех рядов нам известна (56 см + 67 см + 37 см = 160 см). Высоту четвертого промежуточного ряда можно принять за 40 см. Общая высота композиции вырастает до 2 м. В боковых закомарах свободное поле (от перемычек окон до вершин тимпанов закомар) не превышало 2 м 40 см<sup>41</sup>, т. е. композиция «Вознесение» размещаться здесь не могла. Для нее остается место только в центральной закомаре, где указанное расстояние составляло около 3 м 33 см<sup>42</sup>. Следовательно, остается еще около 1 м 40 см на свободный ряд кладки внизу композиции и на заполнение вершины тимпана закомары.

Некоторая разномасштабность фигур ангелов и остальных фигур несколько не противоречит реконструкции, так как подобное явление было нередко в композициях «Вознесения»<sup>43</sup>. Не должна смущать также небольшая разница в стилистической трактовке между фигурами ангелов и фигурами нижнего регистра композиции. Большая композиция «Вознесения» могла выполняться не одним, а двумя мастерами, как это имело место и в других групповых композициях Георгиевского собора, даже небольших.

\* \* \*

Исходя из главного принципа оформления фасадов Георгиевского собора (см. выше), мы должны представить себе в боковых закомарах южного фасада такие композиции, которые содержали бы элементы смыслового параллелизма с центральной евангельской композицией, т. е. с «Вознесением». И здесь естественнее всего встает вопрос о композиции «Вознесение Александра Македонского на небо». Это был традиционный сюжет владими́ро-суздальской фасадной пластики. Он входил в оформленные фасады Успенского собора Андрея Боголюбского (1158—1160 гг.)<sup>44</sup>,

<sup>41</sup> Г. К. Вагнер. О первоначальной форме рельефной композиции «Семь спящих отроков» на фасаде Георгиевского собора г. Юрьева-Польского. СА, 1960, № 2, стр. 269.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Ср. композицию «Вознесение» на ампуле Монцы (Н. Покровский. Указ. соч., рис. 203), на панаягах московских князей Василия Дмитриевича и Василия Васильевича (Т. В. Николеева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Загорск, 1960, рис. 11—12) и др.

<sup>44</sup> Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси. М., 1961, т. I, стр. 174.

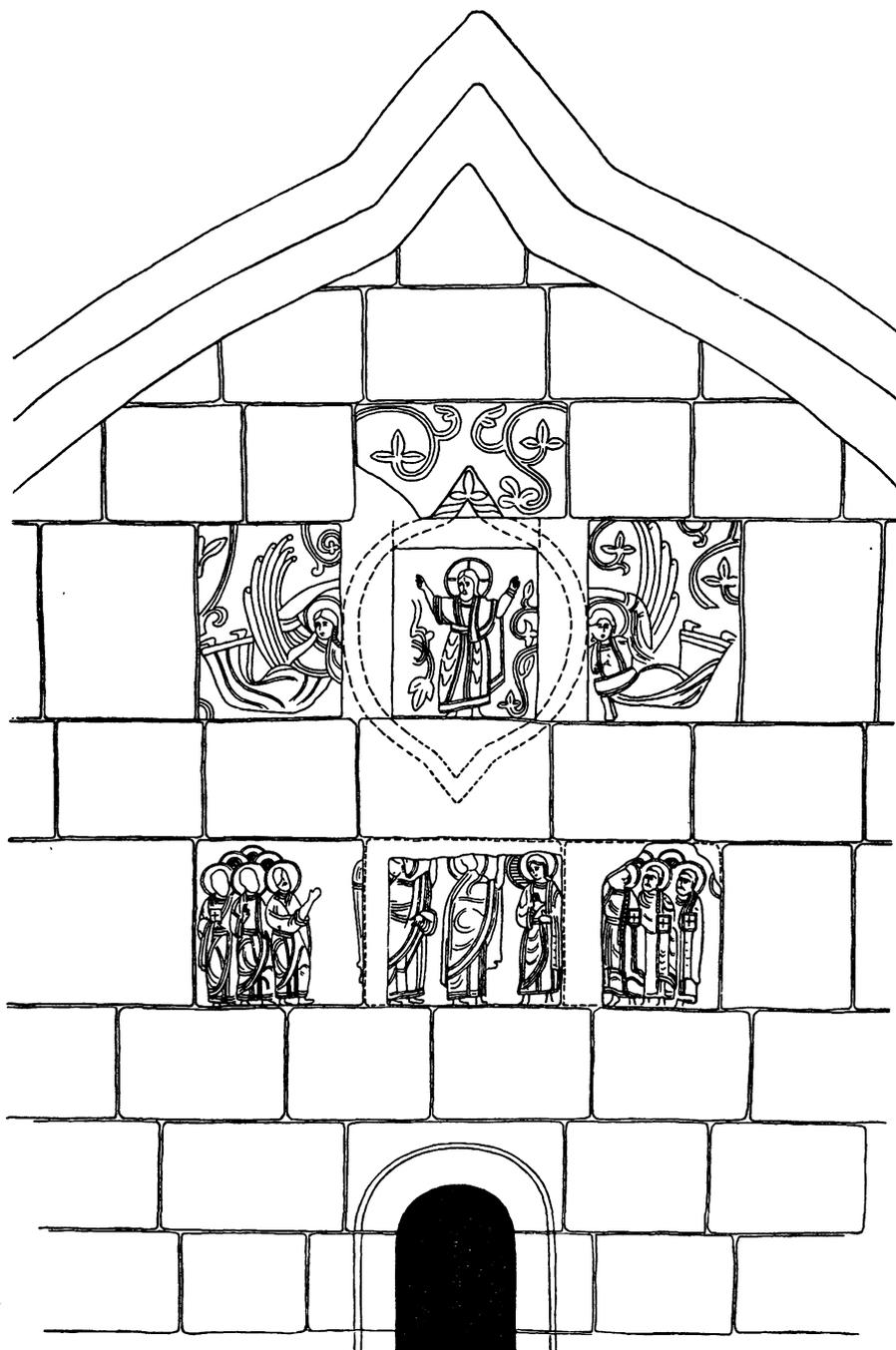


Рис. 3. Композиция «Вознесение». Реконструкция

Дмитриевского собора князя Всеволода III<sup>45</sup> и, возможно, дворцового собора Боголюбова. В фасадной пластике Георгиевского собора этот сюжет тоже сохранил свое значение<sup>46</sup>. Большая плита с фрагментами двух грифонов — вот, к сожалению, все, что от него осталось.

Уже из названия сюжета видно, насколько хорошо он «аранжирует» евангельскую тему «Вознесения Христа». В раннем христианстве переселение души в рай представлялось в виде сцены, в которой птицы возносят человека на небо<sup>47</sup>. Н. П. Кондаков даже считал, что такая сцена послужила прототипом иконографии «Вознесения Александра Македонского»<sup>48</sup>. Композиционно сюжет «Вознесение Александра» очень близок к «Вознесению Христа». На некоторых памятниках Александр изображался в виде оранта<sup>49</sup>, что повторяет фигуру Христа. Вместо двух или четырех ангелов Александра поднимают два грифона, к которым иногда присоединяются два льва. Как известно, сюжет «Вознесение Александра Македонского» символизировал апофеоз сильной царской власти<sup>50</sup>, следовательно, он и по гражданскому смыслу перекликался с «Вознесением Христа».

Вопрос о том, в какой из боковых закомар южного фасада находилась рассматриваемая композиция, менее существен. Можно все же считать, что она размещалась в правой (восточной) закомаре (рис. 4), так как именно на этом месте расположено «Вознесение Александра» на Дмитриевском соборе г. Владимира. Относительно размещения «Вознесения Александра» на западной стене западного притвора, за которой находилась княжеская «ложа»<sup>51</sup>, приходится высказаться отрицательно. Здесь, несомненно, должен был быть оконный проем, не меньший по высоте, чем боковые верхние окна западного фасада, т. е. равный примерно 1,8—1,9 м<sup>52</sup>. Над окном естественно разметить рельеф богоматери Оранты, который, как мы видели, не входил ни в «Вознесение», ни в другие композиции.

Остается под вопросом заполнение левой (западной) закомары южного фасада. Если среди фасадных композиций все же был «Покров богоматери», что вполне допустимо, то лучшее место для этой композиции именно здесь. Она соседствовала бы с композицией «Семь спящих отроков», культ которых еще на эфесской почве был тесно связан с культом богоматери<sup>53</sup>.

Оформление южного фасада Георгиевского собора, конечно, не сводилось к перечисленным закомарным композициям. В непосредственной близости от композиции «Вознесение» следует размещать рельефы птиц, издавна символически связываемых с «Вознесением». Ниже, по сторонам окон, размещались фигуры святых. К оконным проемам должны были тяготеть рельефы зверей. Над аркатурным поясом было место «проро-

<sup>45</sup> А. А. Б о б р и н с к и й. Указ. соч., табл. 12, рис. 3.

<sup>46</sup> Н. Н. В о р о н и н. Памятники владими́ро-суздальского зодчества XI—XIII вв. М., 1945, стр. 75.

<sup>47</sup> Н. К о н д а к о в. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, стр. 201. Григорий Богослов сравнивал вознесшего Христа с птицей (там же).

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> См., например, абхазский рельеф XII в. МАК, вып. IV. М., 1894, табл. VII.

<sup>50</sup> В. Н. Л а з а р е в. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. История русского искусства, т. I. М., 1953, стр. 416; Н. Н. В о р о н и н. Владимир, Боголюбиво, Суздаль, Юрьев-Польской, стр. 95.

<sup>51</sup> Н. Н. В о р о н и н. Памятники владими́ро-суздальского зодчества, стр. 72.

<sup>52</sup> Г. К. В а г н е р. О первоначальной форме рельефной композиции «Семь спящих отроков», стр. 269.

<sup>53</sup> Y. M o u b a r a c. Le culte liturgique et populaire des VII dormants martyrs d'Éphèse (Ahl al-Kahf). Roma, 1961, p. 6.

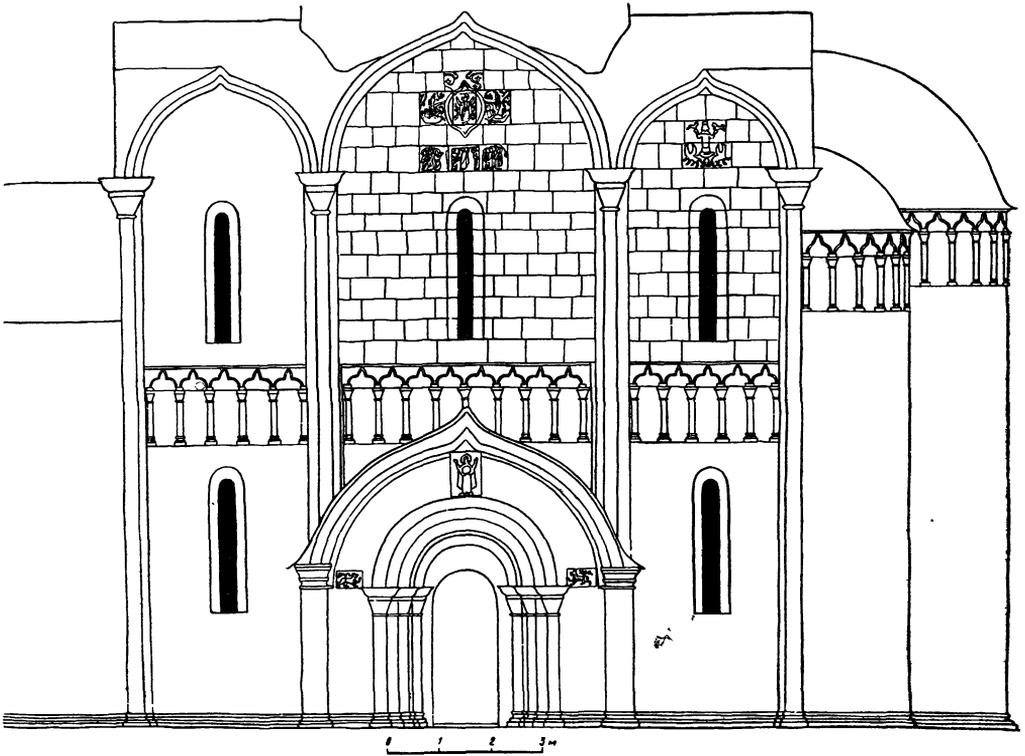


Рис. 4. Южный фасад Георгиевского собора. Реконструкция

ческому чину», который имел своим центром западный фасад западного притвора. О фигурах аркатурного фриза мы пока ничего не знаем, они до нас не дошли<sup>54</sup>.

\* \* \*

Скрупулезная работа по реконструкции того или иного памятника древности особенно необходима и оправдана в том случае, когда с ней могут быть связаны существенные исторические наблюдения и выводы. В этом плане необходимо учесть, что композиция «Вознесение Христа» уже с VI в. увенчивала собою всю византийскую систему оформления храма. Она располагалась в центральном куполе, где Христос означал главу церкви небесной. Богородица при этом изображалась, как правило, в типе Оранты<sup>55</sup>. В послеиконоборческое время та же система восстанавливается в росписях Софии Солунской, Софии Константинопольской, в соборе св. Марка в Венеции и т. д. С уменьшением куполов эта многофигурная композиция была расчленена, в куполе остался Пантократор, в барабане — апостолы, а богородица Оранта переместилась в центральную апсиду, где она символизировала церковь земную<sup>56</sup>. Впервые новая

<sup>54</sup> Мною было высказано предположение, что в колончатом фризе южного фасада находились рельефы святых, соименных либо владими́ро-суздальским иерархам, либо представителям женской половины рода владими́ро-суздальских князей.

<sup>55</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 77.

<sup>56</sup> Н. П. Кондаков. Иконография богородицы, т. I, стр. 69—71; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 77; е го же. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 29.

система была применена в Новой церкви Василия I (867—886 гг.)<sup>57</sup>. В XI—XII вв. в византийских композициях «Вознесения» стала изображаться также богоматерь с раскрытыми перед грудью руками<sup>58</sup>. Роо де Флери назвал этот иконографический извод *Gloria*<sup>59</sup>, что означает прославленная.

Росписи Софии Киевской и Софии Новгородской воспроизводят систему Новой церкви Василия I<sup>60</sup>, а в росписях церкви Спаса Нередицы и св. Георгия в Старой Ладоге продолжала жить еще более старая система с богоматерью Орантой в куполе<sup>61</sup>. Но мы не знаем ни одной домонгольской монументальной композиции «Вознесения» не только с богоматерью *Gloria*<sup>62</sup>, но и с деисусной.

Рельефную композицию Георгиевского собора, по существу, следует рассматривать как эквивалент монументальной росписи, во всяком случае, ее значение на фасаде в тимпане средней закомары было столь же существенным. От фресок Нередицы и Старой Ладоги рельеф Георгиевского собора отделяет не более четырех десятков лет. Поэтому отказ от изображения в «Вознесении» Оранты и замена ее торжественного образа фигурой богоматери деисусного типа не могли быть делом вкуса мастера-резчика.

В начале статьи говорилось, что в истории искусства известны композиции «Вознесения», в которых богоматерь изображена не Орантой, а в деисусном типе. Они были распространены в миниатюрах и в мелкой пластике. Древнейшие примеры уводят в VI в., в искусство христианского Востока — в ту же Сирию, где сложилась и иконография «Вознесения» с богоматерью Орантой. Я имею в виду широко известные ампулы Монцы. На них среди нескольких сцен «Вознесения» с Орантой есть одна композиция с богоматерью деисусного типа<sup>63</sup>. В известной греческой псалтыри IX в. из б. собрания Хлудова (ныне в ГИМ) «Вознесение» представлено в таком же изводе<sup>64</sup>. Миниатюры Хлудовской псалтыри, с чертами народного искусства, восходят к сирийской же редакции. В послеиконоборческое время влияние восточнохристианской иконографии на столичное византийское искусство было очень сильным<sup>65</sup>. В частности, миниатюры Хлудовской псалтыри оказали большое воздействие на иллюстрации более поздних рукописей<sup>66</sup>, и их иконография, несомненно, была хорошо знакома на Руси. Но все же юрьев-польскую

<sup>57</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 76—78.

<sup>58</sup> Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, т. I, стр. 288, рис. 190; т. II, стр. 359 и сл., рис. 206, 213.

<sup>59</sup> Rohault de Fleury. La Sainte Vierge, p. 102.

<sup>60</sup> В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 26 и сл.

<sup>61</sup> В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 102—104. Такая же композиция была в соборе Мирожского монастыря в Пскове (В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги, стр. 38—39).

<sup>62</sup> Мнение Н. П. Лихачева, что подобное изображение богоматери было в апсиде Десятинной церкви Киева (Н. П. Лихачев. Материалы для истории русской и византийской сфрагистики. «Труды Музея палеографии», вып. 2. Л., 1928, стр. 273—274) ошибочно. Десятинная церковь расписывалась солунскими художниками (Н. П. Сычев. Искусство средневековой Руси. В кн.: «История искусства всех времен и народов», вып. 4. Л., 1929, стр. 184) и естественно видеть здесь Оранту, изображенную в Софии Солунской (ср. В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 29).

<sup>63</sup> Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, т. I, рис. 129.

<sup>64</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 72—73, табл. IIа.

<sup>65</sup> Там же, стр. 71—72. В одной из лучших иллюстрированных рукописей XII в. — Омидиях монаха Иакова — Вознесение изображено с богоматерью деисусного типа (Н. Покровский. Указ. соч., рис. 202).

<sup>66</sup> Е. С. Медведева. Указ. соч., стр. 223.

композицию «Вознесения» нельзя объяснить только влиянием миниатюр<sup>67</sup>. Суть дела, несомненно, состоит в особом осмыслении образа богоматери деисусного типа. Последняя не отождествлялась с образом земной церкви, как Оранта. Оранта даже во II тысячелетии, т. е. когда она уже окончательно отождествлялась с богородицей, выступает в византийском искусстве как исключительно торжественный образ государственного значения, как покровительница византийцев-ромеев. Этот образ носил название знаменитой Влахернитиссы<sup>68</sup> и был палладиумом Константинополя.

Богоматерь деисусного типа получила в Византии название Агиосоритиссы, а по местоположению храма — Халкопратийской. Агиосоритисса с развернутым свитком в руках толковалась Н. П. Кондаковым как заступница «за некоторых прибегающих к ней людей», а ее изображение — «как общий тип обетной иконы за ктитора, правителя и владыку страны»<sup>69</sup>. В варианте без свитка заключался, видимо, более широкий смысл, но все же отличный от Оранты.

Агиосоритисса (Халкопратийская) уже в IX в. получила широкое распространение, о чем говорят не только мозаики<sup>70</sup>, но и византийские печати<sup>71</sup>. Для нас интересно изображение этого извода богоматери именно в качестве обетного образа «за ктитора, правителя и владыку страны». Такова мозаика в церкви св. Марии (Марторана) в Палермо<sup>72</sup>, относящаяся к середине XII в., т. е. вплотную приближающаяся к знаменитой иконе богоматери Боголюбской.

Обстоятельства возникновения иконы богоматери Боголюбской хорошо известны. Андрей Боголюбский ушел с днепровского юга на князьменский северо-восток с целью превращения его в новое ядро Руси. Для этого князь Андрей должен был сломить сопротивление старого боярства и добиться для Владимира церковной независимости от Ростова, Киева и даже от Константинополя. В этой политике оплотом Андрея Боголюбского были «мизинные люди» новых городов, прежде всего Владимира. В средние века «чувства масс вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать бурное движение, необходимо было собственные интересы этих масс представлять им в религиозной одежде»<sup>73</sup>. Таким образом, в условиях того времени было совершенно необходимо обеспечить всему новому национальному делу высшее божественное покровительство. По традиции, идущей от Византии, Киева и Новгорода, нужен был владимирский палладиум в виде «собственного» заступнического образа и культа богоматери. Им и стала Боголюбская, иконографически тождественная Халкопратийской.

Интерес Андрея Боголюбского и его политических сподвижников к данному иконографическому изводу богоматери объясняется стремлением именно к независимости от Византии, где, как уже сказано выше, особо чтимым образом и палладиумом считалась Влахернитисса, т. е. Оранта<sup>74</sup>. Вероятно, этим объясняется и то, что в основу владимирского

<sup>67</sup> Ср. там же, стр. 252.

<sup>68</sup> Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, ч. II, стр. 64.

<sup>69</sup> Там же, стр. 297.

<sup>70</sup> Мозаика в капелле Зенона церкви св. Праксиды в Риме, 817—824 гг. (Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, т. I, стр. 331—335, рис. 228); мозаика в церкви Дмитрия Солунского, IX в. (там же, стр. 359—361, рис. 236, табл. VI).

<sup>71</sup> Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, т. II, стр. 296, рис. 162—164.

<sup>72</sup> Там же, стр. 298, рис. 165.

<sup>73</sup> Ф. Энгельс. Л. Фейербах и конец классической немецкой философии. В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс. О религии. М., 1955, стр. 203.

<sup>74</sup> Е. С. Медведева. Указ. соч., стр. 121 сл.

культы богоматери не была положена знаменитая киевская Оранта — «Нерушимая стена», палладиум Киева <sup>75</sup>, равно как и богоматерь Печерская, тоже слишком тесно связанная с Киевом. Икона же богоматери Елеусы, которая получила название Владимирской и которую Андрей Боголюбский привез из киевского Вышгорода к себе на северо-восток Руси, вероятно, еще живо напоминала о привозе ее из Византии, что, по-видимому, имело место в 30-х годах XII в. <sup>76</sup>

В течение очень короткого времени, в 60-х годах XII в., во Владимире, при самом активном литературном участии Андрея Боголюбского, создаются идеологические и церковные основы для местного культа богоматери, сыгравшего большую прогрессивную роль в национальной стабилизации Руси.

Е. С. Медведева исчерпывающе и блестяще доказала, что заимствованный из византийской иконографии образ богоматери Халкопратийской (Агисоритиссы), получившей во Владимире название Боголюбской, очень скоро перерос из княжеско-патронального в общерусско-патрональный <sup>77</sup>. Именно поэтому богоматерь в таком же иконографическом изводе перешла в первое владими́ро-суздальское изображение Покрова на суздальских вратах. В соответствии с литературными памятниками владими́ро-суздальской земли XII в., в которых утверждался новый местный культ Покрова, богоматерь деисусного типа в композиции «Покрова» понималась как заступница владими́ро-суздальских городов, «мизинных» людей и всех русских людей вообще. Поэтому и ее патрональное значение в отношении владими́ро-суздальских князей, проводивших национально-объединительную политику, было окрашено в общерусские тона.

Все сказанное объясняет нам также, почему во владими́ро-суздальском искусстве была столь широко развита тема деисуса, в композициях которого, независимо от состава деисуса, богоматерь изображалась в типе Агисоритиссы, т. е. Боголюбской. В пластике Георгиевского собора тема деисуса повторена несколько раз: в громадном «деисусном чине» междурусного фризa <sup>78</sup>, в пятифигурном деисусе алтарной преграды <sup>79</sup> и в малом деисусе над проемом в апсиду усыпальницы князя Святослава Всеволодовича <sup>80</sup>. Напомним, что в таком же иконографическом изводе богоматерь изображена в композиции «Распятие», находившейся ранее в центральной закомаре северного фасада <sup>81</sup>. Таким образом, для завер-

<sup>75</sup> В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 29. Оранта изображалась во всех киевских храмах (там же, стр. 30). Распространение Оранты в живописи Новгорода, вероятно, отчасти определялось тесными византийскими связями Новгорода.

<sup>76</sup> А. И. Анисимов. Владимирская икона Божьей матери. «Seminarium Kondakovianum», II. Prague, 1928, стр. 9—15. Хотя икона Владимирской богоматери чрезвычайно чтилась во Владимире, но она не так прямолинейно выражала идею заступничества, как образ богоматери Боголюбской. Кроме того, ее изображение с младенцем на руках не позволяло использовать данный иконографический извод в других композициях, например в «Покрове», деисусе, «Вознесении». Возможно, что и первоначальная поза богоматери не совсем совпадала с представлениями владимирцев о богоматери-покровительнице (см. интересную работу об этом: В. И. Антонова. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской богоматери. ВВ, XVIII, стр. 199 сл.).

<sup>77</sup> Е. С. Медведева. Указ. соч., стр. 111 сл.; см. также стр. 128.

<sup>78</sup> Г. К. Вагнер. Аркатурно-колончатый фриз Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. СА, 1961, № 3, стр. 86 сл.

<sup>79</sup> Н. Н. Воронин. О некоторых рельефах Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. СА, 1962, № 1, стр. 149—150.

<sup>80</sup> Там же, стр. 150—151.

<sup>81</sup> Г. К. Вагнер. К вопросу реконструкции северного фасада Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. Сб. «Архитектурное наследие», № 14. М., 1962, стр. 29—31, рис. 1.

шения цикла на тему заступничества богоматери и покровительства ее владими́ро-суздальским городам, русским людям и владимирским князьям оставалось изобразить богоматерь Боголюбскую и на южном фасаде Георгиевского собора. Этот фасад был обращен к оборонительно-крепостному валу, и образ владимирской защитницы был здесь особо необходим. Композиция «Вознесения», расположенная высоко в центре фасада, давала прекрасную возможность развития в ней патрональной темы, а существование композиций «Вознесения» с богоматерью деисусного типа в миниатюрах служило своего рода формальным обоснованием. Богоматерь выступает в фасадной композиции «Вознесения» не как символ земной церкви, а скорее как защитница владими́ро-суздальской церкви, княжества, городов и всех людей. Возвышаясь над рельефом богоматери Панагии, она тем самым как бы господствует и над палладиумом Константинополя. Несомненно, что большую роль здесь сыграла и композиция «Покрова» на суздальских вратах. Можно думать, что тема «Покрова богоматери», если она не была представлена специальной рельефной композицией, как бы вошла в тему «Вознесения». Вознесение означало одновременно Христа во славе<sup>82</sup>. Это облегчало расширительную трактовку «Вознесения», и в восточно-христианской иконографии мы действительно видим очень ранние примеры такой расширительной трактовки. Например, на одной из композиций «Вознесения» ампул Монцы над фигурой Оранты изображен спускающийся сверху голубь<sup>83</sup>, что, по мнению Н. П. Кондакова, повторяло мозаику храма на Елеоне<sup>84</sup>. А. И. Кирпичников давно указал, что здесь представлено не столько «Вознесение», сколько «торжество христианской церкви», поскольку «Вознесение» слилось с догматом пятидесятницы («Троица» и «Сошествие св. Духа»)<sup>85</sup>.

В рельефной композиции Георгиевского собора мы отметили другую особенность: Христос изображен благословляющим обеими руками. Думается, что и эта особенность, первоначально вызывающая сомнение в принадлежности указанного рельефа к «Вознесению» (см. выше), является не чем иным, как средством подчеркивания особого значения данной композиции в оформлении южного фасада. Если «Вознесение» понималось одновременно и как «торжество христианской церкви», т. е. как слава Христа, то ничто так не способствовало выражению величия композиции, как фигура Христа с распростертыми руками. Автор старой двухтомной иконографии Евангелия Роо де Флери почти сто лет тому назад писал, что такая поза Христа в сцене «Вознесения», «независимо от красоты живописи, а также от века и места, даже и в репродукции говорит о величии оригинала»<sup>86</sup>. Как уже говорилось выше, хотя подобное изображение Христа в композиции «Вознесения» было знакомо византийскому искусству, но не получило в нем развития. Во владими́ро-суздальском искусстве, наоборот, были особые условия для акцентировки именно такого изображения. Н. Н. Ворониным и Е. С. Медведевой выяснено особое место и значение праздника Спаса (1 августа) в церковно-политической жизни владими́ро-суздальского княжества<sup>87</sup>. Он был установлен тоже Андреем Боголюбским в память

<sup>82</sup> Н. Покровский. Указ. соч., стр. 442.

<sup>83</sup> Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, т. I, рис. 131.

<sup>84</sup> Там же, стр. 206.

<sup>85</sup> А. И. Кирпичников. Указ. соч., стр. 389, 392.

<sup>86</sup> Rohault de Fleury. L'Évangile... , p. 303.

<sup>87</sup> Н. Н. Воронин. Владимиро-суздальское зодчество... , стр. 436 сл.; Е. С. Медведева. Указ. соч., стр. 86 сл.; см. также Н. Н. Воронин. О некоторых рельефах Георгиевского собора... , стр. 141 сл.

победы над болгарам (1164 г.), причем празднику был придан не только покровительственный владими́ро-суздальскому княжеству смысл, но и значение, по крайней мере уравнивающее владимирское княжение с Византией. Наряду с темой заступничества богоматери это делало деисусные композиции еще более важными для владимирских «самовластцев». Отсюда — особо величественная трактовка фигуры Христа. Ранний пример во владими́ро-суздальской пластике дает композиция «Три отрока в печи огненной» на южном фасаде Успенского собора во Владимире, относящаяся к фасадному убранству Андреевского собора 1158—1160 гг. В пятифигурном деисусе алтарной преграды Георгиевского собора Христос изображен благословляющим обеими руками<sup>88</sup> — явление довольно редкое<sup>89</sup> и говорящее о желании усилить патрональное значение художественного образа. Следовательно, то же самое мы можем сказать и про фигуру Христа в композиции «Вознесение».

\* \* \*

Нам уже не раз приходилось отмечать, что глубина выраженных в пластике Георгиевского собора национальных идей оказала воздействие на московское искусство. Традиции владими́ро-суздальского идейно-художественного наследия следует видеть не столько в каких-либо частностях иконографического порядка, хотя, конечно, и это имело место, сколько в общей направленности московского искусства. Так, например, в архитектуре, кажется, только один Успенский собор 1326 г. может быть связан с Георгиевским собором г. Юрьева-Польского, но если смотреть глубже, то почти все московское зодчество XIV—начала XV в. разрабатывало идею центрического храма с ярусным покрытием, а имеющиеся исключения объясняются опять-таки владимирскими аналогиями. Так же следует подходить и к вопросу владими́ро-суздальского наследия в области пластики. Отсутствие на раннемосковских храмах скульптурного декора ничего еще не говорит о забвении традиции. Дело в том, что за полтора-два столетия, наполненный упорным сопротивлением татаро-монголам, изменился самый взгляд именно на фасадную скульптуру, ее функции частично перешли к живописи и мелкой пластике. Развитие иконостасов в интерьерах московских храмов не может быть понято без фасадной пластики Георгиевского собора, в которой сложились все элементы развитого иконостаса: деисусный и пророческий «чины», «праздники» и т. п. Даже изображение в деисусных чинах XV в. апостола Андрея, содержащее очень глубокий национальный смысл, имело своим прообразом большей скульптурный деисус Георгиевского собора<sup>90</sup>.

Насколько при этом владими́ро-суздальские традиции усваивались творчески, можно судить как раз по судьбам композиции «Вознесение».

Очень показательны, что после изображения этой композиции на фасаде Георгиевского собора образ богоматери Оранты в московских композициях «Вознесения» не встречается. Исключения представляют некоторые второстепенные памятники малого масштаба. Правда, в композициях «Вознесения» утверждается изображение не Боголюбской богоматери, а богоматери Glória, но есть все основания считать, что это произошло не без влияния владими́ро-суздальского искусства. Богоматерь Glória была изображена еще на суздальских воротах в очень редком апо-

<sup>88</sup> А. А. Б о б р и н с к и й. Указ. соч., табл. 39, рис. 6.

<sup>89</sup> Оно встречается в грузинских резных деисусах (см. МАК, вып. IV, М., 1894, табл. XVI6).

<sup>90</sup> Г. К. В а г н е р. Аркатурно-колончатый фриз Георгиевского собора, стр. 87, 98—100, рис. 1, 4.

крифическом сюжете «Вознесения богородицы» (см. выше). Образ богородицы Gloria по смыслу был близок Боголюбской. Изображение богородицы Gloria понималось как «эмблематическая формула молитвы», поэтому оно помещалось на именных медальонах<sup>91</sup>. Видимо, это способствовало изображению богородицы Gloria в композициях «Вознесения», которыми обычно оформлялись крышки панагий. Ранние владимиро-суздальские панагии XIV в. украшены именно такими композициями «Вознесения»<sup>92</sup>. Похищение этих панагий из Владимира последним отпрыском суздальско-нижегородских князей Иваном Даниловичем и переделка их на личные мощевики (для себя и своей матери)<sup>93</sup> говорят о том, что с образом владимирской заступницы, по-видимому, еще связывались какие-то сепаратистские надежды.

Точно такие же композиции «Вознесения» украшают личные панагии московских князей Василия Дмитриевича и Василия Васильевича<sup>94</sup>. Т. В. Николаева считает такие особенности композиций, как два ангела у славы, а также большие распущенные крылья у ангелов признаками московского искусства<sup>95</sup>. Теперь мы можем видеть, что через владимиро-суздальские панагии эти черты восходят к рельефной композиции Георгиевского собора. В дальнейшем в московском искусстве миндалевидная слава заменяется круглой<sup>96</sup>, потом у нее появляется не два, а четыре ангела<sup>97</sup>, но богородица изображается по-прежнему не Орантой. Наоборот, в новгородском искусстве даже в XVI в. «Вознесение» изображается с Орантой<sup>98</sup>.

То же самое наблюдается и в иконографии Покрова. В суздальских и московских памятниках богородица хотя и изображается en face, но не в типе Оранты, а с опущенными и протянутыми вперед руками, в которых она держит покров<sup>99</sup>. Фоном служит архитектурный штаффаж владимиро-суздальского типа<sup>100</sup>. В новгородской живописи Покров изображался с Орантой<sup>101</sup>, а вся композиция развевалась на фоне интерьера Влакернского храма<sup>102</sup>. Такое различие композиций, сопровождавшееся не менее яркими стилистическими отличиями, объясняется тем, что в Новгороде не придавали празднику Покрова того национально-объединительного значения, какое было усвоено Москвой в качестве владимиро-суздальского наследия. Более того, в новгородской иконографии Покрова явно проводилась антимосковская линия<sup>103</sup>. Таким образом, в московской редакции композиции «Покрова», в частности в фасном расположении фигуры богородицы, следует видеть не уступку византийской Влакернитиссе<sup>104</sup>, а ту же Боголюбскую, но в более широком, общерусском аспекте.

<sup>91</sup> Н. П. Кондаков. Иконография богородицы, т. II, стр. 364.

<sup>92</sup> Б. А. Рыбаков. Из истории московско-нижегородских отношений в начале XV в. МИА, № 12, 1949, рис. 1.

<sup>93</sup> Там же, стр. 187 сл.

<sup>94</sup> Т. В. Николаева. Указ. соч., стр. 49—51, рис. 11—12.

<sup>95</sup> Там же, стр. 57.

<sup>96</sup> Ср., например, иконы Благовещенского собора в Москве («История русского искусства», т. III, стр. 115), Успенского собора во Владимире (там же, стр. 151), оклад Владимирской иконы (там же, стр. 207).

<sup>97</sup> Т. В. Николаева. Указ. соч., рис. 14а, № 96а, 102а.

<sup>98</sup> «История русского искусства», т. III, стр. 227.

<sup>99</sup> «История русского искусства», т. III, стр. 11; см. также: Б. В. Михайловский, Б. И. Пурришев. Указ. соч., табл. XL.

<sup>100</sup> Е. С. Медведева. Указ. соч., стр. 280 сл.

<sup>101</sup> «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 227.

<sup>102</sup> Е. С. Медведева. Указ. соч., стр. 300 сл.

<sup>103</sup> Там же, стр. 314.

<sup>104</sup> Там же, стр. 275.

Можно было бы на многочисленных примерах московской живописи и шитья показать, насколько культ богоматери Боголюбской продолжал сохранять свое значение в деле национального объединения Руси. Ограничимся одним примером: на хорошо известном серебряном ковчежке суздальского архиепископа Дионисия (1383 г.)<sup>105</sup> в одном из четырех боковых полукружий квадрифолия, именно в верхнем, изображено «Вознесение», почти полностью воспроизводящее композицию Георгиевского собора. Отличие состоит в том, что Христос изображен по пояс и в круглой глории. Центральная группа — богоматерь с двумя ангелами — очень близка к композиции «Покрова» на суздальских вратах.

История ковчега очень интересна. Его изготовление связано с последними попытками суздальских феодалов сохранить былое величие Суздаля<sup>106</sup>. Если изображения на боковых полукругах считать одновременно центральной части, то в традиционно суздальской композиции «Вознесения» можно было бы видеть продолжение тех идей, которые вдохновляли создателей суздальских врат и рельефов Георгиевского собора. Однако боковые изображения сделаны, по-видимому, позднее<sup>107</sup> и их следует рассматривать уже как владими́ро-суздальскую традицию на московской почве. И в этом отношении показательно, что богоматерь изображена в типе не Оранты, а Боголюбской.

Национальное самосознание русского народа в XV—XVI вв. формировалось не столько на основе теории «Москва — третий Рим», сколько на основе усвоения владими́ро-суздальского наследия, в которое входило представление о самобытности христианства на Руси (легенда об апостоле Андрее). Вместе с этим владими́ро-суздальское наследие усваивалось Москвой не пассивно, а творчески, даже с некоторой иконографической переработкой, что свидетельствует о живом интересе к старым темам, наполнявшимся еще более широким национальным содержанием. Все это обуславливало особый стиль московского искусства. Таким образом, великие традиции совмещались с новаторством, что всегда следует иметь в виду при исследовании художественной культуры великорусского государства.

<sup>105</sup> Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 640—641.

<sup>106</sup> Б. А. Рыбаков. Из истории московско-нижегородских отношений, стр. 187, 190.

<sup>107</sup> Сообщено М. М. Постниковой.