



## Иконологія нижняго яруса иконостаса XIV—XV вѣка.

*(Фрески алтарныхъ столповъ Успенскаго собора въ Звенигородѣ).*

Понемногу, частично открывается для насъ иконографическая сторона иконостаса православнаго храма. Историческія судьбы ея до сихъ поръ не освѣщены въ полной мѣрѣ; если болѣе или менѣе понятно развитіе современнаго величественнаго иконостаса изъ мраморной рѣшетки катакомбныхъ криптъ, то образованіе всего иконографическаго цикла, въ отдѣльныхъ поясахъ иконостаса, продолжаетъ оставаться очень темнымъ и неразрѣшеннымъ. Что было прежде, что явилось послѣ?

Этотъ вопросъ объ иконографической сторонѣ иконостаса нѣсколько приблизился къ рѣшенію въ самое послѣднее время, но приблизился условно. Мы можемъ говорить въ настоящее время увѣренно только объ иконографической сторонѣ самаго нижняго яруса иконостаса.

Рѣшающія данныя на этотъ счетъ представлены начатою реставраціей Московскаго Успенскаго Собора и законченнымъ ремонтомъ Рождественскаго собора Саввино-Сторожевскаго монастыря близъ Звенигорода. Въ обоихъ случаяхъ нижній ярусъ предалтарныхъ преградъ оказался занятымъ ликомъ преподобныхъ.

Какъ извѣстно, фрески Московскаго Успенскаго и Рождественскаго Саввина монастыря соборовъ датируются въ предѣлахъ самаго начала XV вѣка и 1482 г. Но тотъ-же распорядокъ, очевидно, примѣнялся и въ XIV вѣкѣ, когда восточные столпы также соединялись невысокой стѣнкой, замѣнявшей иконостасъ. Особенно показательными въ этомъ отношеніи для насъ служатъ фрески на обоихъ столпахъ алтарныхъ

Успенскаго собора въ Звенигородѣ, закрытыя иконостасомъ XVII вѣка посредственной работы. Истекшимъ лѣтомъ, по моей просьбѣ, были вынуты изъ нижняго яруса иконы Спасителя и Богоматери, и я имѣлъ возможность осмотрѣть эти фрески. Покойный арх. Леонидъ сообщилъ о нихъ въ „Сб. общ. др.-р. иск. на 1873 г.“. Къ сожалѣнію, слишкомъ краткое и невѣрное въ художественно-историческомъ отношеніи описаніе этихъ памятниковъ древне-русскаго живописнаго искусства, лишенное какихъ-бы то ни было репродукцій, не даетъ никакого представленія объ ихъ мѣстѣ въ исторіи стѣнописи. Поэтому, я позволю себѣ подробнѣе остановиться на нихъ. Къ этому-же побуждаетъ и состояніе, въ которомъ онѣ теперь находятся. Многовѣковая исторія собора наложила свой тяжелый отпечатокъ на этотъ древнѣйшій памятникъ. Краски сильно полиняли и потеряли свой первоначальный колеръ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ штукатурка отстала отъ камня столповъ, постепенно крошится и отпадаетъ цѣлыми кусками. Особенно сильно пострадали лики персонажей, и въ настоящее время нѣтъ почти никакой возможности возстановить ихъ въ первоначальномъ видѣ.

Самый внимательный осмотръ площади восточныхъ столповъ собора убѣдилъ въ томъ, что въ настоящее время уже не существуетъ каменной предалтарной преграды. Фрески, о которыхъ будетъ рѣчь, сохраняются на столпахъ, составлявшихъ продолженіе этой преграды. Обстоятельства позволили мнѣ вынуть иконы только нижняго яруса, такъ-что я могъ осмотрѣть только поясъ съ преподобными. Нужно сказать, что выше этого пояса, на тѣхъ-же столпахъ, сохраняются также фрески, изученіе которыхъ возможно только по удаленіи второго и третьяго ярусовъ иконостаса. На каждомъ столпу изображена одна сцена, заключенная въ красную рамку. Величина фрески 1 арш. 6 вершк. на 1 арш. 10 в. Фонъ мутно-лазоревый, сильно поцарапанный и побитый. Нимбы персонажей желтые съ красными ободками. На лѣвомъ столпу представленъ ангелъ, явившійся преподобному въ полной монашеской одеждѣ, какъ она была выработана уже послѣ Пахомія. На головѣ видимъ темносиній, переходящій въ черный, мафорій, заправленный подъ воротъ грязнозеленой мантии. Надѣтъ-ли мафорій на кукуль (круглая шапочка), или прямо на голову, трудно сказать, потому-что,

какъ извѣстно, мафорій дѣлался изъ плотной шерстяной матеріи, которая сохраняла форму башлыка и безъ кукуля. Изъ подъ мантии спускается отъ ворота чернѣйшій паллій, въ видѣ эпитрахили, ниже темно-краснаго пояса, стягивающаго лиловатый хитонъ. Въ лѣвой рукѣ ангелъ держитъ свитокъ бѣлый съ написаннымъ по зеленоватымъ полосамъ текстомъ: „ангелъ нѣкій явился Пахомію и рече ему: еже о собѣ исправилъ еси, унше, туне убо сѣдиши въ пещерѣ“ (дальше текстъ закрытъ). Вся фигура ангела скомпанована очень живо и выразительно. Къ сожалѣнію, ликъ сильно потертъ, такъ-что характеръ неуловимъ. Одна интересная подробность бросается въ глаза: это—темные курчавые волосы, выбивающіеся изъ подъ мафорія. Эта деталь заставляетъ вспомнить совсѣмъ невольно ситуацію головныхъ уборовъ ангеловъ Троицы Рублева. Но предполагать особенную пышность волосъ, которая, повидимому, появляется въ связи съ переработкой старой иконописной схемы юныхъ ангельскихъ ликовъ на живописный ладъ приблизительно въ XIV в., нѣтъ данныхъ. Лицо нашего ангела очень юно, почти по дѣтски выражено, такъ-что нѣсколько не гармонируетъ съ общей серьезностью положенія. Пр. Пахомій, выслушивая отъ ангела монашескія правила, которыя онъ долженъ предать письмени, почтительно согнулся и опустилъ глаза внизъ. Эта часть фрески особенно сильно пострадала, и только по цвѣтнымъ пятнамъ можно сдѣлать нѣкоторыя заключенія. Сѣдые пышные въ нижнихъ частяхъ волосы интересны по своей фактурѣ. Они разсыпаны по спинѣ, отчасти по плечамъ. Ихъ фактура отстываетъ отъ еерапонтовскихъ фресокъ въ сторону югославянскихъ писемъ сербскихъ: здѣсь та-же пышность нижнихъ локоновъ и нѣкоторая прижатость въ верхнихъ частяхъ. Нѣсколько загадочна форма одежды Пахомія, детали которой совсѣмъ невидны. Несомнѣнно одно, что ни кукуля, ни мафорія нѣтъ; если-бы мафорій былъ откинутъ назадъ, то это было-бы замѣтно на спинѣ по темному пятну краски. Слѣдовательно, Пахомій изображенъ въ какой-то верхней одеждѣ, при которой локти оставались открытыми. Что это за одежда?

Самый тщательный осмотръ оригинала убѣдилъ меня, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ двумя верхними одеждами: *коловиѣмъ* (рубашка немного ниже колѣнъ безъ

рукавъ или съ короткими до локтя рукавами) съ поясомъ и *милотью* (короткая накидка, плащъ до пояса въ видѣ верхней части современной фелони). Наличие именно двухъ одеждъ доказывается особенно тѣмъ, что, между скрещенными на груди руками отчетливо видна матерія съ связанными концами, спускающаяся ниже пояса, который, поэтому, не виденъ. Слѣдовательно, эта матерія не составляетъ части, верхней, одной одежды, покрывающей колѣни, но представляетъ особую верхнюю одежду, которая была прототипомъ обычной длинной мантіи, появившейся позже Пахомія. Дѣйствительно, по правиламъ Пахомія Великаго, монахи его монастырей имѣли эти двѣ одежды: *коловій* и *милоть*, которыя были преобразованы только послѣ Пахомія, когда монашество было перенесено изъ Египта въ Грецію. Въ такихъ преобразованныхъ одеждахъ изображены монахи въ „Менологіѣ“ Василия II (XI в.) и въ лицевомъ житіи пр. Сергія, написанномъ въ концѣ XVI в. Какъ было замѣчено, ангелъ нашей фрески имѣетъ такую позднюю одежду.

Слѣдовательно, анализируемая фреска интересна и въ бытовомъ отношеніи, потому-что передаетъ одежды монаховъ двухъ періодовъ.

Значительно поздняя редакція иконописнаго подлинника (XVIII в.) даетъ исчерпывающее объясненіе побужденій художника изобразить ангела и Пахомія въ разныхъ одеждахъ. Такъ, въ сводномъ подлинникѣ XVIII в., изданномъ Г. Филимоновымъ, читаемъ подъ 15 мая: „Пахомій великій бѣ въ царство Константина великаго, въ лѣто 5823, во иноческій образъ постриженъ отшельникомъ Паламономъ, потомъ созда въ Египтѣ монастырь, въ мѣстѣ нарицаемомъ Тавенесія, и бѣ начальствуя надъ семью тысящъ монаховъ. Сему прежде всѣхъ проявленъ бысть великій образъ ангельскій, иже есть схи́ма, а до того времени въ маломъ образѣ монаси быша: предста ангелъ во образѣ великаго иноковъ совершенныхъ чина, еже есть святая схи́ма, и даде въ рудѣ его дщицу, имущую написанныя уставы иноческаго постническаго житія и правила“. Слѣдовательно, нашимъ художникомъ руководила мысль объ ознакомленіи ангеломъ Пахомія о полной, совершенной формѣ монашеской одежды, т. е. схимы. И онъ не нашелъ ничего лучшаго, какъ представить ангела въ этой новой для Пахомія

одеждѣ. Отсюда, становится совершенно понятенъ и жестъ ангела, указывающаго подвижнику на эту послѣднюю.

Я высказалъ предположеніе, что Пахомій на нашей фрескѣ изображенъ въ двухъ одеждахъ: *коловій* и *милоты*. Это вполне подтверждается древнѣйшими редакціями русскаго иконописнаго подлинника. Такъ, напр., въ *Софійскомъ* подлинникѣ новгородской редакціи XVI в. говорится такъ объ одеждѣ пр. Пахомія: „сѣдъ, аки Власій. Отъ колѣнь монатѣа узломъ связана, ряса дымчата“. Я уже отмѣчалъ, что, дѣйствительно, верхняя накидка Пахомія связана своими концами, которые спускаются отъ пояса. Несомнѣнно, что этотъ подлинникъ кодифицируетъ раннѣйшую традицію, быть можетъ, эпохи расцвѣта новгородской иконописи—конца XIV и начала XV вѣка.

Итакъ, на лѣвомъ столпу Звенигородскаго собора изображено явленіе пр. Пахомію Великому ангела, со словъ котораго, по преданію, онъ составилъ свои правила для монаховъ. Этотъ сюжетъ былъ кодифицированъ подлинникомъ и для аѳонскихъ росписей. Однако, въ подлинникѣ Дидрона мы имѣемъ, несомнѣнно, позднѣйшую композицію, отмѣченную нѣкоторой драматичностью. Такъ, согласно Дидрону, подлинникъ представляетъ ангела, предъ Пахоміемъ, съ изображеніемъ монаха въ полной одеждѣ и съ мафоріемъ на головѣ; ангель читаетъ въ свиткѣ, на который показываетъ пальцемъ монахъ: „о, Пахомій, всякая плоть спасется въ этой одеждѣ“. Наша фреска, такимъ образомъ, даетъ композицію болѣе естественную, простую и сильную по содержанию.

Переходимъ къ фрескѣ на правомъ столпу.

Тамъ сохранилось изображеніе старца, бесѣдующаго съ юношей. Лица персонажей совершенно стерты, одежды сохранились лучше. Къ сожалѣнію, нужно отмѣтить, что реставрація стѣнописи собора, послѣ литовскаго нашествія въ сентябрѣ 1618 г. при Михаилѣ Теодоровичѣ, оставила свои неудачные слѣды на этой фрескѣ. Я разумно подправки къ верхней одеждѣ старца, которыя превратили ее въ родъ далматика (широкіе рукава) или рясу. Эти подправки, наложенныя очень рѣзко, исказили самый типъ одежды. Старецъ изображенъ въ грязно-зеленомъ хитонѣ, съ чернымъ палліемъ. На хитонѣ надѣта широкая мантия коричневататаго

тона, сѣроватый мафорій откинуть на спину. Очевидно, художникъ XVII вѣка не понималъ характера монашеской одежды раннѣйшаго времени и принялъ складки мантии, образовавшіяся отъ того, что преподобный вынулъ руки изъ подъ нея, за рукава нижней (хитонъ) одежды. Въ соотвѣтствіи съ этимъ, онъ сдѣлалъ сильныя пробѣлки по линіямъ предположенныхъ рукавовъ и затѣнилъ ихъ исподнюю часть. Ниже будетъ видно, что анализируемая фреска необходимо датировать самымъ концомъ XIV вѣка. Лицевыя миниатюры того времени даютъ точную зарисовку одеждъ великой схимы, и между ними мы не имѣемъ нижней одежды (хитонъ) съ такими широкими рукавами. Въ качествѣ примѣра, можно указать на лицевое житіе пр. Сергія, писанное въ XVI в., но передающее типъ монашеской одежды XIV в. И это вполне понятно, потому что хитонъ всегда дѣлался съ узкими рукавами или же безъ нихъ (эллинистическая туника *колозата*). Въ лѣвой рукѣ преподобный держитъ свитокъ съ текстомъ: „повѣда отрочати бисерь бесцѣнный, еже есть Христось и зрю тя глубину внимателну вѣрою Христу“. Старецъ обращается къ юношѣ въ зубчатой коронкѣ, изъ подъ которой выбиваются темныя кудри. Отъ лика осталось только бѣлое пятно. Несомнѣнно, предъ нами лицо высокаго ранга, царевичъ. Соотвѣтственно этому, на немъ видимъ грязносиневатый далматикъ съ сильными протѣнями и коричневую хламиду, застегнутую на правомъ плечѣ аграфомъ. Нѣсколько страннымъ представляется темный поясъ на далматикѣ. Воротъ хламиды обложенъ темносиневатой матеріей.

Описанная сцена на правомъ столпу Звенигородскаго собора представляетъ собою иллюстрацію греческаго сказанія о явленіи преп. Варлаама индійскому царевичу Іоасафу для наученія его истинамъ христіанской вѣры. Это сказаніе обычно приписывается Іоанну Дамаскину. Въ славянскихъ прологахъ оно встрѣчается въ отрывкахъ въ XIII—XIV вв. Сюжетъ этого сказанія иллюстрировался по греческому подлиннику и въ аеонскихъ стѣнописяхъ, и у насъ на Руси очень рано. Композиціи, подобныя описанной, встрѣчаемъ также на предалтарной преградѣ Московскаго Успенскаго собора, въ новгородскихъ святцахъ XV—XVI в. Интересно, что вариантовъ этой композиціи неизвѣстно, даже текстъ

свитка Варлаама тожественъ во всѣхъ трехъ случаяхъ. Очевидно, въ предѣлахъ одного и того-же XV вѣка московскіе и новгородскіе иконописцы руководились однимъ иконописнымъ шаблономъ, который находился въ прямой зависимости отъ литературныхъ памятниковъ. Этотъ шаблонъ XV вѣка неизвѣстенъ. Въ древнѣйшемъ подлинникѣ XVI в., на который мы уже ссылались, описанный сюжетъ извѣстенъ, подъ 19 ноября, хотя композиція не описана.

Итакъ, на предалтарныхъ преградахъ Московскаго и Звенигородскаго соборовъ мы имѣемъ одинаковыя композиціи сюжета явленія Варлаама царевичу Іоасафу. Сходство это особенно наблюдается въ доличномъ: фасонъ и цвѣта одеждъ почти тожественны въ обоихъ случаяхъ. Такое совпаденіе невольно приводитъ къ вопросу, какое отношеніе было между ними? Конечно, рѣшеніе этого вопроса всецѣло зависитъ отъ опредѣленія хронологической пространственности данныхъ памятниковъ.

По мнѣнію авторитетнаго знатока еерапонтовскихъ росписей В. Т. Георгіевскаго, предалтарная преграда Московскаго собора была расписана въ 1482 году самимъ Діонисіемъ. Къ такому заключенію привело его совпаденіе техническихъ особенностей фресокъ Московскаго собора съ художественными приѣмами автора фресокъ Оерапонтовскаго монастыря.

Обращаясь къ звенигородскимъ фрескамъ, нужно отмѣтить, что при всемъ сходствѣ въ доличномъ съ діонисіевыми произведеніями, онѣ довольно сильно отличаются отъ послѣднихъ отсутствіемъ одной характерной для Діонисіа черты: въ нихъ нѣтъ удлинненности фигуръ. Художникъ старался, наоборотъ, о горизонтальности, придавая нѣкоторую пышность одеждамъ. Фигуры ангела предъ Пахоміемъ и Варлаама построены по треугольнику, и его основаніе гораздо шире вершины, такъ-что отчасти можно говорить о непропорціальности головъ. Эта характерная особенность звенигородскихъ фресокъ невольно заставляетъ вспомнить фрески Теодора Стратилата въ Новгородѣ (70-е гг. XIV в.), исполненныя, по предположенію нѣкоторыхъ изслѣдователей, Теофаномъ Грекомъ. Мы не хотимъ этимъ сказать, будто наши фрески могли быть исполнены этимъ возможнымъ наставникомъ Рублева или однимъ изъ его учениковъ. Для насъ важно въ данномъ случаѣ подчеркнуть стилистическую

удаленность звенигородскихъ фресокъ отъ Терапонтава. Въ нихъ еще сильно византійское стремленіе къ пышности, величавости. Спокойно, торжественно, какъ-то по молитвенному бесѣдуютъ ихъ персонажи; движеніе есть, но оно отдаетъ особенной размѣренностью, сознаниемъ важности момента. И при всемъ томъ, о паѳосѣ, искусственности говорить не приходится: построение фигуръ отмѣчено полной реальностью. Въ этомъ отношеніи, наши фрески очень близки къ фрескамъ предалтарной преграды Рождественскаго собора Саввина монастыря. Такое-же сходство сказывается и въ техническихъ приемахъ авторовъ этихъ памятниковъ. Какъ и въ саввинскихъ фрескахъ, одежды интересующихъ насъ персонажей звенигородской преграды лишены drobныхъ многочисленныхъ складокъ, предъ нами только основной тонъ краски, почти безъ нюансовъ, детали нашего художника не интересуютъ, и онъ предпочитаетъ обходиться сплошными мазками, сообщая фигурамъ мягкую округлость формъ. Слѣдовательно, родство этихъ памятниковъ несомнѣнно. Авторы ихъ, къ сожалѣнію, неизвѣстны. Точно установлено, что преп. Савва явился подъ Звенигородъ изъ подъ Сергіево-Троицкой обители, по просьбѣ звенигородскаго князя Юрія Дмитріевича, брата великаго князя Василя Дмитріевича, въ 1398—99 г. Въ декабрѣ 1407 г. пр. Савва скончался, когда настоящій каменный Рождественскій соборъ былъ уже устроенъ. Слѣдовательно, есть полное основаніе считать, что предалтарная преграда была устроена, и на ней написаны фрески въ самомъ началѣ XV в. Этому вполне отвѣчаютъ и стилистическія особенности сохранившихся на преградѣ фресокъ.

Выше было указано на несомнѣнное родство ихъ съ фресками Звенигородскаго собора. Отсюда, само собой слѣдуетъ, что онѣ современны. Однако есть данныя предполагать, что роспись Звенигородскаго собора была сдѣлана раньше, какъ и онъ самъ построенъ раньше Рождественскаго собора.

Въ общемъ, оба эти собора сходны по своему плану и конструктивнымъ особенностямъ, но Звенигородскій соборъ отмѣченъ большей архаичностью, примитивностью. Особенно нужно это сказать о декоративномъ поясѣ, обходящемъ соборъ со всѣхъ сторонъ. При полномъ тождествѣ съ поясомъ Саввинскаго собора, онъ гораздо грубѣе, не производитъ



того впечатлѣнія тонкости работы, изящества рисунка, это скорѣе эскизный набросокъ, который былъ скопированъ и тщательно проработанъ въ Саввинскомъ соборѣ. Этотъ, по-видимому, малоубѣдительный аргументъ за раннѣйшее построение Звенигородскаго собора имѣетъ цѣнность, въ виду полного отсутствія лѣтописныхъ и вообще документальныхъ данныхъ по вопросу о времени основанія настоящаго каменнаго храма. И въ этомъ отношеніи очень показателенъ тотъ фактъ, что до недавняго прошлаго датировали Звенигородскій соборъ XI в. (Снегиревъ).

Такая почтенная древность не согласуется, однако, съ конструктивными особенностями, новыми для древне-суздальскаго зодчества XII—XIII вв., къ которымъ прежде всего нужно отнести неизвѣстные до XV вѣка угловые наружные пилястры остраго сѣченія и несоотвѣтствія фасадныхъ лопатокъ внутреннимъ столпамъ собора. Архитекторъ Даль въ 70-хъ гг. прошлаго столѣтія высказалъ предположеніе о построеніи его въ XIII в. Однако, данныя по исторіи самого города Звенигорода колеблютъ это предположеніе.

Самое имя *Звенигородъ* въ отношеніи Московской (а не Галицкой) области, по-видимому, впервые упоминается въ грамотѣ великаго князя Московскаго Ивана Даниловича Калиты отъ 1328—1331 гг., по которой онъ былъ назначенъ въ удѣлъ сыну Калиты Ивану Ивановичу. Однако, нужно сказать, что ни одинъ изъ удѣльныхъ князей звенигородскихъ до второго сына Дмитрія Донскаго князя Юрія или Георгія Дмитріевича въ своемъ удѣльномъ городѣ не жилъ. Въ 1388 г., по заключенію покойнаго архимандрита Леонида, Юрій Дмитріевичъ прибылъ сюда пятнадцатилѣтнимъ мальчикомъ и жилъ здѣсь до 1425 года, т. е. 37 лѣтъ въ полномъ согласіи съ своимъ братомъ великимъ княземъ Василіемъ Дмитріевичемъ.

Изъ житія пр. Саввы извѣстно, что князь Юрій былъ челоувѣкъ очень набожный, часто посѣщалъ своего крестнаго отца пр. Сергія Радонежскаго и щедро дарилъ его обитель. Эта религіозность и была причиной вызова имъ пр. Саввы, котораго онъ избралъ своимъ духовникомъ, въ свой удѣльный городъ. Отсюда, уже логически нужно предположить, что первой его заботой было устроить въ своей княжеской

резиденціи храмъ, такъ-какъ, несомнѣнно, если таковой (деревянный?) и былъ въ Звенигородѣ до него, онъ былъ разрушенъ и сожженъ въ нашествіе Тохтамыша, когда въ 1382 г. татары предали огню всѣ пригороды Москвы. Я указывалъ, что въ первые годы XV в. былъ уже законченъ постройкой каменный соборъ Саввина монастыря. Однако, едвали можно думать, что соборный храмъ удѣльнаго города былъ воздвигнутъ послѣ монастырскаго собора. Естественнѣе предполагать обратное. Здѣсь-же получаетъ свое значеніе и выставленный нами аргументъ о большей примитивности Звенигородскаго собора, сравнительно съ соборомъ Саввина монастыря.

Отсюда, недалеко отъ исторической правды утверждать, что Звенигородскій соборъ былъ построенъ княземъ Юріемъ Димитріевичемъ въ 90-хъ годахъ XIV в. Косвеннымъ доказательствомъ этого можетъ служить тотъ фактъ, что до недавняго прошлаго въ Звенигородскомъ соборѣ существовалъ придѣлъ влкм. Георгія, теперь обращенный въ діаконникъ. Этотъ придѣлъ еще существовалъ въ 1741 г., какъ это значится въ описи собора архитектора Мичурина, представленной въ Коллегію Экономіи на запросъ, какой требуется ремонтъ Успенскаго собора въ Звенигородѣ. Вѣроятность указанной даты подтверждается также палеографическимъ элементомъ описанныхъ фресокъ. Арх. Леонидъ, какъ извѣстно, издалъ точный рисунокъ этихъ надписей, къ сожалѣнію, никакого заключенія о ихъ датѣ не высказалъ. Въ настоящемъ случаѣ я пока удовольствуюсь тезисомъ, что эти надписи говорятъ о сильномъ юго-славянскомъ вліяніи, подъ которымъ находился нашъ каллиграфъ. Извѣстно, что вліяніе болгаро-сербской орфографической традиціи сильнѣе всего сказалось на произведеніяхъ нашей письменности именно въ XIV—XV вв. Кромѣ того, нужно сказать, что характеръ начертанія самыхъ буквъ роднитъ наши надписи съ памятниками нашей письменности именно конца XIV в.— Псалтыри Луки Смольянинова 1395 г., Новгородскаго апостола 1391 г. и т. д.

Таковы въ иконографическомъ и палеографическомъ отношеніяхъ фрески предалтарной преграды или, точнѣе, столповъ Звенигородскаго собора. Какъ мы видѣли выше, по своему содержанію онѣ очень близки къ росписямъ пред-

алтарныхъ преградъ Московскаго Успенскаго и Рождественскаго, Саввина монастыря, соборовъ. Эта близость, конечно, не случайна, тѣмъ болѣе, что наши памятники размѣщены въ предѣлахъ одного столѣтія—конца XIV и конца XV вв. Очевидно, авторы стѣнописей въ этихъ трехъ случаяхъ руководились какимъ-то однимъ канономъ, который требовалъ изображать на предалтарной преградѣ въ нижнемъ ярусу ликъ преподобныхъ.

Что это былъ за канонъ, и на чемъ базировались его требованія, до сихъ поръ въ наукѣ нѣтъ отвѣта, такъ какъ споръ московскихъ археологовъ 80-хъ годовъ прошлаго столѣтія не привелъ къ общепринятому рѣшенію. До сихъ поръ не опредѣлена даже національность такого распорядка росписи; между тѣмъ, этотъ моментъ очень важенъ именно для исторіи искусства древней Руси. Правда, проф. И. Мансветовъ высказалъ предположеніе, что въ этомъ случаѣ предъ нами признаки традиціи греческаго подлинника, который узаконилъ самые нижніе ярусы храмовой росписи отводить лику преподобныхъ; въ подтвержденіе этого онъ ссылался на пресловутый подлинникъ Дидрона. Никакихъ данныхъ монументальныхъ онъ не привелъ и, тѣмъ самымъ, обезцѣнилъ свою ссылку, потому-что этотъ подлинникъ, явно, очень поздняго происхожденія и довѣрять ему при анализѣ древнихъ памятниковъ, какъ это принято, почему-то, у французовъ и русскихъ археологовъ, очень рискованно: не все греческое гарантируетъ точную передачу древнихъ традицій.

Въ настоящее время, когда мы можемъ говорить въ достаточной мѣрѣ опредѣленно о памятникахъ церковнаго искусства греческихъ монаховъ южной Италіи X—XIII вѣковъ, которые бѣжали изъ Византіи въ Италію, что бы сохранить свой культъ и искусство, имѣются данныя для отвѣта на вопросъ о національности интересующаго насъ вопроса о распорядкѣ росписи предалтарной преграды. Значеніе этихъ данныхъ для нашего вопроса особенно становится очевиднымъ, если принять во вниманіе, что въ самомъ греческомъ подлинникѣ Дидрона нѣтъ ни слова о помѣщеніи лика преподобныхъ на этой послѣдней. Проф. И. Мансветовъ заключалъ чисто логически: подлинникъ требуетъ помѣщать преподобныхъ въ самыхъ нижнихъ яру-

сахъ храмовой стѣнописи; предалтарная преграда являлась передней стѣной храма для молящихся, — слѣдовательно, и она подходила подъ указанное требованіе, т. е. въ нижней части ея помѣщались преподобные. Заключение, конечно, очень наивное, особенно въ виду данныхъ исторіи иконостаса. Схема росписи предалтарной преграды Саввина собора показываетъ, что въ XV—XVI вѣкахъ эта роспись не подчинялась локализациі иконографическихъ сюжетовъ по ярусамъ стѣнописи храма, опредѣленной въ подлинникѣ Дидрона. Она слѣдовала иному канону, который допускалъ, напр., на этихъ преградахъ помѣщать и *вотивные кресты*. Нѣтъ основанія предполагать, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ простымъ произволомъ автора росписи собора, потому-что подобные кресты имѣются и на предалтарной преградѣ Владимірскаго Успенскаго собора. Дѣйствительно, данныя греческихъ гротовъ южной Италіи говорятъ, что эта деталь была кодифицирована для алтарныхъ преградъ греческихъ очень рано. Такъ, въ области *Массафра* (Апулія) есть гротъ св. Пантелеимона, фресочную роспись котораго, почти совершенно разрушенную, нужно датировать, по стилистическимъ основаніямъ, XIV—XV вв. Но несомнѣнно, что самый гротъ древнѣе, такъ-какъ по плану онъ принадлежитъ къ формациі гротовъ XI—XII вв. Въ немъ сохранилась алтарная преграда въ формѣ стѣнки съ проходомъ и окнами, нѣкогда покрытая фресками. Что представляла она по своему иконографическому содержанію, теперь опредѣлить невозможно. Остались по мѣстамъ только слѣды графьи и красочныя пятна. Одно не подлежитъ сомнѣнію, что фресчистъ помѣстилъ на ней изображенія греческаго креста. На грунтѣ можно разобрать слѣды линій. Въ концѣ XIII, и началѣ XIV вв., какъ это я установилъ въ своемъ этюдѣ „Греческое монашество южной Италіи“, въ Апуліи началась сильная дѣятельность латинскаго духовенства, которое, если не разрушало греческихъ пещерныхъ храмовъ раннѣйшаго времени, однако и не поддерживало ихъ въ первоначальномъ состояніи, а чаще реставрировало по своему. Отсюда, логически можно заключить, что кресты греческой формы на алтарной преградѣ нашего грота нужно относить ко времени не позднѣе половины XIII в., а можетъ быть и раньше. Въ данномъ случаѣ ва-

женъ фактъ помѣщенія на алтарныхъ преградахъ греческихъ пещерныхъ храмовъ символа креста, что, несомнѣнно, было освящено опредѣленной идейной традиціей. Эта традиція, слѣдовательно, была перенесена и въ древне-русское искусство.

Съ подобнымъ переносомъ мы имѣемъ дѣло и въ отношеніи распорядка росписи на алтарныхъ преградахъ Звенигородскаго и Савина соборовъ.

На этихъ послѣднихъ мы имѣемъ лики преподобныхъ.

Тотъ-же источникъ—греко-италійскіе гроты говоритъ намъ, что подобный распорядокъ есть древняя греко-восточная традиція. Такъ, напр., недалеко отъ грота св. Пантелеимона, есть гротъ св. Леонарда, близкій по плану къ послѣднему. Въ немъ также есть алтарная преграда съ фрагментами фресокъ. Нетрудно убѣдиться, что здѣсь были изображены преподобные. Латинскія надписи говорятъ, что это—Антоній Великій, Павелъ Отшельникъ еивайдскій и др. Есть данныя, что приблизительно въ XIII в. эти персонажи были переписаны. Слѣдовательно, предъ нами въ данномъ случаѣ традиція раннѣйшая, которой были вѣрны эмигранты изъ Византіи и на чужбинѣ. Въ наукѣ нѣтъ въ настоящее время данныхъ для рѣшенія вопроса о происхожденіи такой локализации лика преподобныхъ; можно предполагать, что она была вызвана идейными соображеніями о значеніи вообще выразителей своей жизнью высокихъ идеаловъ христіанскаго подвижничества. Отсюда, изъ міра подвижничества, эта мысль была передана и въ общій обиходъ Восточной Церкви и нашла свое отраженіе и въ древне-русскомъ церковномъ искусствѣ.

Пока, при современномъ состояніи изученія остатковъ церковнаго искусства греко-италійскаго монашества, нѣтъ данныхъ, вполне точныхъ, о его близкихъ связяхъ съ монашеской культурой древней Руси, и вліяніи на выработку иконографической стороны предалтарныхъ преградъ монастырскихъ соборовъ. Однако, нужно имѣть въ виду, что вплоть до XIV в. существовали прямыя сношенія южно-италійскаго монашества греческаго съ Византіей; съ другой стороны, студійскіе монахи не прерывали своихъ сношеній съ выселенными въ нашъ Херсонесъ подвижниками. По мнѣнію ученѣйшаго историка Е. Е. Голубинскаго, первые органи-

затары монастырей у насъ на Руси явились изъ Херсонеса, которые, естественно, перенесли съ собою и готовый типъ росписи монастырскаго храма, какъ онъ практиковался въ Византіи того времени.

Такимъ образомъ, приведенныя соображенія заставляютъ поставить въ связь, если не генетическую, то историко-логическую, характеръ росписи предалтарныхъ преградъ южно-италійскихъ пещерныхъ храмовъ съ росписями Звенигородскаго, Московскаго Успенскаго и Саввина соборовъ. Во всѣхъ нихъ, очевидно, сказывается одна и таже традиція, которая узаконяла помѣщать ликъ преподобныхъ и великихъ представителей Восточнаго монашества на предалтарныхъ преградахъ, вотивные кресты и пр., а не личное творчество авторовъ настѣнныхъ росписей, какъ то представлялось участникамъ спора 80-хъ годовъ.

*Н. Протасовъ.*

---