

М. А. ИЛЬИН

**ИЗОБРАЖЕНИЕ ИЕРУСАЛИМСКОГО ХРАМА НА ИКОНЕ „ВХОД
В ИЕРУСАЛИМ“ БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА**

**(К вопросу о художественных взаимоотношениях Феофана Грека
и Андрея Рублева)**

„Палатное письмо“ иконописи до сих пор не служило объектом много-стороннего научного исследования. Одной из причин этого являлось мнение, высказанное в Псалтири и у отцов церкви, что изображенная на иконах и фресках архитектура носит лишь символический характер, передавая философско-богословские представления. Однако еще во второй половине XIX в. русские исследователи указывали на ценность подобных изображений при изучении тех или иных памятников архитектуры¹. Их точку зрения разделило большинство советских историков искусств. Они считают, что архитектурные мотивы навеяны современными этим изображениям постройками². Такое суждение особенно приложимо к иконам, фрескам и миниатюрам XVI—XVII вв., насыщенным всевозможными архитектурными формами и деталями. Но изображенная на более древних памятниках архитектура обладает столь условными чертами, что порой весьма трудно представить ее связь с действительностью. Лишь внимательное изучение подобных изображений может установить их первоначальную природу и характер.

* * *

Среди произведений, связанных с деятельностью Феофана Грека, имеется икона, где обращает на себя внимание достаточно конкретное изображение архитектурных сооружений. На иконе „Вход в Иерусалим“ из иконостаса Благовещенского собора в ее правом верхнем углу виден

¹ Первым обратил внимание на эти изображения И. Забелин. См. И. Забелин. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. „Древняя и Новая Россия“, 1878, III (стр. 185—203) и IV (стр. 282—303) (есть отдельное издание: М., 1900); Н. Султанов. Образцы древнерусского зодчества в миниатюрах. „Памятники древней письменности“, вып. 8, СПб., 1881, а также А. Павлинов. История русской архитектуры. М., 1894, стр. 31, 32 и 81.

² В. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. „История русского искусства“, т. II. М., 1954, стр. 214; П. Максимов и Н. Воронин. Деревянное зодчество XIII—XVI вв. „История русского искусства“, т. III. М., 1955, стр. 264. Н. Воронин использовал в своих статьях и в некоторых других работах подобные же образительные материалы. См. также Т. Сидорова. Реалистические черты в архитектурных изображениях древнерусских миниатюр. Сб. „Архитектурное наследство“, вып. 10. М., 1958, стр. 73—100.

город, окруженный крепостными стенами и башнями. За ними высятся здания, одно из которых, расположенное в центре, выделяется своим размером, уменьшающимся вверх ярусами и завершающим их большим куполом. Характер изображения позволяет предполагать, что перед нами сооружение ротондального типа.

И. Грабарь и В. Лазарев в своих исследованиях о Феофане Греке, говоря об иконостасе Благовещенского собора, приписывают великому художнику лишь деисусный чин³. Иконы праздничного чина, в том числе икону „Вход в Иерусалим“, они относят к творчеству Андрея Рублева⁴, подчеркивая, в частности, что Рублев повторил ее в иконостасе Троицкого

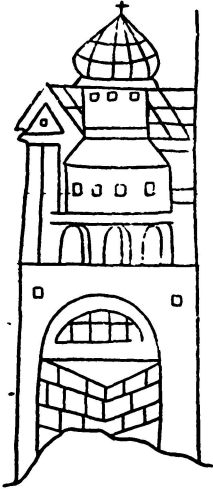


Рис. 2. Изображение ротонды храма Гроба Господня из псалтыри Британского музея (1131—1143 г.)

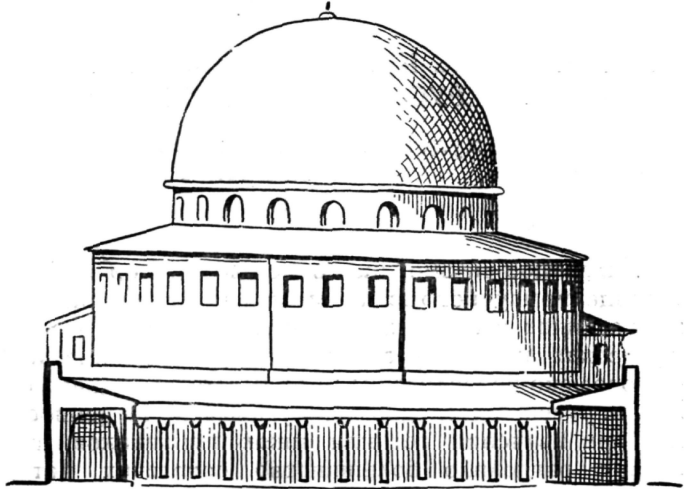


Рис. 3. Схематический рисунок с реконструкцией Д. Конанта ротонды храма Гроба Господня до ее реконструкции в XI в.

собора Троице-Сергиева монастыря. Соглашаясь с их мнением о принадлежности данной иконы кисти прославленного русского мастера, мы хотели бы сейчас остановиться на вопросе происхождения ее „палатного письма“.

Иконография сюжета „Вход в Иерусалим“ знала подобные изображения. Обычно Иерусалим изображался либо в виде башни, символизовавшей город вообще, либо группы малохарактерных зданий, окруженных крепостной стеной с воротами. Среди последних изображений встречались и такие, на которых виднелся верх небольшого купольного храма. Он был менее всего похож на известную романскую ротонду XI в., завершенную шатром, а скорее напоминал часовню-кувуклию над Гробом Господним, т. е. надгробный мавзолей над предполагаемым местом погребения Христа. Подобные изображения встречаются вплоть до фресок Трапезунда и Раваницы XIV в.⁵, несмотря

³ И. Грабарь. Феофан Грек. Казань, 1922, стр. 9, 12; В. Лазарев. Ук. соч., стр. 162; его же. Этюды о Феофане Греке. ВВ, IX, 1956, стр. 176.

⁴ И. Грабарь. Андрей Рублев. „Вопросы реставрации“, вып. 1. М., 1926, стр. 83, 84; В. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. „История русского искусства“, т. III. М., 1955, стр. 127.

⁵ G. Millet. L'iconographie de l'évangile. Paris, 1916, p. 272—274; K. J. Conant. The Original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem. „Speculum“, № 1, 1956, p. 1—48; H. Buchthal. Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957, pl. 5. b.

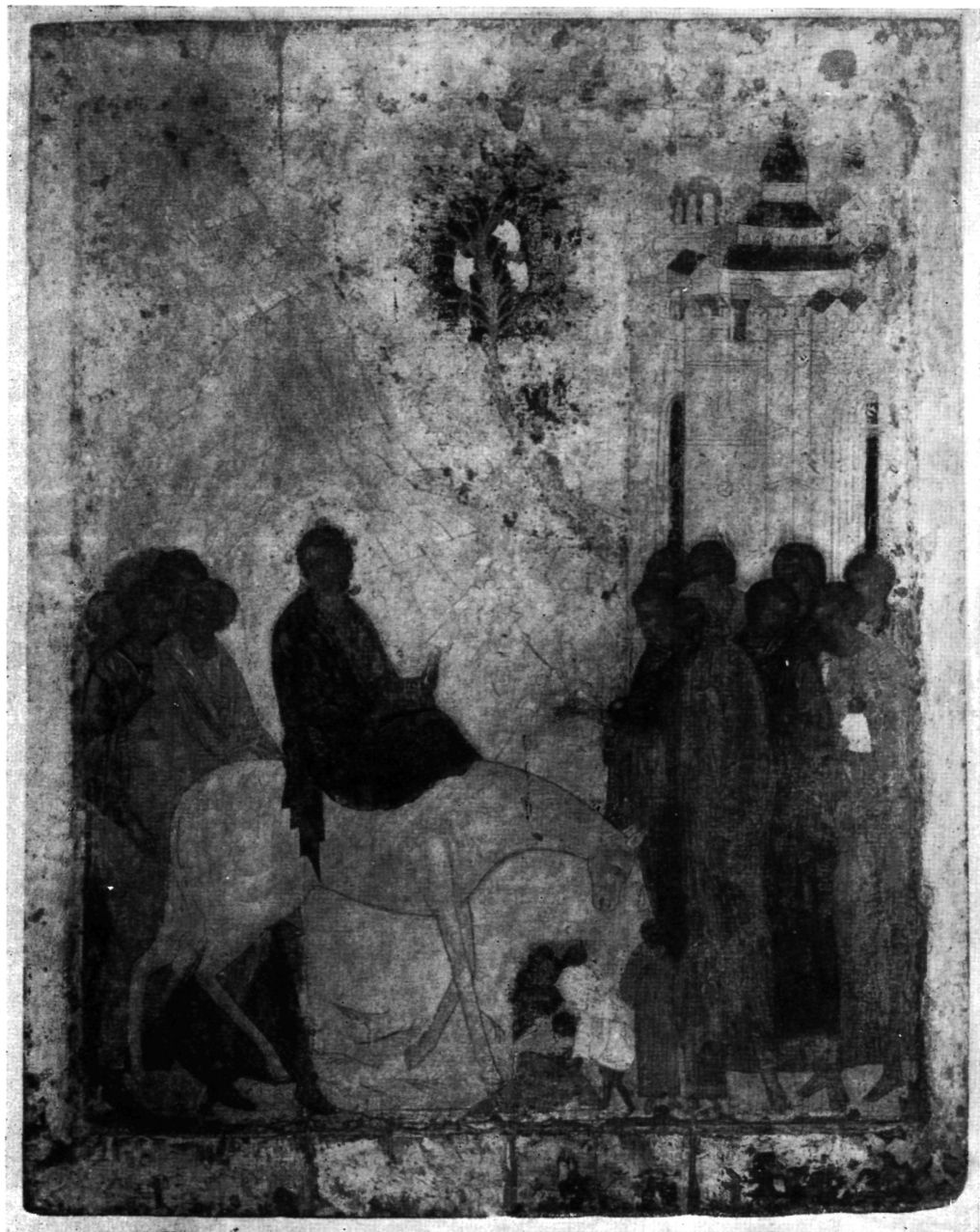


Рис. 1. Икона „Вход в Иерусалим“ Благовещенского собора в Московском Кремле

на то, что размеры кувуклии несравнимы с высящейся и осеняющей ее огромной ротондой⁶.

Интерес к важнейшим зданиям „Святой Земли“ проявился очень давно. Их изображения известны еще в раннем средневековом искусстве⁷. Более того, стали строить даже отдельные храмы, общие формы и планы которых повторяли храм Воскресения в Иерусалиме, в особенности ротонду храма Гроба Господня. Одной из наиболее древних реплик следует считать храм Звартноц в Армении 641—661 гг. Следует также назвать церковь Гроба в Кембридже XI в., церковь в Виньори того же времени и некоторые другие. Они были выстроены уже после возведения новой ротонды, оставшейся незаконченной (без перекрывающего ее купола). Судя по форме планов и основному объему этих храмов-реплик, уже в XI в. существовали какие-то графические и изобразительные материалы, которые дали возможность построить в странах Западной Европы сравнительно точные воспроизведения святынь Иерусалима.

На Руси интерес к иерусалимским зданиям был не меньшим. Уже в начале XII в. мы имеем „Хождение“ игумена Даниила, в котором довольно подробно описываются храм Воскресения и часовня-кувуклия. О ротонде Даниил пишет, что она „образом круга создана... Верх же церковный не до конца сведен камением, но тако сперен есть древом тесаным яко полстичным образом; и тако есть без верха, ни покрыта ничим...“ Кувуклия, по его словам, представляет собой некую „пещерку“, где вверху сделан „яко теремец красен на столпех, вверху кругол и серебряными чешуями позлаченными покован“⁸.

Внимание к иерусалимским зданиям нашло место и в былинах, например, в былине о путешествии Василия Буслаева с дружиной в Иерусалим. Былина о сорока каликах также описывает их паломничество „ко граду Иерусалиму, святой святыни помолитися, Господню Гробу приложитися...“ Рассказ этой былины основан на действительном случае: в летописи под 1163 г. сообщается о том, что „ходиша из Великого Новгорода, от святой Софии, 40 муж калици ко граду Иерусалиму ко Гробу Господню“⁹. С именем новгородского архиепископа Иоанна, при котором произошло это паломничество, связывается легенда о его путешествии за одну ночь в Иерусалим на бесе. Все это свидетельствует о стремлении русских людей убедиться в конкретности элементов новой религии¹⁰.

Наряду с устными рассказами паломников, народными песнями-былинами и письменными „хождениями“ были еще произведения, которые давали более реальное представление о главнейших христианских зданиях Иерусалима. С введением на Руси византийского чина богослужения в обиходе церковных служб появилась и соответствующая утварь. Среди нее видное место занимали так называемые иерусалимы, или сионы (более позднее название). Иерусалимы представляли собой своего рода схематизированные модели двух видов. В первом случае (так называемые большие иерусалимы) воспроизводилась ротонда над храмом Гроба Господня, во втором случае (так называемые малые иерусалимы)—

⁶ Исключением является миниатюра парижского кодекса слов Григория Богослова (№ 510) XI в., где на заднем плане изображена базилика, близкая к существовавшей там до этого времени. См. Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1872, стр. XLVIII и 260; H. Oumont. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibliothèque national. Paris, 1927, pl. XXXVIII.

⁷ Н. Покровский. Иерусалимы и сионы. „Труды Пятнадцатого археологического съезда в Новгороде 1911 года“. М., 1914, стр. 23 сл.

⁸ М. Веневитинов. Житие и хождение Даниила Русская земли игумена 1106—1108 гг. „Православный палестинский сборник“, вып. 3. СПб., 1883, стр. 16, 18.

⁹ Цит. по кн.: „История русской литературы“, т. I. М.—Л., 1941, стр. 366.

¹⁰ Там же, стр. 365.

прямоугольная в плане кувуклия с высоким барабаном и главой-„теремом“, по выражению игумена Даниила¹¹. Где, когда и по какому случаю они стали применяться, — остается неясным. Во всяком случае в Византии иерусалимы были известны, так как новгородский архиепископ Антоний видел в константинопольском храме Софии при богослужении драгоценный иерусалим (1200—1204)¹².

Иерусалимы выносились из алтаря при торжественных богослужениях и в других особо важных случаях¹³. Они символизировали собой не только святыни Иерусалима, но главным образом христианскую церковь вообще. Подобное смешение или соединение понятий и символов с их материальным воплощением было характерной чертой средневековья¹⁴.

Из всех известных иерусалимов новгородские являются самыми древними (XI в.)¹⁵. Оба они воспроизводят храм ротондальной формы. Во второй половине XII в. Андрей Боголюбский, выстроив Успенский собор во Владимире, снабдил его утварью, среди которой было три иерусалима („3 иерусалима вельми велиции иже от злата чиста от каменя многоцельна оустрой и всеми виды и оустроеньемь подобна быста оудивлению Соломонове святая святых“)¹⁶. Помимо этого, иерусалим был изготовлен по заказу того же князя и для храма в Боголюбове, снабженного „всякими сосуды церковными и иерусалим злат с каменя драгими...“¹⁷.

В этом летописном известии обращает на себя внимание сравнение изготовленных иерусалимов с некогда существовавшим храмом Соломона, поражающим умы своим фантастическим по богатству убранством¹⁸. Показательно, что уже в это время многие разновременные исторические факты и события или даже просто легенды соединялись друг с другом в одно единое представление. Воображение рисовало перед мысленным взором русских людей сказочно-лучезарный образ, сотканный из представлений о горнем райском Иерусалиме и из впечатлений о земном иерусалимском храме Соломона — Святая Святых. Богослужбные иерусалимы воочию поддерживали эту сверкающую вереницу образов, манившую человека в течение всего средневековья.

Новгородские и владимирские¹⁹ иерусалимы воспроизводят центрическое сооружение ротондного типа. При сравнении их с описанными игуменом Даниилом иерусалимскими зданиями, а также с изобразитель-

¹¹ См. Аахенский реликварий, приведенный в труде Н. Покровского (Н. Покровский. Иерусалимы и сионы, стр. 34).

¹² П. Савваитов. Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград. СПб., 1872, стр. 77.

¹³ Н. Покровский. Иерусалимы и сионы, стр. 32 сл.

¹⁴ Д. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. М.—Л., 1945, стр. 33. Автор приводит в качестве примера случай, когда девятый член символа веры — „Верую во единую святую соборную апостольскую церковь“ — часто иллюстрировался миниатюрой, изображавшей церковь, где епископ и священники служат обедню.

¹⁵ Н. Покровский. Иерусалимы и сионы, стр. 1—4.

¹⁶ Ипатьевская летопись под 1175 годом.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Следует иметь в виду, что храм Соломона был разрушен еще в библейское время. Его сменил новый, построенный евреями по возвращении из вавилонского плена, на месте которого Ирод в 20-х годах до н. э. построил третий. А. Свирин. К вопросу об изображении архитектурных форм в произведениях древнерусской живописи, хранящихся в собрании Государственной Третьяковской галереи. „Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования“, т. I. М., 1956, стр. 14.

¹⁹ П. Юргенсон установил, что низ московского большого сиона Успенского собора относится к одному из владимирских сионов (P. Jurgenson. Romanische Einflüsse in der altrussischen Goldschmiedeplastik. „Zeitschrift für bildende Kunst“—Leipzig, 1928—1929, № 10, S. 231—238).

ными источниками, приведенными Н. Покровским, можно утверждать, что дошедшие до нас иерусалимы XI—XII вв. воспроизводят ротонду храма Гроба Господня. Если новгородские иерусалимы-сионы были привезены на Русь, как позднее привозились соответствующие деревянные модели (своего рода — сувениры), то владимирские, судя по летописям, несомненно, были изготовлены на месте. Их мастер должен был иметь образец более точный, чем весьма схематизированные новгородские сионы, где вместо 12 колонн имеется всего лишь шесть. Вряд ли можно предполагать, что подобный образец имелся во Владимире. Скорее всего он появился здесь после похода Андрея Боголюбского на Киев в 1169 г. Есть основания думать, что такой иерусалим (или иерусалимы) мог быть привезен из киевского собора Софии или Десятинной церкви, где они могли находиться с X—XI вв. По этому предположительно привезенному образцу и были, надо думать, изготовлены владимирские иерусалимы.

При соответствующем упрощении форм большого владимирского иерусалима (уменьшение количества колонн) он мог оказать воздействие на архитектуру Боголюбовского кивория. Это тем более вероятно, что сама кувуклия представляет своего рода сень над Гробом Господним, а храм-ротонда — гигантскую сень над кувуклией. Подобное истолкование кувуклии и храма-ротонды могло привести и к устройству сени над престолом ряда храмов. Присутствие плащаницы с изображением Христа на престоле после Пасхи и до праздника Вознесения в известной мере оправдывает это символическое истолкование надпрестольной сени. Это вполне возможно, так как престол символизировал также и Гроб Господень, о чем не раз говорили иерархи Константинополя и Руси²⁰.

Так или иначе, большие и малые сионы Владимира XII в. давали возможность в общих чертах представить важнейшие святыни Иерусалима, столь интересовавшие русских людей. Однако русская иконопись не сохранила нам подобных или близких к ним изображений. Одним из первых воспроизведений иерусалимского храма, по-видимому, является икона „Введение во храм“ из села Кривого первой половины XIV в. (ныне в Русском музее). Вверху, над известной евангельской сценой, высится, занимая большую часть иконы, трехнефный храм, данный как бы в разрезе и увенчанный тремя шатрами. По евангельскому рассказу, изображенное событие происходило в иерусалимском храме Ирода, но изображен здесь, конечно, не этот храм, разрушенный императором Титом в I в. н. э., а иерусалимский храм Воскресения, вернее, его ротонда. Такое хронологическое смещение в средневековых изображениях (в том числе и на самой иконе „Вход в Иерусалим“) адекватно вышеупомянутому слиянию понятий, символов и образов. Современные исследователи²¹ склонны видеть здесь не столько

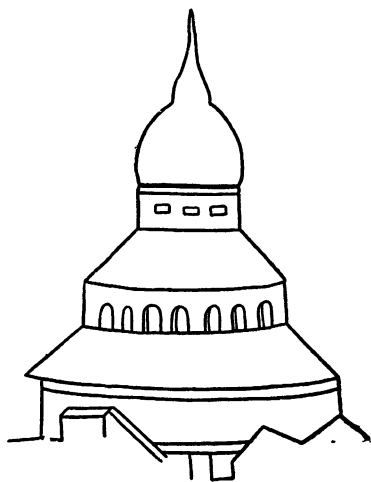


Рис. 4. Изображение ротонды храма Гроба Господня на иконе „Вход в Иерусалим“ Благовещенского собора. 1405 г.

²⁰ Макарий. История русской церкви, т. XII. СПб., 1885, стр. 402.

²¹ В. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 214; П. Максимов и Н. Воронин. Ук. соч., стр. 264.

Иерусалимский храм, сколько русскую шатровую церковь, но все же следует указать, что общая форма завершения изображенного храма, при всех его русских чертах (луковичные главы на тонких барабанах), весьма близки к реально существовавшему памятнику. Такое изображение могло возникнуть как отзвук одного из „хождений“ в „святую землю“ или как воспроизведение иерусалимского храма по одному из сионов.

Изображение иерусалимского храма на иконе Благовещенского собора „Вход в Иерусалим“ тем более интересно, что в Третьяковской галерее, как и в других собраниях, хранится ряд подобных же икон XV—XVI вв., где оно повторено более или менее точно. А. Свирин, рассматривая изображенное на иконе здание, увенчанное куполом, высказал мнение, что это скорее не ротонда храма Гроба Господня, а мечеть Омара, построенная арабами в конце VII в.²² Исследователя, видимо, смутило наличие купола, которого шатер позднейшей ротонды XI в. не имел.

Мнение А. Свирина вряд ли справедливо, так как нет ни малейшего основания считать, что на иконе Благовещенского собора изображена не православная святыня христианского мира, привлекавшая взоры всей средневековой Европы, а мусульманская „богопротивная“ мечеть. Ярусную форму храма, увенчанного куполом, следует отнести к архитектуре ротонды храма Гроба Господня, существовавшего до ее перестройки в XI в. Она обладала всеми этими деталями, о чем свидетельствует и рельеф слоновой кости каролингского времени (VII—VIII вв.) Флорентийского национального музея²³. Ротонда изображена здесь в виде высокого ярусного с окнами здания, увенчанного куполом. Более того, убедительные реконструкции ротонды (до ее перестройки) американским исследователем Конантом позволяют утверждать, что восьмигранное здание мечети Омара (VII в.) было построено под явным влиянием тогдашнего архитектурного облика этого крупнейшего христианского здания Иерусалима. Г. Милле, рассматривая сюжеты „Входа в Иерусалим“ афонской церкви св. Павла, также считает, что изображенное там купольное сооружение (октогональное) воспроизводит ротонду храма Гроба Господня, а не мечеть Омара²⁴. Обращает на себя внимание и то, что ярусное соотношение верха и низа наших сионов напоминает архитектурные формы здания, изображенного на иконе Благовещенского собора.

Столь стойкое и длительное существование подобных изображений иерусалимской ротонды (в ее первоначальном виде) может быть объяснено наличием в иконографии того времени прочно вошедших в сознание форм, которые не изменялись даже после реконструкции здания в XI в.²⁵ Помимо этого, перестроенная ротонда не так уж сильно отличалась от своей предшественницы, если судить по чертежам Бернардино Амико 1620 г.²⁶ (отсутствовал купол).

²² А. Свирин. Ук. соч., стр. 14, 15.

²³ K. J. Conant. Op. cit., pl. XVI. Мало вероятно (вернее, невозможно), что здесь изображена та же, несколько видоизмененная. недавно построенная мечеть Омара.

²⁴ G. Millet. Op. cit., p. 275.

²⁵ Храм Соломона в „тверском“ Амартоле 1294 г. по существу воспроизводит все тот же храм Гроба Господня до его перестройки. Д. Айялов. Миниатюры древнейших русских летописей в музее Троице-Сергиевой Лавры и на ее выставке. „Краткий отчет о деятельности Общества любителей древней письменности и искусства за 1917—1923 годы“. Л., 1925, стр. 18, 19. Выводы Н. Воронина при публикации этих рисунков (Н. Воронин. Литературные источники в творчестве древнерусских золотых. ТОДРА, т. XIII. М.—Л., 1957, стр. 369) требуют уточнения в свете здесь изложенного.

²⁶ Bernardino Amico. Trattato delle piante de sacri Edifizi di Terra Santa. Firenze, 1620.



Рис. 5. Каменный образец XII—XIII вв. с изображением храма
Гроба Господня
Государственный Исторический музей

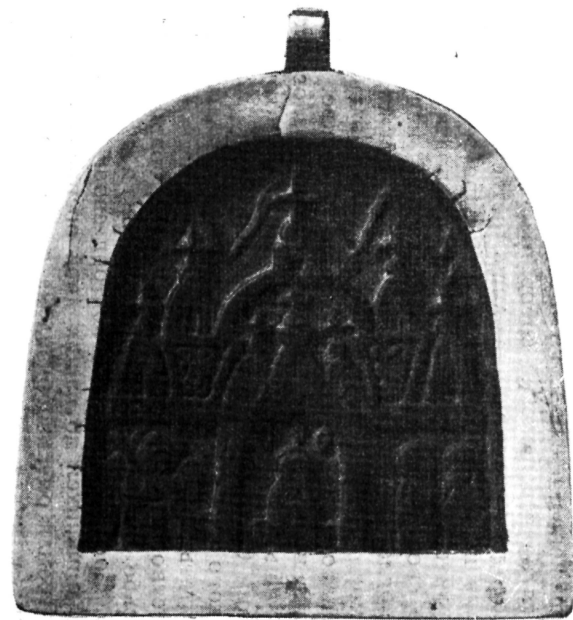


Рис. 6. Каменный образец XV в. с изображением
храма Гроба Господня
Государственный Исторический музей

Естественно, возникает вопрос: откуда Андрей Рублев мог получить это изображение, введя его в написанную им икону? В 1405 г., когда расписывался Благовещенский собор и создавался его иконостас, относительно молодой Рублев занимал лишь третье место в содружестве мастеров, возглавлявшихся Феофаном Греком²⁷. При всем своем возможном тяготении к архитектуре²⁸ он вряд ли мог бы пойти на такую смелость, чтобы ввести в свое произведение изображение иерусалимского храма, которого никогда не видал. Сомнительно также, что при написании им иконы мог сыграть какую-нибудь роль большой сион Владимирского собора, находившийся в то время не в Москве, а во Владимире. Андрей же Рублев попал в эту „вторую столицу“ Московского великого княжества лишь в 1408 г. Хотя русским людям схематический вид ротонды и кувуклии был известен по резным в камне иконам²⁹, причиной появления этого изображения на иконостасе Благовещенского собора следует считать другие источники.

Известно, что Феофан Грек уделял большое внимание архитектуре. По просьбе Епифания Премудрого он изобразил константинопольский храм св. Софии, приведя в восторг своего поклонника. Помимо этого, в несохранившихся до наших дней росписях Феофана в Архангельском соборе Кремля он „изобразил на стене город, подробно вырисовав его красками; у князя Владимира Андреевича он изобразил на каменной стене также самую Москву“³⁰. Эти свидетельства Епифания говорят, что „архитектурный пейзаж“ играл значительную роль в искусстве великого мастера. Он явно любил архитектуру, тяготел в своем искусстве к изображениям подобного рода. Поэтому не будет слишком смелым предположить, что изображение иерусалимской ротонды на иконе „Вход в Иерусалим“ должно быть отнесено на счет Феофана. Он, конечно, мог знать подобные изображения, хорошо известные в Византии³¹.

И. Грабарь и В. Лазарев, изучавшие иконостас Благовещенского собора, аргументировали личную работу Феофана в создании всего комплекса икон. Однако в свете высказанных соображений следует еще раз вернуться к этому замечательному памятнику русской живописи начала XV в. Вряд ли можно предполагать, что члены артели Феофана Грека были предоставлены самим себе, когда приступили к писанию икон соборного иконостаса. Они не могли не считаться с общим замыслом Феофана, несомненно существовавшим, и создавать иконы по своему усмотрению. Наоборот, следует думать, что мастер, возглавлявший всю работу по росписи Благовещенского собора, не только контролировал каждого из ее участников, но и делал замечания, исправлял, а также снабжал их соответствующими рисунками-образцами, сделанными им самим или им привезенными. Ими-то они и руководствовались при создании своих произведений. Рублев бережно

²⁷ В. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, стр. 105.

²⁸ П. Максимов. Собор Спасо-Андрониевского монастыря в Москве. Сб. „Архитектурные памятники Москвы XI—XVII века“. М., 1947, стр. 32.

²⁹ Они в обобщенных формах передавали как купол ротонды, так и покрытие шатром кувуклии. Эти изображения в свою очередь восходили к византийским прототипам середины первого тысячелетия (до 614 г.). См. H. Vincent et F. M. Abel. Jérusalem. Paris, 1922, p. 183, 205.

На эти изображения обратил мое внимание Н. Г. Порфирьев, которому я искренне признателен. Здесь воспроизводятся образки из коллекции Государственного Исторического музея: каменный образок XII—XIII вв., где над балдахинном высится большой купол на барабане с окнами (О. К. 9198), и образок XV в., на котором шатровая сень совмещена с куполом (О. К. 11543). Подобные образки (Оружейной палаты, Русского музея и периферийных коллекций) заслуживают специального исследования.

³⁰ В. Лазарев. Этюды о Феофане Греке. ВВ, VII, 1953, стр. 245 сл.

³¹ H. Buchthal. Op. cit., pl. 5 b.

хранил подобные рисунки-образцы Феофана. Феофану Греку, безусловно, принадлежали общая идея и композиционный замысел как росписи, так и всего иконостаса Благовещенского собора. Лишь этим можно объяснить тот факт, что в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, выполненном Андреем Рублевым совместно с Даниилом Черным, находятся две иконы — „Тайная вечеря“ и „Вознесение“ (так же, как и среди икон Васильевского праздничного чина), — которые (по мнению В. Лазарева) хотя и были выполнены Прохором из Городца, но по рисунку должны быть отнесены к творчеству Феофана Грека³².

Следует надеяться, что затронутый вопрос позволит историкам древнерусского искусства более обстоятельно рассмотреть область художественных взаимоотношений руководителей артелей иконописцев с их остальными сочленами. В особенности это необходимо сделать при изучении произведений двух великих художников рубежа XIV—XV вв. — Феофана Грека и Андрея Рублева, тем более что последний работал в великокняжеском соборе под наблюдением прославленного мастера.

³² В. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 130.