

Г. К. ВАГНЕР

ЛЕГЕНДА О СЕМИ СПЯЩИХ ЭФЕССКИХ ОТРОКАХ
И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ
ВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Среди многочисленных фасадных скульптурных композиций Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском (1230—1234 гг.) особый интерес представляет сюжет «Семь спящих отроков эфесских»¹. Сюжет этот очень редок в росписях даже византийских культовых интерьеров², в фасадной же пластике он совершенно уникален.

Из семи рельефов юношей, составлявших композицию, сохранилось только пять, которые при восстановлении собора В. Д. Ермолиным в 1471 г. оказались разрозненными. В настоящее время они находятся в разных местах фасадов³.

Изучение скульптурной композиции «Семь спящих отроков» может пролить свет на некоторые вопросы взаимоотношений византийского и древнерусского искусства, а также помочь восстановить первоначальное оформление фасадов Георгиевского собора.

Реконструкция названной композиции была дана мною в специальной работе⁴. На основании анализа иконографии сюжета выяснилось, что первоначально все семь фигур эфесских юношей составляли круговую композицию с одним из рельефов в центре⁵ (рис. 1). В композиционном отношении ближайшей аналогией является широко известный так называемый «суздальский» змеевик, найденный в 1866 г. Г. Филимоновым в ризнице суздальского собора Рождества Богородицы (1222—1225 гг.) и датируемый XII—XIII вв.⁶ На одной стороне змеевика изображено традиционное для подобного рода амулетов «змеиное гнездо», а на другой — семь эфесских юношей (рис. 2).

¹ Существование на фасаде Георгиевского собора композиции «Семь спящих отроков» было установлено К. К. Романовым (К. К. Р о м а н о в. К вопросу о технике выполнения рельефов собора св. Георгия в Юрьеве-Польском. «Seminarium Kondakovianum», II. Prague, 1928, стр. 159—160).

² В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 372, прим. 88.

³ См. А. А. Б о б р и н с к и й. Резной камень в России, вып. 1. М., 1916, табл. 31, рис. 2; табл. 36, рис. 5; табл. 40, рис. 4.

⁴ Г. К. В а г н е р. О первоначальной форме композиции «Семь спящих отроков» на фасаде Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. СА, 1960, № 2, стр. 263—270, рис. 2.

⁵ Технические данные реконструированной композиции позволили точно установить, что первоначально она могла размещаться только в одной из боковых закомар западного фасада собора, скорее всего — в южной (там же, стр. 269—270).

⁶ Г. Ф и л и м о н о в. Змеевик суздальского Рождественского собора. «Вестник общества древнерусского искусства на 1875 год». М., 1875, вып. 6—10, отдел IV, стр. 73.

ражением семи эфесских юношей должны были способствовать целительной силе сна. В основе таких представлений лежала широко известная, по-видимому, сирийская по происхождению, легенда о семи юношах-христианах¹⁰, которые жили в Эфесе во времена императора Деция, твердо придерживались своей веры и, спасаясь от грозившей им казни, удалились из Эфеса и укрылись в пещеру, где на них был навеян чудесный сон, длившийся 300 с лишним лет. Спасенные этим сном юноши так же чудесно пробудились уже при торжестве христианства.

Легенда эта широко распространилась не только в христианском, но и в мусульманском мире, вызвав многочисленные памятники изобразительного искусства¹¹. Появление изображений семи спящих отроков на змеевиках характерно для синкретизма, процветавшего на стыке христианского мира с нехристианским. Тем же синкретизмом объясняется и распространение подобных амулетов в древней Руси, причем не только в народной, но и в княжеской среде¹². Но описанное выше смысловое значение змеевика с изображением семи спящих могло быть «действенным» для того или иного обладателя амулета. Как же распространить это значение на большую фасадную композицию, обращенную не к одному человеку, а ко многим горожанам? Как ни интересна мысль о пережиточности народных полуязыческих представлений в большой фасадной композиции собора, но вопрос, по-видимому, гораздо сложнее. Остановимся прежде всего на композиции как таковой. Обычно «круговая» ее форма связывается с магическим значением круга, что и обусловило в большинстве круглую форму амулетов. Пережиточная дохристианская символика круга могла, конечно, отражаться на форме амулетов, но из этого не вытекает, что той же символикой следует объяснять и круговую композицию изображений. Лучше всего рассмотреть этот вопрос исторически.

Изображение семи фигур спящих эфесских отроков в виде замкнутой компактной группы, в которой все фигуры как бы кругообразно сливаются друг с другом, установилось в восточновизантийской иконографии, очевидно, не сразу. Самый ранний из известных нам примеров — миниатюра греческой псалтири IX в., известной под названием сначала Лобковской, а затем Хлудовской (рис. 3)¹³. Круговая композиция здесь еще не развита, но все же ощутима. В одноименной миниатюре «Минология Василия II» (X в.) все семь фигур отроков изображены лежащими «горкой», головами в одну сторону¹⁴. В дальнейшем такие композиции встречаются

¹⁰ Имена отроков: Максимилиан, Иямвлих, Ексакустодиан, Антонин, Дионисий, Мартинаан, Иоанн. Имена эти нередко частично изменялись. Об именах отроков, будто бы принятых ими по крещении, см. ниже.

¹¹ Подробно о легенде и ее литературных судьбах см. М. О. А т т а я. Легенда о семи отроках и ее арабские версии (с вводной редакционной статьей и библиографией). «Древности восточные. Труды Восточной Комиссии МАО», т. IV. М., 1913, стр. I—XVI (введение) и 1—70. О памятниках изобразительного искусства (с библиографией) см. L. M a s s i g n o n. Les sept dormants d'Ephèse (Ahl-al-Kahf) en islam et en chrétienté, part. 1—6. Paris, 1955—1960. Автор любезно прислал мне свой труд, за что я выражаю ему искреннюю благодарность.

¹² Напомню, что знаменитый черниговский золотой змеевик с изображением архангела Михаила связывается с князем Владимиром Мономахом (Б. А. Р ы б а к о в. Древности Чернигова. МИА, № 11, 1949, стр. 58).

¹³ В. М. У н д о л ь с к и й. Описание греческого кодекса псалтири IX—XII вв. с современными изображениями, принадлежащего А. И. Лобкову. «Сборник древнерусского искусства на 1866 г.» М., 1866, стр. 149. Псалтирь хранится в Государственном историческом музее в Москве (далее — ГИМ), однако еще до поступления ее в ГИМ миниатюра с семью спящими оказалась вырезанной. Приводимое воспроизведение дается по работе L. M a s s i g n o n. Op. cit., part. 2. Paris, 1956, pl. XX.

¹⁴ М. и В. У с п е н с к и е. Лицевой месяцеслов греческого императора Василия II. Октябрь. СПб., 1903, стр. 58. См. также В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 70-а.



Рис. 3. Семь спящих отроков. Миниатюра греческой псалтири IX в. из собрания Хлудова

в западноевропейском искусстве, в византийском же искусстве предпочтение отдавалось круговой композиции.

Очень интересен круглый образок (неправильно называемый амулетом), изданный в свое время Дюканжем (рис. 4). На одной его стороне изображена богоматерь, на другой — в центре св. Сисиний и архангел Михаил, побивающий «трясовиц», а по окружности — семь лежащих фигур. Нижняя фигура изображена головой влево, а две верхние — головами друг



Рис. 4. Семь спящих отроков. Иконка, опубликованная Дюканжем

к другу ¹⁵. Аналогичный образок есть в Неаполитанском музее ¹⁶. По существу к тому же роду композиций принадлежат довольно многочисленные изображения семи спящих на византийских и древнерусских образках прямоугольной формы. Образки эти, известные нам по русским музейным коллекциям, датируются от X или XI в. до XV в. ¹⁷ и даже позднее.

Что касается живописи, то в ней развивалась круговая композиция, восходящая к миниатюре Хлудовской псалтири, т. е. семь фигур отроков, если они изображались спящими, не усложнялись какими-либо иными центральными фигурами. Варианты живописных композиций зависели, по-видимому, не только от исторических условий, но и от места изображения сюжета. В иконописи, где художник был ограничен прямоугольной или квадратной доской, композиция больше приближалась к собственно

¹⁵ С работой Дюканжа мне ознакомиться не удалось. Сведения об упомянутом образке и воспроизведение его даются по работе: М. Н. С п е р а н с к и й. О змее-вике с семью отроками. АИЗМАО, т. 1. М., 1893, стр. 59, рис. 7.

¹⁶ Там же.

¹⁷ См. каменные и металлические образки в собрании ГИМ (инв. № 17155, 74467, 74478, 74731), из б. собрания А. С. Уварова («Каталог собрания древностей А. С. Уварова», отд. VIII—XI. М., 1908, стр. 60—61, рис. 35), из ризницы московского Благовещенского собора («Вестник общества древнерусского искусства на 1875 год». М., 1875, вып. 6—10, стр. 49). Аналогичные памятники есть в Русском музее Ленинграда (образок XIV—XV вв. — инв. № 1152, остальные более поздние), в собрании Загорского историко-художественного музея (Т. В. Н и к о л а е в а. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Загорск, 1960, стр. 139—140) и др.



Рис. 5. Семь спящих отроков. Греческая икона из б. собрания Н. П. Лихачева.

кругообразной или кольцевой форме. Такова прекрасная композиция на небольшой иконе «древнего греческого письма» из б. собрания Н. П. Лихачева (рис. 5)¹⁸, а также на аналогичной ей иконе из синайского монастыря св. Екатерины¹⁹. Одна из фигур отроков помещена в центре, остальные же вокруг нее таким образом, что две симметричные нижние фигуры лежат, а остальные как бы сидят, склонившись к центральной. По этим двум произведениям нетрудно заметить, что уже в живописи интересующая нас композиция приобрела некоторую условность. Чтобы окружить центральную фигуру шестью другими, художники при тогдашних формальных возможностях должны были изображать все фигуры вне пространства, расположенными на какой-то отвлеченной плоскости. Хотя

¹⁸ Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков, ч. 1. СПб., 1906, табл. LXXV, рис. 125.

¹⁹ L. Massignon. Op. cit., part. 3, 1957, pl. XXIV, № 2.

верхние фигуры и заходят планами за нижние, но это чисто условные планы, не имеющие ничего общего с реальным пространством.

Во фресковой живописи, где художник имел дело с плоскостями различной конфигурации, круговая композиция семи спящих могла получать более свободное истолкование. Так, например, в росписи жертвенника Благовещенской церкви Аркажского монастыря близ Новгорода (конец XII в.) одна из фигур отроков помещена в центре, остальные над ней полукругом²⁰.

Постепенно в связи с развитием более реалистического искусства подобная плоскоотно-круговая композиция стала приобретать более естественные формы. Все семь отроков стали изображаться в виде относительно натуральной группы попарно склонившихся друг к другу фигур. Седьмая фигура присоединялась к одной из пар. Таковы в большинстве композиции небольших русских иконок XVI—XVII вв.²¹, если они не копируют древних образцов типа иконки из б. собрания Н. П. Лихачева²². Одновременно получили распространение композиции, на которых семь отроков изображены не спящими, а уже пробужденными²³. Естественно, что принцип кругообразности здесь полностью игнорируется. Подобные поздние композиции выходят из круга нашей темы.

Прежде чем вернуться к юрьев-польскому рельефу, необходимо хотя бы вкратце остановиться на западноевропейских, а также мусульманских памятниках.

На одной из ранних (XIII в.) восточных миниатюр все семь отроков изображены в пещере в виде тесной группы сидящих фигур, тоже как будто образующих круговую композицию, но совершенно иного рода. Шесть фигур образуют три пары склонившихся друг к другу юношей, седьмая как бы завершает всю группу²⁴; у входа в пещеру лежит собака Кытмир — обязательный мотив почти всех мусульманских композиций на данную тему. В иллюстрации к Бируни (XIV в.) и в очень близкой к ней персидской миниатюре того же времени шесть фигур спящих отроков изображены лежащими попарно, головами вправо и влево, седьмая фигура помещена внизу или в середине²⁵. В более поздних миниатюрах кругообразная композиция встречается в виде исключения; чаще всего фигуры отроков разъединены и расположены в виде довольно естественной пространственной группы, в которой каждая фигура относительно самостоятельна²⁶.

²⁰ За прорись композиции аркажской фрески я благодарен В. В. Кропоткину и А. К. Амброзу.

²¹ Собрание Государственной Третьяковской галереи (далее — ГТГ) (инв. № 14241, 30533); Собрание Русского музея (инв. № 541).

²² В строгановском подлиннике фигуры семи спящих как будто воспроизводят композицию типа лихачевской иконы, но с существенными отличиями. Две верхние пары фигур обращены головами в разные стороны, что разрушает центричность. См. также икону ГТГ XVI в. (инв. № 20514).

²³ См. «Великие минеи четьи. Памятники славяно-русской письменности, изданные императорскою Археографическою комиссиею». I. М., 1904, август, 4 день. См. также строгановский иконописный подлинник и иконки-святцы XVII в., где подобная композиция дается тоже под 4 августа, в то время как традиционная «круговая» композиция сохраняется под 22 октября. По-видимому, вариант с пробудившимися отроками был представлен панагией из зеленой яшмы, находившейся в свое время в ризнице собора новгородского Антониева монастыря (В. П. Л а с к о в с к и й. Путеводитель по Новгороду. Новгород, 1910, стр. 26). Мне осталась неизвестной икона «древнего письма», находившаяся в Смоленской («Корнильевской») церкви г. Переславля-Залеского (см. Н. Н. У ш а к о в. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913, стр. 298).

²⁴ L. M a s s i g n o n. Op. cit., part. 6, 1960, pl. XXXIII.

²⁵ Ibid., part. 1, 1955, pl. VI, № 1; part. 3, pl. XXIV, № 1.

²⁶ Ibid., part. 1, pl. VI, № 2; part. 2, 1956, pl. XIX, № 2; part. 4, 1958, pl. XXVIII-a; G. M i g e o n. Manuel d'Art musulman. Arts plastiques et industriels, vol. 1. Paris, 1928, pl. 43.

Многочисленные изображения семи спящих в западноевропейском искусстве еще более разнообразны, нежели в восточном. Некоторые из итальянских памятников можно сблизить с византийскими в том смысле, что они также передают условным «внепространственным» образом «круговую» композицию фигур²⁷. Но большинство композиций — не кругового типа, хотя в них и сохраняется симметрия, но без подчеркивания центричности. Фигуры изображены либо сидящими рядом²⁸, либо лежащими попарно головами в разные стороны²⁹, либо в каком-нибудь другом схематическом положении.

Из этого краткого обзора можно заключить, что круговая композиция «Семи спящих отроков» была византийской по преимуществу. Она отразилась в односюжетных произведениях Востока и Запада, но довольно скоро была вытеснена здесь композициями симметричного типа, а затем более свободными композициями. Круговая композиция, по-видимому, дольше применялась в древнерусском искусстве, где переход от нее к свободной композиции замечается в XVI в.

Гораздо существеннее, однако, другое наблюдение. Сравнивая между собой столь различные композиции, нетрудно заметить, что у них много общего. Общее состоит в своеобразном уравнивании всех семи фигур отроков в смысле их значимости. Этому казалось бы противоречит выделение в византийских и древнерусских памятниках центральной фигуры, вокруг которой группируются остальные. Однако это не было сюжетным, смысловым выделением. В легендах подчеркивается единство отроков в их злоключениях³⁰. Вот это единство и равенство в положении отроков и передано во всех разнообразных композициях. Иначе говоря, круговые композиции, а также симметричные или свободные продиктованы одним и тем же смыслом: равноценностью всех фигур в их сюжетном значении. Поскольку этот принцип проводился последовательно в столь различных композициях, то, видимо, он и выражал одну из главных идей легенды: дружбу отроков, их полное душевное согласие. С этой точки зрения нельзя не признать, что именно круговая композиция более всего соответствует своей художественной выразительностью указанной идее дружбы и согласия. Не случайно она применялась в композиции «Троица», получив совершеннейшее выражение в бессмертном произведении Андрея Рублева³¹. Круговая композиция применялась и в изображениях «Тайной вечери». Первый из этих сюжетов позволяет высказать предположение, что в круговых композициях «Семи спящих отроков» выражались настроения внутренней гармонии, покоя как следствия чудесного сна.

После сказанного вряд ли можно сомневаться в том, что круговая композиция «Семи спящих» на фасаде Георгиевского собора не была подражанием произведению мелкой пластики (пусть даже не единичному), а следовала большой исторической традиции, восходящей, вероятно, к еще более глубокой древности, чем время создания миниатюры Хлудовской псалтири.

Пластическая трактовка юрьев-польских рельефов спящих отроков не имеет ничего общего с «эмбриональными» фигурами, изображенными на сувальском змеевике. Она несравненно сложнее и совершеннее художе-

²⁷ См. «Opere di Gliptica dei Musei Sacro e Profano a cura di Romola Righetti». Tipografia Poliglotta Vaticana, 1955, p. XIII (7). Слпок с этого образка имеется в ГИМ (инв. № 5351/71). Сведениями о нем я обязан М. М. Постниковой.

²⁸ L. M a s s i g n o n. Op. cit., part. 2, pl. XXII, № 1.

²⁹ Ibid., part. 3, pl. XXVII, № 2—3.

³⁰ М. О. А т т а я. Ук. соч., стр. 10—11.

³¹ Ср. В. М. А л п а т о в. Андрей Рублев. М., 1959, стр. 18, 24—25; В. Н. Л а з а р е в. Андрей Рублев. М., 1960, стр. 17.

ственного исполнения фигур семи спящих на всех известных резных иконках XI—XV вв. Даже сейчас, в сильно поврежденном эрозией виде, они производят очень поэтическое впечатление. Фигуры отроков (рис. 6) хорошо пропорционированы. Они изображены в полулежащих позах с разворотом торса и головы почти en face, а ног — в профиль. Такие позы не встречаются ни на одном из односюжетных произведений мелкой пластики. Но они хорошо известны по античной скульптуре, откуда были унаследованы византийским искусством³². Силуэтам фигур юношей приданы плавные круглящиеся очертания, ритмически подчеркиваемые положением рук и складками одежд. Головы некоторых фигур слегка наклонены, волосы сбегают вьющимися прядями на плечи. При этом в трактовке лиц нет той «параболичности», которая характерна для более ранней владимиро-суздальской пластики и в чем А. И. Некрасов усматривал отзвук романского стиля³³. Лица отроков имеют мягкий, женский овал, они напоминают изображения ангелов с фресок Дмитриевского собора. Может быть, исполнители юрьев-польских рельефов исходили интуитивно из этих образов. Ф. Халле писала про рельефы Георгиевского собора, что встречающиеся среди них образы ангелов по своей поэтичности предвосхищают идеал, который в дальнейшем будет неоднократно воспроизводиться в древнерусском искусстве³⁴.

Конечно, ни о какой индивидуализации отроков не может быть и речи. Для искусства XII—XIII вв. это было не характерно³⁵. К тому же и сама легенда о семи спящих не давала материала для индивидуализации персонажей, поскольку отроки различаются лишь по именам; как уже сказано выше, в легенде и памятниках искусства главным было единство, равенство отроков. Зато это позволяло мастерам добиваться общей выразительности композиции. В этом отношении юрьев-польские рельефы тоже обнаруживают большое мастерство их исполнителя. Фигуры расположены таким образом, чтобы их круглящиеся внешние контуры как бы переходили один в другой, благодаря чему сравнительно широко размещенная на плоскости стены композиция сохраняла кругообразность. Вероятно, мастеру были знакомы те живописные композиции на данную тему, о которых мы знаем по более поздним памятникам.

Сказанное не следует понимать в том смысле, что мастер юрьев-польской композиции был по профессии живописцем и исходил только из живописных образцов. В исполнении многих деталей рельефов, вплоть до корзиночек отроков, сказывается резчик по камню. Бездоказательна и мысль Ф. Халле, что оформление фасадов собора было зеркальным отражением его интерьера³⁶. Но несомненно, что юрьев-польская композиция семи спящих явилась результатом всех достижений русского домонгольского искусства, включая и живопись, без чего она не может быть ни правильно понята, ни оценена.

С каким же значением интересующий нас сюжет появился на фасаде Георгиевского собора?

Оформление памятника монументального зодчества, создававшегося по

³² L. Matzulevitch. Byzantinisch Antike. Berlin und Leipzig, 1929, taf. 5, 6, 38, 39, 40, 46.

³³ А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 14.

³⁴ F. Halle. Die Bauplastik von Wladimir—Ssusdal. Russische Romanik. Berlin—Wien, 1929, S. 35.

³⁵ По выражению Д. С. Лихачева, в русском искусстве и литературе XII—XIII вв. господствовал «геральдический стиль» (Д. С. Лихачев. Изображение людей в летописи XII—XIII веков. ТОДРЛ, X, 1954, стр. 37—38, 44). Геральдичностью отличается и изучаемая композиция.

³⁶ F. Halle. Op. cit., S. 38.



Рис. 6. Спящий отрок. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

заказу князя Святослава Всеволодовича и, несомненно, «опекавшегося» суздальским епископом Митрофаном, памятника, которому придавалось значение своего рода родовой памяти всеволодовичей-юрьевичей³⁷, не могло происходить так, чтобы сюжетные композиции выбирались только самими мастерами. Последние могли, опираясь на свой опыт или знания, в какой-то степени подсказывать заказчикам ту или иную мысль, но в целом программа, конечно, устанавливалась князем, вероятно, совместно с епископом. Чем же последние могли руководствоваться, вводя в фасадное оформление собора неканонический сюжет «Семь спящих отроков»? Ответить на этот вопрос легче, если отправляться уже от того, что нам известно.

В настоящее время наиболее ясно можно представить себе первоначальное оформление северного фасада собора³⁸. Тимпан центральной закомары был занят самой большой рельефной композицией — «Распятием», известной под названием «Святославова креста». В восточной закомаре размещалась небольшая композиция «Три отрока в печи огненной», а в западной — «Даниил во рву львином»³⁹. Все три композиции объединены общей богословской темой «страстей господних», которую они представляли в характерном для того времени прямом евангельском и символическом ветхозаветном виде. Однако объединяющая все три композиции богословская тема в свою очередь была только определенного рода подоплекой для демонстрации идеи чудесной силы божества, покровительствующего

³⁷ См. Г. К. Вагнер. Аркатурно-колончатый фриз Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. СА, 1961, № 3, стр. 95.

³⁸ См. Г. К. Вагнер. К вопросу о реконструкции северного фасада Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Сб. «Архитектурное наследие», № 14, М., 1962, стр. 27—34.

³⁹ О характере этих композиций см. Г. К. Вагнер. Два сюжета фасадной пластики Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. КСИА АН СССР, вып. 87, 1962, стр. 92—99.

верным ему людям, что в данном случае, т. е. в оформлении именно северного фасада, означало покровительство князьям владими́ро-суздальского княжеского дома. Святые патроны этих князей занимали «интерколумнии» аркатурно-колончатого фриз северного фасада. Композиция «Распятия», помимо того, понималась как покровительственно-охранительный победный крест⁴⁰. Таким образом, идея чудесной силы божества, покровительствующего владими́ро-суздальским князьям, т. е. идея всеильного патрона, проходит красной нитью через все пластическое оформление северного фасада⁴¹.

Сюжет семи спящих отроков органически входит в эту же большую тему. Само литературное оформление легенды в значительной степени обязано таким библейским протосюжетам, как история Абимелеха, трех отроков и т. п. На это генетическое родство полуапокрифических и библейских сюжетов было указано уже давно⁴². Хотя легенда о семи спящих не входит в канонический евангельский цикл чудес, а представляет своеобразный «апокриф», это не помешало ее быстрому признанию церковью, и уже со времени эфесского собора 431 г. она получила широчайшее хождение⁴³.

Для нас особенно интересно то, что уже в таких ранних литературных памятниках, как упомянутая выше Хлудовская псалтирь IX в., изображение семи спящих отроков наравне с изображениями трех отроков в печи огненной и Даниила во рву львином привлечено в качестве иллюстрации охранительной силы божества⁴⁴. Изображение семи спящих было также в псалтири монастыря Пантократора (IX в.), библиотеки Ватикана (XII в.) и в ряде других лицевых рукописей X—XII вв.⁴⁵

Как уже говорилось в специальной работе, композиция «Семь спящих отроков» первоначально размещалась в южной закомаре западного фасада Георгиевского собора⁴⁶. Это указывает путь, по которому следует идти в определении композиций, заполнявших тимпаны двух других закомар этого фасада, а также композиций южного фасада. Установление связи композиции «Семь спящих отроков» с соседними композициями может в свою очередь пролить дополнительный свет на объяснение исследуемого сюжета в системе оформления собора.

До сих пор в литературе высказывалось мнение, что в центральной закомаре западного фасада, площадь которой сокращалась снизу кровлей двухъярусного западного притвора, не могло быть рельефной композиции⁴⁷, т. е. эта закомара оставалась пустой. Следует, однако, отметить, что при этом исследователи исходили не столько из конкретных расчетов, сколько из того случайного факта, что на все девять закомар западного,

⁴⁰ Н. Н. Ворони́н. О некоторых рельефах Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. СА, 1962, № 1, стр. 146.

⁴¹ Еще Н. П. Кондаков отмечал, что назначение, например, иллюстрированных псалтирей сводилось не только к наглядному выражению богословских догм, но и в «действовании на массу» заложенным в них политическим смыслом (Н. П. Кондаков. Миниатюры греческой рукописи псалтири IX века из собрания А. М. Хлудова в Москве. «Древности». «Труды Московского археологического общества», т. VII, М., 1878, стр. 165.

⁴² В. Неллер. *Éléments parallèles et origine de la légende des Sept-Dormants*. «Revue des études juives», vol. XLIX, 1904, p. 190—218.

⁴³ М. О. Аттая. Ук. соч., стр. VI.

⁴⁴ Миниатюра «Семь спящих отроков» была помещена в Хлудовской псалтири при псалме XXXIII: «Избави от смерти души их...» (В. М. Ундольский. Ук. соч., стр. 140).

⁴⁵ L. Massignon. *Op. cit.*, part. 3, S. 11.

⁴⁶ Г. К. Вагнер. О первоначальной форме композиции «Семь спящих отроков», стр. 269—270, рис. 3.

⁴⁷ Н. Н. Ворони́н. Владимиро-суздальское зодчество XI—XIII вв., стр. 759; его же. Владимир, Боголюбovo, Суздаль, Юрьев-Польской, стр. 269; Г. К. Вагнер. О первоначальной форме композиции «Семь спящих отроков», стр. 269.

северного и южного фасадов собора выявленных композиций не хватает. Естественнее всего было исключить среднюю западную закомару по указанным выше причинам. Однако вопрос оказывается сложнее. Дело в том, что вместо композиции «Покрова Богоматери» на фасаде собора была композиция «Вознесение»⁴⁸. Исходя из установленного характера оформления северного фасада, следует признать, что и остальные фасады, т. е. западный и южный, были оформлены по тому же принципу: в центре находились большие евангельские композиции, а по бокам — ветхозаветные или, наоборот, послеевангельские.

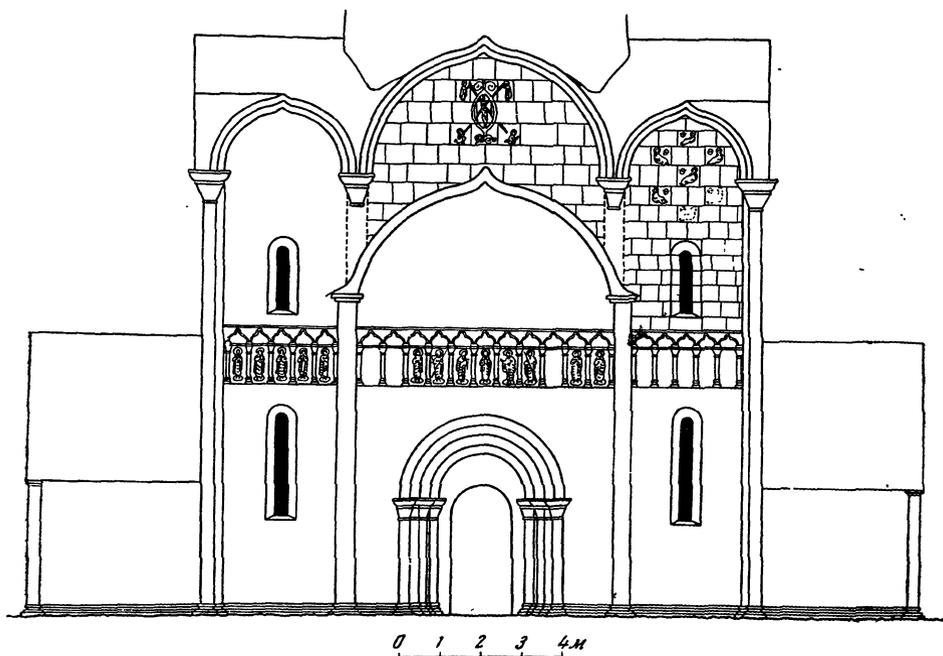


Рис. 7. Западный фасад Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Реконструкция Г. К. Вагнера

Из трех евангельских композиций («Распятие», «Преображение», «Вознесение») с центральной закомарой западного фасада может быть связано только «Преображение»⁴⁹. Высота этой композиции (1,2—1,5 м) была не столь большой, чтобы «Преображение» не могло уместиться между кровлей притвора и верхней закомары. Если придать второму ярусу западного притвора высоту, необходимую для размещения под его сводом княжеской ложи, то сверху и снизу композиции «Преображение» остается еще по одному ряду свободной каменной кладки, на которых продолжался «ковровый» растительный орнамент (рис. 7). Наоборот, вертикально акцентированное «Вознесение» уместиться здесь явно не могло, да оно и не связывалось символически с семью спящими отроками⁵⁰.

⁴⁸ С. Г. Щербов. Белокаменные рельефы Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. Канд. дисс., 1953, стр. 57. Реконструкции этой композиции посвящена моя отдельная работа.

⁴⁹ Композиция «Распятие», как известно, была на северном фасаде. О композиции «Вознесение» см. ниже.

⁵⁰ Меньшая величина композиции «Преображение» по сравнению с соседней композицией «Семь спящих отроков» не должна нас смущать. Разную величину имели композиции и северного фасада. Все фасадные композиции Георгиевского собора имели

Кажущаяся непоследовательность предлагаемого размещения на фасадах собора композиций евангельского цикла объясняется тем, что идейно-сюжетная завязка всего оформления собора была на западном фасаде, где находился главный церковный вход в собор. Над этим входом развешивался одиннадцатифигурный деисус. С княжеской же светской точки зрения главным являлся северный «городской» фасад. Последним (не по значению, а по порядку обзора) был южный фасад, выходящий на расположенный почти рядом оборонительный вал. В соответствии с этим и располагались в центральных закомарах евангельские композиции — «Преображение», «Распятие» и «Вознесение», т. е. обозрение всего скульптурного оформления собора предполагалось с западного фасада, затем переходило на северный и, наконец, на южный.

Что касается северной закомары западного фасада, то здесь, по-видимому, была композиция «Иона во чреве кита», о чем можно предполагать по фрагменту китообразного чудовища, сохранившемуся на одном из белокаменных блоков⁵¹.

Вместе с двумя указанными композициями на библейский и «апокрифический» сюжеты «Преображение» также символизировало силу божества⁵². Кроме того, оно символизировало силу княжеской власти. Таким образом, все три композиции развивали ту же сюжетную линию, что и композиции северного фасада.

Первоначальное местонахождение композиции «Семь спящих отроков» именно в южной закомаре западного фасада самым лучшим образом подтверждает высказанную Н. Н. Ворониным мысль, что оформление южного фасада Георгиевского собора было посвящено богородице⁵³. Поскольку на эту тему мною подготавливается специальная работа, отмечу здесь лишь основное.

Культе семи спящих отроков с самого начала своего существования, т. е. еще на эфесской почве, был самым тесным образом переплетен с местным же культом богородицы⁵⁴. Многочисленные иконки с изображением семи спящих отроков с богородицей в центре (или на оборотной стороне) развивают эти же представления. Последние были усвоены и русской церковью. Поэтому совершенно логично, что вслед за сюжетом «Семь спящих отроков» на южном фасаде Георгиевского собора были развернуты композиции богородичного цикла. Богородица в качестве одного из центральных образов входит в композицию «Вознесение», находившуюся, как уже отмечено, в центральной закомаре южного фасада. В тимпане южного портала находится *in situ* рельеф богородицы «Знамение». Все композиции богородичного цикла, как известно, носили сугубо покровительственный характер в отношении владими́ро-суздальской земли⁵⁵, поэтому не случайно размещение их на южном фасаде собора, выходящем на крепостной вал.

Установив, что композиция «Семь спящих отроков» органически входила в единую систему оформления фасадов собора, в тему патроната владими́ро-суздальским князьям и их городам, мы не должны забывать и того, что эта тема только одной своей стороной обуславливалась феодальной иде-

фон из «коврового» растительного орнамента и поэтому не воспринимались как самостоятельные «пятна».

⁵¹ А. А. Б о б р и н с к и й. Ук. соч., табл. 40, рис. 3.

⁵² Н. Н. В о р о н и н. Владимир, Боголюбovo, Суздаль, Юрьев-Польской, стр. 308.

⁵³ Там же, стр. 306—311.

⁵⁴ V. 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. Пользуюсь случаем поблагодарить автора за присланную работу.

⁵⁵ Н. Н. В о р о н и н. Владимиро-суздальское зодчество XI—XIII вв., стр. 434 и сл.

ологией. Широкая и дальновидная политика владими́ро-суздальских князей-«самовластцев» была направлена на приостановление феодального распада Руси, на восстановление национального единства. Поэтому сильная княжеская власть была «представительницей порядка в беспорядке», что отвечало интересам народа. «Все революционные элементы, которые образовывались под поверхностью феодализма, тяготели к королевской власти точно так же, как королевская власть тяготела к ним»⁵⁶. Отсюда следует, что в оформлении Георгиевского собора не могли не проявиться идеи, созвучные народному сознанию, причем речь идет не только о фольклорных образах, которые, само собой разумеется, нашли широкое признание, а о сложных сюжетных композициях, выражающих большие гражданские представления. В частности, и в изображении семи спящих отроков, несомненно, отразились идеи солидарности, надежды на справедливость⁵⁷, носящие яркую этическую окраску.

Тема верности своим убеждениям перекликалась с темой верности гражданскому долгу, в частности верности князю, который рисовался защитником народных интересов. Идеи феодальной верности, правда, в несколько ином, официальном аспекте, были чрезвычайно развиты в летописях XII в.⁵⁸

Здесь нетрудно уловить смысловое родство «Семи спящих отроков» с такими популярными сюжетами средневековья, как «Три отрока в печи огненной» и т. п., в которых, хотя и в завуалированной и иносказательной форме, ярко и доходчиво выражалась твердость духа, стойкость в сопротивлении деспотической воле, т. е. в конце концов идея героического подвига. Живому, активному и свободолюбивому народному сознанию эти чисто гражданские и вместе с тем высоко этические мотивы должны были быть очень созвучны. Не случайно тема семи спящих отроков какими-то еще недостаточно распознаваемыми нитями связывалась в средневековье с земледельческим календарем⁵⁹.

Так или иначе, но было бы большой ошибкой рассматривать данный сюжет в системе фасадного оформления Георгиевского собора как дань отвлеченному богословию. Он выражал весьма земные чаяния. Вот почему и древнерусские мастера, изображая семь спящих отроков, вкладывали в свои композиции большую эмоциональность, уловимую и в рельефах. Таким образом, даже и в христианских композициях Георгиевского собора художественное творчество мастеров исходило из высоких гражданских идеалов народа, что и сообщает всему фасадному оформлению собора исключительное национальное значение.

Здесь остается еще рассмотреть интересный вопрос о мастере юрьев-польской композиции «Семь спящих отроков». Замысел ее принадлежал конечно, одному автору, но означает ли это, что все семь рельефов были исполнены одним мастером?

Известно, что над скульптурным оформлением Георгиевского собора работало много мастеров и даже их групп⁶⁰. Известны также примеры, когда два смежных односюжетных рельефа выполнялись разными мастерами. Таковы рельефы драконов, находившиеся ранее под «Святославовым крестом»⁶¹. Рельефы высекались на белокаменных блоках до постановки

⁵⁶ Ф. Энгельс. О разложении феодализма и возникновении национальных государств. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 411.

⁵⁷ V. Moubagac. Op. cit., p. 5—6.

⁵⁸ Д. С. Лихачев. Ук. соч., стр. 19 и сл.

⁵⁹ L. Massignon. Op. cit., pl. 3, p. 7.

⁶⁰ С. Г. Щербов. Ук. соч., стр. 109—110.

⁶¹ Г. К. Вагнер. К изучению рельефов Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. СА, 1960, № 1, стр. 103—104.

последних в кладку ⁶², т. е. работа производилась где-то не на лесах, следовательно, над семью рельефами спящих юношей мог трудиться не один резчик. По-видимому, так разделяли свой труд исполнители «Святославова креста», где фигуры Христа и предстоящих стилистически отличаются от ангелов и венчающей головы спаса. Однако в исполнении дошедших до нас пяти фигур эфесских юношей нет заметного различия. Они тождественны и иконографически. То разнообразие в деталях, которое можно проследить (например различная орнаментация на корзиночках), говорит именно в пользу того, что мастер не хотел повторять себя в этих мелочах. Все это позволяет утверждать, что рельефы, составляющие композицию «Семь спящих отроков», выполнены одним мастером.

В связи с этим следует специально остановиться на одной детали, которая сразу как-то не находит себе объяснения. Речь идет о сверхдлинных, свисающих с кистей рук узких рукавах каббатов. Такие рукава изображены только у двух фигур ⁶³. Каббат (византийский каввадий) с узкими рукавами и перехватами на предплечье — обычная одежда знатных светских лиц в византийской и древнерусской иконографии. Но для византийской иконографии не характерны сверхдлинные свисающие рукава ⁶⁴. Не характерны они и для западноевропейской иконографии ⁶⁵, но типичны для древнерусской. Они встречаются уже на миниатюре псковского устава XII—XIII вв. ⁶⁶, восходя, по-видимому, к более древней традиции ⁶⁷. Подобные рукава изображены у ряда фигур на миниатюрах Кенигсбергской летописи ⁶⁸, тоже отправляющихся от древнего оригинала. Для более позднего времени такие рукава обычны ⁶⁹. Казалось бы, все это позволяет говорить о воспроизведении в рельефах эфесских юношей древнерусской бытовой реалии и тем самым легко решить вопрос о мастере рельефов. Однако вопрос оказывается сложнее.

На одной из восточных миниатюр XIV в., о которой в иной связи говорилось выше, отроки изображены в восточных кафтанах с длинными и узкими рукавами, причем у одного из отроков рукава спущены ниже кистей рук ⁷⁰. Еще ранее та же особенность встречается на чрезвычайно оригинальных статуарных изображениях семи эфесских отроков в церкви

⁶² К. К. Романов. К вопросу о технике исполнения рельефов собора св. Георгия в г. Юрьеве-Польском, стр. 159—160; е го ж е. La colonnade du pourtour de la cathédrale les Saint-Georges à Jur'ev-Polskij. L'art Byzantin chez les Slaves. Paris, 1932, p. 66.

⁶³ А. А. Бобринский. Ук. соч., табл. 36, рис. 5; табл. 40, рис. 4.

⁶⁴ Сверхдлинные, но очень широкие рукава византийских далматик представляют совсем иную бытовую деталь.

⁶⁵ Н. Д. Протасов. Черты староболгарской одежды в славянской миниатюре. «Труды Секции археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН», III. М., 1928, стр. 94; е го ж е. Славянская одежда в болгарской миниатюре XIV века. «Труды Секции археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН», IV. М., 1928, стр. 395. Мнение Н. Д. Протасова о типичности «сверхдлинных» рукавов для болгарской одежды еще недостаточно подтверждено. Показательно, что В. И. Сизов, потративший в свое время немало усилий на отыскание западноевропейских аналогий в изображении одежд на миниатюрах Кенигсбергской летописи (В. И. Сизов. Миниатюры Кенигсбергской летописи. ИОРЯС, X, кн. 1, 1905, стр. 29 и сл.), совершенно обошел молчанием мотив «сверхдлинных» рукавов.

⁶⁶ А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 97. Автор датирует псковский устав XI—XII вв. (там же, стр. 96).

⁶⁷ С. Г. С. Маслова. Одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. Восточно-славянский этнографический сборник. «Труды Института этнографии АН СССР, Новая серия», т. XXXI. М., 1956, стр. 578.

⁶⁸ Радзивилловская или Кенигсбергская летопись, т. I. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. СПб., 1902, лл. 124, 154, 186, 198 об., 202 об., 207, 221 об.

⁶⁹ См. миниатюры Никоновской летописи, Лицевого летописного свода, Жития Зосимы и Савватия и др.

⁷⁰ L. Massignon. Op. cit., part. 6, pl. XXXIII.

св. Фильберта в Нуармутье XII в.⁷¹ Отроки изображены здесь стоящими, т. е. не спящими, что для такой ранней эпохи необычно. Руки у отроков скрещены на животе, сверхдлинные рукава свисают ниже кистей рук. Таким образом, совершенно очевидно, что эта деталь передает не состояние сна. Против такого объяснения интересующего нас мотива говорят и отмеченные выше миниатюры Кенигсбергской летописи. Именно эти миниатюры и представляют ключ к пониманию интересующего нас мотива. На миниатюрах Кенигсбергской летописи в позах со сложенными руками и со свисающими с кистей рук сверхдлинными узкими рукавами кафтанов изображены только фигуры, выражающие состояние почитания, повиновения, мольбы или надгробной скорби. Напомним, что фигура на полях псковского устава тоже изображена в состоянии мольбы. В иконописи этот мотив очень редок, но в тех случаях, когда о нем можно говорить, оказывается, что он тоже характеризует состояние либо полного повиновения, либо подчинения чудесной силе⁷². Следовательно, перед нами определенный обычай, идущий, несомненно, из глубин истории Востока. В Китае он означал выражение «сыновней почтительности», а на Среднем Востоке, закрепленный в многочисленных миниатюрах⁷³, он всегда характеризует выражение покорности перед вышестоящим лицом. В таком же значении этот обычай, но в применении уже к широким рукавам далматик, перешел в византийский церемониал⁷⁴. Однако ни в византийских, ни даже в мусульманских изображениях семи спящих отроков этот мотив не получил распространения, в то время как в восточнохристианских и древнерусских мы уже в пределах XIII в. встречаемся с ним неоднократно⁷⁵. Известен он и по более поздним изображениям, причем таким, в которых сильно подчеркнуты национальные черты именно в одеждах отроков. Таков складень XV в. из ризницы московского Благовещенского собора⁷⁶. Эфесские юноши похожи здесь на крестьян в подпоясанных рубахах, рукава которых свисают ниже кистей рук. Все сказанное позволяет предположить, что исполнителем юрьев-польских рельефов семи спящих был русский мастер. Посмотрим, что говорит об этом художественный язык рельефов.

Конечно, сразу же следует отвести старое мнение И. Стржиговского, не раз, впрочем, повторенное и позже, о связи рельефов Георгиевского собора с рельефами знаменитого храма Креста в Ахтамаре на острове Ван

⁷¹ Ibid., part. 4, p. 7—9, pl. XXIX-b.

⁷² См., например, клеймо в житийной иконе св. Николая (XIV в.), где с таким положением рук и рукавов изображен приговоренный к казни («История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 77). На кашинской иконе «Воскрешение Лазаря» (XV в.) с рукой, втянутой в длинный свисающий рукав, изображена женщина, удивленная чудом (там же, стр. 37. За указание на этот пример я благодарю Э. С. Смирнову). Последний мотив иконографически восходит к более древним изводам, о чем можно судить по армянской миниатюре XIII в. (Л. А. Дурново. Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1952, табл. 29). Нельзя не обратить внимания на то, что все известные примеры рассматриваемого мотива относятся к светским лицам.

⁷³ F. R. Martin. The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century, vol. 2. London, 1912, pl. 45, 48, 62, 69, 72, 76.

⁷⁴ Н. П. К о н д а к о в. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, стр. 206.

⁷⁵ Кроме упомянутых выше памятников, укажу на интереснейшую резную из камня иконку семи спящих в собрании ГИМ (инв. № 18155щ) (см. рис. 8). Рядом с фигурами вырезаны славянскими буквами имена отроков, будто бы принятые ими при крещении: Провато, Сават, Дьмидо, Днисо (Дионис), Стефано, Кирьяк. Седьмое имя (Евгений?) скрыто под поздней обкладкой (об этих именах см. примечание проф. Помяловского к русскому переводу сочинения Феодосия «De situ Terrae sanctae» в ППС, вып. 28. СПб., 1891, стр. 89). Иконка датируется XIII в. Возможно, что она малоазийского происхождения и имена отроков были вырезаны на ней уже на Русь.

⁷⁶ «Вестник общества древнерусского искусства на 1875 г.», стр. 49.



Рис. 8. Семь спящих отроков. Иконка XIII в. (ГИМ)

(X в.). Дело не столько в большом хронологическом разрыве, хотя и это, конечно, очень существенно ⁷⁷, сколько в совершенно различном стиле рельефов, а также в различном понимании принципа заполнения рельефами стен зданий. Это понимала еще Ф. Халле, внесшая существенные ограничения в теорию Стржиговского ⁷⁸.

Надо вообще сказать, что, отдав довольно богатую дань традиционной теории влияний, признав во владими́ро-суздальском искусстве художественные «начала» христианского и исламского Востока, а также Византии и романского Запада, Ф. Халле в итоге отметила несводимость владими́ро-суздальского искусства к перечисленным «началам» и признала его «специально русский стиль» ⁷⁹, наиболее совершенно выразившийся в архи-

⁷⁷ Ср. И. Орбели. Албанские рельефы и бронзовые котлы. В кн.: «Памятники эпохи Руставели». Л., 1938, стр. 325.

⁷⁸ F. Hallé. Op. cit., S. 41.

⁷⁹ Ibid., S. 51.

текстуре и архитектурной пластике Георгиевского собора. Конечно, и такое решение вопроса нельзя признать строго научным, т. к. оно оставляет место для спекулятивных высказываний об особом «русском характере», «русской душе», чем и занимаются многие буржуазные ученые⁸⁰. Владимиро-суздальское искусство специфично не более чем искусство других стран средневековой Европы и Востока; вместе с тем, как и искусство этих стран, оно имеет, конечно, свои особенности. Выделим некоторые черты на конкретном произведении композиции «Семь спящих отроков». Таких антикизирующих фигур мы не найдем в скульптуре романского Запада. Но исполнение юрьев-польских рельефов отличается и от наиболее близкой им византийской пластики, в которой, как уже отмечено выше, сохранились некоторые античные традиции. Это особенно хорошо видно по трактовке одежд. В византийской пластике даже в XII—XIII вв. человеческая фигура драпировалась так, что складки одежд согласовывались с формами тела, благодаря чему тело чувствуется под одеждой⁸¹. То же можно сказать и про грузинскую пластику XII в.⁸² Для рельефов Георгиевского собора характерна прежде всего декоративность. Одежды лежат на фигурах тяжелыми декоративными завесами, слабо расчлененными на два-три плана. За ними не проступают или почти не проступают формы тела. Складки одежд скорее приведены в согласие с общей круговой композицией, нежели с формами тела каждой фигуры в отдельности. В этом стремлении усовершенствования, смягчения круговой композиции тоже проявилось отличие от византийского искусства, в котором подобные тенденции не типичны даже и для XIV в.⁸³ Еще более юрьев-польская круговая композиция отличается от круговых композиций в грузинской пластике. Подобные композиции известны здесь еще в XI в., например «Троица» на алтарной преграде в церкви Иоанна Крестителя в Шиомгвиме⁸⁴. Фигуры ангелов троицы и Авраама внизу образуют замкнутую группу, вписанную в квадрат. Наклоненные к центру ветви деревьев подчеркивают эту замкнутость. Но сами фигуры даны статично, почти en face, только у правого ангела голова слегка склонена, у левого же она даже изображена отвернувшейся в сторону от всей группы. Центричность достигается жестом рук, соединенных над круглым столом, общего же кругового движения линий почти не ощущается. Круговое построение не было главной целью мастера. Гораздо больше внимания уделено выявлению объемов фигур и их пространственного взаимоотношения⁸⁵. Мастер юрьев-польских рельефов, наоборот, не ставил себе сложных пространственно-пластических задач—на первом месте у него было построение круговой композиции на плоскости, ради чего и сами фигуры отроков даны в наиболее выгодном для этого почти профильном положении. В этом отношении можно согласиться с вышеприведенным мнением Ф. Халле, что резчики Георгиевского собора находились под впечатлением больших композиций на плоскости, т. е.,

⁸⁰ См. подробно об этом в рецензии Ю. Н. Александрова на кн.: Д. Чижевский. Святая Русь. Духовная история России, 1. X—XVII вв. Гамбург, 1959 («История СССР», 1961, № 2, стр. 218—232). Там же — библиография. См. также статью: Л. В. Данилова. Русское средневековье в современной историографии США. ВИ, 1961, № 3, стр. 63—91.

⁸¹ Ср. L. Vrehier. La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris, 1936, pl. XI, XXXVII, XLIX. Игнорирование этого принципа наступит в XIV веке (см. pl. XV).

⁸² Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства, т. 1. М., 1950, стр. 219 и сл.; табл. 122, 123, 128; е го ж е. Бека Опизари. Тбилиси, 1956, табл. 1—5.

⁸³ М. В. Алпатов. Андрей Рублев, стр. 25.

⁸⁴ А. Вольская. Рельефы Шиомгвиме. Тбилиси, 1957, табл. III.

⁸⁵ Там же, стр. 26 и сл.

очевидно, фресок. Ярко выраженная стилистическая самостоятельность композиции «Семь спящих отроков» как в общем, так и в частностях не позволяет ставить вопрос об исполнении ее каким-либо армянским ⁸⁶, грузинским или византийским мастером, не говоря уже о западноевропейском или болгарском ⁸⁷. Остается признать самое естественное, что не только автором, но и исполнителем ее был русский мастер, современник галичского «хитреца Авдея» ⁸⁸.

⁸⁶ Возможность участия в постройке Георгиевского собора армянских мастеров допускает С. Г. Щербов. Для этого действительно есть данные, но они не относятся к сюжету «Семь спящих отроков».

⁸⁷ О болгарском мастере собора впервые сообщил без ссылок на источники В. Н. Татищев («История российская с самых древнейших времен», т. III. М., 1774, стр. 456).

⁸⁸ Ф. Халле допускала, что мастер Авдей до переезда своего в Галицко-Волынскую землю работал в Юрьеве-Польском (F. Halle. Op. cit., p. 51).