

В. Н. ЛАЗАРЕВ

ТРИ ФРАГМЕНТА РАСПИСНЫХ ЭПИСТИЛИЕВ  
И ВИЗАНТИЙСКИЙ ТЕМПЛОН

После того, как известный историк русской церкви Е. Е. Голубинский<sup>1</sup> собрал богатый материал по литературным первоисточникам, освещающим развитие алтарной преграды в Византии и Древней Руси, было сделано немало блестящих археологических открытий, которые позволяют совсем по-новому ставить вопрос об эволюции темплона и об истоках иконостаса. Среди этих открытий одно из первых мест принадлежит найденным на Синае расписным эпистилиям, впервые опубликованным Г. и М. Сотирiu, что является их большой научной заслугой<sup>2</sup>. Эти иконы сильно вытянутой формы либо служили архитравами деревянных темплов, либо ставились на архитравы мраморных алтарных преград. Самый длинный из дошедших до нас синайских эпистилиев равен 2,75, а высота их колеблется от 0,35 до 0,45. Тематика росписи эпистилиев довольно стабильная. Это чаще всего Деисус в центре и изображение «праздников», либо сцен из жития святого по сторонам. Характерной особенностью расписных эпистилиев является размещение каждого из сюжетов в опирающейся на колонки арке, причем колонки вместе с аркой служат как бы обрамлением для изображенного в его пределах эпизода.

К опубликованным Г. и М. Сотирiu расписным эпистилиям мы можем присоединить еще три иконных фрагмента, которые, без сомнения, выполняли ту же функцию. Эти фрагменты происходят, по-видимому, с Афона и были привезены экспедицией П. И. Севастьянова<sup>3</sup>. Н. П. Кондаков совершенно неверно определил их назначение. Он полагал, что «Сошествие во ад» (рис. 2) и «Сошествие св. Духа» (рис. 3) были створками складня, а «Апостол Филипп, Феодор Стратилат и св. Димитрий» (рис. 1) якобы входили в состав настенного фриза в одном из боковых нефов церкви<sup>4</sup>. Между тем все три фрагмента явно принадлежали к двум эпистилиям, на одном из которых были изображены святые в рост, а на другом «праздники». На это указывает размещение каждой из фигур и каждой из сцен в арочках, опирающихся на колонки. Только если на синайских эпистилиях арочки и колонки выполнены живописными средствами, то на эрмитажных фрагментах они даны рельефом. Что мы имеем здесь части эпистилиев, свидетельствует и размер фрагментов, высота которых колеблется от 0,32 до 0,42. Таким образом, тематика расписных

<sup>1</sup> Е. Е. Голубинский. История русской церкви, 2-е изд., т. 1—2. М., 1904. стр. 195—215.

<sup>2</sup> G. et M. Sotiriou. Icones du Mont Sinaï. Athènes, 1958, t. I, p. 100—114; t. II, fig. 87—125.

<sup>3</sup> Н. П. Кондаков. Русская икона, т. III, ч. I. Прага, 1931, стр. 96.

<sup>4</sup> Там же, стр. 101, 102.



11\* Рис. 1. Апостол Филипп,  
Феодор Стратилаг и  
св. Димитрий. Фрагмент  
расписного эпископия.  
Конец XI—начало XII в.  
Гос. Эрмитаж, Ленинград.



Рис. 2. Сосшествие во ад. Фрагмент расписного эпистилия.  
Конец XII—начало XIII в.

Гос. Эрмитаж, Ленинград.



Рис. 3. Сошествие св. Духа. Фрагмент расписного эпистилия.  
Конец XII—начало XIII в.

Гос. Эрмитаж, Ленинград.

эпистилиев пополняется еще одним сюжетом — изображениями фронтально стоящих святых, чем выбор был, вероятно, продиктован заказчиками темплона.

Эрмитажный фрагмент с фигурами святых (рис. 1) выполнен в тонкой миниатюрной технике<sup>5</sup>. Его автором был хороший художник, возможно, связанный с константинопольской школой. Ближайшие стилистические аналогии к его манере письма встречаются в миниатюрах зрелого XI—раннего XII в. [ср., например, тип лица св. Димитрия с Cod. Mosq. gr. 9, fol. 72 v. (св. Прокопий) и с Минологием в Дохиаре, 5, fol. 216 (св. Меркурий)]<sup>6</sup>, а также в мозаиках этого же времени (ср. тип лица апостола Филиппа со св. Стефаном на мозаике от 1108 г. из Михайловского монастыря в Киеве)<sup>7</sup>. В миниатюрах же (Cod. Athen. 57, Vind. theol. gr. 154, Parm. Palat. 5, Leningr. gr. 296 и многие другие)<sup>8</sup> мы находим прямые аналогии к завязанным узлами колонкам, форму которых Н. П. Кондаков был склонен выводить из дерева<sup>9</sup>. Наиболее вероятным временем исполнения фрагмента следует считать рубеж XI—XII вв.

Намного позднее (в самом конце XII—начале XIII в.) возникли оба фрагмента с изображением «Сошествия во ад» (рис. 2) и «Сошествия св. Духа» (рис. 3)<sup>10</sup>. Они написаны в той широкой и небрежной манере, которая типична для произведений провинциального круга. Композиции развернуты на плоскости, лица со стандартно изогнутыми носами мало дифференцированы, контрасты между освещенными и затененными частями носят преувеличенно резкий характер, краски яркие, скорее даже пестрые. По-видимому, оба «праздника» были выполнены на Афоне, в одной из его многочисленных иконописных мастерских. Если расписной эпистилий состоял из двенадцати «праздников», фланкировавших центральное изображение «Деисуса», то его длина равнялась примерно 2,50<sup>11</sup>.

Многочисленные открытия, сделанные за последние десятилетия в об-

<sup>5</sup> Размер 0,41 × 0,50. См. М. Муратов. Русская живопись до середины XVII в., в кн.: «История русского искусства» под редакцией И. Грабаря, т. VI. М., стр. 145, 148; Н. Сычев. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины при Русском музее. — «Старые годы», 1916, январь—февраль, стр. 8; Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 101; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 126, 324; А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, рис. 227—230, стр. 318.

<sup>6</sup> Ср. В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. II, табл. 132, г; рукопись датируется 1063 г.

<sup>7</sup> Ср. В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. II, табл. 172.

<sup>8</sup> Ср. P. Buberl. Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen. Wien. 1917. Taf. IX; P. Buberl und H. Gerstinger. Die byzantinischen Handschriften des X—XVIII Jahrhunderts der Nationalbibliothek in Wien. Leipzig, 1938, Taf. VI—VII; В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. II, табл. 144, 145, 156, 207.

<sup>9</sup> Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 46. Н. П. Кондаков видел среди старой рухляди, сложенной в сарае при церкви Митрополии в Охриде, деревянные колонки с узлами, которые он склонен был датировать XIII—XIV вв.

<sup>10</sup> Размеры: 0,315 × 0,185; 0,32 × 0,185. См. Н. Сычев. Указ. соч., стр. 8; O. Wulff und M. Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellaerau bei Dresden, 1925, S. 74—77; 264; Н. П. Кондаков. Памятники..., стр. 101—102; В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 126, 325; A. Xungoroulos. 'Ο ὑμολογικός εἰκονογραφικός τύπος τῆς εἰς τὸν "Αδην χάθ' ὄρου τοῦ Ἱησοῦ. — ΕΕΒΣ, 1941, σελ. 115; А. В. Банк. Указ. соч., рис. 231, 232, стр. 318, 319.

<sup>11</sup> Не исключена возможность, что в одном из монастырей Афона найдутся другие фрагменты как этого, так и первого эпистилия. Манолис Хадзидакис (Manolis Chatzidakis. L'icone byzantine. — «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 1958—1959, 2. Venezia, 1959, p. 25, fig. 13, 14) публикует хранящийся в Ватопеде расписной эпистилий XIII в. с изображением Деисуса с архангелами в центре и «праздниками» по бокам. По манере письма этот эпистилий не имеет ничего общего с эрмитажными фрагментами.

ласти изучения средневековых алтарных преград, позволяют поставить в связь свидетельства старых литературных источников с новыми археологическими находками, что было исключено для ученых начала XX в. К сожалению, этой возможностью не воспользовались авторы последних обобщающих работ о византийских темплонах — И. Б. Константинович<sup>12</sup> и В. Феличетти-Либенфельс<sup>13</sup>. Вместо того, чтобы привлечь богатейший материал археологических находок и расчищенные от записей уже в наше время древние византийские и русские иконы, они пошли по традиционному пути цитирования старых литературных источников, даваемых в полном отрыве от реальных памятников и к тому же весьма вольно интерпретируемых. Это толкнуло, в частности, Феличетти-Либенфельс на путь совершенно фантастических гипотез, обоснованием которых служили не византийские, а западноевропейские памятники, возникшие в совсем иной среде и на совсем иной исторической почве. В результате такого подхода к интересующей нас проблеме многое осталось неясным и спорным. А между тем есть полная возможность уже сейчас уточнить ход развития византийского темплона и показать, чем он отличался от позднейшего русского иконостаса. И тогда вряд ли один из лучших знатоков византийской культуры стал бы утверждать, что «*der vollständige Abschluss des Altarraumes durch die hohen Bilderwände hat sich, anscheinend von Konstantinopel ausgehend, erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh. angebahnt...*»<sup>14</sup>.

Как известно, для обозначения алтарной преграды у византийцев существовало много терминов<sup>15</sup>, среди которых выжил только один — τὸ τέμπλον. От византийцев его переняли и сербы (templo), и болгары (templo), и румыны (tîmplă), и русские (тябло). Этот термин встречается уже в житии пресвитера Филиппа (VII в.)<sup>16</sup> и у Феодора Студита (ок. 800)<sup>17</sup>. Возможно, что, как полагает Е. Е. Голубинский<sup>18</sup>, под словом templon первоначально подразумевали лишь покоившийся на колонках архитрав с изображениями святых, а затем им стали называть всю алтарную преграду. Происхождение этого слова не вызывает сомнений. Оно восходит к латинскому templum, означавшему не только храм, но и прямые деревянные брусья, положенные поперек кровельных стропил<sup>19</sup>.

Благодаря раскопкам форма алтарных преград в раннехристианских базиликах может быть довольно точно восстановлена. Это были либо низкие парапеты, состоявшие из резных плит (рис. 4), либо своеобразные портики, в которых колонки несли архитрав, а интерколумнии имели

<sup>12</sup> J. B. Konstantynowicz. Ikonostasis. Studien und Forschungen, 1. Bd. Lwów (Lemberg), 1939.

<sup>13</sup> W. Felicetti-Liebenfels. Entstehung und Bildprogramm des byzantinischen Tempions im Mittelalter. — «Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag». Graz, 1956, S. 49—58. Cp. idem. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten—Lausanne, 1956, S. 73—88.

<sup>14</sup> F. Dölger. Mönchsland Athos. München, 1943, S. 116.

<sup>15</sup> Как, например, κίχλιδες, κίχκελλα, στῦβα, διαστολα, θώραξ, περίστολα и др. См. Du Cange. Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis, s. v. τέμπλον; Е. Е. Голубинский. Указ. соч., т. 1—2, стр. 196, 206; J. Konstantynowicz. Op. cit., S. 30—33; L. Bréhier. Anciennes clôtures de choeur antérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos. — «Atti del V congresso internazionale di studi bizantini», II. Roma, 1940, p. 52.

<sup>16</sup> Acta Sanctorum Bollandiana, III, col. 28—33. Cp. Е. Е. Голубинский. Указ. соч., т. 1—2, стр. 208.

<sup>17</sup> Theod. Studit. Iambi de variis argumentis. — PG, t. 99, col. 1796 A.

<sup>18</sup> Е. Е. Голубинский. Указ. соч., т. 1—2, стр. 205—208. Е. Е. Голубинский высказывает предположение, что слово templon стало позднее применяться и для обозначения стоявших на архитраве икон. Но это не более, как гипотеза.

<sup>19</sup> См. Е. Е. Голубинский. Указ. соч., т. 1—2, стр. 206—207; J. Konstantynowicz. Op. cit., S. 32.

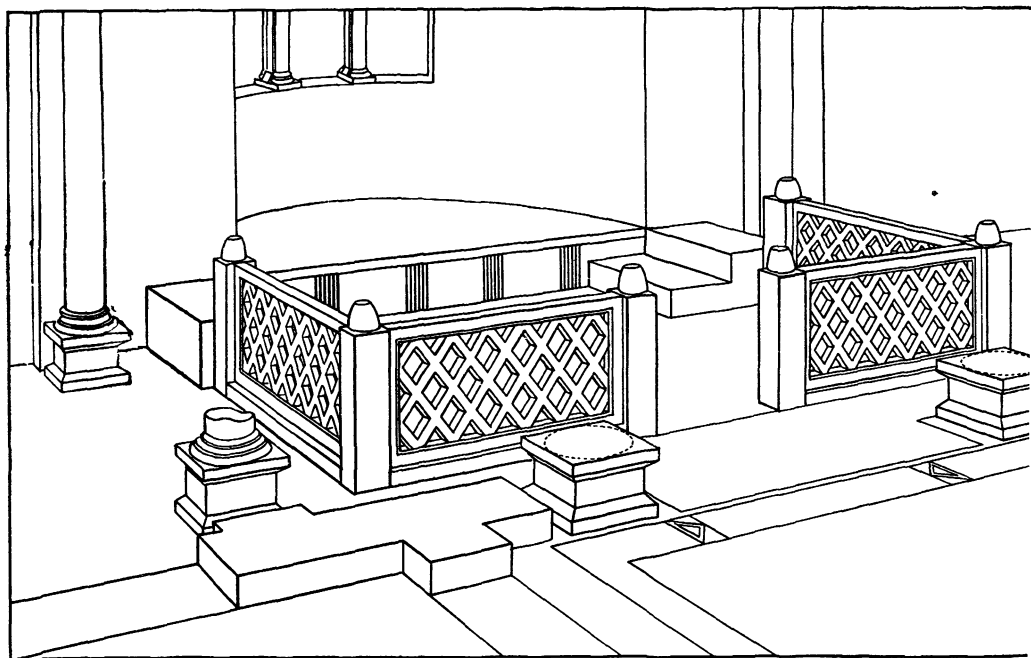


Рис. 4. Алтарная преграда в базилике IV в. в Локриде.  
 Реконструкция Орландоса.

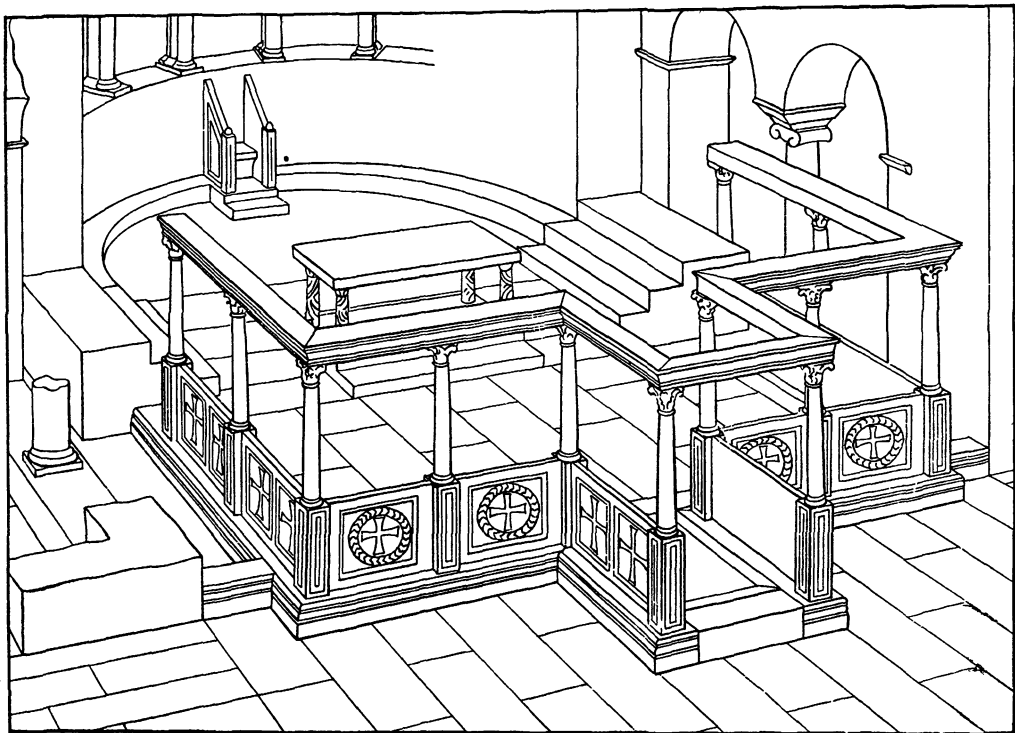


Рис. 5. Алтарная преграда базилики на острове Фасос.  
 Реконструкция Орландоса.

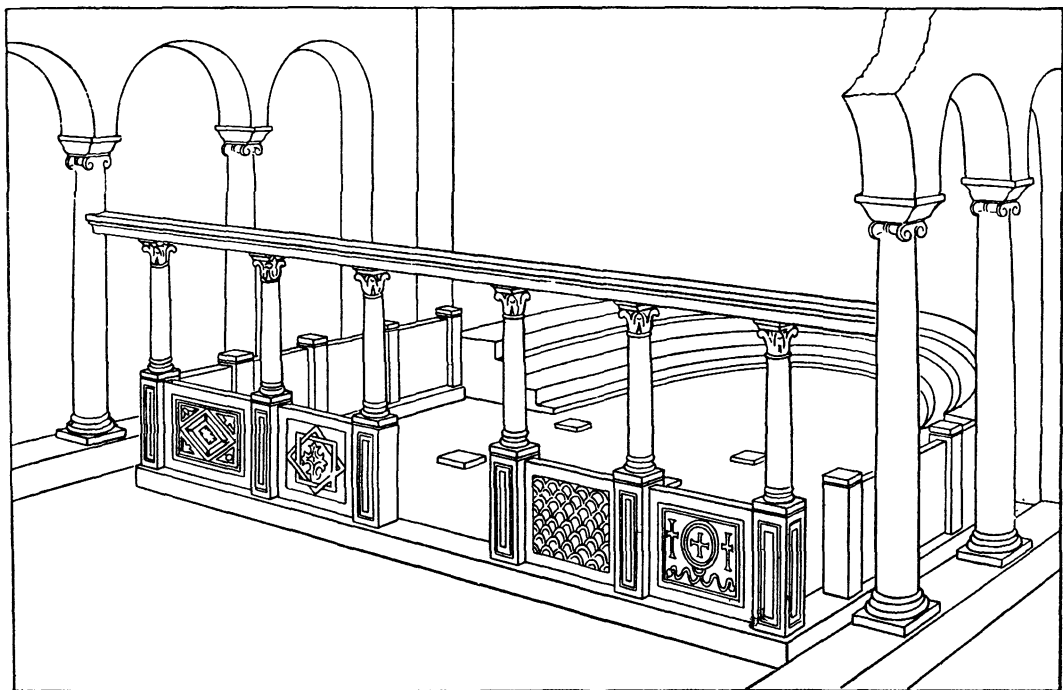


Рис. 6. Алтарная преграда базилики Афентелли на острове Лесбос.  
Реконструкция Орландоса.

внизу вырезанные из мрамора перегородки (рис. 5—6). В обоих типах алтарных преград помещался в центре вход в алтарь<sup>20</sup>. На византийской почве получил развитие второй тип алтарной преграды. Его самым прославленным образцом была алтарная преграда храма св. Софии в Константинополе (рис. 7). Не вдаваясь в анализ ее архитектурных форм, мы хотели бы остановиться лишь на украшавших ее изображениях, так как они очень важны для иконографии позднейших темплов.

<sup>20</sup> Богатейший материал по ранним алтарным преградам дали раскопки греческих археологов, и в первую очередь раскопки Г. Сотирю и А. Орландоса. См. G. Sotiriou. 'Ανασκαφαὶ τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ τοῦ Ἰωάννου Θεολόγου ἐν Ἐφέσῳ. — «Ἀρχαιολ. Δελτίον», 1921—1922 (VII), σελ. 88—226, εἰκ. 32; A. Orlandos. Ἀνατολιζοῦσαι βασιλικαὶ τῆς Λακωνίας. — ΕΕΒΣ, (Δ'), σελ. 350—351; A. Xungopoulos. Τὸ τέμπλον τῆς ἁγίας Παρασκευῆς ἐν Χαλκίδι. — «Ἀρχαιολ. Δελτίον», 1927, σελ. 67; A. Orlandos. Ὁ Ταξιάρχης τῆς Λοκρίδος. — ΕΕΒΣ, 1929 (VI), σελ. 359—365; idem. Αἱ παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Δέσφου. — «Ἀρχαιολ. Δελτίον», 1929 (XII), εἰκ. 52, 53, 59, 60; G. Sotiriou. Αἱ χριστιανικαὶ θῆβαι τῆς Θεσσαλίας. — «Ἀρχαιολ. Ἐφημερίς», 1929, σελ. 26, 27, 126—128, 224, εἰκ. 27—29, 164, 174; idem. Αἱ παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Ἑλλάδος Ἀθῆναι, 1931, σελ. 220—225; St. Xydis. The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia. — «Art Bulletin», 1947, (XXIX), p. 2—7; G. et M. Sotiriou. Ἡ βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, II. Ἀθῆναι, 1952, σελ. 171—173, πιν. 48, 49, 50; A. Orlandos. Ἡ ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλική, II. Ἀθῆναι, 1954, σελ. 509—535; J. Nikolajević-Stojković. La décoration architecturale sculptée de l'époque basomaine en Macédoine, en Serbie et au Monténégro—Beograd, 1957, fig. 153—169. Cp. G. Sotiriou. Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἀρχαιολογία. Ἀθῆναι, 1942, σελ. 200—205; H. Stern. Nouvelles recherches sur les images des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem. — «Cahiers Archéologiques», 1948 (III), p. 93—98.



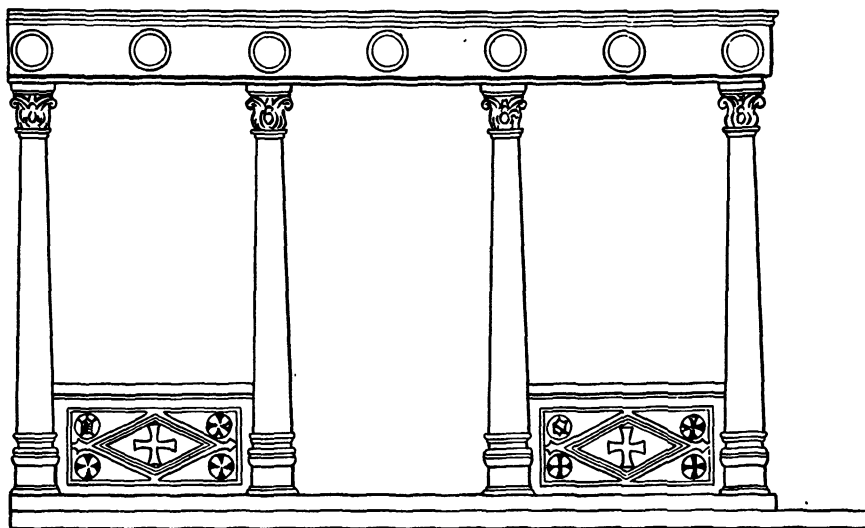
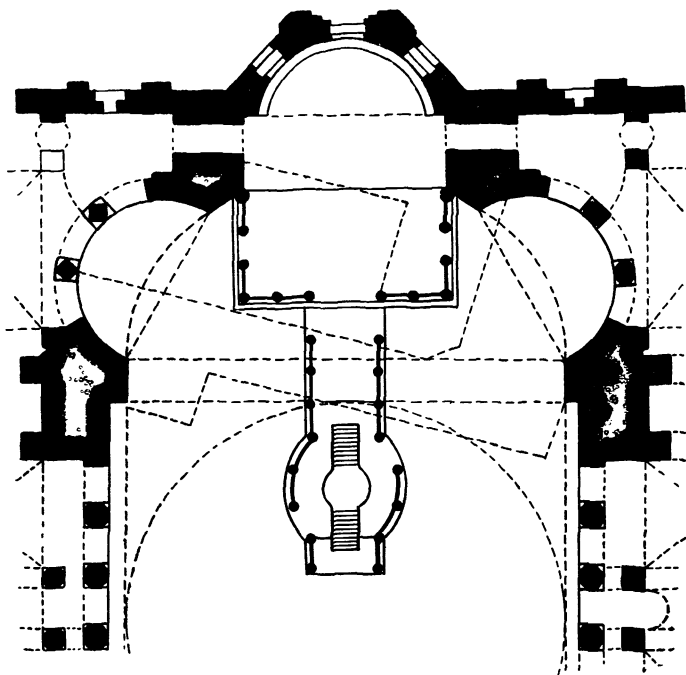


Рис. 7. План алтарной преграды и амвона храма св. Софии  
в Константинополе.

Реконструкция Ксидяса.

Павел Силенциарий<sup>21</sup>, описывая алтарную преграду св. Софии в Константинополе, отмечает, что на архитраве были изображены в дисках Христос, склонившиеся к нему ангелы, Мария, пророки и апостолы. В каком точно порядке были расположены эти полуфигуры, Павел Силенциарий не указывает. Он только говорит о центральном положении медальона с образом Христа. Если принять наиболее убедительную реконструкцию Ксидиса<sup>22</sup>, то длина архитрава алтарной преграды в Софии Константинопольской была равна примерно 31,88 либо 37,68 м (в обоих случаях я учитываю архитравы и боковых фасадов алтарной преграды). Чтобы равномерно разместить на архитраве такой длины медальоны с полуфигурами святых, необходимо было дать одиннадцать медальонов на фронтальной стороне алтарной преграды и минимум по семи на ее боковых частях<sup>23</sup>. Тем самым становится вполне понятным свидетельство Павла Силенциария об изображении в медальонах не только Христа, Марии и ангелов, но и апостолов и пророков. Не прибегая к последним, невозможно было заполнить такое количество медальонов полуфигурами святых. Сколько было представлено на архитраве ангелов, какие из пророков и апостолов были здесь выбраны — этого мы, по-видимому, никогда не узнаем. Но весьма вероятно, что среди упоминаемых Павлом Силенциарием пророков был изображен и Иоанн Креститель, фигурирующий в литургии Иоанна Златоуста не только как предтеча, но и как пророк<sup>24</sup>. Тогда наиболее логичным местоположением этого образа был бы ближайший к Христу правый медальон. Если принять эту гипотезу, то архитрав алтарной преграды Софии Константинопольской украшал Деисус, что само по себе весьма вероятно<sup>25</sup>. Ведь эта композиция воплощала в наиболее чистой форме идею заступничества, и где, как не на алтарной преграде главного константинопольского храма, имело смысл отвести ей центральное и самое почетное место.

Точно неизвестно, в какой технике были выполнены изображения на архитраве Софии Константинопольской. Так как, по свидетельству Павла Силенциария, колонны алтарной преграды были обложены серебром, то, вероятно, аналогичную технику применили и к архитраву. В этом случае изображения святых в медальонах, диаметр которых равнялся примерно 0,40, были не высечены из мрамора, а вычеканены из серебра<sup>26</sup>. Поскольку в юстиниановой Софии антропоморфические образы еще отсут-

<sup>21</sup> Paulus Silentarius. *Descriptio ecclesiae Sanctae Sophiae*, vv. 628—719. — PG, 86 (2), col. 2145—2147.

<sup>22</sup> St. Xydīs. *Op. cit.*, 1—11. fig. 32—33; E. Weigand. *Die Ikonostase der justinianischen Sophienkirche in Konstantinopel*. Gymnasium und Wissenschaft. — «Festschrift des Maximilian Gymnasiums in München». München, 1949, S. 176—195.

<sup>23</sup> Cp. St. Xydīs. *Op. cit.*, p. 6—7. Высоту колонн Ксидис определяет равной примерно 4,94 м.

<sup>24</sup> F. Brightman. *Liturgies Eastern and Western*. Oxford, 1896, p. 358. Cp. St. Xydīs. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>25</sup> И. Б. Константинович (*op. cit.*, S. 82) также придерживается этой точки зрения. Уже Софроний, патриарх иерусалимский, упоминает в 629 г. большую икону с изображением Деисуса. См. А. Кирпичников. Деисус на Востоке и на Западе и его литературные параллели. — ЖМНП, 1893, ч. 290, ноябрь, стр. 8. Если в это время существовали уже такие иконы, то есть все основания возводить истоки данной темы к VI в. Cp. J. Konstantynowicz. *Op. cit.*, S. 70—72, 75; E. Kantorowicz. *Ivories and Litanies*. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». 1942 (V), p. 70, n. 4; *idem*. *Laudes Regiae*. Berkley and Los Angeles, 1946. Константинович, обычно весьма вольно толкующий старые тексты, возводит композицию Деисуса к эпохе Константина Великого, что ничем не может быть доказано.

<sup>26</sup> Вероятно, эти медальоны были очень близки к тому, что мы находим на фризе серебряной вазы VI в. из Эмеса в Лувре. См. E. Coche de la Ferté. *L'Antiquité Chrétienne au Musée du Louvre*. Paris, 1958, p. 50—51; N 49; W. F. Vol-

ствовали в системе мозаической декорации, а культ икон в это время не получил широкого распространения, можно утверждать, что полуфигуры святых на архитраве алтарной преграды являлись главными, если не единственными, антропоморфными изображениями в прославленном храме.

В каком бы порядке ни даны были святые на архитраве алтарной преграды Софии Константинопольской, не подлежит никакому сомнению, что именно архитрав явился той первичной ячейкой, из которой постепенно выкристаллизовался позднейший иконостас. На архитраве ранее всего начали помещать изображения святых, причем их высекали прямо из мрамора либо чеканили из золота и серебра, если архитрав обкладывали пластинами из драгоценного металла. Возможны были также изображения, выполненные в технике цветной инкрустации и в технике перегородчатой эмали. Чем богаче был столичный храм, тем роскошнее был его темплон, на оформление которого благочестивые византийцы не жалели никаких средств.

Мы не знаем, как выглядели темплоны в эпоху иконоборчества. Есть все основания полагать, что если на архитравах старых темплов имелись изображения святых, то иконоборцы обходились с ними столь же сурово, как с иконами и фигурными изображениями в мозаиках и фресках. Иначе говоря, они их уничтожали. Но что они давали взамен? Чисто декоративные мотивы, почерпнутые из звериного и растительного мира. Процесс проникновения этих мотивов в украшение алтарных преград был столь интенсивным, что его не смогли пресечь даже самые ревностные из иконопочитателей. Если отдельные изображения птиц и животных спорадически украшали алтарные преграды в доиконаборческую эпоху<sup>27</sup>, то в основном доминировали кресты, хризмы, монограммы заказчиков и отвлеченные орнаменты<sup>28</sup>. В послеиконаборческую эпоху эта правозерная тематика уступает место зооморфическим образам, получающим широчайшее распространение. Чтобы как-то оправдать эту уступку иконоборческим традициям, хитроумное византийское духовенство выработало стройную теорию, изложенную патриархом Никифором в трактате «Antirrheticus», III<sup>29</sup>, который был подвергнут мастерскому анализу А. Н. Грабаром<sup>30</sup>.

Утверждая поклонение божественным образам, Никифор прокламирует их святость и неразрывную связь с предметами культа, почитание которых не подлежит сомнению. Другое дело изображения различных животных, украшающие предметы культа, в том числе и алтарную преграду. Им не поклоняются, так как они выполняют лишь украшательские функции. В них не вкладывают никакого религиозного смысла, они призваны радовать глаз и удовлетворять эстетические потребности человека. Это учение, проводившее четкую демаркационную грань между изображением как предметом поклонения и изображением, служившим простым украшением, призвано было оправдать глубоко укоренившуюся практику украшать предметы культа зооморфическими образами. При этом сознательно закрывали глаза на то, что львиная доля этих образов была почерпнута из арсенала иконоборческого искусства.

bach—M. Hirmer. Frühchristliche Kunst. München, 1958, Taf. 246; D. Talbot Rice—M. Hirmer. Arte di Bisanzio. Firenze, 1959, tav. 44, 45. Наиболее вероятным местом изготовления этой вазы был Константинополь.

<sup>27</sup> A. Orlandos. 'H εὐλαβέτερος, παλαιохριστιανικὴ βασιλική, II, εἰς. 480, 483—2, 487.

<sup>28</sup> Ibid., II, εἰς. 473, 475, 477, 478, 484—486, 491, 492, 493.

<sup>29</sup> Nicéph., Antirrheticus, III. — PG, t. 100, col. 464—465. Этот трактат был написан между 817 и 828 гг.

<sup>30</sup> A. Grabar. «L'esthétisme» d'un théologien humaniste byzantin du IX-e siècle. — «Revue des sciences religieuses», 1957, p. 189—199.

Находимые во время раскопок эпистилии, парапеты, столбики и колонки алтарных преград обычно бывает трудно точно датировать. Но одно общее наблюдение можно все же сделать. Начиная с IX в. резко возрастает количество таких фрагментов алтарных преград, которые украшены изображениями львов<sup>31</sup>, газелей<sup>32</sup>, крылатых грифонов<sup>33</sup> и различных птиц<sup>34</sup>. Я не стану здесь вдаваться в обсуждение вопроса о том, какой символический смысл вкладывали в тот или иной зооморфический образ<sup>35</sup>. Чаще всего это были чисто декоративные мотивы, почерпнутые из произведений светского прикладного искусства, особенно из шелковых тканей. В цитированном выше трактате патриарха Никифора, несомненно, идет речь о завесах алтарных преград, на которых были вытканы изображения животных. Но последние находили себе применение также в декорировании архитравов, где они мирно уживались рядом с изображениями крестов и святых<sup>36</sup>. Такое соседство стало возможным только после того как иконоборцы приучали десятилетиями воспринимать образы разветвленного звериного мира естественным дополнением к украшению церковного интерьера.

<sup>31</sup> G. Sotiriou. 'Οδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου. 'Αθήναι, 1924, εἰκ. 9, 14; L. Bréhier. La sculpture et les arts mineurs byzantin. Paris, 1936, p. 163, pl. IX.2 (мраморные плиты парапетов темплона, найденные в Афинах и Фессалонике); Н. Мавродино в. Старобългарското изкуство. Изкуството на първото българско царство. София, 1959, обр. 249, 250 (аналогичные мраморные плиты, найденные в Стара Загора); A. Orlandos. — «'Αρχεῖον τῶν Βυζαντ. Μνημείων τῆς Ἑλλάδος», 1955—1956 (Н'), σελ. 66—67, εἰκ. 48 (плита парапета в музее Андроса); A. Grabar. Sculptures byzantines de Constantinople (IV<sup>e</sup>—X<sup>e</sup> siècle). Paris, 1963, p. 123—124, 137, pl. LXIV-4 (плита парапета в Археологическом музее в Салониках).

<sup>32</sup> G. Sotiriou. 'Οδηγὸς Βυζαντ. Μουσείου, εἰκ. 14 (плита парапета темплона, найденная на афинском Акрополе); A. Grabar. Op. cit., p. 97, 134, pl. XLV-3 (плита из Лавры на Афоне).

<sup>33</sup> A. Orlandos. Γλυπτὰ τοῦ Μουσείου Θηβῶν. — «'Αρχεῖον τῶν Βυζαντ. Μνημείων τῆς Ἑλλάδος», (1939—40 (E')), σελ. 130, εἰκ. 12 (плита парапета темплона); Н. Мавродино в. Указ. соч., обр. 253 (плита парапета темплона, найденная в Стара Загора); A. Grabar. Op. cit., p. 97, 123—124, 137, pl. XLV-3, LXIV-4 (плиты в Лавре и в Археологическом Музее в Салониках).

<sup>34</sup> G. Sotiriou. 'Οδηγὸς Βυζαντ. Μουσείου, εἰκ. 9 (плиты парапета темплона, найденные в Фессалониках и в Афинах); A. Orlandos. Γλυπτὰ τοῦ Μουσείου Θηβῶν (плита парапета темплона); Н. Мавродино в. Указ. соч., обр. 251, 252 (плиты парапета темплона, найденные в Стара Загора); A. Grabar. Op. cit., p. 106—107, 135, pl. LIII (плита парапета темплона из Фенер Иса). О широком распространении зооморфических мотивов в византийской декоративной пластике IX в. свидетельствуют и опубликованные Стриговским скульптурные фрагменты из монастырской церкви в Скрипу (873—874) и церкви Григория Богослова в Фивах (876—877), на которых мы видим изображения льва, грифона с ланью и птиц. См. J. Strzowski. Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios I. — BZ, 1894 (III), S. 5—6. 11—12, Taf. II—5—6. III—2—3; M. Sotiriou. 'Ο ναὸς τῆς Σκριποῦς τῆς Βοιωτίας. — «'Αρχαιολ. Ἐφημερίς», 1931, σελ. 119—157; A. Grabar. Op. cit., p. 90—99, pl. XXXIX—XLII.

<sup>35</sup> Можно лишь отметить, что в раннехристианских памятниках изображения животных и птиц были гораздо теснее связаны с миром символов нежели в памятниках византийских IX—XIV вв.

<sup>36</sup> Например, фрагменты архитрава X (?) в. из Дренова, где кресты сочетаются с фигурами львов и крылатых грифонов (J. Nikolajević-Stojković. Contribution à l'étude de la sculpture byzantine de la Macédoine et de la Serbie. — Recueil de travaux de l'Institut d'Études Byzantines, № 4. Beograd, 1956; p. 165—168, fig. 4), фрагменты архитрава из Эреффейона в Византийском музее в Афинах, где кресты чередуются с изображениями птиц и полуфигур ангелов (G. Sotiriou. 'Οδηγὸς Βυζαντ. Μουσείου, εἰκ. 12 (архитрав темплона раннего XI в. в соборной церкви монастыря св. Луки в Фокиде, где декоративные розетки фланкированы двумя крылатыми грифонами; см. A. Grabar. L'art byzantin. Paris, 1938, fig. 8). Интересно отметить, что на новгородском деревянном табле XIII в., составившем архитрав алтарной преграды, изображены Распятие, серафимы, полуфигуры св. Георгия, Ильи, Николая и Варвары и два льва (В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л. 1947, стр. 50, табл. 37а).

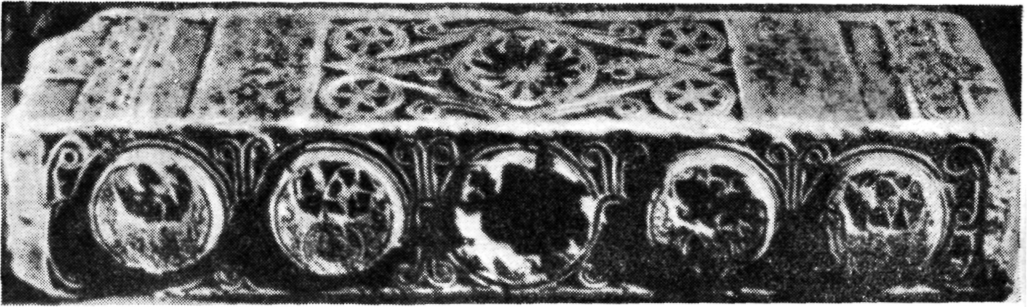


Рис. 8. Фрагмент архитрава с изображением св. Филиппа, Макария, Луки и Пантелеймона. IX—X вв.

Что в Константинополе IX в. существовали алтарные преграды с архитравами и что на этих архитравах находились изображения Христа, выполненные в технике эмали, свидетельствует Константин Порфирородный<sup>37</sup>. Конечно, чаще всего на архитравах высекали полуфигуры Христа, богоматери и Иоанна Предтечи, входившие в состав излюбленной для этого места композиции — Деисуса. Два фрагмента таких архитравов IX—X вв. до нас дошли. Один был найден в Малой Азии<sup>38</sup>, другой — в Беотии<sup>39</sup>. На первом сохранились лишь наполовину уцелевшая полуфигура Христа и полуфигура Иоанна Предтечи, на втором — полуфигуры трех апостолов, богоматери и Христа. Все они даны в медальонах, что облегчало разворачивать композицию Деисуса по горизонтали и приспособлять ее к сильно вытянутой форме фриза<sup>40</sup>.

Архитравы темплона украшали не только изображениями Деисуса. На них размещали и медальоны с полуфигурами святых, выбор которых был, вероятно, обусловлен пожеланиями заказчиков. Так, на одном фрагменте архитрава из Малой Азии даны полуфигуры св. Филиппа, Макария, Луки и Пантелеймона (рис. 8), выполненные в технике цветной инкрустации (углубленные места были в свое время заполнены цветной пастой, в подражание перегородчатым эмалям)<sup>41</sup>. В крупных столичных храмах, где архитравы темплов обкладывали серебряными, а возможно, и золотыми пластинами, применяли драгоценные эмали, что подтверждает цитированное выше место «Vita Basilii».

Следует самым решительным образом отметить предположение Гоар, без всяких оснований утверждавшего, будто уже после эпохи иконоборчества появились высокие деревянные иконостасы, сплошь заставленные

<sup>37</sup> Theophanes Continuatus. Vita Basilii. — «Corp. Script. Hist. Byz.». Bonnæ, 1838, p. 326: «οἶον υπέρθυρα»; p. 330: «ἡ δὲ ταῖς κεφαλῆσι τούτων ἐπιχειμένη δοχὸς»; p. 330—331: «ἐν ἣ (δοχῇ) κατὰ πολλὰ μέρη καὶ ἡ Θεανδρική τοῦ Κυρίου μορφή μετὰ χρωματισμοῦ ἐκτετύπωνται» (речь идет об алтарной преграде в константинопольской церкви Христа, построенной Василием I).

<sup>38</sup> W. H. Buckler, W. M. Calder and W. K. C. Guthrie. Monumenta Asiae Minoris Antiqua, VI. Manchester, 1939, p. 122, pl. 62, N 359; St. Xydis. Op. cit., fig. 18.

<sup>39</sup> A. Orlandos. Γλυπτά τοῦ Μουσείου Θεσῶν, σελ. 126—128, εἰκ. 7—8.

<sup>40</sup> Изображение Деисуса с восседающим на троне с лирообразной спинкою Христом имеется на фрагменте архитрава в Музее Смирны. См. A. Orlandos. — «Ἀρχαῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος», 1937 (Γ'), σελ. 144, εἰκ. 17—18. Вероятно, XI—XII вв.

<sup>41</sup> W. H. Buckler, W. M. Calder and W. K. C. Guthrie. Monumenta Asiae Minoris Antiqua, IV. Manchester, 1933, p. 13, pl. 17, № 40; St. Xydis. Op. cit., fig. 17. Вероятно, X—XI век.

иконами<sup>42</sup>. Эта гипотеза, справедливо раскритикованная Холлом<sup>43</sup> и легкомысленно апробированная Феличетти-Либенфельс<sup>44</sup>, не подтверждается никакими фактами, и ей противоречит вся последующая история византийского темплона, ясно показывающая, что византийцы долгое время относились весьма сдержанно к размещению икон на алтарной преграде. Тем более подобный факт был невозможен в IX в., когда иконоборческие настроения еще очень сильно давали о себе знать в византийском обществе.

С XI в. резко увеличивается и количество литературных свидетельств о темплонах, и количество сравнительно хорошо сохранившихся алтарных преград. Главное же — на это время падают первые дошедшие до нас иконы, несомненно связанные с темплонами. Это позволяет перейти из области догадок на почву твердых фактов, хотя, как мы в этом убедимся в дальнейшем, кое-что остается неясным и на данном этапе развития.

Фрагменты алтарных преград либо сами темплоны (правда, с частично утраченными частями) дошли до нас и от XI, и от XII в. XI столетием датируются алтарные преграды параклисия св. Николая в Ватопеде (начало XI в.)<sup>45</sup>, монастыря Оснос Лукас в Фокиде (ранний XI в.) и церкви Оснос Лукас на острове Эвбее (рис. 9)<sup>46</sup>, св. Софии в Охриде (около середины XI в.)<sup>47</sup>, монастыря Дафни (последняя треть XI в. (рис. 10)<sup>48</sup>, монастыря Богородицы Милостивой около югославского села Велюса (поздний XI в.)<sup>49</sup>, церкви Таксиархов τῆς Μελίδας на острове Андрос<sup>50</sup>.

<sup>42</sup> I. G o a r. *Euchologion sive Rituale Graecorum. Venetiis, 1730*, p. 14.

<sup>43</sup> K. Holl. *Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche.* — «Archiv für Religionswissenschaft», 1906 (IX), S. 367—368.

<sup>44</sup> W. Felicetti-Liebenfels. *Op. cit.*, S. 49.

<sup>45</sup> Н. П. Кондаков. *Памятники христианского искусства на Афоне*, рис. 19; L. Bréhier. *Anciennes clôtures de choeur*, p. 49.

Брейе считает, что этот темплон собран из разновременных частей, относящихся к более раннему времени (до XI в.). Высота 2,99, длина — 2,04, ширина среднего пролета — 0,92. Об алтарной преграде церкви Протата см. A. Orlandos. — ЕЕВЭ, 1953 (КГ), сел. 85, еix. 1.

<sup>46</sup> A. Grabar. *L'art byzantin.* Paris, 1938, fig. 8; A. Orlandos. *Tò parà tò 'Αλλήρι μετόχιον τοῦ 'Οσ. Δουκῆ Φωκίδος.* — «Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντ. Μνημεῖων τῆς Ἑλλάδος», 1951, (Ζ'), сел. 132—139, еix. 1—5. Высота колонн Эвбейского темплона 2,30, высота парапета 0,989, высота проема между колоннами 1,09. Сохранились фрагменты архитрава и колонок, на основании которых Орландос дает реконструкцию.

<sup>47</sup> I. Nikolajević-Stojković. *Op. cit.*, p. 170—173, fig. 9—12; P. Miljković-Perpek. *La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier, située au nord de l'icônostase du Sainte Sophie à Ohrid.* — «Akten des XI. Intern. Byzantinisten-Kongresses 1958». München, 1960, S. 388—391; K. Petrov. *La plastique décorative en Macédoine au XI et XII-e siècle.* — «Annuaire de la faculté de philosophie de l'Université de Skopje». Skopje, 1962, p. 126—157 (с указанием всей более старой литературы), fig. 3—12. Сохранились две плиты парапета, четыре столбика, одна колонна вместе с нижней частью, небольшой фрагмент архитрава и фрагменты декоративной арки над фресковым изображением богородицы на юго-восточном столбе. По реконструкции Петрова высота алтарной преграды равна примерно 2,50. На обоих восточных столбах даны изображения богородицы с младенцем, что не совсем логично для иконографии росписи восточных столбов. Уже это одно настораживает, не говоря о стиле обоих изображений, тяготеющем к искусству зрелого XII в. Поэтому я никак не могу, вслед за Милюкович-Пепек, датировать фрески восточных столбов серединой XI в.

<sup>48</sup> A. Orlandos. *Νεώτερα εὐρήματα εἰς τὴν Μονὴν Δαφνίου.* — «Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντ. Μνημεῖων τῆς Ἑλλάδος», 1955—1956 (Η'), сел. 77—88, еix. 11—19. Сохранились лишь незначительные фрагменты колонок, эпистилия и декоративных арок над мозаическими иконами богородицы и Христа на восточных столбах.

<sup>49</sup> P. Miljković-Perpek. *Altar Screen from the Monastery of Mother of God Eleusa in Veljusa.* — «Recueil de travaux de l'Institut d'Etudes Byzantines», 1960 (6), p. 137—144. Сохранились архитрав, две колонки и стилобат. Высота алтарной преграды равна 2,56, длина архитрава 3,00.

<sup>50</sup> A. Orlandos. *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἀνδρου.* — «Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντ. Μνημεῖων τῆς Ἑλλάδος», 1955—1956 (Η'), сел. 42—43, еix. 29. Фрагмент эпистилия.

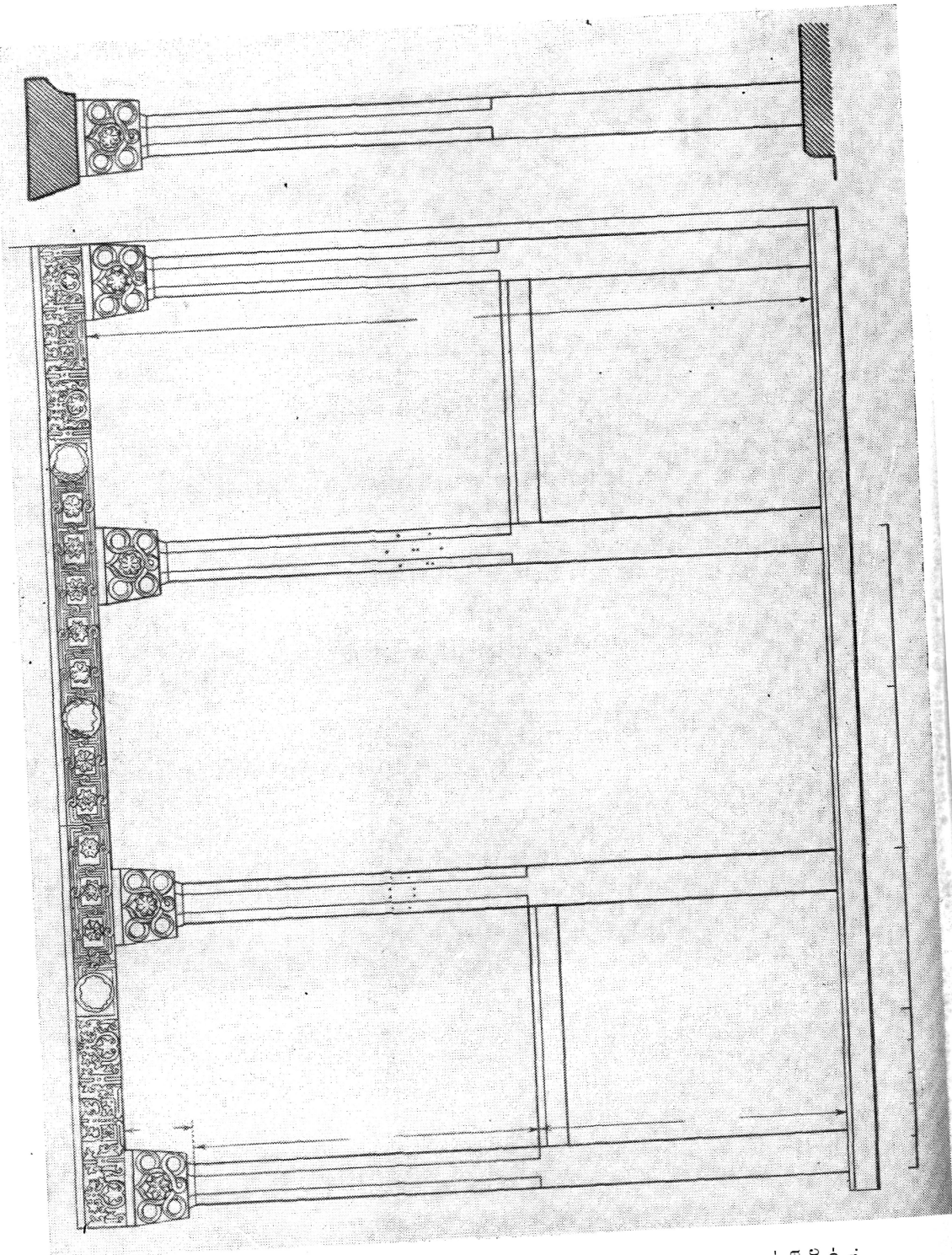


Рис. 9. Алтарная преграда в церкви Оснос Лукас на острове Эвбея. XI в. Реконструкция Орландоса.

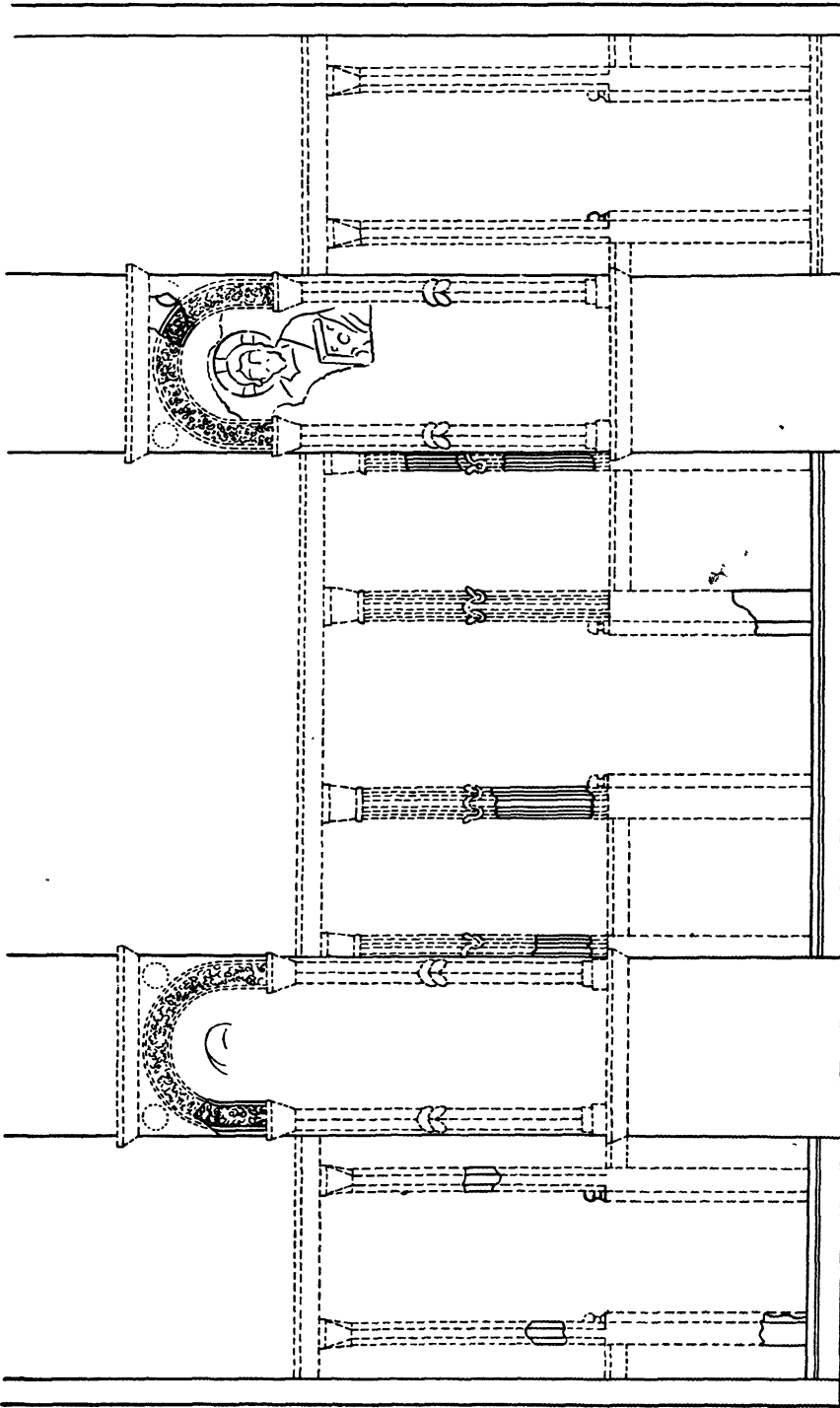


Рис. 10. Алтарная преграда храма в Дафни. XI в.  
Реконструкция Орландоса.





Рис. 11. Алтарная преграда монастыря преп. Мелетия. XII в.

К XII веку относятся алтарные преграды монастыря Преподобного Мелетия (рис. 11)<sup>51</sup>, Митрополии в Серрах (рис. 12)<sup>52</sup>, Панагии τῆς Γωνιάς на острове Санторино (рис. 13)<sup>53</sup>, церкви св. Николая на острове Андрос<sup>54</sup>, храма св. Пантелеймона в Нерези (1164 г.) (рис. 14)<sup>55</sup>,

<sup>51</sup> A. Orlandos. 'Οσ. Μελετίου καὶ τὰ παραλαύρια αὐτῆς (μέρος α').— Ibid., 1939—1940 (E') σελ. 72—75, εἰχ. 24. Одна из лучших всего сохранившихся алтарных преград Греции. См. также εἰχ. 8—13, 48, 49.

<sup>52</sup> A. Orlandos. 'Η μητρόπολις τῶν Σερρῶν.— Ibid., 1939—1940 (E') σελ. 162—164, εἰχ. 5, 9. Высота колонн 2,69, высота парапета 1,04, ширина проема между колоннами 1,17 (при ширине триумфальной арки 5,52).

<sup>53</sup> A. Orlandos. 'Η Πισκοπή τῆς Σαντορήνης.— Ibid., 1951 (Z'), σελ. 194—198, εἰχ. 8, 10—12. Высота до архитрава 2,435 (посредине) и 2,20 (по бокам). Орландос дает убедительную реконструкцию.

<sup>54</sup> A. Orlandos. Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἀνδρου.— Ibid., 1955—1956 (H'), σελ. 56—61, εἰχ. 36, 38, 39, 40. Фрагменты столбиков, колонок и эпистилия. В Музее Андроса хранится мраморная колонка темплона XII в. очень тонкой и изящной работы (ibid., σελ. 64, εἰχ. 46). Ср. также фрагменты эпистилия XII в. в Музее Родоса [A. Orlandos.— Ibid., 1948 (ς'), σελ. 217—221, εἰχ. 163, 166, 167].

<sup>55</sup> Н. Окунев. Алтарная преграда XII века в Нерезе.— «Seminarium Kondra-

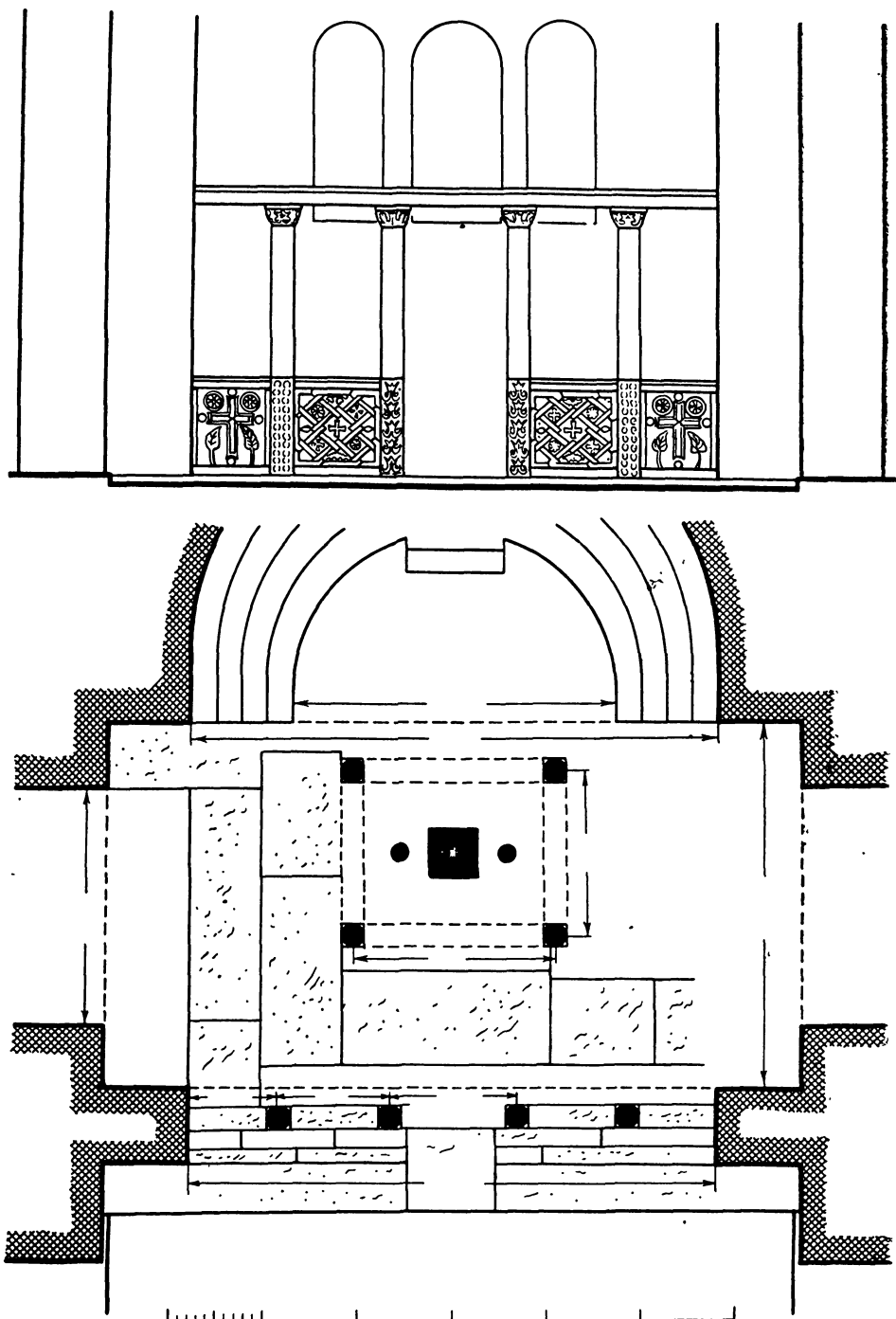


Рис. 12. Алтарная преграда Митрополии в Серрах. XII в.  
Реконструкция Орландоса.

церкви в Самарина (Мессения)<sup>56</sup>, монастыря Хиландарь на Афоне (конец XII в. (рис. 15)<sup>57</sup> и церкви Влахернитиссы в Арте (начало XIII в.) (рис. 16)<sup>58</sup>.

На основе этого довольно обширного материала можно сделать ряд выводов. По-прежнему алтарная преграда выполнялась из мрамора, сохранив форму традиционного портика (поддерживающие архитрав колонны, между которыми размещены плиты парапета). В центре помещается ведущий в алтарь проход, фланкированный столбиками, на которые навешивались невысокие створки деревянных дверей. Высота алтарных преград колеблется от 2,45—2,56 (Осиос Лукас на острове Эвбее и Велюса) до 3,32 м (Хиландарь), причем темплены центральной апсиды порою бывают несколько выше темпленов жертвенника и диаконика. Высота парапетов приближается к одному метру (Ватопед, Серры), но в более крупных темплонах доходит до 1,31 м (Хиландарь). В украшении парапетов, капителей и архитравов широчайшим образом используются абстрактные орнаментальные мотивы и кресты. Что же касается изображений зооморфического порядка, то их количество резко снижается, в чем нельзя не усматривать воздействия на искусство ригоризма строгого византийского духовенства. Лишь на парапетах св. Софии в Охриде встречаются изображения орлов с зайцем и змеей, на парапете храма св. Пантелеймона в Нерези — птицы и львы, на фрагменте архитрава из церкви Таксиархов на острове Андросе — крылатый грифон с зайцем и птицы (как уже отмечалось, крылатые грифоны представлены и на эпистилии темплона главного храма монастыря Осиос Лукас<sup>59</sup>). Не исключена, конечно, возможность, что это наше наблюдение объясняется случайностью археологических находок и утратой большого количества плит парапетов, где обычно охотнее всего помещали изображения животных. Но, учитывая археологические материалы Кавказа<sup>60</sup> и то основное направление, в каком развивалось все византийское искусство, это наше наблюдение представляется нам весьма вероятным.

При изучении темплов XI—XII вв. бросается в глаза еще один немаловажный факт: среди дошедших до нас архитравов лишь происходящий из церкви Влахернитиссы в Арте украшен полуфигурами святых (богоматерь между двумя ангелами), все же остальные лишены антропоморфных изображений, будучи полностью заполнены орнаментом (стилизованные аканфы, арочки, кресты, розетки, плетенки и т. д.)<sup>61</sup>. Это говорит о том, что широко распространенный в более раннее время обычай высекать на архитраве изображения святых почти сошел на нет по причине появления таких сильно вытянутых по горизонтали икон, которые

*kovianum*», 1929 (III), p. 5—23; K. Petrov. La plastique décorative en Macédoine, p. 160—182 (с указанием более старой литературы).

<sup>56</sup> Фр. Версахтис. — «Архαιολ. Εφημερίς», 1919, σελ. 91, εικ. 4.

<sup>57</sup> A. Orlandos. Παραλείποντα από την Μ. Χελωνδαρίου. — Ibid., 1955—1956 (H'), σελ. 105—108, εικ. 1—2. Высота колонн 3,125 и 3,075, высота парапетов 1,315 и 1,17, ширина проемов среднего интерколумния 1,31 и 1,27.

<sup>58</sup> A. Orlandos. 'Η παρά την Ἱερὰν μονὴν τῶν Βλαχερνῶν. — Ibid., 1936 (B'), σελ. 21—29, εικ. 14—22. Орландос дает убедительную реконструкцию алтарной преграды диаконика.

<sup>59</sup> Птицы с перевившимися шеями украшают архитрав темплона жертвенника в церкви Влахернитиссы в Арте.

<sup>60</sup> Ср. Р. Шмерлинг. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.

<sup>61</sup> Остается открытым вопрос, чем были заполнены выкрошившиеся квадрифолии и медальоны на темплонах из монастыря Осиос Мелетийос и церкви Осиос Лукас на острове Эвбее. Все же мало вероятно, что здесь находились изображения святых. Скорее тут были цветные вставки, призванные оживить архитравы цветными пятнами.

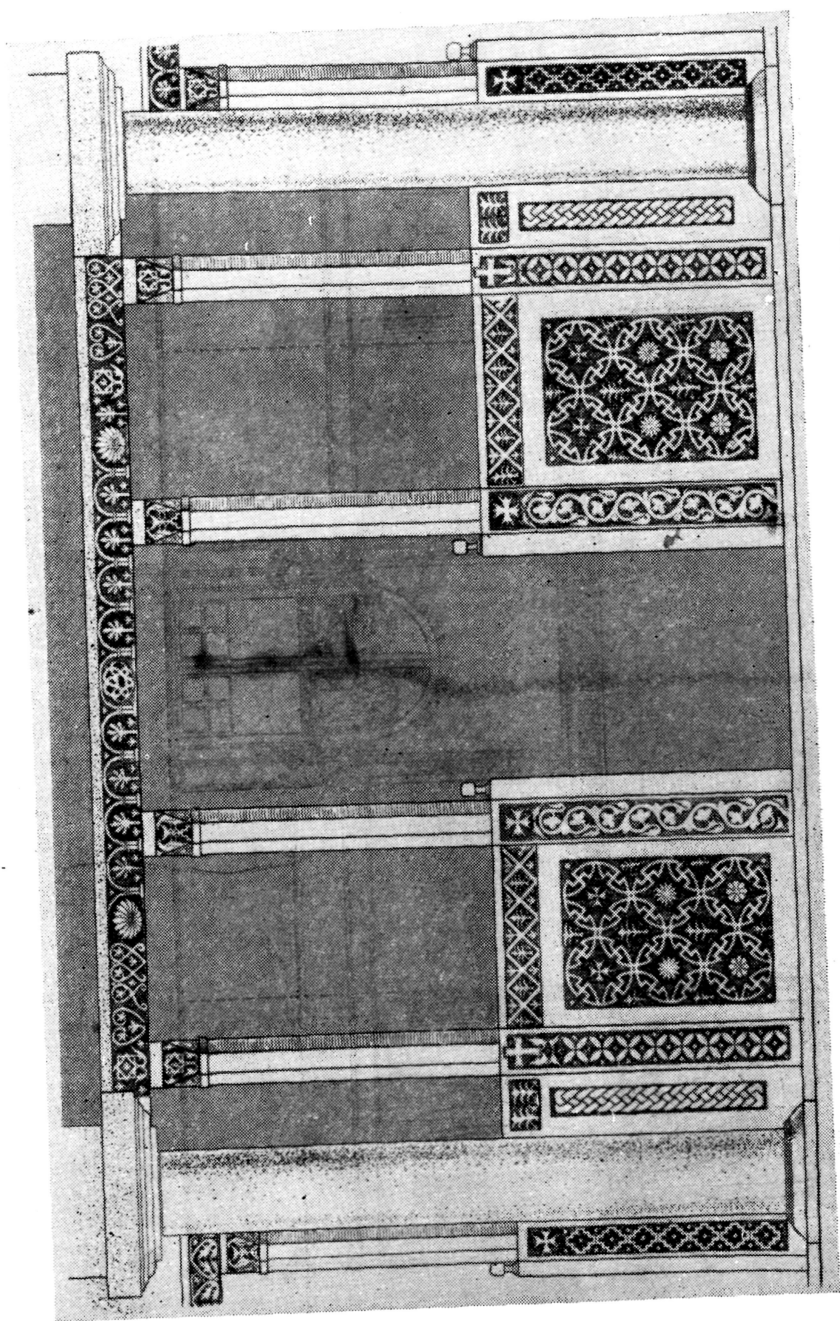


Рис. 13. Алтарная преграда церкви Панагии на острове Санторино, XII в.  
Реконструкция Орландоса,

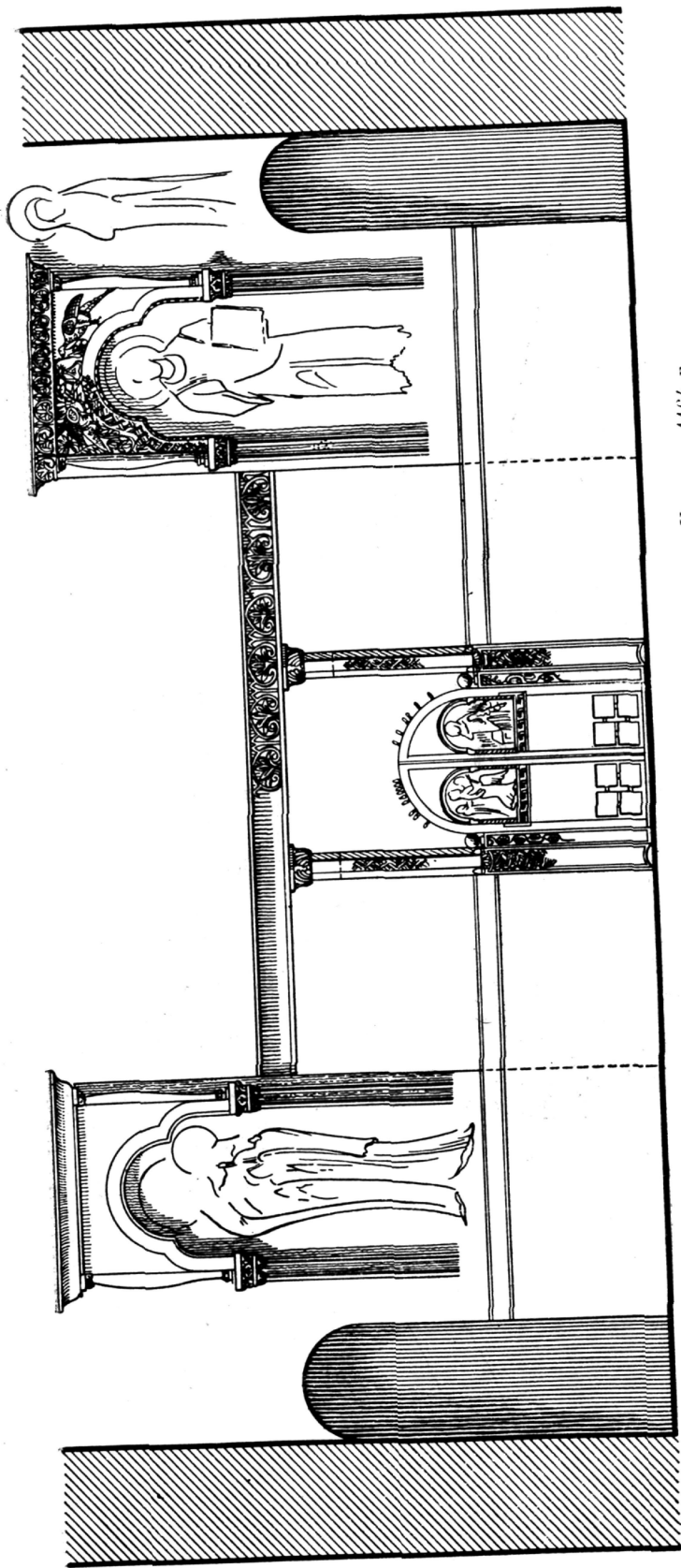


Рис. 14. Алтарная преграда в церкви св. Пантелеймона в Нерези, 1164 г.  
Реконструкция Окунева.

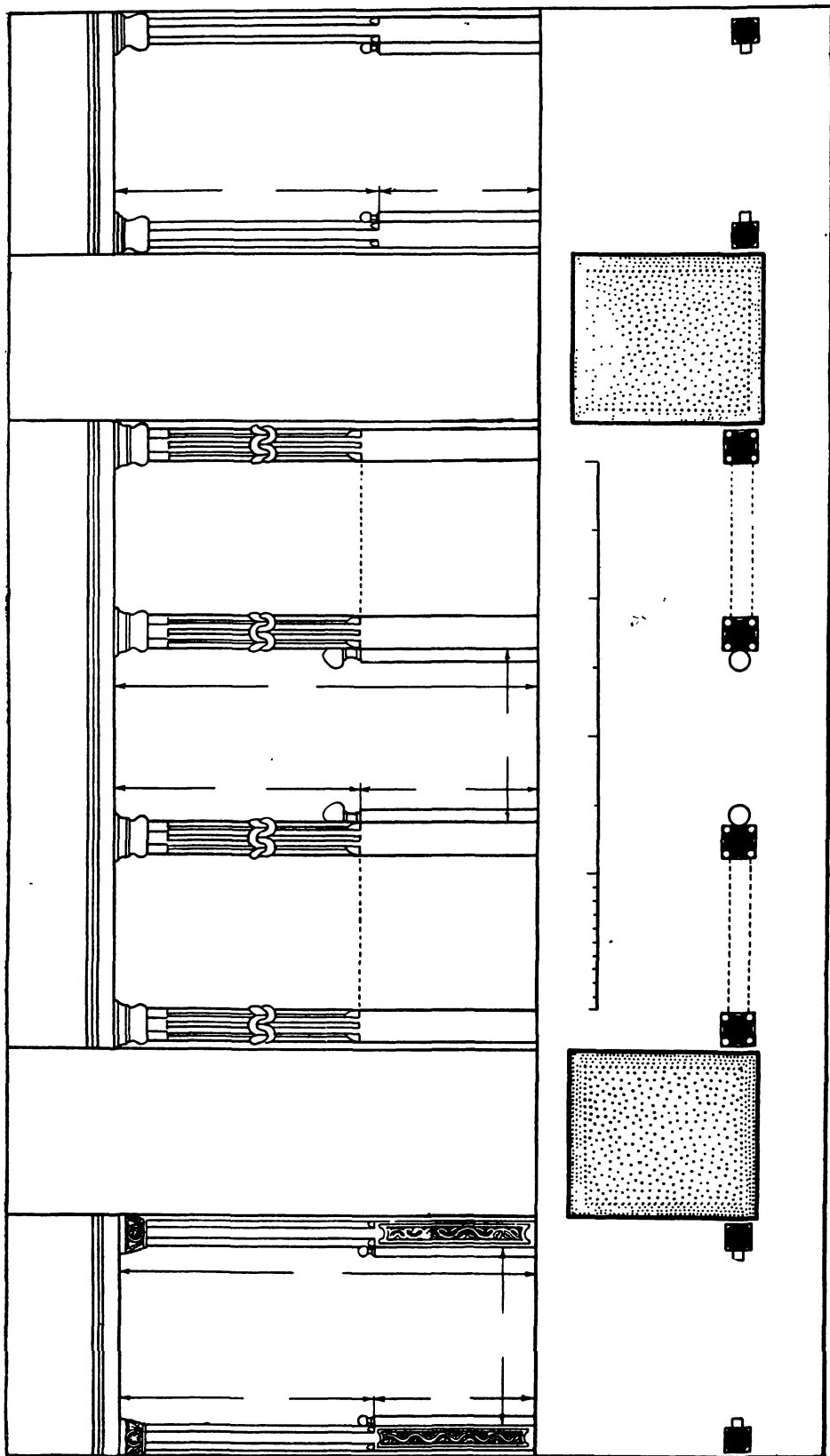


Рис. 15. Алтарная преграда монастыря Хиландари на Афоне. Конец XII в.  
Реконструкция Орландоса.

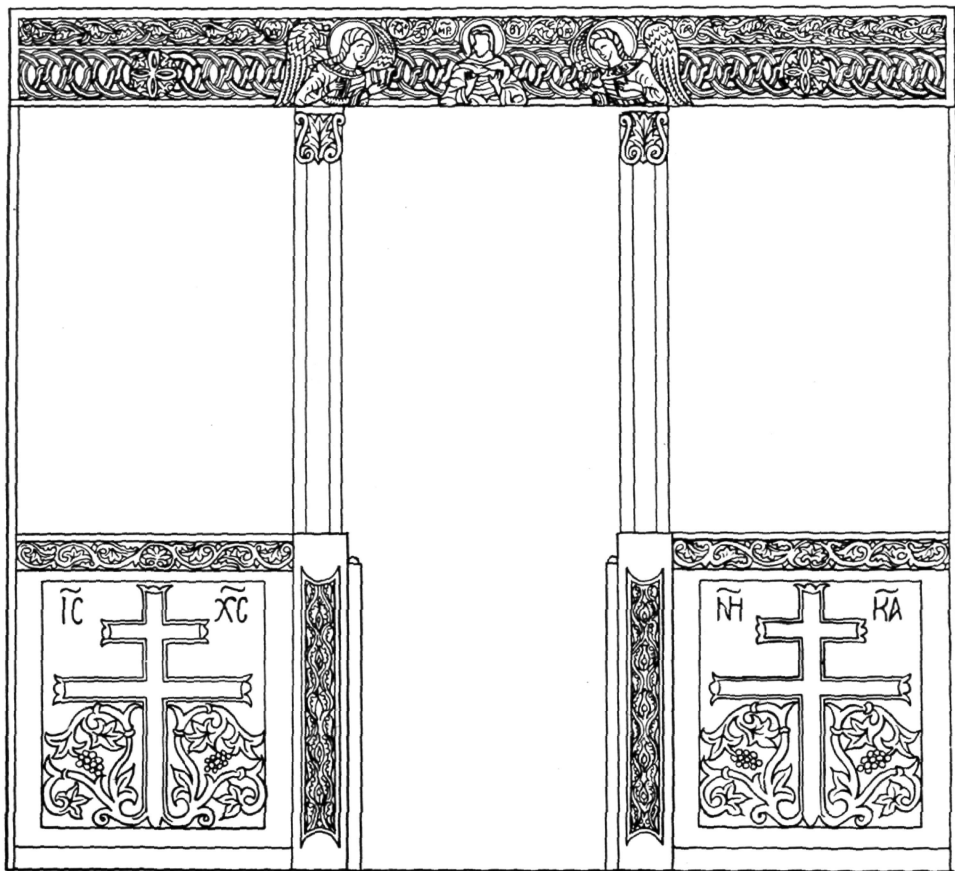


Рис. 16. Алтарная преграда церкви Влахернитиссы в Арте.

ставились на архитрав. Конечно, живописными средствами было куда легче, чем скульптурными, воссоздавать как образ Деисуса, так и многофигурные евангельские сцены. По этому пути и пошло дальнейшее развитие темплона.

Было бы естественно предположить, что уже в XI—XII вв. начали размещать иконы в интерколумниях темплона, по сторонам от «святых дверей» (*ἅγιαι θύραι*). Однако этому противоречат находки, сделанные в св. Софии в Охриде, в Дафни, в Нерези и в Самарина. Здесь на фланкирующих алтарную преграду восточных столбах храма найдены остатки декоративных скульптурных арок, обрамляющих мозаические либо фресковые иконы богоматери, Христа и патрона церкви (в Нерези им был св. Пантелеймон)<sup>62</sup>. Следовательно, эти иконы еще не перекочевали

<sup>62</sup> Ср. литературу, указанную в прим. 47, 48, 55, 56. В храме Успения в Никее на восточных столбах были размещены ныне погибшие мозаические иконы богоматери с младенцем (с эпитетом *Η ΕΛΕΟΥΣΑ*) и Христа (с эпитетом *Ο ΑΝΤΙΦΩΝΙΤΗΣ*). Иконы, расположенные на уровне 1,05 над полом, имели в высоту 1,68.

Обе иконы, выполненные, вероятнее всего, в X в., к теме «Деисуса» не имеют никакого отношения, из чего можно сделать вывод, что на архитраве темплона

в интерколумнии, остававшиеся свободными. В сочетании с украшенными одним орнаментом архитравами темплоны XI—XII вв. были, таким образом, полностью лишены изображений святых. А это, естественно, выдвигало на очередь задачу ставить иконы на архитраве, иначе верующим было не на что молиться (если, конечно, не принимать во внимание изображения на фланкировавших темплон восточных столбах).

Посмотрим теперь, что говорят литературные источники о темплонах XI—XII вв. Довольно раннее свидетельство Льва из Остии не оставляет сомнения в том, что алтарная преграда уже в середине XI в. украшалась иконами. Описывая алтарную преграду, воздвигнутую при аббате Дезидерии (1058—1086) на Монте Кассино, Лев говорит о шести серебряных колоннах, между которыми были подвешены под архитравом пять вытянутых в ширину икон; на архитраве стояли тринадцать икон квадратной формы<sup>63</sup>. Что это были за иконы? Первые пять икон, скорее всего, составляли Деисус, вторые тринадцать — праздничный цикл. Так как аббат Дезидерий был тесно связан с Константинополем, то, вероятно, такое использование икон не расходилось с тем, что в это же время практиковалось в столице византийской империи. И действительно, в уставе константинопольского монастыря τῆς Κεχαριστομένης, построенного супругою Алексея Комнина (1081—1118) Ириною, упоминаются те же праздничные иконы, украшавшие темплон<sup>64</sup>. Они названы здесь поклонными (αἱ προσκυνήσεις), потому что икона очередного праздника снималась со своего места и ставилась на налое (προσκυνήταριον). Е. Е. Голубинский причисляет к числу «поклонных» икон также «месячные» (лицевые святцы), возводя их истоки ко времени Василия II Болгаробойцы (975—1025), по приказанию которого был составлен знаменитый менологий<sup>65</sup>. В отношении размещения поклонных икон Е. Е. Голубинский допускал два варианта: либо они ставились над архитравом, либо их располагали на приделанной к архитраву специальной полочке<sup>66</sup>.

находилась такая икона. К сожалению, Ф. И. Шмит ничего не сообщает о рельефном обрамлении икон, фрагменты которых, несомненно, должны были сохраниться in situ. Не исключена возможность, что опубликованная им трехлопастная арочка (Taf. XI-6), окруженная орнаментом и изображением птиц и весьма близкая к аналогичной арочке в Нерези, как раз и является частью такого обрамления. В храме Успения в Никее эта арочка была размещена над нишей в южном корабле, куда она могла попасть случайно, при неоднократных переделках церкви, когда остатки темплона были использованы как плиты пола. См. O. Wulff. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Strassburg, 1903, S. 167—180, fig. 31—36; Th. Schmit. Die Koimesis-Kirche in Nikaia. Berlin und Leipzig, 1927, S. 43—47. В XII в. на восточных столбах богородица чаще всего изображают со свитком в руках (Спасо-мирожский монастырь в Пскове, Панагия Аракос в Лагудера, церковь Асину на Кипре и другие). Надпись на свитке воспроизводит диалог между Марией и Христом. Богородица выступает заступницей за род человеческий, молящей своего сына о милосердии. Мы имеем тут особый вариант «Деисуса», весьма уместный на столбах, фланкирующих темплон (правильнее всего этот иконографический тип называть Παναγία ἢ παράκλησις, хотя порою он сопровождается и другими эпитетами). См. S. Der Nersessian. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection. — DOP, 1960 (XIV), p. 80—82.

<sup>63</sup> J. von Schlosser. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien, 1896, S. 207 (Leo Marsicanus. Chronicon Monasterii Casinensis, cap. 32: «Sub qua nimirum trabe V numero teretes iconas suspendit, XIII vero quadratas pariter mensurae ac ponderis desuper statuit. E quibus videlicet X ex quadratis praedictus frater apud Constantinopolim crosso argenteo sculpsit»). Феличетти Либенфельс (op. cit., S. 54) полагает, что иконы были выполнены из серебра, но из текста это прямо не явствует.

<sup>64</sup> См. Du Cange. Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis, s. v. Προσκύνησις.

<sup>65</sup> Е. Е. Голубинский. Указ. соч., т. 1—2, стр. 209—210.

<sup>66</sup> Там же, стр. 209.



Об украшавших темплон иконах идет речь и в интереснейшей описи (*ἀπογραφή*) имущества русского монастыря св. Пантелеймона на Афоне<sup>67</sup>. В этой описи, произведенной 14 декабря 1142 г., упоминается свыше 90 икон, в том числе «Деисус», двенадцать «праздников» и «святцы» (иконы двенадцати месяцев). В частности, о «праздниках» прямо говорится как о связанных с темплоном.

Обращаясь к фонду дошедших до нас византийских икон XI—XII вв., нетрудно убедиться в том, что часть из них входила в свое время в состав темплонов. Это прежде всего опубликованные Г. и М. Сотирiu иконы сильно вытянутой формы с изображением «праздников» и сцен из жизни св. Евстратия, фланкирующих «Деисус»<sup>68</sup>. Здесь «праздники» и «Деисус» даются в пределах одного регистра, что позволяло отказаться от двух рядов икон. Но они могли образовывать и два раздельных ряда. Когда «праздничный» цикл состоял из «поклонных» икон, тогда это было неизбежно, потому что каждый праздник должен был быть написан на отдельной доске, иначе икону нельзя было снимать с места и ставить на налое. К числу таких «поклонных» икон, выполненных в мозаической технике, я склонен относить «Преображение» в Лувре (поздний XI—ранний XII в.), размер которого (0,52 × 0,36) хорошо подходит для икон этого рода<sup>69</sup>. Что же касается особенно характерных для темплона изображений Деисуса, образовывавших самостоятельный регистр, то две такие иконы до нас дошли на русской почве. Они были написаны на рубеже XII—XIII вв. и связаны с владими́ро-суздальской школой<sup>70</sup>. Нет никаких сомнений, что обе иконы, имеющие подчеркнуто вытянутую форму, увенчивали архитрав алтарной преграды, которая на данном этапе развития мало чем отличалась в древней Руси от византийских темплонов. К деисусной композиции, распавшейся уже на отдельные звенья, по-видимому, принадлежали и хранящиеся в Пинакотеке Синайского монастыря полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила, датируемые XII в.<sup>71</sup> На это указывают слегка склоненные головы архангелов, чьи полуфигуры, по-видимому, фланкировали полуфигуры Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи.

Мы, к сожалению, не знаем, какими были деревянные темплоны XI—XII вв. Вероятно, в самых бедных храмах они доминировали. По своей основной форме деревянные темплоны должны были напоминать мраморные, но они имели и свои особенности. Так, в них расписной эпистилий мог занимать место высеченного из мрамора архитрава, что делало излишним удвоение ряда икон, особенно когда «Деисус» и «праздники» размещались, как на синайских иконах, в пределах одного регистра. Но было бы неверно трактовать такие сильно вытянутые по форме иконы только как эпистилии деревянных темплонов<sup>72</sup>. Эту роль они могли выполнять. Однако они могли размещаться и на архитравах мраморных темплонов, на возможность чего указывал уже Е. Е. Голубинский<sup>73</sup>. Тогда они

<sup>67</sup> Акты Русского на св. Афоне монастыря св. великомученика и целителя Пантелеймона. Киев, 1873, стр. 50—67. Ср. Н. П. Кондаков. Русская икона, т. III, ч. I, стр. 89—90; В. Мошин. Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI—XII вв. — BS, 1950 (XI), стр. 35—36.

<sup>68</sup> G. et M. Sotiriou. Icones du Mont Sinaï, II, fig. 87—116.

<sup>69</sup> В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 124, табл. XXXVII; E. Coche de la Ferté. L'Antiquité Chrétienne. Paris, 1958, p. 117—118 (с неверной датировкой концом XII—началом XIII в.).

<sup>70</sup> V. Lasareff. La scuola di Vladimir-Suzdal': due nuovi esemplari della pittura da cavaletto russa dal XII al XIII secolo (per la storia dell'iconostasi). — *Arte Veneta*, 1956 (X), p. 9—18.

<sup>71</sup> G. et M. Sotiriou. Icones du Mont Sinaï, I, p. 87—88; II, fig. 72—73.

<sup>72</sup> Cp. A. Grabar. — *Cahiers Archéologiques*, 1959 (X), p. 316.

<sup>73</sup> Е. Е. Голубинский. Указ. соч., т. 1—2, стр. 205—206.

частично принимали на себя функцию тех изображений, которые ранее высекались на архитраве и которые уступили в XI—XII вв. место чистому орнаменту. Поэтому и возникала необходимость ставить на самом архитраве иконы, иначе верхняя часть темплона оказывалась лишенной каких-либо изображений.

На основе всего вышесказанного византийский темплон XI—XII вв. предстает перед нами примерно в следующем виде. Мраморный портик фланкируют мозаические либо фресковые иконы, размещенные в скульптурных арочках на восточных столбах церкви. Слева это богоматерь, выступающая заступницей за род человеческий (вероятно, чаще всего она изображалась как *Παναγία ἢ Παράκλησις*), справа — Христос, либо патрон храма. Интерколумний, еще лишенные икон, имели шелковые завесы, с декоративными фигурами, грифонов, львов и двойных орлов<sup>74</sup>. Ведшие в алтарь невысокие двери были украшены изображением благовещения и, возможно, фигур евангелистов<sup>75</sup>. Наконец, на архитраве могла стоять одна очень вытянутая по форме икона, включавшая в себя и «Деисус», и «праздники», либо на архитраве находилось два ряда небольших икон: «поклонные» с изображением написанных на отдельных досках «праздников» или святых месяца и «деисусные» с изображением полуфигур Христа, Марии, Иоанна Крестителя и архангелов. Вероятно, дальше этого развитие темплона в XI—XII вв. не пошло. Причем не исключена возможность, что в отдельных случаях на архитраве вообще отсутствовали какие-либо иконы, поскольку мотив «Деисуса» был уже достаточно ясно выявлен в фигурах выступавшей в роли заступницы богоматери и Христа, фланкировавших темплон.

Если в XI—XII столетиях мраморная алтарная преграда включала в себя минимальное количество икон, то в XIV в. началось своеобразное наступление икон на темплон. Однако процесс этот протекал довольно медленно, поскольку консервативные византийцы обычно не были склонны отказываться от веками отстоявшихся традиционных форм. Привыкнув к сравнительно невысоким алтарным прегодам, они избегали, насколько это было возможно, перегружать их иконами. Именно этим объясняется размещение в одном ряду и «Деисуса», и «праздников», что позволяло ограничиваться лишь одним регистром изображений. По-видимому, с этим же связано и размещение икон богоматери и Христа не на самом темплоне, а по сторонам от него, на восточных столбах. Причем, как мы видели, по своему идейному замыслу эти иконы нередко дублировали привычный для архитрава «Деисус», делая излишним его вторичное изображение на эпистилии либо над эпистилием. Для византийцев алтарная преграда, высеченная из мрамора и украшенная драгоценными шелковыми завесами, представляла самодовлеющую эстетическую ценность, прельщавшую глаз красотой пропорций и строгих архитектурных линий. Вот почему они столь упорно не хотели превращать темплон в простую подставку для икон. И все же наступил момент, когда это произошло. А произошло это, по всей видимости, около середины XIV в. К этому времени, под воздействием исихастов, в искусстве резко усилились церковные тенденции, вследствие чего стало уже невозможным задержать наступление икон на темплон. Тем самым последний начал перерождаться

<sup>74</sup> Такие ткани с зооморфными мотивами упоминаются в вышецитированной описи имущества монастыря св. Пантелеймона на Афоне (стр. 60—61) и в описи от 1201 г. сокровищницы и библиотеки монастыря на Патмосе [Ch. Diehl. Le trésor et la Bibliothèque de Patmos au commencement du 13-e siècle. — BZ, 1892 (1), p. 495.

<sup>75</sup> Ср. A. Grabar. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie. — «Recueil de travaux de l'Institut d'Études Byzantines». 1961 (7), p. 14—17, fig. 1—4.

в иконостас — процесс, получивший свое логическое завершение уже на русской почве.

Какое сложное символическое толкование давали византийцы в XV в. темплону, — об этом свидетельствуют интереснейшие высказывания архиепископа Симеона Солунского (ум. 1429 г.)<sup>76</sup>. Темплон, называемый им τὰ διαστάλα, является в такой же мере границей между *sensibilia* и *intelligibilia*, как небосвод служит границей между миром материальным и духовным. Пространство алтаря от трактует как надгробный памятник Христа (τὸ μνημα τοῦ Χριστοῦ), а сам алтарь — как его могилу. Амвон символизирует отодвинутый от входа в гробницу камень, а космитис (архитрав), на котором видны изображения Христа, богородицы, Иоанна Предтечи, ангелов, архангелов и святых, являет образ Христа на небесах и напоминает нам, что спаситель всегда с нами и что грядет его второе пришествие. Наконец, завеса символизирует небесный киворий, в котором пребывают ангелы и святые.

Упомянутые Симеоном Солунским изображения в верхней части темплона, — это не что иное, как иконы развернутого полуфигурного деисусного чина, стоявшие на архитраве. Об этих привычных для позднего времени иконах говорит и современник Симеона Солунского ритор Феодор Педиасимос, живший в XV веке<sup>77</sup>. Называя темплон «портком вимы» (ἡ στοὰ τοῦ βήματος), он упоминает группировавшиеся вокруг «Деисуса» фигуры, выполненные в мозаической технике на золотом фоне. В «Деисусе», включавшем в себя и портреты двенадцати апостолов, изображение Крестителя было заменено изображением Феодора Стратилата. Над «Деисусом» находилось «Вознесение». Как понимать это описание Феодором темплона? По-видимому, он говорит о размещенных на восточных столбах храма мозаичных иконах, которые фланкировали темплон; на архитраве темплона стояли иконы развернутого «Деисуса», а выше находилось «Вознесение», вероятно, входившее в состав праздничного цикла. Во всяком случае из довольно путанного описания Феодора явствует, что он не мыслил себе темплон вне украшавших его двух рядов икон — деисусных и праздничных.

Остатки чисто византийских алтарных преград конца XIII, XIV и XV вв. ясно показывают, что по-прежнему иконы располагались на восточных столбах, фланкировавших темплон. Отсюда можно заключить, что и на этом позднем этапе развития интерколумнии темплона оставались свободными от икон. В Календер-Хане-Джами от самой алтарной преграды ничего не сохранилось, зато на восточных столбах уцелели фрагменты обрамления (архитрав, пилястры, выступающая из стены полочка, опирающаяся на две полуколонки) некогда здесь помещавшихся икон<sup>78</sup>. Такие мозаические иконы уцелели на восточных столбах Порты Панагия в Фессалии (80-е годы XIII в.)<sup>79</sup> и Кахриэ-Джами<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> Symeon Thessalonic., De sacro templo, cap. CXXXVI. — PG, t. 155, col. 345—347.

<sup>77</sup> Sp. Lambros. — «Νέος Ἑλληνομνημῶν», XV, σελ. 171—174. Cp. L. Bréhier. Ancienne clôture de choeur, p. 55.

<sup>78</sup> E. Freshfield. Notes on the Church now called the Mosque of the Kalender at Constantinople. — «Archaeologia», 1897 (LV), p. 433—434, pl. XXIX—XXXII; Н. Окунев. Указ. соч., стр. 12; S. Euse. Istanbul. Petit Guide a travers les monuments byzantin et turcs. Istanbul, 1955, p. 54 (с указанием более старой литературы).

<sup>79</sup> Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, стр. 33, рис. 50; его же. Иконография богородицы, т. II. Пг., 1915, стр. 282—284, рис. 154; A. Orlandos. — «Ἀρχαῖον τῶν Βυζαντ. Μνημείων τῆς Ἑλλάδος», 1935, σελ. 5—40; S. Bettini. La pittura bizantina, II. Firenze, 1939, p. 32—34.

<sup>80</sup> Кахриэ-Джами, издание Русского археологического института в Константи-

В Порта Панагия фигуры богоматери с младенцем и Христа даны в рост, в строгих фронтальных позах. Обрамление состоит из колонок с узлами, несущих арку, окруженную тонкой орнаментальной резьбой. В Кахриэ-Джами мозаические иконы также имели рельефные обрамления, а над фигурой богоматери сохранился рельеф с полуфигурой Христа в медальоне, вкомпанованном в полукольце с богатым скульптурным обрамлением из аканфовых листьев. Над этим обрамлением даны две полуфигуры ангелов. Примечательной особенностью мозаических икон в Кахриэ-Джами является их необычное размещение: фигура Христа украшает северо-восточный столб (слева от зрителя), а фигура богоматери — юго-восточный (справа от зрителя). При этом около головы богоматери видна надпись  $M(\eta\rho) \Theta(\epsilon\omicron)\delta \eta \chi\omega\rho\alpha \tau\omicron\upsilon \acute{\alpha}\chi\omega\rho\acute{\eta}\tau\omicron\upsilon$  (страна невместимого пространством). Этот эпитет, равно как и сам иконографический тип богоматери, держащей на руках благословляющего младенца, никак не связаны с темой заступничества<sup>81</sup>. Поэтому есть серьезные основания полагать, что изображение Деисуса было либо высечено на архитраве, либо же написано на доске, увенчивавшей темплон. Что же касается интерколумниев алтарной преграды, то, по всей видимости, они не были заполнены иконами. К аналогичному выводу склоняют также фрагменты алтарных преград Мистры — Митрополии (рис. 17—20) и Периблепты (рис. 21)<sup>82</sup>. И здесь на восточных столбах сохранились рельефные обрамления для икон, часть которых, возможно, была высечена из камня. Если иконы украшали темплон, то только его верхнюю часть. О характере таких икон дает представление превосходно сохранившийся «Деисус» XIII в. в Пинакотеке Спнайского монастыря<sup>83</sup>. Он написан на одной длинной доске, размером 1,66×0,44. Полуфигуры Христа, богоматери и Иоанна Крестителя фланкируются полуфигурами апостолов Петра и Павла, четырех евангелистов и святых Георгия и Прокопия. Все изображения

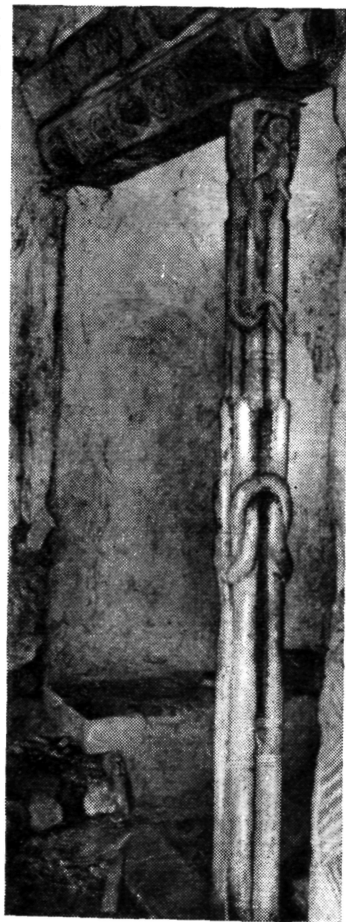


Рис. 17. Алтарная преграда жертвенника Митрополии в Мистре. Конец XIII—начало XIV в.

пополе, табл. LXVIII, LXXVII, LXXXVIII-2, 3; Н. Окунев. Указ. соч., стр. 12—13; P. Underwood. Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955—1956. — DOP, 1958 (XII), p. 282—283, fig. 16—17.

<sup>81</sup> О фигурирующем на иконе эпитете, носящем чисто символический характер и связанном с личными вкусами Феодора Метохита, см. Ф. Шмит. Кахриэ-Джами, I. История монастыря Хоры. Архитектура мечети. Мозаики нарфиков. СПб., 1906, стр. 205—211; Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, т. II, стр. 112—114.

<sup>82</sup> G. Millet. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910, pl. 43—2, 44—1—3, 45, 49—1, 3, 6, 9. См. также pl. 51—11, 12, 52—5, 7, 10, 11, 15, 21, 53—6, 54—20, 56—7, 9—14, 57—4, 6, 59—1, 2, 5, 60—19. Фрагменты Метрополии датируются началом XIV в., фрагменты Периблепты — второй половиной XIV столетия. Многочисленные фрагменты архитравов лишены фигурных изображений (кроме фрагментов из церкви св. Софии, на которых изображен лев и терзающий лань грифон).

<sup>83</sup> G. et M. Sotiriou. Icones du Mont Sinaï, I, p. 112—114, II, fig. 117—123.

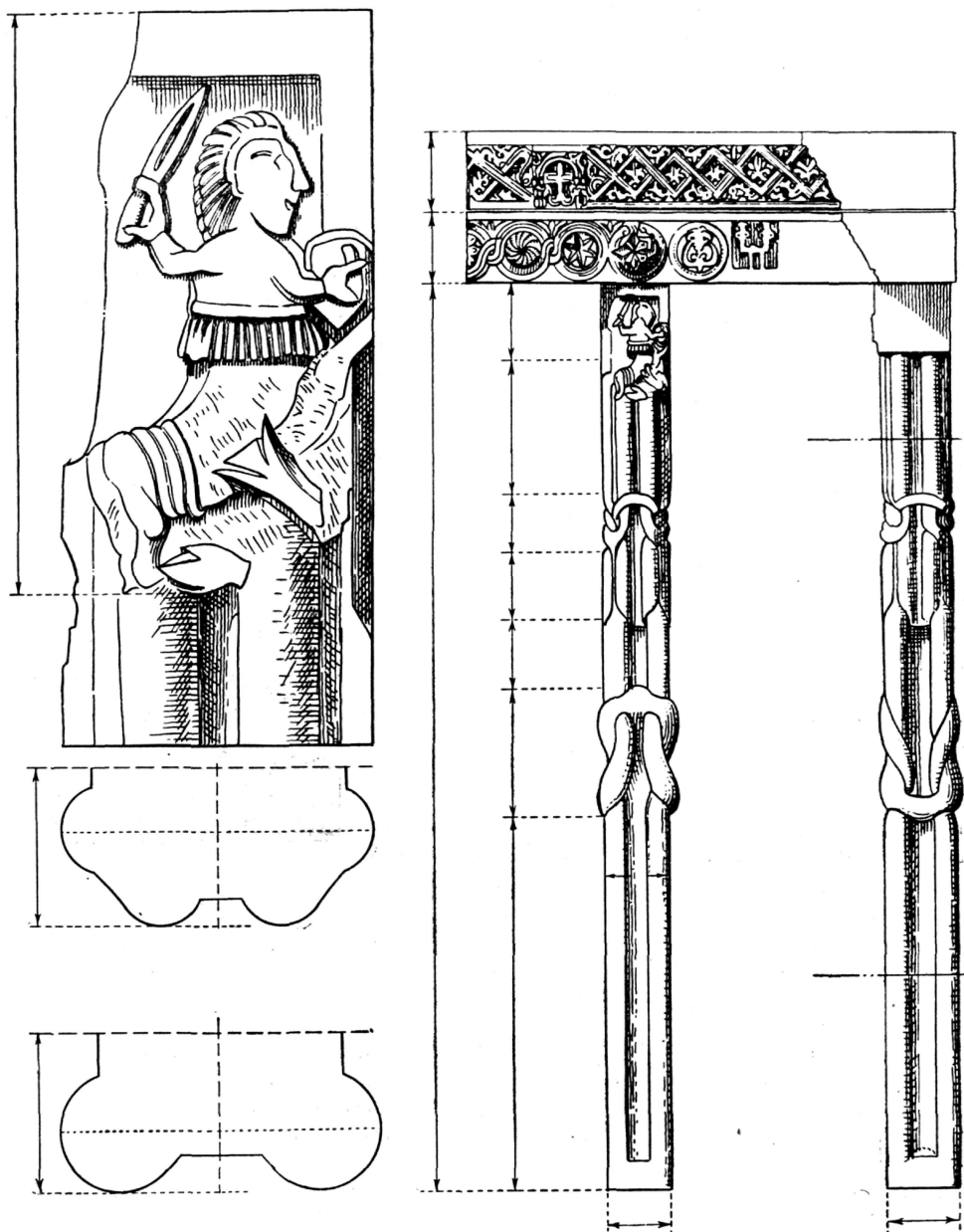


Рис. 18. Колонки, архитрав и капитель с кентавром алтарной преграды жертвенника Митрополии в Мистре. Конец XIII—начало XIV в.



Рис. 19. Верхняя часть алтарной преграды жертвенника Митрополии в Мистре. Конец XIII—начало XIV в.

даны в углубленных арочках. Такие сильно вытянутые по горизонтали иконы обычно ставились на архитрав темплона не только провинциальных, но и столичных храмов.

Развитие алтарных преград в палеологовскую эпоху лучше всего можно проследить на примере сербских памятников, сохранившихся в относительно большом количестве. И в храме св. Георгия в Старом Нагоричине<sup>84</sup>, и в Успенской церкви Студеницкого монастыря (конец XII в.)<sup>85</sup>, и в церкви Сопочанского монастыря (около 1265 г.)<sup>86</sup>, и в храме Богородицы в Матейче (середина XIV в.)<sup>87</sup> на восточных столбах сохранились остатки рельефных обрамлений некогда здесь находившихся икон богородицы и Христа. Это говорит скорее за то, что первоначально в интерколумниях темплона не были предусмотрены иконы. Но в церкви св. Георгия такие иконы уже появляются, причем они написаны в технике фрески на тонких каменных стенках, возведенных в интерколумниях. Слева мы видим полуфигуру патрона храма св. Георгия, справа — богородица с играющим младенцем (с сопроводительной надписью — «Пелагонитисса»). Как датировать это вторжение иконных изображений в интерколумнии темплона? Либо между 1313 и 1318 г., когда церковь св. Георгия была радикально перестроена королем Милутином и расписана, либо ближе к середине XIV в., что намного вероятнее<sup>88</sup>. От этого и позднейшего времени сохранились алтарные преграды в церкви Дечан-

<sup>84</sup> Н. П. Кондаков. Македония. СПб., 1909, стр. 199, рис. 135; Н. Окунев. Указ. соч., стр. 7; А. Грабар. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase, p. 17—18; R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen, 1963, Abb. 277, Plan 31. О типе алтарных преград в Сербии см. Z. Simičeva. Iconostase à Bela Crkva de Karan avec la Sainte Vierge Tricheira. — «Starinar», 1932 (VII), p. 13—35.

<sup>85</sup> Н. Окунев. Указ. соч., стр. 13.

<sup>86</sup> Там же.

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> Очень мало вероятно, чтобы при радикальной перестройке храма св. Георгия королем Милутином могла сохраниться от церкви XI в. старая алтарная преграда, как это полагает Дж. Бошкович («Starinar». 1931, p. 173—176; «Glasnik de la Soc. Scient. de Skorje», 1932, p. 212—223). По характеру письма изображения св. Георгия и богородицы Пелагонитиссы отличаются от фресок, исполненных до 1318 г. См. Н. Беляев. Образ Божьей Матери Пелагонитиссы. — BS, 1930 (II), стр. 386—394.

ского монастыря<sup>89</sup> и в церкви св. Димитрия в Марковом монастыре около Скопье<sup>90</sup>. Здесь в интерколумниях уже находились иконы, часть которых до нас дошла (изображенные в рост Христос, богоматерь с младенцем в типе «Умиления», Иоанн Предтеча, св. Николай и архангел Гавриил<sup>91</sup>). Эти дечанские иконы, необычные по своим размерам (0,56 × 1,64), были специально выполнены для алтарной преграды, чтобы их можно было поставить в интерколумниях.

Таким образом, к середине XIV в. проемы между колонками темплов стали быстро заполняться иконами. Но на этом разрастание алтарной преграды не остановилось. Темплон начали наращивать и по вертикали, в результате чего мраморная алтарная преграда постепенно превратилась в простую подставку для икон. А это знаменовало рождение иконостаса.

Было бы наивно, как это делает Феличетти-Либенфельс<sup>92</sup>, связывать чуть ли не все дошедшие до нас иконы XIV в. с темплонами. Здесь уместно напомнить, что в описи от 1142 г. в одной лишь церкви монастыря св. Пантелеймона на Афоне упоминается свыше 90 икон (sic!)<sup>93</sup>. Иконопись была весьма разветвленным искусством, и иконы предназначались не только для постановки на темплоне, но и для размещения около столпов, вдоль стен и на специально для них сделанных подставках. Поэтому с темплонами можно связывать лишь те иконы, которые для этого подходят и по своей тематике, и по своей форме, и по своим размерам. Чаще всего это были иконы богоматери и Христа, реже — иконы патрона храма и местного праздника. Они размещались в нижнем ряду, по сторонам от «святых врат». Их размер колеблется примерно от 1,00 до 1,58 м по высоте и от 0,70—0,90 до 1,25 м по ширине<sup>94</sup>. Над архитравом ставили иконы с изображением «праздников», обычно небольшие по своим размерам (праздничные иконы из церкви Богородицы Периблепты в Охриде — 0,46 × 0,38<sup>95</sup>). Наконец, темплон завершал полуфигурный «Деисус», написанный либо на одной сильно вытянутой доске (такие иконы сохранились в церкви Вознесения в Мборье<sup>96</sup>, в монастыре Зраце около Прилепа<sup>97</sup>, в церкви св. Георгия в Корча<sup>98</sup>, в Национальном музее

<sup>89</sup> Н. Окунев. Указ. соч., стр. 7; V. Petković et G. Vošković, Dečani, I. Beograd, 1941, p. 98—100, 210, pl. XIII, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX.

<sup>90</sup> Н. П. Кондаков. Македония, стр. 184, рис. 120; Н. Окунев. Указ. соч., стр. 7.

<sup>91</sup> M. Ćorović-Ljubinković. Les icônes de l'école de Peć. Beograd, 1955, p. 3—4, fig. 1, pl. I—II; S. Radojčić. Icones de Serbie et de Macédoine. Beograd, 1961, p. XI, n. 31, 33, 38—41; V. Djurić. Icones de Yougoslavie. Belgrade, 1961, p. 102—104, 37—39, n. 30—33 (с указанием более старой литературы). Дечанские иконы были написаны около 1350 г.

<sup>92</sup> W. Felicetti-Liebenfels. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten. Lausanne, 1956, S. 76—88.

<sup>93</sup> Акты Русского на св. Афоне монастыря св. великомученика и целителя Пантелеймона, стр. 54—55.

<sup>94</sup> См. V. Djurić. Op. cit., p. 98—99, n. 23; p. 94—95, n. 17; p. 93—94, n. 116. Было бы большой ошибкой все старые иконы богоматери и Христа, вставленные в новые иконостасы, рассматривать как входившие в состав первоначальных темплов. Обычно более поздние деревянные иконостасы включали в себя большинство икон всей церкви, а нередко также иконы из соседних церквей.

<sup>95</sup> V. Djurić. Op. cit., p. 88—90, n. 9—12. Ранний XIV в.

<sup>96</sup> «Деисус» фланкирован апостолами, чьи головы обращены в разные стороны. Все изображения даны на красном фоне. Последнее десятилетие XIV в. (церковь была расписана в 1390 г.).

<sup>97</sup> V. Djurić. Über den «ċin» von Chilandar. — BZ, 1960 (53), S. 348. «Деисус» дан в сопровождении полуфигур двенадцати апостолов. Работа митрополита Иована от 1393—1394 гг.

<sup>98</sup> Этот неопубликованный «Деисус» относится к концу XIV—началу XV в.



Рис. 20. Обрамление иконы на юго-восточном столбе Митрополии в Мистре. Конец XIII—начало XIV в.

в Охриде<sup>99</sup> и мн. др.), либо на отдельных досках (состоявший из одиннадцати икон деисусный чин в Хиландаре,  $0,99 \times 0,62-0,74$ <sup>100</sup>; написанный в Константинополе по специальному заказу Афанасия Высоцкого семичастный чин Высоцкого монастыря в Серпухове,  $1,45-1,49 \times 0,93-1,06$ )<sup>101</sup>. Праздничные и деисусные иконы, размещенные на

<sup>99</sup> S. Radojčić. *Icones de Serbie et de Macédoine*, n. 72—73. Конец XV в. Полуфигуры апостолов повернуты в разные стороны.

<sup>100</sup> V. Djurić. *Über den «čin» von Chilandar*, S. 333—335. (с указанием всей более старой литературы). Радойич датирует хиландарский чин 1375—1380 гг., Джурич — около 1360 г.

<sup>101</sup> В. Н. Лазарев. Новые памятники византийской живописи XIV века. I. Высоцкий чин. — ВВ, IV, 1951, стр. 122—131. Иконы Высоцкого чина, ныне хранящиеся в Третьяковской галерее и в Русском музее, датируются 1387—1395 гг. Возможно, что две иконы XIV—XV вв. в Пинакотеке Синайского монастыря (G. et M. Sotiriou. *Icones du Mont Sinai*, I, p. 181, 207—208; II, fig. 199, 237) входили в состав полуфигурного деисусного чина. На первой иконе ( $0,45 \times 0,31$ ) изображена богородица с молитвенно простертыми руками, на второй ( $1,05 \times 0,75$ ) архангел Гавриил. Концом XIV в. датируется полуфигурный деисусный чин грузинской работы в Музее Грузии в Тбилиси (происходит из Убиси).



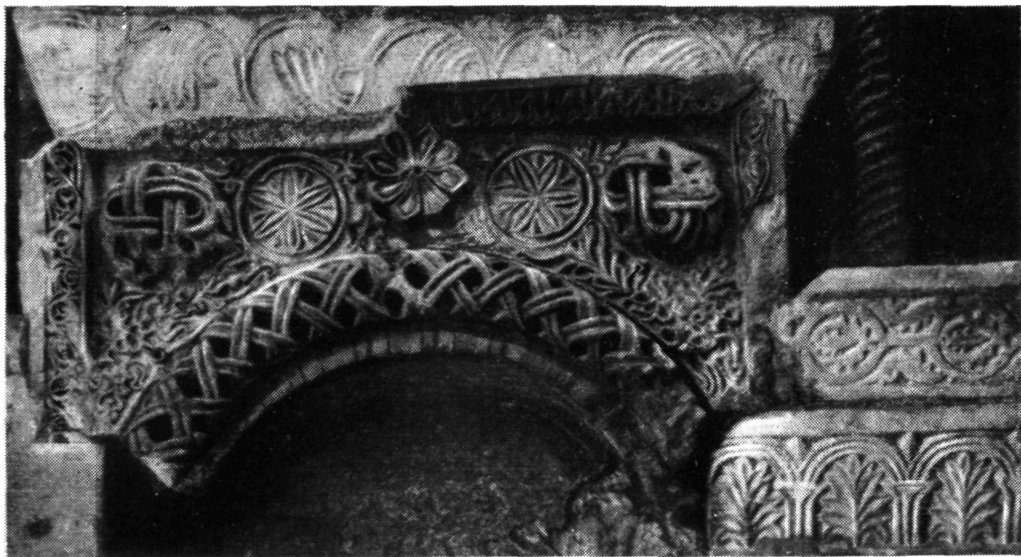


Рис. 21. Обрамление иконы на юго-восточном столбе и часть архитрава алтарной преграды Перибленты в Мистре. Вторая половина XIV в.

архитраве темплона, могли его удлинять по высоте на полтора — максимум два метра. Но этого все же было недостаточно, чтобы полностью прикрыть алтарную арку. Поэтому, когда идет речь о высоких иконостасах, следует всегда помнить, что по-настоящему высоких иконостасов, т. е. таких, которые заполняли бы всю триумфальную арку, Византия не знала. Не знали их долгое время и южные славяне<sup>102</sup>.

<sup>102</sup> Только незнанием с русскими деревянными иконостасами могу я объяснить ошибочное утверждение М. Чорович-Любинкович [Quelques icônes de la vieille iconostase de Gračanica datant du XIV-ème siècle et le problème de l'icônostase haute au moyen-âge en Serbie. — «Zbornik Narodnog Museja», 1958—1959 (II), p. 135—152], будто русские ученые, и в частности я, отрицают наличие высоких иконостасов у греков и сербов. Действительно, я отрицал и продолжаю отрицать существование у византийцев и южных славян до XVI в. таких многоярусных высоких иконостасов, которые полностью закрывали бы алтарную арку. Что же касается византийских трехъярусных иконостасов, то они зародились уже в XI—XII столетиях и получили дальнейшее развитие в XIV—XV вв. Причем иконы как деисусного, так и праздничного чина были небольшими, в то время как на Руси они достигли уже в начале XV в. четырех с половиной метров в высоту. В частности, публикуемые Чорович-Любинкович иконы деисусного чина из Грачаницы имеют максимум 0,77 в высоту (у Феофана Грека — 2,10!). В. Джурич (BZ, 1960, S. 348) правильно возражает против слишком ранней (около 1383 г.) датировки грачаницких икон, которые он склонен отнести к XVI в.

Византийские темплены XIV—XV вв. имели, как и в предшествующий период, деревянные двери с изображением благовещения и, реже, апостолов. Их примерная высота — около 1,50. См. G. Sotiriou. La sculpture sur bois dans l'art byzantin. — «Mélanges Charles Diehl», II. Paris, 1930, p. 175—177; В. Н. Лазарев. К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи. — «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», 1952, стр. 157, 163; A. Xungoroulo s. Βημβυρον κρητικής τέχνης εις την Θεσσαλονίκην. — «Μακεδονικά», 1954 (Γ'), σελ. 1—10; M. Chatzidakis. L'icone byzantine. — «Saggi e memorie di storia dell'arte», 1959 (2), p. 32, fig. 21. Обязательное, как полагает Константинович (op. cit., S. 149, 152), увенчание темплона распятием либо иконой с изображением этого сюжета остается недоказанным для древних времен, тем более что нам не известен ни один византийский крестификс. Об завесах «святых врат» (καταπέτασμα) XIV в. хорошее представление дает знаменитая завеса в Хи-

До нас, к сожалению, не дошли ранние деревянные темплены. То, что было опубликовано проф. Г. Сотирину, недостаточно для далеко идущих выводов<sup>103</sup>. Основная схема деревянного темпленна мало чем отличалась от мраморного. Те же парапеты, колонки и архитравы. Архитравы, состоявшие из двух досок, между которыми шла сквозная балюстрада, украшала богатая резьба. Вероятно, в деревянных темпленнах раньше, чем в каменных, начали размещать иконы в интерколумниях. Поэтому именно деревянные темплены ранее всего превратились в простую подставку для икон. В дальнейшем они полностью вытеснили высеченные из мрамора темплены. Последние уже не годились для размещения большого количества икон, и они, почти как правило, оказались в позднейшее время скрытыми за деревянными иконостасами, которые обычно возводили перед ними. Это столь позднее появление высоких иконостасов объясняет нам, почему византийцы не пользовались данным термином для обозначения алтарной преграды. Первоначально к этому термину прибегали, когда речь шла о крюках, на которые подвешивали иконы, либо о подставках (аналогии), на которые клали иконы<sup>104</sup>. И уже много позднее термин *εικονοστάσιον* (или *εικονόστασις*) стал применяться для обозначения всей алтарной преграды<sup>105</sup>.

Не подлежит никакому сомнению, что форму алтарной преграды русские переняли от византийцев. От византийцев перешла к ним и тематика темпленна (местный ряд, «праздники», «деисус»). Но очень скоро древнерусский иконостас приобрел такой монументальный размах, которого не знали византийцы. Уже в 1405 г. фигуры деисусного чина увеличились до 2,10 м в высоту (иконостас работы Феофана Грека, Прохора с Городца и Андрея Рублева в Благовещенском соборе московского Кремля<sup>106</sup>), а три года спустя они достигли уже 3,14 м (иконостас работы Андрея Рублева и Даниила Черного во владимирском Успенском соборе)<sup>107</sup>. Соответственно увеличился и размер праздничных икон (0,80 × 0,61 в Благовещенском соборе и 1,25 × 0,92 в Успенском соборе)<sup>108</sup>. Иконы полуфигурного деисусного чина, происходящие из Звенигорода и приписываемые Андрею Рублеву, также имеют совсем необычные для византийских темпленов размеры (1,60 × 1,09)<sup>109</sup>. Здесь приходится говорить не о простом механическом увеличении икон, а о росте монументальных тенденций, порождающих совсем новое эстетическое качество. Если

---

ландаре от 1399 г., на которой изображен своеобразный вариант «Деисуса»: фигуру благословляющего Христа, данного в типе «великого архиерея», фланкируют фигуры двух ангелов и Иоанна Златоуста и Василия Великого, держащих в руках свитки. См. Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 244—246, табл. XXXIX; G. Millet. *Broderies religieuses du style byzantin*. Paris, 1947, p. 76—78, pl. CLIX—CLX (с указанием более старой литературы).

<sup>103</sup> G. Sotiriou. *La sculpture sur bois dans l'art byzantin*. — «Mélanges Charles Diehl», II, p. 171—174, fig. 1—2. В Музее Виктории и Альберта в Лондоне хранится превосходно сохранившийся деревянный иконостас XVI в., вывезенный с острова Кипра. См. L. Bréhier. *La sculpture et les arts mineurs byzantins*. Paris, 1936, p. 80—81, pl. XLII.

<sup>104</sup> Ср. J. Konstantynowicz. *Op. cit.*, S. 33; L. Bréhier. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>105</sup> О развитых греческих и сербских иконостасах см. А. Хунгорулоу. *Συεδιάσμα ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν*. Ἀθήναι, 1953, σελ. 130—134; M. Chatzidakis. *Ἡ Ζωγράφος Εὐφρόσυνοσ*. — *Κρητικὰ Χρονικά*, 1956 (I'), σελ. 276—281; M. Ćorović-Ljubinković. *L'iconostase de l'église de Saint Nicolas à Velika Noća*. — «Starinar», 1958—1959 (IX—X), p. 169—179; K. Kalokyris. *Ἄδωσ, Θέματα Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης*. Ἀθήναι, 1963, σελ. 173—249.

<sup>106</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 86—91, табл. 88—111.

<sup>107</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 127—129.

<sup>108</sup> Там же, стр. 110—116, 130—132.

<sup>109</sup> Там же, стр. 132—134.

сюда присоединить еще строго центрическое построение всей иконостасной композиции, четко ориентированной на центральную ось, усиление значения силуэта, выветление колористической гаммы, приобретающей особую мажорность звучания, наконец ослабление аскетического начала, то станет понятным, почему древнерусский иконостас так непохож на византийский. И когда к местному деисусному и праздничному рядам присоединились в дальнейшем еще «пророческий», «праотеческий», «пядничий», «херувимский», «страстной» и «апостольский», то многоярусный иконостас превратился в грандиозный по своему монументальному размаху ансамбль, для которого невозможно найти сколько-нибудь близкой аналогии на византийской почве. И здесь перед нами встает уже новая проблема, решение которой возможно лишь в рамках древнерусской художественной культуры<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Говоря о развитии темплона, я сознательно не касался алтарных преград в виде массивных, с арочными проемами, стенок, отделяющих апсиду от нефа. Обычно эти выложенные из камня алтарные преграды украшались не иконами, а фресками, причем тематика росписи была совсем особой. Такие каменные алтарные преграды развивались параллельно с мраморными темплонами, а на Руси — параллельно с деревянными иконостасами. Им я собираюсь посвятить специальное исследование.