

ДРЕВНЕ-
РУССКОЕ
ИСКУССТВО


А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



ДРЕВНЕ- РУССКОЕ ИСКУССТВО

ЗАРУБЕЖНЫЕ СВЯЗИ

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»
 № 0255

ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·

МОСКВА

1 9 7 5

Редколлегия:

В. Н. ЛАЗАРОВ, О. И. ПОДОБЕДОВА

Редактор и составитель тома

Г. В. ПОПОВ

80102—075
Д 042(02)—75 ВЗ 37—16—74

© Издательство «Наука», 1975 г.

ВЛИЯНИЕ ДЮРЕРА И СОВРЕМЕННОЙ ЕМУ НЕМЕЦКОЙ ГРАФИКИ НА ИКОНОГРАФИЮ ПОСТВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА*

А. ЧИЛИНГИРОВ

Правильная оценка значения иконографии¹ в восточнохристианской живописи предполагает точное представление о ее роли в этом искусстве, которое уже в первых своих проявлениях ставит своей целью объективирование идеала². Субъективное начало исчезает почти полностью, теряясь в объективном, искусство становится в истинном смысле слова искусством коллективным. И хотя чаще всего от нас скрыты имена творцов, как и правила, по которым художники создавали свои произведения, иными словами — канон, в рамках которого они творили, — причиной такого положения является отнюдь не время, стершее всякие следы подобных документов. Последние никогда не существовали или, по крайней мере до конца средневековья, не были известны — до постановлений Стоглавого собора 1551 года в России³ и руководства по живописи (Ерминии) первой трети XVIII века афонского происхождения⁴. Единственными свидетелями законов религиозного искусства являются сами произведения: исследования показывают, что вопреки традициям, которые проходят красной нитью через тысячелетнее развитие христианского искусства, оно не было безучастным свидетелем эволю-

* Перевод с болгарского Г. В. Попова. Ссылки на текст Апокалипсиса в подписях к иллюстрациям принадлежат редколлегии.

¹ Автор далек от мысли рассматривать иконографию в качестве набора внешних признаков, чья механическая комбинация создает ту или иную схему, согласно которой различные типы распределяются по категориям, — но в смысле органического целого, исходящего из идей и содержания изображаемого объекта. По этому вопросу см. прежде всего: E. P a n o f s k y. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. — «Logos», XXI, 1932, p. 103—119; I d e m. Studies in Iconologie. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York, 1939.

² По вопросу византийской эстетики см.: В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 23—33; G. M a t h e w. Byzantine Aesthetics. New York, 1964; K. O n a s c h. Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1969, S. 29 ff.

³ Cp. G. O s t r o g o r s k i j. Les décisions du «Stoglav» concernant la peinture d'images et les principes de l'icôneographie byzantine. — «L'art byzantin chez les slaves», 2-ème recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij. Paris, 1930.

⁴ D i o n y s i u s P h u r n e n s i s. Ἐπιμνηταὶ τῆς Ζωσσογραφικῆς τέχνης. Manuel d'icôneographie chrétienne. Accompagné de ses sources principales inédites et publié avec préface, pour la première fois en entier d'après son texte original par A. Papadopoulo-Kérameus. St. Pétersbourg, 1909.



«Видение «Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 10—11). Дюрер, гравюра, 1498 год



«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 10—11). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Л. Кранаха, 1522 год

ции идей, а регистрировало, как барометр, колебания в атмосфере религиозной и духовной жизни⁶.

Хотя на сегодняшний день известны имена некоторых художников на отдельных деталях изображений — складках гиматиев, мечах архангелов, мафориц Богоматери; эти случайные, лаконичные подписи свидетельствуют скорее о скромности и смирении художников, о их преклонении перед объектом творчества. Поскольку данное искусство определяется не личностью творца, не субъективным началом, а самим предметом изображения, постольку художественные произведения идентифицируются с его содержанием: содержание, соответствующая иконография играют главную роль в возникновении и развитии этого искусства.

От своего зарождения в первые столетия возникновения христианской религии до позднего средневековья иконография развивается в обширном комплексе более или менее подвижных форм и символов, первоначальный центр источника которых — христианский Восток — перемещается в IX веке в Константинополь, а затем еще раз,

⁶ В связи с этим ср. особенно новейшие исследования: Г. Б а б и й. Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских црква.— «Зборник за ликовне уметности», 2. Нови Сад, 1966, стр. 9—29; Н. К. Г о л е й з о в с к и й. Исихазм и русская живопись XIV—XV вв.— «Византийский вестник», т. XXIX. М., 1968, стр. 196—210; К. О п а с а ч. Ketzergeschichtliche Zusammenhänge bei der Entstehung des antropomorphen Dreieingkeitsbildnis der byzantinisch-slavischen Orthodoxie.— «Byzantinoslavica», XXXI, Praha, 1970, 229—243.



«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 15—16). Библия Томаса Вольфа, рисунку Г. Гольбейна Младшего, 1523 год



«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 15—16). Библия Ф. Рено и Грифуса. Мастер I, F, 1538—1583 годы

после овладения Константинополем в 1453 году турками, на Афон. Сила влияния этих центров, особенно первых двух — христианского Востока и Константинополя — настолько сильна, что далеко выходит из сферы воздействия на православную религию и византийский мир: возникшие на Востоке и в Византии формы и иконографические типы были обязательными и для Запада, прежде чем утратить свои характерные черты в продолжительном процессе формальных преобразований.

Закономерный процесс кристаллизации субъективного начала в искусстве, связанный с секуляризацией последнего и обращением к жизни, был прерван турецким нашествием в Византию и другие православные страны, находившиеся в сфере ее непосредственного влияния. Отдельные проблески эмансипации искусства и гуманизма в XIII—XIV веках на Балканах и в Константинополе, за полтора столетия до итальянского Ренессанса, не обладая необходимой экономической и социальной базой в еще неразвитом городском сословии, остались изолированным явлением, не получившим настоящего развития⁶. Возврат к феодальным отношениям, существующим

⁶ См. K. Weitzmann. Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance.— «Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein — Westfalen — Geisteswissenschaften», Hf. 107. Köln — Opladen, 1963; а также: К. Крѣстев. Наченки на ренесанс в средновековна България. София, 1971. Обширный обзор старой литературы о палеологовском ренессансе см.: O. Demus. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei.— «Berichte zum XI Internationalen Byzantinistenkongress». München, 1958, S. 1—63.



«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (1, 12—13). Фрагмент росписи преддверия трапезария в Дионисиате, 1550-е — 1560-е годы

ческой эпохи, хотя и косвенно, имя Альбрехта Дюрера. Поистине странно, но Дюрер действительно был первым художником Запада, который решительно повлиял своими творениями на тысячелетнюю иконографическую традицию в двух смыслах: как художник, который категорически изменил направление влияния от Восток — Запад к Запад — Восток, и как творческая личность, которая обособилась посредством своего личного влияния от действующего до того времени принципа *коллективного* создания традиции.

Естественно, и прежде Дюрера имели место отдельные западные влияния на восточноправославное искусство. Большинство из них, однако, оказало воздействие исключительно на отдельные элементы иконографии, которые, будучи ассимилированными и переработанными местными художниками, быстро утрачивали свои характерные черты, становясь органической составной частью их творчества. Некоторые художественные произведения с элементами западной иконографии возникли в пограничных областях между Востоком и Западом, как, например, каменные рельефы

в остальной части военно-феодальной системы турецкой державы, тормозил развитие искусства в продолжение почти четырех столетий.

Этот период развития восточноправославного искусства, так называемый «поствизантийский», — один из самых противоречивых и спорных во всей его истории. Хотя по большей части возникшие в то время произведения искусства слишком слабо изучены, сегодня мы на основании исследований последних лет не можем поддерживать по отношению к поствизантийскому искусству ту отрицательную точку зрения, которая характерна для ученых старшего поколения⁷. Мы уже знаем — в те столетия возникают и распространяются плодотворные для дальнейшего развития искусства тенденции. Искусство восточноправославной церкви, достигнув задолго до рассматриваемого периода своей кульминации, характеризующейся крайней степенью стилизации и спиритуализации, встает в поствизантийскую эпоху перед альтернативой — или погибнуть в сухом и безжизненном самоповторении, превратившись в шаблонную схему, или, оплодотворившись жизненными впечатлениями и внешними воздействиями, найти в себе силы для настоящего развития.

Исследованию развития поствизантийского изобразительного искусства на основе внешних импульсов, а именно западного влияния, и посвящена данная статья.

Наиболее оправданно связать с искусством православного Востока этой критиче-

⁷ Назовем, например: П. Успенский. Восток христианский. Афон. История Афона, II. Афон монашеский, отд. второе. СПб., 1892; Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902; В. Н. Лазарев. К вопросу о «греческой манере», ита-

Дечан⁸, и долгое время оставались изолированным явлением, не влияя на общее развитие. Почти во всех случаях указанные заимствования коснулись отдельных деталей иконографии праздничных сцен в монументальной и иконной живописи. Единственное исключение — схема целой праздничной сцены, исходящая из западного образца додюреровского периода и обязанная своим происхождением медной гравюре Маркантонио Раймонди (около 1480—1527/1534) по эскизу Рафаэля, — «Избиение младенцев» (незадолго до 1512)⁹, которое довольно точно скопировано во второй четверти XVI века (фрески соборной церкви Великой Лавры на Афоне Феофана Кипрского, 1537 год¹⁰), при этом без использования традиционной иконографии данной сцены. Проблема происхождения других иконографических типов — «Пиетты» и «Поклонения младенцу» («Видения св. Бригитты») — все еще спорна и не может быть решена полностью в пользу Запада¹¹. Не получила отклика рекомендованная в Ерминии схема «Несения креста»¹², которая восходит к гравюре Мартина Шонгауера (1435/1440—1491 годы) «Поверженный Христос»¹³; она не была реализована ни в одном из известных произведений изобразительного искусства.

Совершенно иным случаем с Дюрером¹⁴. Во всей истории мирового искусства — исключая более ранний этап «коллективного» творчества — нельзя указать ни одного столь

греческой и итало-критской школах живописи (против фальсификации истории поздней византийской живописи). — «Ежегодник Института истории искусств. 1952 г.», М., 1952, стр. 152—200. Противоположную оценку см. А. Ευχουροβλος. Συζητήματα ιστορίας της βυζαντινικής ζωγραφικής τὴν ἀνατολὴν. Ἀθήνα, 1957; ср. рецензию С. Радоичича: «Byzantinische Zeitschrift», 53, 1960, S. 417—419.

⁸ Возникшие под сильным западным влиянием рельефы в лонете западного портала монастырской церкви в Дечанах, чья иконографическая программа связана с «Апокалипсисом» и «Страшным судом», представляют полностью изолированное явление в сфере православного искусства. См. по этому вопросу: В. Петковић, Б. Тошковић. Манастир Дечани, I. Београд, 1941, стр. 75—78.

⁹ A. Bartsch. Le peintre graveur. Wien, 1803, № 21.

¹⁰ См. J. P. Richter. «Aendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients». — «Zeitschrift für bildende Kunst», 13, 1878, S. 205—210; M. Hadzidakis. Marcantonio Raimondi und die postbyzantinische-kretische Malerei. — «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 49, 1940, S. 151 ff.

¹¹ Новейшие исследования иконографии «Рождества Христового» (Κ. Καλοκωρής. Ἡ γεννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινῆν τεχνικὴν τῆς Ἑλλάδος. Ἀθήνα, 1956; G. Ristow. Art. Geburt Christi. — «Reallexikon zur byzantinischen Kunst», II, Lief. 12—13, 1970, col. 673 ff.) дают много нового материала, вопреки этому вопросу происхождения иконографии «Поклонения младенцу» («Видения св. Бригитты») остается все еще нерешенным — существует множество доказательств, которые говорят в пользу восточного происхождения этой иконографической схемы.

¹² Dionysius Pflugensis. Ἐπιμνησιν..., § 298.

¹³ A. Bartsch. Op. cit., № 21. Ср. K. Künstele. Ikonographie der christlichen Kunst, I. Freiburg i. B., 1928, S. 444, Abb. 223.

¹⁴ Основные труды по «Апокалипсису» Альбрехта Дюрера: M. Thausing. Albrecht Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig, 1876; M. Rade. Zur Apokalypse Dürers und Cranachs. — «Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Festgabe für Anton Springer». Leipzig, 1885, S. 114 ff. H. Wöflin. Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1919; M. Friedländer. Dürer der Kupferstecher und Holzschnittzeichner. Berlin, 1919; idem. Albrecht Dürer. 1921; W. Stechow. Die Chronologie von Dürers Apokalypse und die Entwicklung von Dürers Holzschnittwerk bis 1498. Diss. phil. Göttingen, 1921; C. Schellenberg. Dürers Apokalypse. München, 1923; M. Dvořák. Dürers Apokalypse. — «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte». München, 1924, S. 191 ff.; Ed. Flechsig. Albrecht Dürer, sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. I. Berlin, 1928; Fr. Stadler. Dürers Apokalypse und ihr Umkreis. München, 1929; W. Neub. Die ikonographischen Wurzeln von Dürers Apokalypse. — «Volkstum und Kulturpolitik, G. Schreiber zum 50. Geburtstag». Köln, 1932; M. Escherich. Albrecht Dürer. Die Apokalypse. Stuttgart — Berlin, 1934; W. Waetzoldt. Dürer und seine Zeit. Wien, 1935; E. Panofsky. Albrecht Dürer, I. Princeton, 1948; Fr. Juraschek. Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Cues. Salzburg, 1955; K. Arndt. Dürers Apokalypse. Versuche zur Interpretation. Diss. phil. Göttingen, 1956; W. Worringer. Dürers Apokalypse. — «Fragen und Gegenfragen». München, 1956, S. 78 ff.; Fr. Winkler. A. Dürer. Leben und Werk. Berlin, 1957; R. Chadraba. Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung. Prag, 1964.



«Четыре всадника». Иллюстрация к Апокалипсису (V, 2, 4, 6; VI, 8). Дюрер, гравюра, 1498 год.



«Четыре всадника». Иллюстрация к Апокалипсису (V, 2, 4, 6; VI, 8). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Л. Краха, 1522 год

распространенного художественного произведения, как его цикл гравюр на дереве «Апокалипсис», имевший множество копий и переработок. Отпечатанный впервые в 1498 году в двух редакциях — немецкой и латинской, — этот цикл копируется уже в 1502 году Иеронимусом Греффом в Страсбурге¹⁵. Вслед за вторым изданием дюреровского цикла в 1511 году с уменьшенным изданием копий в 1515—1516 годах выступает Александро Паганини в Венеции¹⁶. Исключительно большое значение для распространения графического цикла Дюрера имело включение «Апокалипсиса» Мартином Лютером в первое издание своего перевода Библии, вышедшее в сентябре 1522 года в Виттенберге (так называемая «Сентябрьская» Библия). Ее иллюстрации были созданы на основе дюреровских гравюр, по указаниям Лютера, в мастерской Краха¹⁷. Четырнадцать гравюр Дюрера увеличились до двадцати одной, причем некоторые сложные композиции были разделены на две сцены, а две композиции исключены.

¹⁵ C. Dodgson. Zu den Copien der Dürer'schen Apokalypse.— «Repertorium für Kunstwissenschaft», 25.1902, S. 371—373.

¹⁶ Prince d'Essling. Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e, I. Florenz—Paris, 1907, p. 189, Nr 205.

¹⁷ См. A. Schramm. Die illustration der Lutherbibel. Leipzig 1923; H. Zimmermann. Beiträge zur Bibel-Illustration des 16. Jh.—«Studien zur deutschen Kunstgeschichte», 226. Strassburg, 1924; Ph. Schmidt. Die Illustration der Lutherbibel 1522—1700. Basel, 1962.



«Четыре всадника». Иллюстрация к Апокалипсису (V, 2, 4, 6; VI, 8). Библия Томаса Вольфа, гравюра по рисунку Гольбейна Младшего, 1523 год



«Четыре всадника». Иллюстрация к Апокалипсису (V, 2, 4, 6; VI, 8). Фрагмент росписи поддверия трапезария в Дюнквисте 1550-е — 1560-е годы

Этот новый цикл, в котором оригинал Дюрера оставался все же почти неизменным, стал основой многочисленных изданий Библии вплоть до XVII века. При всех стилистических новшествах композиционная схема Дюрера сохранялась. Уже на следующий год после сентябрьского издания Библии выпускаются издания Томаса Вольфа в Базеле¹⁸, с гравюрами Ганса Гольбейна Младшего¹⁹, и в Аугсбурге, с шестью гравюрами Ганса Шойфелайна²⁰ и Ганса Бургкмайра²¹, в 1526 году — в Нюрнберге, с гравюрами Зебалда Бехамма²², и т. д. Все эти издания с большей или меньшей свободой следуют за напечатанными в сентябрьском издании Библии гравюрами дюреровского «Апокалипсиса» или за созданными по эскизам Гольбейна гравюрами базельского издания.

В течение следующих лет выходят многочисленные новые издания с гравюрами «Сентябрьской» Библии и Гольбейна. С существующих клише, заимствован-

¹⁸ Вышедшее в декабре 1522 года второе издание лютеровской Библии содержит известные изменения иллюстраций; см.: A. S c h r a m m. Op. cit., S. 5 ff., 33—35.

¹⁹ R. M u t t e r. Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance (1460—1530). Leipzig, 1884. I, S. 199 ff.; II, Taf. 221—225; A. S c h m i d. Hans Holbein d. J., I. Basel, 1948, S. 248 ff., Ph. S c h m i d t. Op. cit., S. 123—127.

²⁰ R. M u t t e r. Op. cit.

²¹ M. G e i s b e r g. Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des 16. Jh. 1930, Nr 273—293; A. B u r k h a r d. Hans Burgkmaier d. A. Leipzig, [s. a.], S. 164 ff.

²² M. G e i s b e r g. Op. cit., Nr 1150—1170.



«Ангел, облаченный в облако». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 1—3, 8—9). Дюрер, гравюра, 1498 год.



«Ангел, облаченный в облако». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 8—10). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Кранаха, 1522 год.

ных другими издателями, было отпечатано много других изданий; еще вскоре после первых Библий с иллюстрациями к «Апокалипсису», эти иллюстрации служат образцом, по которым создавались новые клише, с разной степенью точности копирующими оригиналы²³. Издатели в Париже, Амстердаме, Аугсбурге, Страсбурге, Лионе и в других городах следуют примеру издателей Виттенберга и Базеля²⁴. Только до середины XVI века количество изданий Библии с иллюстрациями, восходящими к дюреровскому «Апокалипсису», достигло числа, которое на сегодняшний день не может быть определено с абсолютной точностью.

Без сомнения, один из наименее интересных вариантов 21-частного цикла «Апокалипсиса» представляют стенописи в афонских монастырях. По всей вероятности,

²³ См. S. V ö g e l i n. Ergänzungen und Næchweisungen zum Holzschnittwerk Nans Holbein des Jüngeren.—«Repertorium für Kunstwissenschaft», II. 1878; H. A. S c h m i d. Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger.—«Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XX, 1899; H. K o e g l e r. Ergänzungen zum Holzschnittwerk des Hans und Ambrosius Holbein.—Ibid., XXVIII, 1907.

²⁴ E. M a î l e. L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie de moyen âge et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1949; L. R e a u. L'influence d'Albrecht Dürer sur l'art français.—«Bulletin de la Société des Antiquaires de France», 1924. Дипломная работа: Huguette Brunet-Dinard «L'iconographie de l'Apocalypse en France, dans les manuscrits et les livres illustrés (L'Ecole du Louvre, Paris) не была мне доступна.



«Ангел, облаченный в облак». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 9—10). Библия Томаса Вольфа, гравюра по рисунку Гольбейна Младшего, 1523 год.



«Ангел, облаченный в облак». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 9—10). Гравюра народного мастера Василия Кореня, 1698 год.

стенописи в преддверии трапезария Дионисиата из них — наиболее ранние. Их заказчики — князь Молдавии Иоани Александру IV Лалушинеану и его супруга Роксандра, чье правление приходится на время между 1553—1561 годами и 1563—1568 годами²⁵.

Изображение «Апокалипсиса» не характерно для древнего восточноправославного искусства, причина чего кроется в длительном оспаривании каноничности текста сочинения Иоанна Богослова в странах православной теологии²⁶. Хотя редкие эле-

²⁵ Важнейшие исследования о стенописи трапезной в монастыре Дионисиата: G. Millet. Monuments de l'Athos. I. Les peintures. Paris, 1927, pl. 206—209; L. H. Heudenberg. Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation. — «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 8, 1939, S. 1—40; ср. рецензию E. Baiganda. — «Byzantinische Zeitschrift», 39, 1939, S. 564—566; J. Renaud. Le cycle de l'Apocalypse de Dionysios. Interprétation byzantine de gravures occidentales. — «Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences Religieuses», 59; ср. рецензию Л. Г. Гейденрейха — «Byzantinische Zeitschrift», 48, 1955, S. 174—177; H. Brunet-Diard. Le Maître IF, inspirateur des fresques de «L'Apocalypse» de Dionysios. — «Gazette des Beaux-Arts», 6 Per., XLIV/1954-Dec., p. 306—316; Fr. Burgi. Holbein auf dem Athos. — «Basler Stadtbuch», 1965, Basel, 1964, S. 39—51; P. Huber. Athos. Leben-Glaube-Kunst. Zürich — Freiburg i. B., 1969, S. 365—383.

²⁶ В. Буслев. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX. М., 1884, стр. 47 сл.; его же. Литература русских иконописных подлинников. — Ф. И. Буслев. Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 387; Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 86 сл.; J. Renaud. Op. cit., p. 7—19.



«Ангел, облаченный в облако», Иллюстрация к Апокалипсису (X, 9—11). Фрагмент росписи преддверия трапезария в Дионисиате, 1550-е — 1560-е годы

лось установить непосредственный прототип афонских стенописей — гравюры одного из четырех изданий Библии, издания Франсуа Рено в Париже 1538 года,

менты иконографии определенных символических сцен раннего периода и ведут свое происхождение от «Апокалипсиса»²⁷; изображения целого цикла появляются едва ли не с XVI века, но быстро занимают постоянное место в системе росписей, как, например, в описываемом наружном преддверии монастырского трапезария и церкви.

Цикл «Апокалипсиса» в Дионисиате состоит из 21 величественной композиции²⁸, которые точно следуют переработанным Кранахам — Гольбейном композиционным схемам Дюрера²⁹. Проблема возникновения этой стенописи и определение ее непосредственных образцов изучались в течение нескольких десятилетий. Первые русский исследователь Н. П. Кондаков в 1902 году высказал предположение о вероятной зависимости иконографии этого цикла в афонских росписях от Запада³⁰. В 1939 году мюнхенский искусствовед Л. Г. Гейденрейх³¹ заново исследовал круг проблем. В 1943 году им посвящается работа французской византистки Ж. Рено³². Большую часть вопросов, связанных с изучением стенописей, можно считать решенной, однако по некоторым из них у специалистов нет единодушия. Причина этого кроется, с одной стороны, в отсутствии объективного подхода к предмету дискуссии, с другой — в недостаточности публикаций афонских стенописей: все исследователи опираются или на издание Г. Милле 1927 года³³, или на отдельные любительские снимки.

После того как в 1954 году французской исследовательнице Х. Брюне-Динар³⁴ удалось установить непосредственный прототип афонских стенописей — гравюры

²⁷ Прежде всего в иконографии «Страшного суда»; см. по этому вопросу: В. В р е н к. Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. — «Wiener byzantinistische Studien», III. Wien, 1966, Register: Apokalypse. Hetoimasia; L. R é a u. Iconographie de l'art chrétienne, II/2. Paris, 1957, p. 663. Об иконологическом происхождении «Древа жизни» от «Апокалипсиса» Иоанна Богослова см.: Joh. F l e m m i n g. Der Lebensbaum in der alchristlichen, byzantinischen und byzantinische beeinflussten Kunst. Habilitationsschrift. Jena, 1963, S. 25 ff. В целом об иконографии «Апокалипсиса» см. также: Н. А у р е л а м е r. Lexikon der christlichen Ikonographie, I. Wien, 1959—1967, S. 176—207; «Lexikon der christlichen Ikonographie hgs. Von E. K i r s c h b a u m, I. Wien, 1968, col. 124—142.

²⁸ Наибольшие композиции имеют размер 185 × 95 см.

²⁹ Исчерпывающий формальный анализ стенописей см.: J. R e n a u d. Op. cit., p. 40—198.

³⁰ Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 88.

³¹ Л. Н. Heydenreich. Op. cit.

³² J. Renaud. Op. cit.

³³ G. Millet. Op. cit.

³⁴ H. Brunet-Dinard. Op. cit.

а также Грифиуса в Лионе 1541, 1542 и 1583 годов³⁵, снабженные монограммой «IF», — вопрос о значении Дюрера, по чьим образцам создавались многочисленные последующие варианты, мало интересует западноевропейских исследователей. Сама Х. Брюне-Динар в старании подчеркнуть французский приоритет воскрешает опровергнутой еще в прошлом столетии гипотезу о личности художника «Maitre IF», игнорируя известные специальные исследования, в которых показано, что этот «великий неизвестный соперник Гольбейна» — один из многих граверов, исполнявших гравюры по эскизам последнего, а именно Якоб Фабер³⁶, работавший в Базеле, Париже и Лионе. Некоторые его гравюры подписаны: «IF for[te] H[ans] H[olbein]» или «IF invent[i]o Holbeini». Гипотезе Х. Брюне-Динар, согласно которой за монограммой «IF» стоят родной и двоюродный братья Жан Себастиана Грифиуса, издавшего Библию в Лионе, Франсуа и Жан, противоречит отмеченный автором факт, что Грифиус занял и повторно употребил для своего издания клише парижского издателя Рено³⁷. Кроме того, согласно данным автора, Жан Грифиус находился между 1540 и 1557 годами в Венеции, где он учился³⁸.

С другой стороны, двумя швейцарскими исследователями, Ф. Бури³⁹ и П. Губером⁴⁰, собраны новые доказательства непосредственного влияния Гольбейна на афонские стенописи и предложена гипотеза о возможном пути, по которому Библия с его иллюстрациями достигла Афона. При этом, основываясь на некоторых иконографических особенностях, П. Губер считает даже возможным использование художниками Афона одного из виттенбергских изданий.

Еще Л. Г. Гейденрейх обращал внимание, что возможным образцом стенописи послужила одна из многочисленных копий гольбейновских иллюстраций⁴¹. Благодаря исследованиям Х. Брюне-Динар можно идентифицировать эти копии. За данными копиями стоят композиции Дюрера, заимствованные Гольбейном, и только эти композиции имеют значение для афонских стенописей.

Создатели стенописей восприняли самую композиционную схему — стиливым и индивидуальным чертам, характерным для различных последующих версий копий, значения не придавалось.

С. Фьогелин высказывает правильное сомнение в том, что Гольбейн имел возможность познакомиться с гравюрами Дюрера непосредственно, а не через гравюры сентябрьского издания Библии М. Лютера, созданные в мастерской Крапаха⁴². Соответственно исключается прямое влияние дюреровского «Апокалипсиса» на медные гравюры «Maitre IF». Все отклонения от схемы Гольбейна в иллюстрациях Библии Рено — Грифиуса (как, например, изображение небесных врат во второй сцене) в этом случае объясняются корректированием гольбейновских образцов соответственно тексту Апокалипсиса. Однако упускается из виду то обстоятельство, что медные гравюры в изданиях Рено — Грифиуса значительно уменьшены по сравнению с ксилографиями Гольбейна⁴³ и что уменьшение размеров неминуемо привело к упрощению композиций — еще один факт, упущенный в исследовании С. Фьогелина.

³⁵ Х. Брюне-Динар путает сами издания 1538, 1542 и 1583 годов. Из каталога Британского музея видно, однако, что Грифиус издал еще в 1541 году одну иллюстрированную Библию, идентичную изданной в 1542 году («Biblia insignum historiarum simulachris... illustrata». Br. Mus. Gen. Cat.: 1409. h. 5).

³⁶ См. A. S c h m i d. Op. cit.; Н. К о e g l e r. Op. cit.; см. его же статьи «Jakob Faber: «Thieme-Becker Künstlerlexikon», Bd. 11. Leipzig, 1915, S. 150—152; Bd. 37. Leipzig, 1950, S. 418; E. В о s k. Die deutsche Graphik. München, 1922, S. 49.

³⁷ Н. В у r n e t - D i n a r d. Op. cit., p. 110.

³⁸ Ibid.

³⁹ Fr. В u r i. Op. cit.

⁴⁰ P. H u b e r. Op. cit.

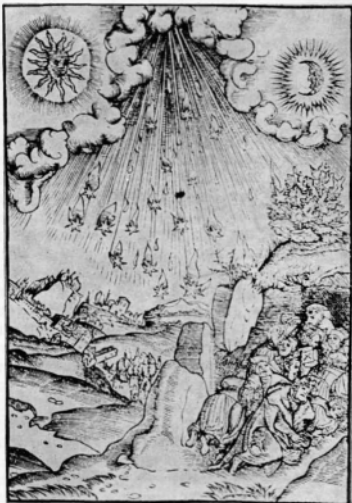
⁴¹ «Byzantinische Zeitschrift», 48, 1955, S. 176.

⁴² S. V ö g e l i n. Op. cit., S. 178.

⁴³ Гравюры на меди в Библии Рено-Грифиуса имеют размер 82 × 52 мм, деревянные гравюры базельской Библии — 125 × 80 мм.



«Кончина мира». Иллюстрация к Апокалипсису (IX, 6—12). Дюрер, гравюра, 1498 год.



«Кончина мира». Иллюстрация к Апокалипсису (IX, 6—12). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Кранхаха, 1522 год.

Уже иллюстрации «Сентябрьской» Библии Лютера, а они заметно меньше гравюр Дюрера⁴⁴, показывают в сравнении с оригиналом известную композиционную упрощенность. При Гольбейне размеры гравюр были вновь наполовину уменьшены, а композиции — еще более упрощены. Когда гравер иллюстраций Библии Рено—Гриффуса был принужден еще уменьшить их размеры (что определяется форматом издания в малую октаву), он, вероятно, следуя указанию издателя, внес некоторые изменения в сцену — в первую очередь устранил некоторые политически неприемлемые детали, которые были заимствованы Гольбейном из «Сентябрьской» Библии, как, например, папскую тиару на апокалиптическом звере, одновременно уточнив в соответствии с текстом отдельные элементы изображения, типа небесных врат второй сцены.

Особенно характерна в этом смысле последняя гравюра дюреровского цикла «Заточение дьявола и небесный Иерусалим». В «Сентябрьской» Библии она разделена на две отдельные сцены. Такое разделение воспринято всеми позднейшими апокалиптическими циклами, включая афонские. В иллюстрациях Библии Рено—Гриффуса первая из двух сцен, «Заточение дьявола», еще более упрощена: величественные горы

⁴⁴ Размер гравюр дюреровского «Апокалипсиса» колеблется между 395 × 284 мм и 391 × 284 мм; размер гравюр «Сентябрьской» Библии — 235 × 160 мм.



«Кончина мира». Иллюстрация к Апокалипсису (IX, 6—12) Библия Томаса Вольфа, гравюра по рисунку Гольбейна Младшего, 1523 год.



«Кончина мира». Иллюстрация к Апокалипсису (IX, 6—12). Фрагмент росписи преддверия труппезария в Дионисиаде, 1550-е — 1560-е годы

и скалы полностью исчезают, остаются только главные действующие лица и изображение бездны с исходящим из нее пламенем.

Единственная деталь в Библии Рено — Гриффуса, крестчатый пол, отсутствующий у Дюрера в сцене, соответствующей в «Апокалипсисе», XXI, 12—17, не может быть принята как решительное доказательство того, что созданные в мастерской Крапаха иллюстрации были непосредственно использованы автором иллюстраций издания Рено — Гриффуса или мастерами афонских стенописей, как то допускает П. Губер, который на основании этого только аргумента склонен признать вероятным бытование на Афоне экземпляра Библии Лютера⁴⁵. Композиция этой сцены различно трактуется как в гольбейновской иллюстрации, так и в иллюстрации Библии Рено — Гриффуса, чем крестчатый пол, который, как известно, не представляет особой редкости в средневековых церквах, ни в коем случае не может быть достаточным основанием для доказательств знакомства с «Сентябрьской» Библией иллюстратора издания Рено — Гриффуса и еще в меньшей степени — афонских художников.

Проблема пути, которым возникшие по образцу Дюрера иллюстрации «Апокалипсиса» достигли Афона, занимает в последнее время особенно много исследователей. Большинство гипотез исходит из предположения, что посредником явилось какое-либо издание немецкого перевода Библии. Временем, когда оно могло про-

⁴⁵ P. Huber. Op. cit., S. 377 ff.



«Поклонение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). Дюрер, гравюра, 1498 год



«Поклонение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Крапах, 1522 год

никнуть на Афон, принимается широкий интервал от середины XVI до XVII века, что обусловлено спорной датировкой афонских стенописей⁴⁶. Соответственно этому Л. Г. Гейденрейх исчерпывающе изучил историю отношений между константинопольским патриархатом, Виттенбергом и республикой Тюбинген, контакты которых были начаты посланным от патриарха Иоасафа II в Виттенберг дьяконом Деметриусом Мириусом с Филиппом Меланктоном в 1559 году и продолжены в 70-е годы бароном фон Унгнадом, посланником кайзера при Великой Порте, и свя-

⁴⁶ Датировка стенописи в преддверии трапезной монастыря Дионисия временем правления князя Иоанна-Александра IV Лапушевну и его супруги Роксандры (1553—1561, 1563—1568) основывается на двух заметках в рукописях «Vatopedinus 1037» и «Прокхиветариов» Иоанна Комнина, Свагов-Влашко, 1701 (путеводитель для поклонников Святой горы, где поименованы ктиторы стенописи трапезной внутри и снаружи). Различные датировки этой стенописи в отдельных публикациях — часто результат незнания этого свидетельства наряду с ошибками в его интерпретации; см., например: J. Strzykowski. Das Etschmiadzin-Evangeliar. — «Byzantinische Denkmäler». I. Wien, 1891, S. 38 — датирует стенопись 1523 годом; G. Millet, J. Pargoire et L. Petit. Recueil des Inscriptions chrétiennes du Mont Athos, I («Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome», 91). Paris, 1904, p. 170—1542 год; Fr. Fichtenberg. Wandmalerei der Athos-Klöster. Berlin, 1931, S. 61—1547 год (год основания соборной церкви в Дионисиате); D. Talbot Rice. Byzantinische Kunst. München, 1964, S. 312 — следует датировке Фихтнера; V. Langlois. Géographie de Ptolémée... précédée d'une introduction historique sur le Mont Athos... Paris, 1867, p. 24—1580 год; H. Brockhaus. Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig, 1924, S. 285—XVI век; L. H. Neudenberg. Op. cit., S. 30. — между 1603 и 1700 годами (ошибочно основываясь на дате строительства южного крыла



«Поклонение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). Библия Томаса Вольфа, гравюра по рисунку Гольбейна Младшего, 1523 год



«Поклонение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). Библия Ф. Рено и Грифиуса. Мастер IF, 1538—1583 годы

щенником посольства, протестантским духовником Стефаном Герлахом⁴⁷. Несколько десятилетиями позднее опыт установления контактов между патриархией и реформатской (кальвинистской) церковью был возобновлен также по инициативе патриарха Кирилла Лукариса (1572—1638 годы). П. Губер, с другой стороны, исследовал отношения ктитора двух крупнейших построек Дионисиата — соборной церкви и трапезной — валашского князя Петра IV Рарема (1527—1546 годы) с Иоганнесом Хонтером (1498—1541 годы), реформатором саксонского населения в соседней, Семиградской, области выдвинул гипотезу о проникновении афонских образцов через Брашов (Румыния) и Валахию⁴⁸.

трапезной); F. Dölger, E. Weigand. *Mönchsland Athes*, München, 1942, S. 126—XVII век; Ж. Рено (J. Renaud. *Op. cit.*, p. 1) относит их ко времени вскоре после строительства соборной церкви 1547 года, а П. Губер (P. Huber. *Op. cit.*, S. 367 ff) датировал около 1568 года, соответственно времени правления валашского князя и его супруги, относя возникновение фресок к концу их правления. Эту позднюю датировку, однако, нельзя принять, основываясь на сопоставлении стенописи с росписями монастыря Дохнар, возникшими, несомненно, позже декора преддверия трапезной Дионисиата, но не обладающими признаками XVII века. Наиболее вероятно возникновение стенописи в Дионисиате около 1553 года или вскоре после этого.

⁴⁷ L. H. Neudendorff. *Op. cit.*, S. 27 ff.

⁴⁸ P. Huber. *Op. cit.*, S. 379—382. По этому пути, действительно, в Румынию проникает одна немецкая Библия — быть может, и не с гольбейновскими гравюрами, — послужившая образцом одного художественного произведения, серебряного оклада Библии из Семиградия.



«Поклонение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). Фрагмент росписи преддверия трапезария в Дионисиаде, 1550-е — 1560-е годы

Давно установлено, однако, что образцом афонской росписи был не немецкий перевод, а французское издание Вульгаты, либо издание Ф. Рено в Париже 1538 года или одно из трех изданий Грифиуса в Лионе 1541, 1542 и 1583 годов. Как наиболее вероятное рассматривается при этом одно из изданий Грифиуса благодаря сильным торговым и личным связям издателя с Венецией⁴⁹. Связи между Венецией и Афоном продолжали существовать и во времена турецкого владычества, поэтому нет ничего удивительного, что один экземпляр Библии форматом в малую октаву попадает оттуда на Афон. Предшествующими исследователями упущено одно интересное обстоятельство: Британскому музею принадлежит изданный Грифиусом в 1542 году экземпляр Библии, находившийся ранее в собственности упомянутого Филиппа Меланхтона и имеющий его собственноручные заметки на полях⁵⁰. Данный экземпляр, естественно, не имеет отношения к возникновению афонских стенописей, но лишний раз указывает на сложность международных культурных отношений позднего средневековья, результатом чего явилось создание афонских росписей по образцу Альбрехта Дюрера.

Цикл «Апокалипсиса» монастыря Дионисия оказал влияние на автора Ерминии⁵¹ и послужил образцом для возникновения множества апокалиптических циклов на Афоне и Балканах вообще. Так, вслед за стенописью Дионисиады возникает цикл росписей в соседнем Дохиаре⁵², около 1632—1654 годов — в Ксенофоне⁵³ и несколько росписей XVIII—XIX веков. Первый апокалиптический цикл в Румынии по образцу афонской росписи появляется в XVIII веке, а в Болгарии — в XIX столетии. Не так велико распространение иллюстраций «Апокалипсиса» в пост-византийской миниатюрной живописи. Возникшая в XVII веке в одном северном греческом монастыре рукопись с иллюстрациями по образцам Дюрера, так называемый

⁴⁹ J. V a n d r i e r. Bibliographie Lyonnaise, VII, p. 172.

⁵⁰ Br. Mus., Gen. Cat.: C. 51, e. 3. Место издания, Лион, ошибочно указано в каталоге как Париж.

⁵¹ D i o n y s i u s P h u r g e n s i s. «Ermynia», § 363—386. Дионисий Фурнографот расширил цикл Апокалипсиса до 24-х сцен. Три дополнительные сцены остались, однако, не реализованными ни в одном из произведений живописи.

⁵² В трапезной монастыря (кититор постройки — великий князь Молдавии и Валахии Петр IV Гареш и его супруга Елена; время правления 1527—1528 и 1541—1546), не опубликованы.

⁵³ Цикл из 20 сцен в «жюнарексе между старой соборной церковью и трапезной (кититору Иоанн Матей Бесараб, князь Валахии, и его супруга Елена; время управления 1632—1654). Неполное описание: Н. П. К о д а к о в. Указ. соч., стр. 86—92, табл. 41—42; воспр.: G. M i l l e t. Op. cit., tab. 184—1, 185—1, 169—6.

«Апокалипсис» Элизабет Дей Мак Кормик⁵⁴, был скопирован только в трех рукописях⁵⁵.

Путь копий дюреровского «Апокалипсиса» в Россию значительно сложнее. Первые монументальные циклы Ярославля — в нартексе Ильинской церкви (1686)⁵⁶, в церкви Николая Мокрого (1691)⁵⁷ и церкви Иоанна Предтечи (1694—1695)⁵⁸ — возникают на основании Theatrum biblicum Яна Фишера (Библии Пискатора), изданного в 1650 году и вторым изданием в 1674 году, чьи иллюстрации представляют свободную копию Дюрера⁵⁹. Более старые русские стенописи⁶⁰ и лицевые рукописи⁶¹ содержат отдельные сцены «Апокалипсиса», и их иконография отчасти следует средневековым иллюстрациям Александрии. Библия Пискатора оказала сильнейшее влияние на иконографию не самого «Апокалипсиса», а праздничных сцен, что можно видеть особенно ясно на примере стенописи киевской церкви Троицы⁶². Из Киева образцы Библии Пискатора попадают в Сербию и Воеводину. Под их влиянием возникают стенописи в церкви монастыря Крушедол, церкви Успения в Новом Саде и в монастыре Бочаны⁶³. Копии Яна Фишера в дюреровском «Апокалипсиса» в переработанном виде были включены в русский иконописный подлинник, обрстая возникшими в России оригинальными чертами. На основе этих образцов возникло множество икон⁶⁴ и гравюр. Особенно интересна гравюра народного мастера Василия Корена 1698 года, представляющая собой еще одну вариацию дюреровского оригинала⁶⁵.

Ж. Рено исчерпывающе исследовала процесс формального преобразования гольбейновских (точнее дюреровских) прототипов в афонской стенописи⁶⁶. Результаты ее исследования в равной мере относятся и к переработке дюреровского «Апокалипсиса» в других произведениях восточноправославного искусства. Ж. Рено различает здесь

⁵⁴ H. R. Willoughby. The Elizabeth Day McCormick Apocalypse, I. Chicago. 1940.

⁵⁵ Ibid., p. 17—19; J. Renaud. Op. cit., p. 4.

⁵⁶ М. Вахромеев. Церковь Ильи пророка в Ярославле. Ярославль, 1906; Н. Первухин. Художественная старина в ярославских храмах. Ярославль, 1913; его же. Церковь Ильи пророка в Ярославле. М., 1913; В. Г. Брюсова. Фрески Ярославля. М., 1969, стр. 70—89.

⁵⁷ В. Г. Брюсова. Указ. соч., стр. 66—68.

⁵⁸ Н. Первухин. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М., 1913, В. Г. Брюсова. Указ. соч., стр. 90—107.

⁵⁹ Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. — «Труды XII Археологического съезда в Ярославле». I. М., 1890, стр. 128; И. Тарабрин. Библия Пискатора в истории русской письменности и искусств. — «Труды XV Археологического съезда в Новгороде». I. М., 1911, стр. 107—108; М. К. Каргер. Из истории западных влияний в древнерусской живописи. — «Материалы по русскому искусству», I. М., 1928, стр. 66—67; Е. П. Саचाев-Федорович. Ярославские стенописи и Библия Пискатора. — «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 85—108.

⁶⁰ Например, в церкви Троицы в Калитине монастыре (1654), в соборной церкви Давидова монастыря в Переславле Залеском (1668), в притворе церкви Воскресения в Ростове (1670).

⁶¹ Отмечено в работах Ф. И. Буслаяна и Н. П. Кондакова.

⁶² Е. П. Саचाев-Федорович. Указ. соч.

⁶³ См.: Р. Михајлович. Утицај западноевропске иконографије на композиције «Удовичина лета» и «Игнање трговаца из храма» у српском сликарству XVIII века. — «Зборник за ликовне уметности», 2. Нови Сад, 1966, стр. 291—303; его же. Иконографија маниристичке представе приче о праведном Јони. — Там же. 3. Нови Сад, 1967, стр. 217—232.

⁶⁴ В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи [ТТГ], т. II. М., 1963, № 1036.

⁶⁵ Д. Ровинский. Русские народные картинки. СПб., 1881, № 31; см. W. Fraenger. Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jh. Wandlungen eines Dürer-Bildes vor und bei seinem Eintritt in die Massenkunst. — «Jahrbuch für historische Volkskunde», hsg. von W. Fraengers, II. Vom Wesen der Volkskunst. Berlin. 1926, S. 153 ff.

⁶⁶ J. Renaud. Op. cit., p. 201—209.

три категории: «смещение» (fusion), когда западная форма заменяется ей подобной, но существующей в византийской иконографии (ангел); «присятие» (acception), т. е. использование западного мотива, редкого или не встречающегося в византийском репертуаре (агнец божий, апокалиптический зверь), «замену» (substitution), что происходит постоянно при изображении устойчивого византийского иконографического типа (Христос «Ветхий деньми», Богоматерь, Иоанн Предтеча). Что этот процесс формального преобразования осуществлен за счет средств византийского искусства — формальных и стилизованных, естественно, и объясняется сохранением в то время основных принципов византийской эстетики и художественной традиции. Хотя великая традиция символического изображения в поствизантийскую эпоху была низведена до уровня чисто повествовательной (шарративной), многие символы сохраняли свое значение и соответственно художественное воздействие на зрителя. Поэтому неудивительно, что стенописи трапезария воспринимаются настолько одухотворенными, что не уступают своему первообразу (обстоятельство, отмечаемое всеми исследователями⁶⁷).

В период между первым изданием «Апокалипсиса» Альбрехта Дюрера, изданием «Сентябрьской» Библии Лютера, базельской Библии и их многочисленных копий в Германии протекает процесс крупных общественных преобразований, нашедший отражение в искусстве. Чрезвычайно интересно отражается этот процесс на развитии иллюстраций XVI века⁶⁸. В. Френгер посвятил этому фундаментальное исследование, в котором отмечает нарастание прогрессивных черт в искусстве после Дюрера⁶⁹. Этот естественный и закономерный процесс связан с отходом от средневековой религиозной эстетики и приближением к позитивизму нового времени. Тот же процесс косвенно отражается и в круге поствизантийского искусства. Композиции утрачивают постепенно свои характерные черты и символы, заменяемые фольклорными элементами. Наиболее долго сохраняется композиционная схема — вплоть до XIX века. Именно она, при полной стилистической несоизмеримости позднейшей живописи с живописью рассмотренного комплекса Дионисиата, сохраняет в своих основных чертах структуру апокалиптического цикла Дюрера—Кранаха—Гольбейна.

⁶⁷ См. прежде всего: Fr. Buri. Op. cit.

⁶⁸ H. Zimmermann. Op. cit.

⁶⁹ W. Fraenger. Op. cit.

А. И. Ко меч.**Спaso-Преображенский собор в Чернигове**

Спaso-Преображенский собор в Чернигове. План	10
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Интерьер, общий вид	12
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Интерьер, вид из северного нефа	13
Церковь Богородицы в Салонках. 1028 год. Общий вид с юго-запада	14
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Общий вид с востока	15
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Западный фасад, центральная часть	16
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Северный фасад, фрагмент	17
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Юго-восточный угол	18
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Южный фасад, деталь	19
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Западная закомара южного фасада	20
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Барабан центральной главы	21
Спaso-Преображенский собор в Чернигове. Лестничная башня, фрагмент	22
Десятинная церковь в Киеве. План фундаментов и реконструкция плана Н. В. Холостенко	25

А. П. Смирнов.**Выносной чеканный крест**

Общий вид выносного креста XI—XII веков НГМ (фотография 1925 года)	28
Богоматер. Деталь лицевой стороны выносного креста XI—XII веков	29
Иоанн Предтеча. Деталь лицевой стороны выносного креста XI—XII веков	29
Архангел Михаил. Деталь лицевой стороны выносного креста XI—XII веков	31
Архангел Гавриил. Деталь лицевой стороны выносного креста XI—XII веков	34
Георгий. Деталь оборотной стороны выносного креста XI—XII веков	33
Дмитрий. Деталь оборотной стороны выносного креста XI—XII веков	33
Феодор. Деталь оборотной стороны выносного креста XI—XII веков	35
Николай Мирликский. Деталь оборотной стороны выносного креста XI—XII веков	35

А. В. Банк.**Послесловие к статье А. П. Смирнова**

Крест из Лавры св. Афанасия на Афоне. XI век. Лицевая сторона	41
Крест из Лавры св. Афанасия на Афоне. XI век. Обратная сторона	42 441

Фрагмент керамического декора церкви Воскресения в Коломне	310
Фрагмент керамического декора собора Николо-Песношского монастыря	312
Фронтон южной капеллы церкви Николая в Висмаре, Северная Германия	315

Ю. Г. Малков.

Икона «Чудо архангела Михаила в Хонех»

«Чудо архангела Михаила в Хонех». Икона первой четверти XVI века. Национальный музей. Белград	320
«Чудо архангела Михаила в Хонех». Икона XIV века. Греческая патриархия, Иерусалим	321
«Чудо архангела Михаила в Хонех». Судья XV века. ЗИХМЗ	323

А. Чилингиров.

Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства

«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 10—11). Дюрер, гравюра, 1498 год	326
«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 10—11). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Л. Крапаха, 1522 год	326
«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 15—16). Библия Томаса Вольфа, гравюра по рисунку Г. Гольбейна Младшего, 1523 год	327
«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 15—16). Библия Ф. Рена и Гриффуса. Мастер IF, 1538—1583 годы	327
«Видение Иоанна». Иллюстрация к Апокалипсису (I, 12—13). Фрагмент росписи преддверия трапезария в Дионисиате. 1550-е — 1560-е годы	328
«Четыре всадника». Иллюстрация к Апокалипсису (V, 2, 4, 6; VI, 8). Дюрер, гравюра, 1498 год	330
«Четыре всадника». Иллюстрация к Апокалипсису (V, 4, 3, 6; VI, 8). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Л. Крапаха, 1522 год	330
«Четыре всадника». Иллюстрация к Апокалипсису (V, 2, 4, 6; VI, 8). Библия Томаса Вольфа, гравюра по рисунку Гольбейна Младшего, 1523 год	331
«Четыре всадника». Иллюстрация к Апокалипсису (V, 2, 4, 6; VI, 8). Фрагмент росписи поддверия трапезария в Дионисиате, 1550-е — 1560-е годы	331
«Ангел, облаченный в облако». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 1—3, 8, 9). Дюрер, гравюра, 1498 год	332
«Ангел, облаченный в облако». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 8, 70). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Крапаха, 1522 год	332
«Ангел, облаченный в облако». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 9—10). Библия Томаса Вольфа, гравюра по рисунку Гольбейна Младшего, 1523 год	333
«Ангел, облаченный в облако». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 9—10). Гравюра народного мастера Василия Корея. 1698 год	333
«Ангел, облаченный в солнце». Иллюстрация к Апокалипсису (X, 9—11). Фрагмент росписи преддверия трапезария в Дионисиате. 1550-е — 1560-е годы	334
«Кончина мира». Иллюстрация к Апокалипсису (IX, 6—12). Дюрер, гравюра, 1498 год	336
«Кончина мира». Иллюстрация к Апокалипсису (IX, 6—12). «Сентябрьская» Библия М. Лютера. Мастерская Крапаха, 1522 год	336
«Кончина мира». Иллюстрация к Апокалипсису (IX, 6—12). Библия Томаса Вольфа, гравюра по рисунку Гольбейна Младшего, 1523 год	337
«Кончина мира». Иллюстрация к Апокалипсису (IX, 6—12). Фрагмент росписи преддверия трапезария в Дионисиате. 1550-е — 1560-е годы	337
«Поклошение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). Дюрер, гравюра, 1498 год	338
«Поклошение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). «Сентябрьская» Библия М. Лютера, Мастерская Крапаха, 1522 год	338

«Поклонение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). Библия То- маса Волифа, гравюра по рисунку Гольбейна Младшего, 1523 год	339
«Поклонение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 11—14). Библия Рено и Грифуса. Мастер IF, 1538—1583 годы	339
«Поклонение старцев и ангелов». Иллюстрация к Апокалипсису (VII, 2, 4, 6; VI, 8). Фраг- мент росписи преддверия трапезария в Дионисиате. 1550-е — 1560-е годы	340

Е. С. Овчинникова.

Московский вариант «Богоматери Боголюбской»

«Богоматерь Параклиси». Сербская (афонская) икона. XIII—XIV века. ГИМ	345
«Богоматерь Боголюбская». Московская икона конца XV — начала XVI века. ГИМ	348
Деталь иконы «Богоматерь Боголюбская»	349

В. В. Филатов.

Внутренний декор Покровского столпа

Покровский собор в Москве. Центральный столп. Проект реконструкции росписи	355
Схематический чертеж фресковой росписи на грани центрального столпа Покровского собора	356
Покровский собор. Фрагмент росписи центрального столпа	357
Покровский собор. Фрагмент росписи центрального столпа	359

В. И. Плужников.

Распространение западного декора в петровском зодчестве

Общее соотношение типов декора в первой трети XVIII века. Схема	364
Перемены в соотношении типов декора в XVIII веке. Схема	365

Б. В. Раушенбах.

О перспективе в древнерусской живописи

Линейная и перцептивная перспектива	417
Схема возможных изображений неглубокого интерьера	418
Влияние механизма константности величины на восприятие образа	420
Евангелист Марк. Миниатюра армянского Евангелия царицы Малке. XII век. Венеция, кон- грегация мхитарянацев	423
Клеймо «Крещение» иконы «Богоматерь Владимирская» из Благовещенского собора Московского Кремля. Около 1514 года	425
Перцептивная перспектива дорожки при бинокулярном зрении	429
Яков Казанец, Симон Ушаков, Гаврила Кодратьев. «Благовещение» с Акафистом. Фраг- мент изображения пола на среднике. 1639 год. Церковь Троицы в Никитниках	430
Действие механизма константности формы на изображение в системе перцептивной перспек- тивы	431
Схемы изображений Евангелий и ларцов	432
Томазо да Модена. Брат Уголе из Прованса. Деталь фрески. 1352 год. Тревизо, Санто Ник- оло. Помещение капитула	435
Возникновение эффекта прямой и обратной перспективы в результате желания увеличить информативность изображения	436
Схема изображения интерьера в античном искусстве с использованием четырех точек зрения	437
Возникновение прямой или обратной перспективы при изображении совокупности под- пункций или сидальца	437
Деталь иконы «Отечество». XVI век. ЗИХМЗ	439

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии (О. П. Подобедова)	5
✓ <i>А. И. Кочеч.</i> Спасо-Преображенский собор в Чернигове (к характеристике начального периода развития древнерусской архитектуры)	9
<i>А. П. Смирнов.</i> Выпной чеканный крест греческой работы XI—XII веков	27
<i>А. В. Банк.</i> Послесловие к статье А. П. Смирнова	40
<i>И. А. Мишакова.</i> Гемма из наганы патриарха Иова	45
✓ <i>Л. А. Лелеков.</i> Искусство древней Руси в его связях с Востоком (к постановке вопроса)	55
✓ <i>Э. С. Смирнова.</i> Икона Николая 1294 года мастера Алексея Петрова	81
<i>А. В. Риндина.</i> Шиферная икона Бориса и Глеба из Солотчи (о роли византийской и южно-русской домонгольской традиций в формировании среднерусской пластики XIII—XIV веков)	106
<i>И. Г. Порфиридов.</i> История одного изображения в древнерусском искусстве	119
✓ <i>О. С. Попова.</i> Икона Спаса из Успенского собора Московского Кремля	125
<i>Л. Прашков.</i> Хрелева башня Рильского монастыря и ее стенопись	147
<i>М. М. Постникова-Лосева.</i> Серебряные изделия ювелиров Сербии и Дубровника XIV—XVIII веков в музеях Москвы и Ленинграда	172
✓ <i>Э. А. Гордиенко.</i> Новгородское «Благовещение» с Феодором Тироном	215
<i>М. А. Ильин.</i> Декоративные резные пояса раннемосковского каменного зодчества	223
<i>А. В. Риндина.</i> Новгород и западноевропейское искусство XV века (о некоторых изделиях художественного ремесла из раскопок Готского двора)	240
✓ <i>С. С. Подъяпольский.</i> Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора	252
<i>А. Н. Свириц.</i> Малоизученное произведение Алевиза Нового	280
<i>В. П. Выголов.</i> Русская архитектурная керамика конца XV — начала XVI века (о первых русских изразцах)	282
<i>Ю. Г. Малков.</i> Икона «Чудо архангела Михаила в Хохеве» из Национального музея в Белграде	318
✓ <i>А. Чилингиров.</i> Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства (пер. Г. В. Попова)	325
<i>Е. С. Овчинникова.</i> Московский вариант «Богоматери Боголюбской»	343
<i>В. В. Филатов.</i> Внутренний декор Покровского столпа	354
<i>В. И. Плужников.</i> Распространение западного декора в петровском зодчестве	362
✓ <i>С. С. Аверинцев.</i> Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики	371
✓ <i>А. А. Салтыков.</i> Пространственные отношения в византийской и древнерусской живописи	398
✓ <i>В. В. Раушенбах.</i> О перспективах в древнерусской живописи	414

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

Зарубежные связи

Утверждено к печати Институтом истории искусств Министерства культуры СССР

Редактор издательства Ф. И. Гринберг. Технический редактор Р. М. Денисова

Корректоры Л. А. Азимова, В. А. Гейшман.

Сдано в набор 3/III 1974 г. Подписано к печати 19/II 1975 г. Формат 85×108¹/₁₆. Бумага для глубокой печати №1 Уся. печ. л. 47,04. Уч.-изд. л. 41,7. Тираж 15 000 экз. Т-04224. Тип. зан. 1913. Цена 3 р. 62 к.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука». 121009, Москва Г-99, Шубинский пер., 21