



Е. Ю. Елькова

Символико-аллегорические персонажи светского прикладного искусства XVII века

В архитектурный декор и в орнаментику бытовых изделий позднего русского средневековья вошли лишь немногие избранные сюжеты Священного Писания, повествовательная значимость которых сочеталась с символико-аллегорическим подтекстом. Так, композиция единоборства Самсона со львом, стоящая в одном ряду с каноническим иконным образом, с изображениями на Южных дверях суздальского Рождественского собора 1220-х гг. или с клеймом Людогощинского креста середины XIV в., — также украшает чеканные серебряные чарки и братины XVI—XVII вв. (вкладная братина дьяка К. Апраксина, ТСХМЗ), красные и муравленые изразцы Ярославля второй половины XVII в., литые поясные пряжки с эмалью и расписные сундуки Русского Севера рубежа XVII и XVIII веков. Полусферические стенки новгородских и московских чарок представляют Иону во чреве китовом, причем часто главный персонаж отсутствует, остаются же рельефные изображения жителей морского дна — рыбы, раки, гиппокампы (1680, 1710 гг., ГИМ). Суд Соломона из пяти персонажей помещается на литых черенках ножей и мишенях серебряных и медных чарок, на стенках брусковых солонок (ГИМ), на деревянных мебельных створках рубежа XVII—XVIII вв. Другими источниками сюжетной иконографии прикладного искусства выступали византийские литературные тексты, такие как «Александрия» Псевдокалсифена или устная былинная традиция, проиллюстрированные серией поливных изразцов второй трети XVII в.: «Царь Александр», «Приступ Александра царя ко граду Египту», «Соловей-разбойник», «Бова и Полкан» (ГИМ/Покровский собор, ГМА).

Более распространенным изобразительным включением в орнаментальную фактуру предмета

или здания в XVII столетии являлись отдельные персонажи — реальные и мифологические животные (лев, олень, гриф, единорог), птицы — конкретные или фантастические (орел, пеликан), и миксантропические существа (Сирин, Полкан). Несомненно, типология древнерусских зооморфных изображений далеко не исчерпывалась этим перечнем, однако нельзя не признать, что именно они преобладали в самых распространенных изделиях русского прикладного искусства. Обращение же к иным образам обычно имело за собой конкретно обусловленную программу: рельефные налеты московских пушек конца XVI столетия представляют в беспрецедентных и неповторимых образах названия орудий — «Онагр» или «Аспид» (МК); редкое изображение медведя входит в декоративный узор резной братины начала XVII в. И. Б. Черкасского (ГИМ), символизируя царство «Перьское» из видения пророка Даниила (Дан. 7, 5). В своем же основном русле древнерусское художественное ремесло XVII столетия явно предпочитало набор из 8—10 персонажей и сцен, выбрав их из значительно более богатого раннесредневекового бестиария. На протяжении веков устойчивая композиционная схема делала изображения этих персонажей узнаваемыми в огромном числе памятников декоративно-прикладного искусства.

Так, иконографический извод льва с раскрытой пастью и высунутым языком, с пропущенным под брюхом и закинутым на спину «процветшим» хвостом (а иногда и с поднятой «адорирующей» передней лапой), известный еще в круглой и рельефной белокаменной резьбе соборов Владимира, Юрьева-Польского, Суздаля и Ростова, через столетия, обновляясь свежим итальянским влиянием¹, возрождается в композиционном решении

¹ Итальянский источник львиной иконографии подтверждается рельефами миланского оружия и доспехов из собрания Оружейной палаты, а также чрезвычайно схожими произведениями мелкой пластики Италии XVI века, как, например, воспроизводимое наверху из французского музея Ле Сек де Турнель (Руан, илл. 1).

«лютого зверя» Царского места Ивана Грозного в Успенском соборе 1551 года и широко распространяется в XVII веке. Это уже не только подражание грозненскому памятнику в аналогичных ему подножиях из Ипатьевского монастыря и из Коломенского дворца (ГМЗК), но и многочисленные ножки сосудов, поставных подсвечников и пр., выполненные «левиками» в дереве или металле. С ними композиционно сходны и лев завершения пилонов Львиных ворот Потешного дворца в Кремле (1630-е гг., ГМЗК), и парные животные в барельефах оконных наличников восточного фасада кремлевской Грановитой палаты 1690-х гг. В другой, одновременной московской постройке артели Осипа Старцева – Крутицких Святых воротах – те же львы фигурируют в декоративной росписи (вероятно, возобновленной реставрациями XIX и XX вв.).

Тот же образ бытует во множестве менее масштабных, но тиражируемых и, следовательно, некогда очень распространенных предметах, ведущих иконографическую линию через все столетие и гораздо дальше. Это несколько вариантов изразца «Левъ зверь» середины XVII в. (илл. 2); персонаж на брусковой солонке оловянного литья XVII столетия и (также в нескольких вариантах) – на меднолитых чернильницах XVII–XVIII вв. (ГИМ); он же встречается на ажурных литых пластинах еврейских ханукальных подсвечников западноукраинского происхождения конца XVII – начала XVIII столетия. Те же львы вычеканены на репрезентативной, часто именной, серебряной посуде XVII в. – как московского производства, так и весьма отдаленного происхождения (ГММК, МКПЛ). В XVIII столетии тот же силуэт служит опознавательным знаком пушки «Лев» литья Карпа Балашевича 1705 года (МК); уникальный чугунный утюг уральского (?) производства середины XVIII в. (илл. 3) являет собой аналогичную фигуру лежащего животного (ЧС, Москва, рис. 1); наконец, такой же – но уже заметно архаический – зверь монументального чугунного литья украшает пилоны ворот многих московских или провинциальных городских усадеб эпохи русского классицизма (дом Баташева за Яузой 1798 г., дом Булдакова в Великом Устюге конца XVIII–XIX вв.). Консервативные приемы крестьянского искусства сохранили основной тип русской львиной иконографии вплоть до конца XIX столетия (резное поволжское и северное дерево, народные росписи, ткачество и вышивка).

Известен и альтернативный иконографический тип льва – прямостоящее на четырех или на двух лапах животное с S-образно изогнутым хвос-



Рис. 1. Навершие бронзового литья. Италия, XVI в. Музей Ле Сек де Турнель, Руан



Рис. 2. Муравленный изразец из Троицкой церкви в Костроме. 1650-е гг.



Рис. 2. Муравленный изразец из Троицкой церкви в Костроме. 1650-е гг.

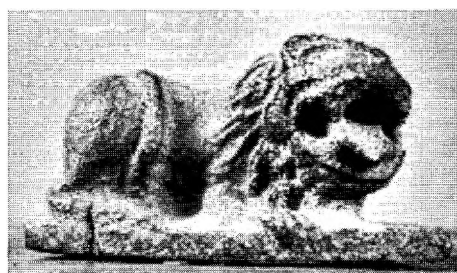


Рис. 3. Литой чугунный утюг. Урал, третья четверть XVIII в. (?) ЧС

том, поднятым вверх². В XVI–XVII вв. бытование прямостоящего зверя часто связано с еще одной прочно утвердившейся декоративной композицией – с парным изображением льва и единорога, которое имело в России конкретные исторические корни и геральдическую окраску. Прямостоя-

² Не исключено, что на ранних этапах такая композиционная вариантность могла соответствовать терминологической паре лев/скимен.

щее животное входит обычно и в композицию «Самсон и лев», напоминающую в русском литье и чеканке плакетку круга Маттиаса Вальбаума конца XVI в.³ Но даже в этих двухфигурных сюжетах достаточно часто фигурирует лев с хвостом, пропущенным под задней ногой, т. е. первая композиционная схема. Подобные контаминации встречаются и в ранних изделиях (пелюсти чарок, чернильницы медного литья XVII в.), и в памятниках ремесла Нового времени (деревянный иерейский гребень 1822 года, пермогорская прялка середины XIX в., ГИМ).

Лев — чрезвычайно распространенный образ древнерусского декоративного репертуара; но и все прочие персонажи-аллегии животного мира наделены тем же определяющим художественным свойством — повторяемостью, приближающейся к иконографическому канону композиционной стабильностью.

Пеликан — «Неясыть пустынная», «птица Неясыть с детьми» — почти всегда обращен вправо, к двум или трем птенцам. Абрис его фигуры образуют поднятые вверх крылья, зубчато-оперенная шея и целящий в грудь крючковатый клюв. Таким он предстает в деревянном рельефе на престольной сени ярославской церкви Ильи Пророка и белокаменном — на воротах церкви Воскресения на Дебре в Костроме, оба 1657 г.; в изразцах Успенской нижегородской церкви на Ильинской горе и Благовещенского собора г. Юрьевца (конец XVII в.); таким же его представляют и кованный флюгер Владимирской башни Китай-города (ГИМ), и плоскорельефный литой оловянный стакан 1750-х гг. (ГИМ).

Вправо чаще обращено и профильное изображение птицы Сири с развернутым в фас женским ликом на оперенном птичьем теле, украшенное неременной полоской ожерелья, с прядями распущенных волос под зубчатым венцом. Отличительная черта композиции (со времен киевских колтов XI—XIII вв.) — контрпост крыльев: правое — наискосок вдоль туловища, левое — сокращенно в ракурсе или в вертикальном развороте. Основную иконографию образа в более поздних изводах подчеркивают два жестких расходящихся пера в хвосте птицы-девы. Таковы Сирины на престольной сени ярославской церкви Ильи Пророка 1657 г., народных росписей Олонца и Устюга XVII—XVIII вв., рельефов меднолитых чернильниц, а также многих изразцов XVII столетия.

Облик грифа (обычно правый профиль) долго сохраняет черты иконографии южных врат Рожде-

ственного собора в Суздале (1220-е гг.) — львиное тело, птичий клюв, крылья за спиной, поднятую левую переднюю лапу. Таким он предстает на парадном топорике конца XVI в., на северных расписных коробьях конца XVII и на стеклянных бутылках начала XVIII столетий (ГИМ). Но в русской керамике XVII в. образ грифа получает иконографическое ответвление, отождествляющее его, по общему мнению, с иранским семаглом/сенмурвом, крылатой мифической собакой Ахурамазды (муравленые изразцы «Зверь лютый грив» нескольких типов; круглая фляга из собрания ГИМ)⁴.

Среди зооморфных аллегорий предметной декорации бытует и образ птицы, широко раскинувшей крылья и обернувшей голову назад; он принимает конкретные черты голубя — символа Святого Духа (слюдная окончина, ГИМ), попугая (рельеф Львиных ворот Потешного дворца, ГМЗК, 1630-е гг.), орла (на престольной сени церкви Ильи Пророка в Ярославле, 1657 г.) или же — остается просто птицей-обертышем, как в медальонах полотенец росписи ростовской Воскресенской церкви (ок. 1670 г.).

Достаточно беглого, выборочного перечисления памятников русского средневекового художественного ремесла, чтобы видеть, как на протяжении столетия вполне определенный набор канонических образов-символов находит воплощение в самых разных техниках и материалах. Времена, местные стили и способы обработки настолько видоизменяют облик таких персонажей, что их взаимосвязь порой далеко не очевидна. Здесь требуется особый метод сопоставления. Он следует из особенностей приемов копирования в традиционных типах искусства, которые заключаются в точном формальном обозначении деталей и элементов образца. Соотношение частей, равно как и художественное решение общего и частных, определяют совершенно новый строй нового произведения.

Это хорошо видно на примере позднего памятника — нижегородского оконного наличника с птицей 1870—1880-х гг. (ГИМ, илл. 5). Его прямым прототипом — несмотря на двухсотлетнюю дистанцию и художественные различия — выступает рельефный полихромный изразец из декора ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (1680-е гг., илл. 13). Сходство здесь действительно не очевидно, но если номинально сравнить части изображений, нельзя не прийти к выводу о прямом цитировании образца. В обоих случаях мы видим про-

⁴ Баранов С. И. Зооморфные изображения на изразцах из коллекции музея. Образ грифона. // Коломенское. Материалы к исследованию. Вып. 3. М., 1992.

³ Weber I. Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500—1650. München, 1975. № 401. 5

фильное изображение птицы в S-образном повороте, с ягодой в клюве, со сложенными крыльями, верхнее оперение которых решено треугольниками, маховые же перья — разделаны параллельными полосами. И тут, и там наличествуют согнутые голенастые лапы, головка с глазком, выгнутым клювом и хохолком на затылке. Равным образом совпадают и дополнения: зернистая ягода с чашелистиком и изогнутым стеблем, пара волют и дольчатая ваза, в оригинале — «яблоко», на котором стоит птица. Формальные расхождения (отсутствие левого крыла и измененное положение ног), очевидно, проистекают из заданной вертикальной вытянутости рельефа нижегородского оконного наличника.

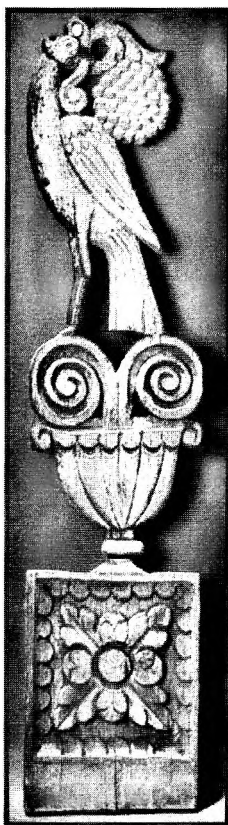


Рис 5. Резной деревянный наличник. Поволжье, середина XIX в. ГИМ

Кроме жестких композиционных установок, в формировании зооморфных персонажей прослеживаются общие закономерности. Так, в большинстве случаев расхождения в рамках типа обычно заключены в углах наклона корпуса, в его правом и левом повороте (что в основном следует из матричных технологий воспроизведения), а также — в прямом и обратном развороте головы животного (зверь-обертыш), сравнимым с соотношением графики букв С/З (изображающих на письме один и тот же звук). Иногда композиции контаминируют, взаимно обмениваясь своими элементами: грифон приобретает пропущенный под задней лапой львиный хвост (стеклянная посуда XVIII в. с росписью, ГИМ), а венец Сирина переходит к орлу (резная ярославская сень 1657 г., оловянный гравированный стакан мастера Степана Васильева второй трети XVIII в., ГИМ). Видоизменяются также детали и частности изображения. Именно эти особенности трактовки общего типа можно рассматривать как атрибуционные — региональные и временные иконографические признаки.

Отступления от принятой композиции нередко сохраняют рудименты прежних форм, по которым

устанавливается иконографический прототип. В силуэтном литье хануки XVIII в. (ГМЭХПУ, илл. 7) захлестнутый хвост льва заменен пересекающим львиное тело цветущим побегом растения. Маскарон птицы Сирина, служащий сердцевиной орнаментального раппорта из четырех чудовищных зверей оловянной солонки (ГИМ, илл. 8), дополнен слева небольшим, но четким S-образным завитком — памятью о «ласточкинском хвосте» Сирина, встречающемся во многих его изводах XVII в.

Немотивированные, произвольные отступления от принятой иконографии в русском декоративно-прикладном искусстве могут стать обоснованным поводом для атрибуционных сомнений. Ничем иным, как собственными фантазиями на темы позднесредневекового бестиария имитировали старину московские фальсификаторы рубежа XIX—XX вв. — и в новодельной медной посуде, и в гравировках по старинному оловянному литью (кружки, кумганы, тарели, ГИМ). Другая группа памятников — серия чарок и солонок медного литья — выполнена стилистически безупречно в духе XVII века, но оказывается несостоятельной с позиций иконографии. Ее причудливый звериный ряд преизбыточен и решительно выпадает из контекста времени. Он составлен из двух попугаев, кречета, зайца, лося, льва и «ироба», причем животных сопровождают подписи, равно как и благопожелательная фраза вдоль края борта, текстологически тяготеющая к XIX в. Поэтому есть причины относить эти памятники к области имитаций, остается решить вопрос, была ли имитация антикварно-коммерческой или же это — изделия старообрядческого круга, своего рода художественная реконструкция благочестивой старины. Еще один настораживающий пример — разного рода звери и птицы, в том числе Сирина (илл. 9), выполненные насечкой по уже готовой — собранной и смонтированной — кованной обрешетке дверей церкви Троицы в Никитниках⁵. Вообще, декоративный «птичий ряд» (о котором будет сказано ниже) более свойствен концу XVII и началу XVIII вв.; что же касается Сирина, то его решение очевидно пренебрегает иконографической нормой 1630-х гг.: обнаженная грудь, куцый хвост, некое подобие гривы на шее, экспрессия скошенного взгляда — черты эти кажутся грубым анахронизмом, а весь декор — позднейшим дополнением, поновлением интерьера церкви.

Контрастно по отношению к нормативной иконографии прикладных искусств выглядят зооморфные образы в собственно изобразительных видах

⁵ В число изображений входят кабан, конь, странно «марширующие» львы. — См.: Левинсон Н. Р. Мастера-художники Москвы XVII века. М., 1961. Рис. 17.

русского художественного творчества. Так, в рамках стиля и приема, книжная миниатюра допускает и инвенцию, и буквальную⁶ трактовку текстов, и копирование элементов натуры⁷. Мастера усольской расписной эмали также совершенно свободно интерпретируют всевозможные образы зверей и птиц в любых ракурсах, разнообразят детали и экспрессию персонажей, сочетая традиции русской и западной иконографии, а элементы натурализма — с декоративной насыщенностью устоявшихся приемов письма. Дошедшие до нас лишь в редких своих образцах росписи по дереву (живописный декор мебели, сундуков или посуды) также значительно более свободны в своей фигуративной сюжетике и прямо коррелируют с иконописью и миниатюрой (темперная роспись вологодских братин с евангелистами, ГЭ, ГИИАХМЗ; воспроизведение ранней книжной гравюры «Палата поучительная» на стенке шкафа, МНИ⁸).

Древнерусский зооморфный комплекс — активно изучаемая тема отечественной историографии. Огромный материал (правда, не всегда изобразительного свойства) собран историками, филологами и этнографами⁹. Иконографические исследования¹⁰ рассматривают обычно какой-либо отдельный персонаж, сводя воедино все известные случаи его бытования с древности до наших дней, систематизируя их в жанровом и содержательном отношении. Результативно изучаются отдельные знаменательные памятники, семантика которых заключена в особом «зверином коде»¹¹. Знатоки разных областей прикладного искусства обычно совершают обзорные экскурсии по «зоографической» теме, от Киевской Руси или владимирских рельефов вплоть до изучаемых ими изделий¹². Исследуя любой материал, связанный с

изображениями животных, авторы неизменно ссылаются на соборы владимирского круга, не придавая должного значения «движимым» памятникам-посредникам, которые постоянно и повсеместно возобновляют и транслируют раннюю иконографию в достаточно замкнутой системе русской образности. Для изучения прикладных



Рис. 6. Дно чеканной серебряной чарки. Украина, начало XVIII в. Музей КГЛ

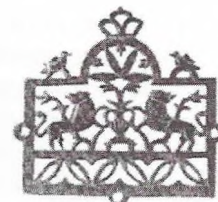


Рис. 7. Стенка медной ханукальной лампы. Украина. XVIII в. ГМЭХПУ

искусств (и особенно памятников XVII—XVIII вв.) сейчас кажется особенно важным перейти от констатаций и описаний отдельных представителей звериного декоративного комплекса к его общей характеристике, к структурированной картине, выявляющей этапные исходные образы — и их повторения, выстраивающей цепочки реальных иконографических связей и взаимовлияний.

Как известно, звериные и зооантропоморфные существа были первыми порождениями изобразительного творчества человека. От доисторических мотивов Верхнего Палеолита, представлявших длинные ряды-кортежи одинаковых животных или чередование разных животных и человека (архаическая составляющая многих и

⁶ Ср. «буквализмы» в книжной миниатюре — рисунки, воспроизводящие отдельные слова Псалтири. — Вздорнов Г. И. Исследование о Киевской Псалтири. М., 1978.

⁷ Это характерно и для более раннего времени, о чем свидетельствуют, например, два лицевых Физиолога XV в. (ГПБ). — Я. С. Лурье. Два миниатюриста XV в. // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.

⁸ Уханова И. Н. Народное декоративно-прикладное искусство городов и посадов Русского Севера конца XVII—XIX веков. СПб, 2001. С. 190, 273.

⁹ Лихачева О. П. Некоторые замечания об образах животных в древнерусской литературе. // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976; Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997; Багдасаров Р. В. Христианская символика: звериная символика. // Философия в поисках онтологии. Самара, 1994; его же: Христианская символика льва в русской традиционной культуре. // Православие и русская народная культура. Кн. 6. М., 1996.

¹⁰ С. И. Баранова. Зооморфные изображения на изразцах из коллекции музея. Образ грифона. // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1992; Мерзлютина Н. А. Изображения льва и единорога в древнерусском искусстве. // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. ГМК. М., 2000; Багдасаров Р. В. Символика Полкана в русской традиционной культуре. // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 11. М., 2001.

¹¹ Плешанова И. И. О зверином орнаменте псковских колоколов и керамид. // Древнерусское искусство. М., 1968; Звездина Ю. Н. Рельефы столпа в Грановитой палате Московского Кремля. // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. 11. М., 2000.

¹² Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. Л., 1934; Ашарина Н. А. Стекланный фольклор XVIII века. // Памятники русской народной культуры XVII—XIX веков. ТГИМ. Вып. 75. М., 1990; Русакомский И. К. Львиные ворота из Преображенского богадельного дома. // ПРАИМИ. М., 1991.

многих последовавших изобразительных рядов, например, череды сказочных героев «Теремка»), до структурированной картины мира, соотносящей верх-середину-низ, зооморфный код стал «способом объяснения человеком самого себя и окружающей природы»¹³. Эти олицетворения являли наиболее глубокий и богатый содержанием вид символа, тот архетипический исток, к которому восходит позднейшая символика европейской культуры. На русской земле итоговым компендиумом христиански преломленной звериной образности стали соборы Владимиро-Суздальского княжества, объединившие в систему многочисленные териоморфные символы, пришедшие на Киевскую Русь и с Запада, и с Востока — из Византии, Ирана, из романской Европы, — вместе с памятниками материальной и изобразительной культуры. В белокаменной резьбе присутствуют все универсальные символы целостного мифопоэтического мышления, составляющие основные параметры вселенной: образы неба (орел и фантастические птицы), пары солнце-месяц (симметрично дублированные птицы), земли (ряды земных животных — львов или копытных), воды (лики сирен), образ соединяющего мироздание дерева, образы персонажных мифов (орлы, вздымающие Александра Македонского), животные — символы верха социальной иерархии (львы и орлы). Христианское осмысление древнейшей онтологической символики представляет храм величественным образом Вселенной и «сущей в пределах ее Вселенской Церкви (...) на основании одной идеи об искуплении рода человеческого воплощением, учением, смертью, воскресением и вознесением Христа»¹⁴. В изображениях чувственного мира, в ветхозаветных сценах, в ликах святых храмовые рельефы Древней Руси несли сложную, многоуровневую — и главным образом христологическую — символическую образность.

* * *

«Важно помнить, — подчеркивает Р. В. Багдасаров, — что именно традиционные (т. е. передаваемые по цепи) элементы человеческой культуры это наиболее живая ее часть, ориентированная на постоянное и необходимое воспроизведение метафизического универсума с помощью материально-телесных средств»¹⁵. Так, в отдельных памятниках

прикладного искусства русского средневековья воплощалась даже столь сложная и универсальная идея, как единство бесконечного пространственно-временного континуума, составлявшегося некогда из симметричных вертикальных рядов и горизонтальных уровней зверей и птиц белокаменного убора владимирских соборов. Известны изделия разных жанров и техник, в которых символическо-аллегорические персонажи животного мира заключены в бесконечный орнаментальный круг, уводящий к временным аллюзиям, или же — что

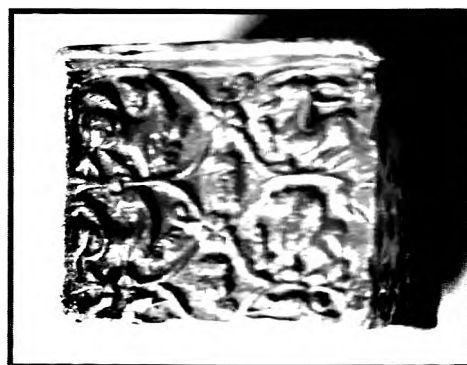


Рис 8. Брущатая оловянная солонка. XVII в. ГИМ.

семантически близко — образуют сплошную декоративную ткань, ритмически организованную повторяющимся раппортом. Такова басменная звездчатая накладка Псалтири конца XIV — начала XV вв., вложенной Иваном Грозным в Троице-Сергиев монастырь по князе В. И. Шуйском (ГБЛ), на которой в переплетенные китежидные резервы вкомпонованы фигурки животных-символов, среди которых барс, лев (скимен)¹⁶. Бесконечное рядоположение зооморфных образов представляют красный печной изразец XVII в. (ГМЗК) с мужской личиной и семью зверями в остроовальных гнездах (козел, два Сирина, гриф, гидра (?), лев и птица-обертыш), а также уже упомянутая «брущатая» солонка оловянного литья (ГИМ, илл. 8), на каждой из сторон которой, между львом, барсом, грифом и козлом помещен женский маскарон птицы Сирина (изображение оборвано нижней гранью предмета — по краю видно начало нового ряда мифологических существ).

В это время — как и ранее — и отдельные звериные и миксантропические образы продолжали ук-

¹³ Топоров В. Н. Статья «Животные». Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 441.16 «Внутри каждой фигуры помещен в движении барс или лев». — Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 167.

¹⁴ Троицкий Н. Христианский православный храм в его идее. // К Свету. № 17. С. 45.

¹⁵ Багдасаров Р. В. Христианская символика льва... С. 61.

¹⁶ «Внутри каждой фигуры помещен в движении барс или лев». — Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 167.

рашать и насыщать христианской символикой монументальную церковную «движимость» — кованые «золотые двери» (Суздаль, XIII в.) с нижним регистром из четырех чудовищ, меднолитой хорос с Китоврасами и львами в сквозных круглых медальонах (Новгород, XV в.), царское место резного дерева (Москва и Новгород, XVI в.), костяные посохи и ризы золотного шитья (XV—XVI вв., ГММК). После определенного перерыва заметна первая попытка возродить освященную временем традицию териоморфной наружной храмовой декорации. Уже в конце XV в. предпринимаются шаги к воссозданию стенной каменной фигуративной резьбы в более простом, экономном и подвижном рельефе керамических плиток. Терракотовый рельеф внешних фризів Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1491) представляет некое животное, обладающее пропущенным под задней ногой процветшим хвостом и конской головой на изогнутой шее. Непосредственно за ним следует муравленая плита в поясе барабана псковской церкви Георгия со Взвоза (1494), в которой собраны одиннадцать персонажей, пять из которых — птицы, двое — люди, а среди остальных угадываются Полкан и самсонов лев. Спустя столетие, к середине XVII века в изразечном ремесле окончательно складывается целая «галерея» звериных образов, частично возобновляющая звериный мир владимирских соборов. Здесь и лев, и «дикий зверь грив», и Полкан, и орел, и птица Сирин, и пеликан-Неясыть, вскармливающая птенцов; особой популярностью отмечена композиция «Самсон и лев»; сюда же попадает и новый сюжет «Константинопольского видения» («Бысть видение сие в Царьграде»). Важнейшим дополнением выступают геральдические мотивы двуглавого орла и пары льва и единорога, вошедшие на равных правах в обновленный бестиарий внешнего храмового убранства: их символическая значимость относилась к сакрализованной сфере политикогосударственных аллюзий¹⁷. В светском обиходе XVII в. бытуют многочисленные предметы (лишь некоторые из которых здесь уже упоминались) — изделия из серебра (шкатулка, ГИМ) и меди — с эмалью, чернью, с резьбой или чеканкой; посуда, письменные приборы, пряжки поясов, орнаментальные ткани, конская сбруя, оружие, каменные и деревянные архитектурные рельефы — несущие тот или иной декоративный образ звериного плана. Трудно сказать, стали ли тиражные, широко расходящиеся по русским городам изразцовые се-

рии возобновляющим иконографическим импульсом пышно расцветшей звериной символики или же они были наиболее проявлением, компендиумом этого «жанра». В любом случае они «кодифицировали» тот образный ряд, который оставался богатым декоративным ресурсом вплоть до середины XVIII века.

Разумеется, основным ключом прочтения звериных персонажей XVII столетия неизменно остается христианский символизм, однако в позднем средневековье он преобразуется, переходя в род метафорической аллегии с активно разработанным литературным контекстом. Со времен владимирских соборов к комментирующим эти образы священным текстам (Псалтирь, книга про-



Рис 9. Гравировка на железной полосе двери ц. Троицы в Никитниках. XIX в (?)

рока Даниила, библейские и евангельские притчи) добавлялись и получали все более широкое распространение переводные византийские лите-

¹⁷ Как и в белокаменных соборах, зооморфному ряду сопутствовали изображения святых — полихромные изразцовые рельефы евангелистов в рост, которые, по словам исследователя, «завершали традицию сюжетного наружного архитектурного декора Древней Руси». — Анциферова Г. М. Изразцовая композиция «Евангелисты». // ПРАИМИ XIII—XIX вв. М., 2000. С. 117.

ратурные источники XII—XIII вв. — Физиолог, «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Сказание об Индийском царстве», а также «Шестоднев», различные Хронографы, Толковая Палея (в частности, Палейный ветхозаветный апокриф «Сказание о Соломоне и Китоврасе»), просветительские труды Максима Грека, или Голубиная книга. В необходимом и разумеющемся наличии этого комментария и состоит фундаментальная типологическая характеристика зооморфной образной системы как части всей древнерусской изобразительной системы. Именно в таком «включении в



Рис. 10. Муравленный изразец из Новодевичьего монастыря. Москва, ок. 1670 г. Реконструкция С. А. Маслиха.

некоторый значительно менее организованный контекст»¹⁸ Ю. М. Лотман видел основную черту произведения искусства канонического типа, имеющего «ограниченный словарь и нормативную грамматику». Изображения здесь не несут какого-либо сообщения, но его подразумевают, обозначают, «выступают как возбудитель, а не источник информации». Именно в таком качестве символично-аллегорический животный ряд появляется на русской бытовой утвари, и именно узнаваемый, традиционный извод есть залог его высокого ценностного уровня.

Совершенно иной путь развития был предопределен искусству Запада, на который Европа вступила уже в раннем средневековье. Он постулировал ту свободу сочинения, воспроизведения,

компоновки образов, что вылилась в их безграничном множестве, от причудливых чудовищ скульптуры соборов до утонченной графики Виллара де Оннекура. Немыслимо было бы даже перечислить все виды персонажей животного мира в романском или готическом искусстве, нельзя и предположить присутствие общей иконографической нормы, кроме сходства с натурой или каких-то внешних — например, геральдических — композиционных императивов. Западный бестиарий — обширный двухполюсный мир, в котором натуралистическое живообразие и веризм деталей сплетены с неограниченной фантастической инвентарией. В решении его персонажей возможны и естественны такие художественно-формальные категории, как динамика или же острая характерность образа в жанре гротеска, — принципиально недопустимые в образном строе строго организованной древнерусской зооморфной символики. А. Г. Сакович удачно сравнила эту противоположность как конфликт умозрительного искусства с реалистической системой искусства «очевидного мира», видимого «очами телесными»¹⁹.

Однако, как кажется, русский звериный ряд позднего средневековья находит определенную параллель в европейской изобразительной культуре. Композиционная повторяемость, множественность и распространенность звериного фигуративного декора в русском ремесле позволяют видеть в нем особого рода иконографическую серию, наподобие тех риторически рубрицированных изобразительных серий, которые известны с античности, которыми переполнена европейская изобразительная среда романики и готики, которые особенно процветали в эпоху Ренессанса и барокко. Конечно, искусство Руси не знало того многообразия нумерических символов, аллегорий и персонификаций, хотя все эти перечни — времена года, античные боги / планеты / дни недели, месяцы и знаки Зодиака, страны света, темпераменты и чувства, свободные художества — были известны и в русской книжности, и даже в лицевых списках сочинений и переводов.

Наибольшее распространение на Руси получил аллегорический ряд времен года, поддержанный литературной базой таких текстов, как притча Василия Великого из «Беседы трех святителей», и композиционным строением хронографов, синодиков, пасхалий и месяцесловов. Рядовые памятники соседствовали с репрезентативными подносны-

¹⁸ Здесь и далее: Лотман Ю. М. Каноническое искусство и информационный парадокс. // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16, 18, 20.

¹⁹ Сакович А. Г. Московская народная гравюра второй половины XIX века. // Народная картинка XVII—XIX веков. СПб, 1996. С. 143.

ми экземплярами лицевых рукописей, созданными для Алексея Михайловича или для патриарха Адриана (Святцы Василия Бурцова с рукописными вставками и миниатюрами середины XVII в., ГИМ²⁰, «Орел Российский» Симеона Полоцкого 1667 г., БРАН; «Арифмология» и другие произведения Николая Спафария 1670-х гг.; «Знаки царств и государств и мест и украин, которые под которым знаменем небесным двенадцати зодий лежат» конца XVII в., списки ИРЛИ и ГБЛ²¹). Книжной иллюстрации и «фряжским листам» работы К. Золотарева,²² А. Коржавина и А. Трухменского родственны произведения станковой и монументальной живописи этого времени — росписи дворцовых теремов: «Беги небесные» на подволоках Коломенского, или те «четыре стихии на двенадцать месяцев», которые написал на четырех досках «иконным письмом» Василий Уланов для малолетнего царевича Алексея в 1694 году²³.

В предметном мире антропоморфные персонализации украшали главным образом привозные западные изделия — товары и посольские дары. Русские памятники этого жанра, так или иначе, демонстрируют прямой контакт с европейской иконографической линией (графические образцы, мастера-иностранцы). Так, аллегии чувств встречаются на усольских расписных чарках, а женообразные символы стихий в овалах — в резьбе булавы И. Д. Милославского²⁴.

В отечественной традиции декоративные изображения-серии на предметах чрезвычайно редки, как, например, уникальное расписное деревянное блюдо с персонализациями времен года в круглых медальонах (XVII в., ГИМ²⁵). Исключительное предприятие (имевшее место, вероятно, около 1690 года) можно, кажется, усмотреть и в целенаправленной доделке серии отечественных и привозных (шведских) серебряных кружек Дворцового ведомства (собрание ГИМ) тройками ножек-кабриолов с рельефными накладками, изображающими зодиакальную чету близнецов в духе русской миниатюры (никто иной, как Петр Алексеевич был рожден под этим знаком).

Не обращаясь к заимствованию светских западно-европейских сюжетов и образов, русская культура все же прибегала к имплицитным барочной риторикой нумерическим сериям — в русле церковного искусства, а не вне его. Во второй половине XVII в. актуализируются такие традиционные древнерусские рядоположения образов, как пророки, святые жены, чин «Древа Иессеева». «Семь смертных грехов» предстают на гравированных листах Федора Ушакова (1665 г.), а резные сивиллы — на гранях московских серебряных стоп и стаканов (жалованная стопа Ивана Галактионова 1683 г., ГИМ, стакан из ГММК), а также — на аналое, пожертвованном Б. М. Хитрово в 1666 году в Перемышльский Троицкий Лютиков монастырь²⁶. Синкретическими становятся такие памятники, как ряд грандиозных космологических икон рубежа XVII—XVIII вв., в которых Ю. Н. Звездина справедливо видит своего рода «христианский зодиак»²⁷, представленный циклическими изображениями двенадцати апостолов с сопровождающими их числами и названиями месяцев.

Возможно, именно в этом контексте следует рассматривать и тенденцию к рядоположению декоративных зооморфных изображений, составляющих в какой-то мере древнерусский типологический эквивалент серийным аллегорическим персонажам прикладного искусства Западной Европы и занимающих промежуточное положение по отно-



Рис. 11. Изразец фриза Богоявленской церкви в Соликамске. 1687 г.

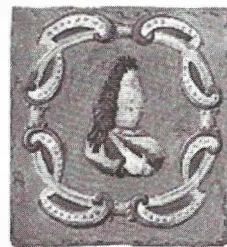


Рис. 12. Печной изразец. Первая треть XVIII в. РЯХМЗ, ВУМК.

²⁰ Иванова Ж. Н. Василий Бурцов и его роль в развитии печатного дела в России. // Памятники русской народной культуры. ТГИМ. Вып. 75. М., 1990.

²¹ Белоброва О. А. Географические сочинения в России XVII века. // Барокко в славянских культурах. М., 1982; ее же: К истории книжной миниатюры и народной картинки конца XVII — первой половины XVIII века. // Народная картинка XVII—XIX веков. СПб, 1996.

²² Гравюру «Двенадцать месяцев и беги небесные» Карп Золотарев вырезал для семилетнего царевича Петра в 1679 г.

²³ Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1910. Т. II. С. 277.

²⁴ Прориси см.: Опись Московской Оружейной палаты. Часть 4. Кн. 3. М., 1885. С. 12.

²⁵ Жижина С. Г. Уникальное блюдо XVII века. // Народная культура русского Севера. Архангельск, 1997.

²⁶ См.: Денисов Л. И. Православные монастыри России. М., 1908. Ч. 1. С. 282.

²⁷ Звездина Ю. Н. Тема времени и образы апостолов в культуре XVII века. // Искусство христианского мира. Вып. 4. М., 2000. С. 293.

шению к христианской иконографии и светской изобразительной тематике.

* * *

Около 1670-го года «звериный цикл» изразцовой облицовки многочисленных новостроящихся архитектурных сооружений уступает место «птичьему» ряду. Великолепные изразцовые комплексы украсили в это время измайловские постройки Алексея Михайловича, храмы Москвы, Поволжья и северорусских городов. В новый цикл, полностью представленный изразцовыми фризами Измайловской мостовой башни и надвратной церкви Иосифо-Волоколамского монастыря (1670-е гг.), ц. Ильи Пророка Толчковой слободы Ярославля и Богоявленской ц. Соликамска (1680-е гг.), Благовещенской церкви города Юрьевца на Волге (1700 г.), — вошли изображения пеликана с птенцами, журавля, аиста, попугая, птицы-обертыша с ягодой (илл. 13), павлина и индюка — т. е. остро характерные изображения конкретных пернатых, а также птиц, представленных за каким-либо занятием: расправляющих крылья, разгрызающих орех, щелкающих клювом. Объяснить эту перемену можно и расширением технических возможностей столич-

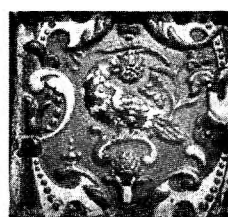
ного ремесла (в связи с приездом в Москву артели белорусских мастеров ценного дела, владеющих новой технологией цветных глазурей), и превозобладанием общей декоративной тенденции коврового узорочья первой волны русского барокко. Техническое и стилистическое обновление русского изразцового производства сопровождалось обретением нового иконографического ресурса, носившего уже откровенно выраженный характер тематической серии. И облик новых персонажей, и их сочетание соответствовали содержанию европейских иллюстрированных эмблематических сборников, в которых, по словам Карнеева, «послед-



Изразец из Новодевичьего монастыря. Конец 1660-х гг. Реконструкция С. А. Маслиха



Изразец Святых ворот Иосифо-Волоколамского монастыря. 1679 г.



Изразец собора Алексеевского монастыря. Улич. 1681 г.



Изразец церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. 1680-е гг.



Изразец Мостовой башни. Измайлово. 1670-е гг.



Изразец фриза Благовещенской церкви. Юрьевец на Волге. 1700 г.



Изразец фриза Благовещенской церкви. Соликамск. 1687 г.

Рис. 13. Развитие композиции «Птица-обертыш» изразца Новодевичьего монастыря.

фо-Волоколамского монастыря (1670-е гг.), ц. Ильи Пророка Толчковой слободы Ярославля и Богоявленской ц. Соликамска (1680-е гг.), Благовещенской церкви города Юрьевца на Волге (1700 г.), — вошли изображения пеликана с птенцами, журавля, аиста, попугая, птицы-обертыша с ягодой (илл. 13), павлина и индюка — т. е. остро характерные изображения конкретных пернатых, а также птиц, представленных за каким-либо занятием: расправляющих крылья, разгрызающих орех, щелкающих клювом. Объяснить эту перемену можно и расширением технических возможностей столич-

довательно вырождаясь, физиологический символ перешел в эмблему»²⁸. Именно в этом и состояла суть перехода от генетически сложного и разнородного древнерусского символического bestiaria к новейшему аллегорическому авиарию.

Как же возник на русской почве столь значимый и распространенный монументальный комплекс, почему до сих пор не вставал вопрос о его происхождении? Начав *ab ovo* и обратившись к репертуару европейских сборников эмблем, мы не минуем один из наиболее серьезных и полных, изданный Иоакимом Камерариусом в Нюрнберге в

²⁸ Физиолог. Исследование: А. Д. Карнеева. СПб, 1890. С. 160.

1596—1597 гг., который предлагает уже систематизированную тематику изображений. Четыре его тома посвящены сюжетам, взятым *ex herbaria*, *ex animalibus quadrupedibus* и *ex aquatilibus & reptilibus*, интересующим нас птичьим образам отведена третья часть под полным заглавием «*Symbolorum & Emblematum ex volatilibus & insectis desumptorum, centuria tertia collecta a Joacimo Camerario medico norimb. in qua multae rariores proprietates ac historiae et sententiae memorabiles exponuntur*». Здесь мы найдем эмблемы, ставшие композиционным ядром русских изразцов с павлином (20), индюком (47), пеликаном (37), с птицей на корзине фруктов (79) и др. Проводящим каналом иконографической миграции сюжетов могли выступать попадавшие в Россию европейские изделия, и в первую очередь немецкие серебряные блюда и лохани, борт которых в XVII в. традиционно украшали аллегорические изображения птиц среди плодов и листьев (они хранятся сейчас в Эрмитаже, в ГММК, в музее Смоленска и других городов; в 1653 году такое блюдо послужило вкладом патриарха Никона в Валдайский монастырь, МОКМ). Украинская риторика в это время знакомила Москву с литературным употреблением аллегорического птичьего ряда: в сочинении Антония Радивиловского 1671 года «Огородок Марии Богородицы» пяти птицам уподоблялись Богородичные добродетели²⁹. Однако подобные факты скорее рисуют общий фон ассимиляции образного ряда; конкретный же его путь в Россию можно проследить, как кажется, даже не выходя из рамок истории изразцового производства последней трети XVII столетия.

Заметной чертой русского ценинного дела следует признать его крайнюю иконографическую «инертность», экономное отношение к используемым мотивам. Единоразово попав в изразцовый репертуар, изобразительный или декоративный элемент остается в нем надолго, варьируясь и переосмысливаясь на разные лады от серии к серии, от одного центра производства к другому. «Восходящие» и «нисходящие» генеалогические линии изразцовой иконографии выстраиваются с регулярностью и логикой менделеевской системы элементов. В этом свете следует обратить внимание на рап-

портное обрамление изразцов с птичьими фигурками — странные секировидные мотивы по углам рельефных плиток (илл. 11). Составленные в два яруса в шахматном порядке, они образуют своеобразные ячейки-картуши фриза. Эта декоративная конструкция отсылает к малозаметному, но уже давно опубликованному источнику, играющему, по всей вероятности, совершенно исключительную роль в развитии русского прикладного искусства.

По сохранившимся в Новодевичьем монастыре фрагментам С. А. Маслих восстановил два поливных изразца (илл. 10 и 13)³⁰, которые он датировал 1680-ми годами. Результатом его реконструкции стали рельефные композиции великолепного рисунка европейского уровня: большая птица с поднятыми крыльями и с шаром в лапе — на одном и архетипическое изображение птиц, клюющих ягоды, — на втором изразце. Первый персонаж заключен в круглой профилированной медальонной рамке, обвитой прихотливым рольверком, свертывающимся в рулон с цветочными наклепами по бокам, а сверху и снизу сходящимися S-образными изгибами. Графика трехмерных переплетений рольверка сложна и изысканна, но именно в ней лежит разгадка формообразования секирообразных завитков русских птичьих фризов в изразцах последней трети XVII столетия. Переработка сложного и дробного мотива — его плоскостная адаптация — проведена русскими мастерами целенаправленно и технично (ср. илл. 10 и 11). Центральная симметрия образца сменилась раппортным повтором, различающим верх и низ; S-образный мотив двух пар встречных волн уступил место встречно-расходящимся гребням в виде знака; от просветов переплетения двойной рамки осталось круглое сквозное отверстие на плоскости «секиры». Так получился картуш оригинальной формы, варьирующийся от элегантно и легкой цветной ажурной рамки (ярославская церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, 1680-е гг.) до плоскостной тональной аппликации-«паспарту» для птичьих «портретов» (Соликамск, Богоявленская церковь, 1687 г.) (илл. 13).

Такое двойное соответствие — на уровне сюжета (птицы) и орнамента (рольверковый картуш) — устанавливает неоспоримую и жесткую связь между двумя группами памятников³¹ и позволяет

²⁹ Доклад Ю. Н. Звездиной на Тихоновских чтениях 2002 г.

³⁰ Маслих С. А. Русское изразцовое искусство XV—XIX веков. М., 1976. Илл. 95 и 96.

³¹ Здесь уместно вспомнить не потерявшие актуальности слова А. Г. Сакович: «Искусствоведение должно, наконец, само стать тем источником, который поможет установить, какие западные идеи (а может быть, памятники и гравюры) были известны на Руси. Ибо грош цена труду искусствоведа, если каждая его мысль должна быть подтверждена письменным документом. Сопоставление само по себе должно иметь силу документа». — Сакович А. Г. Библия Василия Кореня 1696 г.) и русская иконографическая традиция XVI—XVII веков. // ГМИИ. Народная гравюра и фольклор XVII—XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского.) М., 1976. С. 102.

реконструировать следующую историческую ситуацию. Около 1670-го года в Москве был создан (привезен?) большой изразцовый комплекс, включавший 8—10 изображений птиц, известных сейчас по птичьему ряду более поздних воспроизведений. Две рамки их орнаментальных обрамлений нам известны; известно также, что, кроме декоративного раппорта птичьих фризов, они повлекли за собой и другие разнообразные реплики как на уровне отдельной детали («гребешки» — секиры, свитки)³², так и в плане общих воспроизведений, копирующих целиком и рольверковый картуш первого, и восьмилепестковую розетку второго изразца-оригинала³³. Основываясь на косвенных данных, можно предположить, что в комплекс входили, по крайней мере, еще два типа рамок: на последнюю треть столетия приходится внезапное распространение изразцовых обрамлений в виде правильного восьмиугольника и остроовального квадрифолия — эта форма встречается во множестве изразцовых циклов и отдельных памятников в Москве и в Поволжье³⁴.

Итак, изразцы Новодевичьего — малая часть уникального произведения, появление которого здесь сопряжено с высоким статусом монастыря, его близостью к царскому двору и кремлевским мастерским и, может быть, с западными контактами его насельниц, оршанских кутеинских стариц. Авторство же работы может принадлежать лишь выдающемуся мастеру европейского происхождения. Пластическая маэстрия решения обеих композиций демонстрирует свободное владение западным орнаментальным репертуаром, включающим и классические ренессансные реминисценции, и рольверк Северного Возрождения. Между тем, именно в это время в Москве работает керамист, уровень мастерства которого вполне соответствует новодевичьим находкам. В 1679 году, во время перестройки Кремлевского дворца был создан монументальный терракотовый фриз Теремных церквей, состоящий из иоников, аканфа, бусин, классических обломов и фруктовой гирлянды в картушах бело-зеленых и голубых изразцов. Работы вел иноземный мастер Иннокентий³⁵.

Если в начале статьи говорилось об особенностях копирования иконографического образца ре-

месленником-традиционалистом, то сейчас мы имеем возможность наблюдать, как работает с графическим материалом художник-прикладник Нового времени: оба рельефа из Новодевичьего монастыря отталкиваются в своем замысле от миниатюр сборника Камерариуса. Свободное владение изобразительной формой и материалом дает художнику пол-

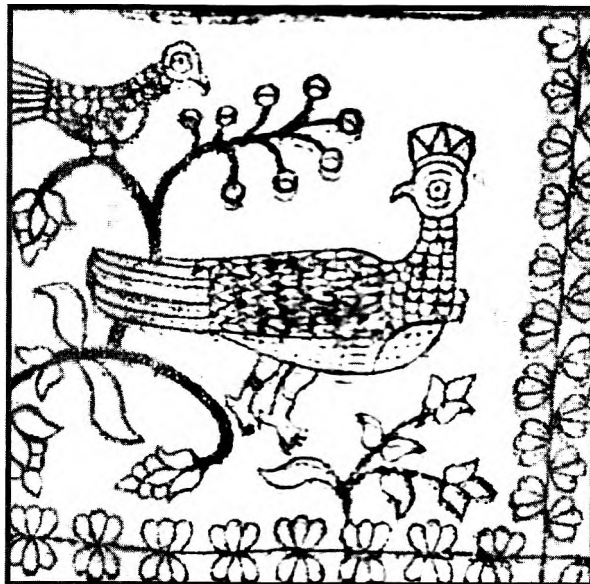


Рис. 14. Набивная ткань. Русский Север. XVIII в. ГРМ

ную независимость в обращении с оригиналом, мера копийности целиком зависит от авторской воли; идентифицировать образец по такой свободной реплике помогают лишь случайные, неожиданные рудименты традиционного отношения к иконографическому источнику. Действительно, в первой композиции керамист превращает маленькую птичку с трепещущими крыльями (эмблема 74) в монументальную фигуру, но — сохраняет в ее лапе круглый камень. Выбрав для второго изразца композицию с двумя воронами на смоковнице, терпеливо ожидающими созревания плодов (эмблема 80), мастер добавляет к ним птицу-обертыша и сильно кадрирует сцену; определить композицию было бы невозможно³⁶, если бы он не оставил здесь знак-ссылку на источник — характерные листья и круглую смокву, свисающую с ветки слева.

³² Маслих С. А. Указ. соч. Илл. 155, 156, 162 (Ярославль) и 160, 172 (Подмосковье — Братцево, Поярково).

³³ Там же. Илл. 178—179 — печные изразцы с бюстами в картушах первой половины XVIII в (Ярославль, В. Устюг) и илл. 139, 160 — изразцы-розетки из Ярославля и Толгского монастыря 1680-х гг.

³⁴ Там же. Илл. 115 (восьмиугольник) и 125, 135, 148—149 (квадрифолий).

³⁵ Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М., 1982. С. 337.

³⁶ Реконструкция путей развития этого иконографического мотива является приблизительным, эскизным «маршрутом» образа, так как исследуется чуть ли не самый фундаментальный из вечных сюжетов — птицы у древа жизни, наличествующий всегда и повсюду. Поэтому поиск прямых связей в этом материале можно сравнить скорее с нащупыванием морского подводного течения, чем с исследованием русла реки и ее притоков.

Новодевичий комплекс создавался как уникальное произведение, и роль его в русском искусстве могла бы не состояться, если бы передающим звеном, сделавшим иконографию закрытого памятника общим достоянием, не стала белорусская артель ценинщиков Игната Максимова и Степана Ивановича Полубеса, с 1660-х годов работавшая не только по царским и патриаршим заказам, но и украшавшая приходские церкви в Москве на посаде. Прекрасный образец европейского искусства встретил в их лице достойных интерпретаторов, талантливых проводников новых образов в систему русских прикладных ремесел. На первом этапе художественной переработки два новодевичьих памятника дали начало четырем отдельным композициям белорусов. Среди керамических рельефов Святых ворот Иосифо-Волоколамского монастыря мы видим большие керамические плитки с раскинувшей крылья птицей первого изразца, а также — два (зеркальных) варианта композиции с птицей-обертышем, взятой из второго новодевичьего памятника (илл. 13). Птицы сидят на изогнутой ветке с плодами, цветами и листьями, выполненными по мотивам растительности прототипа. Особо мастера выделили линию парных птиц верхнего регистра рельефа: в изразце колокольни церкви Николы Явленного прихотливо изогнутая ветка оригинала превращается в зеркально повторенный завиток, вся композиция получает строго симметричное строение, тяготеющее к гротесковому орнаменту, но и в ней точно переданы особенности первоначального рисунка птиц, ягод и специфических «стручковых» листьев. В дальнейшем многие московские и ярославские памятники менее профессионального качества варьируют эту схему, то помещая птиц с ягодами внутрь растительной волюты, то фланкируя ими вазу, то возвращая им птицу-обертыша (изразцы церквей Николы в Столпах, Петра и Павла в Ярославле³⁷). Следующим ответственным шагом развития образа стало его «поселение» в рамку-картуш фриза — сперва вместе со стилизованной веткой (изразец собора Алексеевского монастыря в Угличе), а затем —

без оной, с единственной ягодой в клюве (изразец церкви Толчковой слободы и два его варианта³⁸, илл. 13). Последовавшие изменения этого персонажа в Соликамске и Юрьевце все более упрощают композицию, о которой напоминают теперь лишь схема положения птицы и завиток в поднятой лапе, жалкий остаток гибко изогнутой ветки³⁹. Следует думать, что свою интерпретацию получили и неизвестные нам в первообразах индюк, журавль, аист и прочие фигуранты птичьей серии Новодевичьего.

Монументальные комплексы обновленного изразцового декора широко тиражировались, украшая церковные и светские постройки по всей России. С керамических фриз они перешли в кованую арматуру архитектурных сооружений — в навершия крыш (флюгера), в оковку дверных полотнищ (ворота Астраханского Успенского собора, двери из собрания музея в Коломенском). На рубеже веков открывается новая страница бытования птичьей иконографии — ее тотальное проникновение в ювелирное искусство, чеканку, гравировку и металлопластику, в костяную и деревянную резьбу, в роспись, ткачество и вышивку. Образы изразцового «авиария», получившие по наследству высокий статус значимости зооморфных изображений средневековья и устойчивость композиционной схемы, обретали все новые и новые воплощения в русском прикладном искусстве.

Изразцовая разработка сюжета парных птиц определила декоративное решение абсолютно разных по масштабу, значению и технике выполнения памятников. Так, грандиозный флюгер кованого железа с Варваринской башни Китай-города (ГМЗК), в котором две пары симметричных птиц окружены трехмерными листовыми розетками с шариками-ягодами (!) в сердцевине, — иконографически однороден маленькой овальной табакерке из олова (ГИМ) с плоским рельефом, представляющим тех же птичек на изогнутом сучке с ягодными гроздьями на концах ветвей. Несомненно те же персонажи фигурируют в шестичастной раппортной набойке северорусского происхождения (ГРМ), два клейма которой трак-

³⁷ Маслих С. А. Указ. соч. Илл. 115, 130, 137.

³⁸ Это второй, менее известный зеркальный образ более крупных пропорций, известный по той же Толчковой церкви (Соболев Н. И. Русский орнамент. М., 1948. Илл. 92) и изразец печи «Веселой» палаты дома Печенко во Пскове (См. Декоративное искусство СССР. 1975. № 4. С. 54).

³⁹ Все рассмотренные памятники были созданы в достаточно краткий временной промежуток. Точные даты их появления обычно привязаны к моменту окончания строительства украшенных ими храмов. Однако логика развития иконографического мотива частично опровергает этот датировочный принцип: грубоватые и несколько аморфные изразцы Измайлова (1669) никак не могли открывать новую иконографическую линию — эта роль принадлежит, очевидно, блестящим талантливым произведениям мастерской Полубеса из Теряева, Углича и Ярославля (кстати, недавние раскопки фундамента Воскресенских ворот Китай-города в Москве раскрыли обломок полихромной плитки, идентичной изразцу ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толкове. — Культура средневековой Москвы XVII века. М., 1999. Рис. 22).

туют тему изразца, сохраняя и эффектно используя его орнаментальные мотивы — тройные листки, грозди ягод с черенками, цветы-розетки. Все ту же композицию можно угадать и в наивной гравировке на медной чернильнице начала XVIII века (ГИМ), где есть и пары птиц, и ветка с завитками, и точки-ягоды на ней, — выполненные с подкупающим старанием и абсолютно точно следующие заданной схеме. Известный тип женского украшения — серьги-голубцы — также состоит из пары взаимообращенных птиц, отлитых из золота, серебра или меди, с эмалью, драгоценными камнями, жемчугом, стеклом или перламутром в подвесках. Количество таких сохранившихся памятников очень велико, и их решение, оставаясь в рамках типа, многовариантно. В числе декора-



Рис. 15. Расписной изразец. Вторая половина XVIII в. ГИМ

тивных мотивов, которые обрамляют пару голубей, можно заметить несколько, хранящих след влияния иконографии изразца Новодевичьего монастыря. Это, прежде всего, конструктивный элемент композиции подвески — дуга, на которой усажены птицы и к которой подвешен ряд по-

движных бусин. Во многих случаях дуга эта оканчивается круглыми завитками и аналогична полукругию лепестка изразцового цветка-медальона; именно отсюда могла оттолкнуться исходная формообразующая идея сережки-голубца. Перекликаются и такие орнаментальные формы, как двойной расходящийся завиток и тюльпанная чашка, образующие вертикаль композиции серег и наличествующие в растительном обрамлении птичьих фигурок изразца.

Если же вернуться к иконографии птицы-обертыша, то цепь эволюции образа приведет к известному типу русского медного трехсвечника (ГИМ). В кубчатое клеймо его сквозного стояна помещен узнаваемый силуэт приподнявшей лапу и обернувшейся птицы с прямыми перьями хвоста, с дробным оперением крыльев, с трехчастным венцом на голове⁴⁰. Образующие рамку орнаментальные завитки стебля прямо отсылают к элементам картуша птичьих фриз. Ряд продолжают виртуозно вычеканенные птицы с медных печных заслонок третьей четверти XVIII в. (два варианта. ГИМ). Мастер сохраняет схему положения птицы и так же усаживает ее на упруго изогнутый стебель, но, транслируя оригинал в иной технике, органично применяет художественные ресурсы чеканки⁴¹. Совершенно особого художественного эффекта достиг создатель матричной доски для набойки по ткани — здесь птица-обертыш и окружающая ее растительность условны и декоративны в ключе приемов крестьянского искусства, хотя подчеркнута тесно связаны с иконографией прототипа (илл. 14). Вспомнив уже упоминавшийся памятник — деревянный наличник поволжского происхождения (илл. 5), мы убедимся, насколько органично вписывается его птичий персонаж в длинную галерею эволюции образа.

Не были обойдены вниманием ремесленников и другие герои изразцовых птичьих фриз Москвы, Поволжья и Севера. Так, весь птичий ряд целиком поселяется в растительном орнаменте северных расписных сундуков или украшает набивные ткани. Отдельные его персонажи — к примеру, павлины — чеканятся теперь на медной уральской посуде, отливаются в качестве пуговиц, входят в набор изображений фигурных павловских замков, вышиваются на полотенцах, вырезаются на дереве и кости.

⁴⁰ Появление короны на птице-обертыше может быть репликой венца птицы Сирин или же — результатом постепенной модификации птичьего хохолка в изразцовой иконографии.

⁴¹ Изразцовый источник иконографии этих изображений неоспорим: неизвестный чеканщик создавал для печной дверцы специальную программную композицию на темы печных изразцов прошлого, в которой, кроме птиц, фигурируют всадник с саблей (бывший «Царь Александр») и «елень», а также новые декоративные мотивы кафельной росписи — раковины-рокайлы и центральная корона-балдахин (неуточненным остается лишь происхождение Дианы-охотницы).

Таким образом, «птичья» декоративная тема в русском прикладном искусстве конца XVII в. составила продолжение звериному иконографическому ряду, сохраняя два основных его свойства: аллегорический контекст изображения и гарантирующую его иконографическую устойчивость образов. В сравнении с характерными и разнообразными типами животного мира «каноничность» изображения птиц отнюдь не очевидна, но, тем не менее, с ней обязательно надо считаться. Тенденция к стабильности птичьих образов просуществовала около столетия; но, удаляясь с каждым новым шагом от исходного импульса, иконографическая линия теряла свою специфику. Говоря о многих и многих предметах с птичьей декорацией первой половины XVIII столетия, можно констатировать лишь их принадлежность данному кругу, данной традиции. Изображение птицы здесь приходится рассматривать не как конкретный сюжет или образ, имеющий свое определенное начало, но уже как обобщенный декоративный мотив, внешние влияния на который суммированы. Таковыми представляются, например, силуэтные птицы киевского латунного пятисвечника, фланкирующие завитки веток плоского стояна сквозного литья (ГМЭХПУ).

В дальнейшей трансляции остатки образного начала постепенно утрачивались, заменяясь упрощенной знаковой формой, и в конце концов сам декоративный мотив становился изображением-графемой, условной, но нормативной. В оловянной посуде второй трети XVIII столетия такая итоговая традиционная птица-графема является важнейшим декоративным мотивом. Бесконечные вариации птицы-знака, птицы-иероглифа⁴², выполненные в беглой пунктирной манере гравировки, покрывают стенки бесчисленных оловянных стаканов и стопок. Такие же легкие условные контуры птиц набросаны на стенках медных чернильниц (ГИМ), на серебряных пуговицах и запонках, на фаянсовых тарелях и квасниках. Важно отметить, что в этой завершающей фазе своего развития традиционная декорация переходит из области трудоемких прикладных технологий в сферу свободного, непосредственного декоративного творчества — в резьбу, гравировку, кистевую роспись.

С середины XVIII столетия в профессиональном декоративно-прикладном искусстве традиционная зооморфная образность постепенно угасает. Ее останки переживают очевидное, физичес-

кое разрушение. Красноречив рамочный декор одного из печных изразцов второй половины XVIII в. (ГИМ, илл. 15), наивная попытка гротескной конструкции, в котором произрастающие из страшной личины листовенные побеги оканчиваются крылатыми женскими полуфигурами. Реликты

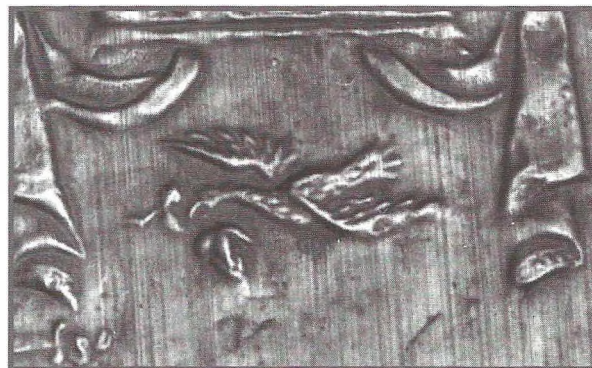


Рис. 16. Фрагмент чеканного рельефа медной печной дверцы. Третья четверть XVIII в. ГИМ

прежней иконографии — пучки листьев в качестве хвостов, отсутствие рук, локоны, бусы на шеях — то немногое, что осталось тут от птицы Сирин. Лишая древний персонаж его неотъемлемого атрибута, короны, живописец помещает его здесь же, рядом, между двумя девами-птицами, как замковый элемент рамки-гротеска. Знаменательно и то, что некогда центральный образ стал рамочным, в буквальном смысле маргинальным, освободив резерв для произвольной живописной композиции новой эпохи.

Окраинные центры России еще долго — вплоть до конца XVIII в. — и упорно цепляются за вышедшие из употребления образцы старой иконографической системы. В 1770-е годы в далекой Чердыни на печном изразце для церкви Иоанна Богослова мастер изобразил льва (илл. 4) — вполне сообразуясь с современными ему стилистическими вкусами, но подчиняя композицию стародавней схеме. Сходным образом работает и творческий механизм ремесленников-полупрофессионалов и дилетантов: беспомощным неумелым уродцем-последышем предстает птица печного изразца калужского производства начала XIX в. (МНПИ⁴³), замыкающая птичью галерею, столь блестяще открытую памятниками Новодевичьего монастыря. И напротив: в умелых руках мастера, свободно владеющего новой изобразительной формой, даже

⁴² Ср. у Э. Д. Кузнецова «иероглиф понятия «птица в полете» — изображение-знак, «галочка», бытующая в искусстве примитива и в детском творчестве». — Кузнецов Э. Д. Искусство Нико Пироманишвили как явление «третьей культуры». // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 130.

⁴³ Маслих С. А. Указ. соч. Илл. 289.

и жесткий старинный образец преобразуется, теряя свою неприкосновенную композиционную схему. Так, легко «встает на крыло» и улетает прочь уже отлично знакомая нам птица с ягодой в клюве, птица великолепной латунной печной дверцы, украшенной традиционными изразечными мотивами в технике чеканки (ГИМ, илл. 16).

Однако в народном творчестве (а именно в это время оно выделяется в автономную художественную систему) вполне жизнеспособное отвержение традиционного звериного канона пережило гибель основной иконографической линии и плодотворно развивалось и в XIX, и в XX столетиях, о чем говорят многочисленные памятники Поволжья, Русского Севера. Особого рода консервация иконографических мотивов произошла в некоторых замкнутых сословно-конфессиональных кругах. В старообрядческой графике XIX в. были чрезвычайно популярны образы птицы Сирина, льва с поджатым хвостом. Сходное явление обна-

руживается и в еврейском искусстве юго-западных территорий России в конце XVIII и в первой половине XIX вв., весьма отмеченном влиянием русской барочной художественной культуры конца XVII — начала XVIII вв.

В городском же «ученом» прикладном ремесле традиция уступает место полю бесконечных иконографических влияний, вытесняется элементами натурализма и свободной креативной фантазии, сменяется неограниченными возможностями воспроизведения самого разнообразного печатного изобразительного материала. В уральской медной посуде, например, трактовка персонажей-животных вводит и бесхитростные натурные реплики, соседствующие с фиксацией простейших бытовых ситуаций (петух, одноконные сани с седоком, курильщик, гренадер). Русское искусство перестает быть искусством традиционного типа и становится частью европейской культуры Нового времени.

