



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ВТОРОЙ
ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ
И КУЛЬТУРЫ**

2015

УДК 7
ББК 85
В87

В87 Второй всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры, 2015 :
сборник работ лауреатов. – Москва : Пробел-2000, 2016. – 524 с. : ил.

ISBN 978-5-98604-577-1

© Коллектив авторов, 2016
© «ПРОБЕЛ-2000», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Номинация «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

Ершов Петр Глебович

Категории «традиция» и «новаторство» в исследованиях по русской архитектуре
конца XV – первой трети XVI века 5

Мельникова Евгения Ильинична

Изобразительный код болгарской погребальной обрядности 14

Номинация «Архитектура и дизайн»

Момот Светлана Игоревна

Новое культурное наполнение заброшенного архитектурного наследия
на примере усадьбы Гребнево 48

Сергеева Анастасия Александровна

Колористические особенности архитектуры города Тамбова 74

Номинация «Теория и история искусства и культуры»

Храмова Марина Николаевна

Семантика зооморфных образов в современной европейской культуре 101

Улитина Наталья Михайловна

Истоки экзистенциализма в творчестве М.Ю. Лермонтова: культурологический аспект 127

Номинация «Социально-культурная деятельность»

Сергиенко Владимир Васильевич

Эстетическое воспитание на занятиях хореографией в учреждениях дополнительного
образования спортивной направленности: технологическая реализация 150

Беклямишев Владимир Олегович

Трансформация памяти о Победе в Великой Отечественной войне:
факторы и направления исторической политики 166

Номинация «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Семенчук Светлана Александровна

Феномен Бориса Барнета. Анализ и рецепция довоенного периода творчества режиссера 186

Некрасов Дмитрий Юрьевич

Цифровые технологии в работе художника кино и компьютерных игр 212

Номинация «Библиотечно-информационная деятельность»

Зибера Юлиа Геннадьевна

Социальный формат доступности информационно-просветительских услуг специальной библиотеки (на примере Ставропольской краевой библиотеки для слепых и слабовидящих имени В. Маяковского) 234

Номинация «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»

Глушкова Полина Валерьевна

Актуализация календарной обрядности русских в деятельности музеев под открытым небом в Сибири 254

Юрина Анастасия Андреевна

Музей спорта: ретроспектива и перспектива 281

Номинация «Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

Мамчур Елена Владимировна

Александринский театр в 1900 годы: время перемен 316

Алдашева Елена Анатольевна

Время и времена в драматургии Александра Вампилова 360

Номинация «Музыкальное искусство»

Пастушкова Анна Сергеевна

Stabat mater Джованни Баттиста Перголези в обработке Иоганна Себастьяна Баха 394

Кузнецов Григорий Андреевич

Вагнеровский heldentenor от истоков до наших дней 453

Номинация «Литературное творчество»

Сазонова Анастасия Сергеевна

Современная отечественная проза: геопоэтический аспект 484

Кошман Александра Юрьевна

Архетип дома в романе М. Петросян «Дом, в котором...» 502

Номинация «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

ОСНОВНАЯ ПРЕМИЯ

ЕРШОВ Петр Глебович

Российский институт истории искусств
г. Санкт-Петербург

КАТЕГОРИИ «ТРАДИЦИЯ» И «НОВАТОРСТВО» В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПО РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ КОНЦА XV – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА

Введение

Оппозицию понятий «традиция» и «новаторство» можно считать одной из базовых проблем истории искусства. Соотношение старого и нового часто становилось предметом ожесточенных споров между консерваторами и сторонниками прогресса. Здесь, пожалуй, уместно привести высказывание И.Э. Грабаря на заявленную тему из введения к первому тому «Истории русского искусства»: «В истории искусства не раз уже раздавались те самые призывы отречься от традиций, которые так характерны и для новейшего индивидуализма. Доводы остаются неизменно теми же: традиция есть рутина, рутина же, заставляя черпать из прошлого, мешает творить из себя, поэтому нет движения вперед. Между тем вся история искусства есть история непрерывной смены этих двух настроений, которые можно было бы назвать революционными и реакционными [...]. После каждой эпохи, отвергающей и топчущей традиции, неизбежно наступает эпоха возврата, но последний никогда не бывает полным, всецело повторяющим прошлое, а всегда приносит новые ценности или так видоизменяет старые, что они являются новыми»¹. Как можно заметить, именно противостояние традиции и новизны И.Э. Грабарь считает единственно возможным условием существования искусства вообще. Важно, что данный пассаж появился во вступлении к многотомному изданию, впервые обобщившему опыт изучения русского искусства. Однако если формула исследователя может быть с легкостью применена к культуре Нового времени, то в отношении Средних веков подобное утверждение далеко не так справедливо. Каноничность средневекового искусства предполагала традицию своей основой. В такой ситуации, вероятно, трудно говорить об «отвергающей и топчущей» эпохе, приходящей на смену другой. Тем интереснее взглянуть на ситуацию, когда стало возможным массовое вхождение новых элементов молодой ренессансной культуры в культуру, совершенно иную, еще полностью средневековую.

Именно такой процесс происходил в конце XV – первой трети XVI века в формировавшемся Русском государстве. В данном случае поворотным моментом стало приглашение итальянским мастерам Иваном III, затеявшим реконструкцию Московского Кремля, который должен был стать политическим и сакральным центром новой державы. Его перестройка продолжалась около сорока лет и была завершена уже при сыне Ивана Василии III. Привнесенные зарубежными архитекторами новшества вступали во взаимодействие с формами старомосковской архитектуры и других локальных школ. Помимо отдельных декоративных деталей (элементы ордерной системы) в

¹ Грабарь И.Э. Введение в историю русского искусства // История русского искусства. М., 1910. Т. 1. С. 110.

декоративном оформлении фасадов и интерьеров церквей и соборов появляются и оригинальные типы зданий – шатровые и столпообразные церкви, храмы с крещатым сводом¹. С конца 1510-х годов происходит полноценное вхождение новых черт в архитектуру молодого государства. Таким образом, говоря о древнерусском зодчестве рубежа 15–16 веков, под традицией должна пониматься архитектура Московского княжества и сопредельных земель (Тверь, Вологда, Ростов) 14–15 веков, тогда как новаторством нужно считать все, что связано с деятельностью итальянских мастеров, как то: мотивы классической архитектуры (пилястры, антаблемент, импосты и т.д.), возможно, отдельные конструктивные приемы (крещатый свод) и, наконец, отдельные типы зданий (шатровые храмы). Теперь мы перейдем к рассмотрению различных взглядов на соотношение обозначенных понятий у авторов, писавших о зодчестве интересующего нас периода.

Соотношение категорий «традиция» и «новаторство» в литературе по истории архитектуры конца XV – первой трети XVI века.

Начало систематического изучения древнерусского искусства можно отнести ко второй трети 19 века. Насаждение в николаевскую эпоху в 1830–1850-х годах официозного «русского» стиля, поиски «самобытности» имело отчасти и положительное значение – пробуждение интереса к национальным памятникам древности. Практически полное отсутствие фактических знаний о древнерусской архитектуре побуждало архитекторов и исследователей изучать памятники прошлого².

Первая попытка обобщить и каталогизировать художественное наследие Древней Руси была сделана И.М. Снегиревым. На протяжении 1840-х – 1860-х годов им было издано несколько книг, посвященных в основном средневековым храмам и монастырям Москвы и ее окрестностей. По мнению ученого, приглашенные Иваном III иностранные зодчие принесли «стиль и вкус своего отечества», сменившие прежнюю «византико-русскую» архитектуру³. Новшества выразились и в чисто технических моментах – итальянцы (Аристотель Фиорованти) научили московских мастеров более качественному способу изготовления кирпичей и извести⁴. Новый «стиль»⁵ определяется автором как «ломбардо-византийский»⁶ (в нем выстроены Успенский собор и колокольня Ивана Великого), однако при этом И.М. Снегирев никак не объясняет это словосочетание. Из памятников шатровой архитектуры автор выделяет опять же собор Покрова на Рву. Пытаясь определить стилевую принадлежность храма, И.М. Снегирев называет ее смешением «стилей мавританского, готического, ломбардского, индийского и византийского»⁷. Сходной с Покровским собором ученый называет и церковь Вознесения в Коломенском. Сочетание таких необычных на современный взгляд определений связано, вероятней всего, с недостаточным терминологическим арсеналом И.М. Снегирева. Находящаяся в зачаточном состоянии наука о русском искусстве во-

¹ В последнее время исследователи все чаще связывают постройку первого шатрового храма – церкви Вознесения в Коломенском с деятельностью итальянского мастера. См. например: Подъяпольский С.С. Архитектор Петрок Малой. // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. М., 1983. С. 34–50; Гаврилов С.А. Церковь Вознесения в Коломенском. Исследования 1972–1990 гг. // Реставрация и архитектурная археология. М., 1991. С. 158–178; Баталов А.Л. О происхождении шатра в русском каменном зодчестве 16 века // ДРИ: Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. М., 2009. С. 55 – 74. Итальянским архитекторам приписывают и идею создания крещатого свода: Баталов А.Л. К вопросу о происхождении крещатого свода в русской архитектуре XVI в. // София. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М., 2006. С.47–66; Петров Д.А. Крещатый свод: проблема происхождения. // Московская Русь. Проблемы археологии и истории архитектуры. К 60-летию Леонида Андреевича Беляева. М., 2008. С. 244–254.

² Славина Т.А. Исследователи русского зодчества. Л., 1983. С. 57.

³ Снегирев И.М. Памятники Московской древности. М., 1842–1845. С. XVII.

⁴ Там же.

⁵ Понятие «стиль» у И.М. Снегирева достаточно размытое. В основном оно обозначает только некую совокупность декоративных деталей, которые могут быть синтезированы в некие «гибриды» (например, «восточно-индийский» (см. Славина Т.А. Исследователи... С. 71–72).

⁶ Снегирев И.М. Памятники Московской древности... Тетр. II. С. 2; Тетр. V. С. 109.

⁷ Снегирев И.М. Памятники Московской древности Тетр. XI. С. 348.

обще и об архитектуре в частности, не имела еще в запасе подходящих понятий для описания такого необычного сооружения, как собор Покрова на Рву.

Уже в 1860-е годы начинает зарождаться концепция, согласно которой итальянские мастера привнесли в древнерусское зодчество конца XV – начала XVI века главным образом новые технические приемы и навыки, сам же облик новых зданий сохранял самобытные русские черты. В труде «Религиозная монументальность» профессор Киевской духовной академии П.А. Лашкарев в качестве главной заслуги иностранных зодчих отметил обучение русских мастеров лучшему приготовлению кирпичей и цемента и «лучшим приемам сооружения»¹. При этом русская архитектура не отходит от первоначальных византийских канонов, тем самым, с точки зрения П.А. Лашкарева, образуя в конце XV века новый стиль – «русско-византийский»². Просуществовав до конца XVI века, он сменился «стилем Возрождения»³. Тем самым автор подчеркивал преемственность традиции и отсутствие каких либо радикальных изменений. Интересно, что ученый отчасти предвосхитил теорию И.Е. Забелина, обратив внимание на сходство деревянных шатровых церквей с каменными храмами, появившимися в XVI веке.⁴ В дальнейшем, в последние десятилетия XIX века, идеи, высказанные П.А. Лашкаревым, стали основой многих исследований, касавшихся архитектуры конца XV – первой половины XVI века.

Архитектор Л.В. Даль, активно публиковавший в 1870-х годах в журнале «Зодчий» статьи по истории древних памятников, напротив, считал вклад итальянцев в формирование зодчества 16 века достаточно значительным. Характеризуя стиль, в котором выстроены Успенский и Архангельский соборы Кремля, а также Грановитая палата, он использует такие названия, как «простой стиль возрождения» или «итальянско-русский стиль»⁵. Русским мастерам Л.В. Даль отказывает в самостоятельности, считая их лишь «смышленными подражателями»⁶, способными строить, уже имея готовый образец, возведенный иностранным зодчим. Выделяя столпообразные храмы как сильно отличающиеся от остальных, ученый тем не менее замечает, что они могли произойти от неких несохранившихся деревянных построек⁷. В статьях Л.В. Даля, однако, заметно понимание самобытности древнерусского зодчества, которое сочетается с попыткой ввести его в контекст западноевропейской архитектуры посредством применения понятий, характерных для всего средневекового искусства Запада («романская архитектура», «готика»).

Наиболее содержательной и программной для науки о древнерусской архитектуре (в частности, периода правления Ивана III и Василия III) в последние десятилетия XIX века стала работа И.Е. Забелина «Черты самобытности в древнерусском зодчестве». В 1878 году она вышла как журнальная публикация в 3 и 4 номерах «Древней и Новой России», а в 1900 – отдельным изданием. Основным недостатком позиций своих предшественников (в частности, Снегирева) ученый считал невнимание к национальной, традиционной компоненте в древнерусском зодчестве⁸. В поисках признаков самобытной русской архитектуры И.Е. Забелин обращается к деревянному строительству. Анализируя летописные упоминания XII – XV веков о возведении церквей⁹, а также сохранившиеся деревянные храмы Севера XVII-XVIII веков, автор делает вывод, что в «народном» зодчестве существовала устойчивая традиция строительства «круглых» (то есть центрических многогранных) церквей, которые, в свою очередь, должны были иметь шатровое завершение¹⁰. Следовательно, считает ученый, нет ничего необычного в том, что в первой половине XVI века эта «красивейшая

¹ Лашкарев П.А. Религиозная монументальность. Киев, 1866. С. 84.

² Там же.

³ Там же. С. 90.

⁴ Там же. С. 86.

⁵ Даль Л.В. Историческое исследование памятников русского зодчества // «Зодчий». СПб, 1873. №1. С. 6.

⁶ Даль Л.В. Историческое исследование памятников русского зодчества // «Зодчий». СПб, 1875. №11–12. С.

⁷ Даль Л.В. Историческое исследование памятников... С. 7.

⁸ Забелин И.Е. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900. С. 21–22.

⁹ Там же. С. 97–103.

¹⁰ Там же. С. 90–94.

по народным понятиям»¹ форма была привнесена в каменную архитектуру. Роль итальянских мастеров в данном случае сводится И.Е. Забелиным к чисто технической стороне, то есть обучению русских строителей «делать и класть кирпичи, творить известь с большим умением и искусством»². Таким образом, приобретенное мастерство позволяет московским мастерам воплощать формы деревянных построек в новом материале. Точно так же, как шатер, столпообразный храм, по мнению И.Е. Забелина, имеет истоки в народном зодчестве. Прототипами каменных «столпов» являлись сторожевые башни – вежи, известные по летописным свидетельствам с XIII века³. Для основных построек итальянцев конца XV – начала XVI века в Москве автор тоже находит прообразы в русской архитектуре более ранних периодов (Успенский собор построен по образцу собора во Владимире, «Иван Великий» – по образцу колоколен Новгорода и Пскова, церкви Алевиза Нового (Рождества на Сениях и Благовещения в Старом Ваганькове) – по образцу «древних одноглавых храмов»⁴ и так далее). Главный вывод И.Е. Забелина – «Московская Русь крепко и во всем держалась своего ума и своего обычая»⁵, хотя при этом исследователь отмечает «несомненную и значительную»⁶ заслугу (помимо технических навыков, привнесших в отделку фасадов обломы и «профилевку») итальянских мастеров. Единственное влияние, «подчинившее» себе древнерусское искусство, считает И.Е. Забелин, было изначальное влияние Византии⁷.

Главным вкладом И.Е. Забелина в методологию исследования древнерусского зодчества, конечно же, считается его теория о происхождении шатровых храмов. Качественное отличие от прежних, по большей части описательных и поверхностных суждений и оценок, выгодно выделяло ее. С момента опубликования этой концепции она была принята практически всеми исследователями конца XIX – начала XX века. Уже в 1930 году А.И. Некрасов называл теорию Забелина «классической»⁸, это мнение впоследствии разделил и М.А. Ильин⁹. Естественно, гипотеза И.Е. Забелина не во всем совершенна. Ее недостатки не раз указывались в последующих исследованиях: привлечение для сравнения с каменными шатровыми храмами более поздних (в основном 17 века) деревянных памятников¹⁰, опора на письменные источники, не позволяющие однозначно трактовать вид описываемого здания («Устюжская легенда»), отсутствие представления о возможном развитии деревянного зодчества на протяжении веков, наконец, выборочное подтягивание¹¹ отдельных памятников, вырванных из контекста развития древнерусского зодчества 16 века.

Тем не менее, теория И.Е. Забелина оказала большое влияние на современников и, как уже было сказано выше, была принята на веру большинством ученых. Так, например, А.М. Павлинов, автор одной из первых хрестоматий по истории древнерусской архитектуры называл время с XV по XVII век периодом процветания русского зодчества. Рассматривая постройки итальянцев в Кремле – Успенский, Архангельский соборы и собор Чудова монастыря, автор отмечает их «византийскую основу, византийский план и византийские массы»¹², «итальянские» же детали видятся ему как чисто фасадные украшения. Церковь Вознесения в Коломенском, точно следуя забелинской концепции, А.М. Павлинов называет «подражанием русскому исконному деревянному зодчеству»¹³.

¹ Там же. С. 108.

² Там же. С. 109.

³ Там же. С. 116–118.

⁴ Забелин И.Е. Черты самобытности... С. 128–129.

⁵ Там же. С. 130.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 137.

⁸ Некрасов А.И. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов // Труды кабинета истории материальной культуры. М., 1930. Вып. 5. С. 17.

⁹ Ильин М.А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины 16 века. Проблемы и гипотезы, идеи и образы. М., 1980. С. 11.

¹⁰ Некрасов А.И. Очерки по истории древнерусского зодчества 11–17 веков. М., 1936. С. 244; Ильин М.А. Русское шатровое зодчество... С. 12.

¹¹ Ильин М.А. Русское шатровое зодчество... С. 12.

¹² Павлинов А.М. История русской архитектуры. М., 1894. С. 138.

¹³ Там же. С. 140.

Своеобразным итогом дореволюционных изысканий в области древнерусского искусства в целом стало издание «Истории русского искусства», инициированное И.Э. Грабарем. Всего, начиная с 1910 и до революции, было выпущено пять томов. Во втором томе архитектура конца XV – XVII века рассматривается в разделе «Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы», автором которого стал Ф.Ф. Горностаев. В свою очередь, раздел содержит в себе несколько глав. При этом автором сделана попытка представить памятники не в хронологическом порядке, а объединить в типологические группы (главы «Столпообразные храмы», «Шатровые храмы», «Соборные храмы»). Особо выделены постройки «фрязей» в Московском Кремле и окрестностях города (главы «Раннее зодчество Московской области» и «Новые формы зодчества «Царственной Москвы»). Успенский собор Фиорованти рассматривается Ф.Ф. Горностаевым как здание «стиля ранней Москвы»¹. Под этим, видимо, подразумевалось ориентация храма на Успенский собор Владимира, оказавшего влияние на строительство Ивана Калиты и Дмитрия Донского². К раннемосковскому же направлению исследователь относит Благовещенский собор Кремля, северные соборы Ферапонтова и Кириллова монастыря и палаты царевича Дмитрия в Угличе. Главным отличительным признаком этих памятников для Ф.Ф. Горностаева становятся ряды килевидных кокошников в располагавшихся в один или в несколько рядов под главой храма. Впоследствии, уже в 16 веке, выделяется целый ряд построек, воспринявший как старомосковские, традиционные формы (кокошники и апсидная декорация из балясин-колонок), так и некоторые «фряжские» черты (орнамент). Автор определяет эту группу как «областной раннемосковский стиль»³. К этому «стилю» автор относит, например, Успенский собор в Старице, Покровский собор в Александровской слободе, Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры. И все же в основном течении или архитектуре «всея Руси»⁴, по мнению Ф.Ф. Горностаева, элементы итальянской архитектуры сыграли значительную роль. Главной деталью, изменившей систему оформления фасадов, стал карниз⁵. Внедрению этой части ордерной системы способствовал, с точки зрения автора, Алевиз Новый, активно применявший карниз в своих постройках. Прежде всего, это Архангельский собор, а также храмы, выстроенные итальянцем в 1510-х годах (Благовещенская церковь в Старом Ваганькове). Ф.Ф. Горностаев пишет и о возникновении группы «посадских» церквей – небольших бесстолпных построек. Для него очевидно их псковское происхождение, однако каких-то особенностей, кроме сомкнутого свода и отсутствия внутренних столпов, ученый не называет.

Раздел «Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы» второго тома «Истории русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря имел большое методологическое значение для изучения зодчества конца XV – первой трети XVI века. В нем Ф.Ф. Горностаев одним из первых предпринял попытку систематизировать обширный архитектурный материал указанного периода. Он выделял группы памятников не только по формальному (столпообразные, шатровые церкви) признаку, но и по стилистическому, в рамках одного течения (соборные храмы). И хотя во многом Ф.Ф. Горностаев опирался еще на гипотезы исследователей второй половины XIX века, в частности Забелина, некоторые из предположений ученого оказались вполне жизнеспособны и были развиты уже в советской историографии. Это утверждение касается, прежде всего, идеи о распространении и усвоении итальянизирующей декорации, главным образом карниза, в древнерусском зодчестве первой половины XVI века.

Подведем некоторые промежуточные итоги. Для начала нужно отметить стремительный характер развития науки об архитектуре – с середины XIX века до начала XX она прошла путь от простых описаний памятников до создания целостных концепций, посвященных отдельным проблемам (например, происхождению шатрового зодчества). При этом обогащался и термино-

¹ Горностаев Ф.Ф. Новые формы зодчества «Царственной Москвы» // История русского искусства. СПб, 1911. Т. 2. С. 12.

² Там же. С. 11–12.

³ Там же. С. 20.

⁴ Там же. С. 24.

⁵ Там же.

логический арсенал исследователей. И все же, несмотря на разный уровень упомянутых выше текстов, можно проследить воздействие на них различных идейных течений, господствующих в России на протяжении середины – второй половины XIX века. Так, И.М. Снегирев, создавая свои труды в 1840–1850-е, несомненно, был близок к теории официальной народности. Сама идея обращения к древнему прошлому, к его памятникам, «поиск корней» были свойственны поздне-николаевскому времени. Неслучайно ведущим направлением в архитектуре становится «русско-византийский» стиль, пытавшийся синтезировать отдельные формы и мотивы древнерусского зодчества (шатры, килевидные кокошники). Эклектизм как одна из тенденций эпохи также отразился в работах И.М. Снегирева¹, достаточно вспомнить приводимую фразу о стилях собора Покрова на Рву. В период 1860–1870-х годов, времени реформ и либерализации общественной жизни, взгляд на памятники конца XV – первой трети XVI века остается неизменным. Подтверждение этому – труд П.А. Лашкарева, в котором автор предугадал отдельные черты теории И.Е. Забелина. В этом контексте небезынтересна попытка Л.В. Даля перенести стилевую периодизацию западноевропейской архитектуры на древнерусский материал (романский стиль, стиль Возрождения). Вообще, для последней трети XIX века характерна активная деятельность на научном поприще архитекторов (Л.В. Даль, Н.В. Султанов, А.М. Павлинов).

Популярность самой концепции И.Е. Забелина, появившейся в конце 1870-х годов, легко объяснить, если вспомнить историческую подоплеку периода второй половины 1870-х – 1880-х годов. Новая волна популярности «русского» стиля (вспомним конкурс на проект храма Спаса на Крови), консервативные тенденции политики Александра III и как следствие «новое славянофильство»² во многом повлияли на успех труда И.Е. Забелина. Главный тезис его концепции, относящийся не только к шатровому зодчеству, но и вообще к архитектуре конца XV – XVI века, это утверждение о ее самобытности, «народности». Новшества, привнесенные иностранным (в основном итальянским) влиянием, ученый не отрицал, но отводил ему второстепенную роль. Идеи И.Е. Забелина, как это ни парадоксально, оказали воздействие и на советскую науку о древнерусской архитектуре, о чем мы скажем дальше.

В 1920-х–1930-х годах архитектуре конца XV – первой трети XVI века много внимания уделил искусствовед А.И. Некрасов. Помимо общих хрестоматийных трудов («Византийское и русское искусство») и краеведческих изысканий («Древние подмосковные», «Художественные памятники Москвы и Московской губернии»), ученый занимался и частными проблемами, в частности, он разработал собственную теорию происхождения шатровых храмов³, содержащую критику забелинской концепции. Однако главной книгой, где А.И. Некрасов подвел своеобразный итог своим исследованиям, стали «Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII веков» (вышла в 1936 году). Данное издание стало первой попыткой систематизировать этот материал в советской науке. При этом ученый использовал метод формального анализа, который широко распространился в советском искусствознании 1920-х – начала 1930-х годов благодаря трудам Г.Вельфлина и представителей Венской школы. Развитие древнерусского зодчества представляется А.И. Некрасову постоянной сменой нескольких стилей (живописный стиль, «репрезентатизм», пластический примитивизм, живописно-графический стиль и другие⁴). Архитектура интересующего нас периода, то есть конца XV – первой трети XVI века, принадлежит, по мнению автора, «монументальному стилю». Именно это качество, вместе с декоративностью и «репрезентатизмом», стало основной чертой нового зодчества. «Ренессанс» в Москве привел к возвращению больших пятикупольных соборов⁵, считает ученый. В некотором роде произошел возврат к старым образцам (имеются в виду домонгольские храмы). При этом элементы ренессансной

¹ Ильин М.А. Русское шатровое зодчество... С. 11.

² Там же. С. 12.

³ Некрасов А.И. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов // Труды кабинета истории материальной культуры. М., 1930. Вып. 5. С. 17–50.

⁴ Некрасов А.И. Очерки по истории древнерусского зодчества 11–17 веков. М., 1936.

⁵ Там же. С. 235.

архитектуры (филенки, пилястры, круглые окна) не играли определяющей роли в декорации фасадов, уподобляясь «графическому рисунку»¹ на стенах. Карниз же, часто встречающийся в памятниках начала XVI века и который, напомним, Ф.Ф. Горностаев считал главным новаторством, А.И. Некрасов вообще относит к доитальянской строительной практике².

Удачным примером возвращения к прежней традиции, то есть раннемосковской архитектуре XIV века, исследователь считает два памятника – Рождественский собор одноименного монастыря в Москве и Успенский собор Старицкого монастыря. Их главные отличительные особенности – пониженные угловые ячейки и центральная глава, возвышающаяся на ярусах кокошников, придают храмам пластичность, что отсутствует у больших соборов 1500–1520-х годов. Храм как монумент – вот что объединяет эти два здания и новый тип здания – шатровую постройку. Однако А.И. Некрасов видит источник новой формы не в итальянской архитектуре, а «романо-готической» традиции (церковь Вознесения в Коломенском). Тем не менее есть в Коломенской церкви и ренессансные черты (пилястры с капителями, наличники окон) и связь с нешатровыми храмами (крестообразный план). Таким образом, первый храм нового типа является для А.И. Некрасова синтезом всех течений в древнерусской архитектуре конца XV – первой половины XVI веков. Традиции и новации в данный период сливаются у исследователя в единое стилевое направление, где есть место как архаичным, так и новым явлениям.

Развернувшаяся в конце 1940-х годов борьба с космополитизмом оказала большое влияние на всю гуманитарную область знания, и в частности на науку о древнерусском искусстве. Естественно, стремление отрицать любое воздействие другой культуры на русскую отрицательно сказалось на изучении того периода, о котором мы говорим. Теперь зодчество времени Ивана III и Василия III рассматривалось исключительно как самобытное и глубоко национальное по духу³. Гипотезы о различных влияниях западноевропейской культуры, высказанные в довоенной литературе, в частности у А.И. Некрасова, либо замалчивались, либо подвергались резкой критике⁴. Тем самым происходит возврат к идеям конца 19 века, в частности концепции И.Е. Забелина, который, напомним, видел корни древнерусского каменного зодчества в народном деревянном строительстве.

Ярким примером указанных тенденций стала новая многотомная «История русского искусства». В третьем томе раздел, посвященный архитектуре конца XV – первой трети XVI века, был написан М.А. Ильиным, П.Н. Максимовым и В.В. Косточкиным. Роль итальянских мастеров сводилась авторами только к обучению русских мастеров новым строительным и техническим приемам, в то время как в области художественного творчества иностранные архитекторы «принуждены были считаться с московскими требованиями»⁵. Ученые прямо подчеркивают, что новизна, характерная для архитектуры начала 16 века, должна была быть «национальной, русской, а не чужой, иноземной и заимствованной»⁶. На творчество зодчего оказывала влияние именно традиция московской архитектуры доитальянского периода, при этом авторами отмечается и деятельность псковских мастеров в Москве. Все эти элементы слагались в единую общерусскую национальную школу, сложившуюся в первые десятилетия XVI века. Каменные шатровые храмы, следуя теории И.Е. Забелина, исследователи ставили в зависимость от деревянной архитектуры. Правда, в качестве прототипа для новых храмов были предложены деревянные шатры не церквей (как у И.Е. Забелина), а крепостных башен. Итак, в конце 1940-х – начале 1950-х годов утвердился взгляд на древнерусскую архитектуру времени Ивана III и Василия III, основной чертой которого стало утверждение о глубокой укорененности зодчества указанного периода в традиции предшествующих десятилетий. Новшества, привнесенные иностранными (итальянскими) масте-

¹ Некрасов А.И. Очерки по истории... С. 234.

² Там же.

³ Лихачев Д.С. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. М., 1946. С. 108–120.

⁴ Раппопорт П.А. Очерк хронологии русского шатрового зодчества // КСИИМК. М.-Л., 1949. Вып. 30. С. 82.

⁵ Ильин М.А., Косточкин В.В., Максимов П.Н. Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 332.

⁶ Там же. С. 338.

рами, виделись только в усовершенствованных технических приемах, пользуясь которыми русские зодчие уже в XVI веке создали новые типы зданий (шатровый храм).

На протяжении 1960-х-1970-х годов изложенная выше точка зрения доминировала в трудах, так или иначе затрагивающих деятельность итальянцев на Руси. Все же иногда появлялись работы, посвященные в основном отдельным памятникам, в которых авторы пытались оспорить утвердившееся мнение о незначительности вклада итальянских мастеров в архитектуру рубежа XV-XVI веков. Такова, например, статья С.С. Подъяпольского об Архангельском соборе Московского Кремля. В этой статье автор, проведя тщательный анализ декоративного убранства и интерьера памятника, проводит сравнение с венецианскими церквями конца XV века¹. Была также предпринята попытка приписать авторство церкви Вознесения в Коломенском итальянскому зодчему (об этом мы говорили в начале работы). Позже, уже в 1980-е годы, С.С. Подъяпольский называет ошибочным восприятие иностранных мастеров только как носителей технических знаний². Русских заказчиков, считает ученый, интересовала не только инженерная сторона работы итальянцев, но и декоративные мотивы, привнесенные ими³. Подробный анализ отдельных памятников первых десятилетий XVI века в работах 1980–1990-х годов позволил расширить круг зданий, приписываемых итальянским зодчим и ставших источниками новых деталей и элементов для последующих построек⁴. Таким образом, в современной литературе о зодчестве конца 15 – первой трети XVI века соотношение традиции и новаторства рассматривается как достаточно сложный синтез различных черт ренессансной и древнерусской архитектуры.

Заключение

Во введении было определено проблемное поле работы: соотношение понятий традиция и новаторство в трудах о древнерусской архитектуре последней четверти XV – первой трети XVI века. Мы рассмотрели достаточно большой пласт литературы, затрагивающей деятельность итальянских архитекторов в Российском государстве в указанный период. Исходя из всего вышесказанного, можно отметить, что мнения, касающиеся заявленной проблемы в разное время, могли коренным образом отличаться друг от друга. Так, одни ученые (И.М. Снегирев, Л.В. Даль, отчасти А.И. Некрасов) отказывали русским зодчим в самостоятельности, утверждая главенство заимствованных у итальянских мастеров форм и образов. Этой точке зрения противостояла другая – о главенстве аутентичной русской традиции, восходящей к раннемосковскому зодчеству XIV века (авторы «Истории русского искусства» 1950-х годов) и деревянной архитектуре (И.Е. Забелин). В последнее время исследователи, пытаясь найти «золотую середину», рассматривают взаимодействие элементов древнерусского зодчества и новых, привнесенных черт как сложный и неоднородный процесс. Наряду с главными памятниками, имеющими несомненные признаки итальянизирующей декорации, выделяют и группу построек, в которых сильно влияние прежней, доитальянской архитектуры⁵.

Таким образом, новаторство (новшества) в позднесредневековой русской архитектуре преимущественно связаны с переработкой элементов архитектуры Запада, то есть с проблемой влияния, которое в этот период (после падения Византии) становится все более существенным. В более общем плане здесь обозначается связь с проблемой ренессансных тенденций в русской культуре. Однако это был не единственный путь к новому – становление общерусской архитектуры

¹ Подъяпольский С.С. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 252–280.

² Подъяпольский С.С. Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы // Подъяпольский С.С. Историко-архитектурные исследования. Статьи и материалы. М., 2006. С. 272.

³ Подъяпольский С.С. Деятельность итальянских мастеров... С. 273.

⁴ Баталов А.Л. Московское каменное зодчество конца 16 века. М., 1996. С. 379 (там же приведены ссылки на упомянутые статьи об отдельных памятниках).

⁵ Баталов А.Л. Московское каменное зодчество... С. 190.

в условиях осознания ведущей роли в сохранении византийского наследия происходило в соответствии с переосмыслением традиционных черт архитектуры. Традиция – это не простая сумма достижений, она фундаментально связана с восприятием истории и культуры, в ней актуализируются важные стороны наследия, составляющие основу творчества и развития.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Снегирев И.М. Памятники Московской древности. М., 1842–1845.
2. Лашкарев П.А. Религиозная монументальность. Киев, 1866.
3. Даль Л.В. Историческое исследование памятников русского зодчества // «Зодчий». СПб, 1873. №1.
4. Даль Л.В. Историческое исследование памятников русского зодчества // «Зодчий». СПб, 1875. №11–12.
5. Павлинов А.М. История русской архитектуры. М., 1894.
6. Забелин И.Е. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900.
7. Горностаев Ф.Ф. Новые формы зодчества «Царственной Москвы» // История русского искусства. СПб, 1911. Т. 2.
8. Некрасов А.И. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов // Труды кабинета истории материальной культуры. М., 1930. Вып. 5.
9. Некрасов А.И. Очерки по истории древнерусского зодчества 11–17 веков. М., 1936.
10. Лихачев Д.С. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. М., 1946.
11. Раппопорт П.А. Очерк хронологии русского шатрового зодчества // КСИИМК. М.–Л., 1949. Вып. 30.
12. Ильин М.А., Косточкин В.В., Максимов П.Н. Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. III.
13. Подъяпольский С.С. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
14. Славина Т.А. Исследователи русского зодчества. Л., 1983.
15. Подъяпольский С.С. Архитектор Петрок Малой. // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стили, атрибуции, датировки. М., 1983.
16. Гаврилов С.А. Церковь Вознесения в Коломенском. Исследования 1972–1990 гг. // Реставрация и архитектурная археология. М., 1991.
17. Баталов А.Л. Московское каменное зодчество конца 16 века. М., 1996.
18. Баталов А.Л. К вопросу о происхождении крещатого свода в русской архитектуре XVI в. // София. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М., 2006.
19. Петров Д.А. Крещатый свод: проблема происхождения. // Московская Русь. Проблемы археологии и истории архитектуры. К 60-летию Леонида Андреевича Беляева. М., 2008.
20. Баталов А.Л. О происхождении шатра в русском каменном зодчестве 16 века // Древнерусское искусство: Идея и образ. Опыты изучения византийского и древнерусского искусства. М., 2009.

Номинация «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

ПООЩРИТЕЛЬНАЯ ПРЕМИЯ

МЕЛЬНИКОВА Евгения Ильинична

Государственная академия славянской культуры

г. Москва

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КОД БОЛГАРСКОЙ ПОГРЕБАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ

Введение

Изобразительный код болгарской погребальной обрядности – это определенный набор уникальных образов, связанных с процессами погребения и поминовения, перешедших к современному болгарскому народу от его предков. Эти образы выражены в конкретных формах изобразительного искусства, воплощены в обрядах и ритуалах. Являясь наследием мифологии и народного миропонимания, эти образы не создаются вновь по умысленному желанию «художника», а являются повторяемым и необходимым в контексте погребальной обрядности комплексом информации, понимаемой и принимаемой носителями данной культуры.

Подробное описание, анализ и систематизация всего вещественного материала, касающегося погребального обряда в Болгарии, который является объектом исследования, подразумевает многолетнее исследование, что выходит за рамки данного проекта, но является перспективным направлением для дальнейшего научного изучения. По этой причине предмет исследования работы ограничивается изобразительным кодом болгарской погребальной обрядности. Исследование проведено на материале памятников народной и светской художественной культуры XIX-XX вв. Сюда относятся надгробные памятники, погребальная и мемориальная станковая живопись, современные уличные некрологи, поминальные хлебы, некоторые костюмы и маски участников маскарадных шествий, а также антропоморфные скульптуры обряда символических похорон. Таким образом, целью данной работы является анализ изображений и изобразительных форм погребальной обрядности Болгарии, который позволит сделать выводы о погребальном обряде в целом и его месте в традиционной картине мира болгар.

Для достижения вышеуказанной цели были поставлены следующие задачи: найти мифологическую основу погребального обряда, выявить состав, структуру и значение обрядовых действий, определить степень устойчивости погребальных ритуалов, типологизировать изображения и основные изобразительные формы, проанализировать их на примере конкретных памятников материальной культуры. Данная работа базируется на историко-генетическом, компаративном, системном и семиотическом методах исследования.

Проблеме погребальной обрядности славянских народов в целом и южных славян в частности посвящено множество исследований российских и зарубежных славистов. О болгарском погребальном обряде писали К.А. Шапкарев, Стоян Генчев, Иваничка Георгиева, О.А. Седакова, Н.Н. Велецкая; наиболее полный анализ представлен в труде болгарского этнографа Христо Вакарелского. Однако никто из авторов не останавливается подробно на изобразительном коде. Соответственно, эта тема должна быть разработана более глубоко, комплексно и приведена к единой системе, что поможет составить ясное представление о традиционном мировоззрении болгарского народа; попытка подобной систематизации предпринята в данной работе. Некоторые конкретные аспекты

изобразительного кода внимательнейшим образом рассмотрены и описаны Иваном Енчевым-Видю (надгробные памятники), Блавестой Ивановой (погребальные и поминальные портреты). Подробную информацию по отдельным вопросам предлагает этнолингвистический словарь «Славянские древности» коллектива авторов Института славяноведения РАН. Важным моментом в анализе материала для данной работы было обращение к фундаментальным трудам фольклористов В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» и Дж.Дж. Фрейзера «Золотая ветвь». Эти работы помогли выделить мифологическую и историческую основу погребального обряда, его связь с культом предков. Ознакомиться с библиографическим списком можно в конце работы.

Работа состоит из введения, основной части и заключения. Основная часть содержит два раздела, первый из которых знакомит с содержанием, составом и структурой погребального обряда, второй представляет собой анализ изображений, связанных с погребальной обрядностью.

Содержание, состав и структура погребального обряда

Забота о душе почившего, выражающаяся именно в его погребении, – это одно из первых проявлений духовной культуры человека, которое засвидетельствовано еще в эпоху Мустье (средний палеолит, 150 000 – 40 000 лет до н.э.)¹. Необходимым условием погребения уже в древности являлись связанные с ним обрядовые действия, отголоски которых могут быть прослежены вплоть до современности. Погребальный обряд, являясь проявлением религии или ее зачатков, наследует ее консервативность и, даже теряя свое первоначальное значение, остается в подтексте традиции. Таким образом, сменяющиеся культурные представления, общественная среда лишь актуализируют и совершенствуют, оттачивают эту первоначальную информацию. Такая особенность погребального обряда и сопровождающих атрибутов превращает его в важное средство выражения архаичного, традиционного мировосприятия человека.

В Болгарии подобное наложение сменяющихся культурных представлений выразилось в смешении христианских и архаичных, языческих элементов, что и является характерным для народной веры, так называемого «народного христианства»². Этот синтез представлений породил жесткую структуру традиционного погребального обряда, нарушение регламента которого грозило губительными последствиями.

Культ предков и погребальный обряд

Аграрный круговорот «жизнь-смерть-жизнь» являлся основой миропонимания болгарского земледельческого народа. Сам человек в конечном итоге переходил из первой фазы во вторую, и при условии правильной «переправы» (отсюда главный мотив похорон – путь) обретал в ней новое существование. Умершие люди – предки, находясь по ту сторону границы, поддерживали отношения с живыми. Например, общение могло происходить во сне, когда покойные являются живым, чтобы высказать свои просьбы, претензии (если не положили нужных вещей в гроб, остались незаконченными их дела и т.д.), предупреждения (собираются забрать кого-то с собой и т.п.). В народном соннике предлагается целая система толкования снов о покойнике.

Крепкая связь человека с миром усопших рождает культ предков, т.е. комплекс представлений о посмертном существовании душ умерших, а также о взаимоотношениях живых и мертвых, подразумевающий почитание покойных родственников, от которых зависит благополучие живых³. С точки зрения цельности мифологической системы, такие народные представления непоследовательны и часто противоречивы. Такое многообразие прослеживается в суждениях о месте нахождения загробного мира и пути к нему, о том, души каких покойников являются опасными,

¹ Димитров Д. Погребальный обряд при раннобългарските некрополи във Варненско (VIII-X в.) // Известия на археологическия институт. XXXIV, 1974. С. 51.

² Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 5. М., 2012. С. 462.

³ Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 3. М., 1995. С. 227.

а каких – нет (например, убитый молнией человек считался большим грешником, в позднейшее время – святым) и т.д. Однако существуют наиболее устоявшиеся формы представлений, на которые и будет ссылаться данная работа. Как будет показано ниже, культ предков определяет два направления обрядовых и ритуальных действий: первое обращено на предотвращение возможной опасности, исходящей от мертвых, второе – на обретение покровительства предков.

Культ предков регламентирует все стороны погребального обряда: от особенностей изготовления гроба и выпекания первого поминального хлеба до поведения родных в период ношения траура.

Обрядовые действия

Цель погребального обряда – устранить смерть из пространства жизни и «запереть» ее в пространстве загробного мира. Главный персонаж погребального обряда и объект основных ритуальных действий – усопший, а затем его душа, успокоенная или мающаяся (т.н. «заложный» покойник). Участниками похорон, на которых также направлены многие магические действия, но уже защитного характера, являются родственники умершего, соседи, знакомые, т.е. весь социум, заинтересованный в правильном переходе покойного из земного мира в иной. Таким образом, функции погребального обряда двунаправлены (умерший – живые). Для покойника проводились обряды, помогающие успешно преодолеть путь в пространство смерти (одевали удобную обувь, клали свечу и т.д.), иметь в ином мире все для благоприятного существования (молились, устраивали поминальные трапезы, раздавали милостыню, дарили ровеснику покойного полный комплект одежды¹ и т.д.) и обряды, препятствующие его возвращению (калечили ноги, выносили из дома вперед ногами, стучали три раза гробом о порог, опаливали гроб, вбивали железный клин в гроб с телом покойника и т.д.)². Для благополучия живых совершались очистительные действия, изгоняющие смерть (убирали дом после выноса гроба, мыли руки по возвращении с кладбища и др.), а также живыми соблюдались многочисленные запреты, служащие средством преодоления и обмана смерти (например, обычай, предписывающий матери умершего ребенка, особенно первенца, не присутствовать на его похоронах, а петь, танцевать и веселиться, носить украшения, чтобы обманом остановить смерть и сохранить жизни будущим детям)³. Отдельную роль играют лица, исполняющие «профессиональные обязанности» (обмывание и обряжение покойника, изготовление гроба, выкапывание могилы и т.д.), как правило, это чужие люди, не имеющие прямого отношения к семье покойного. Рассмотрим состав и структуру обряда в традиционном порядке.

Погребальный обряд в Болгарии не имеет четко установленных границ и в некоторых регионах (например, в северо-западной Болгарии)⁴ обладает большой продолжительностью: может начинаться с неопределенного времени до кончины (обряд *помана* – поминки по живому человеку) и заканчиваться через 9 лет после смерти (акт раскапывания могилы и вторичного погребения). Наиболее важными временными рубежами являются момент смерти (выход души из тела), похороны (удаление души из дома) и сороковой день после смерти (душа умершего окончательно покидает земной мир). Эти три, как временные, так и пространственные границы отмечаются выполнением особенно строгого комплекса предписаний и запретов, нарушение которого грозит живым серьезной опасностью.

Помана – это обычай прижизненного поминовения старых людей, не имевших детей и родственников и опасавшихся, что их некому будет помянуть после смерти. В болгарских селах обряд проходил около реки или источника и включал в себя приглашение гостей и поминальную трапезу. Тот, кому посвящались прижизненные поминки, на протяжении всего обряда лежал под столом с горящей свечой в руках⁵. Как и обряд частных поминок *помана* должна была обеспечить

¹ Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 4. М., 2009. С. 168.

² Георгиева И. Българска народна митология. София, 2013. С. 317.

³ СДЭС 4. С. 87.

⁴ Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 69.

⁵ СДЭС 4. С. 169.

благополучное существование души в загробном мире. Этот обычай, вероятно, является отголоском архаического обряда «убиения стариков»¹, о котором писали многие исследователи, в т.ч. выдающиеся ученые-фольклористы В.Я. Пропп и Дж. Дж. Фрейзер.

Если человек умирал дома, то родные приглашали священника, который совершал последние христианские таинства. Обязательным было взаимное прощение обид и прегрешений между умирающим и его родственниками. Стараясь облегчить агонию, домашние молились и зажигали восковую свечу, чтобы человек не отошел в иной мир без света. Нарушение этого правила могло привести к тому, что душа покойного не попадет в область смерти и останется вредить живым². При этом, особенно если умирающий был молодым, свечу держали так, чтобы он не видел ее и не скорбел, понимая неизбежность кончины. Когда предполагали, что человек перестал дышать, зажженную свечу подносили к его лицу, и если свеча не гасла от его дыхания – заключали, что душа вышла из тела, и распоряжались о погребении³.

От момента кончины до выноса гроба из дома (этот срок составлял 3 дня) необходимо было выполнить ряд ритуальных предписаний. Сразу после смерти закрывали глаза и рот усопшему, отворяли окна, двери или печь, чтобы «выпустить душу» (когда умирал колдун, разбирали потолок или крышу)⁴, «кормили душу» паром от горячего хлеба (иногда хлеб ломали и макали в вино), выставляли воду и хлеб в головах умершего. Далее обязательно требовалось обмыть покойника (вне дома: выносили тело на гумно или в сад, иногда обмывали не водой, а вином, или после обмывания смазывали тело вином, смешанным с маслом, чтобы покойный не стал вампиром)⁵, заплести волосы женщине и побрить мужчину, обрезать ногти, обрядить, снять мерку и изготовить по ней гроб. Занавешивали или переворачивали все зеркала в доме, чтобы покойник в них «не отразился», т.е. не остался там. Необходимо было оповестить родных и соседей о смерти, принять родственников и близких для прощания (здесь существовали свои правила и запреты), оплакать покойного (ср. болгарскую поговорку: «Свадьбы без волынки, а покойника без голошения не бывает»)⁶. Ни в какое время суток тело умершего нельзя было оставлять без присмотра, иначе им могла завладеть нечистая сила. Поэтому ночью у гроба собирались близкие и знакомые, делились воспоминаниями, читали молитвы, в полночь хозяева приглашали посетителей к ужину. Чтобы очистить область живых от присутствия смерти, уничтожали постель, на которой лежал усопший, мыло, которое использовали при обмывании, щепки от гроба и прочие остатки. Выливали всю воду и переворачивали ведра, чтобы душа не задержалась в воде, чтобы в доме не было «мертвой воды» (многие другие предметы также переворачивали или выворачивали наизнанку). Тело клали в гроб перед самым выносом из дома, и интересно, что вместе с покойным в гроб могли положить то, от чего хотели избавиться, например, тараканов и клопов⁷. Каждый из перечисленных шагов имел не только очевидное бытовое назначение, но и нес особый, сакральный смысл. На этом этапе домашним следовало быть особенно внимательными и аккуратными, т.к. любое упущение с их стороны могло воспрепятствовать благополучному уходу души из земного мира. Например, в это время строго следили за домашними животными: если курица или кошка перепрыгнут через покойного, он станет «ходячим»⁸. Тело могли накрыть рыбацкой сетью – верили, что она защитит от подобных нежелательных происшествий⁹. Любые раны на теле умершего надо было прижечь раскаленным железом, если этого не сделать – он обернется вампиром и будет вредить живым¹⁰.

¹ Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978. С. 48.

² СДЭС 4. С. 169.

³ Шапкарев К.А. Сборник от български народни умотворения. Част третя. Отдел I и II. Български обичаи, обряди, суеверия и костюми. Книга VII. София, 1891. С. 139.

⁴ Седакова О.А. ПО. С. 49.

⁵ СДЭС 4. С. 113.

⁶ СДЭС 4. С. 115.

⁷ СДЭС 4. С. 87.

⁸ Георгиева И. БНМ. С. 313.

⁹ СДЭС 4. С. 113.

¹⁰ Георгиева И. БНМ. С. 312.

Более того, для защиты от хождения могли засыпать рот, глаза и уши песком¹. Мертвому телу приписывали и магические, целительные свойства, однако часто эти свойства использовались в колдовских практиках: тело расчленили, доставали кости и т.д. Волшебные особенности появлялись и у предметов, бывших с покойником в соприкосновении.

Путь от дома до кладбища, т.е. погребальная процессия, являла собой символические проводы умершего в загробный мир. Это очень «опасная» часть погребального обряда, т.к. мертвый и живые находятся между миром земным и иным миром, на пути от первого ко второму. Поэтому процессия грозила бедами даже случайным сторонним наблюдателям. От дома до кладбища гроб чаще всего везли на телеге; согласно некоторым болгарским поверьям, после похорон душа умершего на время вселяется в ту лошадь, которая везла гроб на кладбище².

Погребальное шествие возглавлял человек, несший крест, за ним – священник. В районе Родоп перед гробом несли кизилковую ветку с привязанной к ней тканью³. Шествие имело несколько символических остановок, сопровождаемых теми или иными ритуалами (например, останавливались на перекрестке, оставляли там мелкие монеты, конфеты, булки)⁴.

Ритуал погребения на кладбище включал в себя заколачивание гроба, «выкуп могилы» – бросание в нее денег, опускание в могилу, бросание в нее земли, голошение, иногда скромные поминки в специально отведенном месте кладбища (реже прямо на могиле) и кормление птиц. «Заложных» покойников не хоронили на общем кладбище: часто им выделялось место за оградой кладбища, в некоторых случаях их погребали в заболоченных местах, на холме, топили в водоеме, закапывали в землю на том месте, где человек погиб и т.д., – место их захоронения зависело от конкретных обстоятельств смерти (утопленник, повесившийся и пр.).

Возвращаться с кладбища старались другой дорогой (чтобы покойный не нашел обратный путь домой и не беспокоил близких), обязательно мыли руки, в доме устраивали поминки. Здесь, как и на всех вышеперечисленных этапах, непременно соблюдался необходимый погребальный этикет.

Поминки являются завершением погребального обряда и отмечают этапы перехода души в иной мир. Главный ритуал поминок – коллективная трапеза, также жестко регламентированная в отношении состава участников, набора блюд, последовательности их употребления, обращения с остатками пищи и т.д. Поминки устраивали непосредственно после погребения и в определенные сроки поминовения: на третий, девятый, двадцатый, сороковой день, полгода, девять месяцев, год после смерти и далее по нечетным годам (на третий, пятый, седьмой), иногда до 9 годовщины⁵. Наряду с такими частными поминками существовали и календарные, посвященные всем усопшим.

Еда в архаической традиции тесно связана с культом мертвых⁶ и в поминальных трапезах имеет многочисленные назначения. В Родопах ели и пили на погребальной церемонии для того, чтобы покойный на «том свете» был сыт⁷. Полагали, что умершие незримо присутствуют на поминальной трапезе, поэтому покойный (или все умершие предки) входил в состав участников трапезы, и вся поминальная еда могла считаться принадлежащей ему⁸. Иногда для душ мертвых накрывали отдельный стол, в некоторых случаях – каждый гость отдавал покойному по одной ложке от каждого блюда (выливал ее содержимое на пол) и т.д. – ритуал довольно многообразен. Одно из главных обрядовых яств – хлеб, о его формах и украшении в связи с погребальной обрядностью будет сказано ниже.

В некоторых районах Болгарии по окончании 3, 5, 7, 9 лет после похорон происходило вторичное погребение – обряд, при котором раскапывали могилу, вынимали кости, мыли их, поливали вином, совершали церковный ритуал и снова зарывали кости в могилу. Необходимость этого

¹ СДЭС 4. С. 113.

² СДЭС 4. С. 166.

³ СДЭС 4. С. 310.

⁴ СДЭС 4. С. 309.

⁵ СДЭС 4. С. 166.

⁶ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 49.

⁷ СДЭС 4. С. 164.

⁸ Седакова О.А. ПО. С. 69.

обряда объяснялась верой в то, что душа погребенного освобождается только после полного распада тела, и ритуал помогал в этом убедиться¹.

Специальные формы погребального обряда практиковались для лиц, умерших неестественной смертью (т.е. не от старости): для убитых, утонувших, самоубийц, пьяниц, колдунов и ведьм, некрещеных младенцев, молодежи, умершей до брака, беременных, женщин, умерших во время родов и др. Такие покойники считались особенно опасными, их похороны проходили по отдельным сценариям. Например, при погребении неженатой молодежи обряд сочетал похороны и символическую свадьбу. Несоблюдение обрядовых предписаний приводило к тому, что такой «нечистый» или «заложный» покойник не получал успокоения после смерти, возвращался в мир живых, наносил вред человеку: являлся причиной эпидемий, неурожая, стихийных бедствий и т.д. Например, некрещеные, мертворожденные или умерщвленные дети по народным поверьям превращались в злых демонов, именуемых в болгарском фольклоре «навями». По ночам нави искали беременных, рожениц или новорожденных, спускались к ним по дымоходу, пили кровь или душили (их жертвы чаще всего умирали). Считалось, что таким образом *нави* пытаются найти свою мать².

Комплекс погребальных обрядов у болгар широк и разнообразен. Он может затрагивать и аграрные сферы жизнедеятельности, как в случае с символическим погребением Германа. Такие «похороны» преследовали цель избавить социум от какой-либо общей беды. Чтобы вызвать дождь, делали из глины, соломы, веток, прутьев и т.п. антропоморфную скульптуру, напоминающую архаичные каменные статуэтки, ее размеры варьировались от крупных до миниатюрных³. Такую скульптуру оформляли и называли именем Герман (или Калоян) (рис. 1). Германа оплакивали, а потом закапывали около водоема или топили в реке, озере, источнике и т.д. Считалось, что это поможет избавить землю от засухи.

К символическим погребениям можно отнести и заочные похороны. Если человек умирал вдали от дома, погребальный обряд совершали над его одеждой или принадлежащей ему вещью. Такие вещи становились заместителем покойного, их оплакивали, совершали церковное отпевание, зарывали в могилу, на могиле ставили крест⁴.

Изобразительный код погребальной обрядности

Можно выделить несколько изобразительных форм, которые в том или ином выражении встречаются в болгарской погребальной обрядности: антропоморфная фигура и портретное изображение, лестница, крест, птица или змей, солярная символика и космические мотивы, растительные мотивы.

Антропоморфная фигура и портретное изображение – это своеобразная проекция усопшего в мир живых, вместилище его души. Такие изображения воспринимаются как двойники умершего: в разных культурах их могут кормить, поить, одевать, разговаривать с ними, ухаживать и т.д.⁵ Так, во время Второй мировой войны в Мариово (Македония) девушка, у которой погиб брат, сделала куклу, облачила ее в одежды брата, держала в доме и долгое время оплакивала ее⁶. Художественный образ души как человека не чужд и христианской традиции: ср. иконографическое изображение человеческой души в виде спеленутого младенца. В Болгарии антропоморфные мотивы широко распространены не только в погребальной обрядности. Например, ими насыщена

¹ ПО. С. 69.

² Георгиева И. БНМ. С. 327.

³ Велецкая Н.Н. Языческая символика антропоморфной ритуальной скульптуры (к вопросу о генезисе и трансформации атрибутов в славяно-балканских ритуальных действиях) // Культура и искусство средневекового города М., 1984. С. 77.

⁴ СДЭС 4. С. 91.

⁵ Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре. Кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма. М., 2011. С. 139.

⁶ СДЭС 3. С. 30.

и народная медицина: вотивы – это маленькие металлические или восковые пластинки в форме человека или частей человеческого тела, которые в случае болезни вешают на икону святого покровителя (рис. 2). По поверьям это приносит облегчение недуга и выздоровление.

Лестница символизирует путь усопшего в иной мир, вверх или вниз, с христианской точки зрения – его восхождение на небеса. Лестница – это изобразительный мотив, встречающийся у множества народов. У славян известно приготовление поминальных хлебов в виде лестницы (длинная лепешка, на которую сверху наложены маленькие «перекладины»)¹. При некоторых древнеегипетских мумиях найдены миниатюрные лесенки, по которым, произнося магические формулы, души умерших могли спускаться на землю или восходить на небеса².

Крест сохранился от язычества как космический знак бессмертия, вечного возрождения и слился с христианской символикой, т.е. крест показывает направленность ритуала в иной, высший мир, сообщает о приобщении к божественным предкам³. В болгарской традиции кресты рисовали на пороге дома, при выходе из помещения, где лежал покойный⁴.

Птица и змей, как зооморфные образы души, имеют крайне широкое распространение среди славянских и неславянских народов. Связь с иным миром очевидна: птица – существо, живущее в воздушном, небесном пространстве, змей же – хтоническое существо, обитатель подземного царства мертвых. Профессор Иваничка Георгиева в своем труде «Българска народна митология» выдвигает предположение, что народные представления о душе как о птице или как о змее получили свою устойчивость в том числе и в связи с двумя разными способами похорон: предания тела земле или огню⁵. Автор пишет, что, согласно архаичному знанию, душа остается блуждающим духом, связанным с телом, до тех пор, пока это тело не будет уничтожено. Трупоположение надежно «запирает» этот мающийся дух в земле с телом (образ змея), трупосожжение полностью этот дух уничтожает, выпуская в небо (образ птицы). Встречающееся изображение птицы или птицы на ветке находит параллель в раннехристианском искусстве, где птица, сидящая на ветке, символизирует душу праведника, пребывающую в раю (вспомним подобный образ на фрагменте коптской ткани V-VI вв., экспонирующейся в ГМИИ им. А.С. Пушкина) (рис. 3). Птичья символика широко представлена в болгарской народной художественной культуре: вышивке, резьбе по дереву и камню, росписях и т.д., но особенно большой интерес вызывают птичьи маски *сурвакаров* – участников новогодних дружин колядующих (рис. 4). Маскарадная процессия проходила в т.н. «мръсни дни» – период святок, когда активизируется нечисть, которая наносит вред людям, скоту и урожаю. Участники наряжались сверхъестественными существами, нередко сочетающими в себе птичьи и звериные элементы. В числе прочего для создания таких фантазийных костюмов использовали перья, крылья и клювы птиц⁶. Устрашающий вид *сурвакаров* продиктован главной задачей мероприятия – не позволить злым силам навредить живым, изгнать их обратно в царство смерти. Принимая во внимание зооморфный облик *сурвакаров*, их происхождение из потустороннего мира и благожелательность по отношению к живым, можно сделать вывод о связи этих персонажей с системой тотемизма, с традиционным культом предков.

Змей – один из основных и самых сложных образов болгарской мифологии, который рассматривали и трактовали многие ученые. Его происхождение, внешний облик, функции и поведение объединяет в себе три сущности: птицы, человека и змеи⁷. Т.е. этот интересный персонаж объединяет в себе и небо, и землю, и подземный мир. Условное изображение змея в виде спирали, змеевидного, извивающегося узора часто встречается на надгробных памятниках. Исследователи

¹ Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 2. М., 1995. С. 100.

² Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 181.

³ Велецкая Н.Н. Языческая символика антропоморфной ритуальной скульптуры (к вопросу о генезисе и трансформации атрибутов в славяно-балканских ритуальных действиях) // Культура и искусство средневекового города. М., 1984. С. 78.

⁴ СДЭС 4. С. 308.

⁵ Георгиева И. БНМ. С. 349.

⁶ Георгиева И. БНМ. С. 507.

⁷ БНМ. С. 170.

находят в таких орнаментах дако-мизийские влияния¹. Стоит отметить, что птица и змей в болгарской мифологии могут быть объединены образом древа жизни – посредника между мирами: птица живет на его ветвях, змея – в корнях². В целом же зооморфные изображения, встречающиеся в погребальной обрядности, имеют крайне архаичные корни и связаны с традицией тотемизма и с идеей последовательных перевоплощений души.

К солярным и космическим мотивам относятся солнце, луна, месяц, звезды и т.д. Эти знаки выражают идею пути к небосводу – высшей обители, и многие подобные изображения вырезаны на средневековых болгарских надгробных плитах (рис. 5). Особенно интересен мотив звезды – это передача представления о том, что со звездой связано жизненное начало человека: при его рождении она появляется, после смерти – падает, либо, если человек был праведным, на эту звезду уходит дух умершего³.

Богато представленное в искусстве всех народов мировое древо в болгарской погребальной обрядности трансформируется в отдельные растительные мотивы. Этот образ находит выражение не только в художественных элементах: известно о широком распространении сажать цветы (иногда – деревья) на могилах⁴. Н.Н. Велецкая свидетельствует еще об одном мотиве дерева на могиле: о надгробиях в форме дерева, находящихся в уединенных горных областях Болгарии⁵. Добавим, что среди деревьев особенно выделяется дуб – он связан и с мировым деревом, и с воплощением душ умерших, и с культом предков; дуб является и дорогой в загробный мир, и самим загробным миром⁶. Интересно, что мотив дерева (часто дуба) и дерева, на котором сидит птица, – крайне распространенный мотив в славянских загадках о смерти⁷.

Постоянным атрибутом смерти в народном сознании является белый цвет. Он присутствует во всех сверхъестественных «видениях» живыми мертвецов, в традиционной одежде покойного, в знаках траура. Белому, как цвету смерти, противопоставлен красный – цвет жизни. Красными нитками опоясывают участников погребальной процессии, особенно сильно красный цвет представлен при погребении неженатой молодежи, он исключен из одежды семьи, носящей траур⁸. Траурная одежда чаще всего представлена черным цветом (рис. 6). Женщины убирают волосы под черный платок, низко покрывающий лоб, его концы перекрещивают под подбородком и завязывают на узел сзади⁹. В Южной Болгарии при трауре женщины отпарывают все декоративные элементы, украшающие *сукман* (болгарский традиционный женский сарафан туникообразного кроя), и носят его чисто черным¹⁰. Также признаком традиционного траурного костюма является вывернутая наизнанку верхняя одежда, перевернутый фартук, отсутствие любых украшений.

Отличительной особенностью предметов, связанных с погребальным обрядом, является их изготовление «на скорую руку»: нарочитая примитивность, незаконченность, измененный порядок действий или обратное направление в изготовлении, архаичность (грубо отесанные доски гроба, сшитая на живую нитку и часто в обратном направлении одежда для покойного, недопеченный хлеб и проч.). Все это в большей степени характерно для деревенской, нежели для городской культуры, что легко прослеживается при анализе надгробных памятников.

¹ Петров П.А. За някои декоративни елементи на кръговидните и стволести надгробни паметници в Балкано-Карпатската област // Известия на Етнографския институт. Кн.8. София, 1965. С. 195.

² Беновска-Събкова М. Змеят в българския фолклор. София, 1992. С. 18.

³ Велецкая Н.Н. ЯССАР. С. 24.

⁴ Вакарелски Х. Български погребални обичаи: сравнително изучаване. София, 1990. С. 137.

⁵ Велецкая Н.Н. ЯССАР. С. 42.

⁶ Седакова О.А. ПО. С. 55.

⁷ Волоцкая З.М. Тема смерти и похорон в загадках (на славянском материале) // Малые формы фольклора. Сборник статей памяти Григория Львовича Пермякова. М., 1995. С. 247.

⁸ Седакова О.А. ПО. С. 67.

⁹ Грънчарова А. Традиционно народно облекло по поречието на река Струма. София, 2006. С. 60.

¹⁰ Комитска А., Борисова В. Български народни носии. София, 2005. С. 15.

Поминальный хлеб

Хлеб в традиционной аграрной культуре – это главный ресурс жизни, символ здоровья и плодородия, благоденствия и достатка, выражение дара и жертвы. В христианской культуре хлеб – символ тела Христа. Как было указано выше, поминальный хлеб готовили сразу после смерти, в день похорон, во время поминок, в поминальные дни календаря и в дни праздников, насыщенных погребальными мотивами и символами. В болгарском языке есть специальное название для пресного хлеба, который едят в присутствии покойного – *пътнина*, т.е. «путевой», что вновь отражает мотив дороги в загробный мир (этот хлеб иногда замешивали с добавлением воды, приготовленной для обмывания умершего)¹. Ритуал выпекания хлебов, предназначенных для погребального обряда, содержал множество предписаний: последовательность действий, степень готовности, количество, способ деления хлеба на части, социальный статус женщин, месивших тесто, и т.д. Виды и формы поминальных хлебов, а также изобразительные знаки на них разнообразны (рис. 7), мы остановимся лишь на одном виде хлеба – самом распространенном.

Для погребения и поминальных трапез выпекали большой круглый хлеб и нечетное количество маленьких булочек. Круг – самая часто встречающаяся форма хлеба (характерная и для множества других обрядов), что, вероятно, связано с солярной символикой². На большом хлебе часто делали знак из теста в форме дуги, и от поминок к поминкам эта дуга на хлебах все больше замыкалась – это символизировало различные этапы перехода в иной мир. По истечении года такой хлеб уже украшался не дугой, а кольцом и назывался «заклопено блюдо» (закрытое блюдо) (рис. 8) или «пълна месечина» (полный месяц)³. Орнамент и шарики на этом хлебе могли указывать на пол и возраст покойного⁴ (с подобными условными обозначениями личности умершего мы встретимся и на традиционных надгробных памятниках). Большой поминальный хлеб также могли украсить букетиком цветов, веткой с сучками, на которую прикрепляли яблоко, платок, орехи, цветы⁵ – воплощение образа дерева жизни.

К другим формам поминальных хлебов относится, например, хлеб «бабо и дядо» – это хлеб в виде восьмерки. Хлеб «кукла» представляет собой условную антропоморфную форму с ясно читаемыми человеческими признаками: частями тела, глазами, одеждой и пр. Такой хлеб представляет собой особенно интересный предмет для изучения и не может не напоминать о традиции ритуального съедения предков⁶. Хлеб «кръсник» – это хлеб в форме креста, украшенный сверху маленькими крестами, вылепленными из теста. Кроме устоявшихся традиций того или иного региона, форма хлеба могла зависеть и от некоторых других факторов, например, на поминках детей готовили особые хлебцы, форма которых зависела от пола ребенка⁷.

Изображения на надгробных памятниках

С культом предков связана большая часть ранних болгарских портретных изображений. Условно эти изображения можно разделить на две группы: погребальные, то есть участвующие непосредственно в похоронном обряде, и мемориальные, – созданные после смерти для сохранения памяти об усопшем⁸.

К первому типу относятся надгробные памятники, содержащие условные изображения умерших или изображения, символизирующие умерших. Памятник на могилу ставили через 40

¹ СДЭС 5. С. 426.

² Узенева Е.С. Болгарская свадьба: этнолингвистическое исследование. М., 2010. С. 95.

³ СДЭС 5. С. 425.

⁴ СДЭС 5. С. 425.

⁵ СДЭС 5. С. 425.

⁶ Велецкая Н.Н. ЯССАР. С. 65.

⁷ СДЭС 4. С. 90.

⁸ Иванова Б. Средневековые компоненты в структуре живописного портрета на заре нового времени в странах Восточной и Юго-восточной Европы // Acta Slavica Iaponica, Т. 22. С. 216.

дней, полгода или, чаще всего, год после погребения, и это было обязательным шагом погребальной обрядности¹. Такие памятники имеют одну из трех традиционных форм: креста, плиты или «куклы»². Важно, что несмотря на портретное неправдоподобие и очевидную условность, они формой или декорировкой отождествлялись с усопшим, несли информацию о его деятельности (изображение орудий труда, сцен пахоты, охоты, битвы, традиционного танца хоро)³ (рис. 9, 10), о возрасте (изображение четок или венка символизировало старого человека (рис. 11), ангела – молодого, ожерелья – невесту (рис. 12)⁴, о каких-либо особенных заслугах или обстоятельствах жизни. То есть сходство с умершим достигалось косвенным образом. Более того, в рисунках и орнаментах на этих произведениях народного искусства находят отражение мировоззренческие, фольклорные представления болгар (например, глаза на надгробных плитах имеют символическое значение⁵, изображения на памятнике крыльев или змеевидных узоров отражают представление о душе как о птице или змее). Болгарский этнограф, автор классического труда «Болгарские погребальные обычаи», Христо Вакарелски рассматривает надгробные памятники и изображения на них как знаки, соответствующие времени и степени развития общества. Он говорит об эволюции надгробных форм и изображений от простых к сложным⁶. К сожалению, мы можем анализировать только позднейшие памятники, относящиеся к XIX столетию, так как более ранние образцы не сохранились.

Для Болгарии эпохи Средневековья характерны памятники специфической антропоморфной формы, или так называемые «куклы»⁷. Они представляют собой подобие человеческой фигуры: тело, глаза, голова и другие элементы выступают в качестве представления конкретного человеческого образа (рис. 13). «Куклы» могут включать в себя как отдельную личину, так и изображение умершего в целом. Такие «куклы» исполняли роль вместилища души и в то же время были призваны увековечить образ покойного предка⁸. Создавались они из дубовой доски или местного камня. Надо заметить, что наряду с антропоморфными памятниками были распространены и так называемые «къщички» – сооружения в виде домика, керамические или деревянные, которые также являлись обителью души умершего⁹.

Болгарский художник, исследователь и собиратель народного творчества Иван Енчев-Видю в фундаментальном труде «Болгарский народный крест» задокументировал в описаниях и иллюстрациях более чем 1500 надгробных памятников, многие из которых уже уничтожены. Эти материалы позволяют сделать вывод о широком распространении «кукол» на территориях, населенных болгарами, главным же местом их локализации являлась Северо-восточная Болгария¹⁰.

Постепенно «куклы» вытеснялись традиционным крестом, который становился характерным для всех районов, и «куклы» совершенно исчезли. Кресты также украшаются рисунками и орнаментами, в центре креста часто высекается ниша для свечи. В целом же для архаичной традиции Болгарии характерен обычай сооружать надгробия в виде креста или антропоморфной фигуры с прямыми гранями и трапециевидными завершениями на мужских могилах, и с округлыми – на женских¹¹. Интересно, что надгробия-«куклы» могли быть не только сдвоенными, когда на одной плите высекалось два контура – мужского и женского памятников (рис. 14), но и даже содержать на одной плите 5 памятников, например, одну доминирующую по размеру мужскую «куклу» и 4 меньших женских (рис. 15).

¹ Вакарелски Х. БПО. С. 132.

² Енчев-Видю И. Български народен кръст. София, 1994. С. 7.

³ Седакова О.А. ПО. С. 39.

⁴ Енчев-Видю И. БНК. С. 60.

⁵ Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 1. М., 1995. С. 501.

⁶ Вакарелски Х. БПО. С. 136.

⁷ СДЭС 3. С. 362

⁸ Георгиева И. БНМ. С. 346.

⁹ СДЭС 3. С. 361

¹⁰ Енчев-Видю И. БНК. С. 7.

¹¹ СДЭС 3. С. 362

Особый интерес для анализа портретных изображений представляют собой погребальные плиты. На некоторых из них встречаются фигуры, удивительно схожие с донаторским портретом второй половины XIX в¹. Для примера приведем портрет жертвователя Петко Неделчева и его сына работы Крстю Захариева в церкви «Св. Петка Мулдовска» близ Асеновграда (Южная Болгария) 1840 г., и изображение на надгробном памятнике на кладбище села Орлов Дол, также в Южной Болгарии, 1896 г. (рис. 16).

Анализ надгробных памятников помогает обнаружить различия между сельской и городской погребальной культурой, показывает силу влияния церковного искусства на народное творчество, а также дает возможность проследить проникновение западноевропейских тенденций в болгарское искусство. В качестве примера, иллюстрирующего последний факт, можно упомянуть о появлении на памятниках городских кладбищ усложненных композиций с ангелами, утонченные волютообразные орнаменты, множество розеток, монограммы, изящно высеченные листья аканфа и проч. (рис. 17).

В заключение отметим, что кроме антропоморфных изображений и изображений, дающих символическое представление о личности и деятельности умершего, крайне распространенными изображениями на погребальных памятниках любых форм – плитах, крестах и «куклах» – были кресты, солярные символы, изображения луны и звезд, крылья, змеевидные орнаменты, узоры, составленные из треугольников, стилизованные ветки растений, цветы, кипарисы, точки и окружности, дублирующие линии и контуры, отдельно выгравированные буквы, образующие узор, монограмма Иисуса Христа. И, конечно, практически каждый надгробный памятник имеет высеченные надписи, чаще всего составленные подобным образом: «Тука почива Стоика Кирчива год 1873» (рис. 18). Орфография надписей всегда имеет местные особенности. Интересно, что на некоторых христианских памятниках даты указаны не в христианском летоисчислении, а в мусульманском – следствие почти пятисотлетнего османского владычества.

Погребальные и мемориальные портреты в станковой живописи

Рассмотренные выше памятники, а также обряды и ритуалы главным образом относились к народной сельской культуре, теперь обратимся к городской культуре. Вернемся к анализу классификации портретных изображений, в которых выделяются погребальные и мемориальные. Живописные портреты первого типа в болгарском искусстве практически не встречаются. Исследователь болгарского портрета эпохи Возрождения Благовеста Иванова утверждает, что «сохранились документальные свидетельства, которые наводят на мысль о присутствии портрета на погребальной церемонии у болгар»². Эти свидетельства содержат информацию о том, что изограф Иван Николов написал с натуры портрет убитого турками самоковского митрополита Игнатия I (1829 г.), и это изображение несли участники траурного шествия до места захоронения (рис. 19). Отметим, что есть сведения о болгарской традиции, согласно которой дети несли портрет умершего впереди погребальной процессии³. Выполнение этой обрядовой функции именно детьми, вероятно, связано с тем, что дети в силу малого возраста считались приближенными к области смерти и могли служить проводниками в загробный мир.

Анализируя портрет митрополита Игнатия I, можно говорить об одной характерной особенности, связывающей надгробные памятники и станковые портреты. Как и на погребальных памятниках, на живописном портрете обнаруживаются надписи, которые используются главным

¹ Иванова Б. Средневековые компоненты в структуре живописного портрета на заре нового времени в странах Восточной и Юго-восточной Европы // *Acta Slavica Iaponica*, Т. 22. С. 232.

² Иванова Б. Средневековые компоненты в структуре живописного портрета на заре нового времени в странах Восточной и Юго-восточной Европы // *Acta Slavica Iaponica*, Т. 22. С. 231.

³ Седакова О.А. ПО. С. 109.

образом для определения личности. Эти надписи могут раскрывать внутренние качества изображенного, социальный статус, отражать важные жизненные события, дату смерти¹. Так, на вышеупомянутом портрете зритель обнаруживает фрагмент Евангелия от Луки (12:4), который выступает в качестве своеобразного объяснения обстоятельств убийства мусульманами этого православного митрополита: «Говорю же вам, друзьям Моим: не бойтесь убивающих тело и потом не могущих ничего более сделать; но скажу вам, кого бояться: бойтесь того, кто, по убиении, может свергнуть в геенну: ей, говорю вам, того бойтесь».

В целом же погребальный портрет в большей степени характерен для западнославянских областей, чем южных. Укажем на польские и встречающиеся во Львове хоругви, используемые в похоронной процессии, где на лицевой стороне изображался умерший, а также на польские надгробные портреты, ставящиеся на торцевой стороне гроба и впоследствии образующие родовую галерею². Стоит упомянуть и о восточнославянских, а именно русских парсунных портретах иконного типа, которые изображали человека (царя, князя или боярина) при жизни и, по свидетельствам некоторых исследователей, ставились на гроб вместе с иконами³. Более того, такие «иконные портреты» были предметом церковного почитания: практически на каждом из них присутствует лик Спасителя, помещенный в верхней части доски⁴.

Погребальный портрет, на котором умерший изображался живым, в конечном счете служил возвеличиванию реального человека. И такое утверждение человека максимально характерно для мемориального портрета эпохи болгарского Возрождения. В это время формируется болгарский идеальный национальный образ, и человек в портрете предстает высокоморальной, духовной личностью.

Задача мемориального портрета – сохранить память о предке и служить его почитанию в повседневной жизни. Станковый мемориальный портрет получил распространение в XIX в. На нем почивший изображался живым и иногда указывалась дата его смерти. Однако этот обычай не закрепился в Болгарии, и поэтому не были сформированы родовые портретные галереи, как в западном искусстве. Наиболее же ярко эта традиция была представлена в Пловдиве и Габрове, городах, сильно подверженных европейским влияниям⁵.

В болгарском станковом портрете этого периода поствизантийская модель трансформируется в модель западноевропейского образца, обогащаясь при этом местными традициями. То есть внеличностные образы (киторский портрет византийской традиции) сливаются с индивидуальным «Я» (светский портрет) и образуется промежуточный тип портрета.

Донаторский портрет XIX столетия еще имеет связь с поминальным обрядом, и его присутствие в храме символизирует идею очищения души молитвой во время поминальной службы, – это мемориальная функция, подтверждающая его связь с культом предков. Аналогичны по функциям и задачам таким донаторским портретам и станковые портреты усопших митрополитов, создаваемые в эпоху болгарского Возрождения. Говоря о связи донаторского и станкового светского портрета, надо отметить и устойчивость изображения позы, жестов и атрибутов человека на портрете (изначально предстающего перед лицом Бога), которые важны для трактовки изображенной личности. На портретах ктиторов в их руки помещаются четки, книга же становится обычным атрибутом мужского станкового портрета, цветок – женского. В качестве примера приведем портрет Домники Ламбревой 1861 г. кисти Станислава Доспевского (рис. 20).

¹ Иванова Б. Средневековые компоненты в структуре живописного портрета на заре нового времени в странах Восточной и Юго-восточной Европы // *Acta Slavica Iaponica*, Т. 22. С. 234.

² Там же. С. 218.

³ Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. Ленинград, 1981. С. 50.

⁴ Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: Издание к выставке Государственного Исторического музея, 26 декабря 2003 г. – 31 мая 2004 г.: (Альбом-каталог). М., 2004. С. 55.

⁵ Иванова Б. Средневековые компоненты в структуре живописного портрета на заре нового времени в странах Восточной и Юго-восточной Европы // *Acta Slavica Iaponica*, Т. 22. С. 221.