

О ГАРМОНИЧЕСКОМ СТРОЕНИИ МЕДАЛЬОНА С ОБРАЗОМ СВЯТОГО АНДРЕЯ КРИТСКОГО В АЛТАРЕ ц. ВОСКРЕСЕНИЯ РОСТОВСКОГО КРЕМЛЯ

С. А. Гавриляченко

Из шести медальонов, размещенных на межапсидных простенках алтаря ц. Воскресения образ Св. Андрея Критского обращает внимание особой стройностью. В скользющем свете ясно просматриваются линейные и циркульные построения графы. В остальных пяти медальонах линии графы менее расчерчены и скорее повторяют в силуэте (возможно перенесенном тем или иным способом) выверенность построений образа св. Андрея Критского.

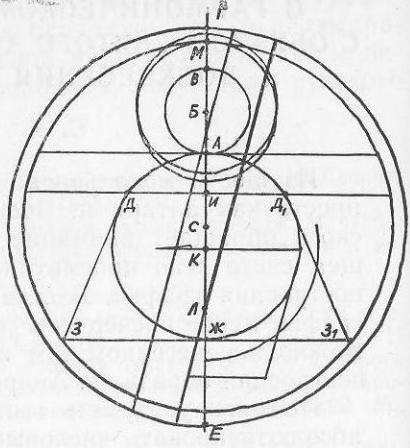
Пытаясь уразуметь геометрический строй, не следует абсолютизировать числовые связи и из них выводить духовную силу образа. Но выявляющаяся культура построения обращает нас к древней традиции — видеть в нахождении точных, символически означенных пропорций, обретение гармонии, преодолевающей хаос внешнего построения мира.

Смотрящий неизбежно пытается самостоятельно членить большую поверхность и задача мастера, знаменующего сюжет или образ, через герметизацию поверхности облегчить прочтение композиционного строя. В памятниках высокого стиля обычно через всю последовательность членений (от больших к малым) происходит выявление и закрепление значимых, «энергичных» точек стены (поверхности). Все основные членения «привязываются» к явно означенным архитектурным формам.

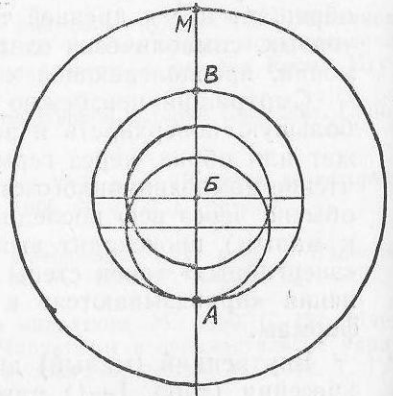
Внутренний (малый) диаметр медальона в алтаре ц. Воскресения (табл. I—1) равен ширине межапсидных простенков ($D_m = 50$ см), внешний диаметр ($D_b = 54$ см). Графией выделен вертикальный диаметр с ясно видимыми точками центров описи самих основных кругов и круга головы и нимба. Все последующие основные членения сводятся к делению различных диаметров на три части. Первое основное членение ведется по вертикали от нижней точки D_m до верхней точки промежуточного диаметра ($D_{пр} = 52$ см). Третья часть разделенной вертикали (примерно равна 17 см), отложенная от верхней точки D_b , становится основной связывающей точкой последующих построений и в лике закрепляется не менее значимо — средокрестием губ (точка А). Полученный отрезок (А—Г) в свою очередь делится на три части. $2/3$ час-



1



2



ти, отложенные вверх от точки А, дают диаметр описи головы (АВ). Одна треть, отложенная вниз, закрепляется прочерченными горизонталями, перпендикулярными основному диаметру и определяет высоту букв надписи. 1/3 вверх от точки А дает центр (точка В), из которого прочерчивается круг головы и нимб. Причем нимб описывается радиусом ВМ (точка М — верхняя точка Дм). Цветная опись нимба смещена относительно графы к Дпр. 2/3 (диаметр головы), отложенные от точки Е (нижняя точка Дб), дают точку Ж. Проведенная

через нее линия, перпендикулярная Дб, в пересечении с Дм даст точки З и З₁. Отложив из точки И (пересечение Дб и нижней линии шрифта) отрезки ИД и ИД₁, равные отрезку АВ, получим точки Д и Д₁. Соединение точек З с Д и З₁ с Д₁ образует линии левого и правого плечей. К родственным построениям необходимо отнести и расстояние от Евангелия до кисти правой руки, так же равное примерно $5,5 \text{ см} = 1/4 \text{ АГ}$.

Следующая группа основных построений (табл. I—2) связана с тройным членением диаметра нимба ($D_n = 19,5 \text{ см}$). Отрезок АЖ = $4/3$, и $2/3$, отложенные от точки А или точки Ж, дают точку К. Перпендикуляр, проведенный через точку К, определяет верхний край Евангелия. Окружность ($R = 2/3 D_n$) из точки К проходит через точки А и образует опись плечей. Большая сторона Евангелия примерно равна D_n и в точке Л — точке пересечения с Дб делится пополам. Ширина Евангелия примерно равна $1/2 D_n$. Единственный раз используется центр основных окружностей — точка С. Окружность из точки К, радиусом СЖ, даст дугу, в которую вписывается рука, держащая Евангелие.

Окружность из точки Б, определяя опись лба, в пересечении с Дб фиксируется кончиком носа. Вторая такая же окружность из точки М (полученной отложением радиуса БВ от точки А) определяет опись скул (центр — точка М — определяет уровень слезников глаз). Линия, соединяющая обе эти окружности, примерно соответствует внутренней описи лика.

Естественно, что таким образом понятые связи, не есть свидетельство именно такого хода построения мастером XVII века. Но они есть свидетельство совершенного знания внутренних структур, «энергийных» точек и линий, наиболее гармоничной формы — круга. Видимо, в виде построений выполнялись только некоторые основные построения, а заданный смысл вызывал дальнейшее внутреннее развитие формы. Можно анализировать построения и дальше, обнаруживая целый ряд более мелких точных попаданий, вплоть до разделки одеяний. Но важно наряду с прямыми геометрическими связями отметить наличие «энергийных», «силовых» взаимодействий через пространство: ось правой руки, обрываясь в кончике пальца и мысленно продолженная, пересечет Дб в точке, зафиксированной кончиком носа; центральный вертикальный диаметр фиксируется спинкой носа и вертикалью убруса и таким образом присутствует в изображении не только мыслимо, но и зримо, как основная конструктивная

связь; линия шеи в своем продолжении пересечет внутреннюю окружность в точке ее пересечения с вертикалью диаметра; циркулярная направляющая левой руки служит основой организации трех вариантов движений в шести медальонах, создавая многообразие жестов через подобие.

При работе с внутренней структурой формата и последовательной фиксацией его геометрии, зачастую возникает излишняя сухость, вызванная чрезмерным рационализмом построений. В данном случае неизвестные мастера находят совершенный способ избежать однозначности, ведя построение не от одного выбранного круга, а начиная от деления промежуточного диаметра и привязывая последующее построение к основам, связанным с геометрией большого и малого кругов. Читающий образ, подспудно ощущает смысл гармонии членений, но их взаимодействие, можно сказать, «колеблется», становится более эмоциональным и неоднозначным. Этому же способствует и несовпадение световой описи и графы, причем природа этих несоответствий может быть объяснена двумя системами выбранных членений.

В древнерусских описаниях хода работы над росписями не фиксируются построения, подобные описанным нами. В западно-европейской традиции мы видим многочисленные разработки различного рода «модулов» построения человеческого тела. Знакомясь с пропорциональными построениями головы в западно-европейской традиции от итальянского Возрождения до академических пропорциональных таблиц, видишь, что за основу построения берется либо носовая кость, либо средокрестие губ. Русский мастер XVII века обладал таким же знанием пропорций и пониманием их значимости, но сам факт незакрепления в виде особого знания требует истолкования. Возможно, реализм, присущий русской жизни, не позволял превращать знания в нечто самоценное и самодостаточное, оторванное от образности и тем самым ограничивал знание степенью необходимости.

Заранее готов согласиться, что так анализируя построение образа св. Андрея Критского, впадешь в определенную модернизацию. Но даже если не удастся доказать выявленную последовательность построений в ходе работы над организацией внутренней, «герметической» формы, то несомненность обнаруженных связей может служить уроком, заветом современной культуре через истолкование, обретающее свой самостоятельный смысл.