





Икона «Св. Георгий» из Успенского собора Московского Кремля удивительно сочетает в себе монументальность форм, величественность образа, и возможность личного молитвенного общения. Она отражает высочайший уровень мастерства художников, работавших на Руси в последней четверти XI столетия.



Во второй половине XI столетия работавшими в Киеве художниками-миниатюристами по княжеским заказам создаются великолепные кодексы, по роскоши своей отделки не уступающие рукописям, вышедшим из императорских скрипториев. Древнейший из них – Остромирово Евангелие 1056–1057 гг.



Декорация Михайловского Златоверхого собора, около 1112 г., сохраняя приверженность классицизирующей основе константинопольского искусства, отразила и новые стилистические тенденции в живописи раннего XII века – экспрессию образа, подвижность в постановке фигур, динамичность композиционных построений.



В образах пророков из барабана Софии Новгородской, 1109 г., проявились черты нового стиля. Это суровое и аскетичное по духу искусство будет играть существенную роль в развитии древнерусской живописи на протяжении всего XII столетия.

ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XI — ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XII ВЕКА

Декорация киевских храмов, созданных при Ярославе Мудром, была полностью закончена к началу или, самое позднее, к середине 1050-х гг. К моменту смерти Ярослава (1054) Киев уже обрел новый облик с двумя центрами — дворцом Владимира и Десятинной церковью, и «городом» Ярослава, ядром которого был Софийский собор. Начиная со второй половины XI в. строительство и украшение храмов, заказчиками которых выступали Ярославичи и их потомки, развивается от центра к периферии [*].

Сначала это будут окраины древнего Киева, а затем его предместья, где сыновья Ярослава возведут свои «отнии» монастыри, благодаря чему монашеские идеалы станут существенно влиять на все стороны жизни Киевской Руси, и в первую очередь на ее художественную культуру. В последние десятилетия XI в. каменное строительство активизируется в Переяславле и Чернигове, но по-прежнему будет оставаться в пределах южнорусских земель, и лишь на рубеже XI–XII столетий этот процесс станет распространяться на север от Киева.

Окончание киевского строительства периода Ярослава Мудрого совпало с кардинальными изменениями в жизни Византийской империи. Завершилась Македонская эпоха, последним крупным ансамблем которой были мозаики Неа Мони, созданные при Константине Мономахе. К власти пришли правители из семей Комнинов и Дуков. Начался большой период византийской культуры, который условно называют «комниновским», а первую его фазу, падающую на вторую половину XI в., — «раннекомниновским». Это время отмечено новым расцветом искусства. В интеллектуальной жизни византийского общества участвует много выдающихся личностей, самая знаменитая из которых — Михаил Пселл, возглавлявший кафедру философии в Университете Константинополя, открытом между 1044 и 1047 г. Интеллектуалы — историки и философы — обладают тонкими знаниями и рафинированной культурой. Аскетика, монашеские идеалы, бывшие столь важными для византийского искусства в 1030–1040-х гг., теперь больше не играют такой роли. Искусство раннекомниновского периода в целом отличается совершенно другим характером, чем тот, что был свойственен ансамблям мозаик и фресок Оснос Лукас, Софии Охридской, Софии Киевской и даже Неа Мони. Напряженность образов и схематизм художественного языка, соответствующие идеалам строгой отрешенности и суровых духовных подвигов, остались в прошлом, теперь доминирует ориентация на классические модели, образы пребывают в состоянии умиротворенного созерцания, в искусстве ценятся тонкий вкус, изысканность, виртуозность исполнения. Вряд ли эта переориентация ценностей, происшедшая в начале второй половины века, может быть объяснена особенностями личностей правящих императоров. Правда, среди императоров, занимавших трон в это время, судя по рассказам

византийских историографов [1], были люди весьма образованные. Константин X Дука (1059–1067) имел интерес к наукам и книжности. Михаил VII Дука (1071–1078), ученик и воспитанник Михаила Пселла, получивший прекрасное образование, ценил интеллектуальные занятия и находил в них больший интерес, чем в делах государственных. Пребывание его у власти могло способствовать процветанию того утонченного искусства, которое появилось в Византии в это время. И все же общую судьбу искусства определяли не вкусы царствующих особ, какие бы заинтересованность и поощрения ни выказывали они по отношению к историкам, философам и художникам. Перемены в искусстве скорее были связаны с тем, что изменилась духовная атмосфера, которой соответствовало искусство аскетического типа, определившее вкусы двух поколений. Столь крайняя духовная ситуация не могла длиться особенно долго. Византийское искусство вернулось к классическим ценностям, тем более что они и не исчезали никогда полностью, а существовали даже и в этот «аскетический» период, правда, только в миниатюрах [2].

Поворот к новому типу образности, происходивший в 1050–1060-е гг., совершался в разных формах. Известен ряд манускриптов, созданных в эти годы в скриптории Студийского монастыря [3] и в мастерской так называемого Копииста Метафраста [4]. Все они украшены маленькими миниатюрками на полях и среди текста, сходными по типологии образов и художественным приемам. В них еще сохраняется многое от искусства недавнего прошлого (Оснос Лукас, Неа Мони и др.), однако общий характер образов стал иным. Больше нет лиц застылых, с симметричными чертами, с выражением величия и замкнутости; они выглядят теперь как индивидуальные, характерные и крайне экспрессивные. У многих из них глаза скошены и сверкают, лица возбужденные и подвижные, черты их неправильны, пропорции иногда гротескны, во всех обликах — вдохновение на грани экзальтации. Есть и другие лица, похожие на образы монументального искусства 1030–1040-х гг.: округлые, широкие, с крупными чертами и огромными глазами, вокруг которых лежат большие тени, с контрастным сопоставлением светлых и темных мест, с привычным в искусстве типа Оснос Лукас яблоком румян на щеках [5]. При этом у всех персонажей глаза как бы «вытащены»,

[*] Текст на с. 418–423, 469–505, 512–535 написан В.Д. Сарабьяновым, на с. 423–469, 505–511 — О.С. Поповой.

[1] Михаил Пселл, 1978. С. 137–196; Michaelis Attaliotae Historia, 1853 и др.

[2] Три рукописи Императорского минология (1034–1041): Син. гр. 183 (ГИМ), W 521 (Художественный музей Уолтерс в Балтиморе), Μπενάκη 71 (Музей Бенаки в Афинах) (см. примеч. 187 в разделе «Живопись конца X — середины XI века»).

[3] Евангелие 1058/1059 г. гр. 74 (Национальная библиотека в Париже); Псалтирь Барберини (1060) Vatb. 372 (Ватиканская библиотека); Псалтирь Федора (1066) Add. 19352 (Британская библиотека в Лондоне); Литургический свиток РАИК 1 (Библиотека Академии наук в С.-Петербурге); Евангелие апракос гр. 2804 (Национальная библиотека в Афинах); Смирнский Физиолог (не сохранился) (см.: Hutter, 1997).

[4] Два цикла иллюстрированного Минология от одного из которых, созданного в 1055/1056 г., сохранилось пять томов (Barocci 230 (Бодлеанская библиотека в Оксфорде), Hist. gr. 6 (Национальная библиотека в Вене), гр. 580, гр. 1499 (Национальная библиотека в Париже), Δ 82 (лавра Св. Афанасия на Афоне) и гр. 512 (монастырь Св. Екатерины на Синае), от другого (1063) — три (Син. гр. 9, ГИМ; гр. 1511, Национальная библиотека в Париже (миниатюры не сохранились); гр. 500, монастырь Св. Екатерины на Синае и гр. 373, РНБ в С.-Петербурге). В этой же мастерской были украшены также Гомилии Григория Назианзина (1062) Vat. gr. 463 (Ватиканская библиотека) (см.: Hutter, 1998. P. 535–586).

[5] Некоторые лица столь буквально похожи на образы, создававшиеся в искусстве предыдущего поколения, например, из Неа Мони, что кажется, будто художникам служили какие-то общие образцы. Например, в миниатюре «Богоматерь и донатор Василий» в Евангелии апракос Megale Panagia 1 (библиотека Патриархата в Иерусалиме) (1061), облик Богоматери очень похож на лицо Евы из сцены «Сшествие во ад» в Неа Мони (Vocotopoulos, 2002. P. 24–25. Fig. 1; Mouriki, 1985. Vol. 2. Pl. 57).

[6] Иногда это изображено буквально: некоторые фигуры «висят» над линией земли в пространстве белого фона, будто демонстрируя преодоление сил земного тяготения (например, св. Евдоким в Миналогии Син. гр. 9, ГИМ) (см.: Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 207).

[7] Прием линейного расчерчивания тканей применялся не только в столичных рукописях, но и в провинциальных (например, в Евангелии апракос Megale Panagia 1 (библиотека Патриархата в Иерусалиме) (1061)) (см.: Vocotopoulos, 2002. P. 24–27), где, впрочем, он был усилен и некоторым опрошением стиля. Но происхождение его — не от примитивизма искусства восточных окраин, а от общих для всего художественной жизни этого периода установок, исходящих из Константинополя.

[8] Пуцко, 1972. № 1. С. 33–41; Искусство Византии, 1977. Т. 2. № 490. С. 39; Spatharakis, 1981. Vol. 1. N 74. P. 25. Vol. 2. Fig. 132, 133.

[9] Mango, 1959. P. 245–252; Лазарев, 1986. Т. 1. С. 91. Т. 2. Ил. 264–272.

образы почти не выносят вложенное в них напряжение, лица часто кажутся перекошенными и искаженными. В основе такой образности лежит тот же максимализм, что определял искусство предшествующей эпохи, только воплощенный не через молчаливую замкнутость и отгороженность от мира, но через острую экспрессию, эмоционально более понятную для человека.

Сходство с произведениями предшествующего искусства касается только выразительности лиц. Пропорции фигур, одеяния, рисунков драпировок исполнены совершенно иначе. Фигуры стали вытянутыми и хрупкими, с точеными силуэтами, узкими плечами, маленькими головами на тонких высоких шеях, с крохотными стопами, на которых стоять невозможно; у фигур нет опоры, они балансируют и будто взлетают [6]. Этой цели служит и система моделировок одежд, совершенно иная, чем в предшествующем византийском искусстве. Вместо пробелов — теперь линии, прорезающие все одеяния сверху вниз, длинные и тонкие, вторящие контурам силуэтов, нивелирующие объем и вес. Они могут быть разные: белые — в качестве лучей света; черные или цвета одежд, «прострачивающие» бесплотную фигуру; золотые, создающие блистающую сеть, под покровом которой почти совсем не видна никакая материя [7]. Одежды сплошь расчерчены штрихами, золотыми или черными, благодаря чему фигуры не имеют ни объема, ни тяжести и обладают нематериальной легкостью. Световых моделировок с помощью пробелов теперь почти нет. Исче-



396

зают монументальность и повелевающая интонация, святой мир возникает как легкое видение, пронизанное золотым светом. В предшествующий период миниатюры выглядели иначе, всегда были основаны на классическом равновесии всех форм — объема, света, линейных ритмов. В миниатюрах 1050–1060-х гг. равновесия нет: экспрессия обликов сочетается со стремлением к дематериализации всех форм предметного мира. Такое искусство стало в эти годы достаточно распространенным.

Однако оно не было единственным. В это же время создавались произведения еще более далекие от сурового стиля 1040-х гг., выражающие новые идеалы времени на языке спокойном, классическом. Среди них — четыре портрета евангелистов в Евангелии (гр. 72 из РНБ в С.-Петербурге, 1061 г.) [ил. 396] [8]. Их образы лишены повышенного внутреннего напряжения, характерного для 1040-х гг., и физиогномически острой экспрессии, свойственной рукописям 1050–1060-х гг. из Студийского скриптория и мастерской Копииста Метафраста. Нет никаких преувеличений, никакой схематичности, как в основной массе произведений этого времени, напротив, во всем — чувство меры, сбалансированность всех приемов, правильные пропорции, величественная объемная форма, по-античному красивые ритмы драпировок, согласие цветов, сплавленное письмо ликов, построенное на многих сливающихся оттенках. Облики мыслителей воплощены в ином физиогномическом типе, нежели раньше; теперь ценятся аристократически благородные удлинённые лица с тонкими чертами. Их отличает спокойная вдумчивость и внутренняя сосредоточенность. Такой образ будет варьироваться на протяжении второй половины XI в. Именно в нем воплотится основное содержание искусства раннекомниновской эпохи.

Миниатюры Евангелия 1061 г. — не единственные произведения такого типа, созданные в эти годы. Сходные художественные устремления видны, например, в мозаиках нартекса церкви Успения в Никее (1067) [9], где они выражены, однако, не столь последовательно.

Итак, в искусстве 1050–1060-х гг. можно выделить два разных процесса, имевшие один исток: стремление уйти от искусства своих предшественников и создавать иные, более «очеловеченные» образы. Средства для достижения таких целей были разные: у одних художников экспрессивные психологические характеристики сочетались с новыми стилистическими приемами, способными свидетельствовать о бесплотности материи, другие полностью отошли от традиций живописи аскетического типа (как в миниатюрах Евангелия 1061 г.), стремясь видоизменить классические формы, свойственные византийскому

искусству, скрыть их материальную природу, чтобы придать любимой античной форме неантичную одухотворенность. Подобные задачи, как правило, возникали после какого-либо перерыва в жизни искусства классического типа, а вторая четверть XI в. была именно таким перерывом.

Принципиальные изменения в византийской живописи не могли не коснуться Киевской Руси, однако в нашем распоряжении сохранилось чрезвычайно мало памятников, по которым можно было бы судить о том, как художественные движения, знаменовавшие собой переход от Македонского периода к искусству Комнинов, отразились в русском искусстве. Полнозвучное вступление древнерусской живописи в историю европейской средневековой культуры в виде росписей Софии Киевской сменяется длительным молчанием середины — третьей четверти XI столетия. Этот период представлен лишь несколькими рукописями и иконами, а также небольшими фрагментами росписей, свидетельствующими лишь о факте существования на Руси этого времени монументального искусства, но не о нем самом. Искусство Киевской Руси второй половины XI в. не имеет таких грандиозных ансамблей, как мозаики и фрески Софии Киевской. К несчастью, не сохранились росписи церкви Успения в Киево-Печерском монастыре, созданные в 1083–1089 гг. приехавшими из Константинополя художниками.

Малочисленность произведений древнерусской живописи второй четверти XI в., вероятно всего, связана с ослаблением храмозданной деятельности, наступившей после смерти Ярослава Мудрого, с именем которого правомочно связывается великая эпоха становления русского христианства, сопровождавшаяся интенсивным строительством храмов. Распри между Ярославичами за великокняжеский престол и внешнеполитические катаклизмы, вероятно, отодвинули на второй план активное церковное строительство, а вместе с ним существенно сократилась и художественная деятельность. Наибольший объем художественных работ в этот период, скорее всего, приходился на иконописание, которое продолжало быть востребованным. Иконы должны были создаваться как для единичных каменных храмов, возведенных при Ярославе Мудром, так и для многочисленных деревянных церквей большого и малого размера, во множестве возводившихся по мере распространения христианства в различных регионах Руси. К сожалению, об иконах этого периода сохранились лишь единичные документальные свидетельства, тогда как сами они в подавляющем большинстве погибли еще в Средние века. Ни одна из упоминаемых в источниках икон не имеет твердой даты, поэтому их создание можно относить к широкому периоду

середины — второй половины XI в. Так, известно, что в алтарной преграде Софийского собора, зафиксированной в описании Мартина Груневега (1584), находились две огромные иконы Спасителя и Богоматери, вероятнее всего, изображенных в варианте тронной иконографии, которая наиболее созвучна теме Софии Премудрости Божией [10].

Древнейшей русской иконой, сохранившейся до наших дней, является местный образ «Апостолы Петр и Павел» [ил. 397] из Софийского собора в Новгороде, возведенного в 1045/1046–1050 гг., и к этому же времени должны были относиться первые иконы, украсившие его алтарную преграду. Между тем летописи сообщают, что в 1067 г. Софийский собор подвергся разорению во время нашествия на Новгород полоцкого князя Всеслава. [11]. Тогда могли пострадать иконы и их драгоценные уборы, и хотя источники говорят лишь о похищении Всеславом софийских колоколов и утвари, умалчивая об иконах, это нашествие является немаловажным доводом в датировке памятника. Итак, икона «Апостолы Петр и Павел» могла быть создана либо к моменту освящения храма в 1050 г. и уцелела при разграблении Софии Всеславом, либо после полоцкого разорения 1067 г. [12]

Икона «Апостолы Петр и Павел» по своим размерам буквально совпадает с еще одним образом, происходящим из Софийского собора, — «Спасом Златая риза» [13]. Эта легендарная икона вместе с несколькими особенно чтимыми образами, в том числе и с иконой «Апостолы Петр и Павел», была вывезена по приказу Ивана Грозного в 1561 г. в Москву и попала вместе с другими святынями в соборы Московского Кремля [14]. Икона «Апостолы Петр и Павел» в 1572 г. была возвращена в Новгород, тогда как образ Спасителя остался в иконостасе Успенского собора, а в конце XVII столетия его первоначальная живопись была полностью заменена на новую, но с сохранением древней иконографии. Обе иконы составляли единую программу алтарной преграды Софийского собора, однако вряд ли она ограничивалась двумя образами, а включала и другие, в первую очередь неизвестное нам изображение Богоматери [15]. Центральным образом в этой программе, несомненно, являлась икона Спаса, о которой можно судить по живописи конца XVII в. на иконе из московского Успенского собора и двум более поздним спискам из Новгорода. Ее главной особенностью является указующий жест правой руки Христа, направленный на раскрытое Евангелие и почти касающийся указательным пальцем страницы с текстом: «Азь есмь светъ миру: ходяй по мне не имати ходити во тьме, но имать светъ животный» (Иоанн 8:12). Такой прямолинейный жест, не встречающийся в иконах византийского круга, акцентирует тему небесного света,

397 Апостолы Петр и Павел. Икона. 1050–1060-е гг. Из собора Св. Софии в Новгороде. НГОМЗ

[10] Мартин Груневег, описывая иконы Спасителя и Богоматери, говорит о том, что «из-за чрезвычайно больших размеров их нелегко было бы забрать в другую церковь» (Исаевич, 1981. С. 204). Обоснование тронной иконографии Спасителя и Богоматери см.: Этингоф, 2005. С. 76–78.

[11] Анализ летописных источников, повествующих об этом событии, см.: Стерлигова, 2000. С. 114–115.

[12] Датировка иконы «Апостолы Петр и Павел» колеблется именно в этих пределах. Так, Э.С. Смирнова датирует икону 1050–1052 гг. (Смирнова, 1996. С. 159). Сопоставляя исторические сведения и материальные данные иконы, И.А. Стерлигова датирует ее периодом «вскоре после 1067 г.». Ее основными доводами являются программное и технологическое единство живописи и оклада, создававшихся одновременно, что, по мнению автора, могло иметь место только после разорения 1067 г. (Стерлигова, 2000. С. 114–118). К датировке И.А. Стерлиговой присоединяется О.Е. Этингоф, расширяя ее до периода с конца 1060-х до 1080-х гг. (Этингоф, 2005. С. 416). При этом Э.А. Гордиенко датирует икону первой половиной XII в. (Гордиенко, 1999. С. 56–57).

[13] Размеры икон: «Апостолы Петр и Павел» — 236 × 147 см, «Спас Златая риза» — 236 × 146 см.

[14] Данные о вывозе новгородских икон приведены в обобщающей работе М. Маханько (Маханько, 1998. С. 124–127).

[15] Вариант реконструкции с четырьмя иконами, расположенными у столбов, см.: Смирнова, 2000. С. 267–311; Смирнова, 2002. Р. 21–34; Сарабянов, 2000. С. 313–314. Г.М. Штендер и С.А. Сивак предложили иной вариант реконструкции, где иконы Спаса и апостолов располагаются в интерколумниях по сторонам от царских врат и составляют ядро неординарной иконографической программы (Штендер, Сивак, 1995. С. 288–297).



397

Живопись второй половины XI — первой четверти XII века

421

которым Христос преобразил всякую тварь, дав людям обетование спасения. Вероятно, изначально и сам образ отличался повышенной светоносностью, обилием золотой проработки, что и нашло отражение в его названии — «Спас Златая риза» [ил. 398]. Этот эффект усиливался и драгоценным золоченым окладом, который, как и на иконе «Петр и Павел», сразу был установлен на этом образе. Христос, сидящий на троне с высокой спинкой, представлен и как небесный Владыка, и как Спаситель — податель света и жизни. Таким образом, в этом многоплановом изображении сосредотачивается вся полнота божественной ипостаси Христа — Софии Премудрости Божией [16].

Софийную программу «Спаса Златая риза» развивала икона «Апостолы Петр и Павел». Иконография этого образа восходит к древнейшим образцам раннехристианского искусства, где изображалась передача Христом церковных инсигний — свитка или книги закона — первоапостолам Петру и Павлу. Эта иконография, получившая название «Даяние закона» («*Traditio legis*»), отображала в первую очередь акт утверждения Церкви Христовой через Его первых учеников, что было актуально для раннехристианских времен. Однако в новгородской иконе акцент поставлен не столько на утверждении Церкви, сколько на проповеди и учительстве. Книга в руках Павла символизирует не только Евангелие, но и его собственные послания, а Петр с ключами от рая и посохом изображен как страж Небесного Иерусалима. Представленные в паре, оба апостола являют собой опору Церкви Христовой и гарантию ее нерушимости [17].

Живопись иконы «Апостолы Петр и Павел» сильно пострадала и дошла до нас с существенными утратами. В XVI в. были полностью переписаны лики апостолов и Христа, так что мы можем составить примерное представление о принципах личного письма лишь по небольшому участку на шее Павла, из чего можно сделать вывод об использовании санкирной подготовки. Апостолы обращены в развороте друг к другу, как будто ведущими беседу, но в то же время они ориентированы на зрителя, демонстрируя ему свои первоапостольские атрибуты — ключи и Евангелие. Их благословляющие руки чуть приподняты, через них нисходящая от Христа благодать передается молящемуся. Статуарность фигур подчеркнута мерно стекающими складками их облачений. Именно в сбалансированной постановке фигур, их пропорциях и масштабных соотношениях сказывается классическая основа этого искусства, обращение к античным идеалам. Одежды, особенно в их сохранных участках, свидетельствуют о высочайшем мастерстве работавшего здесь художника, использовавшего нежные переходы красочных



398

тонов, тонко нюансирующего сложные светотеневые моделировки, в которых он повсеместно применяет дополнительные цвета, создавая колористические сочетания удивительной красоты и изысканности [18]. Гиматии апостолов, выполненные преимущественно в светлых тонах, обладают эффектом внутреннего свечения, которое было дополнено яркими вспышками лазурита, использованного при написании складок хитонов. Несмотря на утрату ликов, можно с определенностью говорить о работе выдающегося мастера, создавшего образ, исполненный художественной гармонии, световая насыщенность которого должна была вторить сияющему образу Спаса Златая риза. Среди произведений византийской живописи подобное аристократическое направление, возрождающее антикизирующие идеалы и впервые давшее себя знать в мозаиках Неа Мони на Хиосе, наиболее отчетливо проявилось в памятниках столичного круга начиная с 1060-х гг. Классическими произведениями подобного рода являются миниатюры греческого Евангелия 1061 г. и мозаики нарфика церкви Успения в Никее, с которыми новгородская икона обнаруживает много близкого, особенно в светоносной трактовке

398 Спас Златая риза. Доска XI в. с живописью XVII. Из собора Св. Софии в Новгороде. Успенский собор Московского Кремля

[16] Наиболее полный разбор этого образа см.: Смирнова, 1996. С. 159–199. Э.А. Гордиенко реконструирует икону «Спас Златая риза» как ростовое изображение (Гордиенко, 1999. С. 56–60).

[17] Иконографический анализ иконы см.: Смирнова, 1996. С. 159–199. Можно согласиться с Э.С. Смирновой, что акцентация темы «*Traditio legis*» в интерпретации этого образа, нашедшая место в работах некоторых исследователей (Лифшиц, 1994. С. 169; Штендер, Сивак, 1995. С. 291–292; Стерлигова, 1996. С. 46–47; Этингер, 1998/2. С. 95), выводит новгородский памятник в архаичный историко-культурный пласт, к которому он не принадлежит.

[18] Приемы письма иконы «Апостолы Петр и Павел» подробно описаны: Мнев, Филатов, 1960. С. 82–94; Филатов, 1961. С. 7–9, 16–26.

[19] РНБ, Ф.п.1.5. Описание рукописи и полный список литературы см.: Сводный каталог, 1984. № 3. С. 33–36; Остромирово Евангелие, 1988 (факсимильное издание).

[20] А. Поппэ доказывает исключительно высокое происхождение супруги Остромира, Феоданы: она являлась дочерью великого равноапостольного князя Владимира и византийской принцессы Анны, дочери императора Романа III, родной сестры императоров Василия II и Константина VIII. Значит, Феодана — это родная сестра князей Бориса и Глеба, сводная сестра великого князя Ярослава Мудрого, тетка великого князя Изяслава, доверенным лицом которого и был Остромир, происходивший из новгородской знати и назначенный Изяславом новгородским посадником (см.: Поппэ, 1997. С. 102–120). Гипотезы А. Поппэ разделяют не все историки.

[21] Обе версии имеют своих сторонников. Мнение историков искусства всегда склоняется к Киеву. Методом лингвистического анализа этот вопрос ре-

399 Евангелист Иоанн с Прохором. Миниатюра. Остромирово Евангелие. 1056–1057 гг. РНБ, Фн. I. 5. Л. 1 об.
400 Заставка. Начало пасхальных чтений. Остромирово Евангелие. Л. 22

шить невозможно: в языке рукописи нет «новгородизмов», но теоретически она могла бы быть написана в Новгороде либо не новгородцем, либо исключительно грамотным местным писцом.

[22] 35 × 33 см.

[23] Одна из миниатюр — портрет евангелиста Матфея — по-видимому, утрачена. Есть предположение, что она вообще не была написана, так как перед началом текстов чтений от Матфея находится оставленный пустым оборот предыдущего листа. Однако точно такая же комбинация — перед началом чтений от Марка, а миниатюра с изображением Марка написана на отдельном листе, не принадлежащем тетради рукописи и вшитом в кодекс. Практика изготовления миниатюр на отдельных листах и присоединения этих листов к корпусу книги была достаточно широко распространена в Византии. Скорее всего, миниатюра с Матфеем была точно так же вшита в рукопись. Сердечно благодарю А.А. Турилова за консультацию по этому вопросу.

[24] *Frantz*, 1934. Vol. XVI/1. P. 43–76; *Weitzmann*, 1996. Bd. I. S. 22–32.

[25] В византийских кодексах в орнамент иногда вставлялись изображения человеческого лица (наряду с птицей, рыбой, рукой и др.), но обычно маленького размера и совсем просто нарисованные. То же можно сказать и о греческих кодексах, создававшихся в Сицилии, где подобных изобразительных мотивов (маски, монстры) особенно много (*Grabar*, 1972.). Но ни те, ни другие нельзя считать образцами и предшественниками картинных, главенствующих на листе масок Остромирова Евангелия. В столь крупном эффектном виде и в столь раннее время их нет и в латинских кодексах. В русских рукописях

облачений. Таким образом, классическая основа иконы «Апостолы Петр и Павел» не делает предпочтительной ни раннюю датировку памятника (около 1050 г.), ни более позднюю (после 1067 г.)

* * *

Более отчетливое представление об искусстве Киевской Руси третьей четверти XI в. дают миниатюры трех русских рукописей — Остромирова Евангелия (1056–1057), Изборника Святослава (1073) и так называемого Кодекса Гертруды (или Молитвенника Гертруды) 1078–1086 гг., являющегося созданной в Киеве частью латинской Псалтири Эгберта (984–993). Все они исполнены по заказам князя, княгини или высокопоставленного лица, родственного княжескому дому. Назначение этих трех кодексов — различное. Остромирово Евангелие представляет собой предназначенную для церковных чтений литургическую книгу — Евангелие апракос краткий. Изборник Святослава является сборником отрывков из богословских трудов разных авторов, созданным для княжеской библиотеки и предназначенным для личного чтения. Кодекс Гертруды — совершенно оригинальное сочинение: сборник многочисленных молитв с нестандартными, глубоко личными текстами, принадлежащими княгине Гертруде. Все три кодекса отличаются великолепным оформлением, полным расточительного художественного богатства, дающего представление о вкусах русского княжеского дома. Все они свидетельствуют о расцвете киевской культуры XI в. Время их возникновения соответствует разным этапам византийского искусства второй половины XI в. Миниатюры, их украшающие, возможно, во всех трех случаях, но с несомненностью в двух (Остромирово Евангелие и Кодекс Гертруды) созданы греческими художниками, работавшими в Киеве.

Остромирово Евангелие [19], относящееся к начальному этапу новой эпохи византийского искусства, было создано, судя по словесию его писца диакона Григория, между 21 октября 1056 г. и 12 мая 1057 г. В своей записи Григорий прославляет заказчика рукописи новгородского посадника Остромира, в крещении Иосифа, бывшего в родстве с великим князем Изяславом, и супругу Остромира Феофану [20], и молит Бога даровать обоим супругам, их детям и их супругам долгие годы

XI–XII вв. иногда появляется изображение лица-маски, но в очень скромном облике, небольшого размера, без раскраски и часто с гротескным выражением: например, «Путятина» мненя (служебная на май)

(XI в., РНБ), Соф. 202; Юрьевское Евангелие (апракос полный) (1119–1128, ГИМ) Син. 1003; Добрилово Евангелие (1164, РГБ) Рум. 103, и др (см.: *Смаков*, 1887. Таб. LI, LIII–LIV, LVII, 1–13).

жизни. Григорий, к сожалению, не называет место, где он трудился над этой книгой, это мог быть и Киев, и Новгород [21].

Остромирово Евангелие представляет собой кодекс большого размера [22], украшенный изображениями евангелистов перед началами евангельских чтений. Сохранилось три их них — Иоанн с Прохором [ил. 399], Лука и Марк [23]. Кроме миниатюр, в рукописи есть заставки, разделители текста и множество инициалов, размещенных на листах в начале чтений и имеющих значительно более крупный размер, чем в византийских рукописях.

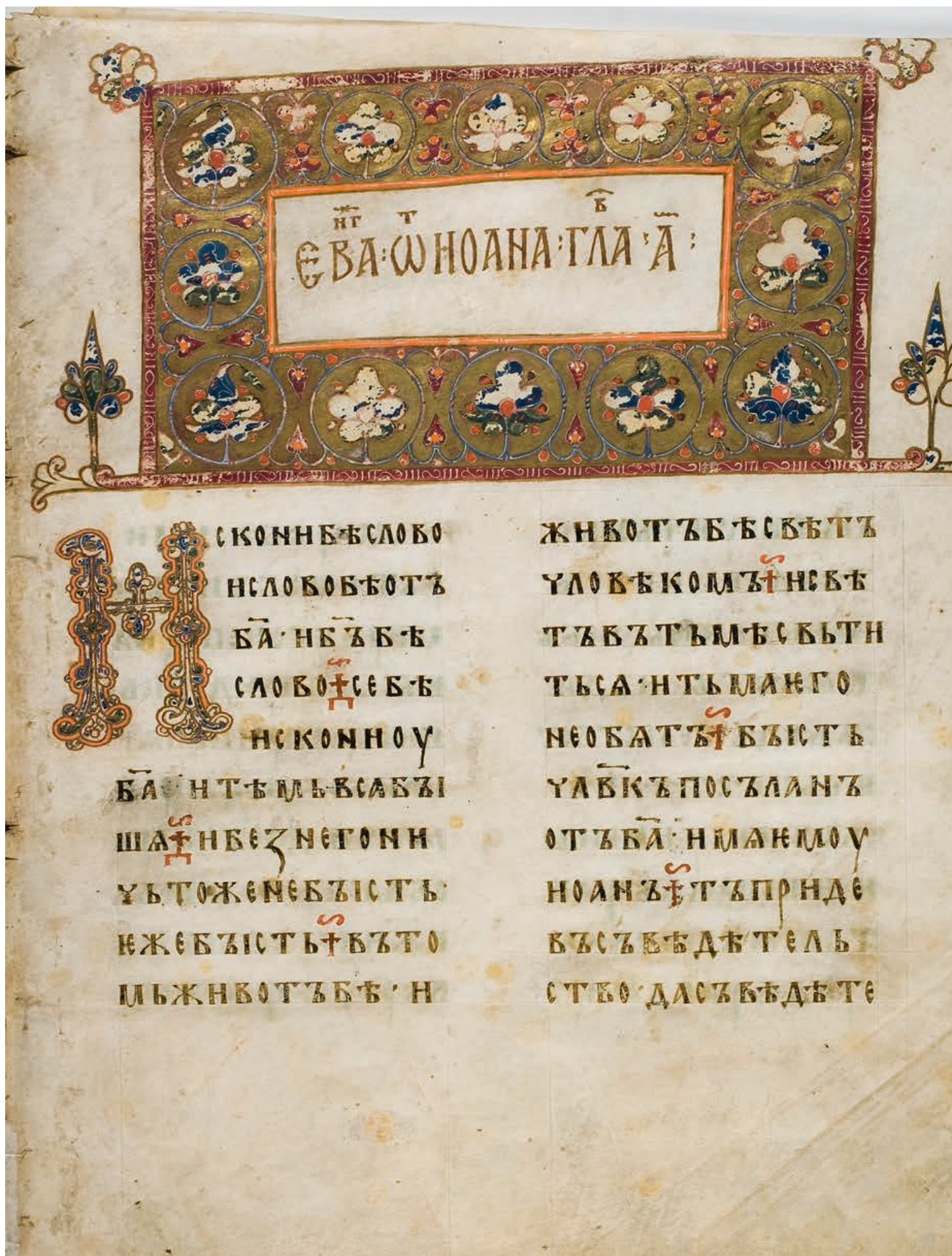
Общий вид листов Остромирова Евангелия, с двухколонным текстом, пространными обрамляющими его полями [ил. 400] и многочисленными узорами, имеет в целом византийский характер, типичный для греческих рукописей XI в., отличаясь от них только большей роскошью и декоративностью. Убранство этой книги менее изысканно, но более ошеломительно по своей яркости и эффектности, чем в византийских кодексах этого времени.

Орнамент Остромирова Евангелия принадлежит к так называемому эмальерному, или лепестковому типу [24]. Все основные его элементы напоминают ячейки византийских «эмальерных» композиций: это части, как будто отрезки стеблей и лепестки цветов, сочетающиеся в разнообразных комбинациях и имеющие густую плотную раскраску. Инициалы составлены в основном из стеблей, в заставках же преобладают цветы, похожие на эмали.

Кроме того, в инициалах Остромирова Евангелия есть удивительные мотивы, в византийских рукописях совершенно непредставимые: в композицию многих заглавных букв вписаны крупные маски, или так называемые личины [25]. Все они — очень большие по отношению к величине букв, округлые, полнотелые, румяные, неопределенного пола, но скорее женского; все представлены в фас и прикреплены к букве на некой подставке, как бы на консоли [ил. 401]. Есть и мужские облики, столь же объемные и румяные, таким же способом приставленные к инициалу, столь же дикийвинные в его орнаментальной композиции и при этом изображенные всегда в профиль [ил. 402]. Они обладают резко обозначенной характерностью и остротой взглядов. Женские маски лишены такой остроты, однако яркая нарумяненность и наивная округлость их лиц придает им веселый оттенок, а страницам книги — развлекательность. Все они немного похожи на то, как изображали Солнце в композициях «Распятия» или же как представляли себе это светило в иллюстрациях к сочинениям Козмы Индикоплова.

При разглядывании этих «личин» возникают и другие ассоциации: они напоминают каменные маски в романской архитектуре Германии и Италии XI–XII вв.







401



403



405



402



404



406

Сходство с архитектурными масками усиливается благодаря консолям, на которых будто бы держатся все эти странные «личины», в инициалах Остромирова Евангелия.

Все «личины» имеют тонкий сверкающий золотой рисунок, описывающий их черты. Золотым контуром обведены также все инициалы Остромирова Евангелия.

Кроме византийского «лепесткового» орнамента, есть и некоторые особые мотивы, вплетенные, подобно «личинам», в эти пыш-

ные узоры. Они тоже не типичны для византийских рукописей. Это головы каких-то монстров, или похожие на песьи, только всегда хищные, а иногда снабженные лапами и крыльями, или с мордой неведомого существа типа крокодила (вероятно, так представляли себе дракона) [ил. 403–406]. В византийском декоре не живут монстры, их там явно не любили, а, может быть, даже опасались. В орнаментах греческих рукописей птицы и животные всегда натуроподобны и если

401 Инициал «В» с личиной. Остромирово Евангелие. Л. 27
 402 Инициал «Р» с личиной. Остромирово Евангелие. Л. 51
 403 Инициал «Р» с «песьей» головой. Остромирово Евангелие. Л. 27
 404 Инициал «В» с «монстром». Остромирово Евангелие. Л. 29 об.
 405 Инициал «В» с «песьей» головой и «монстром». Остромирово Евангелие. Л. 18 об.
 406 Инициал «В» с крылатым «монстром». Остромирово Евангелие. Л. 66

и не буквально похожи на конкретных природных тварей, то все же достаточно убедительны. Зато монстры населяют латинские рукописи, как и порталы и капители в опорах романских соборов: они привычны для европейского средневекового искусства. Монстры знакомы и русскому искусству, они пришли в русское рукописное дело в плетениях тератологического орнамента и поселились на листах древнерусских кодексов, но позднее, в XIII–XIV вв. [26]. Удивительно, как легко в Остромировом Евангелии цветущий и сияющий византийский «эмальерный» орнамент сочетается с острыми хищными мордами фантастических существ. Византийский орнамент — это образ райской гармонии, райских куш. Откуда пришли и как внедрились в его безмятежную красоту все эти злые клыкастые песьи морды и зубастые крокодильи пасти — из европейских ли подобных образцов, имеющих в проекции своей тему Страшного суда и мучений ада, или из тератологических фантазий, — сказать трудно. Византийскому рукописному декору такие образы чужды, и соединение их с византийской основой необычно.

Три сохранившиеся миниатюры Остромирова Евангелия исполнены в двух различных манерах. Первая из них, с изображением Иоанна с Прохором [ил. 399], отличается от двух других, с образами Луки [ил. 407] и Марка. Возможно, не уцелевшая миниатюра с евангелистом Матфеем, вторая по порядку в книге Евангельских чтений, была того же типа, что первая с евангелистом Иоанном. Вполне вероятно, что эти две первые миниатюры могли быть сделаны одним мастером, а две следующие — Лука и Марк — другим. Заказ на украшение рукописи для столь знатного лица мог быть дан одинаково умелым художникам и делиться между ними поровну.

Однако во всех трех миниатюрах есть и немало общего. Все листы одинаково великолепны, впечатляют красотой и богатством. Все обрамлены крупными орнаментами византийского «лепесткового» типа. У двух из миниатюр, причем именно тех, которые значительно отличаются друг от друга, — первой и третьей, — похожие композиции, со сценой, вписанной в форму четырехлистника. При этом композиция не повторяется, но свободно варьируется. В первой миниатюре с Иоанном нет прямоугольной рамы, и изображение похоже на большой цветок, свободно размещенный в центре белого пергаменного листа. Между его полукружиями, расположенными крестом и похожими на четыре апсиды центрального четырехлепесткового храма, вписаны еще четыре полукружия, как бы апсидиоли, заполненные только орнаментами. Общая форма необычна, она обладает и стройной конструкцией, подчиненной символу креста, и гибкой эластичностью основной четырехконечной рамы, обрамляющей саму сцену

с евангелистом, и изысканной красотой всего восьмилепесткового изображения, похожего на некое драгоценное ювелирное изделие.

Миниатюра с Марком [ил. 408] представляет собой тот же композиционный тип четырехлистника, только на этот раз вписанного в квадрат, а не свободно размещенного в пространстве, — она имеет традиционные прямоугольные очертания. Кроме того, между лепестками здесь изображены не округлые, а прямоугольные апсидиоли. В объемном воплощении они выглядели бы снаружи как небольшие треугольные компартименты и сочетались бы с четырьмя апсидами примерно так же, как в церкви Св. Апостолов на Агоре в Афинах (около 1020 г.) [ил. 409].

Композиции первой и третьей миниатюр, с изображениями Иоанна и Марка, похожи на планы крестово-купольных византийских церквей. Вместе с тем, наружные очертания миниатюры с образом Иоанна вызывают ассоциации с планом византийского купольно-октогонального храма типа Неа Мони. Для византийских и русских миниатюр такие композиции, особенно первого листа со свободно развернутым в пространстве восьмилепестником, совершенно не типичны. Форма третьей миниатюры, с Марком, иногда применялась в заставках греческих рукописей [27], но никогда не на целом листе. Столь необычный композиционный прием воплощен в двух миниатюрах, принадлежащих тем не менее к разным манерам исполнения, использованным в этом кодексе.

Есть и другие черты сходства трех миниатюр. Они касаются частностей, однако очень примечательных. Евангелисты изображены со своими символами — орлом у Иоанна, быком у Луки, львом у Марка, как кажется, одинаково стремительно появляющимися с небес в верхнем правом углу и протягивающими евангелистам свиток (Иоанн, Лука) или кодекс (Марк). Два из них, орел и бык, летят из синего со звездами сегмента неба.

Еще одна общая и притом необычная деталь: на миниатюре с Иоанном под его ногами изображен пол, занимающий весь нижний «лепесток» композиции-квадрифолия, что отличает его от трех остальных, золотых полукружий этой сцены, соответствующих восточному, северному и южному рукавам пространственного креста церкви. Этот пол выглядит как нарядный, инкрустированный, состоящий из мраморных, каменных или керамических плит.

Во второй миниатюре Лука стоит на подножии такого же типа, только иначе раскрашенном — синем с цветным узором. Это подножие, небольшое в сравнении с целым компартиментом у Иоанна, похоже скорее на ковер под ногами, лежащий в золоте фона точно так же, как и все другие предметы — стол, сидение, поюпитр. Однако мотив — тот же, что и у Иоанна.

[26] Отдельные их формы есть в раннем XII в., например, в Юрьевском Евангелии (Стасов, 1887. Таб. LIII–LIV; Сводный каталог, 1984. № 52. С. 92–94, с полной библиографией).



[27] Например, в Евангелии апракос gr. 205 (третья четверть XI в.), и в Словах Григория Назианзина gr. 339 (1136–1155), из монастыря Св. Екатерины на Синае (см.: Weitzmann, *Galavaris*, 1990. N 33. P. 91–94. Fig. 278, 280; N 56, P. 140–153. Fig. 479); в Евангелии апракос gr. 2804 (вторая половина XI в., Национальная библиотека в Афинах) (*Marava-Chatziniakou, Toufexi-Paschou*, 1978. Vol. 1. N 21. P. 88–95. Fig. 166); в Евангелии Palat. 5 (конец XI в., Университетская библиотека в Парме) (см.: *Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 247) и др.

[28] Единственный византийский предмет с подобным фоном — это ткань с изображением императора Иоанна Цимисхия как триумфатора — победителя болгар, на коне, с двумя женскими фигурами по сторонам, как предполагается, аллегориями Константинополя и Афин (по другой версии — аллегориями старого и нового Рима). Эта ткань была выполнена в 971 г. в Константинополе. Сплошной орнаментальный фон этой сцены является среди византийских художественных созданий большой редкостью и, возможно, воспроизводит какую-то западную модель (см.: *Die Welt*, 2004. S. 390).

[29] Например, Кодекс трирского архиепископа Эгберта (977–993) (Трир, Городская библиотека, Ms. 24); Устав женского монастыря в Регенсбурге (около 990 г.) (Бамберг, Государственная библиотека, Lit. 142); Регенсбургский Сакраментарий Генриха II (после 1002 г.) (Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 4456), и др. (см.: *Dodwell*, 1993. Pl. 128; *Regensburger Buchmalerei*, 1987. Kat. N.14. Taf. 3; *Kaiser Heinrich II*, 2002. Kat. N.112. S. 271; *Die Ottonen*, 2002. S. 50, 59, 98). Такие фоны (квадрилье) обычны для иллюстраций западных манускриптов и в последующие времена,

Но самым необычным выглядит этот же мотив в третьей миниатюре с Марком. Здесь такой же тип орнамента, как на листе с изображением Иоанна — белый, расчерченный на квадраты, в каждом из которых — изящный мотив лилии (у Иоанна в квадратах — цветной кружок, и только в этом их различие). Этот узор занимает все поле изображения, все его четыре апсиды и три угла; только в одном из углов помещен столик евангелиста. Этот орнамент, совершенно декоративный и плоский, занял место золотого фона, всегда имеющего глубину, даже когда он заставлен предметами. Все другие детали обстановки (кроме небольшого столика, где лежат необходимые для писца предметы), столь любимые в византийских миниатюрах, здесь исчезли ради декоративной красоты этого орнаментального фона. Для византийской живописи такие фоны не типичны [28], но в западных европейских рукописях того же периода — конца X — первой половины XI в. — они используются часто [29] [ил. 410].

Несомненна общность всех трех миниатюр Остромирова Евангелия. Все они выделяются своей необычностью среди византийской художественной продукции этого времени. Они были исполнены в одном месте, и при этом перед художниками, их создававшими, лежали некие произведения, одинаково служившие им образцами. Возможно, в их пользовании, кроме греческих манускриптов, был также какой-то латинский иллюстрированный кодекс.

Но и различия между тремя миниатюрами Остромирова Евангелия существенны. Первая из них — евангелист Иоанн с Прохором — выглядит как великолепный лист из греческого манускрипта. От византийских миниатюр XI в. ее отличают только детали: расположение восьмилепестковой композиции на белом листе свободно, без прямоугольной рамы, а также воспроизведение плиточного

в миниатюрах как романских, так и готических. Они бывают не только в книжных изображениях, но и в монументальном искусстве, на стенах. Таковы, например, некоторые мозаики Сан Марко, сделанные в раннем XIII в. не византийским, но местным художником.

[30] *Поппэ*, 1997. С. 120.

[31] «Лев, т.е. император Ромеев, иначе греков», — так говорит об этой символике в середине X в. Лиутпранд, епископ Кремоны («Leo, id est Romanorum sive Graecorum — imperator») (см.: *Liutprandi Legatio*, 1915. S. 558–559).

[32] Согласно уже упомянутому мнению

А. Поппэ, Феодана была дочерью князя Владимира и византийской принцессы Анны, т.е. полугречанкой и родственницей всему византийскому императорскому дому (*Поппэ*, 1997).

[33] Некоторая перемена вкусов заметна уже в конце 1040-х — начале 1050-х гг. (при Константине Мономахе), в мозаиках Неа Мони и фресках Софии Охридской. По сравнению с могучим аскетическим искусством 1030–1040-х гг., в ансамблях Осиев Лукас и в Софии Киевской, теперь заметна большая умеренность, смягченность в подходе к образу, возросший интерес к классическим нормам в стиле. Эти тенденции продолжают

или мозаического пола. Все остальное — образы, облики, фигуры, одеяния, стиль — полностью соответствует византийским нормам.

В этой миниатюре есть одна редкая деталь, нигде в таком виде не встречающаяся: фигура льва, будто в прыгнувшего на верхний край рамы, хищного, с ощерившейся мордой и выпущенными когтями, изумительно гибкого и пластичного, подобно хозяину ситуации расхаживающего по верхним контурам композиции как по крыше. По масштабу этот лев не сопоставим с символами евангелистов, в сравнении с ними он огромен. Его фигуру явно хотели выделить, придать этому образу какое-то важное значение. Лев в средневековом искусстве — это, как известно, аллегория Христа. Особенно большой популярностью она пользовалась в западном мире, но существовала, разумеется, и в византийском искусстве. Такое изображение могло быть намеком на незримое присутствие главного лица евангельской истории. В литургической книге, каковой является Остромирово Евангелие, изображение знака Христа было бы вполне уместно. Однако в других книгах Евангельских чтений, греческих и русских, его нет. Возможно другое объяснение этой иконографии [30]. Лев по византийской символике — это знак императора [31]. Фигурой льва, помещенной на первом изобразительном листе Остромирова Евангелия, возможно, хотели отметить царственную высокородность Феоданы, супруги заказчика рукописи Остромира [32]. Изображение льва могло иметь одновременно и христианское значение: символы были многозначны.

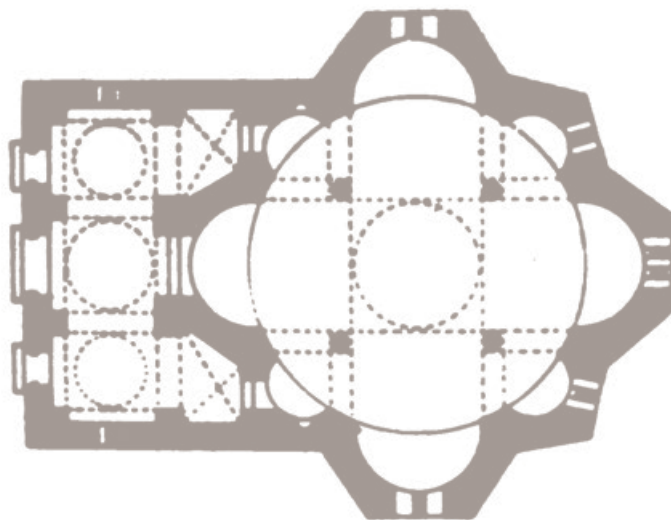
Остромирово Евангелие создано в тот период, когда на византийском троне сменились династии, Македонский род кончился на императрицах Зое и Феодоре (двоюродных сестрах Феоданы), пришли новые властители — Дуки, и вскоре Комнины. Сменились и установки в искусстве [33]. Для большей части художественных произведений этого периода характерно меняющееся в ту или другую сторону сочетание архаических приемов, восходящих к иератическому искусству 1030–1040-х гг., с чертами нового искусства наступающей комниновской эпохи. В 1050–1060-х гг. это сочетание имело самые разные, часто причудливые формы. Гармонии между этими тенденциями, старой и новой, не было, да по существу и не могло быть. Но результат получался оригинальный, с острой выразительностью образов, с экспериментированием приемами стиля. В этот период, который можно назвать переходным, и было создано Остромирово Евангелие.

В миниатюре «Иоанн с Прохором» обе фигуры выполнены по классическим законам. У них прекрасные пропорции; фигура Иоанна наделена к тому же весомостью статуи, что напоминает скорее солидную пластичность



408 Евангелист Марк.
Миниатюра. Остромирово
Евангелие. Л. 126

409 План церкви
Св. Апостолов на Агоре
в Афинах. Около 1020 г.
410 Св. Григорий Великий.
Миниатюра. После 1002 г.
Регенсбургский
Сакраментарий Генриха II.
Мюнхен, Баварская
Государственная
библиотека, Clm 4456.
Fol. 12



409



410

в 1050-х гг., когда было создано Остромирово Евангелие. В начале 1060-х гг. появятся художественные создания, отражающие уже иные вкусы, которые можно назвать «комниновскими». Но основная продукция художественных мастерских в 1060-х гг. остается примерно такой же, как в 1050-х гг., что позволяет условно объединить 1050–1060-е гг. в единый период. Об искусстве этого времени можно составить представление в основном по миниатюрам греческих рукописей. Но есть и монументальные ансамбли: мозаики в главном портале и в алтаре Сан Марко в Венеции (после 1063 г.) (см.: *Demus*, 1988. Р. 15–23); мозаики в церкви Успения в Никее (1067) (см. примеч. 9).

[34] Например, икона «Апостол Филипп» из монастыря Св. Екатерины на Синае (см.: *Sinai*, 1990. Р. 94–95. Pl. 14).

[35] *Weitzmann, Galavaris*, 1990. Р. 65–68. Pl. XIV.

[36] Разница во времени всего в одно десятилетие показывает мелкие нововведения в искусстве. То, что было найдено в стиле начала XI в., и то, что заметно в нем в конце 1040–1050-х гг. — это основная жизнь византийского искусства. В 1030-х — первой половине 1040-х гг. особое явление, воплощенное в ансамблях мозаик и фресок Осиос Лукас и Софии Киевской затем вернулось на более традиционный путь.

стоящих фигур в живописи последнего периода македонской классики конца X — начала XI в., чем парящую легкость изображений, которую уже искали в 1050-х гг., т.е. тогда же, когда создавалось Остромирово Евангелие. Во всех основных пропорциях изображения Иоанна и Прохора обладают уже «комниновской» стройностью; безошибочно чувство анатомии кистей рук и стоп ног; использован сложный ракурс сидящей фигуры с поджатой ногой, для чего применен нестандартный поворот ступни. В искусстве 1030–1040-х гг. такими подробностями не интересовались, там все изображали обобщенно. Плащ Иоанна спадает справа широкими мягкими драпировками [ил. 411]. Волнистая линия их контура обрисовывает складки, кажущиеся естественными изгибами ткани. Слева плащ моделирован более традиционным приемом — пробелами геометрических форм, приспособленных не для иллюзионистической, но для символической передачи света. Однако по сравнению с мозаиками Софии Киевской или Осиос Лукас все изменилось в сторону некоторой камерности. Дело не в разнице масштаба настенного и рукописного образа, а в различной роли света: переданный малыми бликами, в одеяниях Иоанна он отличается от жесткого, заполняющего всю поверхность светового каркаса фигур в Софии Киевской. Такой же по типологии рисунок лучей света, геометрически условного и при этом будто мелькающего, существовал и в живописи конца X — раннего XI в. [34], и в искусстве, близком по времени Остромирову Евангелию, например, в миниатюре с изображением евангелиста Матфея и Иоанна Златоуста в кодексе, содержащем Толкования Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея гл. 364 из монастыря Св. Екатерины

на Синае, (1042–1050) [35]. Однако подобных пробелов не было в искусстве типа Софии Киевской [36]. В такой же манере написана и фигура Прохора. Ее правильные пропорции, гибкая поза, ненавязчивые моделировки одежд мелкими пробелами на синем хитоне и полупрозрачными белыми светами на гиматии, эластично стелющимися сообразно форме тела, — все это соответствует повороту византийского искусства в 1050-х гг. к пока еще очень умеренной, но все же классике.

Совсем иначе написан лик Прохора [ил. 412]. Крупное резко очерченное лицо, обрисованное черными контурами, с широким округлым овалом, с подчеркнуто тяжелым, несмотря на юный возраст, подбородком, с тучной шеей, с огромными глазами, нестандартная величина которых еще больше увеличена резкими тенями вокруг них, с остановившимися, поднятыми вверх зрачками в окружении будто сверкающих, наложенных белилами белков, с ярким румянцем, подобным круглому красному яблоку, — все создает образ мощный, но не утонченный; тип лица, укрупненность черт, массивность формы, — напоминают облики персонажей, особенно молодых, в ансамблях Софии Киевской [ил. 413] и Осиос Лукас [ил. 414] в Фокиде. Так же сильно и упрощенно обрисованы черным контуром и прописаны обобщенно, без всяких нюансов руки Прохора. Во всем — признаки искусства предыдущего периода, сохранившиеся еще и в этом десятилетии, притом что стилистические установки в целом изменились, и именно с ними согласуются основные черты этой миниатюры [37]. Лицо, шея Прохора написаны свободно: белые сочные мазки проложены по светло-коричневому телесному тону. Густая красная краска живописно сочетается с этими слоями,



411

образуя не только геометрически очерченные румяна, но и свободные пятна, лепящие округлую пластику лица. Такая живопись на столь малой поверхности кажется весьма смелой по нестандартности приемов.

Сочетание художественных новаций и старых представлений характерно для периода 1050–1060-х гг. [38] Чаще всего здесь встречается именно такая комбинация, как в Остромировом Евангелии: типы лиц и характер образов мало отличаются от искусства предшествующего периода, но трактовка фигур и одеяний, пропорции и линейные ритмы свидетельствуют об изменении вкусов [39]. Такие же тенденции очевидны в миниатюрах греческих кодексов 1050–1060-х гг. с маленькими фигурами и сценами, расположенными среди текста, на полях или в инициалах [40].



412



413



414

[37] Выразительность такого типа, пришедшего из прошлого искусства, оказывалась уже старомодной по сравнению с множеством новых приемов, применяемых в тех же самых произведениях. В истории искусства есть подобные примеры. Когда формировалось какое-то значительное явление, типология лиц и черт стиля не всегда совпадали. Иногда именно облики и образы становились носителями новых идей. Всем известно, как в скульптурах Королевского портала Шартрского собора лица, полные теплых человеческих чувств и тонкой психологичности, соответствуют уже представлениям готической эпохи, а все осталь-

ное — фигуры и одеяния — будто перенесены из некой романской церкви. В византийском искусстве 1050–1060-х гг. было как бы наоборот: лики, образы совершенно архаичны, все остальное полно новаций и принадлежит уже новому, комниновскому периоду.

[38] Например, большие листовые миниатюры рукописей Толкований Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея gr. 364 из монастыря Св. Екатерины на Синае, 1042–1050 гг. (Weitzmann, Galavaris, 1990. P. 65–68. Pl. XIV); Евангелие апостолы Екатерины Комнины (1063, Музей изящных искусств в Кливленде) (см.: Vikan, 1973. P. 85–86). Возможно, к это-

му же периоду (1060-е гг.) относится Евангелие gr. 163 (Национальная библиотека в Афинах) (Marava-Chatzinikolaou, Toufexi-Paschou, 1978. N 46. P. 189–197. Fig. 481–511 — рукопись датирована XII в.; Galavaris, 1995. P. 152, 153, 247 — рукопись датирована третьей четвертью — концом XII в.). Возможно, к этому же времени относится Евангелие gr. 61 из монастыря Кутлумуш на Афоне, датируемое обычно либо XII в. (Weitzmann, 1974. P. 20; Weitzmann, Galavaris, 1990. P. 169. N 13), либо XIII в. (The Treasures, 1973. P. 452–453. Fig. 300–304); дата около 1070 г. предложена для этого манускрипта Спатаракисом (Spatharakis, 1981. Vol. 1. N 88. P. 28–29) на основании упоминания писца, а не художественных данных, и именно она наиболее подходит для характеристики миниатюр этого кодекса; к третьей четверти XI в. относит эти миниатюры А.Л. Саминский (Саминский, 2004. С. 129–148). [39] Миниатюры греческих рукописей, вне зависимости от скрипториев, в которых они созданы, дают об этом ясное представление. Фигуры в них всегда имеют стройные пропорции, или классически идеальные (Толкование Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея, gr. 364 (монастырь Св. Екатерины на Синае), 1042–1050 гг.) или нарочито удлинённые, вытянутые (Евангелие gr. 163, Национальная библиотека в Афинах) (см. примеч. 36) с целью уменьшить увесистую монументальность изображений. Одежды, как и все, что их моделирует — лучи света, полосы утмений и рисунок, — не имеют каких-либо крупных форм, как раньше, но соотносятся с анатомическим строением фигуры. Во всем этом очевидны признаки классического стиля, характерного для множества миниатюр второй половины XI в. и для мозаик Дафни. Есть и другой способ ухода от застойной массивности, свойственной произведениям предшествующего периода: моделировки одежд всевозможными легкими линиями, белыми, цветными и черными. Вертикальная их сеть облегчает форму, снимает ее утяжеленную и вместе с тем аб-

- 411 Евангелист Иоанн. Миниатюра «Иоанн с Прохором». Остромирово Евангелие. Л. 1 об.
 412 Прохор. Миниатюра «Иоанн с Прохором». Остромирово Евангелие. Л. 1 об.
 413 Лик архангела Гавриила из композиции «Благовещение». Фреска в диаконнике 1030–1040-е гг. собора Св. Софии в Киеве
 414 Лик апостола Филиппа. Мозаика. 1030–1040-е гг. Нартекс кафолика монастыря Осиос Лукас в Фокиде

страктную, нечувственную плотность — признак искусства 1030–1040-х гг., создает впечатление невещественности, парящей легкости материи (например, изображение евангелиста Матфея в гл. 364 (монастырь Св. Екатерины на Синае)). Выразительность этого приема была оценена, он применялся часто и впоследствии. Тем или другим способом, но художники явно уходили от стиля второй четверти XI в., построенного на условных схемах и адекватного аскетическому мировоззрению, к стилю смягченному, соответствующему иному внутреннему состоянию — интеллектуальной сосредоточенности и духовному умозрению.

[40] Как известно, подобные рукописи создавались в двух столичных мастерских — скриптории Студийского монастыря и скриптории «Копииста Метафраста» (примеч. 3–4). Художники могли делать иллюстрации к манускриптам любой из этих мастерских. Так, установлено (Hutter, 2000. P. 555–558), что художники из мастерской Копииста Метафраста делали орнаменты для студийских рукописей. Такая же практика могла быть и для миниатюр. Недаром все миниатюры рукописей этого круга в большей или меньшей степени похожи. Видимо, существовал общий тип образа и стиля, принятый для маленьких изображений. Типология ликов и характер образов во всех миниатюрах этого круга достаточно архаичны, между тем как приемы, использованные для изображения фигур и их одеяний, новы по отношению к искусству 1030–1040-х гг. Лица в миниатю-

Как видим, все искусство этих двух десятилетий XI в. имеет смешанный характер, и как всякое явление такого рода может быть названо переходным. Но нужно отметить, что в этот период создавались и произведения, свидетельствующие о развитии искусства нового типа. Таковы, например, миниатюры Евангелия гр. 72 из РНБ, 1061 г., в которых идеально воплощен стиль живописи уже комниновской эпохи [ил. 396]. Однако они являются редким созданием на фоне массового потока искусства 1050–1060-х гг. Между тем лист Остромирова Евангелия с изображением Иоанна с Прохором представляет собой характерное произведение этого времени.

Лицо Прохора и многие «личины» в инициалах Остромирова Евангелия исполнены совершенно одинаково: живопись широкими мазками, густая фактура, четкий скупой рисунок, идентичные сочетания красок, сходные физиогномические черты. Видимо, миниатюра и инициалы сделаны одним художником — столь одинаковы во всех них приметы мастерства, подобные особенностям почерка человека.

Миниатюра «Иоанн с Прохором» — это, без сомнения, работа византийского художника. В то же время этот лист принадлежит одной из тетрадей рукописи, и на другой стороне этого двойного листа написан славянский текст [41]. Идентичность исполнения лика Прохора и «личин» в инициалах, разбросанных по тексту кодекса, свидетельствует, что миниатюра сделана там же, где писался славянский текст, т.е. на Руси.

Две другие миниатюры, с Лукой и Марком, написаны на отдельных листах и вшиты в рукопись, поэтому теоретически они могли быть созданы где угодно. К тому же они выглядят до такой степени иначе, чем первая, что это может навести на мысль об их ином происхождении [42]. Между тем, у всех трех миниатюр есть и много общего, что свиде-

рах этого круга имеют совершенно особую выразительность. Если бы они были увеличены, то некоторые напоминали бы гротескные маски, со скошенными, будто сверкающими взглядами, с острой характерностью и экспрессией. Другие же были бы похожи на образы монументального искусства 1030–1040-х гг.: округлые, широкие, с крупными чертами и огромными глазами, вокруг которых лежат большие тени, с контрастным сопоставлением светлой карнации и темных мест, с привычным в искусстве типа Осиос Лукас яблоком румян на щеках. Так выглядит Прохор в первой миниатюре Остромирова Евангелия.

[41] Чтобы объяснить такое противоречие, А. Поппэ предположил, что на Русь был доставлен сложенный вдвое лист с готовой миниатюрой на одной половине и с чистой другой его половиной; этот лист вошел в тетрадь кодекса, и на свободной его части уже на месте, на Руси, был написан текст. Это предположение приходится опровергнуть (см.: *Поппэ*, 1997).

[42] *Поппэ*, 1997.

[43] *Свириш*, 1950. С. 16; *Свириш*, 1958. С. 226.

[44] Например, в Гомилеях Григория Назианзина Vat. gr. 463 (Библиотека Ватикана, 1062 г.) (*Ander-son*, 1978. P. 177–196), или в рукописях, созданных в Студийском монастыре (см. примеч. 3) и др.

тельствует о возникновении их всех в одном месте.

Однако в этом кодексе есть два весьма разных типа художественной выразительности. В миниатюрах с Лукой и Марком имеются черты, отличающие их от византийских произведений, тогда как образы Иоанна и Прохора полностью соответствуют характеру византийского искусства того времени. Правда, большая часть изображенного в миниатюре с Лукой, — такое же, как в византийских композициях: архитектура фона, воспроизведение мраморной стены; любовь к колоннам, расстановка их и как опора для центральной арки, на фоне которой стоит евангелист, и внизу позади столика, где они держат целый ряд аркад и возвышающуюся над ними стену; штора на петлях, висящая перед входом в арочный портал здания, стол с разнообразными предметами, нужными для писца и художника, попир с раскрытым Евангелием и табурет с подушкой, расшитой золотыми лентами; наконец, такая же, как в греческих рукописях, рама вокруг миниатюры, состоящая из характерного византийского орнамента, только более крупная и пышная, чем обычно бывает в греческих манускриптах. Некоторые из этих деталей были свойственны также и латинским кодексам: имитация мрамора в изображениях архитектуры, частое изображение колонн, шторы на петлях. Но в целом все эти детали и общая композиция принадлежат византийскому художественному миру.

Это же можно сказать и о фигуре Луки, о ее классических пропорциях, о гибком ракурсе привставшей и наклонившейся фигуры, изображенной не только с верным чувством, но и анатомически довольно точно. К числу византийских примет относится также золотой ассист, покрывающий сплошь все одежды Луки [ил. 415]. Распространено мнение о том, что этот ассист мастер позаимствовал из искусства эмали [43]. Однако для понимания стиля миниатюр Остромирова Евангелия гораздо важнее, чем ремесло эмали, художественная манера современных им византийских миниатюр, в которых широко использовался золотой ассист [44]. Правда, в этих греческих рукописях нет полностраничных миниатюр. Все изображения в них имеют очень маленький размер — фигурки и сцены на полях, или среди текста, или в инициалах. Именно в таком типе иллюстраций в 1050-х гг. стал применяться золотой ассист, покрывающий сплошь все поверхности, кроме тела — одежды, подушки, мебель, архитектуру. Он накладывался тоненькими золотыми нитями поверх всякой формы, и за его поблескивающей сетью фактически не был виден ни объем, ни способы его моделировки, ни даже цвет. В результате фигуры казались совсем бесплотными, а свет, их пронизывающий, очень сильным и совершенно



415

ирреальным. Золотой ассист был подлинной находкой для византийских мастеров [45]. Эффект этого приема превосходил все другие, найденные художниками для того, чтобы изображаемая ими материя не имела грубой вещественности и обретала одухотворенную легкость. Этот новый прием использовал и мастер, украшавший Остромирово Евангелие, осмелившийся применить его к крупным изображениям, занимающим полный большой лист [46].

В миниатюре с Лукой есть редкая особенность в обращении мастера с золотым ассистом. В византийских изображениях цвет, лежащий под ассистом, ровно покрывает поверхность, он не имеет оттенков, так как они не были бы видны под золотой сеткой. Между тем одежды Луки — темно-зеленый хитон и темно-вишневый плащ, — имеют сложный

колорит, с переживаниями каждого тона, с живописным пониманием красочной поверхности, где более темные и более светлые места согласуются с объемом, т.е. цветом моделируется форма. Зачем нужна была художнику такая сложная живопись, если она все равно покрыта сверху золотой сеткой? Константинопольские мастера, работая на маленьких поверхностях, отказались от этого. Для художника, создавшего образ Луки, видимо, было важно не потерять ничего из привычных классических ценностей. Возможно, в данном случае имел значение и полноценный размер изображения. Тем более удивительно, что в этой миниатюре совершенно по-другому написаны все открытые места тела — лицо, шея, руки, ноги и даже гуменцо на голове. Никакой живописи в привычном значении этого слова здесь нет — ни красочных слоев, ни мазков кисти, ни каких-либо переходов цветов или оттенков одного цвета. Все покрыто одним ровным слоем розовой краски, без каких-либо моделировок. И только красный в румянах и на губах дает второй цвет в этом странном колорите, оттеняя ровное розовое «свечение» телесного тона. Всего этого в византийских миниатюрах никогда не бывает. При любых размерах лиц, даже самых маленьких, в них сохраняется сложная система красочных слоев и цветовых сочетаний, всегда сопоставимая с «большой» живописью.

Точно так же, как у Луки, исполнено телесное письмо и в миниатюре с Марком. Этим обе они отличаются и от портретов Иоанна и Прохора в этой рукописи, и от всех византийских миниатюр любой эпохи. Плотное однородное розовое покрытие лиц, рук, ног в изображениях Луки [ил. 416] и Марка [ил. 417] похоже на эмалевую поверхность, и это впечатление усиливается тем, что контуры всех черт лица обведены золотом, что напоминает перегородочки эмали, однако сделанным

[45] Золотой ассист стал применяться в византийском искусстве еще в предшествующий период — в 1030–1040-х гг., — но тогда он использовался в мозаиках, имел монументальный масштаб и появлялся в виде могучих золотых лучей разной формы, по своей структуре похожих на традиционные византийские пробела. Золотой свет был такой же, как белый, только более сияющий и потому более адекватный представлениям об излучении Божественной силы. В 1050-х гг. золотой ассист стал популярен в искусстве миниатюры. Он приобрел иные формы: все его линии стали теперь совершенно одина-

ковыми, тоненькими как нити, совсем не похожими на белые пробела, надежными не столько силой и энергией, сколько неземным совершенством. К тому же их мелкий рисунок ювелирно красив, изыскан и полон декоративных эффектов. [46] Иногда (редко) золотой ассист встречается в европейских миниатюрах этого же периода (конец X — первая половина XI в.). Например, в кодексе Геро из Дармштадта (969–976) (см.: Die Ottonen, 2002. S. 79), в миниатюре, изображающей писца, подносящего рукопись епископу Геро. Епископ облачен в пурпуровое одеяние, покрытое золотым

415 Евангелист Лука. Миниатюра. Остромирово Евангелие. Л. 87 об.
416 Лик евангелиста Луки. Миниатюра. Остромирово Евангелие. Л. 87 об.
417 Лик евангелиста Марка. Миниатюра. Остромирово Евангелие. Л. 126

ассистом, однако совсем другим, чем в греческих кодексах и в Остромировом Евангелии, лучи его шире, мощнее и больше похожи на драгоценный узор ткани, чем на Божественный свет, переданный в Остромировом Евангелии прозрачной деликатной паутиной золотых линий.

[47] Таковы почти все образы в миниатюрах рукописей оттоновской эпохи: в Евангелии Оттона III, в Сакраментарии Генриха II (1007–1012), в Бамбергском Апокалипсисе (до 1010 г.), в Золотом кодексе из Эхтернаха (1030), в рукописи Hs. 12 библиотеки собора в Кёльне, и во многих других (см.: Die Ottonen, 2002. S. 2–3, 10, 86; Fillitz, Kahsmitz, Kuder, 1994. S. 10; Das Buch mit 7 Siegeln, 2000; см. также примеч. 29).

[48] Von Schlosser, s.d. S. 42; для характеристики такого явления Шлоссер употребляет выражение Вюрингера: «между чувствованием и абстракцией».



416



417

такими же тоненькими нитями, как ассист в одеждах, фигур в византийской живописи.

Именно золотой рисунок в чертах лица, скупой и точный, придает обликам индивидуальную выразительность и даже эмоциональную остроту. И абрис глаз, и даже зрачки обведены золотым контуром. Черные зрачки, окруженные золотой нитью, эффектно сверкают на белом фоне глазного яблока, также охваченного золотой рамой, и придают взгляду экспрессию. Прием обводки золотым контуром всех черт лица действительно сходен с техникой перегородчатой эмали [ил. 418] и, может быть, из нее и перенят мастером этих миниатюр. Возможно, это был эксперимент, поиск какой-то особенной художественной выразительности. В искусстве миниатюры этот прием не прижился. Использование его в Остромировом Евангелии осталось единичным случаем. Однообразный телесный красочный слой, покрывающий поверхность, тоже похож на эмаль, хотя и не в такой степени, как золотая обводка черт лица. Однако прием этот напоминает не только эмаль [ил. 418]. Таким же или очень близким способом исполнялись лица в западноевропейских миниатюрах второй половины X — первой половины XI в. Они почти всегда, за немногими исключениями, — не живописные, а нарисованные и раскрашенные, с резкими контурами всех черт, с простейшей коричневой или иногда розовой тонировкой. Выразительность образов создавалась только средствами рисунка, но не живописью. Их повышенная экспрессия подчеркивалась и характером лиц с крупными сильными чертами, и взглядам неподвижных или энергично скошенных глаз с остановившимися зрачками и сверкающими белками [ил. 419] [47].

Лики Луки и Марка в Остромировом Евангелии, удлинённые, с изогнутыми носами, физиогномически похожи на греческий, а не на германский «оттоновский» тип. Однако они сильно отличаются от византийских чрезвычайно напряженным выражением и необычной застылостью взглядов. Эти качества, именно в таком сочетании, свойственны образам западного искусства [48].

Миниатюра с евангелистом Марком очень похожа на изображение Луки. При этом некоторые особенности ее композиции — такие же, как в первом листе с Иоанном: форма сцены в виде восьмилистника и единый тип орнаментальной рамы. Общие детали есть и во всех трех миниатюрах: одинаковый орнамент пола в двух первых из них и всего фона в третьей. Но самое большое сходство существует между второй и третьей миниатюрами, и оно сильно отличает их от первой. Это сходство — в золотом ассисте одеяний, а также в особом типе лиц и столь же особом способе их моделировки. Более того, все черты стиля и приемы мастерства в этих изображениях одинаковы. Различается только качество.

Лист с Марком — не столь роскошный, как лист с Лукой. В изображении Марка все более скромно. Нет сложного переливающегося цвета одежд; синий хитон и вишневым плащ написаны плоско, кажутся просто раскрашенными. Золотой ассист — более тонкий и менее сверкающий, чем у Луки. Он совсем не блестит, и изображение выглядит тусклым. В пропорциях есть погрешности: слишком велики кисти рук; неправильностей такого рода нет ни в изображениях Иоанна и Прохора, ни Луки.

Возникает впечатление, что миниатюру с Марком сделал какой-то другой мастер, может быть, помощник того, кто создал лист с Лукой. Но это вовсе не обязательно. Скорее, оба эти листа — работа одного художника, ибо все основное в этих миниатюрах в сущности одинаково. При этом в миниатюре с Марком есть и оригинальные особенности, и свои художественные находки. К первым, как уже упоминалось, относится фон, похожий на декорацию пола из керамических белых плит с цветными лилиями. Этот мотив стал очень важным в композиции. В отличие от двух других миниатюр здесь он полностью заменяет какой-либо другой, более привычный для византийских рукописей фон.

К композиционным находкам мастера можно отнести некоторые оригинальные детали. В их числе — удачное расположение Марка на одном из нижних треугольных выступов между лепестками четырехлистника, ставшим для него сидением, а на другом — размещение его рабочего столика. Нижнее полукружие тоже превратилось в функциональное пространство: Марк упирается в него ногами. Благодаря этому положение фигуры, представленной на совершенно плоском орнаментальном фоне, обретает устойчивость.

Символ Марка, лев, появляется вверху и держит в лапах Евангелие — кодекс большого формата в великолепном окладе с застежками. На верхней его крышке — золотые углы, поэтому средник имеет форму четырехконечного креста с треугольными выступами между ветвями. Переплет кодекса повторяет форму

всей сцены с Марком — квадрифолий с углами между «лепестками». Только полукружия квадрифолия на переплете заменены по необходимости прямыми линиями. Этот мотив придуман очень удачно, он символически намекает на святость пространства, в котором находится евангелист.

Лики Луки и Марка созданы приемами, похожими на то, как сделаны «личины» в инициалах. «Личины» нарисованы немного поразному, и в зависимости от манеры исполнения одни похожи на лицо Прохора, другие — на лица Луки и Марка.

Каркас всех масок, прорисованный золотой нитью, точно такой, как в ликах Луки и Марка. Раскраска же масок — разная, и те из них, которые имеют ровную розовую поверхность с красными румянами [ил. 420], сделаны так же, как у Луки и Марка. По сравнению с вдохновенными обликами евангелистов они отличаются лишь нейтральностью выражения.

Другие «личины» созданы более живописными приемами, и среди них различаются два типа. В одном из них по светлой, почти белой раскраске лежат розовые и красные моделировки [ил. 421, 422]. В другом они раскрашены охрой, по которой проложены белые высветления, при этом охра играет роль карнации и создает телесный тон [ил. 423]; именно эти маски сделаны точно так же, как лик Прохора. В этой первой миниатюре краски на лике Иоанна значительно осыпались, но по следам от них и по рисунку видно сходство с ликом Прохора.

В целом все миниатюры Остромирова Евангелия родственны многочисленным «личинам», размещенным на листах рукописи, составляя вместе с ними художественный ансамбль, созданный одновременно по единому замыслу.

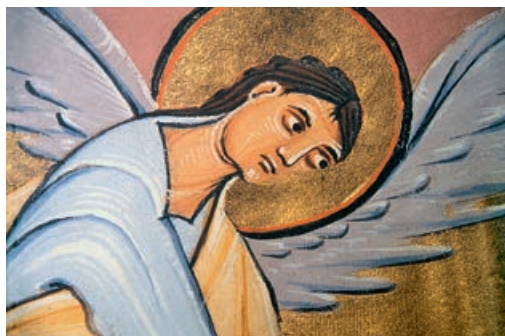
Все три миниатюры Остромирова Евангелия, как говорилось, являются характерными созданиями византийского искусства середины XI в., отразившими изменения, которые происходили в эти полтора-два десятилетия: переход от обобщенного языка позднемакедонской живописи к языку искусства новой

418 Апостол Андрей. Эмаль. Оклад Лекционария Генриха II. Райхенау. Между 1007 и 1014 г. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека, Clm 4452.

Деталь
419 Ангел. Миниатюра «Благовестие пастухам». Лекционарий Генриха II. Fol. 8 v. Деталь



418



419

- 420 Инициал «В» с личиной.
Остромирово Евангелие.
Л. 54
421 Инициал «В» с личиной.
Остромирово Евангелие.
Л. 68
422 Инициал «В» с личиной.
Остромирово Евангелие.
Л. 64
423 Инициал «В» с личиной.
Остромирово Евангелие.
Л. 290



420



421

эпохи. В образах Иоанна и Прохора — это классические представления о пропорциях, о естественной мягкости тканей, о нюансированной живописи. В образах Луки и Марка — это применение нового приема — тонкого золотого ассиста, способствующего спиритуализации формы.

Кроме византийских черт, в миниатюрах Остромирова Евангелия есть и нечто особенное, византийской живописи не свойственное, почерпнутое из западного искусства. Это относится и к характеристике образов, и к приметам стиля: орнаментальные фоны в сценах; приемы исполнения лиц Луки и Марка; выражение их лиц, напряженность, экспрессия и абстрактность, сходство с оттоновскими образами; символы евангелистов, постоянно присутствующие в западных миниатюрах и гораздо реже — в греческих, к тому же представленные с экспрессией, гораздо более близкой западным их образам, чем греческим. Все эти особенности, византийские и западные, во всех трех миниатюрах смешаны. Характер каждой из миниатюр определяется византийскими чертами, но во всех, правда в разной мере, присутствуют и западные элементы.

Все художественное оформление Остромирова Евангелия было осуществлено на Руси [49], так как элементы декора этого кодекса («личины») сделаны точно так же, как и миниатюры. Кроме того, подобного внедрения западных мотивов в образ в самом византийском искусстве никогда не было, и нечто подобное гораздо легче представить на Руси. Однако некоторые немногочисленные западные элементы, которые можно увидеть в декоре Остромирова Евангелия, отнюдь не составляют суть его художественной выразительности.

[49] А. Поппэ предполагал, что первый лист был создан в Византии (см.: Поппэ, 1997. С. 102–105).



422



423

В целом декоративное убранство рукописи близко византийскому, правда, некоторые его черты не характерны для греческих кодексов. Среди них — исключительная насыщенность всей рукописи декором, очень крупный размер элементов этого декора, не типичные для византийских манускриптов, уникальные зооморфные мотивы в инициалах, яркость цвета и при этом отсутствие плотной, насыщенной синей, похожей на эмаль краски, создающей основную выразительность византийских орнаментов «лепесткового» типа. Возможно, такие особенности появились благодаря специфике русской художественной среды.

В Киеве была создана рукопись или в Новгороде — на этот вопрос точный ответ дать нельзя: никаких местных признаков в декоре Остромирова Евангелия нет. Однако скорее можно предположить, что это был Киев. Великолепие художественного оформления, высокое качество миниатюр, несомненное знание мастером современной византийской живописи, — все это, скорее всего, соответствовало возможностям искусства, связанного с великокняжеским двором Киева, где по заказу новгородского посадника, наверно, и было изготовлено Остромирово Евангелие. В целом же эта рукопись выглядит как роскошно оформленный манускрипт, который мог бы принадлежать и византийскому императорскому, и русскому княжескому дому [50].

Вторая по времени после Остромирова Евангелия иллюстрированная рукопись, созданная в Киеве, — это Изборник Святослава 1073 г. [51], названный так по имени ее владельца — великого киевского князя Святослава. Заказчиком же и первоначальным владельцем рукописи был, вероятно, не он, а его брат Изяслав, изгнанный из Киева Святославом, захватившим в 1073 г. великокняжеский стол [52].

Кодекс является сборником текстов различного содержания, предназначенных для чтения (так называемая четья книга). Считается, что он представляет собой киевскую копию несохранившегося болгарского оригинала, созданного для царя Симеона (конец IX — начало X в.). Тексты, собранные в этом кодексе, — это по большей части выдержки из сочинений отцов церкви, содержащие толкования текстов Святого Писания и разъяснение основ христианского вероучения. Подобные сборники были распространены в Византии в самые разные времена [53]. Изборник 1073 г. по составу статей, в него включенных, имеет не полемический, но учительный характер. Эта книга — нечто вроде хрестоматии по богословской литературе, с включением статей общеобразовательного характера [54].

Рукопись представляет собой объемную книгу (266 л.) большого формата (33,6 × 24,8 см). Текст состоит из двух частей, и перед каждой из них находится фронтиспис, на двух сторонах которого помещены миниатюры [ил. 424].

Каждое из четырех изображений впечатляет обильной украшенностью. За таким листом следует текст, и начало его в каждой из двух половин книги открывается крупной заставкой. Два разворота листов в книге, в ее начале и в середине (л. 3–3 об., 128–128 об.), образованные оборотной стороной фронтисписа [ил. 425] и орнаментированным началом текста [ил. 426], выглядят пышно и затейливо и дают некоторое представление о вкусах великокняжеского дома. Была ли в нем целая библиотека подобных книжных томов, или только единичные кодексы, — неизвестно, время сохранило только три такие рукописи.

Столь великолепно оформлены лишь несколько листов этой книги. Основной же корпус текстов выглядит весьма скромно. Орнаментированные инициалы помещены только на тех же страницах, что и заставки. Все остальные инициалы сделаны чернилами и поверх них обведены твореным золотом. Они выделены, чтобы отмечать нужные места текста, но никакой особой декоративной роли не играют, листы рукописи выглядят деловито и однообразно. Такой контраст немногих красочных листов со множеством остальных, предназначенных только для чтения, способствует особой сосредоточенности на изображениях [55].

Помимо фронтисписов и заставок перед началом двух разных частей текста в Изборнике есть еще некоторые листы с изображениями [56], среди которых наиболее интересны двенадцать знаков зодиака (л. 250 об.–251) [ил. 434, 435].

[50] Богатство и высокое качество искусства на листах этой книги может косвенно подтверждать догадку А. Поппэ, что ее заказчица Феодана, жена новгородского посадника Остромира, была дочерью византийской принцессы Анны, рожденной от ее брака с великим равноапостольным киевским князем Владимиром.

[51] Описание рукописи и полную библиографию см.: Сводный каталог, 1984. № 4. С. 36–40 (см. также: *Лифшиц*, 2003. С. 14–32; Изборник Святослава, 1983 — факсимильное издание).

[52] На л. 263–264 находится похвала князю Святославу, где имя князя написано по стертому тексту, возможно, вместо ранее находившегося здесь имени Изяслава. Эта похвала, с некоторыми изменениями, повторена еще раз, на л. 2 об.

[53] Сборник «*Sacra parallela*», составленный Иоанном Дамаскиным (есть иллюстрированный список второй половины IX в. —

гр. 923, Национальная библиотека в Париже — см.: *Weitzmann*, 1979); труд Евфимия Зигавина, заказанный ему Алексеем I Комнином в начале XII в. с целью осуждения ересей, распространенных в его царствование, с помощью цитат из авторитетных творений отцов церкви (есть два иллюстрированных списка: Vat. gr. 666 (Ватиканская библиотека) и Син. гр. 387 (ГИМ) (см.: *Spatharakis*, 1981. Vol. 1. N 126. P. 39–40; Искусство Византии, 1977. Т. 2. № 513. С. 58–59; *Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 257; Древности, 2004. № II.13).

[54] Например, о датах больших праздников (Рождество, Крещение) по времени численности у различных народов (л. 247–250), о летосчислении «по римлянам», «по иудеям», «по македонянам», «по елисам», «по египтянам» (л. 185–189), о камнях (л. 152–154), «о образех» (л. 237–240) и др.

[55] В Остромировом Евангелии, сделанном на

424 Миниатюра фронтисписа. Изборник Святослава. 1073 г. ГИМ, Син. 1903. Л. 3
425 Отцы церкви. Миниатюра фронтисписа. Изборник Святослава Л. 3 об.
426 Большая заставка. Начало текстов первой части Изборника Святослава. Л. 4

20 лет раньше, этого не было: затейливые инициалы там сопровождали весь текст, иногда даже по несколько на одной странице. Это соответствовало византийской традиции оформления Евангелий, предназначенных для литургического использования, где начала текстов, читающихся во время службы, отмечались орнаментированными инициалами. Книги другого назначения — сборники текстов различных авторов, к которым принадлежит и Изборник Святослава, — чаще всего не украшались столь расточительно и имели только фронтисписы с портретами авторов. Таковы, например, два списка Слов («Догматическое всеоружие») Евфимия Зигавина, находящиеся в Ватиканской библиотеке (Vat. gr. 666) и в ГИМ (Син. гр. 387). Однако это не было обязательным правилом; сборники, составленные из разных текстов, могли быть богато иллюстрированы миниатюрами, сопровождающими каждый отрывок текста того или иного автора (например, *Sacra parallela* из Национальной библиотеки в Париже (см. примеч. 53)). [56] На боковом поле л. 62 чернилами нарисована фигура человека, с нимбом, в молитвенной позе. На л. 122 об., в конце первой части, текст завершается изображением двух птиц на ветвях по сторонам от цветущего стебля. На л. 263 об. текст второй части завершается фигурами двух птиц. Однако все эти изображения, даже сюжетно занятные знаки зодиака, совершенно незначительны в сравнении с великолепием четырех миниатюр и двух листов с заставками.









427 Великий Киевский князь Святослав с семьей. Миниатюра. Изборник Святослава. Л. 1 об.

427

Кроме всего этого декора, изначально принадлежащего корпусу книги, в ней существует еще две миниатюры на обеих сторонах сложенного пополам большого листа, вшитого в начало кодекса по воле великого князя Святослава, завладевшего киевским престолом, а заодно и этим манускриптом, и пожелавшего узаконить все, отнятое у брата, бывшего великого князя Изяслава. На развороте этих двух первых страниц представлен сам князь Святослав с женой и детьми (л. 1 об.) [ил. 427] перед Христом (л. 2), восседающим на троне и благословляющим княжескую семью. На обороте второго листа (л. 2 об.) в роскошной раме, со всех четырех сторон окруженной птицами, помещен текст похвалы Святославу.

Миниатюры этих двух выходных листов сохранились плохо, особенно фигура Христа, где краски осыпались почти полностью, и вид-

ны лишь ее общие очертания. Все остальные изображения в рукописи уцелели хорошо и дают полноценное представление об искусстве мастеров, работавших в Киеве над этой книгой.

Все остальные четыре миниатюры рукописи представляют собой «групповые портреты» авторов тех текстов, что включены в Изборник. Все они будто стоят в интерьерах храмов, под арками, изображающими своды. Каждый храм представлен как бы в разрезе [57]. Усиленными линиями выделены основные конструктивные части, однако изображение в целом выглядит не архитектурно, но совершенно декоративно и представляет собой набор разнообразных орнаментов, заполняющих все формы этой условной архитектуры [58]. Можно сказать только, что все изображенные храмы — купольные, два из них

[57] Предполагалось, что выбор места в храме является косвенной характеристикой трудов представленных здесь персонажей: есть группа создателей основополагающих патристических сочинений (в портале), есть группы, размещенные во внутренних частях храма, и положение их под куполом или под вимой зависит от главной тематики их произведений — описания сущности свхастиции и «глубины понимания ими процесса духовного возрастания человека». Однако такие гипотезы не могут быть обоснованы: портреты авторов не имеют надписей, и лишь некоторые из них, притом очень немногие, узнаваемы физиогномически (Подобедова, 1983. С. 76–77).

(л. 3–3 об.) [ил. 424, 425], видимо, пятикупольные, так как они представлены в разрезе, и при этом видны три купола, поставленные на высоких барабанах; один из храмов (л. 128) [ил. с. 536] выглядит как однокупольный, с большим широким куполом на массивном, хотя пропорционально стройному барабане; на четвертой миниатюре (л. 128 об.) [ил. 428] купол не показан, в разрезе представлены только арки, соответствующие неким сводам. Все основные линии тектоничны, пропорции частей найдены удачно, поэтому, несмотря на ковровую орнаментальность, кажется, что в основе каждой из миниатюр лежит архитектурный чертеж, а изображения в целом мысленно воспринимаются как храмы, внутри которых молитвенно пребывают ревнители христианства.

В Изборнике Святослава на листах с миниатюрами, с заставками и на вводном посвятельном листе присутствует огромное количество птиц. Они будто слетаются с разных сторон к храмам, садятся на их купола, карнизы и украшения или приникают к их стенам. Самые красивые из них, павлины, размещены вверху, над куполами, где они важно восседают на вершинах (л. 3 об.) или, слегка поднявшись над ними, создают своими эффектно развернутыми хвостами некую охранную арку из драгоценных перьев (128 об.). На первой миниатюре (л. 3) вверху свернувшимися павлинами кажутся парящие над куполами сверкающие шары с цветочными формами внутри. Внизу павлины заняты своей жизнью: или слегка конфликтуют, или ухаживают за самками (л. 128 об.). Кроме птиц, в этом пестром вселенном сообществе появляются и другие существа: прыгают зайчики, рядом с ними что-то вынюхивают собаки, а посреди всей компании стоит дева, держащая на поднятых руках какой-то сосуд, и весь этот лист сторожат львы, стоящие вверху, на заставке (л. 129) [ил. 429]. Множество птиц окружают посвятельный текст на выходном листе; самые крупные из них размещаются на раме вверху (павлины), а также под рамой внизу (какие-то иные птицы, тоже с длинными хвостами).

Птицы разных пород нередки и в греческих манускриптах; в иллюстрированных Евангелиях они сопровождают листы Евсевиевых канонов, где размещаются вверху на арке, по сторонам от чаши с живой водой — символа божественного источника жизни. В роскошных греческих рукописях иногда встречаются листы, где пара больших павлинов завершает страницу, расположившись под текстом [59]; очень часто птицы, обычно по две, сидят на заставках листов, начинающих каждое из Евангелий, т.е. изображение птиц в византийских кодексах — это обычная практика при изготовлении рукописных книг. Однако никогда там не бывало такого их изобилия, как в Изборнике Святослава.

Как известно, в византийских таблицах канонов к чаше или фонтану со святой водой устремлялись не только птицы, но и разные животные, — все природные существа приобщались к божественному источнику. Чаше всего в такой роли выступали все же птицы. Редкостное изобилие птиц в Изборнике Святослава создает совершенно особую, чарующую радостную атмосферу, полную чуть наивной чистоты. Птицы, целыми стайками слетающиеся к храмам, — это аллегории человеческой души, устремленной к Царствию Небесному, Раю. Видимо, такой смысл особенно привлекал художников Изборника, потому они и изобразили так много пернатых, приникающих к храму.

Декору Изборника Святослава свойственны большие украшенные поверхности, густота узоров, плотность их соединения, изобилие форм разных типов и размеров, сочетание крупных и мелких масштабов, легко допускаемая диспропорция в их соединениях, — все это создает избыточную нарядность коврового типа, усиленную пестротой яркостью цвета. В византийских рукописях XI в. ничего подобного не было. Похожие черты, хотя и не в такой степени, встречаются в византийских кодексах первой половины XII в. [60] Украшения греческих рукописей XI в. отличались большей умеренностью. Суждение о том, что все декоративное оформление Изборника повторяет такое же в несохранившейся болгарской рукописи царя Симеона [61] не выдерживает какой-либо критики, так как в конце IX — начале X в. такой орнаментации, как в Изборнике Святослава, еще не существовало: византийский «лепестковый», или «эмальерный» орнамент появился во второй половине X в., или, во всяком случае, не раньше его середины.

Скорее, оригинальные особенности орнаментов Изборника, действительно стилистически сильно отличающиеся от современных им византийских, объяснимы их киевским происхождением и, видимо, характерны для русского художественного вкуса того времени. Между тем, как уже говорилось, некоторые формы этих орнаментов повторяют те, что были широко распространены в Византии в XI в. Таков «лепестковый» или «эмальерный» орнамент, в основе которого — комбинации кругов, с помещенными в них «эмальерными» цветками. От византийского он отличается в основном лишь расцветкой, более блеклой, чем византийский яркий и чистый синий цвет, густо и плотно положенный на поверхность и действительно похожий на эмаль. В Изборнике такой интенсивный лазуритовый цвет заменен на более тусклый синий с серым оттенком (л. 3), или на светлый голубой, к тому же более жидкий (л. 3 об.), или голубо-серый (л. 128), или синий, но разбеленный, «молочный» (л. 128 об.), очень красивый,

[58] Немалые сомнения вызывает идея, что в последовательно сменяющих друг друга фронтисписах с видами интерьеров отражено движение по храмовому пространству (*Подобие дова*, 1983. С. 77). Однако изображения храмов условны, и сравнение их с конкретной крестово-купольной архитектурой представляется недоказуемым.

[59] Например, на л. 7 в Евангелии Coislin 31 (вторая половина X в.; Национальная библиотека в Париже) (см.: *Попова*, 2003. Ил. 2).

[60] Например, Гомилии Иакова Коккиновафского (два иллюстрированных списка: Vat. gr. 1162 (Библиотека Ватикана) и gr. 1208 (Национальная библиотека в Париже) (см.: *Anderson*, 1991. P. 69–120; *Hutter*, *Canart*, 1991; *Byzance*, 1992. N 272; см. также: *Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 253–255)); Кодекс Эбнерианус Auct. T. inf. 1. 10 (вторая четверть XII в.; Бодлеанская библиотека в Оксфорде) (см.: *Hutter*, 1977. N 39. S. 59–67. Col. Pl. III. Fig. 225–255; *Buckton*, 1994. N 178. P. 162–163); Слова Григория Назианзина gr. 339 (монастырь Св. Екатерины на Синае) (см.: *Weitzmann*, *Galavaris*, 1990. N 56. P. 140–153).

[61] *Иванова-Мавродинова*, 1968. С. 80–124.

но все же совсем иного характера, чем в византийских орнаментах, где глубокий синий выглядит как изумительная драгоценность. Это отличие, основанное на составе и качестве краски, приводит к непохожему стилистическому варианту. Однако и общая типология такого орнамента, и его конкретные формы очень близки византийским.

Такой орнамент есть во всех украшенных листах Изборника, только соотношение его с другими типами узоров везде разное. На некоторых листах только он и составляет всю декорацию (л. 2 об., 4) [ил. 426]. На других листах такие «эмалевые» цветы являются основой орнаментальной композиции, заполняют ее фундамент и все ее «архитектурные» рамы, сочетаясь при этом с узорами совсем иного типа, мелкими и геометрическими (л. 3–3 об., 129). В некоторых композициях византийский эмальерный орнамент составляет лишь малую часть большого орнаментального поля, сплошь застланного самыми разнообразными геометрическими формами (л. 128–128 об.). Все эти геометрические компоненты по типологии сходны с орнаментами, популярными в греческих рукописях X в., особенно его первой половины, вплоть до появления орнаментов «лепесткового», или «эмальерного» типа, который становился все более распространенным и довольно быстро стал доминирующим на листах кодексов. Однако орнаменты геометрических форм не исчезли и в первой четверти XI в. [62], но стали более редкими. В Изборнике Святослава использованы оба типа византийского орнамента; каждый из них приобрел нестандартные для греческих рукописей формы, и получившийся художественный результат оказался оригинальным, менее изысканным, но более роскошным по сравнению с византийскими образцами.

Четыре миниатюры с «портретами» отцов церкви находятся на двух листах, по две с обеих сторон каждого из них. Во всех миниатюрах изображены великолепные храмы, пребывающие в них святители и монахи с поразительно суровыми обликами, выглядят как аскеты. Их внешний вид, выражение лиц, внутреннее состояние контрастны по отношению к роскоши их окружения. Возможно, такое противопоставление было специальным замыслом.

Хотя между четырьмя изображениями есть некоторые различия, все же общего в них больше. Все образы напряженные, выражение лиц строгое, глаза скошены, взгляды острые, будто сверлящие, в обликах есть нечто пронзительное. Такая выразительность присуща всем персонажам во всех композициях; многократно повторенная, она сообщает изображениям неожиданную для столь нарядных листов экспрессию. Плотной непроницаемой стеной стоят святые отцы, по семь человек на переднем плане каждой композиции; за ними иног-

да видятся головы тех, кто находится во втором ряду, их тоже по семь (л. 3 об.), и дальше, за ними — только нимбы многих других святых. Такие же ряды безымянных святых виднеются на заднем плане в трех других миниатюрах (л. 3, 128, 128 об.). Создается впечатление, что под сводами храма собраны сонмы святых, что здесь присутствует все святое сообщество.

На двух первых миниатюрах стоят в правильном чередовании епископы и монахи (л. 3, 3 об.) [ил. 430, 431], на двух других — только святители (л. 128, 128 об.) [ил. 432, 433]. Отведенное для них пространство неодинаково: для первых двух групп оно довольно большое, во всю ширину церкви, так как охватывающая его арка упирается в стены; для двух других групп (л. 128–128 об.) оно очень тесное и низкое, будто это совсем маленький компартимент с пониженным сводом, где прижавшись друг к другу стоят святители, пребывающие в едином и напряженном молитвенном состоянии, что сообщает маленькому церковному интерьеру особую духовную насыщенность. Все это вызывает ассоциации не с константинопольскими зальными храмами с их большим, свободно развивающимся пространством, но скорее с церквями христианского Востока, где пространство более статично и распределено по отдельным зонам. Разумеется, эта ассоциация — только косвенная: изображенные в миниатюрах Изборника храмы не имеют аналогий в какой-либо определенной архитектуре. Подчеркнем только, что в миниатюрах Изборника несомненно присутствует некий восточнохристианский акцент, несмотря на царственную роскошь общего их вида и величественную импозантность изображенной архитектуры, т.е. всего того, что связано с блеском столичных византийских манускриптов, особенно из императорского скриптория.

В этих миниатюрах как будто соединились два разных начала, два представления о художественном образе: византийское императорское или подражающее ему русское княжеское, с привычкой к красоте и роскоши, и монашеское, во всем этом не нуждающееся и стремящееся к духовному углублению. Последнее выражает себя не только в характере скученных композиций и в суровых ликах святых отцов, но и в том, как представлены их фигуры. У всех них — большие головы при невысоком росте, грузные пропорции и при этом очень маленькие стопы ног. Головы будто сидят прямо на плечах, так как шеи совсем не видны, их закрывают бороды; только у одного из монашествующих на первой миниатюре шея чуть обозначена, и видно, что она очень короткая. Все фигуры оказываются приземистыми. Неподвижные, похожие на столбы, они выглядят как прочные монолиты. Протесность пропорций усиливает экспрессию, и без того свойственную этому тесному, замкнутому,

[62] Например, в Евангелии Arundel 547 (Британская библиотека в Лондоне) (Pinto-Madigan, 1987. P. 336–359; Buckton, 1994. P. 140–141, N 150; Weitzmann, 1996. Bd. 1. S. 70–71. Abb. 473–477).

428 Отцы церкви.
Миниатюра фронтисписа.
Изборник Святослава.
Л. 128 об.
429 Большая заставка.
Начало текстов второй
части Изборника
Святослава. Л. 129

духовно насыщенному пространству. Полная внешняя неподвижность фигур сочетается с вдохновенной подвижностью внутреннего мира персонажей, заметной в напряженном выражении лиц и острой динамике взглядов.

Одежды у всех фигур расчерчены вертикальными линиями, — так обозначаются складки тканей, — темными и светлыми, проложенными белилами, причем белила кладутся не корпусно, но тоненько, так что выглядят легкими и прозрачными. Никаких геометрических пробелов нет; еще недавно они составляли основу всей живописной структуры в искусстве 1030–1040-х гг., причем использовались не только в монументальных формах мозаик и фресок, но и в малых формах миниатюры. Теперь живописная поверхность выглядит иначе — без объемных складок, без светотеневого каркаса, свойственного всякой скульптурной форме, но гораздо более просто и совсем плоско. Фигуры рисуются силуэтами и будто не имеют никакой физической природы, она полностью скрыта под сетью вертикальных штрихов. Отнести все это за счет примитивности исполнения невозможно: художественное качество всех четырех изображений в Изборнике достаточно высокое. Скорее, это один из новых художественных приемов, появившихся после середины века и призванных найти иные, чем раньше, средства для воплощения постоянного для Византии замысла: представить всякую материю как можно менее вещественной. В 1050–1060-х гг. именно в миниатюрах проявилось это стремление сделать формы легче и подвижнее, выражение — эмоциональнее и человечнее.

Исполнение ликов святых отцов подтверждает, что своеобразие этого искусства вызвано не упрощением, но поиском, экспериментом. Живопись лиц сложная, с разными оттенками цвета, с притенениями и высветлениями, с мелкими переливами нюансов коричневого, зеленоватого, красного тона (последний используется даже в лицах старцев). Это очень трудный прием — суметь сохранить на чрезвычайно маленькой поверхности красочную и фактурную полноценность живописи, обеспечивающую к тому же убедительную пластичность формы. Такими приемами превосходно владели византийские художники, используя их во многих манускриптах, особенно второй половины XI в. На листах Изборника использованы те же приемы, только, может быть, чуть более резко; мелкие слои красок кладутся контрастнее и не столь многослойно, как в византийских миниатюрах. Кроме того, в Изборнике на всех ликах для моделировки употребляются отдельные белильные мазки, как будто внезапно попавшие на красочную поверхность, похожие на вспыхивающий свет. Это придает живописной ткани контрастность и согласуется с суровым видом персонажей. Во всем этом нет никакой заботы о красоте, о классиче-

ской форме; изображенный мир всему этому явно антагонистичен.

Такие качества — экспрессивная, чрезвычайно живая выразительность лиц и нивелирование всякого пластического объема в фигурах и одеждах — характерны для византийского искусства после середины XI в., особенно для групп рукописей из Студийского монастыря и из мастерской Копииста Метафраста. Такие приемы слагаются в новый, присущий этой эпохе стиль, способный создавать одухотворенные образы иными, менее жесткими средствами, чем раньше, во второй четверти XI в.

Похожая художественная выразительность, как и такие же черты стиля присутствуют не только в миниатюрах, но и в разных видах искусства этих же, а возможно, и следующих десятилетий XI в. Изображениям святых отцов в Изборнике близки образы преподобных и святых жен во фресках храма Св. Софии Фессалоникской [63], находящихся в проемах окон нартекса, а также святителей во фресках Св. Софии Охридской [64]. Некоторые лики во фресках Св. Софии Фессалоникской физиогномически почти буквально похожи на «портреты» в Изборнике Святослава. Невозможно предположить, что мастера были как-либо связаны или что в Киеве был использован именно тот же образец, что и в Фессалониках. Скорее, там и там были воплощены некие популярные в эту эпоху типы образов. К тому же кругу искусства относятся иконы-минологии из монастыря Св. Екатерины на Синае [65], со многими рядами изображений, с маленькими фигурками и крохотными ликами, похожие и по масштабу, и по характеру образов, и по стилю на миниатюры всей группы рукописей типа Евангелия гл. 74 из парижской Национальной библиотеки [66], с которыми соотносятся и изображения святых отцов в Изборнике Святослава.

Впечатляющая эмоциональность в выражении лиц в миниатюрах Изборника соответствует характеру византийского искусства второй половины XI в. со свойственным ему более личным, чем раньше, религиозным переживанием. Однако это касается не определяющих духовных установок, но только способов, какими можно воплотить их в художественном образе. Смысловая основа искусства типа миниатюр Изборника и всего круга подобных византийских художественных созданий — та же аскеза, которая была главной темой в искусстве 1030–1040-х гг., та же духовная углубленность, только все это теперь выражено иначе, в образах, наделенных человеческими чувствами и при этом склонных к аскетическому исповеданию. В отличие от созданий 1030–1040-х гг. теперь нет уже прежней мощности тяжелой объемной формы; и хотя она создавалась совершенно условными приемами и потому была далека от материальных ассоциаций, в основе своей она все же всегда оставалась классической.

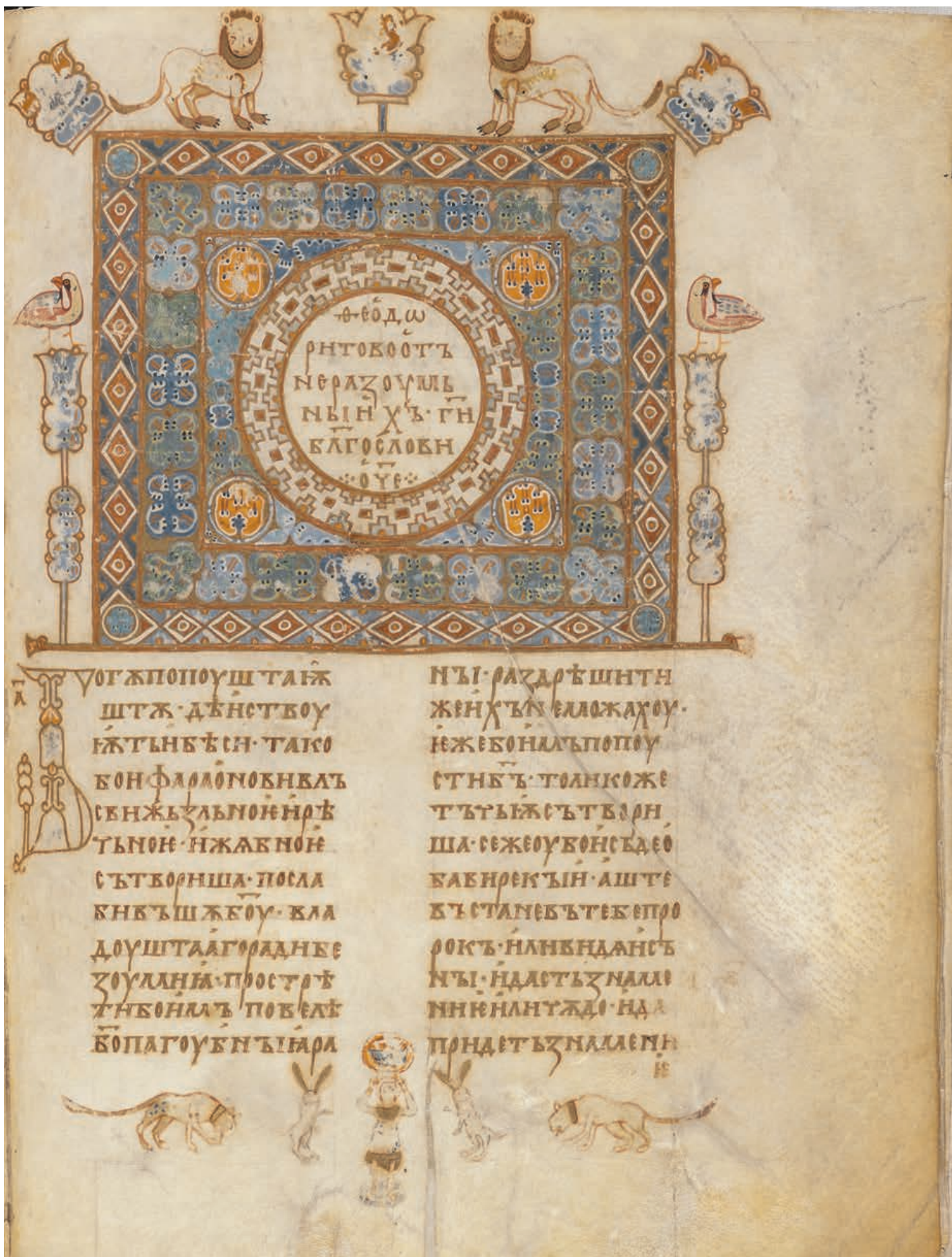
[63] *Mavropoulou-Tsioumi*, 1993. P. 92, 93, 99; *Kourkoutidou-Nikolaïdou, Tourta*, 1997. S. 209, 214; *Byzantine and Postbyzantine Monuments*, 1997. P. 85.

[64] *Бурдиг*, 1963; *Джурич*, 2000. С. 26–30, 328–330 (библиография), 452–453, 535–537. Во фресках Софии Охридской, созданных около середины XI в., есть уже немало новшеств по сравнению с живописью 1030–1040-х гг. типа Осиевской, хотя в целом в них больше черт искусства «аскетического типа», чем признаков, свойственных искусству новой наступающей эпохи второй половины XI в.

[65] *Sinai*, 1990. P. 147–149.

[66] См. примеч. 3.







430

430 Отцы церкви.
Миниатюра фронтисписа.
Изборник Святослава. Л. 3

В искусстве, рожденном после середины века, много экспериментального; исчезает именно классическая основа формы, мастера придумывают разные способы, как эту плотную веселую форму «развоплотить».

В этот период искусство такого типа было самым распространенным, но отнюдь не единственным. Параллельно существовало иное, классическое, стремящееся придать одухотворенность совершенной классической форме [67]. Таковы миниатюры в Евангелии гр. 72 из РНБ (1061) [68], обладающие столь последовательным и тонким классическим стилем, применение которого требовало и хорошего образования, формирующего такой вкус, и определенного мировоззрения, предполагающего интерес к культурным и интеллектуальным ценностям, и прекрасной профессиональной художественной обученности, опирающейся на классические нормы.

Подобное искусство стало главным во второй половине XI в., вплоть до его конца, и именно оно являлось неким художественным эквивалентом интеллектуальной составляющей в жизни византийского общества раннекомниновской эпохи. И по сути своей, и по стилистической выразительности оно противоположно другому, воплощенному в целой серии маленьких миниатюр в греческих рукописях и в Изборнике Святослава, а также в ряде икон [69] и в монументальной живописи

си [70] этого времени. По смыслу и по образным характеристикам это другое искусство кажется соотносимым с совсем иным направлением византийской жизни, с ее монастырским слоем. Можно было бы думать, что оно и возникло как монастырское, так как ряд его созданий является непосредственно монашескими заказами (скрипторий Студийского монастыря, иконы-минологии из Синайского монастыря) [71]. Однако некоторые из них не имеют отношения к монашескому кругу: София Фессалоникская — это городской собор.

Итак, миниатюры Изборника принадлежат к тому же кругу, что и иллюстрированные греческие рукописи из скриптория Студийского монастыря и мастерской Копииста Метафраста, датируемые 1050–1060-ми гг. Экспрессия их образов находит аналогии в произведениях всей этой группы, для которых характерны суровые облики, отличающиеся большой эмоциональной остротой. Сходные черты в той или иной степени свойственны всему искусству 1050-х гг., даже относящемуся к другому кругу, такому как мозаики Неа Мони и особенно фрески Софии Охридской, продолжающими традиции аскетического искусства 1030–1040-х гг., однако ставшие по сравнению с последними более эмоциональными и более индивидуальными. Искусство 1050-х гг. представляет собой уже некий промежуточный вариант между суровым стилем второй

[67] Примеров немного, но все они очень показательны: мозаики в нартексе церкви Успения в Никее (1067) (примеч. 9); Евангелие, гр. 72 (1061) (РНБ) (примеч. 8); Евангелие апракос (1063) (Музей изящных искусств в Кливленде) (примеч. 38); Евангелие гт. 163 (Национальная библиотека в Афинах) (примеч. 38); Евангелие theol. Gr. 154 (Национальная библиотека в Вене) (Mazal, 1981. N 379. S. 478–479; Hunger, Kresten, 1984. S. 213–220. Авторы датируют рукопись серединой XI в., однако миниатюры кажутся созданными скорее в последней трети XI в.); Евангелие гт. 61 (монастырь Кутлумуш на Афоне) (примеч. 38).

[68] См. примеч. 8.

[69] См. примеч. 65.

[70] Например, фрески нартекса Св. Софии в Фессалониках (см. примеч. 64).

[71] Темпераментное искусство существовало и дальше, правда, в измененном, смягченном виде. Этот образный и стилистический тип распространился гораздо шире, чем границы монашеского аскетического мира, как это всегда бывает в живых художественных процессах. Такой стиль применялся и в столичных рукописях самого высокого происхождения, как, например, в Новом Завете гр. 2 (1072) (Научная библиотека МГУ), созданном для Михаила VII Дуки (Добрынина, 2004). Однако после 1060-х гг., в рукописях следующих поколений, уже нет прежней экспрессии образов, резкости типов, нет столь контрастных светов в лицах; степень «гротескности» этого стиля сильно уменьшается, все становится соразмернее, мягче и в конечном счете — классичнее. Тип маленьких миниатюр и крохотных фигурок остается популярным на протяжении всего комниновского периода, особен-



431

но во второй половине XI в., однако такое искусство значительно меняет свою выразительность, гармонируется, в малых формах в нем показывается все то же, что и в больших страничных миниатюрах: стремление к тончайшей одухотворенности совершенной классической формы. Таковы миниатюры в Новом Завете и Псалтири Ms. 3 в собрании Дамбартон Оакс (см.: *Der Nersessian*, 1965. P 155–183), в Гомилиях Григория Назианзина Син. гр. 61 (ГИМ) (см.: *Искусство Византии*. 1977. № 497. С. 46; *Древности*, 2004. № II.9), в Миналогии Add. 11870 (Британская библиотека в Лондоне) (см.: *Patterson-Sevchenko*, 1990. P. 118–125; *Walter*, 1981. P. 11–24). Природа такого искусства изменилась по отношению к его истоку — созданиям 1050–1060-х гг., остался только прежний малый формат.

[72] Фигуры святых отцов на обеих сторонах л. 3 написаны очень похоже, только на второй миниатюре (л. 3 об.) в ликах гораздо меньше световых бликов: быть может, они просто хуже сохранились, следы их бывшего присутствия видны.

четверти XI в. и новым стилем второй половины XI в. Оно все пронизано взволнованностью. Ничего подобного не было в монументальных ансамблях двух предшествующих десятилетий. Эта общая возбужденная атмосфера находила в искусстве разные проявления. Самое непосредственное и откровенно экспрессивное из них — в группе рукописей 1050–1060-х гг. Более умеренное проявлялось в частных характеристиках образов, в их драматической эмоциональной окрашенности (Неа Мони, София Охридская). Похожие особенности есть уже и во фресках Софии Киевской. Однако во всех этих ансамблях — это только отдельные черты, нюансы, при том что основное в них — то же, что было в живописи 1030–1040-х гг., типа мозаик кафоликона Осиос Лукас. Направление, возникшее рядом с ними в сфере миниатюрной живописи, отличается большей инициативностью в создании нового типа образа. К нему принадлежат и миниатюры Изборника, возникшие в чуть более позднее время.

Все эти поиски, существовавшие в одно и то же время, рисуют картину очень живой художественной жизни, полной разнообразных инициатив. В эти десятилетия не существовало какого-либо единого стиля, как это было во второй четверти XI в. Искусство этого периода может быть названо переходным.

Четыре миниатюры Изборника делятся на две группы: изображения на л. 3–3 об.

[ил. 424, 425] и л. 128–128 об. [ил. с. 536; ил. 428] Возможно, работу исполняли два художника, и в руках каждого был пергаменный лист, который нужно было украсить с лицевой и оборотной стороны. Однако и в каждой такой паре миниатюр нет полного сходства. Многое зависит от набора красок, не всегда в этих листах одинакового. На л. 3 об. в орнаментах голубой цвет сочетается с обильным оранжевым, и это нарядное, но не очень гармоничное соседство придает колориту пестрое великолепие, с оттенком несколько варварского изобилия. Цвет первой миниатюры, расположенной на лицевой стороне (л. 3) [72], — более сдержанный, с преобладанием синего (хотя это тоже не чистый синий, но с серым оттенком), более близкий византийскому. Во второй миниатюре (л. 3 об.) на куполах храма сидят павлины огромной величины, каких никогда не было в византийских кодексах, где гротескной диспропорции масштабов не допускалось. Античная надпись на фронтоне храма Аполлона в Дельфах, гласящая: «Все в меру», — как правило, применима к византийским композициям, но неуместна по отношению к таким созданиям, как миниатюры Изборника. Очевидный в них вкус к чрезмерному не укладывается в рамки антично-византийских классических норм.

Иначе выглядит миниатюра на л. 128. Изображенный в ней храм кажется весьма

массивным, арка выгораживает невысокое узкое пространство в толще стен, сплошь покрытых узорами. Поле, предназначенное для орнаментов, здесь больше, чем в первых двух миниатюрах. Цветовая гамма — крайне пестрая: применено очень много сурика, синего цвета почти нет, лишь немного голубого с серым оттенком и зеленого, тоже не чистого. Общая гамма — более пестрая, не столь колористически сбалансированная, как в первых миниатюрах.

Святые отцы тоже выглядят иначе, хотя все главное в их образах — такого же характера, как в других миниатюрах. Однако их головы еще крупнее, фигуры — еще короче; диссонанс пропорций здесь — явный и нарочитый прием, усиливающий экспрессивную выразительность образа. Лица иного физиогномического типа — широкие, с огромными лбами, с иной раскраской, чем на первых листах, волосы у них коричневые, а не черные, седые имеют особый голубовато-зеленый, а не серебристо-белый оттенок. Все выглядит менее классично и более декоративно. По-иному написаны лики. Их выразительность создана только рисунком, живописи, сложной по цветовым нюансам, как это было в первых миниатюрах, здесь нет, она заменена раскраской поверхности темными охрами. Моделировки созданы не светом и цветом, но только коричневыми линиями геометрического рисунка («елочки» на лбу, треугольники под глазами). Такое исполнение художественно проще и при этом эмоционально экспрессивнее.

Четвертая миниатюра, на л. 128 об., внешне очень похожа на третью: такое же соотношение пропорций маленького компарти-мента интерьера, где стоят епископы, и огромного храма, большие поверхности стен которого сплошь заняты орнаментами, что создает роскошное декоративное поле; такие же типы лиц с короткими бородами клинышком, такие же пронизывающие, сверкающие взгляды; похожа и фактура живописной поверхности в лицах, состоящая из охр, без сложного красочного состава. Отличается только моделировка формы, созданная здесь эффектами света; он появляется широкими пятнами, а не отдельными мелкими бликами, как в первом листе, благодаря чему форма кажется трехмерной, а живописная поверхность обретает некоторую сочность.

Исполнение этой миниатюры не совпадает полностью с другими листами и по стилю представляет собой как бы промежуточный вариант между двумя первыми и третьей. Однако это прослеживается только в мелких деталях. Скорее всего, лист с третьей и четвертой миниатюрами был в руках у одного мастера, об этом говорят похожие типы лиц, которые он изображает на обеих его сторонах, используя, однако, чуть разные приемы, чтобы придать некоторое разнообразие столь сходным миниатюрам.



432

В целом все четыре миниатюры похожи. Если, как мы предположили, их исполняли два мастера, то значит, они использовали одни и те же образцы и работали в одной манере. Небольшие различия относятся только к типам ликов и набору красок. Все основное в этих миниатюрах совершенно идентично — храмы, птицы, орнаменты, богатство декорации, колорит и, наконец, образы суровых святых отцов, пребывание которых в столь роскошных апартаментах вызывает удивление. Их строгие облики говорят о том, как далеки они от мира. А между тем каждый из этих листов поражает красотой и наполнен радостями мира. Нарядность и развлекательность этих листов, видимо, соответствовала атмосфере жизни княжеского двора, где явно любили роскошь, забавы и удовольствия. Впрочем, во всем этом одновременно можно усмотреть аллюзию на красоту райских кущ и райских песен.

Диссонанс аскетических образов святых отцов и великолепия храмов, в которые они помещены, так силен, что вряд ли может быть случайным; скорее в нем можно видеть особый замысел, смысловую программу. Создается впечатление, что перед нами — иноки киевского Печерского монастыря, аскеты,

432 Отцы церкви.
Миниатюра фронтисписа.
Изборник Святослава.
Л. 128
433 Отцы церкви.
Миниатюра фронтисписа.
Изборник Святослава.
Л. 128 об.



433

[73] В житии св. Феодосия рассказывается, что Феодосий написал и отдал князю Святославу эпистолию с резкими обвинениями за его поступки, за то, что он отнял княжеский стол у своего брата Изяслава (см.: Успенский сборник, 1971. С. 121).

[74] Мозаики первого этапа работ в Сан Марко в Венеции; мозаики апсиды собора в Торчелло (см.: Demus, 1988. P. 15–23; Andreesku, 1972. P. 184–194. Fig. 1–14; Andreesku, 1972/2. P. 195–223. Fig. 15–39; Andreesku, 1976. P. 247–341. Fig. 1–52; Попова. 2000. С. 152–165 — с библиографией).

[75] Фрески церкви Богородицы Елеусы в Велюсе (см.: Бурий, 1974. С. 11–12 (после 1080 г.); Джурич, 2000. С. 31–33, 331–333, 450; Мильковик-Пепек, 1981 (между 1085 и 1093 гг.); Mouriki, 1985. Т. 1. P. 263–264 (1081 г.; дается краткая, но весьма оригинальная оценка места фресок Велюсы в искусстве второй половины XI в.)).

молчальники, живущие в своих пещерах в постоянных молитвах и вдруг попавшие из своего уединения в княжеские хоромы или в великолепный храм Св. Софии, совсем не похожий на их крохотные подземные молельни. В их окружении на листах Изборника — много золота, оно проложено по всем контурам храмов, золотом обведен рисунок всех орнаментов, оно поблескивает, переливается, и впечатление царственного великолепия становится почти физически ощутимым. А монахи, сгрудившиеся кучкой, единой плотной толпой, совершенно чуждые всей этой импозантной богатой оболочке мира и ее отвергающие, стоят тут как проповедники истины, заключенной в духовной жизни.

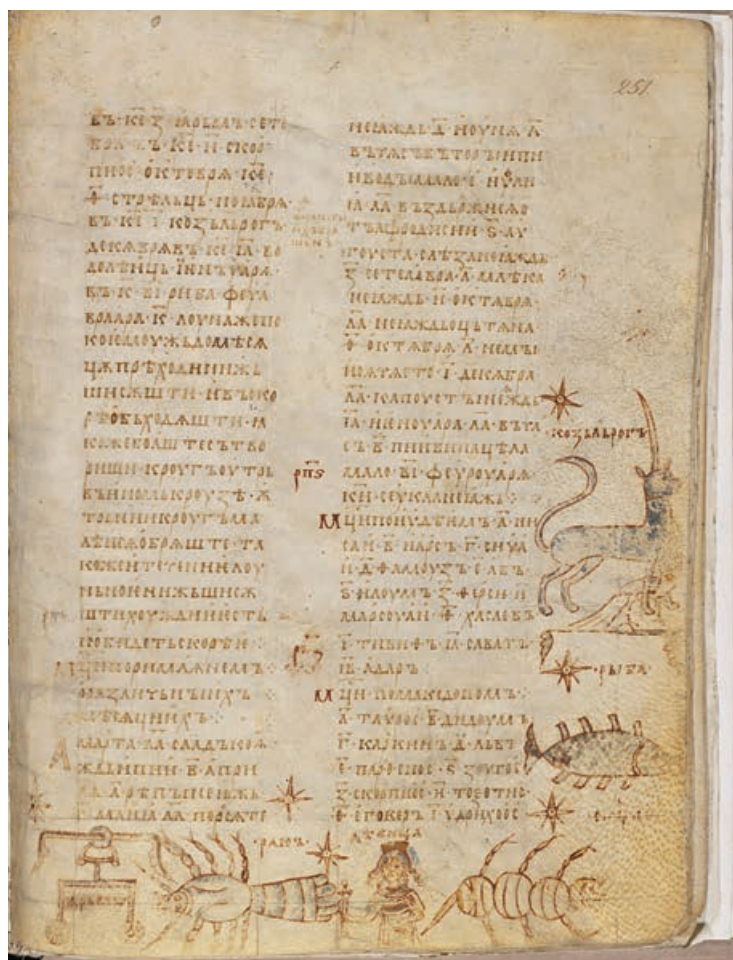
Что это за программа — наставление, поучение для князя? Быть может, желание средствами искусства направить его на нужный путь? Здесь уместно вспомнить, как пытался вразумлять князя Феодосий Печерский [73]. Неизвестно, был ли такой замысел у художника или такое противопоставление осуществлялось благодаря соединению имевшихся у него разных образцов, но так или иначе, он создал композиции и образы, редкие по остроте смысла и обладающие совершенно особой

художественной выразительностью, оригинальной по отношению к современному византийскому искусству.

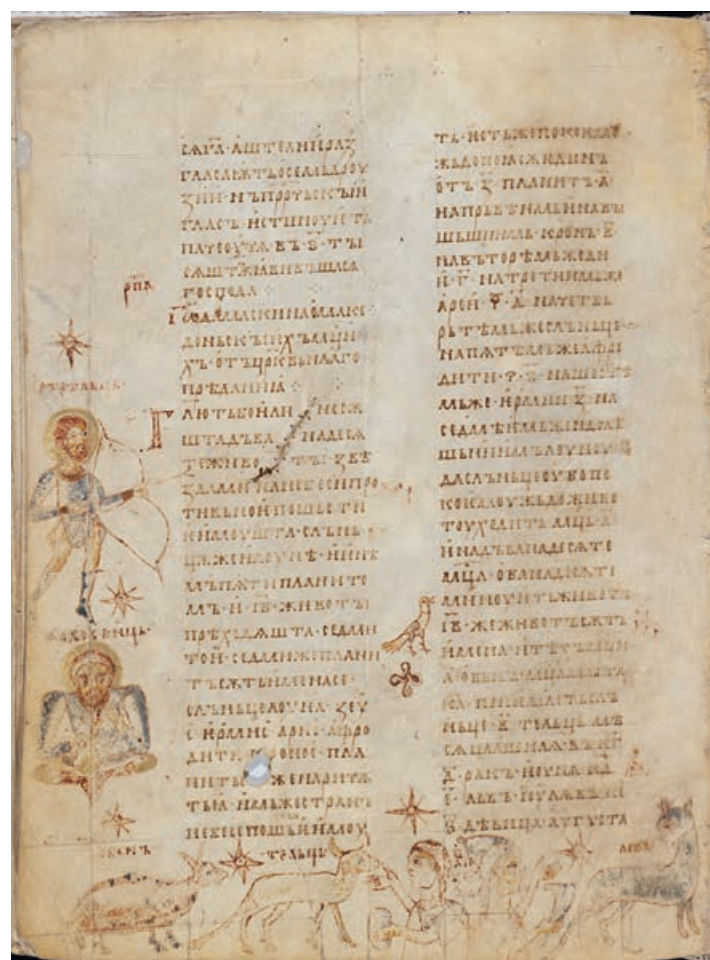
В Изборнике Святослава есть, как уже упоминалось, две миниатюры, составляющие единую композицию на развороте (л. 1–1 об.), вшитого в кодекс после того, как он попал в руки князя Святослава. На этих миниатюрах изображены Святослав с супругой и сыновьями перед восседающим на троне Христом. В руках у Святослава — книга, которую он подносит Христу [ил. 427] — наверное, именно этот Изборник, созданный для его предшественника, князя Изяслава.

Обе миниатюры сохранились крайне плохо, живописная поверхность практически стерта, ясно виден только рисунок. Вполне вероятно, что в результате стольких утрат эти миниатюры кажутся много проще, чем они были на самом деле. Наверное, они имели плотный красочный слой и какие-то моделировки для выявления формы. Сейчас ясно различима только типология лиц, и соответственно можно понять характер образов.

Все черты обликов — крупные, четко очерченные, с жесткими сильными контурами, с тяжелыми округлыми подбородками и очень большими глазами, величина которых зрительно еще больше увеличена лежащими под ними тенями (этот прием виден в лице Святослава, сохранившемся немного лучше других). Все они чрезвычайно похожи друг на друга. Такая физиогномика, такой характер образа близки искусству Софии Киевской и, в сущности, повторяют в несколько упрощенном виде основной тип ее фресок. Возможно, традиции такого искусства в Киеве особо почитались и держались долго. Близкий тип образа использован в изображении Прохора в миниатюре «Иоанн с Прохором» из Остромирова Евангелия. Правда, в 1070-х гг., когда изготовлялся Изборник, такое искусство в Византии было уже старомодным и почти исчезло. Во второй половине XI в. оно продолжало существовать на периферии византийского художественного мира, например, в Италии [74] или в Македонии [75]. В Киеве оно вполне могло существовать рядом с другими, более современными художественными явлениями, к числу которых относятся и четыре основные миниатюры Изборника. Два листа с изображением семейства Святослава перед Спасителем выполнены другим художником — киевским мастером, приверженным заветам своих предшественников, работавших в соборе Св. Софии около тридцати лет назад. Вероятно, этот мастер старался подражать групповому портрету великого князя Ярослав с супругой и чадами, занимавшему в Св. Софии большие поверхности второго яруса западной, южной и северной стен в центральном подкупольном пространстве. Естественно предположить, что Святослав хотел



434



435

видеть изображение своего семейства похожим на портрет своего знаменитого отца, Ярослава Мудрого, где в ряду сыновей изображен и он сам. Вполне возможно, что центральный образ Христа на этой фреске в Софии Киевской был иконографически именно таким, как в миниатюре Изборника — на троне, с поднятой правой благословляющей рукой и с Евангелием (закрытым) в левой, в особой позе с согнутыми коленями, что придает фигуре сильную динамику, а всему изображению Спасителя — характер появляющегося с небес видения. Такой образ был в византийском искусстве более редким [76], чем другой образ Пантократора, величественно и неподвижно восседающего на троне, с прямоугольно сложенными коленями, — как в нартексе Софии Константинопольской [77].

Раскрытая рукопись имеет две стороны, поэтому такая композиция, как портрет семьи Ярослава Мудрого в Софии Киевской, состоящая из трех частей, расположенных на трех стенах, здесь не могла разместиться. В результате семейный портрет Святослава оказался сокращен — в него вошли только сыновья, от портретов дочерей пришлось отказаться. Все композиции в миниатюрах, где какие-либо

группы людей (заказчиков, авторов текстов) предстают перед Христом, в рукописях обычно бывают двусторонними, что удобно для рассмотрения при раскрытой книге. Подобные композиции известны в византийском художественном мире [78]; выходные листы Изборника Святослава с портретом княжеской семьи принадлежат к этому кругу.

Следующая по времени иллюстрированная рукопись из Киева — это так называемый Кодекс Гертруды [79], созданный всего на пятьдесят лет позже Изборника Святослава. Между тем характер миниатюр в Кодексе Гертруды совершенно иной, чем в Изборнике. Они близки совсем другому стилистическому направлению византийского искусства, существовавшему во второй половине XI в. Судя по трем русским иллюстрированным манускриптам, в Киеве этих десятилетий хорошо знали о том, чем жил в это время византийский художественный мир.

Кодекс Гертруды входит (как небольшая составная часть) в знаменитую латинскую рукопись, носящую название «Трирская псалтирь», или, как ее чаще называют, «Псалтирь Эгберта», созданную между 984 и 993 гг. по заказу Эгберта, епископа Трира, для кафедраль-

[76] Например, в церкви Св. Георгия в Курбиново в Македонии (1191) (Николовски, 1961. Ил. 12).

[77] Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 129, 130.

[78] Например, фрагмент Евангелия гр. 291 (РНБ), (1067). Л. 2 об.-3 (Искусство Византии, 1977. № 492. С. 40, 41).

[79] Sauerland, Haseloff, 1901; La miniatura in Friuli, 1972; Miniatura in Friuli, 1985. N 3; Psalterium Egberti, 2000. Vol. 1, 2; Смирнова, 2004. С. 73–106; Schmitt, 2004. P. 1283–1317.

ного собора города. Многочисленные миниатюры этой богато иллюстрированной Псалтири представляют собой великолепные образцы искусства оттоновской эпохи в его германском варианте.

Судьба этого манускрипта была сложной. Псалтирь епископа Эгберта из собора, для которого она была предназначена, попала в частные руки, передавалась от одного знатного владельца к другому, оказалась сначала в доме пфальцграфа Лотарингии, потом в польском королевском доме. Польская принцесса Гертруды, ставшая владелицей рукописи, вышла замуж (около 1050 г.) за киевского князя Изяслава, сына Ярослава Мудрого, занявшего после смерти отца (1054) великокняжеский престол. Гертруда привезла Псалтирь с собой в Киев, это была ее личная книга. Дальнейшая биография Гертруды связана с перипетиями жизни киевского княжеского дома. Несколько лет она жила в Польше и Германии, так как ее супруг Изяслав был изгнан из Киева в 1073 г. и смог вместе с семьей вернуться обратно только после смерти в 1077 г. его брата Святослава, захватившего законно принадлежавший Изяславу престол. Дальнейшие события в жизни этой семьи таковы: в 1078 г. князь Изяслав был убит; престол занял его брат Всеволод; Ярополк, сын Изяслава и Гертруды, правил во Владимире Волынском и Турове; в 1086 г. и он был убит. В течение этого времени Гертруда жила в Киеве и, возможно, после смерти своего мужа — во Владимире Волынском у сына; последнее, впрочем, не обязательно, она могла оставаться и в Киеве.

Все эти годы Псалтирь Эгберта находилась, видимо, у Гертруды. По ее желанию в начало этой рукописи были вставлены листы с текстами ее молитв и миниатюрами. Вся эта часть возникшая на Руси, называется обычно Молитвенником Гертруды [80]. Где доживала свой век Гертруда, в Киеве или во Владимире Волынском, или, может быть, в Польше, и когда она скончалась — неизвестно. После русского периода своей истории рукопись снова стала странствовать, была в Польше, затем — в Германии, Венгрии и, наконец, в Италии, где и хранится сейчас в отделе рукописей Национального археологического музея в Чивидале [81].

Неизвестно, когда именно было исполнено желание Гертруды дополнить старинный кодекс текстами ее особых молитв и сопровождающими их миниатюрами [82]. Датировка между 1078 и 1086 гг. считается наиболее вероятной, ибо первая из этих дат — год смерти Изяслава, изображения которого нет в миниатюрах среди членов семьи Гертруды, вторая — год смерти ее сына Ярополка, который представлен в миниатюрах дважды (после его кончины этого уже не могло бы быть).

В Кодекс Гертруды, кроме многочисленных молитв, обращенных ко Христу, Богома-

тери, апостолу Петру, ангелу-хранителю и ко всем ангелам, к св. Елене, входят также польский месяцеслов на латинском языке (на полный год) и лунный календарь. Все молитвы написаны по-латыни, а надписи, сопровождающие миниатюры — по-славянски и по-гречески.

Тексты молитв Гертруды расположены как на первых вставленных в книгу листах (до 14-го листа), так и на оборотах миниатюр Псалтири Эгберта, оставленных свободными при их изготовлении в X в. Все они написаны на отдельных листах, за исключением л. 5 об., где находящееся в центре изображение окружает текст. Все молитвы отличаются нестандартностью содержания, большой проникновенностью, совершенно личным характером. Гертруда просит за себя и своих близких, за покойного супруга и за испытывающего большие трудности сына, видимо, очень переживая за его не особенно удачливую жизнь. Имена их не называются, но по характеру просьб угадываются.

В Молитвенник Гертруды входят пять миниатюр. Четыре из них расположены на вставных листах (л. 5 об, 9 об., 10, 10 об.), пятая, последняя, — на л. 41, принадлежащем уже Псалтири Эгберта. Дополнения к первоначальному латинскому кодексу, в том числе и миниатюры, теоретически могли быть сделаны и в Киеве, и во Владимире Волынском. Однако последнее маловероятно: высокое качество миниатюр, как и соответствие их стиля современной византийской живописи свидетельствуют скорее о создании их в крупном центре, напрямую связанном со столичным византийским художественным миром. Таким центром в XI в. был Киев.

Возможно, первоначально миниатюр было больше: один лист, скорее всего, утрачен [83]. Выбор сюжетов связан с молитвами Гертруды; те и другие полны символических намеков на реалии, связанные с судьбами ее семьи [84]. На первой миниатюре (л. 5 об.) [ил. 436], открывающей весь цикл, изображен апостол Петр, припавшая к его ногам Гертруда и молитвенно предстоящие перед Петром Ярополк со своей супругой княгиней Ириной. Фигура Петра огромна в сравнении с княжескими портретами и вытянута по вертикали во весь лист. Вся эта сцена образует странную неровную форму [85], получившуюся из-за потребностей композиции с маленькими фигурками молящихся, помещенными внизу и к тому же сбоку сцены. Эта форма, окруженная узкой орнаментальной рамкой, будто внедрена в текст окружающих ее молитв, обращенных к апостолу Петру. Текст наглядно иллюстрирован изображением, которое в свою очередь доходчиво прокомментировано текстом, так что создается их смысловое и зрительное единство.

Вторая, третья и четвертая миниатюры идут подряд, друг за другом: «Рождество

[80] Вся рукопись в целом получила дополнительное название к двум уже имеющимся — «Кодекс Гертруды» (так именуют ее исследователи, заинтересованные в ее киевской части).

[81] Национальный археологический музей, ms. CXXXVI.

[82] О соотношении текста молитв и иконографии изображений см.: *Смирнова*, 2004.

[83] *Смирнова*, 2004. С. 76.

[84] *Смирнова*, 2004. С. 80, 82, 90, 96, 100.

[85] Эта форма, как считается, похожа на соединение двух латинских букв — I и n.



[86] Икона «Богоматерь Печерская (Свенская) с предстоящими Антонием и Феодосием» (1288 (?) (ГТГ). Название «Свенская» — позднего происхождения.

[87] Смирнова, 2004. С. 101.

[88] Относительно мастеров пяти миниатюр Кодекса Гертруды Э.С. Смирнова (Смирнова, 2004. С. 96–101) предложила следующую концепцию. Первая миниатюра, с изображением апостола Петра и семьи Гертруды, стилистически в ряде черт близка византийскому искусству, однако невозможно определить, сделана она греком или русским. Три следующие миниатюры, с изображениями Рождества, Распятия и Христа на троне с предстоящими, созданы западноевропейским художником, работавшим в византийско-русской среде, старавшимся повторять византийские образцы и отчасти имитировавшим их стиль, однако во многих деталях обнаруживавшим свою особую природу и другое (западное) воспитание. Такими деталями являются: образ страдающего Христа в «Распятии», характерный для западной иконографической традиции; Христос на троне с предстоящими, где иконографическая схема похожа на миниатюры школы Райхенау, например на миниатюры рукописи lat. 4452 из Баварской государственной библиотеки в Мюнхене; латинский орнамент в рамках миниатюр, типа меандра. В работе делается также попытка найти в западном искусстве аналогии этим трем миниатюрам Кодекса Гертруды. По мнению автора, последняя, пятая миниатюра, с изображением Богоматери с Младенцем на троне, создана в Киеве, но позже, в начале XII в., третьим мастером, ориентировавшимся на первую миниатюру с образом апостола

Христово» [ил. 437] и «Распятие» [ил. 438] занимают л. 9 об.–10 и составляют разворот книги, т.е. воспринимаются в единстве, вроде двух створок диптиха. За ними на обороте листа с Распятием, на л. 10 об., помещена репрезентативная миниатюра, где Христос, восседающий на троне, коронует князя Ярополка и его жену, за которыми стоят их святые небесные покровители — св. Петр (имя Ярополка в крещении было Петр) и св. Ирина [ил. 439]. Под троном Господа — силы небесные: серафимы, херувимы, престолы в виде огненных колес. Вверху — четыре апокалиптические существа, или символы евангелистов, держащие, как и положено, кодексы Евангелий.

Последняя, пятая миниатюра далеко отстоит от всех других; она написана на свободном листе Псалтири Эгберта (л. 41) и соседствует с оттоновскими миниатюрами. На ней изображена Богоматерь с Младенцем на троне [ил. 440], представленная в иконографии, похожей на иконографию иконы «Богоматерь Печерская» [86]. Оторванность этой миниатюры от всего цикла дала повод для утверждения, что она не имеет отношения ко всем предыдущим и выполнена позже, в начале XII в. [87], также по желанию Гертруды, однако на другом этапе ее жизни, в преклонном возрасте. Такое предположение означает, что последняя миниатюра современна совсем другому этапу византийского искусства, чем все остальные — этапу раннего XII в., когда создавались иные типы образов и использовался иной стиль.

Первые четыре миниатюры имеют существенные различия и, по мнению исследователей, сделаны разными мастерами, хотя и одновременно; в них усматривают работу двух художников, а в последней, пятой, видят руку еще одного мастера [88]. Однако возможно другое решение этого вопроса. Все пять миниатюр могли быть сделаны одновременно, когда и создавался Молитвенник Гертруды. Кроме того, хотя между первыми четырьмя миниатюрами и существуют некоторые различия, все же общего в них так много, что вопрос о количестве мастеров, их создававших, остается открытым. Участие трех мастеров для исполнения пяти маленьких композиций представляется маловероятным. К тому же типы образов, приемы живописи и стилистические черты сочетаются в этих композициях самым неожиданным с точки зрения какой-либо последовательной системы способом, элементы одного стилистического варианта внедряются в другой, одинаковые художественные приемы используются во всех пяти миниатюрах.

У всех них есть то или иное сходство с миниатюрами в двух предыдущих киевских кодексах — Остромировом Евангелии 1054 г. и Изборнике Святослава 1073 г., повторяются отдельные мотивы, как будто прямо почерп-

нутые из этих рукописей, причем они свободно расходятся по разным миниатюрам, не концентрируясь в какой-то одной. Очевидно, что художники, украшавшие Молитвенник Гертруды, знали эти книги и подражали им.

Приведем некоторые из таких перекликающихся мотивов. Храм в миниатюре с Рождеством Христовым чрезвычайно похож на храмы на листах Изборника, особенно на два первых: они одинаково мыслятся как пятикупольные сооружения, представленные в разрезе и соответственно изображение с тремя куполами. Композиция «Рождество Христово» занимает небольшое тесное пространство внутри храма, подобно тому, как фигуры святых отцов «втиснуты» в столь же маленькие интерьеры церквей в Изборнике. Большие поверхности стен заполнены одинаковым, лишь немного варьированным орнаментом.

Храмы с куполами изображались в миниатюрах XII в., как греческих (Гомилии Иакова Коккиновафского [89], Слова Григория Назианзина [90]), так и русских (Юрьевское Евангелие [91], Добролюбо Евангелие [92]). В каких-либо манускриптах XI в., кроме двух киевских рукописей, они неизвестны. Возможно, подобные декоративные фоны в греческих миниатюрах были, но не сохранились. Представление о них могут дать именно русские иллюстрированные кодексы XI в. Такие «архитектурные» композиции в миниатюрах — это наиболее роскошный вид декорации книжных страниц. Примечательно, что именно он с большим мастерством использовался в Киеве в рукописях, изготовленных по княжеским заказам (Изборник Святослава, Кодекс Гертруды).

Сцена «Распятие» заключена в орнаментальную раму в форме четырехлистника с треугольными выступами между его полукругиями. Точно такую форму имеет обрамление миниатюры с Марком в Остромировом Евангелии. Обе эти квадрифолии композиции являются центром прямоугольного поля миниатюры, лишь с той разницей, что в Остромировом Евангелии углы заполнены орнаментом, а в Кодексе Гертруды в углах помещены медальоны с изображениями евангелистов, благодаря чему композиция листа становится похожей на крышку оклада или кожаный с металлическими вставками переплет какого-то манускрипта.

Общими для миниатюр киевских рукописей являются еще некоторые особенности: символы евангелистов в Кодексе Гертруды и Остромировом Евангелии; львы в миниатюре с «Рождество Христово», столь же значительные, как птицы, зайцы и собаки в Изборнике и, кроме того, обладающие той же геральдической символикой, как лев на листе с евангелистом Иоанном в Остромировом Евангелии. Общими выглядят и некоторые стилистические черты: густота форм, перенасыщенность композиций фигурами и узорами;

Петра; она является произведением византийско-киевской культуры, однако другого ее периода. Первый и третий мастера были из Киева; второй художник был либо приглашен из Европы, либо являлся одним из членов двора Гертруды.

[89] Например, на л. 2 об. рукописи Vat. gr. 1162 (Ватиканская библиотека) (Hutter, Canart, 1991; The Glory of Byzantium, 1997. P. 108. Fig. 62).

[90] Например, на л. 4 об. рукописи gr. 339 (монастырь Св. Екатерины на Синае) (Weitzmann, Galavaris, 1990. N 56. P. 140–153. Fig. 472)

[91] Фронтиспис. Л. 1 об. (Свириц, 1964. С. 64–65, 180–181; Розов, 1977. С. 63–66; Ильина, 1978. С. 14–17).

[92] Например, миниатюра на л. 106 (Ророва, 1975. P. 27, Pl. 8) и др.





438



соединение разных типов орнаментов — византийского «эмальерного» и всевозможных геометрических, — не характерное для греческих кодексов XI в.; использование в одной композиции стилистических приемов, принадлежащих разным художественным направлениям.

Во всех пяти миниатюрах Кодекса Гертруды есть и образные характеристики, и живописные приемы, встречающиеся то в одной, то в другой из них, как будто все эти черты были общим достоянием мастеров и использовались ими по выбору, для разных композиций и образов. Тем самым все пять миниатюр объединены сетью одинаковых художественных черт.

Фигура апостола Петра в первой миниатюре, где он изображен с Гертрудой, ее сыном и невесткой, высокая и очень стройная, по размеру самая крупная во всех миниатюрах, с пропорциями классически правильными, только немного вытянутыми и потому весьма элегантными. Облачен в темно-синий хитон и темно-вишневый плащ, покрытые золотым ассистом. Драгоценная насыщенность каждого цвета и мерцание лежащей поверх золотой сети обладают эффектом воистину царственного великолепия.

Такой же золотой ассист покрывает все одежды Богоматери на последней миниатюре Молитвенника Гертруды (л. 41); они обладают столь же густыми насыщенными цветами темных оттенков, как у Петра, на этот раз — вишневого и синего. Точно такой же ассист использован в двух миниатюрах Остромирова Евангелия (Лука и Марк). Тонкий и частый, он образует густую переливающуюся сеть, становящуюся особенно эффектной на цветном фоне тканей. В миниатюрах Кодекса Гертруды золотого света так много, что все материи оказываются скрытыми. Однако пропорции столь правильны, рисунок всех драпировок столь четкий, что классическая основа изображения очевидна.

Золотой ассист, типичный для византийского искусства второй половины XI в. [93], обретает в Киеве, в исполнении приехавших сюда византийских художников, более крупный размер и даже монументальность, не свойственные ему в крохотных фигурках на листах константинопольских рукописей, где мельканье и мерцание маленьких золотых лучей придает всему изображению характер легкого, волшебного красивого, совершенно ирреально-го видения.

В трех миниатюрах латинской Псалтири Эгберта (всего в ней 19 лицевых миниатюр и много листов с орнаментированными инициалами) тоже использован золотой ассист [94], однако природа его иная: мощный, тяжелый, будто «овеществленный», он повторяет основные очертания одежд, а иногда образует абстрактные ритмы. В сравнении с ним золо-

той ассист в киевских миниатюрах Кодекса Гертруды, вставленных в эту рукопись (Петр и Богоматерь), имеет утонченный византийский характер. Совершенно одинаковый в них обоих, он подтверждает, что листы эти сделаны одновременно, а не с разницей в 20–25 лет.

Лик апостола Петра на первой миниатюре Кодекса Гертруды имеет много общего с ликом Христа на четвертой миниатюре, где восседающий на троне Спаситель коронует Ярополка и Ирину. Речь идет, разумеется, не о конкретном физическом сходстве, ибо каждый из этих обликов создан по правилам определенной иконографии, но о типологии внешних черт и о внутренней характеристике образа. Всем остальным многочисленным образам, входящим в разные композиции, свойствен другой характер, за исключением портретов евангелистов в третьей миниатюре, представляющих собой вариант той же выразительности, которой так ярко отмечены образы апостола Петра и Христа. Лик Петра, при всей иконографической повторяемости черт, выглядит очень индивидуально, как некий конкретный «портрет», обладающий выразительностью отнюдь не обобщенной, как это было принято в живописи около середины века (в 1040-х гг. особенно), но совершенно личной. У него благородный тип лица с чуть удлиненными пропорциями, классическая правильность черт, красивое очертание губ, характерные для греческого искусства, ясность и конкретность взгляда. И внешние черты, и приемы исполнения отличаются замечательной соразмерностью. В живописи отсутствуют какие-либо акценты: фигура отличается правильным классическим строением, живописная поверхность создана ровным течением красок и мягким сочетанием тонких оттенков.

В предшествующих по времени киевских рукописях таких образов не было, все выглядело более напряженным (Остромирово Евангелие) или более резким (Изборник Святослава). Зато такой образ типичен для византийского искусства раннекомниновской эпохи. Он воплощен в миниатюрах целого ряда греческих рукописей и притом во многих вариантах. Между ними есть, разумеется, различия, но это — разница оттенков, а не художественной структуры или тем более смысла. Некоторые из них отличаются большей созерцательностью [95]. В других воплощен внешне более эффектный, чуть драматизированный тип, для чего применяются специальные мелкие приемы, такие как скошенный взгляд, складка на переносице или морщины на лбу. Второй тип чаще всего характерен для изображений евангелиста Иоанна в иллюстрированных Евангелиях [96]. К нему принадлежат и образы на листах Кодекса Гертруды — апостола Петра и Христа на первой и четвертой

[93] Золотой ассист стал применяться в византийских миниатюрах в 1050–1060-х гг. (см. примеч. 47, 48). Он оставался популярным и дальше, во второй половине XI в. — Псалтирь гр. 214 (1080) (РНБ) (Искусство Византии, 1977. № 495. С. 43, 44; *Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 229); Гомилии Григория Назианзина Син. гр. 61 (ГИМ) (Искусство Византии, 1977. № 497. С. 46; Древности, 2004. № II.9), и др. Уже в 1050-е гг. золотой ассист появляется в Киеве (Остромирово Евангелие) и позже блистательно использован в Молитвеннике Гертруды.
[94] Например, л. 17, 18 об., 19 (см.: *Psalterium Egberti*, 2000).
[95] Например, миниатюры рукописи Гомилий Иоанна Златоуста Coislin 79 (Национальная библиотека в Париже) (*Omont*, 1929. P. 32–34. Pl. LXI–LXIV; *Spatharakis*, 1976. P. 107–118. Fig. 69–76; *Spatharakis*, 1981. Vol. 1. N 94. P. 30, 31. Vol. 2. Fig. 173–176; *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 90; Т. 2. Ил. 237, 238); Евангелия гр. 189 из той же библиотеки (*Omont*, 1929. Pl. LXXXVIII–LXXXIX); Евангелия Vat. гр. 756 (Ватиканская библиотека) (*I vangeli dei popoli*, 2000). N 55. P 248–252) и др.
[96] Например, в Евангелиях гр. 57 (Национальная библиотека в Афинах) и Син. гр. 518 (ГИМ) (*Попова*, 2003. С. 28–44).

миниатюрах. Различия между изображениями незначительны, главное в их содержании — сочетание идеального и человеческого — воплощено во всех них в одинаковой мере.

Такие образы были созданиями уже совсем другой культуры. Именно они знаменовали смену эпох, а в искусстве — смену стилей. Оказались отброшенными идеалы искусства второй четверти XI в. с его установками на максимальную духовную концентрацию образа и обобщенность стиля. В границах художественного процесса второй половины XI в. остались маргинальным явлением опыты мастеров 1050–1060-х гг., стремившихся передать духовную полноту образа через экспрессивную выразительность лиц [97] (к ним принадлежат и миниатюры Изборника Святослава). Главным художественным направлением этого времени стало искусство классического типа, где все соразмерно и спокойно, нет никаких особых акцентов, все адекватно классическим традициям и близко человеческим представлениям, и всему этому благородному и ровному художественному миру сообщена тонко переданная одухотворенность. Такое искусство создавалось уже в начале 1060-х гг. [98]. Немного видоизменяясь на разных этапах этого периода и многократно варьируясь внутри каждого из них, оно оставалось доминирующим в течение всей второй половины XI в. Именно к этому кругу принадлежат образы на листах Молитвенника Гертруды — изображения апостола Петра, Христа и евангелистов, соответственно в первой, четвертой и третьей миниатюрах.

Самый значительный образ в миниатюрах Молитвенника Гертруды — это Христос на троне в четвертой миниатюре [ил. 441]. Как уже говорилось, типологически он похож на образ Петра. Близкие ему изображения Христа есть в византийских миниатюрах этого же периода: на листе из Нового Завета с Псалтирью 1084 г. (начало Евангелия от Иоанна) (ГТГ) [ил. 442]; в Евангелии 1080–1090-х гг. Син. гр. 518 (ГИМ) [99] [ил. 443]. В обеих рукописях погрудное изображение Христа помещено в заставке перед началом Евангелия от Иоанна, обе они созданы в Константинополе, и их миниатюры принадлежат к числу лучших произведений эпохи. Завершением этой цепи образов и воплощением всех смысловых, образных и стилистических возможностей этого искусства является мозаика с Христом Пантократором в куполе церкви монастыря Дафни (около 1100 г.). Несмотря на разную величину, все четыре образа Спасителя похожи; три из них примерно одинаковы по размеру, хотя лик Христа в Кодексе Гертруды среди них — самый маленький; четвертый имеет огромный масштаб, присущий образу в куполе большого храма.

Христос из Кодекса Гертруды — это образ повелительной духовной силы, но при столь

мощном духовном излучении он столь человечен, что мог бы восприниматься как конкретный портрет. Иконографическая типичность не помешала усилению индивидуальных и характерных черт. Тонко проработанные художественные приемы близки классическим: детально переданная пластическая форма, многослойная фактура, мягкая текучесть красок, плавность цветовых нюансов. При этом никакого снижения духовного содержания в этом образе нет, как и во всех других, ему подобных.

К этому же кругу благородных классических образов раннекомниновского периода принадлежат «портреты» евангелистов в сцене «Распятие». Все они, особенно Матфей [ил. 445] и Иоанн [ил. 444], — относятся к самым выразительным среди персонажей Молитвенника Гертруды. У них эффектные лица греческого типа с крупными скульптурными чертами, свободный разворот плеч, отчетливая сильная пластика и естественный ракурс, предполагающий существование фигуры в пространстве, энергичные взгляды, вдохновенное состояние, во всем — то особое сочетание приверженности классике, жизнеподобия и одухотворенности, которое так характерно для большей части художественных произведений константинопольского искусства второй половины XI в.

Похожие образы создавались уже в 1060-х гг. [100]. Затем их постоянно воспроизводили на протяжении второй половины века в миниатюрах множества греческих иллюстрированных Евангелий и Евангельских чтений [101]. Иногда образы евангелистов такого типа трактуются как созерцательные, отрешенно спокойные [102]. Однако многие из них — активные, характерные, с эффектным драматическим акцентом [103]. Именно к такому кругу принадлежат «портреты» евангелистов в Молитвеннике Гертруды. Живопись в них — сочная и красочная, в ней много разнообразного яркого цвета, что несколько чрезмерно для столь маленькой поверхности; особенную силу имеет красный, придающий колориту большую активность; белила, имитирующие свет, положены большими отметинами (Матфей) или даже широкими пятнами; в письме есть повышенная густота и размашистость, несколько отличающаяся от более тонкой в оттенках и всегда сплавленной живописи в миниатюрах большей части греческих кодексов этого времени. Соответственно замечен и чуть иной нюанс в характеристике образов: те же самые по своей сути, они стали в киевской рукописи более активными и вместе с тем чуть более поверхностными, несколько утратив тот оттенок задумчивости, который был столь характерен для множества византийских произведений этих десятилетий.

Однако в пяти миниатюрах рукописи есть образы, имеющие совсем иную выразительность

[97] Например, миниатюры рукописей Студийского монастыря (см. примеч. 3).

[98] Миниатюры Евангелия гр. 72 (1061) (РНБ) (см. примеч. 8).

[99] См. примеч. 97.

[100] Например, евангелисты в мозаиках нартекса церкви Успения в Никее (1067), или в миниатюрах Евангелия Екатерины Комнины (1063) и др. (см.: примеч. 9, 38).

[101] Например, в Евангелиях Син. гр. 518 (ГИМ) и гр. 57 (Национальная библиотека в Афинах) (см. примеч. 97); гр. 189 (Национальная библиотека в Париже) (см. примеч. 96).

[102] Таковы, например, миниатюры в Евангелии апракос gr. 2645 (Национальная библиотека в Афинах) (*Marava-Chatziniakou, Tufexi-Paschou*, 1978. N 34. P. 139–149. Fig. 315–318); в Евангельских чтениях Auct. T. inf. 2.7 (Бодлеанская библиотека в Оксфорде) (*Hutter*, 1977. N 42. S. 72–75. Abb. 275–278).

[103] Евангелия Син. гр. 518 (ГИМ) и гр. 57 (Национальная библиотека в Афинах) (см. примеч. 97).



и иной смысл. Они «населяют» листы со сценами «Рождество» и «Распятие». У всех них — округлые лица с крупным румянцем, тяжелый мощный объем, налитая плотная форма. Их однотипные лики с застылыми взглядами лишены внутренней подвижности, которая свидетельствовала бы о каком-либо эмоциональном состоянии или душевном движении. Сила их воздействия увеличивается именно в том, что они так похожи: единый замысел настойчиво повторяется много раз и поэтому обретает повышенную убедительность. Во всех них есть нечто отрешенное. Некоторые из них предстают как образы идеальные и отвлеченные, — таковы ангелы из композиции «Рождество». В них воплощены полнокровная красота юности и одновременно — следы пребывания в иных измерениях, в вечности. Они очень похожи на юных персонажей в мозаиках Осиев Лукас и в мозаиках и фресках Софии Киевской. У всех них сходны физиогномические черты и многие конкретные художественные приемы. Другие персонажи в этих миниатюрах ближе искусству такого же типа, но более смягченному, создававшемуся чуть позже, около середины века, такому как мозаики Неа Мони на Хиосе [104]. Но главное — это сходство обеих миниатюр с традициями живописи второй четверти и середины XI в. Однако многое по сравнению с ней уже изменилось, остались внешние признаки — мощная тяжелая форма, лапидарный геометрический рисунок и другие формальные черты, но исчезла бывшая строгость, даже суровость, т.е. именно то, что делало образы величественными и отрешенными.

Подражание искусству второй четверти XI в. не было редким явлением в живописи второй половины века и проявлялось и в столечной, и в периферийной художественной среде. Оно определяет художественную систему миниатюр Миналогия Син. гр. 175 [ил. 446], созданного в Константинополе после середины XI в., очень похожих на образы в сценах «Рождество» и «Распятие» в Молитвеннике Гертруды [105]. Столь же большая близость образов из этих сцен — с миниатюрой в Остромировом Евангелии, с изображением евангелиста Иоанна с Прохором; облик Прохора (лик Иоанна утрачен), большеголовый, массивный, округлый, с красными румянами, остановившимся застылым взглядом огромных глаз, повторяется в рукописи Гертруды в очень близком варианте. Похожий физиогномический и образный тип использован и в Изборнике Святослава, в миниатюре с изображением князя Святослава с супругой и сыновьями. Традиции такого искусства могли стать в Киеве привычными, особенно если учесть, что именно в таком ключе был украшен главный собор города — Св. София.

Похожий тип образов есть и в четвертой миниатюре Кодекса Гертруды, в лицах князя



441

и княгини, как и их святых патронов, св. Петра и св. Ирины [ил. 447, 448]. Между тем образ Христа в этой сцене — иной, близкий, как и образ Петра в первой миниатюре, не архаическому потоку раннекомниновского искусства, а самому современному его варианту. Такое тесное соседство разных художественных типов в одном изображении может говорить о том, что эти миниатюры делал один мастер, несомненно греческого происхождения, знавший константинопольские художественные установки своего времени, однако следовавший не только им, но одновременно и местным киевским вкусам. Но возможна и другая ситуация, когда два художника, византиец и киевлянин, работали буквально рядом, перенимая друг у друга то один, то другой художественный прием. Последнее представить себе гораздо труднее. Однако не забудем, что

[104] Mouriki, 1985. Vol. 2. Pl. 70, 71, 73b, 82, 148, 158, 181, 215, и др.

[105] Атрибуция этого миналогия проблематична; обычно его датируют широко — XI в. (Искусство Византии, 1977. Т. 2. № 503. С. 51; Patterson-Sevcenko, 1990. P. 49–57, 199). Сходство миниатюр с искусством типа Осиев Лукас позволяет предполагать, что рукопись могла быть создана около середины XI в. (Древности, 2004. № II.7).

441 Христос на троне. Миниатюра. Кодекс Гертруды. Л. 10 об. Деталь
 442 Христос. Миниатюра в заставке на начальном листе Евангелия от Иоанна. Лист из Нового Завета с Псалтирью. 1084 г. ГТГ
 443 Христос. Миниатюра в заставке на начальном листе Евангелия от Иоанна. Евангелие. Вторая половина XI. ГИМ, Син. греч. 518. Л. 252

надписи на миниатюрах сделаны по-гречески и по-славянски.

Пятая миниатюра в Молитвеннике Гертруды, «Богоматерь с Младенцем», находится поодаль от других, на листе Псалтири Эгберта X в. (л. 41), остававшемся свободным и заполненным по желанию Гертруды, как и некоторые другие пустые страницы этого старого манускрипта. На всех них — молитвы Гертруды, а на одном — великолепная, по-царски торжественная миниатюра: «Богоматерь с Младенцем» [ил. 440], восседающая на троне, сильно вознесенная над уровнем земли и ослепительно сияющая, ибо все Ее одежды покрыты лучами золотого ассиста. На соседней странице слева, являющейся оборотом предыдущего листа (л. 40 об., по другой пагинации — с. 74), написана на латинском языке молитва Гертруды, обращенная к Богоматери: «посмотри с неба на меня, грешницу, совершившую много грехов... от меня исходит беспокойство...» [106]. Молитва обращена к Богородице, образ Ее находится рядом справа и играет роль иконы, которой молится Гертруда. На той же странице, где молитва к Богородице, внизу написана, также по-латыни, еще одна молитва, обращенная ко Христу, в которой Гертруда просит послать ангелов с неба, чтобы они защитили ее от всех врагов, видимых и невидимых. Эта молитва тоже адресована конкретному образу — Христу Эммануилу на руках у Богоматери, благословляющему правой рукой, а в левой руке держащему свиток. Не случайно, видимо, выбрана такая иконография: оба изображения, Богоматери и Христа, представлены строго в фас [ил. 449], неподвижно, как два моленных образа. Было высказано предположение [107], что эта композиция повторяет чтимую икону киевского Успенского Печерского монастыря [108].

Фигура Богоматери имеет много сходства с изображением апостола Петра на первой миниатюре, при том, что композиции этих листов разные: узкая сценическая вставка в центр текстовой страницы и импозантная «картина» с золотым фоном и богатым орнаментом. Однако похожи сами фигуры, а не их окружение. У апостола Петра и у Богоматери — одинаковые одеяния: синие хитоны и вишневого цвета плащи, все сплошь покрытые золотым ассистом; мафорий Богоматери — такой же вишневый с золотыми лучами света. На Младенце — синий хитон, весь в паутине золотых линий. Оба главных цвета, преобладающий вишневый и дополняющий его синий, — имеют густой темноватый оттенок. В мерцающих золотых лучах эти краски приобретают драгоценную насыщенность.

Ассист, очень частый, из тонких однородных нитей, лежащих в конструктивном порядке сообразно форме драпировок, а иногда даже плавно ее обтекающих, имеет в этих миниатюрах похожий рисунок и одинаковый

по выразительности характер [109]. Он очень близок приемам наложения золотых лучей, служащих для передачи и света, и складок одежд, в двух миниатюрах Остромирова Евангелия, с евангелистами Лукой и Марком.

Типология образа Богоматери согласуется с характером искусства второй половины XI в., хотя некоторые его черты как будто пришли из более ранней эпохи, из периода 1040–1050-х гг.: крупные симметричные черты, «архитектурно» положенные румяна, пластичное, почти скульптурное чувство формы; последнее, впрочем, близко как классической пластичности раннекомниновского искусства, так и непроницаемой плотности объема позднемакедонской эпохи. И все же облик Богоматери в целом ближе таким образом, как Петр и Христос, на первой и четвертой миниатюрах, чем отрешенным ликам персонажей

[106] Перевод Паоло Орландо (Италия).

[107] Смирнова, 2004. С. 101.

[108] Об этом см. примеч. 131.

[109] Характер этого ассиста идентичен тому, как он стал использоваться в византийских рукописях 1050–1060-х гг. Применение паутины гибких тоненьких золотых линий, вторящих классическим пропорциям фигуры и при этом сообщающих ей характер волшебного ирреального видения, сменило в искусстве этого времени прежнее понимание золотого ассиста как мощной по силе и крайне отвлеченной по воплощению энергии божественного света, властно наполняющего материю (так было в первой половине XI в.). В этом проявилась стилистика искусства раннекомниновской эпохи, склонная во всех своих чертах к большей мягкости и классичности.



442



443

в «Рождестве» и «Распятии». По общей характеристике сходный с установками искусства второй четверти XI в., образ Богоматери более всего близок живописи 1050-х гг., созданной на исходе периода аскетического мировоззрения, граничащего уже с комниновской эпохой. Такого типа «переходное» искусство воплощено в ансамбле мозаик Неа Мони.

Однако в облике Богоматери есть и другие черты, характерные для византийского искусства уже второй половины XI в.: удлиненный овал, узкий подбородок (вместо тяжелых округлых, как, например, в «Рождестве»), живость движения зрачков, нормальная по отношению к пропорциям лица величина глаз, отсутствие какого-либо напряженного или отрешенного выражения, скорее, его ровность и обычность. Типология чуть смягчилась, образность немного «очеловечилась». При этом сохраняется исходная ориентация на малоподвижные укрупненные облики искусства «аскетического» типа. Именно такая образность воплощена в византийском искусстве середины XI в. и особенно 1060-х гг., в живописи и больших, и малых форм — в Неа Мони, в миниатюрах Минология из мастерской Копииста Метафраста Син. гр. 9 (ГИМ) и других рукописях этой группы [110].

В облике Богоматери есть особенность, придающая ему нечто весьма индивидуальное — большие, будто чуть припухлые губы [111]. Такой физиогномический тип был знаком искусству этого времени и был повторен в раннем XII в. [112].

В целом все главные образы — Петра, Христа, евангелистов и Богоматери — это характерные произведения единой раннекомниновской эпохи. Все они созданы одновременно. Однако главные устремления искусства этого времени выражены в них в разной степени: облик Богоматери соотносим с искусством самой ранней стадии этого периода, другие согласуются с устремлениями искусства второй половины XI в.

В последней, пятой, миниатюре Богородица держит Младенца Христа на руках перед грудью. Он как будто стоит, упираясь ножками в складки необыкновенно длинного и широкого мафория Марии и благословляет правой рукой [113]. Образ Христа обретает представительность и величие, несмотря на маленький размер изображения. Его лик обладает совершенно особой выразительностью, иной, чем во всех других образах этих миниатюр. Правда, детская округлость Его лица, чуть припухлого и мягкого, соответствует тому же чувству пластической естественности формы, что и в облике Богоматери. Однако лоб Христа резко пересечен сильными широкими полосами света (белила), телесный тон между ними выглядит глубокими тенями, и вся поверхность лба кажется изборожденной большими тяжелыми складками, придаю-



444

щими облику выражение гораздо более экспрессивное, чем во всех остальных миниатюрах Молитвенника Гертруды.

Такие художественные приемы, создающие более интенсивную характеристику, чем все варианты классического стиля, станут особенно популярны в искусстве второй четверти XII в. [114] и на протяжении всей второй половины XII в. [115] Однако сходные приемы использовались уже в начале XII в. [116] Их можно увидеть и в живописи конца XI в. (в некоторых обликах из фресок Бачковского монастыря [117]). Впрочем, в произведениях конца XI в. и первой четверти XII в. это были скорее единичные опыты, нежели

[110] См. примеч. 4.

[111] Такие же очертания рта и рисунок губ — в изображении Богоматери, подводящей к Спасителю заказчицу рукописи Ирину Гавра на миниатюре в Евангелии гр. 172 (1067) (монастырь Св. Екатерины на Синае); три листа из этой рукописи находятся в РНБ, гр. 291 (Искусство Византии, 1977. Т. 2. № 492. С. 40–41; I. Spatharakis, 1981. Cat. N 82).

[112] Например, фреска «Явление Христа на море Тивериадском» в церкви Спаса на Берестове в Киеве (первая четверть XII в.). О ее сходстве с миниатюрой Кодекса Гертруды см.: Смирнова, 2004. С. 101.

445 Евангелист Матфей.
Миниатюра. Кодекс
Гертруды. Л. 10 г. Деталь
446 Святые Евлампий
и Евлампия. Миниатюра.
Минологий на октябрь.
Вторая половина XI в. ГИМ,
Син. греч. 175. Л. 56.
Деталь



445

[113] Э.С. Смирнова связывает это изображение с влахерским культом ризы Богоматери (Смирнова, 2004. С. 100).

[114] Они применяются в большой группе рукописей этого периода, таких как Гомилии Иакова Коккиновафского, кодекс Эбнерианус (см. примеч. 63), Гомилии Григория Назианзина gr. 339 (монастырь Св. Екатерины на Синае) (см. примеч. 27), Евангелие Burney 19 (Британская библиотека в Лондоне) (Buckton, 1994. N 176. P. 160–161), Евангелие gr. 32 (Библиотека колледжа Крайст Черч в Оксфорде) (Buckton, 1994. N 177. P. 161–162; Hutter, 1993. Fig. 345–356. Pl. III–IV);

Евангелия gr. 71 и gr. 75 (Национальная библиотека в Париже) (Omori, 1929. P. 46–47. Pl. LXXXVII; Byzance et la France, 1958. N 23, 37), Евангелие Син. гр. 519 (ГИМ) (Искусство Византии, 1977. Т. 2. № 510. С. 55–56; Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 261; Древности, 2004. II.12); в Новом Завете (1133) (Музей Гетти); один лист с изображением 12 апостолов — в коллекции Каннелопулоса в Афинах (Nelson, 1987. P. 53–78) и др.

[115] Фрески церкви Св Пантелеймона в Нерези (1164) и целый ряд ансамблей, вплоть до конца XII в., продолжающих эту традицию (так называемый экспрессивный или

динамический стиль) (см.: Hadermann-Misgwich, 1965. P. 429–448; Hadermann-Misgwich, 1972. S. 43–49; Hadermann-Misgwich, 1975. Vol. 1, 2; Hadermann-Misgwich, 1979. P. 225–284; Tomekovic, 1984).

[116] Миниатюры в рукописях Слов Евфимия Зигавина (см. примеч. 55), в Евангелии Urb. 2 (Библиотека Ватикана) (Stornajolo, 1910. P. 19–22. Tav. 83–91, 93; Spatharakis, 1981. Vol. 1. P. 41; Vol. 2. Fig. 251–254; Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 252; I vangeli, 2000. N 58. P. 260–264); в Новом Завете (1133) (Музей Гетти) (см. примеч. 116).

[117] Grabar, 1928. P. 55–86; Бакалова, 1977;

законченная система, они сводились к применению отдельных резких неожиданных светов, придававших образу повышенную напряженность [118].

В Кодексе Гертруды, в облике Младенца Христа, этот прием выглядит иначе, более мощно и смело. Казалось бы, такой образ и стиль не свойственны живописи 1070–1080-х гг.: общий характер искусства был совершенно другой, доминировала классическая умеренность. Однако уже и в этот период делались подобные стилистические «эксперименты». Например, во фресках монастырской церкви Богородицы Елеусы в Велюсе [ил. 450] в целом ряде образов применяются столь же эффектные вспышки света, буквально рассекающие форму [119]. Образ Христа Эммануила в куполе южной капеллы этой церкви [120] чрезвычайно похож на Младенца Христа в миниатюре Молитвенника Гертруды, хотя отличается от него еще большей контрастностью света по отношению к телесному тону и гораздо более мощной энергией, исходящей от образа. Вполне возможно, похожие приемы существовали и раньше. Лик Младенца Христа в миниатюре Кодекса Гертруды напоминает аналогичный образ в мозаике второй половины X в. в южном вестибюле Софии Константинопольской [ил. 451] с изображением двух императоров, Константина и Юстиниана, приносящих дары Богоматери с Младенцем на руках. Физиогномический облик Христа, напряженный тип Его лица, характер образа, способ моделировки лица с помощью больших широких теней, имеющих такого же типа рисунок, как света на лице Христа миниатюры, — все это почти совпадает. Узкая кисть руки Богоматери в миниатюре [ил. 449] с длинными хрупкими, как будто бескостными пальцами, кажется, копирует кисть руки Богоматери из мозаики в Св. Софии Константинопольской X в. В этих двух изображениях сходны и необыкновенно широкие



446

одежды Богоматери, длинный мафорий, мелкие складки плаща в мозаике, своей тоненькой структурой напоминающие ассист в миниатюре Кодекса Гертруды, наконец, облик Младенца Христа и приемы стилизации света и тени в моделировке Его лица. Вероятно, изображение из Софии Константинопольской хорошо помнил мастер Кодекса Гертруды — приехавший в Киев греческий художник, и подражал этой мозаике, может быть, даже невольно, так как сходство не имеет характера копии.

В миниатюрах Кодекса Гертруды есть некоторые черты, не типичные для византийского искусства, но свойственные оттоновскому и раннероманскому искусству Европы. Их очень мало, они не меняют в целом византийский стиль этих листов и даже не сильно влияют на интонационные оттенки в их художественной образности. Однако они все же присутствуют, растворяясь в сложной византийской художественной системе. Некоторые из них, более характерные для Запада, тем не менее были приняты и в византийском искусстве и стали достоянием иконографии обоих миров. К ним относятся такие детали, как штора на петлях, драпирующая спинку кресла в миниатюре с Богоматерью на троне; декоративно украшенный пол, составленный, как мозаика, из керамических плиток. Подобный мозаический пол не характерен для византийских миниатюр, однако он был использован в Остромировом Евангелии. Если такая деталь, как нарядный декоративный пол, понарядилась киевскими художникам, они вполне могли ее повторять.

Наряду с этим, есть признаки, присущие именно западному искусству, и мастер Молитвенника Гертруды их явно откуда-то почерпнул. Таких примет можно назвать всего только две. Одна из них — орнамент рамы четвертой миниатюры с изображением Христа на троне, чрезвычайно характерный для множества каролингских и оттоновских рукописей и шесть раз встречающийся на листах Псалтири Эгберта [121]. С этих листов он и был скопирован художником Молитвенника Гертруды, повторившим в точности все детали этого орнамента — рисунок, цвет и размер.

Вторая примета не столь явно выражена, и все же на византийско-киевских листах Молитвенника Гертруды она выглядит как чужеродная. Это — изображения символов евангелистов в миниатюре с Христом на троне, а также Солнца и Луны в «Распятии». Речь идет не об иконографии, — такие изображения были знакомы византийскому искусству, — но о типологии и более всего — об особой, совершенно не византийской их выразительности. Лев, орел и бык, монументальные, объемные, «телесные», с огромными, будто сверкающими глазами, кажутся принадлежащими



447

какой-то латинской рукописи. Столь же необычно выглядят и маски — Солнце и Луна — в «Распятии», крупнолицые, скульптурные, с гротескными физиогномическими чертами (солнце!) и экспрессивным выражением. Все это очень близко иллюстрациям в западных манускриптах [122], но похоже и на изображения в Остромировом Евангелии, где тоже есть символы евангелистов, а облики Солнца и Луны напоминают многочисленные маски в его инициалах. Декор Остромирова Евангелия, в целом совершенно византийский, включал в себя, как уже говорилось, ряд элементов, тем или иным путем пришедших из европейского искусства. Эта рукопись 1050-х гг. или какой-то несохранившийся подобный ей манускрипт могли стать «законодателем моды» в киевской художественной среде на протяжении деятельности по крайней мере двух поколений.

Наконец, есть еще одна деталь в миниатюрах Кодекса Гертруды, которая нередко наводит на мысль об их западном происхождении: облик Христа в «Распятии». Спаситель изображен страдающим, что иногда считают нехарактерным для византийского искусства и отражающим западную иконографическую традицию [123]. Между тем в западном искусстве раннероманского периода нет столь сильных эмоциональных оттенков, они станут свойственны ему гораздо позже, во времена

447 Апостол Петр и князь Ярополк. Миниатюра «Христос на троне». Кодекс Гертруды. Л. 10 об. Деталь

Лазарев, 1986. Т. 1. С. 108, 109, 231 (примеч. 178); Т. 2. Ил. 362–365; датировка росписей концом XI в. предложена Д. Мурики (Mouriki, 1981. P. 733–736). [118] Система световых бликов — один из важных аргументов Э.С. Смирновой для утверждения, что эта миниатюра с образом Богоматери создана позже всех других и является дополнением к Кодексу Гертруды, предпринятому в начале XII в. (см. примеч. 90). Однако такие приемы применялись в византийском искусстве уже в XI в. Примеры и литература — в примеч. 241. [119] Например, Христос Пантократор в центральном куполе, пророк Иезекииль, Иоанн Креститель, св. Нифонт (см.: Мильковик-Пепек, 1981. Т. VIII, X, XI, XIII. Сл. 55, 57, 59, 66). [120] Мильковик-Пепек, 1981. Т. XIV. Сл. 63. [121] Л. 20 об., 21, 77 об., 78, 135 об., 136 (см.: Psalterium Egberti, 2000). [122] Облики такого типа, физиогномически гротескные, с выражением крайне экспрессивным, присутствуют во многих рукописях оттоновского времени. Приведем некоторые из них, находящиеся в Бамбергской государственной библиотеке: Бамбергский Апокалипсис (Bibl. 140), Сакраментарий (Bibl. 95), Комментарии к Иезекиилю (Bibl. 84), Комментарии к Библии из Райхенау (Bibl. 22), и др. (см.: Die Ottonen, 2002. S. 14–15, 82–83, 121–123). [123] Смирнова, 2004. С. 100.



448

поздней романики и особенно готики, когда образы будут наделяться душевными чувствами. Европейское, особенно германское искусство XI в. отличается как раз совершенно другими качествами — огромной энергией, имеющей отвлеченный характер, образами мощными и при этом предельно неконкретными. Никаких эмоций, в том числе и страданий, это искусство не передает. Именно для византийской живописи 1050–1060-х гг. характерны острота и резкость в передаче состояния персонажей, часто встречаются весьма возбужденные, перекошенные лица, сверлящие взгляды, во всем — несвойственная еще недавно византийскому искусству эмоциональность и даже экспрессия. Это художественное явление воплотилось в маленьких миниатюрах греческих рукописей [124]. Горестный образ Христа в сцене «Распятия» из Молитвенника Гертруды соотносим не с западноевропейскими образами, но с созданиями греческих мастеров, иллюстраторов рукописей Студийского скриптория, мастерской Копииста Метафраста, возможно, и других неизвестных нам художественных центров в Константинополе второй половины XI в. Оттоновские и раннероманские художественные образы принадлежат совершенно другому миру и обладают принципиально иной выразительностью, освобожденной от всего лично-

[124] См. примеч. 43.

го, индивидуального, эмоционально тонкого или острого, что так характерно для византийских миниатюр упомянутого круга и что отличает облик распятого Христа в Кодексе Гертруды.

Некоторые особенности миниатюр этой рукописи, действительно напоминающие о раннероманском искусстве, могут быть вызваны впечатлениями художника XI в. от миниатюр в Псалтири Эгберта, которую он разглядывал, работая над иллюстрированием вставленных в ее начало молитв Гертруды. Другие нюансы могли быть восприняты мастером из недавно созданных киевских манускриптов, таких как Остромирово Евангелие (символы евангелистов, маски) и Изборник Святослава (храмы с куполами).

Мастер миниатюр Молитвенника Гертруды был, по всей видимости, грек, работавший в Киеве и получивший этот княжеский заказ. Все пять миниатюр, повторяем, выполнены одновременно, в 1070–1080-х гг. Некоторые их образы — апостола Петра в первой миниатюре, евангелистов в третьей и Спасителя в четвертой, отражают главную тенденцию в современном им византийском искусстве. Другая тенденция, тоже существовавшая в то время и проявившаяся в этих миниатюрах, является более архаической, восходящей к традициям живописи первой половины и середины XI в., — таковы все образы во второй, третьей и четвертой миниатюрах, за исключением перечисленных выше.

Два несходных типа образа в Молитвеннике Гертруды трудно приписать работе двух разных художников, так как черты каждой из этих стилистических манер не сосредоточены целиком в определенных композициях, но свободно сочетаются во всех них. Лишь в одной — «Рождестве» — использована художественная система и образная выразительность только второго типа. В третьей и четвертой смешаны обе манеры. Первая миниатюра совершенно совпадает с пятой характером ассиста, моделирующего одежды и вообще целиком всю фигуру. И в то же время образ Петра в первой миниатюре очень близок образу Спасителя в четвертой композиции. Все это не позволяет приписать каждый из листов «руке» того или другого мастера, но, наоборот, дает право предполагать, что все это, скорее всего, сделал один художник, владевший разными приемами и свободно комбинирующий их, исходя из потребностей композиции и искомого им содержания каждого отдельного образа. Этот мастер прекрасно ориентировался в процессах византийского искусства своего времени, знал установки константинопольской живописи этих десятилетий и был последователем самой новой из них. Находясь в Киеве, он мог воспринять и другую художественную систему, для Киева уже традиционную, Впрочем, и в Византии



449

468

449 Богоматерь
с Младенцем Христом на
троне. Миниатюра. Л. 41.
Деталь.

450 Христос Эммануил.
Фреска. Церковь
Богоматери Елеусы
в Велюсе. 1086–1093 гг.
Деталь

451 Младенец Христос.
Мозаика Софии
Константинопольской.
Вторая половина X в.
Деталь

этого времени не забытую. Вполне возможно, что этот мастер входил в артель византийских художников, приглашенных из Константинополя в Киев для украшения Успенской церкви Киево-Печерского монастыря (1083). Мастера-монументалисты, кроме исполнения мозаик и фресок, могли иметь заказы и на иллюстрирование манускриптов, и на иконы. Приезды греческих мастеров в Киев могли быть более частыми, чем это фиксируют хроники, и причин для таких событий могло быть много. Бесспорно, что художественное оформление рукописи, принадлежавшей Гертруде, было сделано в Киеве в конце 1070-х или скорее начале 1080-х гг.

Конечно, в миниатюрах Молитвенника Гертруды, как уже упоминалось, есть нечто, отличающее их от типичных византийских произведений. Образы в них наделены большей характерностью, краски — более яркие, губы — более красные, глаза сильнее блестят, в обликах — чуть меньше задумчивости и созерцательности, чуть больше энергии и императивности. Все они очень красивы, при этом красота их — менее тонкая, но более эффектная. Некоторая избыточная для византийских норм острота и чрезвычайная активность этого искусства, возможно, были обусловлены впечатлениями мастера от миниатюр Псалтири Эгберта, которые все время находились у него перед глазами и были его латинским художественным «истокон». Столь близкое знакомство с созданиями совсем другого культурного региона, рожденными принципиально иным способом мышления, с произведениями, где все — и образы, и стилистический язык — четко, жестко, ярко и энергично, не могло не повлиять на работавшего в Киеве греческого мастера и придало его миниатюрам особый характер, несколько отличающийся от чисто византийского.

* * *

Три рассмотренных кодекса характеризуют лишь часть общей картины художественной жизни Киевской Руси в 1060–1070-х гг. К сожалению, в нашем распоряжении нет никаких твердых свидетельств о развитии иконописи и монументальной живописи данного периода. Политическая нестабильность этого двадцатилетия повлекла за собой ослабление строительных инициатив, что естественным образом тормозило и развитие живописного искусства. В самом Киеве предположительно был создан лишь один монументальный ансамбль Димитриевского монастыря, возведенного Изяславом на Михайловской горе, но о содержании росписей этого храма нет никаких реальных свидетельств, кроме обнаруженных в ходе археологических исследований памятника фрагментов мозаической смальты и фресок [125]. Остатки мозаической декорации, скорее всего, говорят о присутствии здесь приглашенных византийских мастеров, однако время этих работ остается дискуссионным. Мозаики, а следовательно, и вся внутренняя декорация Димитриевского собора могла быть осуществлена позднее строительства храма, уже в период работы мастеров, приглашенных для декорации Успенского собора Киево-Печерского монастыря. Такое мнение высказывал В.Н. Лазарев [126], и его точка зрения представляется не лишенной оснований. Артель греческих монументалистов, украшавшая постройки Ярослава Мудрого, к моменту его смерти в 1054 г. уже должна была завершить все работы и покинуть Киев, а для приглашения новых дорогостоящих мастеров из Константинополя в период правления Изяслава, кажется, не было благоприятных обстоятельств. Строительство церквей, необходимое для расцвета монументальной живописи, хотя и было по-прежнему сосредоточено в Киеве, не было стабильным, о чем



450



451

[125] Раппопорт, 1982.
С. 17.

[126] Лазарев, 1966. С. 89.

ясно свидетельствует история возведения Михайловского собора Выдубицкого «Всеволодовича» монастыря, заложенного в 1070 г., но освященного только в 1088 г. Более вероятным представляется, что артель мозаичистов прибыла в Киев в период политической стабилизации, наступившей в княжение Всеволода Ярославича (1081–1093), и их появление закономерно связывать с сообщением Печерского патерика о приезде в 1083/1084 г. константинопольских мастеров для росписи Успенского собора.

Собор был воздвигнут в 1073–1077 гг., и первые несколько лет основными элементами его внутреннего убранства являлись лишь иконы, украшавшие алтарную преграду и предалтарное пространство. В мраморной алтарной преграде, реконструируемой по ее деталям, позже перенесенным в храмы лаврских пещер, должны были находиться тронные образы Спасителя и Богоматери, вероятно, повторявшие иконографию местных икон Софийского собора — их еще видел при посещении Киево-Печерской лавры в 1654 г. Павел Алеппский. Кроме того, темплон украшал Деисус, упомянутый в Патерике, написанном в 1220-х гг. постриженником Киево-Печерского монастыря владими́ро-суздальским епископом Симоном [127]. Среди немногочисленных икон Успенского собора выделялся «наместный» образ, который, согласно Патерику, сама Богородица, явившаяся художникам во Влахернах в облике царицы, дала им для переноса в Успенский собор. Эта икона, ставшая по существу первым известным чудотворным образом, появившимся в Киевской Руси, оказалась еще одним весомым фактором в общерусском почитании Печерской церкви. Икона представляла собой тронный образ Богоматери, державшей перед собой на коленях Младенца Христа, обращенного к зрителю. Присланная из Константинополя в 1073 г. для строящегося собора, икона не могла быть больших размеров, и, судя по смутным указаниям Патерика, в интерьере храма она находилась не в алтарной преграде, а, скорее всего, у одного из предалтарных столбов на особом возвышении. Этот святой образ исчез еще в древности, но его иконография восстанавливается по ряду списков, из которых наиболее древними являются почти современная ей миниатюра Кодекса Гертруды, датируемая исследователями либо периодом создания всей рукописи (1078–1086), либо началом XII в., а также икона «Богородица Свенская» [ил. 452] (XIII в.), на которой по сторонам трона Богоматери изображены основатели Печерского монастыря Антоний и Феодосий Печерские [128]. Их размещение на Свенской иконе рядом с Богородицей могло иметь под собой реальные основания. Из Патерика явствует, что иконы с фигурами преподобных появились в монастыре уже спустя 10 лет после их кончины [129], и не исключено,

что их изображения в древности находились в храме рядом с «наместным» образом. Примечательно, что иконография тронной Богоматери с двумя поклоняющимися св. монахами останется в искусстве русского Средневековья именно под названием «Богородица Печерская».

Декорация Успенского собора, согласно сведениям Патерика и летописей, была начата в 1083 или 1084 г., т. е. по прошествии минимум шести лет после окончания его строительства, а к 1089 г. завершена. Эти работы пришлось на период княжения великого князя Всеволода Ярославича, незадолго до того занявшего киевский престол (1081–1093) и женатого на дочери императора Константина Мономаха, что не могло не укрепить византийско-русские связи, прямым результатом чего, возможно, и явился приезд в монастырь константинопольских иконописцев [130]. По сообщению Патерика, работавшие здесь византийские мастера были непосредственно связаны с константинопольским Влахернским монастырем, и, хотя этот факт не подтвержден никакими летописными свидетельствами, анализ росписей Успенского собора, основанный на документальных свидетельствах и аналогиях, как мы увидим ниже, делает это сообщение весьма правдоподобным.

Уже в домонгольский период собор Киево-Печерского монастыря обрел статус одной из главных святынь русской церкви, основанием чему послужило рано оформившееся предание об участии в его создании высших сил. В тексте патерика повествуется о том, что основателю монастыря Антонию являлся сам Христос, указавший место будущего строительства, а Богородица направила греков-строителей из Влахерн в Киев, явив им образ будущей церкви и дав необходимое количество золота для возведения храма, а затем послала и художников для украшения построенной церкви. Почитание Дивной Печерской церкви повлекло за собой многократное и растянувшееся на века копирование и повторение как архитектуры, так и ее внутреннего убранства [131]. Первым таким примером является строительство Владимиром Мономахом на рубеже XI–XII вв. в Суздале и Смоленске двух Успенских соборов, программно повторявших архитектуру и систему росписи Печерского собора [132]. И хотя древние росписи полностью погибли в XVIII–XIX вв. [133], именно традиция копирования декорации Успенского собора, отразившаяся во многих домонгольских памятниках, наряду с некоторыми документальными свидетельствами, позволяет создать определенное представление о системе росписи Печерской церкви. В первую очередь это текст Киево-Печерского патерика и описание лавры, составленное Павлом Алеппским, а также ряд других, не столь значимых свидетельств. Интерьер огромного Успенского собора должен был порадовать современников своей

[127] Фрагменты мраморных деталей алтарной преграды сохранились в пещерных церквях Киево-Печерской лавры — Св. Антония и Введенской. Сопоставив их, Н.В. Холостенко предложил реконструкцию первоначального облика алтарной преграды собора (Холостенко, 1975. С. 135–136; Архипова, 2005. С. 98–100). О местных иконах см.: Павел Алеппский, 2005. С. 158–159. Деисусные иконы темплона упомянуты в рассказе Киево-Печерского патерика о черноризце Еразме (Киево-Печерский патерик, 1999. С. 32).

[128] Н.П. Кондаков полагал, что «наместной» иконой Успенского собора была мозаика апсиды, известная по описанию Павла Алеппского, и ее ближайшей копией считал миниатюру Трирской Псалтири (Кондаков, 1915 (1998). Т. 2. С. 327–328). В описании Павла Алеппского речь идет о ростовом изображении Богоматери, но, несмотря на это очевидное противоречие, точку зрения Н.П. Кондакова поддержали Н.И. Петров (Петров, 1914. С. 15–16) и А.И. Анисимов (Анисимов, 1928. С. 152). Н.М. Беляев первым снял это несоответствие, определив, что миниатюра Трирской Псалтири копировала не мозаику, а «наместную» икону Успенского собора (Беляев, 1932. С. 234–235). Связь иконографии «Богородицы Свенской» с «наместной» иконой Киево-Печерской Лавры, отраженная в сказании о ее обретении, впервые обозначил Н.П. Кондаков (Кондаков, 1915 (1998). Т. 2. С. 327–328), а затем обосновал И.А. Карабинов (Карабинов, 1927. С. 102–103). В настоящее время протографическая связь миниатюры Трирской Псалтири и иконы Свенской Богоматери с чудотворным образом Успенского собора является общепризнанной (ГТГ. Каталог, 1995. Кат. № 16; Смирнова, 2005. С. 101–105; Этингер, 2005. С. 105–107).

[129] Карабинов, 1927. С. 102–103.

[130] Согласно сообщению патерика, иконописцы из Константинополя пришли расписывать Успенский храм на десятый год после кончины Анто-

ния (1073) и Феодосия (1074), т. е. в 1083 или 1084 г. (Киево-Печерский патерик, 1999. С. 15). Летописную дату об освящении Успенского собора в 1089 г. принято считать временем завершения работ по его внутренней отделке. К периоду между 1083 и 1089 г. относит создание росписей собора В.Н.Лазарев (*Лазарев*, 1973. С. 29–30).

[131] Об обращении разных поколений русских зодчих и художников к образу Успенского собора писали многие исследователи (см.: *Лихачев*, 1985. С. 17–23; *Комеч*, 1987. С. 268–273; *Этингер*, 2000. С. 143–156; *Сарабянов*, 2001. С. 29–39; *Баталов*, 2002. С. 353–361; *Сарабянов*, 2004. С. 188–236; *Высоцкий А.*, 2005. С. 211–224).

А.Л. Баталов справедливо говорит об уникальности для русского зодчества опыта точного копирования Печерского собора вплоть до начала XV в. Автор отмечает, что «традиция мерного подобия не выходит за пределы круга храмов, следующих образцу Великой Печерской церкви, и нет никаких упоминаний о расширении ее границ до времени закладки московского Успенского собора» (*Баталов*, 2003. С. 38–39).

[132] «Въ свое княжене христолюбивъ Володимиръ, въземъ меру божественныа тоа церкви Печерское, всемъ подобиемъ созда церковь во граде Ростове: въ высоту, и въ широту, и въ долготу; но и писма на хоратии написав, идеже кыйждо праздникъ в коемъ месте написанъ есть; си вся счини во подобие, сътвори по образу великия тоа церкви богзнаменаны. Сынъ же того Егоргий князь, слышавъ от отца Володимира, еже о той церкви створи, и ть въ своемъ княжении созда церковь въ граде Суждали въ ту же меру» (Киево-Печерский патерик, 1999. С. 16). Отметим, что и первый суздальский собор на самом деле был построен Владими-



452

ром Мономахом, и эта ошибка составителя патерика, приписавшего создание этого храма его сыну Юрию Долгорукому, давно замечена и исправлена исследователями (*Воронин*, 1961. С. 27–28).

[133] Успенский собор пострадал уже в 1096 г. при нашествии на Киев половцев, о чем сообщает Ипатьевская летопись:

«И по семь вожгоша домъ с(вя)тыя Вл(ады)ч(и)це Б(огороди)це и приидоша к ц(е)ркви и зажгоша двери иже к оуту сторонние и въ вторыи иже к северу. И влезыше оу притворъ оу гроба Феодосьева и возьмше иконы зажигаху двери» (ПСРЛ, 1998. Стб. 223). Указание на это событие есть также в патерике: «Бе бо тогда пожень манастирь» (Киево-Печерский патерик, 1999. С. 64).

В 1230 г. собор пострадал от землетрясения, когда «в манастири Печерскомъ церкви святая Богородица камня на 4 части раступися» (ПСРЛ, 1997. Стб. 454). Эти разрушения, вероятно, повлекли за собой перекладку купола, барабана и южной части здания (*Раппопорт*,

1982. С. 23). Первое намеченное разрушение росписей относится к 1240 г., когда полчища Батые «самую небеси подобную церковь Пресвятыя Богородицы Печерскую оскверниша, от всего украшения обнажиша и крест с головы церковныи златокованныи сняша, а верх до полу церкви по окна повелением проклятого Батыи испровергоша; также и верх алтаря великаго по перси иконы Пресвятыя Богородицы избиша» (Синописис Киевский, 1823. С. 87–88; *Евгений, митроп.*, 1826 (1995). С. 288). После Батыева разорения собор простоял в развалинах более 230 лет, и лишь в 1470 г. храм был возобновлен стараниями случкого князя Симеона Александровича, бывшего киевским наместником великого князя Литовского. В одном из поздних источников сказано: «А сей благовірний князь Кієвскій, Симеонъ, обнови великую церковь Успенія пресвятыя Богородици Печерскую, разоренную и въ запустеніи бывшую отъ нашествия злочестивого Батыи через долгое время, одва не отъ

грандиозностью, целостностью и открытостью пространства подкупольного креста, который приобретал чрезвычайно отчетливое выражение [134]. Благодаря ясности архитектурных форм, простоте плановой структуры и обилию света, проникавшего внутрь через три ряда окон, собор обрел величественность и масштабность, что делало его чрезвычайно удобным и привлекательным для стенописной декорации. Легкая обозримость центрального подкупольного пространства предполагала цельную иконографическую программу, а мощные нерасчлененные формы архитектуры более чем подходили для крупномасштабной живописи, соразмерной общему монументальному облику храма. Как и храмы Ярослава, росписи Успенского собора были выполнены в совмещенной технике — купол и алтарь украшены мозаикой, тогда как остальная часть собора расписана фреской [135]. Пол в храме был выложен мозаикой, а в алтаре над синтроном покольная часть стены апсиды покрыта мраморной инкрустацией [136]. Общую картину интерьера дополняла мраморная алтарная преграда, имевшая традиционное византийское обрамление в виде темплона, опирающегося на колонны.

Иконографическая программа декорации Успенского собора Киево-Печерского монастыря в узловых элементах следовала классической византийской традиции, но, вероятно, уже учитывала и киевские образцы, в первую

основания воздвигши, украси и всякою красотою и различными шарами росписа. В ней же и самъ погребень бысть въ гробнице, юже созда» (Сборник материалов для исторической топографии Киева, 1784. С. 36; *Бартош*, 2003. С. 40). В 1482 г. собор был вновь возобновлен Константином Острожским после повреждений, нанесенных храму войском крымского хана Менгли-Гирея (*Бартош*, 2003. С. 42; *Ситкарёва*, 2000. С. 172). Следующие поновления росписей относятся к 1555–1556 гг. и 1620–1630-м гг.; последнее было осуществлено по инициативе митрополита Петра Могилы (*Евгений (Болховитинов), митроп.*, 1826 (1995). С. 283–288; *Лебединцев*, 1886. С. 303–386; *Ситкарёва*, 2000. С. 172). Тем не менее древние росписи, пусть в поновленном виде, все же существовали, о чем свидетельствует их описание, составленное Павлом Алеппским где он называет, прежде всего, мозаики XI в., но, вероятно, неоднократно поновляемые (*Павел Алеппский*, 1999. С. 158–160). После

ремонта собора, выполненного Иваном Мазепой в 1687–1708 гг., стенопись была вновь поновлена. Окончательно древние росписи Успенского собора погибли при опустошительном пожаре 1718 г., уничтожившем почти все постройки лавры, а также в ходе последующих и неоднократных поновлений собора в XVIII–XIX вв. Собор был возобновлен в 1720-х гг., затем полностью расписан в 1772–1777 гг. лаврскими иконописцами под руководством иеромонаха Захарии Голубовского. Во времена владыки Евгения эта стенопись XVIII в. еще существовала (*Евгений, митроп.*, 1826 (1995). С. 291). Росписи 1770-х гг. поновлялись в 1813, 1824, 1829 и 1831 гг. и просуществовали до ремонта 1840–1842 гг., когда собор был вновь заново расписан (*Ситкарёва*, 2000. С. 172–173). Этот печально известный ремонт Успенского собора явился поводом для издания знаменитого императорского указа, по существу первого закона об охране памятников, запрещавшего уничтожать

очередь мозаики Десятинной церкви и Софии Киевской. Центральный купол храма украшал изображение Пантократора, вероятно, окруженного сонмом ангелов и небесных сил [137]. «Святой алтарь, — по описанию Павла Алеппского, — очень высок и возвышается в пространство. От верху полукруглой его арки до половины его изображены: Владычица, стоя благословляющая, с платом у пояса, а ниже ее Господь, окруженный архиереями, — мозаикой с золотом, как в Св. Софии и в церкви Вифлеема» [138]. Описание Павла Алеппского не дает точной схемы росписи алтарной апсиды. Присутствие Христа указывает на «Евхаристию», тогда как упоминание архиереев говорит о святительском чине. Мозаическая декорация собора к середине XVII в. не раз поновлялась и уже могла не иметь ясного прочтения, однако ее сходство с декорацией апсиды Софии Киевской бросается в глаза. Указание Павла Алеппского на иконографию благословляющей Богоматери, представленной в рост, с платком у пояса, позволяет утверждать, что здесь была изображена Богоматерь Оранта, идентичная образу Софии Киевской, особенностями которого является отсутствие медальона с Младенцем, а также плат, завернутый за пояс. В описании Михайловского Златоверхого монастыря Павел Алеппский еще раз возвращается к образам Св. Софии и Печерского собора, подчеркивая схожесть всех трех алтарных декораций: «Великий алтарь (Михайловского собора. — В.С.) похож на алтарь Св. Софии и монастыря Печерского, с тремя большими окнами. На передней (восточной) стороне есть изображение Владычицы, стоящей, воздев свои руки с открытыми дланями, — из позолоченной мозаики» [139]. Отмеченное Павлом Алеппским сходство трех образов Богоматери, видимо, являлось программной установкой этих декораций, общим прототипом которых, как и для большинства древнерусских памятников вплоть до середины XII в., могла послужить мозаика Десятинной церкви. Приверженность древнерусских иконографических программ к уже устоявшимся образам главных киевских соборов может быть понята как попытка формирования своей иконографической традиции [140].

В описании нижней зоны росписи алтаря Павел Алеппский, очевидно, объединил два традиционных сюжета алтарной декорации — «Евхаристию» и святительский чин. Сочетание этих двух сюжетов в алтарной росписи становится традиционным для византийской и древнерусской храмовой декорации с начала XI в., о чем красноречиво свидетельствуют мозаики Софии Киевской. Характерной чертой древнерусских алтарных декораций с начала XII в. становится расширение святительского чина до двух ярусов, которые легко размещались в высоких апсидах домонголь-

ских храмов. Подобная схема, неизвестная греческим росписям средневизантийского периода, удерживается в древнерусском искусстве вплоть до начала XIV в. [141]. Учитывая огромные размеры Успенского собора, высота алтарной апсиды которого была около 18 м и достигала половины высоты всего здания [142], можно предположить, что именно здесь декорация апсиды впервые могла быть расширена двухъярусным святительским чином. Таким образом, алтарная роспись Успенского собора, по всей вероятности, демонстрирует нам определенный этап сложения русской традиции, когда взятая за основу схема алтарной декорации первых киевских храмов усложнялась дополнительными изображениями, расширявшими повествовательный ряд, но сохранявшими в неизменности догматическое содержание образца. Здесь проявляется типичная для древнерусской храмовой декорации особенность — новаторство идет по пути количественного, повествовательного усложнения, оставляя в неприкосновенности

церковные древности и ставившего ремонтно-строительную деятельность духовенства под контроль государственных учреждений (*Лебединцев*, 1878. С. 78–84; *Вздорнов*, 1986. С. 28–29). Наконец, в 1893 г. Успенский собор был заново расписан в «византийском стиле» академиком В.П. Верещагиным (*Ситкарьова*, 2000. С. 173–178).

[134] А.И. Комеч так характеризует внутреннее пространство Успенского собора: «В целом интерьер храма отличается особенной пространственностью. Отсутствие сложности, характерной для пятинальных соборов, привело к цельности и ясности грандиозной структуры. Концепция осеняющего и охватывающего крестово-купольного завершения оказалась здесь выявленной с еще не существовавшей на Руси отчетливостью» (*Комеч*, 1987. С. 273).

[135] Киево-Печерский патерик сообщает, что художники привезли с собою из Константинополя мозаическую смальту для декорации собора, которой впоследствии был украшен алтарь: «Вдаша же и мусию, иже баше принесли на продание, еуже святыи олтарь устроиша» (Киево-Печерский патерик, 1999. С. 15). Факт использования привозной смальты подтверждается исследованиями (*Щапova*, 1990. С. 193–200), однако

привозной материал мог пойти только на декорацию алтаря, тогда как для украшения купола и других частей храма производство смальты было организовано на месте, о чем свидетельствуют остатки мастерской, обнаруженные поблизости от Успенского собора (*Богусевич*, 1954. С. 14–20; *Щапova*, 1998. С. 74–86).

[136] В XVII в. эти декоративные элементы еще частично сохранялись, о чем свидетельствуют слова Павла Алеппского: «Пол его сделан из чудесной мелкой мозаики. По окружности алтаря идет кафедра (горнее место) с тремя ступенями; над нею на высоту роста также мозаика из превосходного мрамора» (*Павел Алеппский*, 1999. С. 159).

[137] Образ Спаса в куполе церкви упомянут, прежде всего, в Киево-Печерском патерике, в рассказе о голубе, который вылетел из уст Богородицы, изображенной в конхе собора, и поднялся к Вседержителю в куполе (Киево-Печерский патерик, 1999. С. 67–68). Павел Алеппский, говоря про росписи купола и алтаря, пишет: «Наверху большого купола изображен Господь — да будет прославлено имя Его!» (*Павел Алеппский*, 2005. С. 158). Восклицание Павла Алеппского как будто вторит голосам ангелов, славословящих Господа и, вероятно, изображенных вокруг Него в куполе

собора. Соответственно можно сделать предположение, что Пантократор был окружен небесными силами — архангелами с рипидами, а возможно, херувимами и серафимами, и таким образом представлял собой, по сравнению с мозаикой Софии Киевской, более расширенную композицию. Нельзя исключать, что росписи купола к моменту составления описания Павла Алеппского уже неоднократно переделывались и поновлялись, в первую очередь после землетрясения 1230 г. (*Pannofort*, 1982. С. 23). Теоретически при повторной декорации собора в XIII в. здесь могла появиться композиция расширенного содержания (*Сарабянов*, 2004. С. 191–192). Примечательно, что Павел Алеппский упоминает мозаики только в алтаре, из чего косвенно следует, что купол был расписан фреской, а следовательно, мог относиться уже к XIII столетию.

[138] *Павел Алеппский*, 2005. С. 159. Следует оговориться, что, упоминая константинопольскую Софию и базилику Рождества Христова в Вифлееме, Павел Алеппский говорит о технике исполнения, а не об иконографии, поскольку конху Св. Софии украшает изображение тронной Богоматери, а в базилике Вифлеема находилась фигура Богоматери Оранты Влахернитиссы с Младенцем в медальоне (*Kühnel*, 1987. S. 138. Abb. 2). Очевидно, Павел Алеппский хотел подчеркнуть роскошь внутреннего убранства алтаря Успенского собора, украшенного драгоценной мозаикой и напомнимшего ему внутренний облик двух прославленных святых христианского мира.

[139] *Павел Алеппский*, 2005. С. 174.

[140] Для древнерусских памятников вплоть до середины XII в. образ Богоматери Оранты, изображенной без Младенца, остается единственным известным вариантом декорации алтарной конхи. В то же время для византийских памятников начиная с рубежа XI–XII вв. более распространенным становится вариант Оранты с Младенцем, который получает наименование Влахернитиссы (*Megaw, Hawkins*, 1965. P. 298–299; *Sevchenko*, 1991. P. 2170–2171;

453 Успение. Фреска.
Церковь Кирилловского
монастыря в Киеве.
Последняя четверть XII в.
Фрагмент.

Сарт, Мороссо, 1991.

Р. 43–44; Смирнова, 1994.

С. 198; Смирнова, 2003.

Р. 749–768).

[141] Двухъярусный чин реконструируется в росписях Софии Новгородской (1108/1109), фрагментарно сохранился в Николо-Дворищенском соборе (около 1113 г.), в соборах Антониева монастыря (1125), Мирожского монастыря (около 1140 г.), церкви Спаса на Нередице (1199), собора Снетогорского монастыря (1313).

Там, где фронтальный чин заменялся «Службой св. отцов», ее содержание расширялось за счет включения дополнительных изображений святителей. Так, в Георгиевской церкви Старой Ладogi (1180–1190-е гг.) и Кирилловской церкви Киева (последняя четверть XII в.) «Служба св. отцов» дополнена регистром медальонов со святителями, а в Благовещенской церкви на Мячине (в Аркажах) (1189) «Служба св. отцов» имеет беспрецедентное двухъярусное построение и также дополнена медальонами со св. епископами и фигурами четырех святителей в арках, ведущих к боковым апсидам. Весьма вероятно, что уникальная композиция Благовещенской церкви восходила к алтарной росписи собора Успенского монастыря Старой Ладogi (середина XII в.)

(Сарабьянов, 1994. С. 270–275; Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 740–741).

[142] Раппопорт, 1982. С. 23–24.

[143] Павел Алеппский, 2005. С. 159–160.

[144] Maguire, 1981.

Р. 53–68. Тезис Г. Мэгвайра об антитезе «Рождество» — «Успение» был принят и расширен многими исследователями (см.: Лифшиц, 1974. С. 24, 46; Kitzinger, 1990. Р. 169–172; Лифшиц, 1997. С. 162–163; Этингер, 1997. С. 59–76; Сарабьянов, 2001. С. 29–39; Сарабьянов, 2004. С. 204–208).



453

базовые основы, опирающиеся на авторитет того или иного первоисточника. Для Дивной Печерской церкви таким образом в отношении системы мозаической декорации являлись Десятинная церковь и Св. София, но вскоре сам Успенский собор превратился в столь же чтимый образец для храмов, возводимых на севере Киевской Руси.

Если мозаическая декорация Успенского собора в основных элементах восходила к образцу Софии Киевской, то ее фресковая роспись должна была иметь совершенно иную систему распределения сюжетов, predeterminedную иной структурой архитектурного пространства храма. Основанием для такого вывода служит описание Павлом Алеппским северной стены Успенского собора: «На (северной. — В.С.) стене всего этого места, начиная от верха, изображено Успение Богородицы и апостолы, восхищаемые в облаках; каждый апостол имеет при себе ангела. Внизу же изображены апостолы, собравшиеся вокруг мраморного гроба св. Девы; саван раскрыт, и они, в изумлении, поднимают руки к небу, говоря: "Она вознеслась!"» Насупротив этого места они также в соборе, а хитон ее среди них» [143]. Из этого текста следует, что значительную часть северной стены занимало огромное «Облачное Успение», которое сопровождали несколько сцен «Успенского» цикла, иллюстрировавшие события, сопутствующие Успению Богородицы. Подобное расположение «Успения», являвшегося доминантной композицией декорации основного объема Успенского собора, свидетельствует о преобладании

символического соотношения сюжетов, когда сцены располагались без строгого соблюдения повествовательной хронологии. В искусстве этого периода складывается несколько базовых типов символического соотношения различных сюжетов, и одним из излюбленных мотивов становится сопоставление в значимых зонах подкупольного пространства композиций «Рождество Христово» и «Успение», которое, по определению Г. Мэгвайра, отражало риторический прием антитезы, распространенный в христианской гомилетике и взятый на вооружение византийскими художниками. Изображение Богородицы в «Рождестве», держащей на руках Младенца Христа, облекшегося во плоть ради спасения человечества, и фигура Христа в «Успении», держащего на руках душу Богородицы, достигшей спасения и освободившейся от бренной плоти, являются, по мнению исследователя, главными составляющими этой выразительной антитезы [144]. В Печерском соборе, видимо, впервые на русской почве «Успение» занимало значительную часть северной стены. В описании Павла Алеппского ни слова не говорится о расположенной напротив, на южной стене, сцене «Рождество Христово», но ее местонахождение и даже особенности иконографии реконструируются по многочисленным повторениям фресок Успенского храма в более поздних домонгольских ансамблях. Выше говорилось о том, что уже со времен Владимира Мономаха Печерская церковь стала служить образцом для копирования, причем повторение некоторых элементов системы росписи

Успенского собора, как показывает анализ древнерусских памятников XII в., носило системный характер, и в первую очередь это коснулось доминантного выделения из общего повествовательного цикла «Успения» на северной стене и расположенного в пандан «Рождеству», занимающему южную стену [145]. Подобное акцентирование этих композиций, впервые фиксируемое на Руси во фресках Успенского Печерского собора, получило чрезвычайное распространение в системе декорации византийского храма XII столетия. Изменение ритмики программы, появление в ней смысловых узлов, выделенных масштабом изображения, а в целом драматизация системы росписи — все эти характеристики становятся неотъемлемыми элементами структуры храмовой декорации Комниновского периода. И одним из первых храмов, где отразились эти новые веяния, была Печерская церковь, украшенная константинопольскими мастерами.

Описание мозаик Успенской церкви, сохранившиеся в тексте Павла Алеппского, содержит важное указание не только на содержание, но и на их огромные размеры, сообразные величине самого собора, который «явился самым грандиозным памятником архитектуры второй половины XI в.» [146]. Фресковые росписи, при всем их тяготении к повествовательному жанру, должны были сохранить этот пафос крупномасштабности внутренней декорации. Некоторое представление о внутреннем облике Печерской церкви может дать соборная церковь Кирилловского монастыря в Киеве (последняя четверть XII в.), интерьер которой имеет схожее архитектурное построение, а роспись, вероятно, во многом ориентирована на Печерский храм как на буквальный образец. Сообразуясь с этими данными, можно составить общее представление о системе росписи центрального пространства Печерского собора, где доминировали две огромные композиции «Рождество Христово» и «Успение Богородицы» [ил. 453], имевшие развитую повествовательную иконографию. Их центральная часть занимала большое пространство на северной и южной стенах между нижним и средним уровнем окон, тогда как дополнительные сюжеты могли распространяться выше и обрамлять окна среднего регистра [147]. Обширные своды, вне сомнения, были отведены под евангельские сюжеты, которые также могли распространяться на боковые стены рукавов подкупольного креста, образовавшиеся в уровне основания хор. Значительное место в росписи должны были занимать крупномасштабные фигуры святых, располагавшиеся на столбах и сводах арок. Кроме того, изображения святых шли фризом в нижней части стен, что следует из рассказа Патерика о мощах, которые были привезены строителями из Константинополя

и, согласно традиции, вмурованы в стены собора, а при создании росписи над этими местами были написаны сами святые [148].

Предметом повторения являлась не только сакральная топография этих сюжетов, но и их иконографические особенности. Так, начиная именно с печерского образца, в русском искусстве распространяется особый «облачный» извод «Успения», в котором подробно иллюстрируется момент чудесного перенесения апостолов к одру Богородицы, когда каждого из них несет отдельный ангел, а верх композиции отведен под изображение Вознесения Богородицы и передачу ей пояса апостолу Фоме. Этот редкий для Византии иконографический вариант «Успения» окажется абсолютно преобладающим в русском искусстве вплоть до позднего Средневековья [149]. К такому же следованию единой расширенной схеме относится пример «Рождества Христова», что проявляется в русских памятниках уже в начале XII в., тогда как для византийского искусства подробности этого сюжета станут обычными лишь в эпоху Палеологов [150]. К примеру подобного копирования иконографии и топографии различных сюжетов и циклов также относится повторение посвящения жертвенника и диаконника Успенского собора соответственно Иоанну Предтече и архангелу Михаилу, что будет повторено в целом ряде древнерусских памятников вплоть до XVI столетия [151]. Вероятнее всего, этот принцип повтора образца Дивной Печерской церкви распространялся и на другие элементы ее иконографической программы, реконструировать которые сейчас не представляется возможным.

Чрезвычайно важным для истории формирования русской иконографической традиции является свидетельство Павла Алеппского о двух сюжетах «Успенского» цикла, которые сопровождали композицию «Успение» на северной стене собора. Судя по описанию, здесь были представлены сцены, связанные с обречением ризы Богородицы, издревле ставшей одной из наиболее почитаемых святынь Константинополя и хранившейся во Влахернах [152]. Данные сюжеты Печерского собора являются древнейшими свидетельствами существования в византийском искусстве развитого «Успенского» цикла, первым сохранившимся примером которого традиционно считаются выполненные в технике золотой наводки врата Суздальского собора, датируемые периодом от середины XII в. до 1220-х гг. Основываясь на этом памятнике, большинство исследователей относили появление «Успенского» цикла к началу XIII в., однако свидетельство Павла Алеппского отодвигает границу распространения этой иконографии минимум к концу XI столетия, и весьма симптоматично, что первым зафиксированным памятником оказывается роспись собора Печерского монастыря [153].

[145] Аналогичное соотношение «Успения» и «Рождества» прослеживается в таких ансамблях, как собор Рождества Богородицы Антониева монастыря (1125), Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (около 1140 г.), Борисоглебский собор в Кидекше (около 1150 г.), церковь Благовещения на Мячине (1189), а также Кирилловская церковь в Киеве (последняя четверть XII в.). Последний памятник является наиболее близким, если не буквальным, и полным по сохранности воспроизведением схемы расположения и иконографии композиций Печерского собора (*Сарабянов*, 2001. С. 29–39; *Сарабянов*, 2004. С. 204–208; *Лифшиц*, *Сарабянов*, *Царевская*, 2004. С. 689–696, 704–717, 738–739).

[146] *Комеч*, 1987. С. 268. Чрезвычайно показателен тот факт, что диаметр барабана Успенского собора на 1 м превышает параметры центральной главы Софии Киевской.

[147] Пространство между первым и вторым ярусами окон по приблизительным подсчетам имело высоту около 6 м, что позволяло разместить здесь любую композицию, сочетавшую в себе монументальность форм и подробность рассказа. Кроме того, фигуры с летящими на облаках апостолами могли подниматься выше и обрамлять окна второго ряда, пример чему дает «Успение» из Абу Юш (1160-е гг.) (*Kahnel*, 1988. P. 159–166). Об известном тяготении росписей Успенского собора к повествовательности вновь свидетельствует описание Павла Алеппского, который упоминает две сцены Успенского цикла, сопровождавшие само «Успение», что является одним из древнейших зафиксированных примеров этой иконографии для всего византийского мира.

[148] Патерик сообщает, что Богородица, явившаяся строителям в образе царицы, дала им «наместную» икону и мощи святых: «Вдаи же нам и святых мученик Артемиа и Полиекта, Леонтеа, Акакиа, Арефы, Иакова, Феодора, рекши нам: "Сии положите во основании"» (Киево-Печерский патерик, 1999. С. 12). Далее па-

454 Покров. Клеймо западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале. Медь, золотая наводка. Конец XII в.
455 Положение ризы Богоматери. Клеймо западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале

терик сообщает, что «мощи святых мученик под всеми стенами положены быша, идеже и сами написаны суть над мощми по стенам» (Там же. С. 14). Эти изображения, очевидно, повторяли принцип, использованный при декорации Софии Киевской (см. Раздел «Живопись конца X — середины XI века»). В целом присутствие мощей в том или ином храме могло существенно влиять на состав его иконографической программы. Подробнее об этом см.: Пуцко, 1979. С. 70; Лидов, 2000. С. 28; Teteriatnikova, 2003. P. 80; Сарабянов, 2004. С. 194–195; Этингоф, 2005. С. 86–87.

[149] «Облачное Успение» является древнейшим вариантом иконографии этого праздника, который включается в монументальные циклы лишь в послеиконоборческий период, и становится частью Додекаортон только в XI в. (Kitzinger, 1988. P. 52–53). К ранним примерам «облачной» иконографии относятся композиции из фресок Новой Токали (середина X в.) (Wharton Epstein, 1986. P. 25. Fig. 100–101), Панагии тон Халкеон (1028) (Papadopoulos, 1966. S. 93), Софии Охридской (1037–1054) (Hamann-Mac Lean, Hallensleben, 1963. Abb. 26), из Иерусалимского литургического свитка (вторая половина XI в.) (Grabar, 1954 (1968). Pl. 134), а также эмалевого оклада иконы Спаса из грузинского монастыря Кордхери (начало XII в.) (Кондаков, Бакрадзе, 1890. С. 98–101). Однако во всех перечисленных случаях мотив путешествия апостолов имеет второстепенное значение. Между тем во фреске Печерского собора облака с летящими апостолами занимали значительную часть композиции и составляли ее важнейшую повествовательную часть. Этот вари-



454

ант «облачного» извода представлен фресками собора Антониева монастыря в Новгороде (1125) и Кирилловской церкви в Киеве (последняя четверть XII в.), а также иконой из Десятинного монастыря в Новгороде (первая четверть XIII в.). В последующие столетия именно такая иконография будет абсолютно преобладать в древнерусских фресках и иконах (Сарабянов, 2001. С. 29–39; Сарабянов, 2004. С. 204–208). В то же время данная иконография уникальна для памятников средневизантйского периода и известна лишь на примере фресковой композиции в базилике Св. Иоанна в Эммаусе (Абу Гюш), построенной и расписанной при крестоносцах в 1160-х гг. (Kühnel, 1988. P. 159–166). Эта композиция, полностью занимавшая одно из прясел северной стены базилики, дает пример иконографии, которая получит широкое распространение в византийских памятниках палеологовского периода и займет стабильное место на западной стене храмов (Сопочаны, около 1262 г.; церковь Богородицы Перивлесты в Охриде, 1295; церковь в Студенице,

1315; Старо Нагоричино, 1316–1318; Грачаница, 1320 и др.) (Wratislaw-Mitrovic, Okunev, 1931. P. 134–175).

[150] Композиция «Рождество Христово» в средневизантйский период обычно включает в себя ограниченный вариант дополнительных сцен — «Поклонение волхвов», «Омовение Младенца», «Благовещение пастухам» и др. В то же время все сохранившиеся древнерусские фресковые изображения «Рождества» домонгольского периода представляют собой расширенный вариант иконографии, в которую входит подробная история путешествия волхвов, ведомых Вифлеемской звездой. Этот элемент композиции присутствует во фресках соборов Антониева (1125) и Мирожского (около 1140 г.) монастырей, церкви Бориса и Глеба в Кидекше (около 1150 г.), Кирилловской церкви в Киеве (последняя четверть XII в.). Для византийского искусства XI–XII вв. примеры расширенной иконографии «Рождества» с включением «Путешествия волхвов» единичны: икона из собрания монастыря Св. Екатерины на Синае (рубеж XI–XII вв.), мозаика Палатинской ка-



455

пеллы (1140-е гг.), фреска церкви Агиос Стратигос в Мани (конец XII в.) (Сарабянов, 2001. С. 35–37), а также несколько ансамблей Италии середины — второй половины XII в., что объясняется особой популярностью волхвов, мощи которых были обреты в Милане в 1158 г. (Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 692–696). [151] Подобная топография посвящения боковых апсид прослеживается в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (около 1140 г.) и собора Рождества Богородицы в Суздале (1230–1233), что обусловлено ориентацией декорации этих ансамблей на образец собора Киево-Печерского монастыря (Сарабянов, 2003. С. 75–84). [152] История влахернской реликвии сложна и неоднозначна, что нашло отражение в ее изучении и различных интерпретациях вопроса. Наиболее полную библиографию см.: Шалина, 2005. С. 275–349.

[153] Помимо Суздальских врат, сцены Успенского цикла известны по памятникам раннего XIII в., на что ясно указывает сцена «Несение одра» из церкви Сорока мучеников в Велико Тырново

(около 1230 г.) (Милькович-Пепек, 1967. С. 116), но широкое распространение эта тема получает в искусстве Балкан с конца XIII и особенно в XIV столетии. Практически все исследователи связывают появление этого цикла с Константинополем и Влахернами, а первым памятником, демонстрирующим развитую иконографию Успенского цикла, называют Суздальские врата, которые датируют либо временем строительства существующего ныне собора, т.е. около 1230 г. (Wratislaw-Mitrovic, Okunev, 1931. P. 151; Grabar, 1976/2. P. 150; Бабух, 1987. С. 163; Тодић, 1988. С. 155; Тодић, 1993. С. 103–107; Темерински, 1995. С. 181–189), либо более ранним периодом (Янин, 1959. С. 91–98; Вагнер, 1975. С. 97–142; Сарабянов, 2001. С. 33–34; Стерлигова, 2003. С. 556; Сарабянов, 2004. С. 202–204; Шалина, 2005. С. 301–302). В более древнем варианте датировки обосновывается их принадлежность первому суздальскому Успенскому собору, который был построен Владимиром Мономахом в 1101–1102 гг. и, как уже говорилось выше, повторял образец печерского Успенского собора. Клейма врат в таком

Суздальские врата, речь о которых пойдет в дальнейшем, включают в себя также первое из известных изображений «Покрова Богоматери» — праздника, который стал одним из главных событий русского церковного года. Есть все основания полагать, что иконография многих клейм Суздальских врат восходит к образцу Печерского собора, и, таким образом, основным источником популярности на Руси таких богородичных праздников, как Покров [ил. 454] или Положение ризы Богоматери [ил. 455], вновь оказывается Успенский собор Киево-Печерского монастыря [154].

Рассмотренные иконографические темы вновь поднимают вопросы о возможных контактах Киево-Печерского монастыря с Влахернами. Известная тенденциозность сообщений Киево-Печерского патерика не исключает возможности существования подобных связей, хотя летописные источники умалчивают о каких-либо взаимоотношениях Киевского и Влахернского монастырей. Архитектура обоих храмов исключает возможность каких-то прямых заимствований, поскольку главный собор Влахернского комплекса являлся базиликой, тогда как Успенский собор был создан в русле киевской традиции. Однако ориентация на константинопольскую святыню могла проявляться не в буквальных повторах, а в переносе на киевский храм общих концепций. Показательны само посвящение храма Успению Богородицы, а также те иконографические аллюзии, которые были связаны с культом «успенских» реликвий. Об актуальности возникшего в это время особого почитания влахернских святынь говорит и факт закладки в Киеве в 1091 г. огромного каменного монастырского храма, посвященного Богоматери Влахернской, строителем которого являлся изгнанный из Киево-Печерского монастыря игумен Стефан (см. раздел «Архитектура второй половины XI — первой четверти XII века»). Эти факты, с известной долей осторожности, все же позволяют говорить о влиянии на художественную жизнь Киева влахернских образцов. При этом важно учитывать то обстоятельство, что Влахернская базилика незадолго до строительства Печерского собора была полностью реконструирована императорами Романом IV Диогеном (1067–1071) и его преемником Михаилом VII Дукой (1071–1078) после разрушительного пожара 1069 г. Распространению культа влахернских святынь и образцов способствовало также строительство в начале 1080-х гг. Влахернского дворца, который стал новой резиденцией императора Алексея I Комнина (1081–1118) [155]. Можно полагать, что в декорации Влахернского собора 1070-х гг. не только отразились передовые художественные и иконографические идеи, но во всей полноте воплотился весь комплекс сюжетов и иконографических формул, связанных с многовековым почитанием влахернских Бо-



456

городичных реликвий, которые, учитывая их высочайший статус, могли сразу стать образцами для многочисленных повторов. Именно эти реалии внутреннего убранства Влахернского храма могли в той или иной степени отразиться в декорации Успенского собора, а через него получить распространение по всей Руси [156].

Нам ничего не известно о художественных особенностях росписей Успенского собора, и факт участия в его декорации константинопольских мозаичистов, несмотря на его значимость, не помогает даже в приблизительном восполнении этой лакуны, поскольку от данного периода не сохранилось ни одного византийского памятника монументальной живописи бесспорно столичного уровня. В целом же в византийском искусстве последней четверти XI в. все сильнее звучит тема аскезы, драматизации образа, усиления его экспрессии и эмоциональности, сочетающаяся с явной тенденцией к дематериализации формы, что неизбежно влекло за собой существенный пересмотр классических норм. Эти черты проявляются в разных памятниках, независимо от их принадлежности к классицизирующему направлению или провинциальному искусству, в котором зачастую заметно ретроспективное обращение к монументальной выразительности образов раннего XI в. В немногочисленных древнерусских памятниках

456 Богоматерь Одигитрия. Лицевая сторона двусторонней иконы. XI, XIV вв. Успенский собор Московского Кремля
457 Св. Георгий. Обратная сторона двусторонней иконы. Последняя четверть XI в. Успенский собор Московского Кремля

случае могли повторять фресковую роспись первого суздальского собора, восходившую, в свою очередь, к образцу Дивной Печерской церкви. [154] Истории праздника Покрова посвящено множество исследований, которые, единодушно признавая возникновение на Руси праздника, отмечаемого 1 октября, расходятся при уточнении его происхождения. Мнение о его владимиросуздальских корнях, связанных с именем Андрея Боголюбского, возникло в позднем церковном предании и было сформулировано некоторыми исследователями (Остроумов, 1911. С. 401–412; Медведева, 1947), однако современная академическая наука скептически относится к этой идее. Еще знаток русского церковного устава архимандрит Сергий обосновал его киевское происхождение, отнес его к началу XII в. (Сергий (Спасский), архиеп., 1898. С. 617–625). Эту концепцию поддержали Е.Е. Голубинский (Голубинский, 1901. Т. 2, 1-я пол. С. 403) и ряд современных исследователей (Александров, 1983; Плеханова, 1995. С. 23–62). Анализ иконографии «Покрова Богоматери», изображение которого встречается исключительно в русском искусстве, по мнению ряда исследователей, указывает на существование ряда византийских иконографических протографов, на основании которых и сложился оригинальный вариант изображения праздника (Lathoud, 1932. P. 302–314; Wortley, 1971. P. 149–154; Grabar, 1976/2. P. 143–162; Шалина, 2005. С. 349–382). [155] Сведения по истории Влахернского комплекса см.: Janin, 1953. P. 169–170; Шалина, 2005. С. 298; Эттингер, 2005. С. 88; Высоцкий А., 2005. С. 211–217. О влиянии строительства Влахернского дворца,





458

последней четверти XI столетия все названные тенденции находят разнообразное проявление, в целом не выходящее за рамки общих для Византии художественных направлений, что говорит о прочных и многогранных контактах Киева с византийской традицией. В то же время было бы неправильно преувеличивать спектр художественных направлений, существовавших в искусстве Киева последней четверти XI столетия, главным явлением среди которых, несомненно, стала работа мозаичистов, украсивших Успенский собор Печерского монастыря.

Хронологически наиболее близким памятником киевского происхождения для утраченных росписей Успенского собора являются миниатюры Кодекса Гертруды, созданные между 1078 и 1086 гг., и особенно изображение тронной Богоматери, которое повторяет чудотворную «наместную» икону Успенского собора. Однако, вероятнее всего, украшение Кодекса Гертруды предшествовало декорации Печерского собора и не может считаться буквальной стилистической аналогией для этого памятника. Ансамбль фресок собора Выдубицкого монастыря, созданный, вероятнее всего, вслед за росписями Успенского собора, судя по небольшому раскрытому фрагменту «Страшного суда», о котором речь пойдет ниже, как будто представляет уже следующий этап, для которого характерно усиление аске-

тических тенденций, что вряд ли могло являться определяющей чертой декорации Печерского храма [157]. Сам факт присутствия мозаик в Успенском соборе говорит о приоритете классических норм, характерных для подавляющего большинства сохранившихся мозаик, практически всегда связанных с элитарным придворным искусством Константинополя. Из всех древнерусских памятников ближе всего к классическому наследию Византии этого периода стоит вторая по древности русская двухсторонняя икона с изображением Богоматери Одигитрии [ил. 456] на лицевой стороне и св. Георгия [ил. 457] на обороте, где классицизирующее византийское начало выражено очень сильно.

Лицевая сторона иконы в XIV столетии была полностью переписана, так что ее древний облик угадывается лишь в мощных пропорциях и контурах фигуры Богоматери, тогда как живопись ликов представляет собой первоклассное произведение константинопольского мастера, написанное, вероятнее всего, в середине XIV в. поверх древней живописи [158]. Оборот иконы с поясным изображением св. Георгия представляет собой живопись XI столетия и имеет прекрасную сохранность, уникальную для памятников подобной древности. Этот знаменитый образ неоднократно становился предметом исследований, а его датировка, колебавшаяся от раннего XI до

- 458 Шествие праведных в Рай из композиции «Страшный суд». Фреска. Церковь Архангела Михаила Выдубицкого монастыря в Киеве. Конец XI в. Фрагмент
459 Евхаристия. Фреска. Церковь Архангела Михаила из Остерского городка. Рубеж XI–XII вв. Фрагмент. По акварельным прорисям Е.Н. и А.В. Половцевых
460 Евхаристия. Фреска. Церковь Архангела Михаила из Остерского городка. Рубеж XI–XII вв.

преобразование которого началось, видимо, сразу с приходом к власти Алексея I Комнина в 1081 г., на распространение культа влахернских святынь см.: Megaw, Hawkins, 1965. P. 298–299; Carr, Morosco, 1991. P. 43–44; Смирнова, 1994. С. 198; Этингоф, 2005. С. 92–93.

[156] На возможность преемственности декорации Влахернского храма и Успенского собора Киево-Печерского монастыря указывал еще О. Демус (Demus, 1950. P. 387), однако В.Н.Лазарев оспаривал его мнение (Лазарев, 1966. С. 89–90).

[157] Л.И. Лифшиц считает, что «наряду с фрагментами росписи собора Выдубицкого монастыря миниатюра Псалтири Гертруды должны рассматриваться как наиболее достоверное свидетельство о стиле мозаик и фресок, украсивших собор Печерского монастыря» (Лифшиц, 2005. С. 212).

[158] О.С. Попова датировала живопись ликов Богоматери и Младенца серединой XIV в. (Попова, 1980. С. 148–171), а Э.С. Смирнова — концом XIV столетия (Sarabianov, Sмирнова, 2001. P. 294).

Е.А. Осташенко сначала отнесла образ Богоматери к середине XIV в. (Византия. Балканы. Русь, 1991. Кат. № 22), а после завершения его реставрации — к первой трети XIV в. (Осташенко, 2002. С. 494–516).

[159] Н.А. Демина датировала икону XI–XII столети-



459

ями (Демина, 1972. С. 7–24), В.Н. Лазарев отнес ее к концу XII в. (Лазарев, 1983. С. 33–34). А.И. Яковлева, подробно проанализировавшая приемы живописи иконы, датирует ее второй половиной XI в. (Музеус, Лукьянов, Яковлева, 1981. С. 90–106), Э.С. Смирнова — серединой XI в. (Смирнова, 2000. С. 73), Е.Я. Осташенко — концом XI в. (Осташенко, 1985. С. 141–160), Л.И. Лифшиц — рубежом XI–XII вв. (Лифшиц, 2002. С. 322–343). О.С. Попова связывает икону с аскетическим направлением в искусстве второй четверти XI столетия (Попова, 2005. С. 183), а О.Е. Этингоф ставит ее в ряд произведений аристократического направления византийской живописи 1060–1080-х гг. (Этингоф, 2005. С. 416–422). [160] Смирнова, 2000. С. 73–74; Этингоф, 2005. С. 416–422) и др. [161] Подобные вывозы реликвий могли иметь место в период пребывания митрополита Киприана в Киеве на митрополичьем дворе в 1375–1380 гг. или с 1382 по 1390 г., а также при митрополите Фотии (см.: Стерлигова, 2002. С. 25; Этингоф, 2005. С. 78). О.С. Попова датирует живопись ликов Богоматери и Младенца серединой XIV в. (Попова, 1980. С. 148–171), тогда как Э.С. Смирнова относит ее к концу XIV столетия (Sarabianov, Smirnova, 2001. P. 294).

позднего XII столетия, в последние годы сузилась до периода середины XI — рубежа XI–XII вв. [159]. Сложность датировки усугубляется полным отсутствием сведений о ее происхождении: если все древнейшие русские иконы имеют четкую привязку к тому или иному храму, то никаких достоверных данных о времени появления двухстороннего образа в московском кафедрале не сохранилось. Многие исследователи сходятся на том, что икона была привезена в эпоху Ивана Грозного из Новгорода и изначально была написана для новгородской Софии, однако такая точка зрения основывается в основном на существующей в науке традиции и не имеет никаких достоверных подтверждений [160]. В то же время нельзя исключать возможности ее происхождения из Киева, откуда почитаемые святыни вывозились в Москву митрополитами Киприаном и Фотием, и тогда становится понятным поновление лицевой стороны иконы во второй половине XIV в. одним из греческих мастеров, работавших в Москве [161]. Следует также оговориться, что двухсторонняя икона по своей функции не являлась обязательным элементом храмовой декорации, поэтому ее появление в той или иной церкви не имеет жесткой связи со временем строительства храма, но могло обуславливаться самыми разнообразными причинами, в том числе и частного порядка.

Икона «Св. Георгий» возникла на стыке двух художественных эпох, что и определяет своеобразие этого выдающегося памятника. Широкоплечая фигура святого, представленного по пояс, плотно заполняет иконное поле и обладает крупными пропорциями, характерными для произведений раннего XI в. К этому же периоду, на первый взгляд, тяготеет

и манера письма лика, выразительная прежде всего светоносностью красочных слоев, объемом формы и пластикой моделировок. Однако образ святого не производит того исполинского впечатления, которое знакомо нам по изображениям Софии Киевской, что во многом достигается уплощением фигуры, подчинением ее плоскости иконы. Одежды Георгия лишены объема и скульптурной выразительности; узор его воинских доспехов или тонкий золотой орнамент, покрывающий его



460

мантию и рукава хитона, нивелирует пространственное восприятие изображения. При такой плоскостной трактовке фигуры акцент переносится на лик и руки святого, которые написаны в сочной светотеневой манере, когда красочные слои различной световой градации накладываются не последовательно, а сплавляются тончайшими красочными мазками в единую живописную материю. Контрастное сочетание объемного лика и уплощенной фигуры, а также скорбное и одновременно строгое выражение лика, взгляд, скользящий чуть мимо зрителя, вносят в этот образ ту меру драматизма, которая не свойственна иконам первой половины — середины XI столетия. Эти новые тенденции найдут более яркое проявление в аскетическом направлении византийской живописи конца XI — начала XII в., что позволяют с большой долей вероятности объединить этот памятник с деятельностью византийских мастеров, работавших на Руси в последней четверти XI столетия и так или иначе связанных с Киево-Печерским монастырем. Таким образом, икону «Св. Георгий» можно считать косвенным свидетельством стиля утраченных мозаик Успенского собора.

Декорация печерского Успенского собора представляется принципиально важным этапом в развитии древнерусского изобразительного искусства, не менее существенным, чем декорация Софии Киевской и других храмов эпохи Ярослава Мудрого. Участие столичных художников в ее создании явилось вторым, после Софии Киевской, мощным вливанием новых художественных и иконографических идей, привнесенных из византийской столицы. Несмотря на утрату самого памятника, его внутреннее убранство во многом определяет развитие древнерусской живописи на протяжении большого периода вплоть до середины XII в. Этот этап истории русского искусства принципиально важен и тем, что именно в это время, при несомненно преобладающем влиянии византийской художественной культуры, начинает формироваться местная традиция со своим арсеналом художественных средств и иконографических приоритетов. Именно с работами в Успенском соборе и с иконописной деятельностью в печерской обители предание связывает формирование древнерусской школы [162], первым представителем которой был монах Киево-Печерского монастыря Алимпий.

Личность Алимпия ярко обрисована в Киево-Печерском патерике, где его житию посвящена отдельная глава [163]. Алимпий ребенком был отдан родителями для обучения иконописанию, что произошло в то самое время, когда в Печёры прибыли греческие художники из Константинополя. Он помогал мозаичистам выкладывать образ Богоматери в конхе алтарной апсиды, когда случилось чудо с голубем,

вылетевшим из уст Богородицы. По завершении росписи Успенского собора Алимпий был пострижен игуменом Никоном, т.е. в период между 1078 и 1088 гг., и всю жизнь оставался в братии Киево-Печерского монастыря, вскоре став иеромонахом. В его житии приведено несколько чудесных историй, связанных с его иконописной деятельностью. Так, он исцеляет прокаженного, замазав раны на его лице красками, приготовленными для написания иконы. Другой эпизод повествует о написании Алимпием на заказ пяти деисусных и двух «наместных» икон для алтарной преграды одной из церквей, возведенных на Подоле. Уже после смерти Алимпия эта церковь выгорает при пожаре 1124 г., однако все иконы остаются целыми, и одну из них — образ Богоматери — Владимир Мономах посылает в Ростов Великий в построенную им церковь. Последнее чудо происходит с уже умирающим Алимпием, когда заказанную ему икону «Успение» пишет за него ангел.

Из текста Патерика вырисовывается общая картина деятельности иконописной мастерской при Киево-Печерском монастыре. Ее основу, несомненно, заложили константинопольские художники, приехавшие для работы в Успенском соборе и, как указывает Патерик, принявшие здесь же постриг и оставшиеся в монастыре до конца жизни. Алимпий, проработавший монастырским иконописцем с середины 1080-х гг. до самой смерти (около 1114 г.), т.е. около 30 лет, вероятно, являлся ведущим мастером и пользовался широкой известностью, исполняя самые разнообразные заказы, выходившие за рамки монастырских нужд. Его иконам явно отдавалось предпочтение по сравнению с работами других безымянных лаврских иконописцев, фигурирующих в повествовании его жития. Однако вряд ли Алимпий возглавлял монастырскую мастерскую, о чем свидетельствует рассказ Патерика о двух лаврских монахах-иконописцах, которые пытались обманом присвоить его работу. Содержащийся в этом рассказе намек на некоторую конкуренцию говорит в пользу того, что в начале XII в. монастырские мастерские имели достаточное число художников и их работа являлась прибыльным для Печерской обители промыслом. Учитывая статус и авторитет монастыря, можно с уверенностью говорить о ведущей роли печерских иконописных мастерских, и логично было бы связать с их деятельностью многие художественные работы, осуществлявшиеся в конце XI и начале XII столетия в Киеве и в целом в южнорусских землях [164].

Княжеский заказ в этот период продолжает играть определяющую роль в строительстве церквей и их декорации, и эта закономерность хорошо прослеживается в различии художественной активности при правлении трех Ярославичей. Важнейшим фактором

[162] Еще Д.В.Айналов рассматривал художественную деятельность Киево-Печерского монастыря как «вторую киевскую школу», которая легла в основание дальнейшего развития древнерусской живописи (Айналов, 1932. С. 25).

[163] Киево-Печерский патерик, 1999. С. 69–72.

[164] Проблема участия печерских иконописцев в различных художественных работах привлекала внимание многих исследователей. Так, Д.В. Айналов предполагал возможным участие самого Алимпия в декорации Михайловского Златоверхого собора (около 1112 г.) (Айналов, 1926. С. 215–216). В.Н. Лазарев не исключал такой возможности, но и не подтверждал это с определенностью (Лазарев, 1966. С. 99–100). Ю.Л. Шапова высказала весьма убедительное предположение об участии мозаичистов, украшавших Успенский собор, в ширококомасштабных работах по декорации церквей и гражданских построек епископского двора Переяславля, которые были начаты по инициативе епископа Ефрема — выходца из Киево-Печерского монастыря — в 1089 г. (Шапова, 1991. С. 199–200). Эту идею в целом поддерживает О.Е.Этингоф (Этингоф, 2005. С. 96–101).



461

здесь оказались взаимоотношения киевских князей с Киево-Печерской обителью, которая, будучи основанной еще при Ярославе (официальной датой считается 1051 г.), пользовалась огромным авторитетом. Период правления Изяслава Ярославича вряд ли можно назвать благоприятным для развития искусств, что усугублялось и сложными отношениями князя с братией Киево-Печерского монастыря. Вступив на престол, Изяслав приходит получить у Антония благословение, что однозначно говорит об авторитете и святого, и обители в целом, однако уже в 1061 г. между ними возникает первый конфликт, связанный с уходом в монашество двух приближенных князя — боярина Варлаама и евнуха Ефрема. В результате Антоний уходит с игуменства, поставив вместо себя Варлаама, и удаляется в «ближние» пещеры. В конце 1060-х гг. Изя-

слав обвиняет Антония в поддержке Всеслава Полоцкого, и тот вынужден скрыться в Чернигов, где живет в пещерах Болдина монастыря, тогда как его ближайший соратник Никон бежит в Тмутаракань. Лишь в 1073 г. по приглашению Изяслава Антоний возвращается в Киев, где, незадолго до своей кончины, участвует в закладке Успенского собора.

В период правления Святослава Ярославича взаимоотношения между князем и монастырем продолжают оставаться достаточно напряженными. Игумен Феодосий, сменивший еще в 1062 г. Варлаама, открыто поддерживал Изяслава как законного правителя в династической борьбе Ярославичей, чем, естественно, навлек на себя немилость Святослава. Умирая в 1074 г., Феодосий оставляет своим преемником Иакова пресвитера, однако под давлением Святослава игуменом становится

Стефан, во время правления которого, и при активной поддержке князя, возводится каменный Успенский собор. Однако сразу после смерти Святослава и с приходом на киевский престол Всеволода Ярославича монахи изгоняют Стефана из монастыря, а его место занимает Никон, вернувшийся из тмутараканской ссылки. Именно годы правления Всеволода (1078–1093) и игуменства Никона (1078–1088) являются периодом активизации художественной деятельности в монастыре, выразившейся в приезде константинопольских мозаичистов, украшении Успенского собора мозаиками и фресками и в конечном результате в создании Печерских иконописных мастерских, работа которых заложила реальную основу для развития русских художественных традиций.

Принципиально важной в этом контексте представляется личность князя Всеволода и его жены — византийской принцессы, дочери императора Константина Мономаха от первого брака. Хотя в истории не сохранилось даже ее имени, можно с большой долей вероятности предполагать влияние высокородной княгини, воспитанной в утонченной роскоши императорского дворца, на вкусы ее новой семьи, последующие поколения которой оказали решающее, в полном смысле этого слова, воздействие на формирование русского искусства и сохранение в нем живого духа классического византийского наследия. Прививка идеалов классического византийского искусства, полученная Всеволодом Ярославичем через его кровное приобщение к императорской семье, обрела долгую жизнь в деятельности его наследника и продолжателя Владимира Всеволодовича Мономаха, его сыновей Мстислава Владимировича и Юрия Владимировича Долгорукого, а далее в храмозданной деятельности Андрея Юрьевича Боголюбского и Всеволода Юрьевича Большое Гнездо, центр которой был перенесен во Владимиро-Суздальскую землю. Именно эта традиция, отразившись в образах Владимирской Богоматери и фресках Димитриевского собора (1190-е гг.), в дальнейшем, уже в XIV–XV вв., легла в основу культуры Московской Руси, ярко проявившись в творениях Андрея Рублева и Дионисия.

Факт приглашения греческих мозаичистов при Всеволоде Ярославиче весьма красноречив. Мозаика, будучи наиболее дорогостоящей, технологически сложной и в то же время самой изысканной техникой монументальной живописи, в средневизантийский период всегда расценивалась как знак приверженности заказчика к самым высоким требованиям художественного мастерства. Украсить свою церковь мозаиками могли позволить себе только император, высшие государственные и церковные сановники Византии или же их прямые или косвенные вассалы, правившие странами, входившими в «Византийское

содружество». Мозаика являлась элитарным видом искусства, поэтому мозаичисты были художниками высшей квалификации, носителями самых утонченных вкусов, отточенных художественных приемов и методов. Их привлечение требовало больших денежных вложений. Таким образом, приезд греков для работы в Успенском соборе, вероятнее всего, был не только обеспечен финансовой поддержкой князя Всеволода, но и организован самим киевским князем, а в выборе приглашаемых художников существенную роль должны были сыграть вкусы и связи великой княгини. Описанная в Патерике драматическая история путешествия художников из Константинополя в Киев, ведомых, помимо их желания, самой Богоматерью, очевидно, отражает реальные сложности в организации этого княжеского заказа, который тем не менее получил блестящую реализацию и в дальнейшем способствовал многолетней работе константинопольских мозаичистов, украсивших не один храм южной Руси.

Деятельность мозаичистов, работавших в Успенском соборе, не ограничивалась стенами Киево-Печерского монастыря. Сказание Патерика о том, что все художники приняли постриг и остались монахами обители, а их погребения чтятся насельниками монастыря [165], не противоречит их вероятному участию в декорации других церквей, а, наоборот, подкрепляет возможность расширения их профессиональной деятельности, что подтверждается многочисленными артефактами. Археологические и летописные данные свидетельствуют о том, что в 1089 г. в Переяславле были начаты активные работы по росписи вновь отстроенных храмов, где интенсивно используется мозаика. Переяславль являлся родовой вотчиной Всеволода, а инициатором этих работ становится епископ Ефрем — тот самый приближенный князя Изяслава, его домоправитель, постриг которого в Киево-Печерском монастыре вызвал гнев князя и конфликт между ним и игуменом Антонием. Ефрем был одним из самых образованных людей своего времени, и именно ему принадлежит перевод Студийского устава во время его визита в Константинополь в конце 1060-х гг. На рубеже 1080–1090-х гг. епископ Ефрем отстраивает свою переяславскую резиденцию, состоявшую из Михайловского собора, надвратной церкви и гражданской постройки (видимо, епископского дворца), при археологическом исследовании которых были обнаружены остатки мозаической декорации. Наиболее вероятным представляется приглашение епископом Ефремом печерских мозаичистов, которые только что завершили декорацию Успенского собора, освященного в 1089 г., и, находясь в распоряжении Всеволода, могли быть направлены князем для работ в его «отчем» Переяславле [166]. Не исключено, что в этот же

[165] Киево-Печерский патерик, 1999. С. 15.

[166] Материалы археологических исследований Переяславского комплекса (см.: *Раннопись*, 1982. С. 32–35). Идею о работе в Переяславле киево-печерских мастеров высказал В.Н. Лазарев (*Лазарев*, 1966. С. 89), а Ю.Л. Щапова подтвердила ее на основании химического анализа смальты, которая по своим технологическим характеристикам совпадает с мозаикой из мастерских Киево-Печерского монастыря (*Щапова*, 1991. С. 199–200, а также: *Этингоф*, 2005. С. 100–101).

462 Св. Константин
и Елена. Фреска.
Мартырьская паперть
собора Св. Софии
в Новгороде. Последняя
четверть XI в.



462



463 Св. царь Константин.
Фреска. Мартирьвская
паперть собора Св. Софии
в Новгороде

463

период мозаические работы продолжались и в храмах Киева. Так, остатки смальты обнаружены при раскопках собора Дмитриевского монастыря, но, в отличие от Переяславского комплекса, дата создания стенописей этого храма остается дискуссионной [167].

Работа печерской мозаической мастерской, возглавляемой греческими мастерами, вероятнее всего, не вышла за рамки конца XI столетия. Мозаика, как было сказано выше, оставалась явлением исключительным и

элитарным, и на Руси она не стала массовым видом искусства. Поддерживаемая Всеволодом, деятельность мозаичистов вряд ли продолжалась после его смерти в 1093 г. Поэтому совершенно закономерно, что постепенно мозаика была полностью вытеснена фреской, более простой в исполнении и куда более соответствующей русскому художественному менталитету. Исключительному преобладанию фресковой техники способствовали и многократно возросшие масштабы работ по

[167] Дмитриевский монастырь был основан Изяславом Ярославичем как родовой в начале 1060-х гг. Его сын Ярополк Изяславич заложил здесь церковь Апостола Петра, которая оставалась еще недостроенной, когда в 1086 г. он был в ней похоронен. Археологическими исследованиями обнаружен один храм, атрибутируемый как Дмитриевский



464

и датируемый исследователями 1060-ми гг., в развалинах которого найдено много мозаической смальты и фрагментов фресок В.Н. Лазарев не без оснований считал, что мозаичная декорация храма была осуществлена лишь в конце 1080-х гг. вместе с достройкой церкви Петра, о характере архитектуры которой, впрочем, нет никаких достоверных сведений (см.: *Каргер*, 1961. Т. II. С. 261–273; *Лазарев*, 1966. С. 89; *Раппопорт*, 1982. С. 17; *Комеч*, 1987. С. 286–287).

декорации вновь отстраивающихся храмов. Можно полагать, что формирование местных художественных кадров в связи с необходимостью украшения строящихся церквей шло в последние два десятилетия XI столетия невероятными темпами. Об этом, к сожалению, свидетельствуют в основном материалы археологических раскопок, поскольку сами росписи, дошедшие до нас в нескольких ансамблях этого периода, сохранились в крайне фрагментарном виде. Тем не менее история

церковного строительства, воссоздаваемая по летописям и археологическим находкам, позволяет составить впечатляющую картину активной художественной жизни, распространявшейся вширь по всей Руси.

Подавляющее большинство храмов, возводившихся в конце XI и начале XII вв., практически сразу же, или по прошествии нескольких лет, украшалось фресковой росписью. Так, в одном Киеве можно назвать около десятка церквей, росписи которых правомочно

связать с деятельностью первого поколения печерских мастеров, непосредственно сотрудничавших с константинопольскими художниками-мозаичистами, которые, вне сомнения, в равной степени владели и мастерством фрески. Сам Успенский собор расписывался в 1083–1089 гг., но параллельно ему работы могли вестись в соборе Димитриевского монастыря и в соборе Влахернской Богоматери Кловского монастыря. К этому же периоду можно отнести фрески церкви Архангела Михаила Выдубицкого монастыря, строительство которой было завершено к 1088 г., и, вероятно, упоминавшейся выше церкви Петра в Димитриевском монастыре (после 1086 г.). Концом XI в. датируется безымянная киевская церковь на усадьбе Художественного института, в развалинах которой также обнаружены остатки фресковых росписей. С большой долей вероятности можно предполагать изначальное наличие фресок в надвратной Троицкой церкви Киево-Печерского монастыря, выстроенной около 1108 г. черниговским князем Святославом, принявшим постриг в монастыре под именем Николая Святоши. Наконец, не выходит за пределы конца XI — начала XII столетия декорация Борисоглебского собора в Вышгороде, несомненно, явившаяся важной вехой в истории искусства Киевской Руси [168]. К этому перечню следует добавить декорацию построек Переяславля,



465



466

созданную в конце 1080-х — начале 1090-х гг. по инициативе епископа Ефрема и Владимира Мономаха, занимавшего переяславский стол с 1093 по 1113 г., среди которых, помимо уже упоминавшихся Михайловского собора, надвратной церкви Св. Федора и епископских палат, включавших в свой декор мозаику, следует назвать также Спасскую церковь и безымянную церковь (на Советской улице), в развалинах которых также были обнаружены остатки фресковой росписи [169]. К памятникам переяславского круга также примыкают и остатки росписей в так называемой Юрьевой божнице — церкви Архангела Михаила Острёрского городка, представлявшего собой небольшое, но стратегически важное укрепление Переяславского княжества, основанное Владимиром Мономахом в 1098 г. [170] Художественные работы велись и в Чернигове — к ним можно отнести построенный Владимиром Мономахом храм-усыпальницу (1080–1090-е гг.) [171] и Ильинскую церковь, датируемую некоторыми исследователями концом XI в. [172]

Для верного понимания темпов развития монументальной живописи нужно представлять себе реальные параметры этих церквей, которые часто отличались колоссальными размерами. Так, например, площадь только центральной апсиды Печерского Успенского собора, по приблизительным подсчетам, достигала 400 кв. м, а общая площадь внутренних поверхностей его стен была не менее 4000 кв. м. Успенский собор был самым грандиозным храмом второй половины XI в., однако другие постройки этого периода, такие как соборы Димитриевского и Кловского монастырей, или же Михайловский собор в Переяславле, не намного уступали ему в своих размерах.

465 Иоанн Богослов и апостол Павел. Миниатюра. Милятино Евангелие («Евангелие попа Домки»). Конец XI — начало XII в. РНБ, Ф.п. I. 7
466 Пантократор. Фреска. Центральный купол собора Св. Софии в Новгороде. 1109 г. Фотография конца XIX в.

[168] Общие сведения об этих постройках см.: *Каргер*, 1961. Т. II. С. 261–427; *Раннопорт*, 1982. С. 16–28. О вероятной работе печерских мастеров в соборе Кловского монастыря пишет Г.Н. Логвин (*Логвин*, 1980. С. 72–76). Л.И. Лифшиц считает возможным повторение в Кловском соборе даже общей схемы росписи Успенского собора Киево-Печерского монастыря, а также не без оснований связывает художников, расписавших Софию Новгородскую (1108/1109), с Печерскими мастерами, откуда их пригласил в Новгород епископ Никита, сам являвшийся монахом Киевского монастыря (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 94). О.Е. Этингhoff, поддерживая тезис о преобладании лаврских иконописцев в монументальных работах конца XI в., гипотетически распространяет их деятельность на выполнение заказов Владимира Мономаха в Ростове, Суздале и Смоленске на рубеже XI–XII вв.
[169] *Раннопорт*, 1982. С. 32–37.
[170] *Макаренко*, 1916. С. 373–404; *Макаренко*, 1928. С. 205–223; *Раннопорт*, 1982. С. 38.
[171] *Коваленко, Раннопорт*, 1993. С. 36–53; *Лифшиц*, 2005. С. 205.
[172] Библиографию и различные точки зрения см.: *Раннопорт*, 1982. С. 47.
[173] Среди многочисленных работ, посвященных технике средневековой фрески, следует указать обобщающие труды Ю.Н. Дмитриева, Д. Уинфилда и В.В. Филатова (*Дмитриев*, 1954. С. 238–278; *Winfield*, 1967. Р. 67–139; *Филатов*, 1968. С. 51–84).



467

[174] Лифшиц, 2005.
С. 213.

[175] ПСРЛ, 1997.

Стб. 174. «Священа бысть церкви святого Михаила монастыря Всеволожа митрополитом Иваном <...>, а игуменство тогда державицу того монастыря Лазареву» (Там же. Стб. 207).

[176] В.Н. Лазарев отнес росписи ко времени ремонта храма при князе Рюрике Ростиславиче (1195–1202) (Лазарев, 1953. С. 221), тогда как Н.В. Холостенко, основываясь на

технологических особенностях фрескового грунта, сделал вывод о значительном временном перерыве между завершением строительства и росписью Михайловского собора (Холостенко, 1967. С. 66). Тем не менее большинство исследователей датируют росписи 1090-ми гг. и связывают их с деятельностью лаврской артели монументалистов. Первым такое предположение высказал еще К.В. Щероцкий, который не видел фресок, еще полностью находившихся под записью (Щероцкий, 1917. С. 327). Он же сообщает об обнаружении в ходе археологических раскопок 1916 г. фрагментов фресок и мозаик (Там же. С. 329), однако последующие археологические исследования наличия мозаичной смальты не подтвердили (Коренюк, 2006. С. 21–22).

Этой же датировки придерживаются современные исследователи: В.Д. Сарабьянов (Sara-bia-nov, Smirnova, 2001. Р. 47), Л.И. Лифшиц (Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 89; Лифшиц, 2005. С. 211–212), а также Ю.А. Коренюк (Коренюк, 2006. С. 27), ранее датировавший их периодом строительства собора (Коренюк, 2003. С. 28).

Фресковая роспись, техника которой к XI столетию имела многовековой опыт, предъявляла высокие требования не только к уровню мастерства художника, но также к организации работы и скорости исполнения. Фреска выполнялась по сырой штукатурке, причем площадь оштукатуриваемой поверхности строго соответствовала возможностям художника, его выучке и профессионализму. Каждый художник имел за своей спиной небольшую артель, состоявшую, как правило, из двух подмастерьев, помогавших ему в расколеровке поверхностей и исполнении менее сложных участков живописи. За один рабочий день, ограниченный его световым периодом, такая артель расписывала в среднем площадь около 10 кв. м, а доработки могли выполняться на следующие сутки, пока штукатурка еще оставалась сырой [173].

Простой расчет показывает, что для декорации храма средних размеров, имеющего около 2500 кв. м внутренней поверхности стен, требовалась артель из пяти ведущих художников и примерно десять подмастерьев, работающих только над живописью, т. е. без учета подготовительных процессов (подготовка пигментов, колеров, инструментов и пр.), в течение не менее ста рабочих дней. Здесь же следует учитывать большое количество штукатуров, плотников, керамистов, сте-клодувов, металлистов и других мастеров,

поскольку во внутреннюю отделку храма входили также производство и укладка поливных полов, установка алтарной преграды, изготовление резных каменных украшений, металлической и деревянной утвари, оконных стекол и пр. Если учитывать, что стандартная артель фрескистов, как правило, состояла из трех-четырёх ведущих художников, а живописные работы велись только в тёплое время года, т. е. в течение максимум четырёх месяцев, то в целом на полную отделку такого храма, после завершения его строительства, уходило не менее двух-трёх лет. Такая длительная работа требовала хорошей организации, четкой дисциплины и стабильной оплаты, что накладывало жесткие обязательства не только на исполнителей, но и на заказчиков — князя, его доверенных лиц и духовенство. Иными словами, внутренняя декорация большого храма была делом не менее сложным, чем и его строительство, и в этот процесс были вовлечены сотни людей.

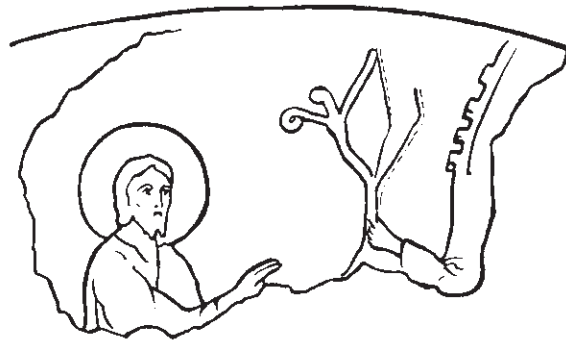
Большой размах художественных работ в 1080–1090-х гг. говорит о горячей заинтересованности заказчиков, в первую очередь князя Всеволода Ярославича и его сына Владимира Всеволодовича Мономаха. В то же время этот период, вне всякого сомнения, дал большое количество художников, выросших из местной среды и обученных византийскими мастерами. Так, помощник мастера, работавший с ним на протяжении пяти-шести лет и участвовавший в исполнении двух больших заказов, впоследствии уже мог сам брать на себя ответственную работу и делать ее самостоятельно. К сожалению, сохранилось очень мало памятников, по которым можно было бы составить полное представление и о профессионализме работавших здесь мастеров, и об их художественных пристрастиях и приоритетах. Тем не менее немногие дошедшие до нас фрагменты росписей все же позволяют судить о характере и специфике живописи, выходившей изпод кисти работавшей в тот период смешанной греко-русской артели. Можно полагать, что живописные работы 1080–1090-х гг. были объединены принципиально общими художественными настроениями, и лишь в самом начале XII столетия наметилась стилистическая дифференциация, что отчасти было вызвано приходом на сцену нового поколения киевских художников, отчасти же — вливанием новых художественных сил из Византии [174].

Одним из немногих сохранившихся памятников данного периода является Михайловский собор Выдубицкого монастыря. Храм был заложен как родовая обитель Всеволода Ярославича еще в 1070 г., однако завершение его строительства, по неизвестным причинам, затянулось до 1088 г. [175] Росписи собора были созданы, как считают многие исследователи, в 1090-х гг. [176] К сожалению, здание храма подверглось сильным перестройкам после

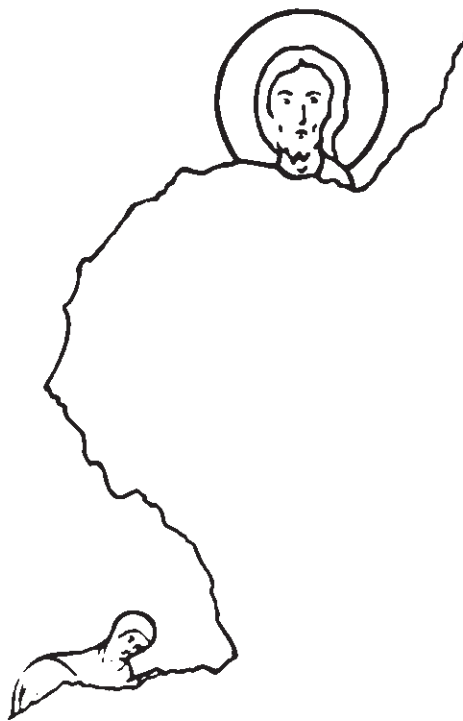
того, как рухнули его восточная и центральная части, так что до нашего времени сохранился лишь западный объем, на стенах которого были обнаружены древние фресковые росписи. В настоящее время фрески покрыты слоем живописи XVII в., и лишь на южной стене нартекса раскрыт небольшой фрагмент композиции «Шествие праведных в Рай» [ил. 458], из чего можно сделать вывод, что все пространство нартекса было отведено под развернутое изображение «Страшного суда».

Традиция расположения «Страшного суда» в западной части храма имеет давнюю историю и восходит к раннему послеиконоборческому периоду. Сохранился целый ряд памятников X–XI вв., где сцены «Страшного суда» занимают нартекс храма и имеют развитую иконографию [177]. Однако для византийских памятников эта тема не являлась приоритетной, и значительно чаще западный объем храма посвящался другим сюжетам. Иную картину мы видим в древнерусских памятниках, где на протяжении всего домонгольского периода Страшный суд оставался едва ли не обязательным сюжетом росписи западного объема. Именно эту традицию демонстрируют нам фрески собора Выдубицкого монастыря, являясь в то же время самым древним ее сохранившимся примером. Впрочем, «Страшный суд» Михайловского собора, безусловно, не был первым памятником подобного рода, но отражал уже ставшую устойчивой схему росписи храмов Киевской Руси, которая в своей основе должна была опираться на декорацию Десятичной церкви и киевских храмов Ярослава Владимировича [178]. Кроме того, тема Страшного суда была созвучна и традиции расположения в нартексе ктиторских погребений, что, в частности, мы видим и в соборе Выдубицкого монастыря.

Раскрытая живопись, несмотря на небольшой размер зондажа, имеет яркий и индивидуально выразительный облик. Фигуры изображены в порывистом движении, в них отсутствует мерная статика, характерная для росписей Софии Киевской. Напротив, все здесь подчинено динамике и экспрессии, которые создают резкие пространственные сдвиги и ракурсы. Лики апостолов исполнены в подчеркнуто антиклассичной манере: в проработке нет сложных цветовых сочетаний и полутеней, они имеют ровную, почти лишенную объемной проработки карнацию, по которой исполнен темный рисунок, создающий облики с резкими, порой гротескно изломанными чертами. Их лица, как будто иссушенные постом и молитвой, нарочито лишены красоты, но за счет этого они обретают совершенно иную, аскетичную выразительность, которая еще не встречалась в памятниках более раннего периода. По-новому звучит и колорит раскрытого фрагмента, где цвета нарочито приглушены и в них отсутствуют



468



469



470

468 Вход в Иерусалим. Фреска. Западная ветвь подкупольного креста собора Св. Софии в Новгороде. Зарисовка В.В. Суслова

469 Явление Христа женам мироносицам. Фреска. Западная ветвь

подкупольного креста собора Св. Софии в Новгороде. Зарисовка В.В. Суслова

470 Воскрешение Лазаря (?). Фреска. Западная ветвь

подкупольного креста собора Св. Софии в Новгороде. Зарисовка В.В. Суслова

471 Богоматерь Оранта. Фреска. Центральная апсида собора Св. Софии в Новгороде. Зарисовка В.В. Суслова

472 Вознесение — Отослание апостолов на проповедь. Фреска. Свод вимы собора Св. Софии в Новгороде. Зарисовка В.В. Суслова

[177] Примеры: Гюллю дере (X в.), церковь Св. Стефана в Кастории (X в.), церковь Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028), церковь Панагии Мавриотиссы в Кастории (рубеж XI–XII вв.), и др. (см. библиографию: *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 486–487).

[178] Напомним рассказ Повести временных лет о «запоне» с изображением «Страшного суда», привезенной греческим монахом-проповедником, которая произвела на Владимира Святославича такое сильное впечатление при выборе веры. Того же мнения придерживаются В.Н. Лазарев и Т.Ю. Царевская (*Лазарев*, 1960/2. С. 53; *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 523).

[179] Схожую оценку стиля Выдубицкого фрагмента дает Л.И. Лифшиц (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 89). Библиографию см.: Там же. С. 68. Примеч. 214. Напротив, Ю.А. Коренюк придерживается мнения, что мастер

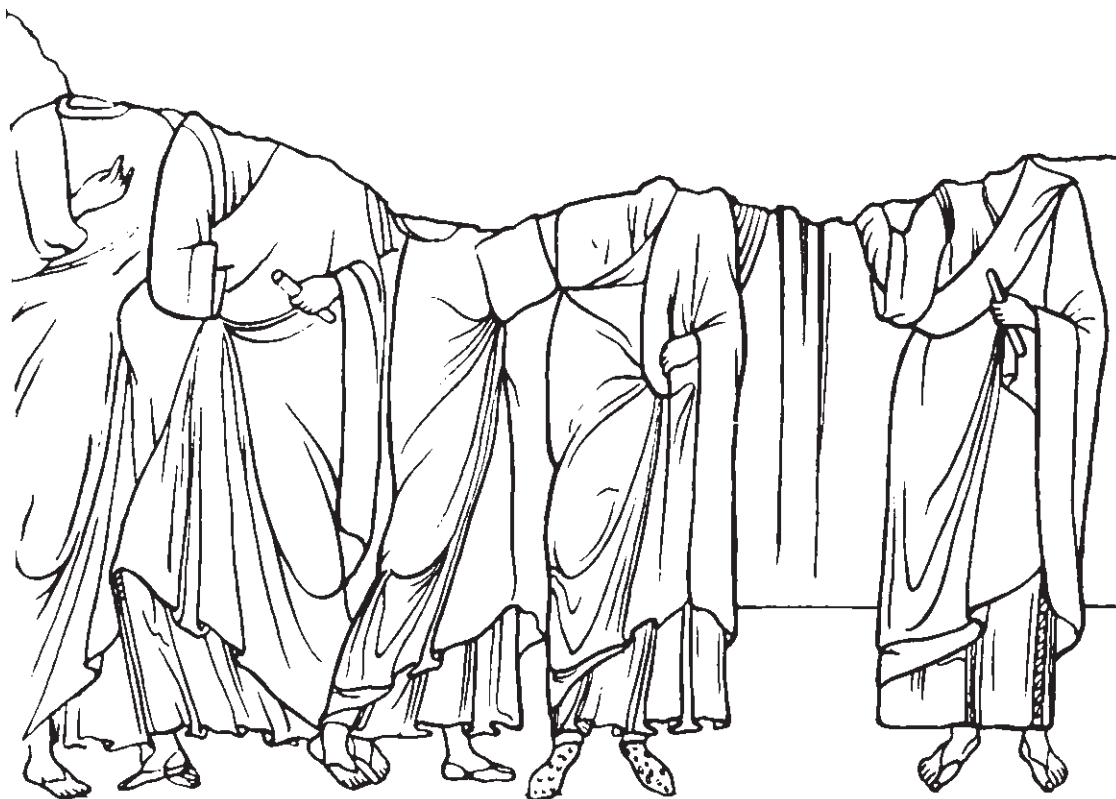


471

выдубицких фресок придерживался классических традиций (Коренюк, 2006. С. 28).

[180] В.Н.Лазарев пишет: «Приземистые, большеголовые, со строгими аскетическими лицами, с пронизывающими зрителя взорами, эти святители имеют в себе что-то резкое и фанатичное. В них ярко отразились монашеские идеалы, главным рассадником которых был Печерский монастырь» (Лазарев, 1953. С. 228).

[181] Опубликовавший этот памятник Н.Е. Макаренко сначала датировал фрески периодом между 1098 и 1152 гг. (Макаренко, 1916. С. 403), а позже сузил датировку до 1120–1152 гг. (Макаренко, 1928. С. 4). М.К.Каргер датировал храм периодом около 1098 г. и к этому же времени предположительно относил его фрески (Каргер, 1961. Т. II. С. 420–421). По строительной технике П.А.Раппопорт датирует храм рубежом XI–XII вв. (Раппопорт, 1982. С. 38). В.Н. Лазарев относит остерские фрески к 1098–1125 гг. (Лазарев, 1973. С. 32), а Л.И. Лифшиц справедливо сужает датировку до рубежа XI–XII вв. (Лифшиц, Сарбабянов, Царевская, 2004. С. 20).



472

привычные яркие сочетания тонов. Эти незнанные тенденции явственно свидетельствуют о распространении в киевской художественной среде новых идеалов строгой монашеской аскезы, источником которых, вне сомнения, являлся Киево-Печерский монастырь [179]. В этом отношении ближайшей киевской параллелью выдубицким фрескам можно считать миниатюры Изборника Святослава (1073), где фигуры св. отцов отличаются приземистыми пропорциями, а их облики с резкими пронзительными взорами и энергично выполненными бликами говорят о полном преобладании аскетических идей [180].

Еще одним памятником, относящимся к переяславскому периоду деятельности Владимира Мономаха, являются росписи церкви Михаила Архангела Остерского городка (ныне Старгородка), или так называемой Юрьевой божницы, которые были созданы, вероятнее всего, на рубеже XI–XII вв., т.е. вскоре после закладки Владимиром Мономахом в 1098 г. укрепленного Остерского городка [181]. Храм сохранился только в восточной своей части, которая открыта на улицу, что и предопределило очень плохую сохранность живописи, утратившей все верхние красочные слои. Можно составить отчетливое представление лишь о схеме росписи апсиды храма. В конхе сохранилась ростовое изображение Богоматери Оранты, повторяющее образец Софии

Киевской, но дополненное фигурами двух архангелов, ниже расположена «Евхаристия» [ил. 459, 460], а под ней — святительский чин, состоящий из четырех фигур. Характерной особенностью сохранившейся росписи является декорация узкой вимы, которая чуть заглублена относительно апсиды и алтарной арки и на всю высоту была украшена плетеным орнаментом.

Росписи Юрьевой божницы, в силу утраченности красочного слоя, поддаются лишь приблизительной характеристике. Можно сказать, что контуры фигур обретают плавность очертаний, но при этом их масштабные соотношения не обладают цельностью. Так, фигуры Богоматери и архангелов имеют вытянутые пропорции, тогда как апостолы из «Евхаристии», напротив, приземисты и утяжелены. Пожалуй, самой яркой, бросающейся в глаза чертой этого памятника является общий характер композиции сохранившейся росписи. Фигура Оранты оказывается буквально зажатой в небольшом пространстве конхи, куда помещены еще два архангела, представленные не поклоняющимися Богоматери, а в торжественных фронтальных позах, с державами и жезлами в чуть отведенных в сторону руках. В композиции конхи они оказываются главенствующими, тогда как образ Богоматери как бы отодвинут вглубь, на второй план. В сцене «Евхаристии» ощущается необычайная стесненность, поскольку апостолы в небольшой плоскости алтарной стены скученно изображены в два ряда. Их приземистые фигуры, находящиеся одна на другую, создают впечатление спешащей толпы, устремленной к фигуре Христа и жаждущей получить благодать [182]. Экспрессивность этой композиции созвучна динамическому настроению изображения праведников из «Страшного суда» Выдубицкого монастыря, однако в данном случае такой гипертрофированный эффект мог явиться результатом провинциальной интерпретации классических формул. Так, в мозаической «Евхаристии» Митрополии в Серрах, созданной в тот же период, такая же экспрессия фигур апостолов не приводит к скученности композиции, поскольку все персонажи естественно разделены цезурами фона [183]. Композиция могла бы быть иной, если бы включала пространство вимы, куда могли быть вынесены и фигуры архангелов, что более соответствовало бы их фронтальной иконографии, и второй ряд апостолов из «Евхаристии». Однако вся плоскость вимы до уровня сводов заполнена плотным орнаментальным ковром, который, возможно, и имел символическое осмысление, обрамляя вход в алтарь и прообразуя райские врата, но тем не менее вносил некоторый сумбур в архитекtonику росписей. В целом фрески Юрьевой божницы представляют собой провинциальное явление, в котором ощущаются лишь

отголоски классицизирующего византийского искусства рубежа XI–XII вв., преобладавшего в южнорусских землях [184].

Искусство, представленное фресками Выдубицкого монастыря и Юрьевой божницы, могло иметь самое широкое распространение на рубеже XI–XII вв. Для византийской живописи последняя четверть XI и первая четверть XII столетия стали периодом активного возрождения идеалов аскезы, восходивших к образцам раннего XI в. Этот процесс охватил весь византийский мир, вовлеченной в него также оказалась и Киевская Русь [185]. Весьма примечательно, что сохранившиеся киевские памятники не дают цельной стилистической картины, чего можно было бы ожидать в условиях работы одной компактной артели. Очевидно, что художественная жизнь Киева в последние два десятилетия XI в. была достаточно сложной и вариативной. Так, росписи Выдубиц и Юрьевой божницы вряд ли являлись произведениями ведущих мастеров, работавших тогда на Руси. В живописи Выдубицкого монастыря ощущается излишний ригоризм и императивность в выражении аскетических идей, тогда как фрески Юрьевой божницы демонстрируют недостаточно умелое композиционное соотношение фигур в пространстве апсиды. Эти наблюдения свидетельствуют о том, что монументальное искусство обрело статус обязательного элемента декорации храма, и в этом процессе категории качества могли оказаться достаточно размытыми.

В последней четверти XI в. монументальная живопись продолжает оставаться прерогативой южнорусских княжеств. Единственным известным исключением является пример Софии Полоцкой, в апсиде которой в средней зоне сохранилась полоса фресковой декорации, представляющая собой орнаментальный фриз и небольшой фрагмент располагавшейся выше «Евхаристии» [ил. 461]. Сохранившийся фрагмент росписи оставляет странное впечатление: орнаментальный фриз из чередующихся крупномасштабных треугольников, заполненных стилизованными трилистниками, соседствовал, судя по сохранившейся ступне апостола, с небольшими фигурами из «Евхаристии». Ощущение глубокого провинциализма этого искусства позволяет предположить, что работавшие здесь мастера не были связаны с киевскими традициями, что представляется вполне закономерным, учитывая политическую обособленность Полоцкого княжества. Время создания этой росписи, принимая во внимание отсутствие каких-либо исторических данных, не обязательно связывать с завершением строительства храма, и соответственно здесь уместна только широкая датировка фрески последней третью XI или даже началом XII в. [186]

Локализация традиций монументальной живописи в пределах южнорусских земель

[182] Эти особенности компоновки росписей отмечал Н.Е. Макаренко (*Макаренко*, 1916. С. 386–390, 396–397).

[183] *Glory of Byzantium*, 1997. Cat. N 14.

[184] Л.И. Лифшиц отмечает во фресках «Юрьевой божницы» тяготение к классическим формулам, объединяя их в одну группу с росписями Златоверхого Михайловского собора и церкви Спаса на Берестове (*Лифшиц, Сафарьянов, Царевская*, 2004. С. 116; *Лифшиц*, 2005. С. 217).

[185] К различным границам интерпретации этого явления относятся такие памятники, как мозаики капеллы Дзен в Сан Марко (конец XI в.), мозаики Торчелло (конец XI в.), фрески церкви Богородицы Елеусы в Велюсе (1080-е гг.), мозаичский деисус из собора Ватопеда (конец XI в.), росписи кипрских церквей — кафоликона монастыря Иоанна Златоуста близ Кутсовендис (1092–1102), церквей Панагии Форвиотиссы в Асину (1105/1106), Панагии Амасгу в Монагри (начало XII в.), Панагии в Трикомо (начало XII в.); Панагии Мавриотиссы в Кастории (рубеж XI–XII вв.), фрагменты мозаик базилики Урсина в Равенне (около 1116 г.), а также целый ряд икон и миниатюр рубежа XI–XII вв. (см. основные работы, где рассматривается данный вопрос: *Mouriki*, 1980–1981. P. 77–124; *Mouriki*, 1985. P. 258–266; *Сафарьянов*, 1997/1. С. 56–82; *Захарова*, 2000. С. 189–197; *Лифшиц, Сафарьянов, Царевская*, 2004. С. 17–173; *Попова*, 2005. С. 175–204; *Лифшиц*, 2005. С. 205–225).

[186] А.А. Селицкий реконструирует в апсиде изображение Богоматери Оранты в конхе, «Евхаристию» и святительский чин, между которыми проходит орнаментальный фриз, и в цоколе роспись под мрамор (*Селицкий*, 1992. С. 18–31). Автор справедливо предлагает широкую датировку фресок второй половиной XI в. (Там же. С. 31).

[187] *Штендер*, 1974. С. 208–212.

[188] Полностью утраченные ныне фигуры Иоанна Предтечи и Иоанна Богослова с Прохором, располагавшиеся у прохода в жертвенник, были зафиксированы в рисунках

и зарисовках В.В. Суслова (см.: *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 255–263).

[189] Роспись выполнена по тонкой известковой подгрунтовке, положенной прямо по открытой кладке. В качестве связующего для пигментов, набор которых достаточно традиционен, применялся органический клей растительного происхождения. Уже первый ее исследователь В.К.Мясоедов указал на неординарность технологии, хотя условно называл ее фреской (*Мясоедов*, 1915. С. 15–34). Ю.Н. Дмитриев и В.Н. Лазарев также отмечали специфический характер технологии этой росписи, указав на то, что она не могла быть рассчитана на роспись всего храма (*Дмитриев*, 1954. С. 271–275; *Лазарев*, 1954. С. 74). В.Г. Брюсова определила ее технологию как «аль-секко» (*Брюсова*, 1968. С. 104–105).

Ю.И. Гренберг, посвятивший изучению этой росписи несколько работ, отмечает технологическую уникальность приемов для живописи византийского мира и связывает ее с традициями романского Запада (*Гренберг*, 1981/1. С. 5–9; *Гренберг, Наумова, Писарева*, 1981. С. 13–16; *Гренберг*, 1981/2. С. 23–25; *Гренберг*, 1983. С. 141–164).

[190] В.К. Мясоедов оценивал композицию «Константин и Елена» как одно из утонченных произведений комниновского стиля, сравнивая ее с мозаиками Мартораны (1146–1151), и датировал ее 1144 г. (*Мясоедов*, 1915. С. 15–34); к первой половине XII в. относил ее и П.П. Муратов (*Муратов*, 1914. С. 126).

Д.В. Айналов, также высоко оценивший этот памятник, напротив, отмечал черты сходства с фресками Софии Киевской и был склонен связывать ее со временем строительства собора, т.е. с 1050 г. (*Айналов*, 1932. С. 41). Эту же раннюю датировку приняли Н.Г. Порфиридов (*Порфиридов*, 1947. С. 287), А.Л. Монгайт (*Монгайт*, 1947. С. 34–39), Ю.Н. Дмитриев (*Дмитриев*, 1954. С. 271–275), В.Г. Брюсова (*Брюсова*, 1968. С. 103–105). В.Н. Лазарев, вслед за В.К. Мясоедовым, сначала отнес роспись к 1144 г. (*Лазарев*, 1947. С. 26), но затем принял раннюю датировку, признавая за то

для последней четверти XI в. отчетливо прослеживается по истории декорации Софийского собора Новгорода (1045–1050), оставшегося нерасписанным более пятидесяти лет вплоть до 1109 г. Его стены изначально были отделаны декоративно оформленной кладкой, составленной из заглаженных цветных каменных квадр, перемежавшихся орнаментальными рядами, выложенными из плинфы, и напоявшаей мраморные облицовки константинопольских храмов [187]. К раннему, но не имеющему точной даты периоду относилось также несколько стенописных изображений единичных или парных святых, располагавшихся в нижней зоне храма. От этой группы сохранилась лишь композиция «Св. Константин и Елена» [ил. 462–464], находящаяся на северном пилоне южной, Мартириевской, паперти Софийского собора, но при ремонте конца XIX в. были выявлены также фрагменты изображений Иоанна Предтечи и Иоанна Богослова с Прохором [188]. Эти единичные фигуры, не связанные между собой цельной программой и служившие своего рода иконными образами, были написаны не в традиционной технике фрески, а по тонкому слою сухой штукатурки, что во многом предопределило как их художественные особенности, так и плохую сохранность живописи. Отказ от фресковой технологии, которая имела широчайшее распространение по всему византийскому миру, скорее всего, свидетельствует о том, что работавший здесь художник не владел ею в полной мере, поэтому применил технологию, более свойственную иконописи [189]. Закономерно сделать вывод, что в Новгороде в это время еще не существовало артели монументалистов и фресковая техника не применялась.

Несмотря на технологическую нетрадиционность, здесь можно с уверенностью говорить о работе первоклассного мастера, что безоговорочно признают все исследователи, обращавшиеся к этому изображению начиная

же время, что подтверждает ее нет возможности ввиду уникальности стиля живописи, не обнаруживающей аналогий ни в Византии, ни в Западной Европе (*Лазарев*, 1968. С. 21–22). С ранней датировкой согласны М.К. Каргер (*Каргер*, 1980. С. 88), В.А. Булкин (*Булкин*, 1997. С. 47–48), О.Е. Этингоф (*Этингоф*, 2005. С. 411–416). Ю.И. Гренберг акцентировал свои выводы на технологической и стилистической близости композиции памятникам романской живописи, приводя аналогии в основном из английских и норвежских росписей XIII в., и датировал ее серединой XII в. (*Гренберг*, 1981/2.

С. 23–25). Г.М. Штендер, также видевший параллели софийской композиции в росписях северной Европы, отмечает их общую византийскую основу, но отнес живопись к времени строительства собора (*Штендер*, 1988. С. 192–204). В.Д. Сарабянов определяет время ее создания последней четвертью XI в. (*Sarabianov, Smirnova*, 2001. Р. 56), а Л.И. Лифшиц, исходя из анализа технологии и стиля росписи, в сопоставлении со строительной историей собора, датирует композицию «Константин и Елена» концом XI – началом XII в. (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 70–86, 240–255).

с его открытия на рубеже XIX–XX вв. и дававшие ему разные стилистические оценки и датировки, колеблющиеся от времени завершения строительства собора до середины XII в. [190]. «Сухая» технология, не позволявшая художнику использовать традиционные приемы плотных раскрасок и последовательных светотеневых проработок, привела к выработке сокращенной манеры письма с минимальным набором моделирующих слоев краски. Живопись ликов и кистей рук исполнена по прозрачной бледно-желтой подготовке, поверх которой положены едва заметные серые тени и локальные пятна румян. Недостаточную насыщенность красочной проработки художник блестяще компенсирует выразительным и чеканно точным рисунком, который тонко градуирован и за счет изменения толщины линий частично берет на себя функцию моделировки формы. Подчеркнутая графичность образов усилена сложным узором царских облачений, в обилии украшенных имитациями драгоценных камней, золотого шитья и белильных жемчугов, контрастно звучащих на светлых раскрасках одежд.

Отсутствие объемных красочных моделировок создает ощущение распластанности живописи, ее подчиненности плоскости стены, что и породило мнение об этой росписи как о памятнике, целиком созданном в традициях македонского искусства. Однако в изображении Константина [ил. 463] и Елены [ил. 464] отчетливо звучат и иные ноты, характерные для раннекомниновского искусства. Фигуры плотно заполняют изобразительное поле, и в них абсолютно отсутствует иератичность македонских образов. Лица святых, их взоры направлены не на зрителя и не друг к другу, а молитвенно обращены чуть вверх. Каждая фигура, несмотря на симметричность композиции, имеет свой особый ракурс, свою слегка подчеркнутую индивидуальность жеста, поворота головы. Пространство композиции наполняется сложными интонационными движениями, эмоционально окрашенными ритмами, что свидетельствует о появлении здесь стилистических черт нового комниновского стиля.

Расположенное прямо напротив парадного южного портала, парное изображение Константина и Елены, поддерживающих обретенный крест, на котором был распят Христос, являлось входной композицией, в которой принципиально важное значение имел мотив креста, освящающего весь храм, защищающего и осеняющего своею благодатью входящих в него верующих. Несмотря на то, что изображение Константина и Елены было создано до полной росписи всего храма, следование в его расположении устойчивой византийской традиции свидетельствует о том, что и единоличные образы могли мыслиться как элементы будущей декорации собора, в которой они

должны были занять свои традиционные места [191].

В вопросе датировки композиции «Константин и Елена» принципиально важным представляется именно вопрос соотношения технологии данного изображения со строительной историей Софийского собора. Мартириевская паперть собора некоторое время оставалась открытой, и ее закладка произошла, вероятно, лишь в конце XI в. [192] Применение «сухой» техники стенописи неприемлемо для открытых помещений, и изображение Константина и Елены под воздействием сурового новгородского климата не просуществовало бы и нескольких лет, из чего следует вывод, что роспись Мартириевской паперти появилась после закладки ее аркад. Таким образом, создание композиции «Константин и Елена» локализуется периодом между перестройкой паперти и началом работ по росписи собора в 1109 г., однако отсутствие точных данных о закладке галерей оставляет открытой верхнюю границу этой датировки. Исходя из художественных особенностей живописи, наиболее приемлемым представляется связать создание древнейших образов новгородской Софии с деятельностью киевских художников, которые могли появиться здесь в связи с новыми иконописными заказами из Новгорода и расширением ареала работ иконописной Печерской мастерской, и датировать композицию «Константин и Елена» последней четвертью XI столетия.

Немногочисленные памятники последней четверти XI в., при всей их стилистической неоднородности, демонстрируют в целом единый процесс трансформации устойчивых форм предшествующего периода, постепенного преобладания в них норм и идеалов нового комниновского искусства, что находит выражение и в аскетическом характере фресок Выдубицкого монастыря, и в более провинциальном варианте росписей Юрьевой божницы, и в изысканном облике «Константина и Елены» в Софийском соборе Новгорода, или в иконе «Св. Георгий». Однако рубеж XI–XII столетий отмечается новыми настроениями, в которых нормы комниновского искусства предстают уже в более зрелом и определенном виде. Примечательно, что, как и в эпоху Ярослава Мудрого, сохранившиеся древнерусские памятники конца XI и первого десятилетия XII в. демонстрируют не весь многообразный спектр направлений византийской живописи этого периода, но приверженность лишь к одному из них, которое можно определить как ретроспективное, во многом опирающееся на образцы македонского искусства. Аристократический вариант раннекомниновского искусства, известный по памятникам константинопольского круга, в этот короткий период как будто минует Киевскую Русь, тогда как обостренный, экспрессивный тип образа,



473

предпочитающий крупные и чуть утяжеленные формы, получает здесь широкое распространение.

Зрелую стилистику подобного рода, заметно отличающуюся от рассмотренных выше росписей Выдубицкого монастыря и Юрьевой божницы, демонстрируют фрагменты фресок, в обилии найденные при раскопках безымянного храма на усадьбе Художественного института в Киеве. Постройка датировалась исследователями концом XI в. [193],

[191] Эта традиция прослеживается, например, по росписям церкви Св. Бессребреников в Каспатории (X в.) (Pelekanidis, Chatzidakis, 1985. P. 29. Fig. 6) или Софии Киевской (около 1040 г.) (Никитенко, 1987. С. 101–107; Никитенко, 1988. С. 173–180). В то же время изображение креста, утверждаемого Константином

473 Св. Поликарп
Смирнский. Фреска.
Световая арка между
центральной и северной
апсидами собора
Св. Софии в Новгороде
474 Царь Соломон. Фреска.
Центральный купол собора
Св. Софии в Новгороде

и Еленой, связывается с погребальной темой, которая всегда была актуальна для иконографических программ западных объемов византийского храма, что отмечается исследователями (*Teteriatnikova*, 1995. Р. 178–180). Л.И. Лифшиц подчеркивает, что и в этом отношении фреска Софийского собора следует византийской традиции, поскольку Мартириевская паперть изначально мыслилась как место захоронения новгородских владык (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 252–254).

[192] Данные получены в ходе археологических исследований Мартириевской паперти, проводившихся М.К. Каргером в 1955 г., и в настоящее время принимаются большинством исследователей. (*Штендер*, 1977. С. 30–54; *Комец*, 1987. С. 239–240; *Штендер*, 1995. С. 301). Л.И. Лифшиц считает, что причиной перестройки папертей мог послужить пожар во Владычнем дворе 1097 г. (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 76–77).

[193] *Каргер*, 1961. Т. II. С. 391–407. Табл. LXXXI; *Раппопорт*, 1982. С. 18–19.

[194] Фрагменты долгое время находились в личной коллекции М.К. Каргера, а после его кончины были переданы в собрание Новгородского музея-заповедника. Из-за путаницы в архивных записях они недавно были опубликованы как остатки росписей церкви в Кияновском переулке в Киеве и церкви Благовещения на Городище в Новгороде (см.: *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 19, 99, 422–425. Ср.: *Каргер*, 1961. Т. II. Табл. LXXXI).



474

и этой датировке в целом соответствует и стиль живописи. Даже разрозненный материал фрагментов демонстрирует принципиальные изменения в характеристике персонажей, лики которых имеют довольно сложные пространственные ракурсы, что говорит о динамике поз и усложнении композиционных построений. Подчеркнутой становится эмоциональная активность образов, их обращенность к зрителю. Значительно усложняется и структура живописи, колорит становится

богатым и насыщенным, а лики пишутся тонкими светотеневыми моделировками, создающими пластически выразительные формы. В целом фрагменты фресок обнаруживают почти буквальное сходство с новгородскими росписями раннего XII в., что позволяет с уверенностью говорить об их генетической близости и датировать киевские фрагменты рубежом XI–XII вв. [194] Этот период оказывается тем водоразделом, за которым монументальное искусство начинает быстро распространяться

за пределы южнорусских княжеств и вскоре становится обязательным элементом для всех каменных храмов, строившихся в различных городах Руси.

Как уже говорилось выше, значительная роль в организации художественных работ принадлежала Владимиру Мономаху, который, еще не будучи великим князем, выступал как покровитель искусств, осуществлявший меценатскую деятельность с имперским размахом сообразно своему происхождению. В 1093 г., после смерти отца — Всеволода Ярославича, Владимир, правивший тогда в Чернигове (1078–1094), благородно уступает киевский престол своему двоюродному брату Святополку Изяславичу (1094–1113), старшему по роду, а сам вскоре переходит на переяславское княжение (1094–1113). Можно с уверенностью говорить, что все строительство и украшение церквей в Чернигове и Переяславле с конца 1080-х гг. происходило при участии Владимира Мономаха и по его заказу. Киево-Печерский патерик несколько раз обращается к личности князя именно как инициатора церковного строения [195]. Непосредственное участие князя в устройении церквей угадывается даже в словах его «Поучения»: «И церковного наряда и службы сам есмь призираль» [196]. Именно в этот период и по инициативе князя Владимира практика росписи храмов выходит за пределы южнорусских земель и распространяется на север. По его указанию в 1101–1102 гг. в Суздале и Смоленске закладываются огромные каменные соборы, посвященные, следуя образу Печерской церкви, Успению Богородицы, причем их иконографическая программа, как сообщает Патерик, по настоянию Мономаха повторяла систему декорации Киево-Печерского собора [197]. Обнаруженные при раскопках в Суздале фрагменты этой фресковой декорации отличаются ярким насыщенным колоритом и плавными моделировками, что в целом роднит их с киевскими и новгородскими памятниками конца XI — начала XII в. [198]

Рубеж XI–XII вв. открывает принципиально новую страницу в истории новгородской живописи, которая до того являлась лишь результатом экспорта киевской художественной продукции, либо создавалась в Новгороде приезжими киевскими мастерами, либо привозилась непосредственно из южнорусских княжеств. И здесь важнейшая роль принадлежит князю Мстиславу — старшему сыну Владимира Мономаха, державшему новгородский княжеский престол с 1095 по 1117 г. и возобновившему активное каменное строительство, которое в дальнейшем не будет прекращаться в Новгороде ни на год. Первой каменной постройкой стала Благовещенская церковь на Городище, в резиденции князя, расположенной на противоположном берегу Волхова, чуть выше Кремля и Софийского собора.



475

В начале 1090-х гг. новгородский владычный престол занимает епископ Никита († 1108), в прошлом монах Киево-Печерского монастыря, который также явился инициатором художественных работ, в первую очередь росписи Софийского собора. При нем в новгородском Лазаревом монастыре был организован скрипторий, первые сведения о котором относятся к середине 1090-х гг. [199]

К числу рукописей, вышедших из этого скриптория, принадлежит так называемое Миятино Евангелие (или Евангелие попа Домки) (РНБ, Ф. п. 1.7) [ил. 465], в котором сохранился датируемый рубежом XI–XII вв. лист с изображением евангелиста Иоанна Бо-

[195] В одном случае патерик сообщает о строительстве Владимиром Мономахом Успенского собора в Суздале в меру печерской церкви (Киево-Печерский патерик, 1999. С. 16), в другом — об отправке в построенный им собор Ростова Великого иконы Богородицы, написанной Алимпием (Там же. С. 71).

[196] БЛДР, 1997. С. 470.

[197] Сарабянов, 2004. С. 188–189.

[198] Скворцов, 2004. С. 25–26, 41.

[199] Такое мнение высказано В.Л. Яниным (Янин, 1982. С. 57–61) и поддержано Л.И. Лифшицем (Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 105).

475 Пророк Исайя. Фреска. Центральный купол собора Св. Софии в Новгороде
476 Пророк Иеремия. Фреска. Центральный купол собора Св. Софии в Новгороде

[200] Милятино Евангелие представляет собой кодекс XIII в., в который вклеен лист с миниатюрой, вырезанный из более древней рукописи, датированной исследователями по стилистическим признакам рубежом XI–XII вв. А.Н. Свирин датировал миниатюру началом XIII в., а фигуру за спиной евангелиста, несмотря на хорошо видимую бороду, определил как женскую, олицетворяющую премудрость (Свирин, 1950. С. 32). В.Н. Лазарев повторил эту атрибуцию, отнеся миниатюру к позднему XII в. (Лазарев, 1947. С. 47–48). Лишь Ю.Н. Дмитриев указал на изначальную принадлежность миниатюры более раннему кодексу рубежа XI–XII вв. (Дмитриев, 1951. С. 110–111), тогда как Г.И. Вздорнов, подтвердив эту датировку, убедительно доказал, что фигура за спиной евангелиста Иоанна принадлежит апостолу Павлу (Вздорнов, 1968. С. 201–222) (см. также: Сидорова, 1984. С. 208–211; Лифшиц, Сафьянов, Царевская, 2004. С. 105).
[201] Ю.Н.Дмитриеву принадлежит показательное замечание о том, что миниатюра Евангелия по па Домки представляет собой огрубленную аналогию композиции «Константин и Елена» из Софийского собора (Дмитриев, 1951. С. 110–111).



476

гослова и стоящего за его спиной апостола Павла [200]. Живопись миниатюры отличается огрубленной манерой исполнения, примитивностью масштабных соотношений, некоторой прямолинейностью художественных формул. И тем не менее сквозь упрощенную интерпретацию можно различить те стилистические основы, на которые опирался работавший над миниатюрой художник, явно ориентировавшийся на памятники высокого стиля, где дух раннекомниновской живописи находит ясное выражение [201]. Несмотря на плохую сохранность и невысокий уровень живописи, миниатюра Милятина Евангелия представляет особый интерес как памятник,

отражающий специфический пласт культуры, возникший на окраинах византийского мира и демонстрирующий провинциальную редакцию большого стилистического направления, которое на рубеже XI–XII вв. получило распространение вширь.

Вероятно, последнее десятилетие XI столетия явилось тем периодом, когда в Новгороде сформировалась своя артель художников, генетически связанных с Киевом, но уже имевших постоянную новгородскую приписку. Вряд ли эта группа мастеров была способна вести крупномасштабные работы по росписи большого храма типа Софии или церкви Благовещения на Гордище, но она могла

полностью обслуживать локальные заказы новгородского владыки, и нельзя исключать вероятности того, что именно в нее входил художник, исполнивший композицию «Константин и Елена» в Софийском соборе [202]. Однако для широкомасштабных работ, относящихся к первым двум десятилетиям XII в., в Новгород была прислана уже сформировавшаяся артель монументалистов. Согласно справедливому предположению Л.И. Лифшица, Мстислав мог получить такую артель от отца — Владимира Мономаха, который, как говорилось выше, вел активную храмозданную деятельность в Переяславле, а затем в Смоленске и Суздале. Завершив к середине первого десятилетия XII в. росписи суздальского собора, художники могли прибыть в Новгород, где за последующие несколько лет расписали Софийский собор и церковь Благовещения на Городище, заложив основу местной новгородской традиции [203]. Такую последовательность работ косвенно подтверждает и материал археологических находок, обнаруженных в южнорусских памятниках, предшествовавших новгородскому этапу деятельности этой артели. Речь идет в первую очередь об уже упоминавшихся фрагментах фресок из безымянной киевской церкви на усадьбе Художественного института, а также о недавно открытых археологами фрагментах росписей суздальского Успенского собора, заложенного Владимиром Мономахом в 1101 г. [204]

Из летописных сообщений известно, что художники-монументалисты прибыли в Новгород в 1109 г. для росписи Софийского собора согласно завещанию уже умершего епископа Никиты, оставившего средства для этих работ [205]. Церковь Благовещения на Городище, заложенная в 1103 г., к этому времени, вне сомнений, уже была полностью выстроена и готова к росписи. Новгородская кафедра в этот момент пустовала, и артель оказалась в полном распоряжении князя Мстислава. Учитывая кафедральный статус Софийского собора, нужно полагать, что художественные работы начались именно с него. Гипотетически можно представить себе следующую последовательность монументальных работ по храмам Новгорода. Исходя из внушительных объемов Софийского собора, работы по его росписи продлились ориентировочно до 1112 г., и эту дату можно считать началом декорации Благовещенской церкви, фрески которой, дошедшие до нас в немногочисленных фрагментах, обнаруживают технологическую и стилистическую идентичность с софийскими росписями. Завершение декорации церкви Благовещения на Городище совпадает со строительством Николо-Дворищенского собора, заложенного князем Мстиславом в 1113 г., и, таким образом, работа артели, вероятно, вскоре была продолжена в третьем новгородском храме [206].

Как и большинство новгородских памятников, росписи Софийского собора дошли до нас в сильно утраченном виде. Значительная их часть погибла в ходе многочисленных ремонтов интерьера собора. Они начались уже в XIII в., но наиболее разрушительными для стенописи оказались XVIII и начало XIX столетия, когда стенописи несколько раз возобновлялись, что повлекло за собой утрату основной части росписи. На рубеже XIX–XX столетий были предприняты беспрецедентные для того времени работы по реставрации Софийского собора, его росписей и икон, но и они нанесли остаткам древних фресок существенный урон. Реставрация собора, осуществляемая под руководством В.В. Суслова, ставила перед собой задачу максимального возвращения храму первоначального облика, поэтому все поздние росписи были удалены в надежде обнаружить первоначальные фрески. Однако открылись лишь незначительные фрагменты нескольких композиций, которые, в силу своей фрагментарности, не имели цельного облика. После фиксации их В.В. Сусловым они также были удалены со стен, которые затем были расписаны артелью Н.М. Софонова в «древнем стиле» [207]. До нашего времени от первоначальных росписей сохранились лишь фрески центральной главы собора, сильно пострадавшие в 1941 г. (от прямого попадания снаряда погибла роспись скуфьи с Пантократором [ил. 466] и фигура пророка Давида [ил. 467]), а также фигуры четырех святителей в просветных арках алтаря. Сведения о фрагментах композиций, раскрытых в 1893–1894 гг. и впоследствии утраченных, сохранились в материалах В.В. Суслова.

Изначально росписи 1109 г. покрывали далеко не все поверхности в интерьере собора. Фрески занимали объемы центрального купола, центральной апсиды и вимы, сводов подкупольного креста, а также арок, стен и столбов до уровня основания хор, тогда как ниже оставалась открытая кладка, относившаяся ко времени строительства собора и имитировавшая мраморную декорацию византийских храмов. Нерасписанными были оставлены также паперти и хоры [208]. Таким образом, программа росписи не могла быть столь пространной и повествовательной, как в Софии Киевской, хотя определенные аллюзии на киевский памятник должны были найти отражение и в системе росписи новгородского кафедрала.

Идейный замысел декорации Софийского собора частично раскрывается через иконографическую программу его купола, росписи которого до недавнего времени еще сохранялись полностью [209]. Невольное сравнение этой части декорации с куполом Софии Киевской демонстрирует те изменения, которые произошли в искусстве византийского мира за прошедшие полвека с небольшим.

[202] Такое мнение высказал Л.И. Лифшиц (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 105–106).

[203] *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 97–99; *Лифшиц*, 2005. С. 205.

[204] *Скворцов*, 2004. С. 25–26, 41.

[205] Новгородская первая летопись сообщает: «В лето 6616 (1109). Преставися архиепископ новгородский Никита, месяца генваря в 30; а на весну почаяша писати святуго Софию, стяжаниемъ святого владыки» (НПЛ, 1950. С. 19). Эта дата считается общепризнанной, несмотря на то, что в Новгородской третьей летописи, составленной в XVII в., говорится о том, что росписи были созданы вскоре после завершения строительства в 1052 г., при архиепископе Луке Жидяте, умершем в 1060 г. (НЗЛ, 1879. С. 181–182). На ранней датировке росписей Софии Новгородской настаивает В.Г. Брюсова (*Брюсова*, 1966. С. 57–64; *Брюсова*, 1968. С. 105, 113; *Брюсова*, 1974. С. 192–195).

[206] Л.И. Лифшиц предлагает более сложную схему последовательности создания новгородских фресковых ансамблей раннего XII в. Он считает, что сначала княжеская артель расписала Благовещенскую церковь, а затем перешла в Софийский собор, где в 1108 г. уже начали работать владычные мастера. Этот вывод он обосновывает наличием в нижней зоне придела Рождества Богородицы Софийского собора двух разнородных по составу штукатурных слоев под росписью 1108 г., выявленных Г.М. Штендером, что, по мнению Л.И. Лифшица, свидетельствует о параллельной работе двух артелей художников-фрескистов (*Штендер*, 1968. С. 98–99; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 97–99). Однако предположение об одновременном существовании в Новгороде двух артелей монументалистов, при сохранявшемся дефиците квалифицированных мастеров, представляется слишком гипотетичным. Более приемлемой представляется схема, сформулированная Т.Ю. Царевской, согласно которой данная артель последовательно расписала сначала Софийский собор, затем Благовещенскую церковь и в завершение

Николо-Дворищенский собор, фрески которого она датирует около 1118 г. (Там же. С. 426–427). Аналогичную точку зрения см.: *Sarabianov, Smirnova*, 2001. Р. 67.

[207] История бытования и изучения фресок подробно прослежена в исследовании Л.И. Лифшица (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 198–239).

[208] *Штендер*, 1974. С. 206–208; *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 84–85.

[209] Образ Пантократора неоднократно поновлялся и к моменту его гибели во время Великой Отечественной войны находился под записями как средневекового периода, так и «реставрации» Н.М. Сафонова. Тем не менее фотографии и прорисы XIX в., по справедливому мнению Л.И. Лифшица, позволяют составить достаточно точное представление об этом образе (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 268–269).

[210] НЗЛ, 1879. С. 181–182. Это сказание, согласно мнению исследователей, возникло не ранее XV–XVI вв. (*Лихачев*, 1959. С. 79–80).

[211] Отметим, что индивидуальный акцент восприятия образа Пантократора, проявившийся в купольной фреске Софии Новгородской, характерен и для других купольных изображений этого периода. Показательны в этом отношении ближайшие современники новгородской фрески — купольные росписи церкви Богоматери Елеусы в Велюсе (1080–1090-е гг.), кафоликона Дафни (около 1100 г.) и церкви Панагии Прототронос на о. Наксосе (рубеж XI–XII вв.). Обобщающие работы по истолкованию различных аспектов образа купольного Пантократора в искусстве средневизантийского периода см.: *Timken-Matthews*, 1981. Р. 419–426; *Matthews*, 1990. Р. 201–208; *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 268–277, 384–396.

[212] Образ Пантократора, окруженного небесными силами — архангелами, херувимами и серафимами, а также фигурами апостолов и пророков, оказывается чрезвычайно распространенным и в книжной миниатюре XI–XII вв., являясь, как правило, заставкой в Евангельских чтении

Христос изображен в той же иконографии, что и киевский Пантократор, с Евангелием в левой руке и поднятой десницей, обернутой краем гиматия, образующего на груди подобие пазухи. Необычный жест Его сжатой правой руки породил целое сказание, которое изложено в Новгородской Третьей летописи и относит создание этой фрески ко времени постройки собора и деятельности епископа Луки Жидаты: «И устроив церковь, приведоша иконных писцов из Царяграда, и начаша подписывати во главе, и написаша образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа со благословляющею рукою. Во утрий день виде епископ Лука образ Господень написан не с благословляющею рукою». Епископ Лука велит художникам исправить жест руки, но на следующее утро она вновь оказывается сжатой. На третье утро епископ и художники слышат глас с небес, повелевающий писать Пантократора со сжатой десницей, в которой он держит Новгород [210]. Между тем эта особенность иконографии являлась устойчивым элементом образа Пантократора, получившим распространение в послеиконоборческий период. Суровый облик Спасителя в куполе новгородской Софии, подчеркнутый резкими складками Его лика, являет образ грозного Судьи, карающего грешников. Но в то же время жестом Его правой руки, оттянувшей край гиматия и как будто призывающей в Свое лоно всех верных, акцентируется спасительная миссия Христа. Перед нами не только Владыка небес и Творец мира, но милосердный Спаситель, внемлющий покаянному гласу каждого человека [211].

Медальон с Пантократором был изначально окружен фигурами четырех архангелов и четырех херувимов, причем последние к концу XIX в. практически полностью утратились и читаются только на прорисях В.В. Суслова. Литургические акценты этой части декорации, проявившиеся в мозаиках Софии Киевской, здесь обретают более полнозвучное наполнение. Небесные силы явлены здесь не только как стража и свита Небесного Царя, но их образы коррелируются с конкретными литургическими текстами, в которых несколько раз в течение богослужения возникает

ях (*Galavaris*, 1979. Р. 78–83); *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 388–390). Отметим, что практически аналогичную схему росписи имел купол церкви Покрова на Нерли (около 1166 г.) (*Лифшиц*, 1997. С. 158–159).

[213] Именно таковы росписи церковью Успения на Волотовом поле (1363), Спаса-Преображения на Ильине улице (1378), Федора Стратилата на ручью (1370–1380-е гг.), Преобра-

жения на Ковалево (1380), Рождества на Красном поле (1390-е гг.), Архангела Михаила на Сковородке (около 1400 г.). Впервые это отметила В.Г. Брюсова (*Брюсова*, 1966. С. 63–64).

[214] Именно так определяет смысловое значение восточной части барабана О. Демус (*Демус*, 2001. С. 36–37).

[215] *Лазарев*, 1968. С. 42–52; *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 286–312.

образ Пантократора, прославляемого небесным воинством [212]. Показательно, что схема росписи Св. Софии оказалась столь популярной, что в XIV столетии она будет воспроизводиться практически во всех купольных росписях Новгорода, где можно увидеть Пантократора с характерным расположением и жестом правой руки, окруженного архангелами и херувимами [213].

Пророческий ряд барабана является наиболее сохранным частью росписи. Изначально он состоял из восьми фигур. Давид (разрушен в 1941 г.) и Соломон [ил. 474], размещались по сторонам восточного окна и являли собой идейный центр, или своего рода «фасад» купольной композиции [214]. По сторонам от них изображены Исайя [ил. 475] и Иеремия [ил. 476], Данииил [ил. 478] и Аввакум, Иезекииль [ил. 477] и Малахия. Композиция барабана создает особую пространственную среду, где фигуры пророков соотносятся как друг с другом, так и с Пантократором. О нем свидетельствуют указующие жесты их рук и свитки с текстами, в которых говорится об исповедании истинного Бога, явленного им в их откровениях. Тексты пророчеств, большинство которых используется для паремийных чтений в разные дни богослужений, подобраны таким образом, что в них открываются различные аспекты второй божественной ипостаси — Бога-Сына. В свитке Давида и Исайи говорится о воплощении Бога-Сына (Пс. 44:11; Ис. 7:14); Соломон в своей знаменитой притче о пире Премудрости прямо обращается к образу Софии-Христа (Притч. 9:1); для свитка Иеремии выбрано пророчество Варуха об исповедании единого Бога (Вар. 3:36); пророчество Иезекииля о вратах затворенных вновь говорит о чудесном Боговоплощении (Иез. 44:2); эсхатологическое пророчество Даниила повествует о Ветхом днями — образе грядущего Христа-Судьи (Дан. 10:16); Аввакум проповедует о грядущем Спасителе (Авв. 3:3), а Малахия — о грядущем Страшном суде (Мал. 3:1–2) [215]. Таким образом, через тексты пророческих свитков Пантократор предстает перед зрителем во всей полноте своей ипостаси и в полном смысле как храмовый образ Софии Премудрости Божией.

Фрески подкупольного пространства полностью утрачены, и их содержание частично воссоздается только благодаря записям и зарисовкам В.В. Суслова, которые он сделал в ходе реставрации 1893–1894 гг. Так, подпружные арки были отведены под медальоны с Сорока Севастийскими мучениками, что, несомненно, было навеяно аналогичной схемой Софии Киевской и имело схожую смысловую нагрузку: подобно подпружным аркам, поддерживающим купол храма, мученики олицетворяют собой опору и основу здания Церкви Христовой. Однако в расположении евангельских сцен, как можно судить по зафиксированным



477 Пророк Иезекииль.
Фреска. Центральный
купол собора Св. Софии
в Новгороде

477

В.В. Сусловым фрагментам, создатели росписей полностью отошли от образца Софии Киевской, отказавшись от хронологии, которая для киевского кафедрала являлась непреложной. Расположение праздников в новгородской Софии следует не исторической последовательности, а их символично-литургическому значению, открывающему сокровенный смысл событий. Сцены занимали только верхнюю часть подкупольного объема, что не могло не сказаться на программе росписи, кото-

рая должна была отличаться лаконичностью и выборочным подбором сюжетов, выражавших ее основные идеи. К моменту ремонта 1890-х гг. остатки композиций были сосредоточены в западной ветви подкупольного креста. В западном люнете находился фрагмент «Входа в Иерусалим» [ил. 468], на южном склоне прочитывались остатки сцены «Явление Христа женам мироносицам» [ил. 469], а на северном — остатки фигуры, которую В.В. Сулов расшифровал как Богоматерь из «Покло-



478

[216] *Суслов*, 1897. С. 14, 30; *Лазарев*, 1968. С. 26–27.

[217] *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 392–394. Сопоставление «Рождества Христова» и «Сшествия во ад» известно по ряду памятников, например, по росписям церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера (1192), где они выбраны из всего евангельского повествования и расположены друг напротив друга (*Nicolaides*, 1996. Fig. 63, 68).

нения волхвов», а В.Н. Лазарев — как Лазаря из «Воскрешения Лазаря» [216] [ил. 470]. Л.И. Лифшиц, принимая интерпретацию В.В. Суслова, выдвинул гипотезу, согласно которой «Поклонение волхвов», заворачивая в южный рукав, продолжалось другими сценами «Рождества Христова», а «Явление Христа женам мироносицам» получало развитие композицией «Сшествие во ад», располагавшейся в северном рукаве [217]. Перечисленные реконструкции и интерпретации остаются

гипотезами, однако сама топография сюжетов показывает, что схема расположения евангельских сцен имела сложное прочтение, построенное на их символических связях.

С большей определенностью может быть реконструирована система росписи алтарного пространства. Конху апсиды занимала фигура Богоматери Оранты [ил. 471], повторявшая алтарный обобраз Софии Киевской и других киевских храмов XI в. Как и в киевском кафедрале, в новгородском образе

соединялись многие смысловые пласты, но на первый план выступало экклесиологическое значение образа Богородицы, олицетворяющей собой Земную Церковь. Этот акцент приобретал особую звучность в совокупности с другими изображениями центральной апсиды и, в первую очередь, алтарного свода. Зафиксированный В.В. Суловым фрагмент росписи на северном склоне свода вимы позволил Л.И. Лифшицу убедительно реконструировать размещенную здесь композицию «Вознесение», которая занимала свое традиционное место в системе декорации, но была расширена сюжетом «Отослание апостолов на проповедь» [218]. Если в памятниках XI в., в первую очередь в Софии Киевской, эта сцена стоит в хронологическом ряду евангельского повествования, то в композиции новгородской Софии она вынесена в алтарный свод, чем подчеркивается ее особое значение для всей иконографической программы собора. Этот сюжет, явно призванный акцентировать тему утверждения Церкви, освященной апостольским служением учеников Христа, оказывается одной из смысловых доминант алтарной декорации.

Особый интерес к экклесиологической теме становится очевидным при реконструкции системы росписи средней и нижней зоны центральной апсиды, которая была поделена минимум на три регистра. Ниже Богородицы Оранты должно было располагаться изображение «Евхаристии», являвшейся, начиная с Софии Киевской, обязательным элементом всех алтарных росписей. Необычайная высота алтарной апсиды позволяла свободно разместить здесь еще два регистра, которые, вне сомнения, были заняты фигурами св. епископов. Святительский чин имел чрезвычайно расширенный состав и, выходя в пространство вимы, которая не имеет заплечиков и составляет со стенами апсиды единую плоскость, мог насчитывать более 30 фигур. Об этом свидетельствуют четыре фигуры святителей, сохранившиеся в просветных арках между алтарем и боковыми апсидами, расположенными прямо под сводом, на котором было изображено «Вознесение» с «Отосланием апостолов» [ил. 472]. В просветных арках изображены Поликарп Смирнский [ил. 473] — апостол «из Семидесяти» и ученик Иоанна Богослова, Карп Фиатирский, почитавшийся равноапостольным за обличение язычества, Анатолий, председательствовавший на четвертом Вселенском соборе в 451 г., на котором был принят Халкидонский символ веры, и, наконец, Герман, прославившийся как один из активнейших защитников иконопочитания. Вместе с другими епископами святительского чина они буквально олицетворяли собою нерушимость Церкви Христовой. В то же время сопоставление фигур епископов со сценами «Отослание апостолов на проповедь» и «Причащение апостолов»,

показывающими утверждение Церкви самим Христом, демонстрировало верующим преемственность архиерейского служения, освященного благодатью, полученной от Него апостолами.

Актуализация экклесиологической темы в храмовых декорациях становится характерной чертой византийской монументальной живописи с середины XI в. Эта тенденция, ясно проявившаяся в росписях Софии Киевской и Софии Охридской, находит развитие и в декорации Софии Новгородской. Но для Новгорода раннего XII в. тема утверждения Церкви, преемственности священства апостольскому служению была особенно важна. Именно в этот период происходит становление основных принципов новгородской политической организации, в которой владыке отводилась первенствующая роль. Постепенное ограничение власти князя шло параллельно с возрастанием роли новгородского епископа, вокруг которого объединялись силы, добивавшиеся государственной автономии Новгорода. Храмовая декорация Софийского собора отозвалась на эти настроения, максимально расширив святительский чин и показав вселенский масштаб священнического служения. Эта тема в целом останется актуальной для всего новгородского искусства домонгольского периода, и во всех алтарных росписях новгородского круга отныне святители будут занимать доминирующее положение [219].

Анализируя художественные особенности фресок Софии Новгородской, преимущественно изображения пророков в барабане, многие исследователи отмечали проявление в них архаических черт, сближающих их с памятниками первой половины XI в. [220] Действительно, на первый взгляд грузные, мощные фигуры пророков, крупные, мало дифференцированные складки их облачений, выразительные лики с неклассически укрупненными чертами и огромными широко раскрытыми глазами, взгляд которых устремлен мимо зрителя, производят вполне архаичное впечатление. Однако пристальное сравнение софийских фресок с памятниками второй половины XI — начала XII в. показывает, насколько точно образы пророков соответствуют некоторым стилистическим тенденциям, определявшим искусство Византии этого периода.

Это сказывается уже в общей композиции росписей барабана, где создается особая пространственная среда, построенная на взаимодействии изображенных здесь персонажей. Огромные фигуры пророков плотно заполняют простенки барабана, оставляя свободными лишь незначительные плоскости фона, уходящего на задний план и создающего ощущение пространственности. Выходя из глубины фона, фигуры пророков как будто получают дополнительный импульс энергии, которая находит выражение в динамике их поз и движений,

[218] На прориси В.В. Сулова в левой части композиции четко читаются три фигуры апостолов и ангела, тогда как справа изображена еще одна фронтальная фигура, развернутая в сторону апостолов. Сам В.В. Сулов не решился идентифицировать эту композицию (Сулов, 1897. С. 12), а Д.В. Айналов высказал предположение, что здесь представлен момент «Отослания апостолов на проповедь» (Ainalov, 1932. С. 41). В.Н. Лазарев отверг такую реконструкцию, вовсе усомнившись в правильности прориси В.В. Сулова (Лазарев, 1968. С. 32), тогда как В.Г. Брюсова предложила совершенно необоснованную реконструкцию, которая напоминала иконографию «Покрова Богородицы» и, по ее мнению, являла собой древнейший вариант изображения Софии Премудрости Божией (Брюсова, 2001. С. 80–85). Опираясь на аналогии, в первую очередь росписи каппадокийских церквей Чавушина (963–965), Новой Токалы (середина X в.) и Каранлик килисе (середина XI в.), Л.И. Лифшиц убедительно доказал, что «Вознесение» Софии Новгородской было расширено сюжетом «Отослание апостолов на проповедь» (Лифшиц, 1994. С. 166–167; Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 340–347). [219] В отличие от подавляющего числа византийских памятников, где святительский чин, а затем «Служба св. отцов» занимает один регистр, во всех новгородских памятниках святители алтаря изображены минимум в два ряда (Никола-Дворищенский собор (около 1118 г.), соборы Антониева (1125) и Мирожского (около 1140 г.) монастырей, Успенского собора (середина XII в.) и Георгиевской церкви (1180–1190-е гг.) в Старой Ладоге, церкви Благовещения в Аркажах (1189)). Схожие тенденции можно отметить и в Кирилловской церкви Киева (последняя четверть XII в.), где святительские фигуры занимают также и жертвенник, что, впрочем, может объясняться посвящением храма александрийским патриархам Кириллу и Афанасию. Подробнее об этом см.: Сарабянов, 1994.

С. 270–275; *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 734–736.

[220] В.Н. Лазарев, точно указав на сходство между софийскими фресками и росписями Велюсы, говорит о мощных и грузных фигурах пророков, лишенных явно выраженного движения и своей статикой напоминающих образы Софии Киевской (*Лазарев*, 1968. С. 57–58). О.С. Попова сравнивает софийских пророков с некоторыми североитальянскими мозаиками и фресками Велюсы, относя эти памятники к общему направлению, возрождавшему традиции аскетического искусства первой половины XI в. (*Попова*, 2000. С. 156; *Попова*, 2002. С. 356; *Попова*, 2005. С. 195).

[221] Эту особенность искусства данного периода отмечает Д. Мурики (*Mouriki*, 1980/1981. Р. 79–84). Новые черты, проявившиеся в стиле софийских фресок, впервые системно и подробно рассмотрены Л.И. Лифшицем (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 38–58, 59–61).

[222] Говоря о Мстиславом Евангелии, выполненном для церкви Благовещения на Городище между 1103 и 1117 г., О.С. Попова дает емкую характеристику стиля миниатюр, которую правомочно распространить на все новгородские памятники раннего XII в.: «Им свойственны черты, общие для ранней новгородской живописи: резкость внешнего аспекта и обостренность внутреннего, отсутствие какой-либо постепенности в раскрытии образа, внезапность его подачи “в упор”, превеличенная, чуть огрубленная мощь, давление на зрителя» (*Попова*, 1983. С. 20). Эта точная характеристика не раз цитировалась исследователями (*Сарабянов*, 1997. С. 79; *Sarabianov*, 2003. Р. 693; *Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 102), однако следует согласиться с Л.И. Лифшицем, что названные художественные качества в полной мере свойственны многим византийским памятникам конца XI — начала XII в., имеющим с новгородской живописью общие стилистические основы (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 104–108).

поворотов голов и жестов рук, построенных на тонких нюансах и интонациях. Выдвинутые на передний план, их фигуры как бы повисают в воздухе, что подчеркнуто особым расположением ступней ног, опущенных вниз и как бы не имеющих опоры. (Эта черта как одна из ярких характеристик нового стиля получает наибольшее выражение в фигурах пророков из барабана кафоликаона Дафни, около 1100 г.) Художники отказываются от строгой симметрии и статики, свойственной памятникам первой половины — середины XI в., фигуры получают более свободную постановку, в их позах акцентируются пространственные ракурсы, обусловленные ритмикой взаимодействия фигур, их обращенностью друг к другу. Иератичная статуарность сменяется отчетливо определившимся движением, хотя еще не очень отчетливо осознаваемым.

Психологическая характеристика пророков во многом оказывается обусловленной теми же категориями единства пространственной среды барабана. Пророки смотрят друг на друга, и выражение их глаз, лишившееся иератической строгости и неизменности, свойственной образам Софии Киевской, обретает живость и конкретность. И хотя взгляды по-прежнему обращены мимо зрителя, но уже ощущается определенность их направления внутрь храмового пространства. В образах пророков появляется психологизм, отражающий градации эмоций и настроений, — принципиально новое качество византийского искусства конца XI — начала XII в., а вместе с этим усиливается индивидуализация каждого лика, проявляющаяся в первую очередь не в более яркой портретности, а именно в разнообразии психологических характеристик [221].

Новые черты можно увидеть и в принципах исполнения одежд и ликов. В моделировке формы художники отказываются от контрастных сочетаний света и тени, которые определяли манеру письма облачений в живописи XI столетия, но придают сплавленность моделировке, подчеркивая подвижность светотеневых взаимоотношений. На смену императивному соотношению света и тени приходят иные принципы, выявляется изменчивость природы света, его текучесть и подвижность. Примечательной особенностью моделировки одежд становится отсутствие чисто-белого цвета, который как бы чуть тонет в цвете драпировки. Эти черты проявляются в софийских фресках только как тенденции, еще не получившие отчетливого выражения, но важен сам факт изменения понимания светотеневой природы.

Нечто подобное можно отметить и в живописи ликов, где взаимоотношения света и тени усложняются и обретают вариативность. Лики написаны в разных манерах и, вне сомнения, несколькими — минимум двумя художниками, что говорит об участии в рабо-

те над росписью собора достаточно большой артели мастеров. Выразительность образов во многом построена на контрастном сочетании внешней статики и сдержанности и в то же время внутреннего напряжения, которое нарастает в постепенном усилении световых участков лика, но не находит открытого выражения, поскольку, как и в одеждах, чистый белый цвет здесь не применяется. Аскетичный лик пророка Иеремии исполнен в достаточно контрастной линейной манере письма, его объем создается последовательными напластованиями лессировочных слоев по принципу светотеневой моделировки, а завершающим этапом являются светло-охристые высветления, которые, предвосхищая поиски искусства зрелого XII в., кладутся тонкими линиями или мазками и определяют характер образа, придавая ему аскетическую пронзительность и напряженность. Напротив, лик юного Соломона написан в сложной многослойной технике, когда светлая карнация сплавляется жидкими лессировочными тенями, постепенно проявляющими пластику формы. Освещенные места прикрыты тончайшими цветными слоями, придающими свету, как будто исходящему изнутри формы, чуть приглушенное звучание.

Новые веяния, проявившиеся в росписях Софии Новгородской, отнюдь не являлись исключительными особенностями данного памятника. Отказ от иератического понимания изображения, его активная обращенность в ту пространственную среду, где пребывал молящийся, более дифференцированное моделирование формы, психологизация образа, усиление внешней экспрессии — эти черты в той или иной степени были свойственны большинству монументальных ансамблей, создаваемых в конце XI — начале XII столетия. Своеобразие изображений софийских пророков с их выразительно укрупненными ликами, далекими от идеалов изысканной красоты столичного искусства, находит множество аналогий в живописи провинциальных центров. Так, например, фрески церковью Богородицы Елеусы в Велюсе (Македония), Осисос Хризостомос и Асину на Кипре, Панагии Мавриотиссы в Кастории или Панагии Прототронос на Наксосе. Новгород также оказывается захваченным этим открытым и непосредственным, хотя внешне чуть грубоватым искусством, которое импонировало новгородскому зрителю, что и определило направленность новгородской живописи первой трети XII в. [222]

Роспись Софийского собора оказала огромное влияние на всю культуру Северо-Западной Руси. Она не только открыла новую страницу в истории искусства этого региона, но во многом предопределила художественный выбор для последующих ансамблей, задавала определенный тон вкусам и приоритетам сформировавшегося новгородского искусства.





479 Евангелист Иоанн с Прохором. Миниатюра. Мстиславово Евангелие. Между 1103 и 1117 г. ГИМ, Син. 1203. Л. 1 об.
 480 Заставка и инициал. Мстиславово Евангелие. Л. 2
 481 Евангелист Матфей. Миниатюра. Мстиславово Евангелие. Л. 27 об.

Программа декорации, топография расположения сюжетов на стенах и компартиментах храма, монументальность и масштабность образов, созвучных величественному интерьеру, — все это оставило глубокий след в культуре Новгорода вплоть до XV в. Значение софийских росписей представляется тем более существенным, если учитывать, что работа этой артели художников не ограничилась декорацией Софийского собора, но была продолжена и в других храмах Новгорода, среди которых в первую очередь следует назвать фрески церкви Благовещения на Городище. С деятельностью этой же артели, с большой долей вероятности, связаны миниатюры Мстиславова Евангелия, выполненного для этого храма, созданного по заказу князя Мстислава Владимировича между 1103 и 1117 гг. Вне сомнения, в ходе расширения масштабов работ к приезжим мастерам, прибывшим для декорации Св. Софии, стали подключаться местные художественные силы, что и заложило основу новгородской традиции. Всем этим отчасти и объясняется стилистическая монолитность новгородских памятников первой трети XII в., внутри которой, впрочем, намечаются свои стилистические оттенки, свидетельствующие как о чуткости мастеров к общим для всего византийского мира стилистическим течениям, так и о возрастающей самостоятельности новгородского искусства.

Церковь Благовещения на Городище, как уже говорилось, вероятнее всего, явилась вторым по хронологии храмом, расписанным приехавшей в Новгород артелью художников-монументалистов. Она была полностью перестроена в 1342–1343 гг., и ансамбль ее древнейших фресок дошел до нас лишь в незначительном количестве фрагментов, обнаруженных при археологических раскопках первого храма 1103 г. Эти фрагменты, особенно те из них, на которых сохранились детали личного письма, демонстрируют явное сходство с приемами моделировки формы, характерными для фресок Софийского собора. На несомненное родство двух памятников указывает также яркий колорит, общность технологических приемов и манер письма. Вместе с миниатюрами Мстиславова Евангелия эти, пускай незначительные, фрагменты росписей составляют прочное звено, демонстрирующее один из этапов деятельности софийской артели, линия которой прослеживается от киевской церкви на усадьбе Художественного института вплоть до новгородских работ конца 1110 — начала 1120-х гг. в Николо-Дворищенском соборе, также являвшемся Мстиславовой постройкой [223].

[223] На сходство фрагментов Благовещенской церкви с миниатюрами Мстиславова Евангелия справедливо указывает Л.И. Лифшиц (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская*, 2004. С. 101), тогда как Т.Ю. Царевская говорит об их несомненной близости также росписям Николо-Дворищенского собора (Там же. С. 426–427).

[224] Сводный каталог, 1984. № 51. С. 90–92 (с полной библиографией). *Попова*, 2003. С. 263–265.

[225] Об окладе Мстиславова Евангелия см: Декоративно-прикладное искусство, 1996. С. 150–154. Примеч. 229.

[226] См.: *Щеткина, Протасьева, Костюхина, Голышенко*, 1965. С. 142–143.

[227] Сводный каталог, 1984. С. 91.

[228] Там же.

[229] См. примеч. 226.

[230] Существует мнение (обыкновенно высказываемое устно), что у обеих рукописей был некий общий, не дошедший до нас образец.

* * *

В начале XII в. в Новгороде было создано Мстиславово Евангелие [224] — великолепная, украшенная миниатюрами и орнаментом рукопись в драгоценном окладе, изготовленном для нее специально в Константинополе [225]. По составу она является полным апракосом, с месящесловом, воскресными и утренними евангельскими чтениями, а также чтениями на особые случаи. В конце кодекса (л. 212 об.–213) имеются три записи (все они относятся ко времени его возникновения) с интересными фактами о его создании [226]. Первая принадлежит писцу рукописи Алексе, сыну пресвитера Лазаря, сообщающему, что он написал это Евангелие для князя Федора, в миру Мстислава, внука Всеволода (Ярославича) и сына Владимира (Мономаха), «на благословение... владычицы нашей Богородицы...». Место, где писалась рукопись, не названо, однако большинство исследователей справедливо считают, что это Новгород [227], где Мстислав княжил с 1095 до 1117 г. Высказывалось предположение, опирающееся на слова писца, что рукопись предназначалась для церкви Благовещения на Городище [228], хотя прямых указаний на это в тексте нет. Правда, в отдельной, более полной записи XVI в. (л. 1) [229] говорится об обновлении в 1551 г. этой рукописи, принадлежавшей храму Благовещения на Городище. Вторая запись сделана златописцем Жаденом — он желает благополучия князю Федору. Третья запись принадлежит некоему Наславу, сообщающему, что по поручению князя Мстислава он возил эту рукопись в Царьград, где для нее был изготовлен дорогой оклад из золота, серебра и драгоценных камней, так что «цену евангелия сего един Бог ведает». Он также упоминает, что по Божьей воле он возвратился из Царьграда («пришед Киеву») и что путешествие было трудным («много подъях и печали...»).

Мстиславово Евангелие, скорее всего, является копией с Остромирова Евангелия, созданного более чем на полвека раньше и находившегося все это время в Новгороде [230]. Общий облик обеих рукописных книг чрезвычайно похож. У них примерно одинаковый размер, величина миниатюр, иконография евангелистов, богатство оформления листов с большим количеством крупных орнаментированных инициалов, типология всех узоров, а также стиль орнамента «эмальерного» или «лепесткового» типа в обрамлениях всех миниатюр. В обеих рукописях повторяются редкие композиции в виде четырехлистника, либо свободно расположенного на чистом листе пергамента (Иоанн с Прохором [ил. 479]), либо вписанного в прямоугольное поле (Марк [ил. 483]). Сцена с евангелистом Иоанном в обеих рукописях одинаково дополнена в промежутках между четвертями квадратолиния



орнаментом, образующим такую же круглящуюся композицию, как и его стороны, так что в целом создается изысканная восьмилепестковая форма, похожая на план сводов купольного октогонального храма с тропеями [231].

Миниатюра с Матфеем [ил. 481] в Мстиславовом Евангелии имеет такую же прямоугольную раму, как у Луки [ил. 482]. В Остромировом Евангелии сцена с Лукой обрамлена сходным образом; вероятно, и несохранившийся лист с Матфеем выглядел таким же, как повторяющий его лист в Мстиславовом Евангелии. По аналогии можно представить себе и возможный архитектурный фон в недостающей миниатюре из Остромирова Евангелия: он должен был быть столь же богатым, с колоннами и аркадой, как в композиции из Мстиславова Евангелия [232].

В обеих рукописях изображения евангелистов сопровождают их символы, и чередование свитков и кодексов, которые они держат, совершенно одинаковое. В Мстиславовом Евангелии воспроизводятся даже столь малые детали композиций киевской рукописи (или, возможно, общего протографа обеих рукописей), что становится ясно, с какой тщательностью в Новгороде старались следовать авторитетному древнему образцу. Такова, например, вывернутая ступня левой ноги Прохора, с анатомической точки зрения выглядящая очень странно, однако соответствующая представлениям о взволнованном состоянии ученика Иоанна и живости его позы. Повторяются и более важные детали композиций: размещение всех предметов обстановки — столов, кресел, табуретов, подножий, попитров — в определенном порядке и в одинаковых местах «интерьера»; инкрустированный пол у Иоанна и узорный фон у Марка, заполняющий целиком всю композицию.

Мастер Мстиславова Евангелия воспроизводит в одеждах евангелистов золотой ассист, столь эффектный в киевской рукописи, старательно копируя его рисунок, только при этом делает его более частым и густым, желая, видимо, придать ему особенное величие [233]. Но в целом ассист в новгородском кодексе имеет тот же характер тонкой золотой паутины, обволакивающей фигуру, делающей ее легкой и мерцающей, как видение. Новгородскому художнику этот прием явно очень нравился, потому он и придал золотому рисунку такую избыточность, потому, вероятно, он украсил золотым светом даже одежды Прохора, чего не было в киевской миниатюре, где они моделировались привычными пробелами. Однако фигуру Иоанна, единственную в рукописи, он оставил такой же, как в Остромировом Евангелии — без золотой штриховки, с классическими гибкими складками мягких тканей, передающих красоту плотного тяжелого шелка хитона и гиматия, моделированных эластично скользящими по материи пробелами,

гораздо менее схематичными, чем в киевском варианте. Лик Прохора в Мстиславовом Евангелии физиогномически довольно точно копирует свой киевский прототип, и можно предположить, что лик Иоанна в Остромировом Евангелии, сейчас почти целиком утраченный, так же был похож на облик этого евангелиста в новгородском кодексе.

Новгородский художник повторил некоторые редкие, совершенно индивидуальные приемы своего киевского предшественника. У евангелиста Луки, точно так же как и в Остромировом Евангелии, под сетью золотого ассиста лежит полноценная живопись с нюансами цвета и перетеканием оттенков, как будто фигура написана как законченное художественное произведение, без расчета на абстрактную золотую сеть, скрывающую за собой всякий цвет и всякую форму. Фигура Марка в новгородской миниатюре, как и в киевской, решена иначе: цвет одежд, лежащих под ассистом, не имеет моделировок, он однороден, лишен живописных нюансов и служит только эффектным вишнево-коричневым фоном для сверкающей золотой паутины. Кроме того, цвет одежд Марка, как и в Остромировом Евангелии, более блеклый, чем во всех других миниатюрах. Мастер старательно копировал даже такие мелочи.

При всем сходстве миниатюр этих двух рукописей в них немало различий, характер же их образов — совершенно непохожий. Это зависело и от времени их возникновения, ибо за эти полвека в искусстве византийского круга произошли немалые изменения, и в еще большей степени — от места их создания, ибо художественные вкусы в Киеве и Новгороде, а также направления византийского искусства, которому следовали работавшие в них мастера, были весьма различны.

Все декоративное оформление Мстиславова Евангелия, в особенности его миниатюры, отличаются нарядностью и даже пышностью, при этом многие детали в нем проще, чем в кодексе Остромира, где все сделано более соразмерно и тонко. Пергамен в новгородской рукописи имеет грубоватую выделку, листы толще, чем в обоих киевских манускриптах — Остромировом Евангелии и Изборнике Святослава. В греческих кодексах такого пергамена вообще не бывает. Орнамент в Мстиславовом Евангелии менее оригинален, чем в Остромировом. Мастер хочет придать ему эффектность, свойственную киевскому прототипу, и достигает этого благодаря крупным формам и яркому цвету. Однако все многочисленные инициалы в его рукописи достаточно однообразны, одинаково раскрашены в три цвета — красный, синий и тусклый серо-зеленый. Они представляют собой сокращенную разновидность «лепесткового», или «эмальберного» византийского орнамента; все их составляющие — это только набор поставленных

[231] См. примеч. 27.

[232] В Остромировом Евангелии оборот листа перед началом чтений Евангелия от Матфея оставлен чистым. Возможно, что он предназначался для изображения Матфея.

[233] Золотой ассист в миниатюрах Мстиславова Евангелия процарапан по краске, а не написан поверх нее, как обычно. Этот прием свойствен скорее работе художника-монументалиста, чем миниатюриста.



друг на друга стеблей, завершающихся отростками в виде лепестков; инициалы одинаковы на всех листах манускрипта.

Заставки [234], состоящие из «эмалевых» цветков [ил. 480], повторяют узоры Остромирова Евангелия и совпадают с византийским орнаментом такого рода, основным для греческих манускриптов второй половины X в. и особенно XI в. Но в Мстиславовом Евангелии «эмалевые» цветки приобрели очень крупные формы (л. 2). Схемы такого орнамента — те же, что в греческих моделях, но масштаб и ритмы напоминают скорее настенную роспись, нежели мелкие изящные формы византийских узоров, похожих на ювелирное изделие с эмалью и драгоценными камушками. Но главное отличие в убранстве этих двух рукописей в том, что в Мстиславовом Евангелии отсутствуют самые важные мотивы декора Остромирова Евангелия: большие, пластично изображенные маски, приставленные к заглавным буквам, а также гротескные чудища в инициалах, сходные с миром европейских тератологических фантазий.

В миниатюрах тоже немало отличий от Остромирова Евангелия, причем в типологии образов и в эмоциональных акцентах они принципиальны, в построении же композиций и в стилистических приемах проявляются в меньшей степени. Евангелист Иоанн в новгородской рукописи опирается ногой прямо на округлую раму композиции, а Прохор прочно поставил свою стопу на поверхность орнаментального обрамления сцены, будто это широкий архитектурный карниз. В Остромировом Евангелии они оба лишь едва касаются кромки рамы, что не дает фигурам такой материальной устойчивости, как в новгородском варианте, зато делает их более легкими, а пространство — более свободным и воздушным.

В новгородской миниатюре с Марком вся нижняя часть композиции заполнена большими поверхностями стола, сидения и подножия, в киевской же миниатюре она выглядит сквозной, так как занята прозрачным орнаментом, покрывающим фон всей сцены. Марк в Остромировом Евангелии сидит на самом краешке орнаментальной рамы, а в новгородском листе — на широком сидении с подушкой. Хрупкость и пространственность киевского изображения заменены в новгородском массивностью устойчивых форм и декоративностью поверхности. Разноцветные орнаментальные нимбы киевских миниатюр в Новгороде явно понравились, поэтому использовались даже для тех фигур, которые в киевском оригинале их не имели (Иоанн, Прохор).

В киевской рукописи изображения столов и сидений имели конструктивную логику, которой совершенно нет в новгородской; предметы здесь плоски, зато наделены богатством подробностей и избыточной декора-

тивностью (Марк, Лука). В Остромировом Евангелии пропорции всегда классически правильны, тогда как в изображениях новгородского художника несоразмерность пропорций и явные преувеличения придают образам экспрессию (например, очень большая голова евангелиста Матфея). Изысканность киевских образцов сменяется в руках новгородца мощью. Однако основные черты в миниатюрах Мстиславова Евангелия близки стилю греческих миниатюр второй половины XI в. В одеяниях евангелиста Иоанна нет больше контрастности и конструктивности пробелов, как в Остромировом Евангелии, их заменяют текучесть и плавность тканей и освещающих их лучей света, все подчинено пластике фигуры. В облике евангелиста Иоанна [ил. 484], наиболее классическом в сравнении с другими миниатюрами в новгородской рукописи, черты лица соразмерны, нет никаких преувеличений в физиогномике или выражении, которых так много у других евангелистов. Письмо, тонкое и сплавленное, строится на мелких мазках и включает множество цветовых нюансов. Телесный тон представляет собой сложную, искусно созданную смесь. Свет ложится широкими живописными пятнами, свободно растекаясь по форме [235].

Характеристика образа Прохора переосмыслена по сравнению с прототипом в Остромировом Евангелии. Его лицо внешне похоже на лицо Прохора в киевской рукописи: те же крупные черты, округлый овал, тяжелая обобщенная форма, мощный объем, яркие красные губы и румяна «яблоками». Как будто все это взято из фресок Софии Киевской, перенесено на лист Остромирова Евангелия и воспроизведено через полвека в Мстиславовом Евангелии. Однако эмоциональная выразительность образа — совсем другая. Нет уже преувеличенной мощи, все стало чуть мягче, размер глаз — более обычен, во взгляде подчеркнут скорее созерцательный момент, чем истовая устремленность, как в Софии Киевской и в рукописи Остромира.

Традиции монументальной живописи второй четверти XI в. не забывались и во второй половине XI в., во времена раннекомниновского искусства, и еще раз ожили в раннем XII в. [236] Во всех них образность и стиль живописи позднемакедонской эпохи воспроизводятся не в столь суровом виде, а несколько смягченными, без экстремальной императивности [237]. К этому типу искусства начала XII в. принадлежат и миниатюры Мстиславова Евангелия. Стиль его первой миниатюры с изображением Иоанна с Прохором изменен, по сравнению со старым киевским образом, именно в таком ключе. Образы Матфея и Луки также ориентированы не на изображения тех же персонажей в Остромировом Евангелии, но скорее на искусство второй четверти XI в. в том его варианте, какой был

[234] На л. 2 — большая заставка, остальные — небольшие узкие.

[235] Все это очень похоже на облики персонажей в ряде греческих манускриптов этой эпохи и, прежде всего, в рукописи гл. 587 из монастыря Дионисиу на Афоне. К. Вайцман датировал рукопись 1057–1059 гг. (Weitzmann, 1969. P. 239–253; см. также: The Treasures, 1973. Vol. I. P. 434–446. Fig. 189–277), однако более вероятно, что она создана в последней четверти XI в. (Walter, 1985–1986. T. 4/13. P. 181–189; Dolezal, 1996. P. 23–60).

[236] См. с. 302–303. Примеч. 48.

[237] Например, мозаика с изображением Богоматери в апсиде Св. Софии в Фессалониках (см. наст. изд. с. 265–266. Примеч. 172).

осуществлен во фресках Софии Киевской. При этом лики Матфея и Луки наделены такой экспрессией, которой не было в отрешенных образах позднемакедонской живописи. Их эмоциональная напряженность, вдохновенность их состояния отражены в одухотворенных лицах с горящими взглядами и экстатически поднятыми вверх зрачками (Марк).

Кроме таких внешних «портретных» качеств, внутренняя динамика образа, его эмоциональная пульсация создаются особым художественным приемом — сильным, будто внезапно появляющимся светом, падающим на лица крупными пятнами в виде широких и резких мазков белил. Экспрессивная выразительность такого приема была оценена именно в начале XII в. и использована в ряде произведений, образы которых обладают особой пронзительностью [238]. Этот прием использовался в разные периоды и в разных стилях, иногда даже в живописи наиболее классического характера, если возникала потребность что-то усилить в выразительности образа [239]. Однако в искусстве X–XI вв. такой внезапный свет в ликах был лишь инородной деталью в системе классических художественных средств. Применение его вносило некоторые коррективы в характер образа, но не меняло его сути. Похоже, что именно в раннем XII в. этот прием стал столь важным, что даже был положен основу нового стиля, которому в XII в. предстояла большая жизнь [240].

Правда, иногда уже в XI в. в искусстве делались неожиданные «эксперименты», когда казалось бы известный, но мало используемый прием построения формы с помощью световых всплесков становился важнейшим художественным инструментом и приводил к созданию нового типа образа, — таковы фрески 1080-х гг. [241]. В них это осуществилось благодаря внедрению экспрессивных световых моделировок в художественную систему, восходящую к живописи второй четверти XI в. с ее обобщенной формой фигур, могучим объемом, налитой пластикой, сильной энергетикой взглядов. Для второй половины XI в. такое искусство стало уже архаическим, но продолжало жить на периферии, сохраняя былую мощь [242]. Однако художественная система этих фресок отбросила схематизм стиля первой половины XI в., стала более дифференцированной и вместе с тем приобрела экспрессивную остроту. Едва ли не главным элементом для такого поворота стиля стала энергия света, буквально пронизывающего многие лики.

Фрески Велюсы возникли на пятнадцать-двадцать лет раньше необычайно похожих на них произведений, созданных в Новгороде в первых десятилетиях XII в. — фресок в барабане Софии Новгородской и миниатюр Мстиславова Евангелия. Все три комплекса кажутся близкими «родственниками». У них сходные



484

484 Евангелист Иоанн. Миниатюра. Мстиславово Евангелие. Л. 1 об.

типы лиц, общий характер образов, похожая комбинация отдельных художественных приемов. Все они принадлежат к одному потоку живописи раннекомниновской поры, продолжавшему традиции искусства 1030–1040-х гг., но при этом отличавшемуся повышенной экспрессией. Для искусства раннего XII в. был вообще характерен возврат к позднемакедонскому образу и стилю [243], но тот особый его вариант, к которому принадлежат новгородские памятники начала XII в., в том числе и миниатюры Мстиславова Евангелия, был редким. Однако именно за ним было будущее в широком кругу византийской живописи.

В миниатюрах Мстиславова Евангелия есть ряд специфических особенностей, характерных именно для новгородской живописи. Образы евангелистов в рукописи очень похожи на изображения пророков в барабане Софии Новгородской. Лики Матфея и Луки написаны так широко, контрастно, даже размашисто, как в монументальной живописи; кажется, что эти образы создавал фрескист, что было вполне возможно в практике средневековых художников. Не исключено, что автор пророков в барабане Св. Софии выполнил и миниатюры Мстиславова Евангелия. Черты лица Матфея в рукописи столь преувеличенно крупные, глаза столь огромны и расширены, все столь отчетливо обрисовано, что по рисунку своему этот лик похож на евангели-

[238] Таковы миниатюры в двух списках сочинений Евфимия Зигавина «Догматическое всеоружие», созданных по заказу Алексея Комнина, т.е. до 1118 г., и особенно миниатюра с изображением 12 апостолов на листе в собрании Каннелопулоса (Афины), принадлежавшем ранее Евангелию 1133 г. (бывший cod. 8 из монастыря Дионисиу, ныне MS Ludwig II (Музей Гетти) (см. примеч. 53, 114), где такой способ моделировки лиц доведен до максимальной обостренности.

[239] Такие света на лике монаха Петра в Евангелии апракос gr. 204 (конец X в., монастырь Св. Екатерины на Синае) (Weitzmann, Galavaris, 1990, N 18. P. 42–47. Colorplates III–VIII. Pl. 92–108) призваны подчеркнуть аскетический смысл его образа. Они же сообщают напряженность и ощущение духовной глубины обликам пророка Исайи, святителей Василия Великого, Кирилла, Евсевия Кесарийского, Феодорита Киррского на двух миниатюрах в Толкованиях на пророка Исайю Vat. gr. 755 (вторая половина X в., Ватиканская библиотека) (Weitzmann, 1996. Bd. 1. S. 12–13. Abb. 62; Bd. 2. S. 25–26; Lowden, 1988. P. 22–25, 65–60. Fig. 32–37. Pl. VI), во всем остальном, кроме этого приема, совершенно эллинистическим. Точно так же этот прием внедряется в классическую художественную систему в миниатюрах Евангелия gr. 588 (конец X в., монастырь Дионисиу на Афоне) (Pelekanidis, Christou, Thsioumis, Kadas, 1973. P. 446–448. Pl. 278–289; Weitzmann, 1996. Bd. 2. S. 85, 86). Такие же света придают эмоциональную

485 Евангелист Матфей. Миниатюра. Мстиславово Евангелие. Л. 27 об.
486 Евангелист Лука. Миниатюра. Мстиславово Евангелие. Л. 69 об.

остроту и одухотворенность образам апостола Павла и Иоанна Златоуста, а также св. Феодорита и Ойкумениа на двух миниатюрах в книге Посланий апостола Павла с толкованиями гр. 224 (Национальная библиотека в Париже), созданной в XI в. или, быть может, в начале XII в. (*Omont*, 1929. Р. 49. Pl. CI, CXV; *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 96, 223 (примеч. 43)). В искусстве второй половины XI в. они также иногда появляются в произведениях, наделенных характерной для раннекомниновского периода классической формой, и являются единственным приемом в этой тонко сложенной живописи, который вырывается за грани классического равновесия и придает обликам неожиданный в такой системе диссонансный и острый акцент. Таковы миниатюры в Евангелии Син. гр. 518 (ГИМ) (см. примеч. 99), некоторые листы в Евангелии апракос гр. 587 из монастыря Дионисиу на Афоне (см. примеч. 238), некоторые образы во фресках Бачково (см. примеч. 120).

[240] Имеются в виду прежде всего ансамбли второй половины XII в., такие как фрески церкви Св. Пантелеймона в Нерези, 1164 г. и др. (см. примеч. 118).

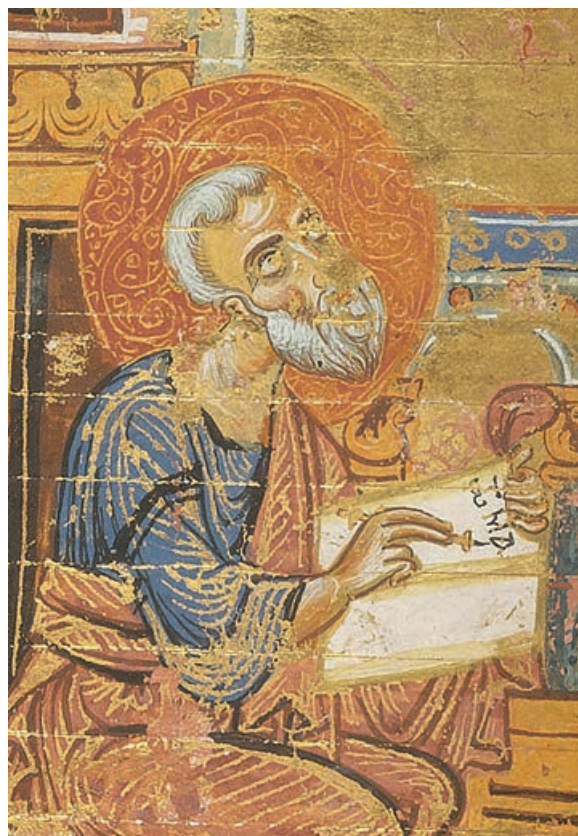
[241] См. примеч. 78.

[242] Например, мозаики первого этапа работ в соборе Сан Марко в Венеции, в соборе в Торчелло, и др. (см. примеч. 76).

[243] См. примеч. 48 (с. 302–303).

[244] РНБ, Fh.I.7 (см.: Сводный каталог, 1984. № 117. С. 143–144; *Попова*, 2003. С. 265. Ил. 191).

[245] *Вздорнов*, 1968. С. 201–223.



485

ста Иоанна в миниатюре конца XI в. Евангелия Домки [244], которую иногда связывают с неким восточнохристианским искусством [245]. Сходство с Матфеем в Мстиславовом Евангелии, конечно, не буквальное и не полное, так как в миниатюре рукописи Домки лик сохранился крайне плохо, видна только



486

часть крупного рисунка, столь же выразительного, как у Матфея. Миниатюра в Евангелии Домки представляет собой такое же характерное произведение новгородского искусства, как и Мстиславово Евангелие, являясь местным вариантом широкого общевизантийского художественного течения, повторяющего почитаемые модели живописи первой половины XI в.

Художественные приемы, которые мастер миниатюр Мстиславова Евангелия использует для написания ликов, выглядят преувеличенными по отношению к византийской практике и выдают вкус новгородца. Все контуры он обрисовывает четко и жестко, с красками обращается энергично. Живопись его чрезвычайно активная. Светло-коричневый тон проложен как общая «подкладка», по которой прописаны оливковые тени, красные румяна и белые света. Яркие краски лежат отдельно, мелких, мало заметных втеканий их друг в друга, как было принято в греческих рукописях, здесь нет. По сравнению с этим византийские колористические гаммы кажутся сложно построенными, слитными, включающими много оттенков.

Вместе с тем исполнение ликов в этих миниатюрах отличается большой живописностью, краски полновочувственны, колорит чрезвычайно интенсивный. Все моделировки формы, осуществляющиеся красным (тон подрумянки) и белым, сделаны открыто и энергично, обе эти краски положены мазками и кружатся по форме, будто вылепляя ее. Все это черты, характерные именно для местного новгородского вкуса — в миниатюрах греческих рукописей, гораздо более сдержанных, ничего подобного нет. Кроме того, архитектура в сценах сугубо декоративна, колонны портика в изображении Луки наслаиваются друг на друга, все архитектурные формы не имеют объемной характеристики и выглядят плоскими, некоторые детали и мало понятны. Византийские же миниатюристы мыслили структурно, в их работах всегда есть логика построения. В миниатюре с Марком сцена размещена в среднике большого композиционного поля и окружена орнаментами. Размер средника уменьшен за счет расширения пышных орнаментальных мотивов. Пространственные представления минимальны, зато усилена роскошная декоративность, обладающая немного варварской избыточностью. Вместе с тем фигура евангелиста, контрастная по отношению ко всему орнаментальному изобию, выглядит крупной и монументальной.

Все эти особенности, в которых распознается новгородский вкус, вносят своеобразие в художественный стиль, в целом характерный для византийского искусства раннего XII в., того его направления, которое продолжало традиции аскетической живописи позднемакедонского периода 1030–1040-х гг.

Сходство миниатюр Мстиславова Евангелия с образами пророков из барабана Софии Новгородской и фрагментами фресок Благовещенской церкви дает возможность говорить о целостности и известной монолитности художественной жизни Новгорода. Средоточием ее в этот период был в основном княжеский двор. Княжеский заказ конечно же не ограничивался монументальной живописью и иллюстрациями кодексов, и руками княжеских мастеров, вне сомнения, были созданы многочисленные иконы, ни одна из которых, к сожалению, не сохранилась до нашего времени. Работавшие в Новгороде художники, развивая привнесенные ими киевские традиции, сохраняли связь с Киевом, где во втором десятилетии XII в. явно преобладали классицизирующие тенденции, о чем красноречиво свидетельствует центральный памятник этого периода — мозаики и фрески киевского Михайловского Златоверхого собора (около 1112 г.). Эти настроения нашли отражение и в росписях Николо-Дворищенского собора, которые являются последним из новгородских памятников, связанных с работой софийской артели.

Собор был заложен в 1113 г., и, из-за его внушительных размеров, строительство длилось несколько лет, так что его росписи могли быть созданы после окончания росписи Благовещенской церкви, т. е. во второй половине 1110-х гг., и, таким образом, фрески Николо-Дворищенского собора можно условно датировать периодом около 1120 г. [246] За годы своего существования собор претерпел такое количество разрушений и перестроек, что и незначительные сохранившиеся фрагменты можно считать чудом уцелевшими в бурных перипетиях его истории [247]. До наших дней дошли детали алтарных росписей, фрагменты «Страшного суда», а также орнаменты в оконных проемах собора.

Росписи алтаря сильно пострадали от пожаров, и их цвет заметно искажен. Тем не менее в объеме центральной апсиды сохранились остатки двухъярусного святительского чина, который, продолжая традицию алтарной декорации Софии Новгородской, свидетельствует о неизменном интересе новгородцев к теме святости церковной иерархии, являющейся опорой Церкви Земной. Вероятно, и верхние регистры алтарной росписи повторяли устойчивую схему новгородского кафедрала. В просветных арках, ведущих в боковые апсиды, недавно раскрыты фигуры двух святителей, напротив которых изображены поклонные кресты (Никитрионы) — объекты их молитвенного обращения. В южной арке изображен Лазарь Четверодневный [ил. 487], «друг Господень», которого Христос воскресил на четвертый день после его смерти. Впоследствии Лазарь стал первым епископом Кипра. А в северной арке сохранились фрагменты фигуры Германа



487

487 Святитель Лазарь Кипрский. Фреска. Световая арка между центральной и южной апсидами Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Около 1120 г.
488 Фигуры грешников из композиции «Страшный суд». Фреска. Нартекс Николо-Дворищенского собора в Новгороде

[246] Т.Ю. Царевская предлагает по существу такую же датировку — «около 1118 г.» (и, может быть, «около 1120 г.») (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 527*) или «вскоре после 1117 г.» (*Царевская, 2002. С. 43*). С этой датировкой в целом согласуется мнение Л.И. Лифшица, который на основании выводов о патрональном характере святителей, изображенных в просветных арках алтаря, нижней датой росписей называет 1117 г. (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 135*). Отметим, что исследователи старшего поколения придерживались схожей точки зрения о времени создания росписей: Н.П. Сычев датировал их временем княжения Всеволода Мстиславича (1117–1136) (*Сычев, 1918 (1976). С. 206*), В.Н. Лазарев — вторым десятилетием XII в. (*Лазарев, 1968. С. 52–53; Лазарев, 1973. С. 41*).

[247] История собора, подробно прослеженная Т.Ю. Царевской, насчитывает, например, 15 крупных пожаров, а первая крупная перестройка храма относится уже ко второй половине XII в. (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 442–449*).

[248] Эти выводы подробно обоснованы в исследованиях Л.И. Лифшица и Т.Ю. Царевской (*Царевская, 2002. С. 42–43; Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 135, 521–522*; см. также: *Жуковская, 1997. С. 676*).

[249] Т.Ю. Царевская точно отмечает «непосредственное и живое стремление авторов росписи буквально рассечь (или пресечь) злую силу, их желание по-своему показать то, что князь тьмы лишен лица, образа, что он в прямом смысле "безобразен"» (*Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 491*).

Константинопольского, изображение которого известно по аналогичным росписям просветной арки Софийского собора. Однако, помимо общего литургического контекста этих образов, входящих в структуру святительского чина, исследователи не без оснований усматривают в них мемориальное значение, связанное с двумя видными церковными деятелями, имевшими самое непосредственное отношение к роду Всеволодовичей — Мономаховичей. Так, под именем Лазаря известен настоятель храма Бориса и Глеба в Вышгороде, который под 1088 г. фигурирует в летописях как игумен родового Выдубицкого монастыря Всеволодовичей, а с 1104 по свою кончину в 1117 г. является епископом Переяславля. Более того, весьма вероятно, что он был отцом главного писца Мстислава Евангелия — Алексы Лазаревича, «сына попа Лазаря» (как он сам написал о себе), который мог участвовать в декорации Никольского собора. Германом звали одного из монахов Печерского монастыря, который присутствовал в качестве игумена Спасского (на Берестове?) монастыря при перенесении мощей Бориса и Глеба, а впоследствии был новгородским епископом (1077–1096) и являлся предшественником епископа Никиты. Мемориальная связь данных изображений с конкретными историческими лицами позволяет косвенно определить и нижнюю границу создания росписей — 1117 г., являющийся летописной датой кончины переяславского епископа Лазаря [248].

Юго-западный угол нартекса занимают сцены «Страшного суда», изображение кото-

рого некогда охватывало все пространство под хорами собора и, судя по сохранившимся деталям, представляло собой подробнейшее повествование событий Второго пришествия. Наряду с упоминавшейся фреской Выдубицкого монастыря (около 1090 г.), «Страшный суд» Николо-Дворищенского собора является одним из самых ранних древнерусских примеров этой композиции, которая в дальнейшем получила широчайшее распространение в монументальной живописи средневековой Руси. На сохранившихся участках росписи в основном представлены адские мучения, которые по традиции располагались «ошуюю» фигуры Спасителя, из чего следует, что Христос Судья находился на восточном склоне нартекса. Здесь изображены фигуры обвитых змеями блудниц, которые помещены в «мраз» и «огнь негасимый», а также грешников, тонущих в огненном потоке. В юго-западном углу нартекса изображен сидящий на чешуйчатом чудовище и закованный в цепи Сатана, фигура которого поделена пополам вертикалью стыковки двух стен. Он буквально посажен в угол, лишен образа и жизни и, подчеркнута нарушая композиционные законы росписи, как будто выведен за пределы сакрального пространства храма [249]. Такое несколько прямолинейное, но выразительное раскрытие смысла изображения станет одной из характерных примет новгородского искусства.

Одной из примечательных особенностей «Страшного суда» Никольского собора является его дополнение назидательными сценами, из которых наиболее показательное изображение



488



489

«Иова на гноище». В этом сюжете представлен один из наиболее почитаемых праведников Ветхого Завета, который, согласно пророчеству Иезекииля, вместе с Ноем и Даниилом спас душу и пребывает в раю (Иез. 14:13–20). Иов изображен обнаженным, его тело покрыто язвами проказы. Он сидит на мусорной куче «вне стен града», а его жена, отвернувшись, протягивает ему на шесте еду и кувшин с водой. Эта выразительная сцена сопоставлена с традиционным для иконографии «Страшного суда» изображением «Богатого в аду» (согласно евангельской притче), которое расположено в одном уровне с Иовом, но ближе к центру западной стены. Такая неожиданная антитеза двух библейских персонажей, ставших символами, с одной стороны — смирения и праведности, а с другой — жадности и порока, конечно, не случайна, и автор фрески вкладывал в нее ясное и, возможно, очень конкретное символическое содержание. Примечательно, что оба персонажа представлены в схожих позах — в трехчетвертном повороте к центральной оси «Страшного суда», где был изображен Христос-Судья. Противопоставление фигуры богача, который, согласно евангельской притче, отказал нищему и прокаженному Лазарю в крохе хлеба,

за что попал в ад, и праведного Иова, который, несмотря на насланную на него проказу, гибель всех детей и богатства, принял это испытание и не возроптал на Бога, воспринимается как призыв к личному смирению и покаянию. Но, помимо этого очевидного содержания, исследователи видят здесь и отражение конкретных исторических реалий, связанных с тяжелым ранением заказчика росписи князя Мстислава Великого, полученным им на охоте, и его чудесным исцелением от иконы св. Николая, которому и был посвящен выстроенный и украшенный фресками собор [250].

Сохранившиеся части росписи Николо-Дворищенского собора, в отличие от большинства древнерусских памятников XI–XII вв., позволяют составить представление о том, какую роль в системе декорации мог играть орнамент. В Никольском соборе орнаменты присутствуют во многих оконных проемах, а также местами и на стенах, в частности, перемежая сцены «Страшного суда». Орнамент отличается поразительным типологическим разнообразием, ни разу не повторяясь на откосах окон. Его тематическая и цветовая насыщенность, по справедливому определению Л.И. Лифшица, облегчала массивность архитектурных форм,

[250] Образ Иова проходит через многие богослужебные тексты, в том числе Покаянный канон Андрея Критского, читавшийся во время Великого поста. Этот аспект иконографии Иова подробно прослежен Л.И. Лифшицем и Т.Ю. Царевской (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 125–131, 523–525). Связь этой неординарной композиции с конкретными историческими событиями разрабатывалась еще Н.П. Сычевым, который высказал несколько возможных причин ее появления в структуре «Страшного суда», в том числе указав на легенду о ранении и исцелении князя Мстислава (*Сычев*, 1918/1976. С. 198–202). Эту идею поддержал Н.Ф. Мурьянов (*Мурьянов*, 1972. С. 220–221), а недавно А.В. Назаренко опубликовал материалы, согласно которым легендарное сообщение о том, что Мстислав получил увечье

489 Сцена «Иов на гноище». Фреска. Нартекс Николо-Дворищенского собора в Новгороде
490 Жена Иова. Фреска. Нартекс Николо-Дворищенского собора в Новгороде



490

на охоте, было документально подтверждено. Правда, исцеление князь получает не от иконы св. Николая, а благодаря небесному заступничеству св. Пантелеимона (Назаренко, 1993. С. 73). Л.И. Лифшиц даже уверенно говорит об участии самого князя Мстислава в составлении иконографической программы нартекса и конкретно о включении в композицию «Страшный суд» сцены «Иов на гноище» (Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 130). [251] Там же. 2004. С. 132. [252] Сычев, 1918 (1976). С. 210. В.Н. Лазарев говорил о принадлежности этой живописи руке «грекофильски настроенного мастера», киевлянина или новгородца, прошедшего киевскую выучку (Лазарев, 1947. С. 25; Лазарев, 1973. С. 41). В отличие от этих авторов, О.С. Попова видит в николо-дворищенских фресках отголоски аскетических традиций XI столетия (Попова, 2005. С. 195).

разнообразила ритмику композиций, расположенных на стенах собора. Иными словами, орнаментальные вставки играли определенную архитектурную роль, активно участвуя в создании всего живописного ансамбля [251].

Большинство исследователей, писавших о фресках Николо-Дворищенского собора, отмечали несомненную связь этой живописи с «киевскими» традициями, под которыми следует понимать то широкое стилистическое направление, которое определило специфику всех новгородских росписей раннего XII в. [252]. Действительно, фрагменты фресок Николо-Дворищенского собора обнаруживают принципиальное сходство в первую очередь с рос-

писями барабана Софии Новгородской, что становится наиболее очевидным при сравнении типологически схожих ликов жены Иова и молодых пророков Соломона и Даниила. Однако это сходство носит не буквальный, но скорее общий характер, свидетельствующий о единстве принципиальных стилистических установок, тогда как в деталях легко прослеживаются и отличия обоих памятников.

Наиболее показательной является сохранившаяся сцена «Иов на гноище», которая не подверглась воздействию пожара и сохранила свой изначальный колорит, отличающийся смягченным звучанием, гармоничным и нежным сочетанием облегченных и высвет-



491

ленных тонов — бирюзового и желто-зеленого цвета городской стены, розового облачения жены Иова. Чрезвычайно показательна ее поза, в которой, несмотря на драматизм сюжета, нет акцентированной динамики. Жесты и движения здесь спокойны и уравновешены, а в позе даже ощущается своеобразная грация, невольно вызывающая в памяти произведения византийской живописи, создаваемые в это время с очевидной ориентацией на идеалы классического искусства, каковым в глазах византийцев всегда оставались хорошо им знакомые произведения античных мастеров. Лик жены являет собой пример нового идеала, ясного и гармонически уравновешенного, построенного на основе классических пропорций и норм. Ее лик исполнен в манере тонких красочных сочетаний, создающих постепенные светотеневые переходы, благода-

ря чему рельефно моделированная форма не кажется излишне контрастной. Этот новый комниновский тип лица, по точному определению В.Н.Лазарева, отличается изяществом и «навеян первоклассными византийскими образцами» [253]. Художественный язык работавших здесь мастеров лапидарен, но при этом живописен и выразителен, прежде всего, свободой исполнительской манеры, в которой ощущается свежесть и непосредственность молодого новгородского искусства.

Несколько иначе написан образ Лазаря Четверодневного, чей лик, потемневший под воздействием пожара, сохранил тем не менее структуру живописи, которая отличалась более контрастной манерой письма. Здесь использован прием, знакомый нам по образу пророка Иеремии в куполе Софийского собора, когда поверх смоделированной светотеневыми

[253] Лазарев, 1973. С. 41.



492

проработками формы положены высветления, акцентирующие структуру лика, его морщины и фактуру. Они выполнены не белилами, но сильно разбеленной охрой, что не создает особо контрастных сочетаний, которые через два десятилетия станут определять выразительность всего комниновского искусства. Тем не менее манера исполнения образа Лазаря, усиленная фактура которого, видимо, должна была напоминать о смерти и тлении, коснувшихся его плоти, явственно демонстрирует проникновение принципов линейной выразительности в систему моделировки ликов [254].

Сопоставление фресок Николо-Дворищенского собора с росписями барабана Софии Новгородской позволяет прийти к выводу, что, несмотря на более чем вероятную принадлежность обоих памятников работе одной артели, за разделяющие их 10 лет произошли

существенные изменения. Если в Св. Софии еще весьма ощутимо влияние норм и идеалов искусства первой половины XI столетия, то в Никольском соборе они уже полностью пережиты. Искусство, представленное никольскими фресками, утрачивает суровость и императивность софийских пророков, в нем отражаются поиски красоты, изящества и внешней гармонии, что естественным образом вело художников к возрождению антикизирующих идеалов. Отходя от аскетической строгости новгородской Св. Софии, фрески Николо-Дворищенского собора приближаются к классицизирующему искусству двух первых десятилетий XII в., нашедшему на древнерусской почве выражение в мозаиках Михайловского Златоверхого монастыря, с коими фрески Николо-Дворищенского собора обнаруживают известное стилистическое сходство [255].

[254] образу Лазаря существуют параллели в ликах евангелистов Иоанна и Матфея из Мстиславова Евангелия.



493 Христос из композиции «Евхаристия». Мозаика. Северная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

494 Христос из композиции «Евхаристия». Мозаика. Южная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве



494



495

Софийская артель художников-фрескистов, расписавшая ранние новгородские храмы, возможно, продолжала еще какое-то время работать в Новгороде. Так, ею могла быть украшена церковь Св. Федора, выстроенная, согласно источникам, в 1115 г., ктитorem которой выступает некий Воигост [256]. Однако дальнейшее развитие стиля новгородских памятников 1120–1130-х гг. пойдет по иному пути, в них станут преобладать более отчетливо выраженные экспрессивные тенденции, которые правомочно связывать с работой других художников, отражавших иные, отличающиеся большим аскетизмом тенденции византийского искусства первой половины XII в. [257]

Классицизирующие настроения, проявившиеся во фресках Николо-Дворищенского собора, находят наиболее полное выражение в киевских памятниках второго десятилетия

XII столетия, среди которых центральным ансамблем являются росписи собора Михайловского Златоверхого монастыря. Михайловский собор был воздвигнут на территории киевского Димитриевского монастыря — «отней» обители Изяславичей, основанной еще в 1051 г. Храм был заложен в 1108 г. как ктиторская церковь Святополка Изяславича, в крещении носившего имя Михаила, который принял по старшинству киевский княжеский престол в 1093 г. В 1113 г. он был погребен в уже отстроенном и освященном храме. Сообразуясь с этими данными, принято датировать живопись Михайловского Златоверхого собора около 1112 г. [258] Его росписи, включавшие мозаики и фрески, в значительной степени сохранялись еще в середине XVII в. и были описаны Павлом Алеппским, но к XX в. в соборе уцелела лишь незначительная

495 Ангел из композиции «Евхаристия» Мозаика. Северная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве
496 Ангел из композиции «Евхаристия» Мозаика. Южная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

[255] Вероятно, именно это свойство фресок Николо-Дворищенского собора имел в виду В.Н. Лазарев, подчеркивая их грекофильский характер (Лазарев, 1947. С. 25). Схожую характеристику этим фрескам дает Л.И. Лифшиц (Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 136; Лифшиц, 2005. С. 213–216).

[256] НПЛ, 1950. С. 20.

[257] Во фресках новгородских соборов Антониева (1125) и Юрьева (около 1130 г.) монастырей уже отчетливо просматриваются тенденции к усилению линейности и более аскетической образности, что найдет дальнейшее развитие в искусстве эпохи архиепископа Нифонта (1131–1156). Основные разработки такой стилистической периодизации см. в исследованиях В.Д. Сарабьянова и Л.И. Лифшица: Сарабьянов, 1997/2. С. 56–82; Сарабьянов, 1998. С. 232–239; Сарабьянов, 2002/2. С. 392–395; Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 152–173; Лифшиц, 2005. С. 218–223).

[258] Раннопорт, 1982. С. 16. Дату завершения внутренней декорации около 1112 г. убедительно обосновывает В.Н. Лазарев (Лазарев, 1966. С. 25).

[259] Об истории снятых мозаик и фресок см.: Кореньюк, 2005. С. 7–28.

[260] «Великий алтарь похож на алтарь св. Софии и монастыря Печерского, с тремя большими окнами. На передней (восточной) стороне есть изображение Владычцы, стоящей, воздев свои руки с открытыми дланями, — из позолоченной мозаики; также изображение Господа, ко-



496

торый подает своим ученикам, стоящим с обеих сторон, хлеб и кровь божественные. Под ними кругом изображения архиереев — все из мозаики» (Павел Алеппский, 2005. С. 174).

[261] Схема расположения фресок предалтарного пространства частично воспроизведена у В.Н. Лазарева (Лазарев, 1966. С. 34–35), а также частично видна на архивной фотографии (Там же. Ил. 3). Подробно эта схема восстановлена Ю.А. Коренюком (Коренюк, 2005. С. 8–9).

часть алтарных мозаик, тогда как фрески находились под записью. В 1934 г. Михайловский собор был безжалостно разобран, но мозаики и раскрытые к этому моменту фрески, к счастью, были сняты со стен и распределены между различными музеями [259].

Программа росписи Михайловского собора во многом повторяла систему декорации Софии Киевской, что, очевидно, было определенной нормой для большинства киевских памятников. В своем описании Павел Алеппский подробно останавливается на мозаиках алтаря, которые включали фигуру Богоматери Оранты, повторявшей иконографию прославленного образа Св. Софии, «Евхаристию» и святительский чин [260]. Регистр «Евхаристии», распространяясь на запад, на стену вимы, включал изображения восьми апостолов «из Семидесяти» — по четыре с каждой стороны

(сохранилась фигура апостола Фаддея). На откосах алтарной арки в этом же уровне располагались изображения архидиакона Стефана и Димитрия Солунского. Весьма вероятно, что алтарным объемом мозаическое убранство и ограничивалось, поскольку уже предалтарные столбы и подпиржные арки были расписаны фреской. На арках сохранилось несколько медальонов со святыми, вероятно, по аналогии с Софийским собором, с изображением Сорока Севастийских мучеников, тогда как на столбах, фланкируя алтарь, находилось «Благовещение». Под ним располагались фигуры первосвященников Захарии и Самуила, еще ниже — два святителя (один из них атрибутируется как св. Николай Чудотворец) и, наконец, в самом низу — два поклонных креста, вероятно, соответствовавших высоте древней алтарной преграды. Наконец, изображения двух столпников располагались на боковых откосах вверху алтарных столбов на уровне пят арок [261].

Даже простой перечень изображений алтаря и предалтарного пространства показывает, что иконографическая программа Михайловского собора, во многих частях, несомненно, повторявшая схему Софии Киевской, имела и определенные отличия. Главной ее особенностью являлась актуализация еклезиологической программы, раскрывавшей тему становления Земной Церкви и утверждения церковной иерархии, служение которой приравнивается к апостольской миссии учеников Христа. Дополнение «Евхаристии» фигурами апостолов «из Семидесяти» было призвано продемонстрировать распространение апостольского служения, что явно перекликается с программой алтаря Софии Новгородской, где аналогичную расширительную роль играет сцена «Отослание апостолов на проповедь», включенная в композицию «Вознесение», занимавшую алтарный свод. Продолжателями апостольского служения являются церковные иерархи, которые были представлены в святительском чине в нижней зоне апсиды. В этом контексте чрезвычайно важно включение в ряд апостолов архидиакона Стефана, также являвшегося учеником Христа и апостолом «из Семидесяти», но представленного здесь именно в диаконском облачении, в котором он обычно присутствует в святительском чине. Еклезиологическая направленность программы Михайловского собора получает дальнейшее развитие в изображениях двух первосвященников, которые расположены в этом же уровне, но обращены уже внутрь основного подкупольного пространства. Представленные с кадилами и дарохранительницами, т. е. в богослужебном действии, как и Стефан, они явно соотносятся с фигурой архидиакона. Пара святителей, расположенных ниже первосвященников, продлевает святительский чин алтаря в подкупольное пространство, где эта тема могла получать

дальнейшее развитие. Таким образом, идея преемственности ветхозаветного и новозаветного священства демонстрируется здесь со всей определенностью.

Не менее показательна и фигура Димитрия Солунского, располагавшаяся напротив Стефана, на северном откосе алтарной арки и, в нарушение иерархии, также включенная в апостольский ряд «Евхаристии». Вне сомнений, св. Димитрий присутствует здесь как небесный патрон Изяслава Ярославича — основателя Димитриевского монастыря и отца строителя собора Святополка Изяславича. Но значение его фигуры в общей программе декорации выходит за рамки чисто патронального изображения. Будучи включенным в алтарную декорацию, Димитрий Солунский олицетворяет собой весь княжеский род колена Изяславичей, а в более широком смысле — новый избранный народ, вошедший в тело Церкви Христовой через ее апостольское служение. В этом отношении его образ отражает те же идеи, которые были заложены в ктиторском портрете Софии Киевской. В совокупности алтарная программа раскрывает перед зрителем тему Церкви — в фигуре Богоматери Оранты, ныне утраченной, в сцене «Евхаристии», в образах апостолов «из Семидесяти», первосвященников, епископов, диаконов и молитвенников за род человеческий, в лице небесного патрона родоначальника рода Изяславичей Димитрия Солунского.

Ансамбль Михайловских росписей издавна привлекал внимание исследователей, и ему даны многочисленные, в том числе самые противоречивые оценки. Наличие двух композиций «Евхаристии» в соседствующих киевских храмах неизбежно привело к частому сравнению мозаик Златоверхого собора с Софией Киевской, хотя совершенно очевидно, что оба памятника принадлежат к разным художественным эпохам и их отличия обусловлены закономерными процессами развития искусства. В то же время классические на строения, нашедшие выражение в мозаической декорации Михайловского собора, приводили исследователей к сравнению с мозаиками Дафни (ок. 1100), сосредоточившими в себе классицизирующие тенденции византийского искусства рубежа XI–XII вв. и являющимися для многих исследователей своего рода эталоном качества, что неизбежно умаляло качественную оценку ансамбля росписей Михайловского собора [262]. Первая адекватная оценка Михайловских мозаик принадлежит В.Н. Лазареву, который убедительно показал, что этот памятник является одним из ярчайших явлений византийской живописи раннего XII в. Современные исследования, развивая линию В.Н. Лазарева, более точно определяют место этих мозаик в истории византийского и древнерусского искусства [263]. Что касается фрагментов фресок, открытых



497

в соборе и снятых со стен в 1934–1935 гг., то они оказались «в тени» мозаик и до сих пор не получили достойной оценки. Между тем, ансамбль Михайловских росписей является абсолютно самоценным памятником, в котором в полной мере отразились главные художественные направления византийской живописи раннего XII в., получившие своеобразное преломление в искусстве Киевской Руси первых двух десятилетий XII в.

Михайловские росписи относятся к одному из магистральных направлений в искусстве Византии. Идеалами этого искусства становятся классически успокоенные формы, правильное пропорционирование изображений, соразмерность масштабных соотношений, статуарность и уравновешенность фигур, живописный иллюзионизм, гармония художественных средств и приемов, смягченность в выражении лиц и их интеллектуальная наполненность. Это направление, проявившееся уже в мозаиках собора монастыря Неа Мони, окончательно формируется к 1060-м гг.,

[262] Н.П. Кондаков, сравнивая Михайловские мозаики с живописью Софии Киевской, дал им скорее отрицательную оценку, указывая на «бесцветный» колорит и неправильное пропорционирование фигур (Кондаков, Толстой, 1891. С. 162–163). Еще более раскритиковал мозаики Ф.И. Шмит, который увидел в них излишний орнаментализм, «уродливое» и «неграмотное» копирование миниатюр, увеличенных до громадных размеров (Шмит, 1919. 83–85). А.В. Прахов увидел в Михайловских мозаиках по сравнению с Софией усиление естественности и свободы в постановке фигур (Прахов, 1887. С. 24–25), а Д.В. Айналов акцентировал индивидуализацию образов как отражение определенного этапа византийской худо-

497 Апостол Варфоломей из композиции «Евхаристия». Мозаика. Северная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

498 Апостол Лука из композиции «Евхаристия». Мозаика. Северная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

жественной культуры (Ainaloff, 1926. S. 205–216). О. Демус, сравнивая киевский ансамбль с Дафни, оценил его как провинциальный вариант искусства около 1080 г., хотя и созданный в начале XII столетия (Demus, 1950. P. 387–388). Подробную историографию см.: Лазарев, 1966. С. 93–96.

[263] В.Н. Лазарев, также не избежавший их сравнения с софийской «Евхаристией» (Лазарев, 1973. С. 30), впервые оценил Михайловские мозаики как памятник, опирающийся на традиции позднего XI в., но уже демонстрирующий движение нового стиля, характерного для зрелого комниновского искусства. Главного мастера мозаик В.Н. Лазарев справедливо связывает с Константинополем (Лазарев, 1966. С. 106–107; Лазарев, 1973. С. 30–32), а в своей «Истории византийской живописи» он ставит их в одной последовательности между мозаиками Дафни (около 1110 г.), и декорацией галерей Софии Константинопольской (около 1122 г.) (Лазарев, 1986. С. 93–94). Среди современных исследований, разрабатывающих тему Михайловских мозаик, следует назвать в первую очередь работы О.С. Поповой и Л.И. Лифшица (Попова, 2002. С. 344–364; Попова, 2005. С. 192; Лифшиц, 2005. С. 205–225).



498

свидетельством чему служат мозаики нарфика церкви Успения в Никее (1065–1067). На рубеже XI–XII вв. это направление дало целый ряд замечательных икон, миниатюр и росписей, среди которых центральным памятником, выразителем этого классического направления являются знаменитые мозаики кафоликона Дафни (около 1110 г.). Однако для начала XII столетия классическое направление вовсе не было доминирующим, а преобладало искусство более экспрессивное по своей образности и простое по своему художественному языку, которое не без оснований связывается с распространением аскетических идей. Таким образом, ансамбль Михайловских росписей, включая и мозаики, и фрески, представляется явлением достаточно редким как для Киевской Руси, так и для всего византийского искусства.

Михайловские мозаики в целом соответствуют нормам классического искусства рубежа XI–XII вв., что наиболее ярко видно на примере апостолов из «Евхаристии».

Высокие фигуры имеют точно смоделированные пропорции, в которых дышит благородство античных образцов; их гармоничные и очень разнообразные повороты и ракурсы складываются в тонко продуманную композицию, в которой классически организованное пространство обладает своей ритмикой, соответствующей индивидуальной характеристике каждого апостола. Лики апостолов обладают не только яркой портретностью, но и особой психологической наполненностью. Рисунок драпировок в целом отличается конструктивной четкостью и выразительным сочетанием крупных масс тканей, которые тем не менее смотрятся легкими и воздушными благодаря активной световой моделировке и тончайшим цветовым сочетаниям, придающим одеждам переливчатый характер. Колорит мозаик обладает необыкновенным благородством и богатством полутонов, благодаря чему, несмотря на насыщенность цветов и их разнообразие, здесь найдена точная гармония колористических сочетаний.



499 Апостолы Иоанн и Петр из композиции «Евхаристия» Мозаика. Северная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

500 Апостолы Андрей, Симон и Филипп из композиции «Евхаристия» Мозаика. Южная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве



500

Цветовая изысканность Михайловских мозаик, пожалуй, является одним из наиболее очевидных признаков принадлежности этого памятника константинопольской художественной традиции [264]. Без преувеличения можно сказать, что «Евхаристия» Михайловского собора, с гибкими и стройными фигурами апостолов, с их разнообразными позами, выражающими благоговейное ожидание причастия и взволнованно-сдержанное обсуждение события, с их тонкими одухотворенными ликами, переливчатыми многоцветными тканями одежд, словно пронизанных светом, является одним из лучших произведений византийской живописи раннего XII в.

Однако целый ряд принципиально важных особенностей Михайловских мозаик говорит о заметных переменах, происшедших в классическом направлении византийского искусства со времени создания мозаик Дафни. По сравнению с классическими пропорциями фигуры апостолов оказываются излишне удлиненными, а головы и кисти рук — слегка уменьшенными, что вносит в их образы манеристический оттенок. Структура складок иногда утрачивает скульптурность и приобретает ту меру условности и абстрактной отвлеченности, за которой уже не угадывается форма тела, но образуется свой ритм, подчиненный неклассической логике, дематериализующей фигуру. Характерно, что оба типа изображений соседствуют в мозаиках буквально рядом. Так, наиболее стилизованный рисунок складок отличает фигуры Иоанна, Матфея и Марка, тогда как в облачениях других апостолов соблюдена мера классичности. Лики апостолов в «Евхаристии» зачастую обладают резкими и обостренными характеристиками, несколько утрированными чертами, выходящими за рамки классической гармонии, за которыми угадывается стремление художника к усилению эмоциональной выразительности образа, его драматизации. Показательны в этом отношении лики Петра и Иоанна, Луки и Марка, Андрея и Филиппа, тогда как другие апостолы и оба образа Христа исполнены в более успокоенной и в целом классической манере [265].

Иначе изображены апостолы Фаддей и Стефан, фигуры которых, при сравнении с изысканными пропорциями апостолов из «Евхаристии», становятся более грузными и тяжеловесными. В одеждах Фаддея отсутствуют сложные светотеневые моделировки, а их место занимают абсолютно условные и резкие зеленые тени на общем охристом фоне, которые смотрятся абстрактным дополнением, уплощающим форму и лишаящим фигуру тектоники. Его лик своими крупными чертами, контрастной светотенью и эмоционально открытым, напряженным выражением также отличается от общего духа ансамбля, вызывая живые ассоциации с памятниками

аскетического направления. Еще более показателен образ архидиакона Стефана, одежды которого, полностью утратившие какой бы то ни было намек на скульптурность, испещрены волнообразно нисходящими складками, лишенными тектонической логики. Виртуозно выполненный лик Стефана поражает сочетанием академического рисунка и абсолютно антиклассической моделировки, в которой белильные высветления и красные тени имеют жесткий линейный характер, а их импрессионистически изысканные, но немного манерные цветовые сочетания дополнены голубой обводкой тонзуры святого. Как никакой другой, образ Стефана отчетливо демонстрирует многогранность искусства Михайловских мозаик. Различия в характеристиках вряд ли следует объяснять принадлежностью этих образов руке разных художников. Более вероятно, что оба художественных полюса — аскетичный, эмоционально открытый, а также классичный — в равной мере были привлекательны для работавших здесь мастеров. Хотя их выучка конечно же основывалась на столичном классицизирующем искусстве конца XI в., но они были чутки к новым настроениям, формировавшимся в искусстве раннего XII в. Отмеченные выше новые черты создают ощущение нарастания драматизма, предчувствие экспрессивного стиля, который станет главным художественным явлением в живописи комниновского периода [266].

Чрезвычайно показательным оказывается сопоставление мозаик Михайловского собора с его фресками, выполненными, как кажется, теми же мастерами. Если мозаики Михайловского собора в полной мере соответствуют строго регламентированным требованиям этой техники, что выражается в определенности и известной жесткости рисунка, ярких цветовых соотношениях, четкости очертаний, высветлений, бликов, то во фресковых участках сохранившейся декорации собора открываются иные возможности работавших здесь художников. Особенно показательны изображения первосвященников, в чьих образах как будто оживают античные модели. Фигуры написаны в свободной манере, где преобладает не регламентированный набор художественных приемов, но легкое движение кисти, виртуозная непринужденность, эскизность; их отличает почти эллинистическая в своей выразительности осанка, напоминающая изображение античного философа, портретная эмоциональность сосредоточенного облика. Характерно, что в письмах главной оказывается живописность, светотеневая моделировка чрезвычайно проста, а высветления накладываются подвижными мазками, тогда как рисунок, необыкновенно точный по чувству формы, не имеет сплошной линии, а усиливается или почти исчезает по мере своего движения вдоль очерчиваемого

501 Апостолы Павел и Матфей из композиции «Евхаристия» Мозаика. Южная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

[264] В.Н. Лазарев особенно отмечал колорит памятника, считая его «самой сильной стороной Михайловских мозаик» (Лазарев, 1966. С. 97).

[265] О.С. Попова оценивает стиль мозаик как «путь от языка классического к языку условному, от спокойного к взволнованному, от одухотворенного, что было в искусстве второй половины XI в., к спиритуальному, что будет в искусстве всего XII в.» (Попова, 2002. С. 354).

[266] К этому можно добавить, что усиление условности художественного языка, аскетизации формы, лишь намечившееся в Михайловских мозаиках, в более определенной форме выразилось в мозаиках митрополии в Серрах раннего XII в.



501



502



503

контура. При этом во фресках сохраняются классически утонченные пропорции с сильно удлинёнными фигурами и маленькими, аристократически изысканными головами и кистями рук, столь характерные для мозаик апсиды.

Классическая основа Михайловских фресок, ничуть не уступающая мозаикам апсиды, хорошо видна на примере «Благовещения», находившегося на алтарных столбах. Несмотря на сильные повреждения красочного слоя, отчетливо прослеживается тончайшая светотеневая проработка почти белых облачений архангела, фигура которого живо напоминает своей устойчивой постановкой античную статую. Акцентированная монументальность этого образа, вероятно, определялась его перво-степенным значением в системе декорации собора. В то же время эта композиция отображает показательные движения в иконографии рубежа XI–XII вв. Так, изображенные за спиной Богоматери град и сад за городской стеной связаны с эпитетами Богоматери, которые во множестве встречаются в Акафисте

Богоматери: «Радуйся, Владычице, одушевленный рай, древо посреде имея жизни Господа», «граде всех Царя», «цвет неувядаемый», «вертоград Господень», «покров и держава, стена и утверждение» и, наконец, «царствия нерушимая стена». Такая тенденция к буквальному иллюстрированию цитат из богослужебных текстов отличает византийское искусство этого периода [267]. Столь же показательна для эпохи и поза сидящей за пряжей Богоматери, развернувшейся в сторону слетевшего с небес архангела и с трепетом и покорностью принимающей явившуюся свыше благодать. Симптоматично, что иконография «Благовещения» с сидящей Богоматерью, разворачивающая сцену во времени и пространстве и вносящая в композицию элемент жанровости и динамики, появляется в монументальной живописи лишь на рубеже XI–XII столетий [268].

Декорация Златоверхого Михайловского собора оказалась последним княжеским заказом, для осуществления которого из Византии были приглашены мозаичисты [269].

[267] Иллюстрирование образов, взятых из богослужебных текстов, в первую очередь коснулось изображений Богоматери (см.: *Этингоф*, 2000. С. 39–66; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 670–571).

[268] В XI столетии преобладает иконография «Благовещения» со стоящей Богоматерью (София Киевская, Ватопед, Неа Мони). Одним из ранних примеров иконографии с сидящей Богородицей является мозаика Дафни (около 1100 г.). Эта иконография, известная по памятникам Кипра (Асину, 1105/1106; Трикомо, начало XII в.), на русской почве представлена также фресками собора Антониева монастыря (1125). С середины XII в. она получает в монументальной живописи абсолютное

502 Апостолы Варфоломей и Иаков из композиции «Евхаристия» Мозаика. Северная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

503 Апостол Марк из композиции «Евхаристия» Мозаика. Южная часть центральной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве

504 Св. Димитрий Солунский. Мозаика. Собор Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. ГТГ



преобладание (Марторана, 1043–1151; церковь Апостолов в Перахорио, 1160–1180-е гг.; скит Св. Неофита близ Пафоса, 1183; Курбиново, 1191; Лагудера, 1192; церковь Николая Каснидис в Кастории, конец XII в.; Като Лефкара на Кипре, конец XII в. и др.) (Сарабьянов, 1997/2. С. 66; Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004. С. 668–670). Об иконографии Богородицы, сидящей за пряхей, см.: Kitzinger, 1990. Р. 173–174; Nicolaidis, 1996. Р. 66–71. [269] Лазарев, 1973. С. 32.

504

505 Архидиакон Стефан.
Мозаика. Собор Михайлов-
ского Златоверхого
монастыря в Киеве. Ныне
в соборе Св. Софии
в Киеве
506 Апостол Фаддей.
Мозаика. Собор Михайлов-
ского Златоверхого
монастыря в Киеве. Ныне
в соборе Св. Софии
в Киеве



505



506

507 Св. Николай. Фреска.
Собор Михайловского
Златоверхого монастыря
в Киеве. ГПГ

508 Пророк Захария.
Фреска. Собор
Михайловского
Златоверхого монастыря
в Киеве. Ныне в соборе
Св. Софии в Киеве



507



508



509



510

Это были именно приглашенные мастера, а не те византийцы, которые приехали еще в 1080-х гг. для декорации Успенского собора Киево-Печерского монастыря и осели в Киеве, создав здесь школу. Выше уже говорилось, что мозаические декорации были монополией Византии и предметом художественного экспорта, причем весьма избирательного со стороны Константинополя. О константинопольском происхождении этих художников говорит и качество мозаик, выдерживающее сравнение с центральными памятниками византийского мозаического искусства XII в. Михайловские мозаики стоят в начале того направления комниновского искусства, которое нашло продолжение в сицилийских мозаиках 1140–1150-х гг., исповедовавших наиболее успокоенный вариант «динамического» стиля, сохранявший свою классическую основу

[270]. Отметим, что не все византийские мозаичисты раннего XII в. следовали классическому направлению, о чем свидетельствуют созданные чуть раньше Михайловских мозаики митрополии в Серрах, которые являют собой более сухой и аскетичный вариант мозаической живописи, отличающийся большей условностью и экспрессией художественного языка [271].

Появление в Киеве именно данных мастеров вряд ли могло оказаться случайностью. В Киеве в начале XII в., несомненно, были и свои художники-монументалисты, однако большая их часть могла входить в артель, сформировавшуюся в 1090-х гг. и работавшую, как показывает анализ памятников, в основном по заказу Всеволода Ярославича и Владимира Мономаха не только в Киеве, но также в Переяславле и Чернигове. В начале XII в.

[270] По мнению О.С. Поповой, тип искусства Михайловских мозаик будет воплощен в мозаиках Сицилии 1140–1150-х гг. (Чефалу, Марторана, Палатинская капелла), во фресках Осиос Давид в Фессалониках и Димитриевского собора во Владимире (1190-е гг.) (Попова, 2002. С. 359–360).

[271] *Glory of Byzantium*, 1997. Cat. N 14.

509 Архангел Гавриил из композиции «Благовещение». Фреска. Собор Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Ныне в соборе Св. Софии в Киеве
510 Богоматерь из композиции «Благовещение». Фреска. Собор Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Ныне в соборе Св. Софии в Киеве

эти мастера, как уже упоминалось, были переведены Владимиром на север, сначала в Суздаль, а затем в Новгород к его сыну Мстиславу Владимировичу, где они продолжали работать до 1120-х гг. Таким образом, в Киеве могла создаться ситуация реального дефицита монументалистов. В условиях, когда лучшие художественные силы на Руси были сосредоточены во владениях Владимира Мономаха, оставшегося пассивным претендентом на киевский престол, выбор Святополка Святославича выпал на константинопольских художников, работавших в том направлении, которое отвечало придворным вкусам высшего императорского окружения. Именно такой выбор должен был соответствовать амбициям киевского князя.

О том, что мастера-мозаичисты были приглашены именно для выполнения великокняжеского заказа, свидетельствует полное отсутствие на Руси предшествующих лет даже намек на наличие художественных сил, с которыми исполнители декорации Михайловского собора могли бы демонстрировать преемственность. Развитие живописи этого периода на Руси идет по несколько иному пути. Но появление в Киеве памятников подобного качества имело принципиальное значение для истории русской культуры, сравнимое, в рамках первой половины XII столетия, разве что с привозом на Русь иконы «Богоматерь Владимирская». По существу, это была третья, после приезда художников для украшения Софии Киевской и Успенского собора Киево-Печерского монастыря, волна византийских мастеров столь высокого качества. Михайловские росписи, вне сомнения, оказали существенное влияние на художников, уже работавших в это время в Киеве и других городах, что подтверждается, пусть немногочисленными, памятниками, созданными во втором десятилетии XII в. Во фресках Николо-Дворищенского собора это влияние просматривается опосредованно, хотя не исключен вариант, при котором авторы новгородских росписей могли видеть декорацию Златоверхого собора. Но более отчетливо влияние Михайловских росписей, и даже не столько стиля мозаик, сколько фресок, можно наблюдать во фрагментах, открытых в киевской Спасо-Преображенской церкви на Берестове.

Церковь Спаса на Берестове была построена Владимиром Мономахом во время его великого княжения, т. е. в период с 1113 по 1125 г., но более вероятной датой представляется время вскоре после 1113 г. Новые тенденции, принесенные мастерами Михайловских росписей на Русь, находят здесь редуцированное и очень своеобразное выражение. Фрески сохранились только в своде нартекса, где из-под поздних записей сейчас раскрыта монументальная композиция «Явление Христа апостолам на море Тивериадском»

[272]. Расположение этой композиции на своде нартекса говорит о том, что в системе росписи Спасского собора не было «Страшного суда», обычного для домонгольских памятников, а западное пространство было отведено под евангельские сцены, вероятнее всего, посвященные событиям по воскресении Христа, что соответствует одной из общевизантийских традиций декорации западной части храма, прослеживающейся с послеиконоборческого времени [273].

Живопись композиции решена довольно скупыми художественными средствами. Краски положены тонкими и прозрачными слоями, но отсутствие активной светотеневой моделировки лишает роспись пространственности и звучности. Колорит ограничен несколькими наиболее распространенными красками и не выходит за рамки самого обычного цветового набора. Форма в живописи фигур имеет минимальную проработку; то же самое можно сказать и о ликах, которые написаны по охристой карнации свободными белильными мазками, лишь обозначающими форму, но не моделирующими ее. Главным выразительным средством оказывается жесткая и решительная линия рисунка, которая выполняет роль формообразующего начала. На фоне апостольских изображений явно выделяется фигура Христа, как будто написанная в другой художественной традиции. Лик выполнен объемно, со звучными оливковыми притенениями, а одежды обретают красочную наполненность. Подобный прием акцентации главного образа за счет расширения спектра художественных средств был широко распространен в византийской живописи всех эпох [274]. Но в целом намеренная скупость художественных средств, уплощение фигур, их дематериализация указывают на явное преобладание в работе этих мастеров аскетических идеалов, что, казалось бы, находит основание в памятниках последней четверти XI в. типа росписей Выдубицкого монастыря.

Однако на фоне этих аскетических тенденций во фресках Спасской церкви явно звучат другие ноты и художественные идеи. Движение апостолов приобретает мягкость и размеренность, их позы и жесты куда более близки гармоничной сдержанности «Евхаристии» из Михайловского собора, нежели порывистому импульсу фигур праведников «Страшного суда» Выдубицкого монастыря. Достижение гармонии композиции и уравновешенности движения оказывается для художников Спасской церкви более важной задачей, чем динамическая выразительность, потенциально заложенная в данном сюжете. Сами фигуры обретают округлые очертания, их контуры смягчены, а в манере исполнения прослеживается некоторая претензия на ту эскизность, легкость движения кисти, которая проявилась в виртуозном исполнении

[272] В конце 1960-х гг. в своде нартекса Спасской церкви была раскрыта композиция, которую Г.Н. Логвин правильно определил как «Явление Христа апостолам на море Тивериадском». В этом объеме сохранились и другие древние фрески, но они находятся под штукатурным слоем, на котором лежат росписи XVII в., поэтому дальнейшее раскрытие древнейшего слоя фресок, возможное лишь при условии сохранения более позднего слоя, пока не проводилось (Логвин, 1971/2. С. 64–68).

[273] Г.Н. Логвин пришел к такому же выводу на основании фрагмента еще одной сцены, расположенной рядом с «Явлением Христа апостолам на море Тивериадском», которую он определил как «Явление Христа женам мирноносцам» (Логвин, 1971/1. С. 64–68). О традиции декорации нартексов см.: Tomekovic, 1988. P. 140–154.

[274] Ю.А. Коренюк считает, что разница в манере исполнения апостолов и Христа объясняется работой разных мастеров (Коренюк, 2003. С. 29).



511 Явление Христа апостолам на море Тивериадском. Чудесный лов рыбы. Фреска. Церковь Спаса на Берестове в Киеве. После 1113 г. Фрагмент

512 Явление Христа апостолам на море Тивериадском. Фреска. Церковь Спаса на Берестове в Киеве. После 1113 г. Фрагмент

[275] Схожим представляется, например, колористическое решение обоих памятников.

[276] Г.Н. Логвин справедливо указал на родство Михайловских росписей и фресок Спасской церкви, однако эту преемственность он вел от Софии Киевской (Логвин, 1971/2).



512

С. 64–68). Ю.А. Коренюк также прослеживает традицию берестовских фресок от Софийского собора (Коренюк, 2003. С. 28).

[277] Л.И. Лифшиц считает, что на рубеже XI–XII вв. постепенная трансформация стиля живописи связана со сменой поколений художников. Он пишет: «На эти годы пришел своеобразный "водораздел" этапов развития стиля живописи константиновской эпохи на почве Киевской Руси. Фрески новгородского Софийского собора и памятники, стилистически родственные им, такие как фрески собора киевского Выдубицкого монастыря, оказались на одном "берегу", а Михайловские мозаики, как и созданные между 1113–1125 гг. фрески Спаса на Берестове, — на другом» (Лифшиц, Сарабянов, Царевская, 2004. С. 21; Лифшиц, 2005. С. 96).

Михайловских фресок. Ориентация художников, расписавших церковь Спаса на Берестове, на образцы Михайловских фресок, нашедшая выражение и в других чертах данного ансамбля [275], свидетельствует о закономерной попытке копирования киевскими художниками свежего константинопольского образца. К их чести следует признать, что в известной степени им это удалось. Однако за рамками даже талантливого повтора остались художественная индивидуальность Михайловских мастеров, присущий им аристократизм и изысканность вкуса [276].

Мастерами Михайловских росписей на Русь были принесены совершенно определенные художественные настроения, в которых византийский классицизм постепенно обретал все большую экспрессивность в предчувствии назревавшего «динамического» стиля. Очевидно, эти тенденции нашли отклик в местной художественной среде, воспитанной на образцах более строгого, духовно напряженного, а в целом более аскетически настроенного искусства. Классицизирующий характер

Михайловских росписей был воспринят и быстро усвоен, о чем свидетельствуют фрески церкви Спаса на Берестове и Николо-Дворищенского собора [277]. Эти и другие сохранившиеся лишь фрагментарно ансамбли создали во втором десятилетии XII в. иную художественную атмосферу, в которой императив росписей Выдубицкого монастыря или Софии Новгородской был классицизирован и смягчен. С этими настроениями русская живопись входит во вторую четверть XII столетия, когда идеалы аскетического искусства обретут новое художественное наполнение.