



Л. И. Лифшиц

ЖИВОПИСЬ КОНЦА XII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIII ВЕКА



Св. Николай с избранными святыми. Новгородская икона начала XIII в. Прекрасный образец искусства времени перехода от экспрессивной манеры поздне-комниновской живописи к идеалам нового монументального стиля начала XIII в.



Успение Богоматери. Икона из Десятинного монастыря в Новгороде — выдающийся памятник живописи, свидетельствующий о прочных художественных связях Руси начала XIII в. с искусством Византии и южнославянских стран



Западные врата Рождественского собора в Суздале. Уникальное произведение изобразительного искусства, представляющее цикл новозаветных сцен, выполненных в редкой технике золотой наводки



Богоматерь Великая Панагия. Икона из Спасского монастыря в Ярославле, созданная около 1224 г. Монументальный образ, связанный с раскрытием смысла таинства Евхаристии, символизирует непрестанное моление Богоматери за верных ей людей

Исследователь, обращающийся к изучению произведений живописи первой половины XIII в., неизбежно должен ответить на ряд вопросов, из которых главный: есть ли серьезные основания выделять указанное время как особый период в истории искусства Древней Руси? Действительно ли памятники, созданные в 1200–1230-е гг., по сравнению с предшествующей стадией эволюции стиля, представляют принципиально новый его этап со всеми свойственными только ему идеями и устремлениями?

Обладают ли они своей поэтикой, своими особыми приемами формирования изобразительной и композиционной структуры, своими принципами репрезентации изображений? Не имеем ли мы всего лишь дело с одной из множества тенденций, сосуществующих в общем потоке художественного творчества? Но если это действительно особый этап, с чем связаны наблюдаемые исследователями изменения характера живописи? Являются ли их причиной постоянно увеличивавшиеся масштабы художественной деятельности и изменчивые вкусы заказчиков, как полагают некоторые ученые? Связаны ли они с системными изменениями в характере социальной, политической и духовной жизни, которые заставляют художников искать и находить на них свои ответы и в конечном счете вырабатывать свои идеалы, новую поэтику художественных форм? Трудно разобраться в этом, не принимая во внимание тот факт, что само искусство последних десятилетий XII в. не едино: 1190-е гг. — этап особый, подготавливавший то, что произошло уже в самом начале столетия [1]. Нечто подобное будет наблюдаться и позже, например на рубеже XIV–XV вв., когда — как бы вдруг — является искусство Андрея Рублёва.

Последнее десятилетие XII — первые три десятилетия XIII в. повсеместно отмечены широким разворотом каменного строительства, параллельно с которым развивается деятельность художников-монументалистов и иконописцев, украшавших здания храмов иконами и росписями. Свидетельством тому являются фрагменты фресок на стенах дошедших до нас древних церквей, россыпи мелких частиц живописи, обнаруживаемые археологами при раскопках руин разрушенных зданий, немногие сохранившиеся до нашего времени иконы и рукописи с миниатюрами, относящиеся к указанной поре, и летописные известия, сообщающие о возведении и украшении храмов. Помимо икон, фресок и рукописей, создаются и такие монументальные памятники изобразительного искусства, как входные врата храмов, украшенные изображениями, выполненными в технике золотой наводки и литья. Даже самые предварительные расчеты говорят о том, что за относительно короткое время были расписаны десятки храмов в крупных

и небольших городах по всей территории Руси [2], для обустройства которых были созданы сотни, а то и тысячи икон и иллюминированных рукописей. Одной из главных причин такого подъема строительной деятельности является продолжающийся процесс появления новых удельных княжеств, а наряду с ними и новых епископских кафедр. Так, во Владимиро-Суздальской земле каждый из сыновей Всеволода Большое Гнездо получил во владение свой удел — вместо одной епархии появляются две: Ростовская и Суздальская [3]. Для удельных князей и местных архиереев, обустривающих новые «столы» и кафедры, возведение и украшение храмов, наряду с организацией местного летописания [4], было одним из мощнейших средств демонстрации своей независимости, власти и достоинства.

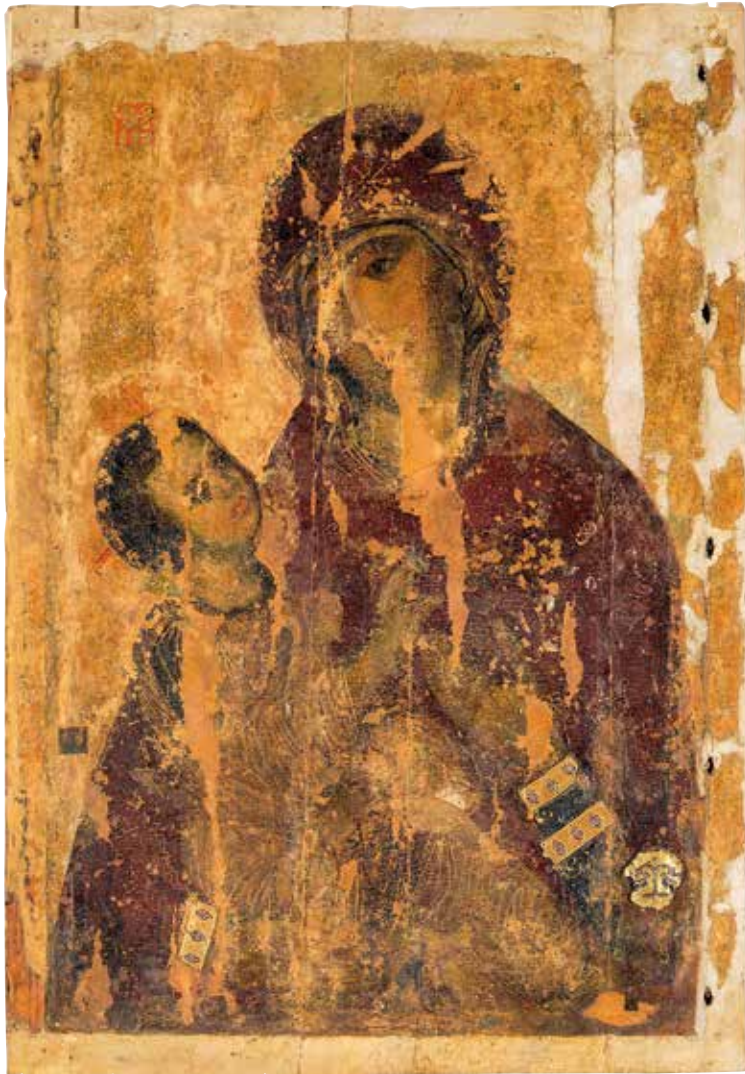
Самый общий взгляд на дошедшие до нашего времени памятники живописи рубежа XII–XIII вв. и последующих двух-трех десятилетий позволяет убедиться не только в разнообразии тенденций и манер, характеризующих искусство этой эпохи, но и в наличии определенных закономерностей и идей, которым, при всей разноликости явлений художественной жизни, подчинялась логика их развития. Обращает на себя внимание и то, сколь быстро развивался процесс кристаллизации черт, отличающих живопись рассматриваемого здесь периода от произведений, созданных всего десятилетием ранее.

[1] Именно так расценивала искусство 1190-х гг. С. Томекович, разделявшая его на два потока, в одном из которых, связанном с такими памятниками, как Дмитриевский собор во Владимире, скит Св. Неофита близ Пафоса на Кипре, по ее мнению, коренятся истоки искусства создателей росписи Богородичной церкви в Студенице 1209 г. (Tomeković, 1988. P. 233–242). [2] В сводном каталоге памятников древнерусской архитектуры X–XIII вв. П. А. Раппопорта мы находим документальные свидетельства о росписях храмов, созданных в период от конца XII в. до 20–30-х гг. XIII в. В *Киеве*: Ротонда, церковь на Вознесенском

спуске, здание в Нестеровском переулке, церковь Гнилецкого монастыря конца XII в. (Раппопорт, 1982/1. Кат. 6, 20, 21, 36). В *Киевской земле*: церковь Двенадцати Апостолов 1197 г. и Малый храм в Белгороде, церковь Св. Василия в Овруче (Раппопорт, 1982/1. Кат. 38–40). В *Чернигове и Северской земле*: Благовещенская церковь 1186 г., Пятницкая церковь и церковь во Вщиже (Раппопорт, 1982/1. Кат. 60, 62, 68). В *Старой Рязани*: Спасский собор (Раппопорт, 1982/1. Кат. 71). Во *Владими́ро-Суздальском княжестве*: кроме росписей Успенского и Дмитриевского соборов, созданных в 80–90-е гг. XII в., росписи Успенского собора Княгинина мона-

190 Богоматерь Холмская. Икона. Конец XII в. Луцк, Музей Волынской иконы

стыря, росписи Успенского собора во Владимире 1237 г. и Рождественского собора в Суздале (Раппопорт, 1982/1. Кат. 74, 78). В *Ростове*: Успенский собор (Раппопорт, 1982/1. Кат. 91). В *Новгороде*: Пятницкая церковь 1207 г., церковь Варвары 1218 г., церковь Успения в Аркажском монастыре (после 1189), церковь 1207 г. в Пантелеймоновом монастыре, церковь Рождества Богоматери на Перыни (Раппопорт, 1982/1. Кат. 103, 108, 110, 112, 117), церковь Сорока мучеников, расписанная в 1227 г. (НПЛ — под 6735 г.). В *Торжке*: собор Борисоглебского монастыря начала XIII в. В *Смоленске*: Троицкий собор на Кловке, Спасский монастырь у деревни Чернушки, церковь Архангела Михаила, церковь на Большой Краснофлотской улице, церковь у устья реки Чуриловки, церковь на Воскресенской горе, церковь на Окопном кладбище, собор на Протоке (Раппопорт, 1982/1. Кат. 139, 147, 153, 155, 156). В *Галиче*: церковь Св. Пантелеймона (Раппопорт, 1982/1. Кат. 192). Есть данные, что росписи имелись в храмах *Северской Руси*: Путивле, Новгороде-Северском, Трубчевске (Коваленко, Раппопорт, 1987. С. 5–11). [3] Кучкин, 1984. С. 98–103. [4] На рубеже XII–XIII вв. летописные своды новых редакций создаются: во время княжения Рюрика Ростиславича (1198–1199) в *Киеве* (Насонов, 1969. С. 191–195; Толочко, 2003. С. 139–144), в *Галиче* (Ужанков, 1989. Сб. 1. С. 247–283; Ужанков, 1992. С. 149–180), в *Ростове Великом* и *Переславле-Залесском* (Лимонов, 1967. С. 156–184; Насонов, 1969. С. 191–195).



190

[5] Щербатова-Шевякова, 2004. [6] Winfield D. and J., 2003. [7] Hadermann-Misguich, 1975. [8] Tomeković, 1984. [9] Ταγαρίδας, 1986. [10] Плугин, 1974. [11] Сохранились небольшие фрагменты, до сих пор не опубликованные. [12] Grigoriadou-Cabagnols, 1970. P. 177–196. [13] Бабий, Кораћ, Ђурковић, 1986. С. 62–81. [14] Это касается и некоторых частей росписи церкви Спаса на Нередице, таких, например, как изображения Христа-Эммануила в «замке» свода конхи алтаря и Христа-Священника в «Деисусе», располагавшемся над горним местом. К сожалению, утраты наружных росписей храма, время возникновения которых Н. В. Пивоварова ограничивает 1207 г. (Пивоварова,

В наиболее значительных в художественном отношении произведениях они проявляются столь определенно, что позволяют говорить о выработке своего рода формулы стиля начала XIII в.

В разных регионах византийского мира и в разных культурных средах слом традиции позднекомниновского стиля происходит по-разному. В провинциальных, более консервативно настроенных сообществах этот процесс происходит немного медленнее, чем

1999. С. 129–137), равно как и плохое качество архивных фотографий, сделанных в начале XX в., не позволяют составить внятное представление об особенностях их стиля. Об этих росписях Нередицы см.: Фрески Спаса-Нередицы, 1925. Табл. XXI, XXXV; Сычев, 1932. P. 77–108; Дмитриев, 1939. С. 39–57; Пивоварова, 2002. С. 88–91. [15] Инв. Ж-146. Прослеживается по описям

Успенского собора с XVIII в. Появление иконы в соборе, вероятно, результат собирательской деятельности московских митрополитов, князей и царей. Реставрировалась в Комиссии по сохранению древней живописи в 1920 г. (Яковлева А., 1988. С. 199–211; Она же, 2007. С. 86–91. Кат. 4. [16] ГТГ. Каталог. 1995. С. 54–57. Кат. 9. [17] Сарабьянов, 2016. С. 433–478.

в столичных центрах. Проникающие сюда новые идеи трансформируются, приспосабливаются к старым нормам и понятиям, хотя одновременно медленно, но неотступно сами трансформируют старую традицию, подчиняя себе прежние правила и канонические формы. Предчувствие наступающих перемен, поиск решений возникающих вопросов, новых художественных идеалов и идей, путей их воплощения остро дают о себе знать даже в таких, казалось бы, эталонных для живописи конца XII в. произведениях, как росписи Нередицы в Новгороде [5], церкви Панагии Араку в Лагудере на Кипре [6], церкви Св. Георгия в селе Курбиново (Македония) [7], представляющих то направление комниновского искусства, которое часто сравнивают с маньеризмом и барокко [8]. Но с особой силой новые идеи проявляются в памятниках (главным образом в храмах и монастырях, ктиторами которых являлись представители императорских и аристократических фамилий), относящихся к «классицистическому» направлению, вроде фресок монастыря Осиос Давид в Фессалониках [9], росписей Дмитриевского собора во Владимире [10], церкви Архангела Михаила в Смоленске [11] и Самарины на юге Греции [12]. А в некоторых иконах и росписях, создававшихся прямо вслед за ними, новые формы появляются, казалось бы, сразу, без подготовительных стадий, как феникс из пепла. Таковы росписи Богородичной церкви в Студенице 1209 г. [13]. Оба эти процесса мы можем наблюдать и на примерах памятников, созданных на территориях разных княжеств и земель Древней Руси. В их число входят иконы, росписи и миниатюры рукописей, связанные с Киевом, Новгородом, Владимиром и Суздалем, Галичем, Ростовом, Смоленском и другими политическими и культурными центрами.

Сохранился ряд произведений, в которых черты позднекомниновской традиции сочетаются с приметам нового стиля, определившего облик искусства первых десятилетий XIII в. Созданные на рубеже двух веков, они могут быть охарактеризованы как памятники переходной стадии развития [14]. К числу таких произведений (хотя мнения специалистов о времени их возникновения не всегда совпадают) могут быть отнесены иконы «Богоматерь Холмская» (Луцк, Музей Волынской иконы), «Спас Златые власы», издревле хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля [15], «Св. Николай Чудотворец» из Новодевичьего монастыря в Москве (ГТГ) [16], росписи придела («кели» Евфросинии Полоцкой) на хорах церкви Спаса в Спасо-Евфросиниевском монастыре в Полоцке [17]. Среди них икона Богоматери Холмской, получившая название по месту своего первоначального



191

нахождения и прославления, занимает центральное место [18].

Холмская икона—один из наименее изученных и вызывающих самые противоречивые оценки памятников домонгольского времени. Высказывалось предположение, что именно об этой иконе идет речь в Галицко-Волынской летописи при описании убранства церкви Иоанна Златоуста, пострадавшей при осаде Холма войском монгольского полководца Куремсы в 1259 г. В описании



192

упоминаются иконы Спаса и Божьей Матери, украшенные «каменьем драгим и бисером златым» (перегородчатými эмалями. —*Л.Л.*) [19], которые князь Даниил Галицкий «принесе ис Киева», получив их в дар от своей сестры Феодоры [20]. По сообщению той же летописи, до этого они хранились в киевском Фёдоровском монастыре [21]. В Холм (ныне Хелм в Польше) иконы могли попасть не ранее 1223 г. — даты основания города Даниилом Романовичем [22]. Судьба иконы после штурма Холма войском Бурунда в 1261 г. и вплоть до 1596 г., когда собор города, где находилась икона, оказался в руках униатов, не прослеживается [23].

Судя по довольно большим размерам—95,5×66,5 см—иконного щита [24], к тому же первоначально бывшего крупнее, но на каком-то этапе истории стесанного со всех сторон, икона могла быть наместным образом одного из главных храмов города, скорее всего, церкви Иоанна Златоуста, построенной князем Даниилом. Иконографический извод Холмской Богоматери, в общих чертах соответствующий типу Дексиократусы, восходит, как считают некоторые исследователи, к чтимой в Константинополе иконе Богоматери Евергетиды (Благодетельницы) [25] [ил. 190, 191]. Восседающий на правой руке Богоматери Божественный Младенец благословляет Пресвятую Деву, касаясь десницей ее груди, тогда как в опущенной левой руке он держит свернутый свиток. Богоматерь, внемяющая его слову, склоняет голову и обращает к Сыну свой взор. Нередко в изображениях Богоматери Дексиократусы встречается и такой мотив, присутствующий на иконе Богоматери Холмской, как перекрещенные ножки Младенца, из которых левая обращена к зрителю пяткой. Таковы, например, изображения Богоматери Дексиократусы на мозаике в люнете южной капеллы кафоликона Осиос Лукас в Фокиде 1030-х гг. [26] [ил. 192] и на мозаичной иконе из монастыря Св. Екатерины на Синае, созданной около 1200 г. [27].

- [18] Икона Богородицы Холмской, почитаемая чудотворной православными и католиками. Празднование ей совершается Русской церковью 8 сентября (21 сентября по новому стилю). В течение ряда столетий переходившая из рук в руки, спасенная в 1940-х гг. от гибели И.М. Булгаковой, кузиной писателя М. Булгакова, она многие десятилетия считалась утраченной. В 1996 г. икона была передана Н. Горлицкой в Музей Волынской иконы в городе Луцке. См.: *Лабинцев, Щавинская*, 2002. С. 14–25; *Малимон*, 2009.
- [19] На иконе сохранились детали перегородчатых эмалей XII в., косвенно свидетельствующие о ее древности.
- [20] ПСРЛ. Т. II. 1962/1998. Стб. 844.
- [21] Там же.
- [22] ПСРЛ. Т. II. 1962/1998. Стб. 740.
- [23] В 1650 г., во время восстания на Украине под предводительством Богдана Хмельницкого, униаты, согласно Зборовскому соглашению, вернули икону православному епископу Дионисию Балабану. В 1651 г. польский король Ян-Казимир взял

Холмскую икону на войну против казаков. Победу над казаками в битве под Берестечком король приписывал помощи Богоматери. Икона была поставлена в часовне королевского дворца в Варшаве, где оставалась до 1652 г. В том же году образ Богоматери был возвращен в холмский униатский собор. В 1765 г. образ Богородицы с Младенцем Иисусом был коронован золотыми коронами папой Римским Климентом XII. В 1875 г. Холмскую униатскую епархию присоединили к Русской православной церкви, и в 1878 г. икону перенесли в собор Пресвятой Богородицы. Во время Первой мировой войны в 1915 г. ее вывезли в Москву, а в 1918 г. — во Флоровский монастырь в Киеве. С 1923 по 1996 г. образ Богородицы прятали в частных квартирах Киева, Ивано-Франковской и Волынской областей (см.: *Поселянин*, 1993. Ч. 2. С. 579–581; *Лабинцев, Щавинская*, 2002. С. 14–17). Рассказы о чудесах, произошедших перед иконой, собраны в книге Якова Суши, греко-католического (униатского) епископа Холмского (Susza, 1646) и книге игумена Братского монастыря в Киеве Иоанникия Голятовского «Новое небо» (*Иоанникий Голятовский*, 1665).

[24] Икона размером 95×66 см написана на кипарисовой доске, составленной из трех частей.

[25] *Татиш-Бурун*, 1970. С. 15–36; *Татиш-Бурун*, 1972. С. 63–88; *Этингоф*, 2005. С. 168–169.

[26] *Хатѣрѣдѣ*, 1996. Пів. 32.

[27] На это обратил внимание В. Цитович. См.: *Цитович, Братушко, Тимченко*, 2002. С. 48–52. Об иконографическом типе Богоматери Дексиократусы см.: *Mouriki*, 1991. P. 153–182.

- 191 Перегородчатые эмали. Детали оклада иконы «Богоматерь Холмская». XII в.
- 192 Богоматерь Дексиократуса. Мозаика кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде, Греция. 1030-е гг.
- 193 Богоматерь на троне. Роспись алтарной апсиды церкви Св. Георгия в селе Курбиново, Северная Македония. 1191 г.

- [28] *Todić*, 1994. P. 134–165; *Haustein-Bartsch*, 1999. S. 213–250. На параллель с иконографическим типом «Христос Недреманное Око (Анапесон)», символизирующим смерть-сон и грядущее воскресение, указывает О.Е.Этингоф. Вместе с тем она не исключает, что икона Холмской Дексиократусы могла быть списком с почитаемого «нерукотворным» образа Богоматери, хранившегося в Софии Константинопольской (*Этингоф*, 2005. С. 167, 169).
- [29] Таковы, например, изображения Богоматери с Младенцем Христом в мозаиках кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде (Греция), созданных в 1030-х гг. См.: *Хатѣрѣдѣ*, 1996. Пів. 31–32. Особенно часто со скрещенными ногами Младенец Христос изображается в сценах Сретения. См.: *Weyl Carr*, 1993/1994. P. 239–248.
- [30] *Лидов*, 1986. С. 15–16.
- [31] Об изображении Младенца Христа как Жертвы на алтарном престоле см.: *Waller*, 2000. P. 229–242.
- [32] *Цитович, Братушко, Тимченко*, 2002. С. 48–52.
- [33] *Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 237, 238.
- [34] *The Glory of Byzantium*, 1997. P. 172–173. Cat. 244.
- [35] *Ibid.* P. 130–131. Cat. 77.
- [36] *Цзагрида*, 2016. Ил. 16–45.
- [37] *Амиранашвили*, 1966. Табл. 30–33; *Саминский*, 1989. С. 184–216.
- [38] *Этингоф*, 2005. С. 360–362.
- [39] Там же. С. 619.

Вместе с тем вариант извода, избранный заказчиком, отличается рядом существенных особенностей. Младенец не сидит, а полужелжит на правой руке Богоматери, его правая нога вытянута вдоль нижней границы средника; запрокинув голову, он смотрит на ее склоненное к нему лицо, видит ее исполненный любви и скорби взгляд и отвечает на него. Вся композиция трактуется как сцена сугубо личного молитвенного общения Матери с Сыном, в которой нет даже намека на апелляцию к сторонним наблюдателям. Камерность сцены и вместе с тем атмосферу таинства подчеркивают жесты их рук, почти касающихся одна другую. Уже первыми исследователями иконы была отмечена перекличка, существующая между ее иконографическим изводом и изображением, представляющими Младенца Христа в типе, известном как «Недреманное Око», символизирующем жертвенную смерть и грядущее воскресение Спасителя, пришедшего в мир [28].

Здесь пересекаются две темы—скорбного предчувствия грядущих страданий на Голгофе и радости воскресения—надгробного плача, связанного с Крестной Жертвой Христа-Агнца, и торжества воплотившегося Слова, победившего ад и смерть. С символикой Крестной Жертвы связано положение перекрещенных ног Младенца. Варианты этого мотива, известные как минимум с XI в. [29], получили особо широкое распространение в искусстве конца XII в. Наиболее яркими примерами подобных изображений являются образы Богоматери с Младенцем и ангелами, подносящими орудия Страстей, в росписи церкви Панагии ту Араку в Лагудере на Кипре 190-х гг. [30] и тронной Богоматери в конхе алтаря церкви Св. Георгия в селе Курбиново (Македония) 192 г. [31] [ил. 193].

Что касается стилистических особенностей иконы, то в научной литературе встречаются прямо противоположные их оценки и проистекающие из них датировки. Одни исследователи сравнивают манеру письма мастера, создавшего ее, с живописью византийских художников последней четверти XI—первых двух десятилетий XII в. [32]. В качестве аналогий приводятся такие знаменитые памятники, как миниатюры рукописи Слов Иоанна Златоуста 1078–1081 гг. (Париж, Национальная библиотека Франции, Coislin 79) [33], икона «Богоматерь Киккская с про-роками» конца XI—начала XII в. (монастырь Св. Екатерины на Синае) [34], икона «Богоматерь Владимирская» первой четверти XII в. (ГТГ). Напротив, О.Е.Этингоф сравнивает «Богоматерь Холмскую» с произведениями византийской столичной живописи конца XII и первых десятилетий XIII столетия. Несмотря на то, что среди приводимых ею аналогий преобладают памятники послед-



193

них десятилетий XII в. вроде мозаичной иконы «Преображение» из Лувра [35], икон из темплона иконостаса монастыря Ватопед на Афоне [36], миниатюры грузинского Ванского Евангелия (Тбилиси, Институт рукописей, кодекс А-1355) [37], исследовательница считает, что холмская икона была создана не ранее начала XIII в., скорее всего, в 1220–1230-х гг. [38]. Правда, она признает, что исследование памятника должно быть продолжено [39].

Действительно, плохая сохранность иконы, еще не до конца раскрытой от позднейших прописей и чужеродных вставок, весьма затрудняет объективную оценку стиля живописи. Тем не менее даже сейчас в ней можно отметить черты, которые характерны для достаточно определенного периода в истории византийского и русского искусства.

Прежде всего, обращает на себя внимание, как плотно заполняет художник передний план композиции, выдвигая крупные объемы фигур вперед и одновременно ориентируя их движение не на зрителя, что станет одной из неперменных черт живописи первой трети XIII в., а от него—в глубину пространства золотого фона. В ту сторону направлены повороты голов Богоматери и Младенца, в глубину пространства уходят и их взгляды, что предоставляет возможность

погрузиться в него и взгляду зрителя, не встречающему на своем пути преграды в виде хорошо ощутимой плоскости фона. Трактовка фона как среды, обладающей качеством пространственной глубины, — еще одна важная особенность рассматриваемой иконы, отличающая ее как от классических произведений комниновской живописи начиная с 1080-х и до 1180-х гг., так и от произведений, созданных несколькими десятилетиями позднее — в 1210–1230-е гг. Не менее важным свойством этой среды является ее способность излучать и поглощать рефлексy света и цвета, что определило особенности колористического строя иконы и в целом характер манеры письма. Фигуры и лики здесь отделяются от фона не четко прорисованными контурными линиями, а широкими теневыми ореолами — темно-вишневыми, темно-синими, оливково-зелеными, — согласованными по тону с холодноватого оттенка вишнево-пурпурным мафорием Богородицы, ее темно-синим платом-повоем и коричневым цветом хитона Младенца Христа, прикрытого золотым ассистом. Моделировка ликов ведется не широкими плоскостями постепенно высветляемых охр, а слоями разноцветных пигментов — охр, белил и румян, отличающихся разной плотностью и наносимых неравномерно, со сдвигами по отношению к базовым прокладкам оливково-зеленых теней и золотистой охры, через них просвечивающей. Исследователи особенностей техники письма иконы насчитывают примерно пять слоев моделировки в личном письме [40]. Благодаря такому приему создается эффект перемежающихся рефлексов поддвеченных «светов» и теней, постоянно меняющейся освещенности ликов, что



194



195

делает их выражения очень подвижными. Отвечает такому эффекту и характер золотого ассиста, украшающего ризы Христа. Его мягко сияющие тонкие и длинные лучи перемежаются с яркими вспышками света, отражающимися от немногочисленных широких золотых пятен, расположенных на местах перелома складок одежд, и прорезающими очень сдержанную по тону колористическую гамму иконы. Контрасты света и тени переводятся в контекст соотношения оттенков разных цветов, не теряющих при этом индивидуальности своего звучания [ил. 194, 195].

Все эти особенности письма придают образному строю иконы интонацию непрерывно длящегося сокровенного диалога, исполненного доверия и любви. Построенная именно как диалог, не обращенный непосредственно к зрителю, эта сцена

[40] Цитович, Братушко, Тимченко, 2002. С. 48–52.

- 194 Лик Богородицы. Деталь иконы «Богородица Холмская»
195 Лик Младенца Христа. Деталь иконы «Богородица Холмская»
196 Души праведных. Деталь сцены «Лого Авраамово». Роспись Дмитриевского собора во Владимире. 1190-е гг.
197 Христос в купели. Деталь сцены «Рождество Христово». Роспись кафоликона монастыря Осиос Давид в Фессалониках, Греция. 1190-е гг.

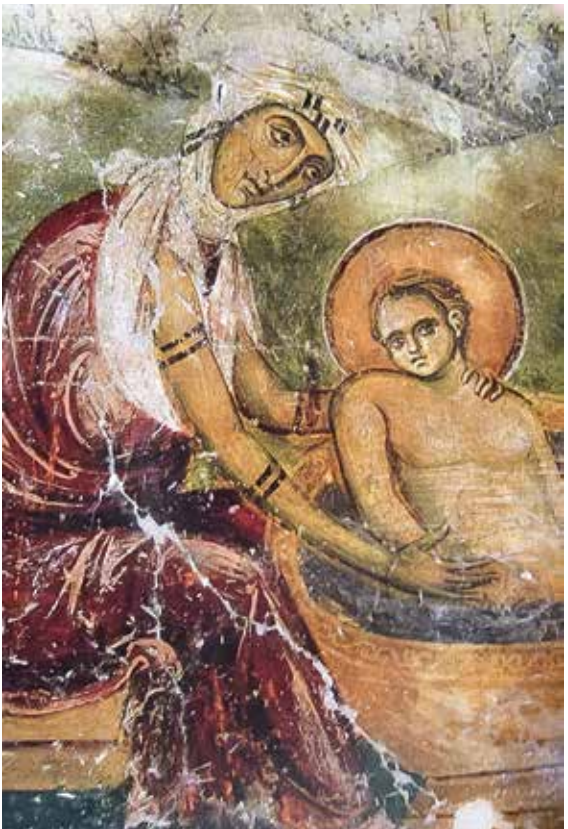
общения Богородицы с Сыном, вместе с тем благодаря трактовке окружающего их пространства как открытой среды, не только не отделена от него, но максимально к нему приближена. Человек, обращающийся к иконе, как бы незримо присутствует здесь на правах тех маленьких, едва заметных коленопреклоненных фигур молящихся ктиторов, которых греческие иконописцы нередко изображали либо в нижних углах, либо на полях икон. Отсутствие даже намека на декларативность и назидательность, превалирование диалогического начала, общая атмосфера камерности и тишины, настраивающая зрителя на длительное созерцание и размышление, требующая особой душевной чуткости, в конечном итоге уподобляющая представленную сцену таинству, — черты стиля, находящие ближайшие аналогии в таких «классицизирующих» произведениях византийской живописи конца XII в., как росписи Самарины в Мессинии [41], фрески церкви Осиос Давид в Фессалониках [42], мозаичные иконы святых Дмитрия Солунского и Георгия из монастыря Ксеноф на Афоне [43]. В качестве же наиболее близкой иконе «Богородица Холмская» аналогии следует назвать росписи Дмитриевского собора во Владимире, созданные в 1190-х гг. [44] Особенно показательно в этом плане сравнение лика Младенца Христа на иконе с ликами

целующихся младенцев в сцене «Лого Авраамово» во владимирской росписи. В обоих случаях свободный рисунок фигур, их точно выдержанные пропорции, благородные типы лиц свидетельствуют о принадлежности автора иконы к числу художников, получивших воспитание в мастерских самых крупных городов Византии — Константинополя и Салоник [45] [ил. 196, 197].

О хорошем знакомстве Руси с этим вариантом позднекомниновского стиля свидетельствуют небольшие, но весьма характерные фрагменты, уцелевшие от практически полностью утраченной росписи церкви Архангела Михаила (Свирской) в Смоленске, которую в конце 1180–1190-х гг. построил на своем дворе князь Давид Ростиславич. На подпружных арках различимы следы композиций «Крещение», «Христос, отсылающий апостолов на проповедь» и «Христос во Славе». Из них наиболее информативны две последние [ил. 198, 199]. Фигуры правильных пропорций представлены в свободных пространственных движениях, колорит в первой из названных сцен основан на сочетании светлых голубых, золотистых и белых тонов, во второй — нежно-голубого цвета с киноварно-красным. Такие произведения, как названные смоленские фрески, росписи Дмитриевского собора во Владимире, икона «Богородица Холмская» и подобные им, созданные на рубеже двух



196



197

- [41] Grigoriadou-Cabagnols, 1970. P. 177–196.
[42] Τσιγαρίδας, 1986.
[43] Treasures of Mount Athos, 1999. Cat. 2/1–2.
[44] В этом отношении особенно наглядно сравнение лика Младенца Христа на иконе с ликами младенцев в композиции «Лого Авраамово» в росписи Дмитриевского собора. О росписи Дмитриевского собора см.: Потова, 1997/2006. С. 93–118; Лифшиц, 2015/1. С. 255–266.
[45] Практически все исследователи, писавшие об иконе «Богородица Холмская», видят в ее авторе столичного греческого мастера. См. об этом: Этингер, 2005. С. 359–362, 618–621.



198



199

198 Христос, благословляющий апостолов. Роспись церкви Архангела Михаила (Свирской) в Смоленске. Конец XII в.
199 Квадрифолий с Христом на троне и ангелами. Роспись церкви Архангела Михаила (Свирской) в Смоленске

столетий, дают представление, с одной стороны, об итогах более чем столетнего развития комниновской художественной традиции, а с другой — о том, от чего отталкивались мастера, создавшие уже в первое десятилетие XIII в., как показывают росписи Богородичной церкви в Студенице 1209 г., принципиально новый стиль.

Конечно, столь быстрого перехода от одной стадии стилистического развития к другой не могло произойти, если бы не существовало глубокой внутренней связи между ними. Новое поколение художников вдохновляло, как и их предшественников, стремление передать ощущение близости Бога, его постоянного присутствия в повседневной человеческой жизни. Принципиально же новое качество их искусства заключается в том, что им как будто удалось устранить ту

дистанцию между Христом и людьми, которую ощущают и стремятся преодолеть персонажи икон и фресок конца XII в. Основу поэтики стиля живописи первых двух десятилетий XIII столетия теперь составляет утверждение идеи прямого контакта с Богом, возможности пребывания рядом с Христом и вместе с ним. Такое свойство дает о себе знать даже в произведениях, внешний облик которых еще сохраняет черты, унаследованные от искусства предшествующего периода. В этом отношении особенно показательны иконы «Св. Дмитрий Солунский на троне» из Дмитрова (ГТГ), икона «Св. Николай с избранными святыми на полях» (ГТГ), происходящая из Новодевичьего монастыря в Москве [46], и «Спас Златые власы» из Успенского собора Московского Кремля (Музеи Московского Кремля) [47].

[46] Возможно, с XVI в. икона находилась в соборе Смоленской Богоматери московского Новодевичьего монастыря на северо-западном столбе (Историческое описание, 1885. С. 49).
[47] Иконы Успенского собора, 2007. С. 86–91. Кат. 4.

[48] Инв. 28600. Поступила в ГТГ в 1930 г. из Дмитровского краеведческого музея.
[49] Придел был устроен в 1714 г. Очевидно, что чтимый образ святого был перенесен сюда из более древнего храма, но в Успенском соборе, построенном в 1509–1533 г., согласно описи XVII в., Дмитриевского придела еще не существовало (*Халмогоровы*, 1913. С. 125–126, 128). Г.В. Попов, основываясь на публикации М.Н. Тихомирова материалов по храмам Дмитровского уезда (*Тихомиров М.*, 1928. С. 5–34), установил, что на территории кремля Дмитрова не позже середины XVI в. существовал отдельно стоявший храм Дмитрия Солунского (*Попов*, 1972. С. 198–199). Икона, которую устная легенда связывала с личностью великого князя Всеволода Большое Гнездо, в крещении — Дмитрия, была обнаружена в 1919 г. Н.Н. Померанцевым и взята на реставрацию в ЦГРМ. Расчищена из-под записей в 1924–1928 гг. Г.О. Чириковым, В.О. Кириковым и П.И. Юкиным. Подробнее об этом см.: *Моргунов*, 1922. С. 41–43; *Антонова*, 1951. С. 85–93; Живопись домонгольской Руси, 1974. С. 89–93. Кат. 20; ГТГ. Каталог. 1995. Кат. 14. С. 66–67; *Саенкова*, 2020/2. С. 402.
[50] Вслед за Г.В. Поповым предположение, что икона могла быть «наместным» образом древней Дмитриевской церкви, построенной, вероятнее всего, около 1212 г., высказала Э.С. Смирнова (*Смирнова*, 1997/1. С. 291).
[51] Помимо указанных частей, от древней живописи сохранились: фрагменты изображений обуви в виде обвивающих ноги ремней, подушек, лежащих на троне, и небольшие фрагменты узорного ковра на подножии трона. См.: *Розанова*, 1986. С. 177–179. Подробное описание сохранности памятника с приложенной к нему схемой см.: *Саенкова*, 2020/2. С. 404, 409, 410, 417, 418. В описи Успенского собора 1767 г. упоминаются серебряные венцы и цата, время появления которых неизвестно (*Яганов, Рузаева*, 2003. С. 16).

Икона «Св. Дмитрий Солунский на троне» (ГТГ) [48] до попадания в музей находилась в приделе Дмитрия Солунского, который помещается в подклете Успенского собора подмосковного города Дмитрова [49]. Крупные размеры (156×108 см) и величественная композиция говорят о том, что первоначально икона являлась «наместным» образом и располагалась, скорее всего, либо в алтарной преграде, либо на грани предалтарного столба древнего храма [50]. Но об особом местном почитании иконы никаких документальных сведений нет. В результате значительных поздних поновлений, из которых наиболее крупные были проведены в середине XVI в. в соответствии со вкусами того времени, значительные части авторской живописи были утрачены или искажены. В первую очередь это коснулось фона, который был вырезан по контуру фигуры Дмитрия [51]. От древней живописи сохранились почти вся фигура Дмитрия, меч в его руках и фигура благословляющего Христа. Одновременно появились и новые детали вроде высоко поднятой и широкой спинки трона и ангела, подлетающего к святому, чтобы увенчать его золотым венцом [52] [ил. 200].

[52] Аналогичную композицию, где святой, которого венчают короной ангелы, представлен сидящим на троне с высокой спинкой, можно видеть на шитой пелене начала XVI в. с изображением св. Георгия из Национального исторического музея в Бухаресте. Пелена была вложена в монастырь Зограф на Афоне господарем Молдавии Стефаном Великим. См.: *Byzantium*, 2004. P. 321–322. Cat. 194.
[53] На основании проведенных инструментальных исследований было высказано предположение, что «первоначальная спинка трона представляла собой каркас из трех планок — верхней и двух боковых, на которых крепилась украшенная орнаментом ткань» (*Саенкова*, 2020/2. С. 409, 417).
[54] Значительная часть фона была закрыта спинкой трона в результате поновлений иконы в XVI в. В.Г. Брюсова распенивала отсутствие спинки трона на аналогичной по иконографии иконе «Дмитрий Солунский на троне» XVI в. (?) как примету древнего образца, с которого был сделан этот список (*Брюсова*, 1986/1. С. 114). Фрагменты авторской живописи в виде красного треугольника между правой рукой и плащом, спадающим вдоль фигуры, и узкая красная

Святой воин изображен сидящим на троне с полубогаженным мечом в руках, с украшенным жемчугом и красным драгоценным камнем венцом-стеммой на голове. Такие же камни и жемчуга украшают его рыцарские латы, надетые поверх красной рубахи с длинными рукавами, наплечники-армилы с красной оторочкой и пояс. На плечи наброшен синий плащ, поддерживаемый перевязью серебристо-серого тона. В верхнем левом углу иконы, в сегменте облачного неба, изображен Спаситель, слегка склоняющийся к Дмитрию и благословляющий его. Спинка трона была уже и, вероятно, чуть выше плеч святого [53], фон за его спиной был более открытым [54], благодаря чему акцентировалась вертикальная ось композиции и поза Дмитрия, его жесты обретали большую энергию и упругость. Как первоначально выглядел цвет фона, остается неясным. Существует предположение, что он был серебряным [55].
Изображения Дмитрия Солунского, относящиеся к данному иконографическому типу, — явление редкое в искусстве византийского мира. Значительно большее распространение имели иконы и фрески, представляющие его стоящим с мечом, копьём и щитом в руках либо как мученика, сжимающего в руке крест. Предпочтение, оказанное заказчиком фигуре сидящего святого, Г.В. Попов объясняет сменой иконографической парадигмы, в результате которой «воин» превращается во «властителя». Он считает, что «созданию такой иконы предшествовала серьезная подготовительная работа» [56]. Исследователь видит в иконе из города Дмитрова, который в конце XII — первой трети XIII в. был «одной из самых мелких, хотя и важных в стратегическом отношении крепостей Владимирской земли», «реплику» чтимого образа, находившегося в великокняжеской столице. По его мнению, во Владимире, где при Всеволоде Большое Гнездо наблюдается апофеоз культа святого Дмитрия, такого образа не могло не быть. Как известно, в 1196–1197 гг. во Владимир была принесена «доска из Селуны гробная святого Дмитрия», ставшая местно чтимой святыней [57]. Доска с изображением юного воина, представленного в рост, по прибытии во Владимир была помещена Всеволодом в дворцовый Дмитриевский собор [58]. Наряду с ней из Солуни могли быть привезены и другие изображения святого, в том числе и образ того иконографического извода, который представлен иконой из Дмитрова [59]. Во всяком случае, именно солунский образец был взят за основу греческим мастером, создавшим в начале XIII в. рельеф собора Сан Марко в Венеции, являющийся ближайшей иконографической параллелью русскому памятнику [60]. В обеих иконах повторяется даже такая, казалось бы, не очень важная деталь,

как поддерживающая полы плаща перевязь, завязанная узлом на груди святого [ил. 201]. Не исключено, что, помимо Дмитрова, аналогичные реплики солунского образа посылались и в другие важные центры Ростово-Суздальской земли [61].

В качестве комментария к такому изводу иконографии св.Дмитрия Н.П.Лихачёв привел текст эпитагммы византийского поэта второй половины XIII в. Мануила Фила. В ней изображение сидящего воина трактуется как сцена отдыха героя, пребывающего на небесах и прячущего меч в ножны [62]. Однако в иконе из Дмитрова нет интонации элегичности, свойственной эпитагмме, в ней в большей мере акцентируется тема духовного бодрствования властителя-стража, охранителя града, поборника и защитника истинной веры [63]. В изображении благословляемого Христом сидящего воина, голова которого украшена дарованным ему Господом драгоценным венцом, явно превалирует тема власти, имеющей Божественное происхождение. На это же указывает полуобнаженный меч—знак могущества его владельца. Подтверждение тому дают многочисленные примеры подобных изображений на монетах, царских и княжеских буллах [64]. Есть в иконографическом изводе изображения святого воина и еще одна важная черта, на которую обратила внимание Э.С.Смирнова,—белая орнаментированная ткань, покрывающая подушку трона [65]. Эта иконографическая подробность, по мнению исследовательницы, указывает на евхаристический аспект символики иконы, на уподобление мученического подвига святого Крестной Жертве Христа. Она «вызывает ассоциации с покровами, полагаемыми на престол храма, и с тканью, на которую кладут тело Христа в композициях „Положение во гроб“» [66].

Черты неповторимой индивидуальности, выделяющие образ воина из общего типологического ряда, придавали ему такие редкие для иконографии Дмитрия Солунского детали, как усы и борода, подчеркивающие возраст мужества [67], а также

[61] Косвенно это подтверждает упомянутая ранее икона «Дмитрий Солунский на троне», происходящая из церкви Дмитрия Солунского Дымковской слободы в Великом Устюге. Созданная, видимо, в XVI в. и поновленная в 1709 г., эта икона, по мнению В.Г.Брюсовой, является репликой древней иконы, привезенной из Владимира: «Только таким образом,—писала она, отмечая совпадение иконографии и размеров двух памятников,—можно объяснить необычайно близкое сходство устюж-

ской иконы с иконой „Дмитрий Солунский“ из Дмитрова, которая вышла, по-видимому, из мастерской при княжеском дворе Всеволода III» (Брюсова, 1986/1. С.107–109). Для подтверждения своей идеи исследовательница приводит следующие факты: в 1192 г. Устюг принадлежал князю Георгию Всеволодовичу (Насонов, 1951. С.194), в 1212 г. в городе основан Архангельский монастырь (Суворов, 1873. С. 62), в 1220 г. ростовским князем Дмитрием Борисовичем был построен на новом месте Успенский собор (Суворов,



200

1873. С. 66). См.: Брюсова, 1986/1. С.110–112.

[62] Лихачёв, 1928. С. 80–81.

Вслед за Н.П.Лихачёвым этот текст цитировали В.Н.Лазарев (Лазарев, 1970/1. С.72, примеч. 85) и Г.В.Попов (Попов, 1972. С. 209).

[63] Именно так, сидящим перед стеной града с мечом в руках, был изображен св. Дмитрий в росписи церкви Спаса на Ковалёве в Новгороде 1380 г. См.: Дмитриева, 2011. Ил. на с. 110–111. [64] Анализ сфрагистического материала привел В.Л.Янина к заключению, что особо широкое распространение изображений св. Дмитрия с полуобнаженным мечом в руках на печатях получает распространение в первой четверти XIII в. (Янин, 1956. С. 15). На прямую связь изображений на иконе и бул-

лах указывают Г.В.Попов (Попов, 1972. С. 203–204) и С.О.Дмитриева, особое внимание уделившая аналогичным изображениям св. Дмитрия на золотой печати болгарского царя Асеня II и печатях новгородского князя Ярослава Владимировича (Дмитриева, 2011. Примеч. 177 на с. II. С. 12). О печати Ивана Асеня см.: Schreiner, 1986. S. 95–104.

[65] Сохранившаяся в слое поновлений XVII в. (см.: Саенкова, 2020/2. С. 404. Ил. 14.2), она теоретически могла восходить к древнему оригиналу, но следов ее в первоначальном слое живописи не обнаружено (Там же. С. 418).

[66] Смирнова, 1997/1. С. 294. [67] Присутствие на спинке трона (хотя живопись на ней относится к слою XVI в.) знака,

напоминающего родовой знак Рюриковичей, давало основание исследователям напрямую связывать заказ иконы с именем Всеволода Большое Гнездо, чьим небесным патроном являлся Дмитрий Солунский, и даже предполагать наличие в ней портретных черт (Рыбаков Б., 1940. С. 235–236; Воронин, 1950. С. 343–344; Асеня см.: Schreiner, 1986. S. 95–104). Позднейшие исследования эту точку зрения не подтвердили. См.: Попов, 1972. С. 206–209; Лазарев, 1983. С. 72, 167; ГТГ. Каталог. 1995. С. 66; Яганов, Рузаева, 2003. С. 6–16). На подчеркивание зрелого возраста Дмитрия, как правило, изображаемого юным, обратила внимание Э.С.Смирнова, приведшая большой список изображений такого рода (Смирнова, 1997/1. С. 295, 309. Примеч. 26 на с. 309– 310).

200 Св. Дмитрий Солунский на троне. Икона. Начало XIII в. ГТГ

201 Св. Дмитрий Солунский на троне. Рельеф собора Сан Марко в Венеции. Начало XIII в.

изображение наперсного креста на красном шнулке-гайтане, утраченное во время раскрытия живописи из-под поздних записей [68]. Наряду с существующим устным преданием, которое называет заказчиком иконы самого великого князя Всеволода-Дмитрия Большое Гнездо, умершего в 1212 г., такие особенности изображения давали исследователям основание для атрибуции и датировки памятника как произведения живописи Владимиро-Суздальской Руси конца XII—начала XIII в.—времени правления Всеволода [69]. Высказывались и другие мнения. Так, Д.В.Айналов, связывал стиль живописи с киевской традицией. Его точку зрения поддержала В.И.Антонова, которая датировала икону второй половиной XII в. [70]. Иной взгляд на проблему был предложен Г.С.Колпаковой, указывавшей на черты сходства иконы «Св.Дмитрий Солунский» с такими памятниками живописи Северо-Восточной Руси 1210–1230-х гг., как «Деисус оглавный» (ГТГ) и «Богоматерь Великая Панагия» (ГТГ) [71].

Характеризуя образный строй памятника, Г.С.Колпакова обратила внимание на стремление мастера воплотить идеи триумфа веры, которые, по ее замечанию, дают о себе знать в «величавости, простоте и размеренности ритма», в демонстрации не только духовной, но и «физической силы

[68] Антонова, Мнёва, 1963. Т. I. С. 72. Г.С.Колпакова в изображении этого креста видела свидетельство того, что св. Дмитрий был представлен как защитник веры (Колпакова, 2007. С. 459).

[69] Лазарев, 1953. С. 472, 474; Он же, 1983. С. 72, 167; Попов, 1972. С. 209–210; ГТГ. Каталог. 1995. С. 66.

[70] Ainalov, 1933. S. 60–61; Антонова, Мнёва, 1963. С. 71.

[71] Колпакова, 2007. С. 446.

[72] Там же. С. 459, 461–462.

[73] Джурич, 2000. С. 86–92.

[74] Г.С.Колпакова не исключала, что создатель иконы мог быть знаком с произведениями греческих и южнославянских мастеров типа росписи монастыря Милешева в Сербии, созданной около 1228 г. Она допускала, что икона была написана для князя Владимира-Дмитрия—сына Всеволода Большое Гнездо, умершего в 1234 г. (Колпакова, 2007. С. 462).

[75] Там же. С. 459. [76] Радойчић, 1963; Бурић, 1987. С. 27–35; Джурич, 2000. С. 97–102.

[77] Именно так, например, построена пространственная композиция датируемой рубежом XII–XIII вв. иконы «Св. Георгий со сценами жития», хранящейся в монастыре Св. Екатерины на Синае. См.: Constantinides, 1997. С. 77–104; Byzantium, 2004. P. 372–373. Cat. 228.



201

и мощи, действительности, волевой собранности», «непреклонности и мужестве воина» [72]. Эта—во многом верная—характеристика хорошо соотносится с магистральным направлением развития живописи начала XIII в., с особенностями таких произведений «монументального стиля» 1200–1210-х гг., как росписи Богородичной церкви в Студенице [73], хотя сама исследовательница была склонна датировать икону 1220–1230-ми гг. [74]. Однако в ней еще нет того стремления к «последовательному выявлению скульптурности форм» и передаче их «весомости» [75], нет той меры свободы пространственного движения, какое свойственно росписи монастыря Милешева—самого значительного памятника живописи византийского мира, созданного около 1228 г. [76]. Более того, некоторые черты этой иконы свидетельствуют о сохраняющейся связи создавшего ее мастера с традицией искусства конца XII в.

Особенно показательно сравнение изображения Дмитрия Солунского с фигурами апостолов из композиции «Страшный суд» в росписи Дмитриевского собора во Владимире 120-х гг. Сразу же обращает на себя внимание совпадение их поз. В обоих случаях сидящие на тронах фигуры с широко раздвинутыми коленями, между которыми свисают складки одежд, представлены в контрапостных позициях, сопровождаемых направленными в разные стороны разворотами голов, плеч и рук. Их лица немного асимметричны, взгляды чуть скошены в сторону, линии бровей, отражающие сосредоточенность мысли, приподняты и изогнуты дугами. При внешней сдержанности поз и величественности неторопливых жестов беспокойно разбросанные широкие складки одежд, ниспадающие в разные стороны, в том числе, что симптоматично для времени, заброшенные и за спины, выдают сильное внутреннее движение. Такая трактовка поз, мимики и пространственного положения фигур была характерна для искусства очень определенного времени—конца XII—самого начала XIII в. [77]. Но и в данном случае нельзя говорить о полном совпадении стиля живописи иконы из Дмитрова и росписи Дмитриевского собора [ил. 202].

Образ Дмитрия лишается той меры созерцательности, которой наделены персонажи росписи. Его движения—поза, жест, поворот головы, взгляд—становятся более определенными, обретают черты, говорящие о принятом им решении, готовности к действию. Более определенными и четче фиксированными становятся и линии рисунка—они делаются резче и острее, живопись—контрастнее. Особой цветовой активностью, даже некоторой агрессивностью наделяется живопись одежд



202 Апостолы и ангелы. Деталь композиции «Страшный суд». Роспись Дмитриевского собора во Владимире. 1190-е гг.
203 Архангел, вписывающий имена входящих в храм. Роспись церкви Христа Антифонита, Кипр. Начало XIII в.
204 Лик юного мученика. Деталь росписи церкви Св. Георгия в селе Курбиново
205 Лик св. Дмитрия Солунского. Деталь иконы

202

Дмитрия, где доминируют крупные пятна темно-синего и ярко-красного цвета, усиливается роль мотивов декора, украшающих одежды святого. В этом отношении икона «Св.Дмитрий Солунский» обнаруживает близость с памятниками «маньеристического» направления в искусстве 1190-х гг., такими как росписи церкви Св.Георгия в селе Курбиново (Македония) 1191 г. Сходство выдают даже приемы моделировки личного, где света, подрумянка и оливково-зеленые тени располагаются чередующимися зонами, которые образуют разводы, напоминающие своего рода конкреции—островки цвета, вкрапленные в окружающую среду [ил. 204, 205].

Однако и в данном случае нет полной идентичности манер письма. Тон санкирной прокладки, открытой в зоне теней, становится более интенсивным. Из темно-оливкового он превращается в зеленый, контрастирующий не столько с чистыми белилами световых бликов, сколько с плотным слоем светлой розовато-желтой охры и пятнами подрумянки. Одновременно изменяется характер света, который в живописи конца XII в. представал в виде подвижных бликов, лежащих на поверхности рельефной формы и вступающих во взаимодействие с тенями. Так, в росписи Дмитриевского собора во Владимире свет рефлексрует оттенками цветов и легко скользит по



203

[78] Необычная толщина слоя свинцовых белил была отмечена М.П. Виктуриной (Виктурина, 1986. С. 158). Реставрационные исследования последнего времени показали, что на первой стадии работы «проработка объема выполнялась практически чистыми белилами. Этот колер... постепенно уплотнялся на наиболее освещенных участках личного письма, создавая, таким образом, основу для выходящих моделировок» (Саенкова, 2020/2. С. 405, 406. Ил. 14.11–12).

[79] Колпакова, 2007. С. 461.

[80] Макарова, 2017.

[81] Stylianou A. and J., 1997. P. 470–475. III. 282–289.

[82] В 1918 г. икона передана в Комиссию по реставрации древней живописи. Раскрыта из-под позднейших записей в 1919 г. И.И. Сусловым, М.И. Тюлиным, В.К. Тарыгиным и П.И. Цепковым (ГТГ. Каталог. 1995. С. 54. Кат. 9; Гладышева, 2020. С. 248).

[83] Первоначальные размеры щита иконы были крупнее, но в какой-то период истории ее боковые поля стесали «не менее чем на 0,7 см... Фон средника и полей иконы покрывал басменный оклад» (Там же. С. 258).

поверхности ликов и одежд. Во фресках Курбинова он менее подвижен, отличается большей плотностью и контрастностью, но все же активно взаимодействует с тенями и по-прежнему определяет наполненность объемной формы. В иконе же он не только уплотняется, но практически уходит с поверхности лика, погружается в глубину цветовой материи [78]. Общий тон карнации начинают определять выходящие на передний план зеленые тени, ярко-красные и темно-вишневые контурные линии, киноварные пятна уст Дмитрия.

Описание иконы, предложенное Г.С. Колпаковой, обратившей внимание на такие черты, как «приближенность фигуры к передней плоскости», «жесткость композиционного построения», которая, правда, «искупается особой гибкостью линейного ритма», наметившуюся «тенденцию к ослаблению пространственных характеристик», «схематизм и обобщенность в трактовке драпировок» [79], достаточно точно определяют совокупность стилистических признаков, присущих скорее живописи начала XIII в., чем конца XII столетия. Своеобразие этого памятника в основном и определяется переходным характером его стиля. Обращает на себя внимание то, что художник не лепит объем, скругляя его края и погружая в глубину пространства, а как бы «вырезает»



204

отдельные формы, постоянно сдвигая их границы в разные стороны и насаивая друг на друга. Таким способом он переводит все композиционное движение в сложный и даже изысканный ритм линий, но не пространственный, а плоскостной, развивающийся в основном в пределах переднего плана композиции. Для определения особенностей стиля живописи иконы из Дмитрова более подходит понятие «рельефная», чем «скульптурная», форма, которое предполагает создание мастером иллюзии круглящегося объема, погруженного в пространственную среду. Аналогии подобной трактовке формы можно найти в таких памятниках рубежа XII–XIII вв., как, например, фрески западной части храма в Бетании (Грузия) [80] и росписи церкви Христа Антифонита на Кипре [81] [ил. 203].

Похожую картину трансформации позднекомниновского стиля представляет живопись иконы «Св.Николай Чудотворец с избранными святыми» из Новодевичьего монастыря в Москве (ГТГ) [82]. Только в этом случае художник отталкивался от традиций несколько иной—более экспрессивной—его версии.

Крупный наместный храмовый образ св.Николая (146×93,3 см) [83] представляет святителя в традиционном иконографическом типе—в строго фронтальной позе



205



206

206 Св. Николай Чудотворец. Икона. Начало XIII в. ГТГ
207 Христос Всемиловитый. Икона из монастыря Богородицы ту Араку в Лагудере, Кипр. Около 1192 г. Никосия, Византийский музей



207

[84] Подробнее о данном иконографическом типе см.: Смирнова, 1976. С. 151–152; Гладышева, 2020. С. 262, 265.
[85] Е.В. Гладышева не исключает, что концепция «выбора и расположения изображений святых» отражает «характер их почитания в определенное время и в определенной стране византийского мира» (Гладышева, 2020. С. 269).
[86] О связи изображений Престола уготованного и св. Николая см.: Шалина, 1997. С. 356–376.
[87] О предстательстве св. Николая пред Богом на

с закрытым Евангелием, покоящимся на покрытой лентой омофора левой руке, и с благословляющим двуперстным жестом десницы [84] [ил. 206]. На нем темно-коричневая фелонь и белый омофор с крупными четырехконечными крестами. На полях художник изобразил избранных святых. На верхнем поле, по сторонам занимающего его центр изображения Престола угото-

Страшном суде см.: Шалина, 1994. С. 248–250; Лидов, 2009. С. 144–145.
[88] По замечанию Н. Шевченко, именно святителя Николая Мирликийского стали одним из первых изображать в окружении чтимых святых, видя в нем олицетворение Церкви (Ševčenko, 2006. Р. 61).
[89] Об этом см.: Царева-ская, 2011. С. 26–41; Гладышева, 2020. С. 265, 268–276.
[90] На это же указывают особенности иконографии памятника, прежде всего уникальный подбор и характер расположения фигур святых на полях иконы. Об этом см.: Гладышева, 2019. С. 31–43. Она же, 2020. С. 265, 268–276.

ванного — Этимасии, представлены святые целители Косма и Дамиан, а в углах, в верхней части боковых полей, фигуры князей-страстотерпцев Бориса и Глеба. Под ними расположены фигуры Флора и Лавра, еще ниже — святые жены: преподобная Евдокия и мученица Евфимия (?), а на нижнем поле — мученицы Параскева (?) и Фотиния.

К особенностям построения иконы можно отнести высокий, почти погрудный, а не более традиционный поясной срез фигуры Николы, благословляющий жест подчеркнуто крупной десницы, расположенной перед грудью, точно на центральной композиционной оси иконы, которой подчинены и другие части изображения. Фигуры святых на полях представлены в строгих фронтальных позах, их движения и жесты как будто синхронизированы, у всех, как и у Николы, правые руки подняты на уровень груди, у кого с жестом благословения, у кого — с мученическим крестом. Композиционно разделенные довольно большими цезурами фона, фигуры святых в большей мере соотносятся с изображением в среднике, чем друг с другом. Но вместе они образуют подобие единого сообщества — воинского или монашеского, в котором царствует строгая дисциплина, безусловное подчинение духовному авторитету его главы, воплощением которого является образ чудотворца святителя Николая Мирликийского — мудреца, учителя и аскета. Фигуры избранных святых, чей подбор, несомненно, отражал желание заказчика [85], указывают на то, что икона являлась благочестивым вкладом в храм, тогда как изображение Престола уготованного должно напоминать о приближении часа прихода Божественного Судии — Христа [86]. Таким образом композиционное и иконографическое решение позволило мастеру создать образ коллективного предстательства святых, возглавляемых св. Николаем [87], их моления перед престолом Божиим о возложивших на них свои надежды живых и усопших, ожидающих Страшного суда [88] и вместе с тем телесного и духовного исцеления [89] [ил. 208, 209].

Строгая атмосфера прямого коллективного обращения к Богу, характеризующая образный строй иконы «Св. Николай», находит ближайшие аналогии в искусстве Новгорода, что не раз отмечали исследователи [90]. Это подтверждают и особенности ее колористической гаммы, и характер манеры письма фигур святых на полях. Действительно, если истоки стиля живописи иконы «Дмитрий Солунский на троне» нетрудно найти в росписи Дмитриевского собора во Владимире, то в случае с иконой из Новодевичьего

монастыря их можно найти в росписях церкви Спаса на Нередице 1199 г. [91] [ил. 210].

Вместе с тем она показывает, что наши представления об искусстве Новгорода, где вроде бы преобладали вкусы вовсе не аристократические (с последними связываются, как правило, памятники Владимиро-Суздальского круга), а в большей мере отражавшие предпочтения посадского населения города, требуют серьезной коррекции [92]. Тип изображения святителя, представляющего возвышенного интеллектуала, мудрого и сурового духовного наставника, воспроизводит образы, получившие широкое распространение в искусстве XII в., — от самого его начала [93] до произведений конца столетия, таких как росписи Дмитриевского собора во Владимире [94]. Неслучайно некоторые исследователи обращали внимание на большое сходство ее с произведениями византийских и владимиро-суздальских мастеров, причем с «наиболее утонченным вариантом» комниновской живописи, относящимся к «позднейшей стадии ее жизни» [95] [ил. 207]. На это же указывают «черты маньеризма», наложившие печать на образ Николы и придавшие его лицу «редкий, поразительный смысл многосложности человеческой личности» [96].

[91] А.И.Анисимов отмечал сходство иконы с «Благовещением Устюжским» и «Спасом Нерукотворным» и характерный для Новгорода подбор чтимых святых (Анисимов, 1928/1983. С. 305–309). Новгородской считал ее В.Н.Лазарев (*Лазарев*, 1970/3. С. 113–114). Эту точку зрения поддержала Э.С.Смирнова (*Смирнова*, 1976. С.152, 155). На связь иконы с Новгородом указывала В.И.Антонова, которая отмечала «новгородский стиль» изображений святых на полях и ссыла-лась на монастырское предание о привозе иконы из Новгорода (*Антонова*, *Мнѣва*, 1963. С. 69–70). Сведения об этом предании приведены Л.С.Ретковской (*Ретковская*, 1956. С. 38). Правда, в более раннем описании монастырских святынь об этом предании не упоминается. По словам его составителей, из-за отличия от других образов св. Николая, «писанных в России», и сходства с «подлинником, находящимся в Бар-граде, он слышет Римским» (Историческое описание, 1885. С. 49–50). В.Д.Сарабьянов называл этот образ Николы «несомненно, самой византинизирующей новгородской иконой домонгольского времени»

(*Смирнова*, *Сарабьянов*, 2007. С.183). Как новгородское произведение атрибутируют икону авторы первого тома каталога собрания древнерусского искусства ГТГ (ГТГ. Каталог. 1995. С. 54–57. Кат. 9). Особенно характерна живопись ликов святых на полях, исполненная по желтой охре. По охре же нанесены красные и коричневые тени. Черной краской написаны брови и зрачки (ГТГ. Каталог. 1995. С. 54–57. Кат. 9). Г.С.Колпакова отметила близкое сходство ликов святых жен на полях иконы и в росписи диаконника церкви Спаса на Нередице 1199 г., назвав первые «буквальными копиями» (*Колпакова*, 2007. С. 449). Иного мнения придерживались И.Э.Грабарь (*Грабарь*, 1926/1966. С. 43, 52, 60–61) и В.К.Лаурина (*Лаурина*, 1954. С. 77, 79–82; *Лаурина*, *Пушкарёв*, 1983. С. 24. Кат. 12, 13), связывавшие икону с искусством Северо-Восточной Руси. Г.И.Вздорнов находит сходство между иконой и фресками Рождественского собора в Суздале, созданными в 1233 г., что служит ему основанием для отнесения ее к памятникам ростово-суздальской живописи первой трети XIII в. (*Вздорнов*, 1983. С. 438, примеч. 12).



208



209

[92] Показательна в этом отношении характеристика, данная образу Николы Г.С.Колпаковой: «Философский, созерцательно углубленный образ святителя, несмотря на наличие новгородских примет в живописи, для Новгорода нетипичен... В нем больше драматизма, даже внутреннего излома» (*Колпакова*, 2007. С. 446). [93] Такова, например, икона св. Николая со сценами жития начала XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае, которую ошибочно датируют началом XIII в. (*Mouriki*, 1990, P.115. Fig. 51; *Лидов*, 1999. Табл. 33). Об иной датировке иконы см.: *Лифшиц*, 2016. С. 130–143. [94] См., например, лики апостолов Павла и Симона (*Плугин*, 1972. Табл. 9–10). Общность иконы с росписями Дмитриевского собора отмечал И.Э.Грабарь (*Грабарь*, 1926/1966. С. 52, 61).

Отчасти с ним была согласна В.И.Антонова. По ее мнению, икона Николы, написанная в XII в., скорее всего, киевским мастером, была реставрирована в XIII в. в Новгороде. Она считала, что именно тогда были добавлены изображения на полях (*Антонова*, *Мнѣва*, 1963. С. 69–70). Параллели иконе во фресках Дмитриевского собора находил и В.Д.Сарабьянов (*Сарабьянов*, *Смирнова*, 2007. С. 184). Близость образной характеристики св. Николая и изображений Павла и Иоанна Бослова из сцены «Страшный суд» в росписи Дмитриевского собора во Владимире отмечала Г.С.Колпакова (*Колпакова*, 2007. С. 448). На отражение в иконе из Новодевичьего монастыря той традиции, которая на почве Руси наиболее ярко проявилась в росписи Дмитриевского собора во Вла-

димире 1190-х гг., и в таких памятниках византийской живописи, как фрески церкви Зоодохос Пиги в Самарине (Греция), указывает Э.С.Смирнова (*Смирнова*, 1988. С. 256). Вместе с тем, по ее мнению, в иконе «как бы под сурдинку» отразился экспрессивный стиль конца XII в., наиболее ярким образцом которого является роспись Курбинова (Там же. С. 214). О.Е.Этингоф видит в открытой экспрессии образа Николы, серебряном фоне иконы, «смятой пластике», «жидкой упрощенной живописи» приметы, указывающие на связь ее создателя с провинциальной византийской традицией, «синайской или иерусалимской» (*Этингоф*, 2005. С. 451–452). [95] *Попова*, 1997/2003. С. 113. [96] Там же.

208 Св. мученик Лавр. Деталь иконы «Св. Николай Чудотворец» 209 Св. мученица Евдокия. Деталь иконы «Св. Николай Чудотворец» 210 Св. мученица Рипсимия. Роспись церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

[97] При рентгенографическом исследовании личного письма обратила на себя внимание скупость светотеневых элементов. На снимках видны только белильные мазки, прописывающие волосы, усы, бороду. Объемная лепка лика не прослеживается (*Виктурина*, 1986. С. 154). [98] Лик написан бессанкирным приемом по светлой охряной прокладке. Жидкие мазки оливково-зеленого цвета, положенные в зонах теней, просвечивают сквозь слой охрения. Тени усилены коричнево-красной краской по линиям морщин на лбу, контуру носа, по векам. В тенях зеленый цвет наиболее тонально насыщен. Губы акцентированы тонким слоем розовато-красной краски, на щеках сохранились следы подрумянки. Волосы написаны по подщеченной белилами санкирной прокладке оливкового тона. См.: *Яковлева* А., 1987. С. 115. Приложение. С. 181; ГТГ. Каталог. 1995. № 9. С. 54–57; *Гладышева*, 2020. С. 252. [99] А.И.Анисимов датировал икону XII в. (*Анисимов* А., 1983. С. 305–309), И.Э.Грабарь—XIII в. (*Грабарь*, 1926. С. 43, 52, 61), к началу XIII в. относил ее датировку В.Н.Лазарев (*Лазарев*, 1954. С. 123, 125). В.Д.Сарабьянов считал ее «одним из центральных образов позднего XII в.» (*Сарабьянов*, *Смирнова*, 2007. С. 183). По мнению Г.С.Колпаковой, икона относится уже к «этапу раннего XIII в., но в ней еще сохраняются „следы старой комниновской традиции“» (*Колпакова*, 2007. С. 446). [100] Первоначально более широкие боковые поля были частично стесаны. [101] Это было отмечено М.П.Виктуриной, исследовавшей технику и материалы живописи иконы. См.: *Виктурина*, 1986. С. 156.

Пресловутая новгородская подчеркнутая экспрессия, прямолинейность высказывания замечательным образом сочетаются в этом произведении с глубиной замысла, а внешняя «простота» ритмической организации композиции, лапидарность ее решения — с изысканностью и сложностью построения цветовой гаммы. В ней приглушенный тон живописи личного, сочетается с открытыми аккордами синего и красного, а крупные плоскости белого цвета омофора — с золотистыми охрами, нежными сиреневыми тонами одежд и мягким матовым сиянием, исходящим от серебряного фона, которое волнами пробегает по складкам темно-коричневой фелони святителя. Такое же сочетание внутренней сдержанности и сокровенности чувства с чертами открытой экспрессии достигается и в композиции иконы. Движения святителя намеренно резко ограничиваются путем вписывания его фигуры в слишком тесные для нее границы средника, тогда как отдельные части изображения — голова, плечи, благословляющая десница, Евангелие — столь же намеренно укрупняются, а наряду с этим выделяются и подчеркиваются резкий и суровый излом бровей и наставительный характер жеста.

Лик несколько асимметричных очертаний, стилизующих сложный пространственный поворот головы, обращенной немного вправо; взгляд, направленный в противоположную сторону, линия излома бровей, прихотливые извивы прядей волос, обрамляющих очень высокий куполообразный лоб, изрезанный глубокими бороздами морщин, длинный нос с горбинкой — все это мотивы, почерпнутые из арсенала искусства второй половины — конца XII в. Анализ особенностей манеры исполнения лика показывает, что и в этом случае мастер в основном следовал принципам, характерным для искусства позднекомниновского времени. Письмо строится на контрасте прозрачных лессировочных слоев живописи, имеющей за счет светлой охряной прокладки и малого количества белил [97] теплый тон, и темных краснокоричневых и черных контурных описей, сливающихся с зоной теней [98] [ил. 211].

Но притом что иконография, физиогномический тип Николы, особенности манеры письма — характер графической стилизации черт лика и пластической формы в целом — соответствуют основным нормам византийской живописи конца XII в., в пространственном решении композиции и колористической гаммы дают о себе знать новые тенденции [99]. Обращает на себя внимание, что художник, плотно вписывая изображение святителя в границы средника, даже обрезая края его фигуры, на которые, как обрамление, находят светлые поля



210

иконы [100], не только ограничивает свободу движения, но и сокращает представимую глазу глубину пространственного слоя композиции и высоту рельефной формы. При моделировке складок одежд он практически не использует белил. Упор делается на изображении теней, врезающихся в плотно наslaивающиеся друг на друга складки ткани, которые не заворачиваются в сторону фона иконы, погружаясь в его глубину, а волнообразно распределяются вдоль переднего плана. Их разделяют пятна теней, очерченные черным контурным рисунком, и слегка контрастирующие с ними неяркие блики серебряного ассиста.

В отличие от письма лика, живопись доличного лишена прозрачности [101]. Звучание колорита определяют сгущенный тон темно-коричневой фелони, акцентированный черными контурами складок и теньями, лежащими в глубине их, крупные пятна белого омофора и цвет красновато-коричневой верхней крышки закрытого Евангелия,



211

211 Лик св. Николая Чудотворца. Деталь иконы
212 Спас Златые волосы. Икона. Начало XIII в. Музеи Московского Кремля

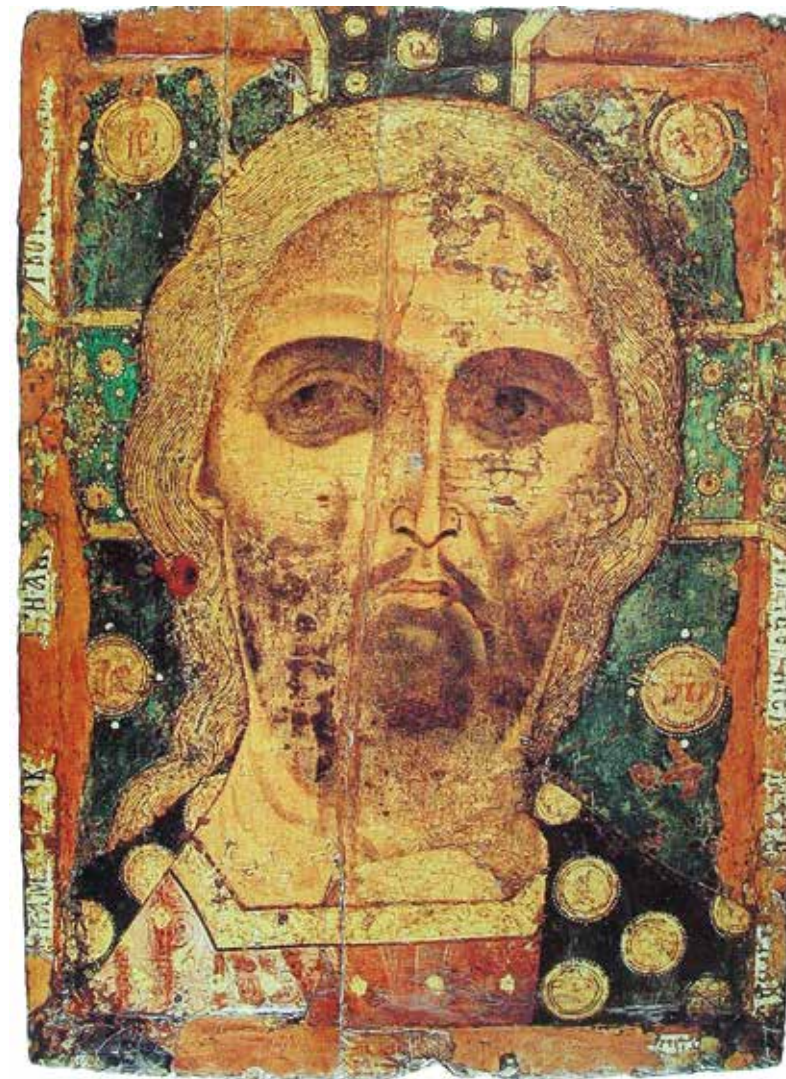
[102] Древняя живопись крышки утрачена. Она была переписана по новому левкасу в XVI в. См.: ГТГ. Каталог. 1995. С. 54–57. Кат. 9.

[103] Утрачено.

[104] Несмотря на некоторую сокращенность приемов письма ликов святых на полях иконы, в принципиальном отношении оно сходно с живописью средника. Манера их исполнения также отличается тонкослойностью, отсутствием темной санкирной подготовки, красноватым тоном притенений. Об этом см.: Гладышева, 2020. С. 252.

[105] Утраты и потертости красочных слоев моделировки несколько усиливают впечатление изначальной прозрачности живописи лика святителя, что подтверждают инструментальные исследования памятника. В первую очередь это касается утрат слоя белильных прописок. Так, на рентгеновском снимке хорошо просматриваются утраченные белила от завитков волос на бороде Николы (Розанова, 1986. С. 169). Основная чинка иконы была осуществлена, скорее всего, в XVI в. К этому времени относятся надпись с именем Николы и левкас на нимбе.

[106] Восприятие живописи иконы без учета



212

изменений, которые она претерпела за века своей жизни, давало основание писать о том, что «форма стала почти бесплотной, краска — почти прозрачной, цвет — однотонно слитным, почти тающим, объемы — почти незаметными, поверхности — почти плоскими» (Потова, 1997/2003. С. 113). С такой характеристикой была согласна и Г. С. Колпакова: «В сочетании с прозрачным и легким письмом, пропорциональный строй рождает ощущение бестелесности» (Колпакова, 2007. С. 447).

[107] В связи с этим Г. С. Колпакова высказала предположение, что икона могла быть написана для княжеского Никольского монастыря на Городище в Новгороде, основанного в 1191 г., и почитаться там как храмовый образ (Там же. С. 449).

украшенной изображениями синих и красных драгоценных камней [102]. Многообразие оттенков этой сдержанной цветовой гаммы подчеркивали голубое пятно ворота подризника [103] и малиново-красный обрез Евангелия, а также рефлексы серебряного света, лежащие на складках фелони. Все они находили отклик и поддержку в матовом сиянии серебряного фона средника и в синих, голубых, красных и сиреневых оттенках одежд святых на полях иконы [104]. Контрастность живописи усиливали пятна подрумянки, яркий цвет красных уст и плотных пятен белил на прядях волос и бороды Николы, слегка подцвеченных голубым тоном [105].

Видоизменение приемов лепки пластической формы, их сокращение не делает фигуру Николы бесплотной, эфемерной [106]. Кроме того, что ее создатель для усиления ощущения крупности и внушительности форм намеренно уплотняет композицию, он утяжеляет пропорции фигуры Николы, сильно вытягивает и одновременно укруп-

няет очертания головы святого, делая ее равновеликой торсу. Силу сплочения и весомости форм подчеркивают массивный евангельский кодекс, вплотную придвинутый к переднему плану и тоже не полностью вмещающийся в пространство средника, большой нимб, граничащий с лузгой верхнего поля, широкие складки омофора и опирающаяся на нижнее поле кисть правой руки святого.

В сумме все указанные подвижки в композиционном решении иконы накладывают свою печать и на образный строй изображения святого. Видоизменяется соотношение двух начал — созерцания и действия. Если, к примеру, поэтику росписи Дмитриевского собора во Владимире, созданной в 1190-х гг., определяют взгляды, свидетельствующие о состоянии размышления, в которое погружены ее персонажи, мягкие неторопливые пространственные развороты и жесты, говорящие о незавершенности представленного здесь действия, то в иконе Николая Чудотворца жест десницы обладает характером волевого акта. В присущую живописи конца XII в. атмосферу длительного диалога с Господом и святыми, в которую погружался человек, вступавший в молитвенный контакт с иконным изображением, проникают хорошо ощутимые ноты прямого монологического, наставительного и даже императивно-требовательного к нему обращения. Физически изображение максимально приближается к зрителю, но одновременно масштабно с ним не совпадает, увеличивается, наделяется чертами, говорящими о принадлежности его к иной действительности.

Судя по стилю и мастерству исполнения иконы «Св. Николай с избранными святыми», ныне хранящейся в Третьяковской галерее, ее заказчиком был, скорее всего, представитель княжеской или боярской семьи. Вместе с тем в ней ощутимо сказывается тенденция к намеренной монументализации, подчеркиванию того, что она является образом, на который возлагает свои упования целое сообщество верующих. На это указывают и изображения святых на полях, заставляющие вспомнить росписи церкви Спаса на Нередице 1199 г. [107].

Еще один памятник, который можно связать с тем же этапом развития стиля живописи, что и предыдущие две иконы, — образ Христа из Успенского собора Московского Кремля, получивший из-за использования позолоты в письме волос название «Спас Златые волосы» [ил. 212]. Как и они, эта икона является своего рода эталонным произведением для рассматриваемого периода, дающим представление о самой начальной стадии процесса постепенного изживания черт, характерных для искусства позднего комниновского времени, хотя оценки этой

иконы исследователями разнятся [108]. Большая их часть датирует ее началом XIII в. [109], а В.Д. Сарабьянов— рубежом XII–XIII вв.

Иконографический тип «оглавного» изображения Христа, представленного оплечно, без нимба, на фоне трех ветвей креста, согласно убедительно обоснованному мнению А.И. Яковлевой, является «списком» одной из наиболее почитаемых святынь Константинополя— мозаического образа Христа Халкитиса, украшавшего ворота Халки императорского дворца в Константинополе [110]. Суть символики этого иконографического извода заключена в иллюстрировании идеи нераздельности образов Христа и Креста, на котором он был распят, чьей силой человечеству было даровано спасение от первородного греха, проповедано восстановление «сыновства»— его возвращение в лоно Господа. Тема триумфальной победы над смертью находит подтверждение и раскрытие в инициалах Христа «IC [XC]» и в эпите, соотносящемся с именем Спасителя: «ЦРЬ [С]Л[А]ВЫ» (Иисус Христос Царь Славы). Они вписаны киноварью в четыре золотые медальона, расположенные по сторонам его лика над и под горизонтальной перекладиной перекрестия. Дополняет их будто прочеканенная на белой эмалевидной окантовке узких полей черная надпись, охватывающая весь периметр иконы. Несмотря на фрагментарность [11], она довольно легко прочитывается: «Мир вам. Аз есмь свет миру. Ходяй по Мне не имать ходити во тме, но имать свет животный» (Ин. 8:2). По предположению А.И. Яковлевой, на нижнем поле могла располагаться ктиторская надпись [112], но еще более вероятно, что она имела молитвенный характер [113].

Столь же важной иконографической особенностью кремлевской иконы является сочетание в облике Спасителя атрибутов царственности с мотивами, указывающими на крестные муки, через которые он прошел [114]. О его страданиях говорят истонченные черты лика, глубокие впадины глазниц, изломы бровей, острый вырез крыльев носа, горькая складка сомкнутых уст. На то, что перед молящимся находится образ Царя Славы, указывает багряный хитон с золотым воротом, украшенным жемчужной обнизью и спиралевидным орнаментом, сделанным тонкой нитеобразной красной линией, и темно-синий гиматий, расшитый круглыми золотыми дробницами, окруженными жемчужинами. Символами Божественной природы Спасителя являются золотые волосы и суровый облик демиурга, заставляющий вспомнить изображения седоволосого Христа Ветхого Днями [115].

При относительно небольшом размере доски (57,8×41 см), имеющей необычные для икон домонгольского времени узкие поля,

художник, явно сознательно нарушая масштабные соотношения, придает лику Христа непропорционально крупные размеры. Он максимально приближает его к переднему плану. Тщательно выполненные мельчайшие детали— тонкая разделка золотых волос, орнаментация одежд, ветвей перекрестия—придают образу индивидуальные, почти «портретные» черты [116].

Наиболее полную характеристику стиля живописи кремлевской иконы дала А.И. Яковлева, посвятившая ей ряд специальных статей. Исследовательница относит ее к «явлениям переходной эпохи», чем объясняет наличие в живописи множества «разнородных оттенков» [117]. Они говорят о том, что «икона создавалась в то время, когда на смену отживающим нормам позднекомниновского стиля пришло новое понимание формы, более успокоенной и уравновешенной». В ней «можно найти и виртуозную линейность, характерную для утонченного спиритуализма XII в., и массивную, почти чувственную красоту декора, присущую европейскому прикладному искусству XIII в.» [118]. В чертах лика Спаса, по мнению А.И. Яковлевой, есть «невизантийская острота», а в повышенной декоративности— черты, находящие аналогии в западноевропейском искусстве рубежа XII–XIII вв. В этом она видит отклик на «своеобразный интернациональный стиль» того времени, а также одно из доказательств синхронности развития позднероманского и позднекомниновского искусства [119].

Справедливость таких замечаний подтверждает сравнение иконы с произведениями живописи самого конца XII в., особенно с такими, как образ Спасителя в росписи 1191 г. церкви Св. Георгия в селе Курбиново (Македония) [ил. 213]. В глаза бросается сходство этих изображений, что, казалось бы, позволяет подтвердить принадлежность их к общей художественной традиции и одной и той же фазе ее развития. Однако при тщательном рассмотрении иконы и росписи можно уловить черты, указывающие на ряд принципиальных различий, существующих между ними. Они встречаются на всех уровнях изобразительной структуры названных произведений. В росписи церкви из Курбинова мы имеем дело с контрастной светотеневой лепкой бугрящихся рельефных форм, с многоцветной и многослойной поверхностью живописи, на всю глубину пронизанной подвижными оттенками по-разному окрашенных светов и теней, которые находятся в сложных тональных отношениях друг с другом. Напротив, письмо кремлевской иконы ведется в неконтрастной, почти не имеющей фактуры технике плавей, создающей гладкую, «принципиально „бесфактурную“» и практически однотонную, плотную и мало-

[108] Исследователи, в целом сходящиеся в датировке иконы рубежом XII–XIII вв., по-разному характеризуют ее стиль. Так, В.Д. Сарабьянов считал, что стиль живописи иконы еще прочно связан с традициями искусства позднего XII в. с такими произведениями, создававшимися придворными великокняжескими мастерами, как росписи Дмитриевского собора во Владимире 1190-х гг. (*Сарабьянов, Смирнова*, 2007. С.187). Противоположную оценку иконе дала Г.С. Колпакова, которая согласна с датировкой ее около 1200 г. и с тем, что в ней «еще ощутима старинная комниновская струя», проявляющаяся в «нервной заостренности линейного ритма» и в чертах аскетизма, определяющих образ Христа. Вместе тем она обратила внимание на появившиеся в этом произведении принципиально новые черты, не встречающиеся в позднекомниновской живописи (*Колпакова*, 2007. С.453).

[109] Н.П. Кондаков, И.Э. Грабарь, А.И. Анисимов, Д.В. Айналов, В.Н. Лазарев, А.И. Яковлева (*Кондаков*, 1905. С.80; *Грабарь*, 1926. С.52, 58, 62; *Анисимов А.*, 1928/1983. С.141–143; *Айналов*, 1933. С.67–68; *Лазарев*, 1983. Кат. 22. С.168; *Яковлева А.*, 1980. С.31–33; *Она же*, 1988. С.199–210; *Она же*, 2007. С.86–91).

[110] *Яковлева А.*, 2007. С.88–89. Образ Христа, располагавшийся над воротами вестибюля императорского дворца, который находился в квартале Халки, преданием связывался с именем Константи Великого. Получивший широкое распространение в византийском искусстве не позже VII в., он подвергся разрушению в период иконоборчества и был восстановлен после принятия Акта Торжества Православия в 843 г. (см. об этом:

213 Христос. Роспись церкви Св. Георгия в селе Курбиново

Frolow, 1963. P.107–120; *Wessel, Restle*, 1966. Bd.1. S.966–1047; LCI. Bd.1. 1968. Sp. 369). Но, очевидно, в Константинополе издревле существовало несколько чтимых изображений Христа, сопровождавшихся эпитетом Халкитис. Наряду с образом Христа, представленного оплечно, без нимба, на фоне равноконечного креста, эпитет Халкитис носил образ Спасителя, представленного в полный рост. О нем см.: *Бутырский*, 2003. С.337–350; *Она же*, 2019. С.279–286.

[111] Она начиналась на левом поле, по-видимому, словами: «[МИР] ВАМ...» На верхнем и правом поле сохранились части фраз: «[ХОД]ИТИ ВО ТМЕ... [И]МАТЕ...»

[112] *Яковлева А.*, 2007. С.88; *Она же*, 1988. С.201.

[113] Символика изображения Спаса Златые власы находит раскрытие в таких, например, песнопениях, как светилен праздника Воздвижения Креста: «Крест воздвизается днесь, и мир освящается; иже бо со Отцем седяи, и Духом Святым, на сем рупе расprostpe: мир весь привлече к Твоему, Христе, познанию...» и тропарь праздника Поминения явления Креста в Иерусалиме: «Креста Твоего образ ныне паче солнца возсия... и в нем Твою, Спасе, крепость уяснил еси. Сим укрепляя нас, спасай выну [всегда] в мире молитвами Богородицы, Христе Боже...» (О праздновании Животворящему Кресту см.: *Скабаланович*, 1915). По мнению А.И. Яковлевой, замысел иконы связан с празднеством Всемилостивому Спасу, приходящимся по церковному календарю на 1 августа (*Яковлева А.*, 1988. С.209–210; *Она же*, 2007. С.91).

[114] На идею «триумфа и преображения плоти» в образном замысле иконы впервые обратила внима-



213

ние Г.С. Колпакова (*Колпакова*, 2007. С.455–456).

[115] См.: *Galavaris*, 1979. P.93–100; *Яковлева А.*, 2007. С.89.

[116] Эта особенность иконы была отмечена Г.С. Колпаковой (*Колпакова*, 2007. С.453).

[117] *Яковлева А.*, 1988. С.201–202.

[118] Там же.

[119] Там же. В этом ее мнение совпадает с мнением К. Хофмана, автора вступительной статьи к каталогу выставки в Нью-Йорке „The Year 1200“. См.: *Hoffmann*, 1970. P.XXXIII–XLIII.

[120] *Колпакова*, 2007. С.454. Подробное описание техники письма, выполненного «бессанкирным приемом», см. в статье: *Евсеева, Наумова*, 2014. С.147–156.

[121] На это в свое время обратила внимание А.И. Яковлева, отметившая, что «образ воспринимается силуэтно», а не пространственно (*Яковлева А.*, 1988. С.199).

[122] *Колпакова*, 2007. С.455.

[123] Естественно, что при оценке особенностей цветового решения иконы приходится учитывать состояние сохранности красочного слоя: утраты, чинки, тонировки, а также произошедшие со временем изменения колорита. См.: *Яковлева А.*, 1980. С.31–39; *Она же*, 2007. С.86.

[124] Показательно, что при написании фона и орнамента на хитоне, как установила А.И. Яковлева, был использован синий пигмент—азурит. При написании гиматия был также использован азурит, но при этом его складки были исполнены другим пигментом—индиго без белил, придавшим им черный цвет. Горизонтальные ветви крещатого нимба написаны яр-медянкой; хитон написан смесью красного органического пигмента со свинцовыми белилами (*Яковлева А.*, 2007. С.86.).

[125] «Лик написан по окристой прокладке, тени выполнены поверх желтой охры ярко-зеленой яр-медянкой. Зелень заполняет глазницы и нижнюю часть лика... На шее слева, надбровных дугах, скулах, кончике носа, над верхней губой сохранились моделирующие слои разбеленной охры» (Там же. С.87–90).

[126] В.Д. Сарабьянов указывал на то, что лик «как будто излучает неземное золотое сияние» (*Смирнова, Сарабьянов*, 2007. С.187). С ним согласна Г.С. Колпакова, по словам которой «живопись на белом грунте придает светлым плавям личного золотистый оттенок, создает эффект свечения...» (*Колпакова*, 2007. С.455).

[127] Там же. С.455–456.

прозрачную поверхность с очень небольшими перепадами высоты в моделировке рельефной формы [120]. Мастер не предпринимает попыток «оторвать» фигуру Христа от поверхности фона, создать впечатление рельефности форм, заметно возвышающихся над ним, или же объемов, погружающихся в его пространство [121]. Зоны теней предельно сокращаются, по краям светлого лика, чья площадь масштабно заметно увеличилась, они сводятся к тонким, как будто протерченным пером, темным вишнево-красным контурным линиям. Исчезают еще недавно игравшие важную роль подвижные—то плотные, то прозрачные—мазки и пятна белил. Волновое движение света и тени, исключительно важное для искусства второй половины—конца XII в., затихает и останавливается. Если в росписи Курбинова свет мерцал, прихотливо изменяя силу лучения и окраску, то в иконе он избавляется от теней и, заполняя почти все изображение, перестает лучиться и затвердевает на поверхности формы. Основным источником сияния становятся золотые волосы Христа [122].

С трактовкой света, «скрытого» внутри формы, прямо связан характер плотной красочной гаммы иконы, оттенки которой взяли на себя его функции. Решение колорита основывается не на светотеневых соотношениях, а на контрастах цветовых оттенков, обыгрывании степени их плотности, разной прозрачности, способности поглощать или отражать свет [123]. Мету насыщенности, интенсивности звучания каждого красочного пятна автор иконы определяет, сопоставляя непроницаемый черносиний цвет гиматия Христа с глубоким насыщенным тоном синего фона. В свою очередь синий цвет фона соотносится с насыщенным, но более прозрачным изумрудно-зеленым цветом ветвей креста [124], а белесовато-охристый тон карнации лика Христа—с золотом его волос и высветленным розовато-малиновым тоном хитона [125]. Свет, выходящий из глубины фона, постепенно оплотняется, материализуется, приобретает качество драгоценного вещества [126]. Замыкает этот процесс овеществления света плотная эмалевидная белая граница полей, создающая сильный цветовой акцент и резко контрастирующая с темным фоном неглубокого ковчега.

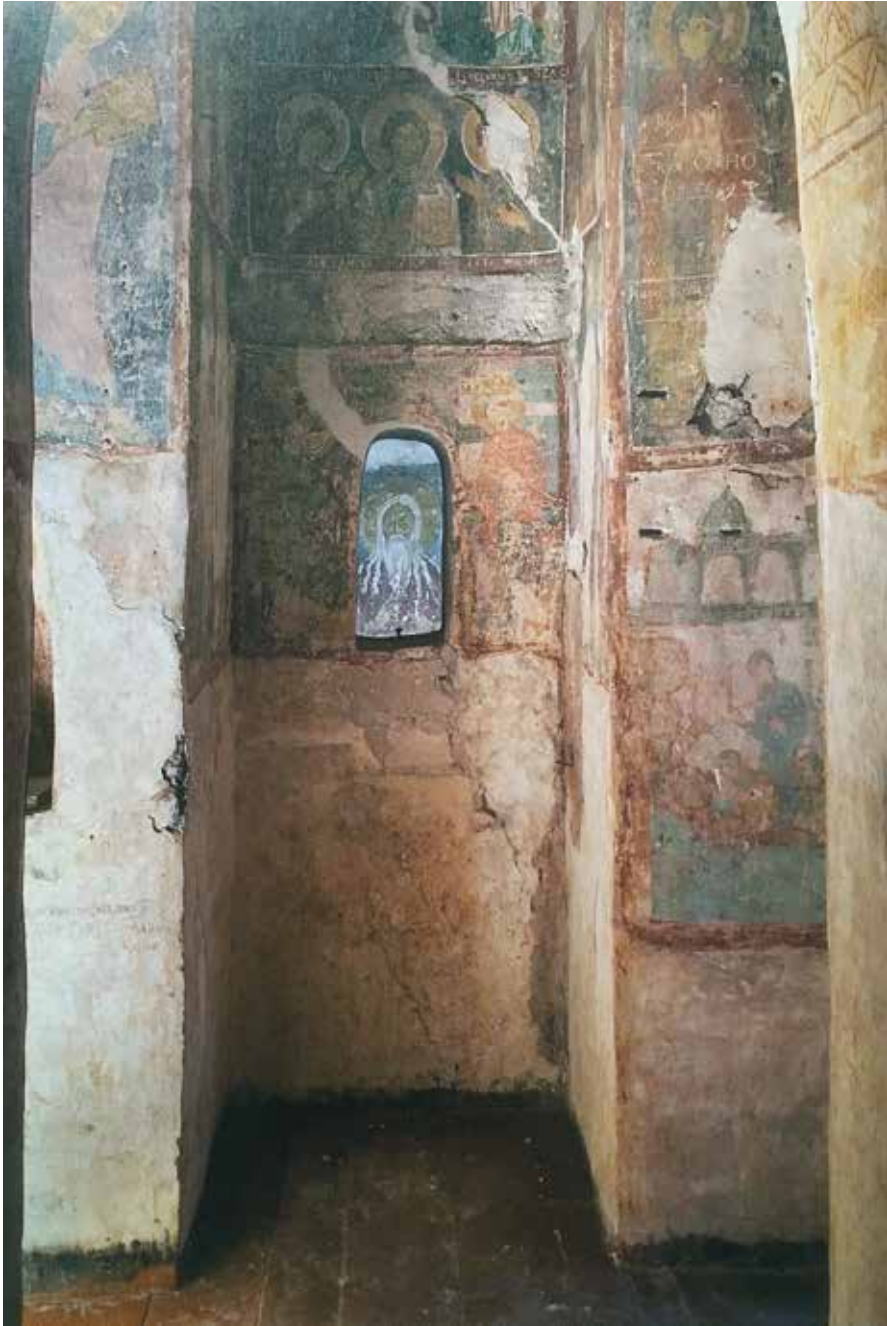
«Непроницаемости» плотной поверхности личного, ее «монолитному характеру», по замечанию Г.С. Колпаковой, соответствует и ювелирно тонкая графическая проработка формы «острой, врезанной в поверхность, жесткой линией». В результате изображение приобретает качества, делающие ее восприятие «почти осязательно конкретным» [127]. Эффект инкрустации, «врезанности» изображения в твердую

материальную основу подчеркивают и усиливают затененные крупные и глубокие впадины глазниц; расширяющиеся на концах ветви креста, которые выходят за пределы средника, перерезая поля и разделяя проходящую по ним надпись.

Трактовка тонких линий волос, как бы процарапанных резцом ювелира по золоту, уподобление крупных, плотных и гладких поверхностей красочных пятен цветным выемчатым эмалям, а золотых кругов с жемчужными обнизями — украшениям типа изготовленных ювелирами дробниц — все это заставляло многих исследователей сравнивать икону с драгоценными реликвариями [128]. Основание для подобного сравнения давало также устройство самой доски: ее тонкость, которая не имеет аналогий в иконах такого размера, относящихся к рассматриваемому периоду, неглубокий ковчег, отсутствие торцевых шпонок или обвязки, притом что узкие поля сохранили первоначальный размер, а также характер исполненной крупным уставом надписи, обходящей средник по периметру полей. Возможно, что икона была задумана не просто как моленный образ, предназначенный для небольшого домового храма, но и как крышка ларца, или «кузова», — ставротеки, в которой на алтарном престоле возлежал крест [129]. Во всяком случае, нет сомнения в том, что это была личная драгоценная святыня, предназначенная, скорее всего, для хранения в домашней молельне.

С образом «Св. Николай с избранными святыми» (ГТГ) икону «Спас Златые власы», помимо черт стилистического родства, объединяет то, что, оставаясь объектами собственно молитвенного поклонения, оба произведения обрели черты особо почитаемых реликвий, обладающих неповторимыми «личными» приметами. Они находят выражение как в свойственной их образному строю интонации монологической императивности, заставляющей вспоминать монументальные произведения X–XI вв., так и в свойствах сугубо материального характера — особенностях оформления иконного щита и самой структуры живописи: размерах и пропорциях досок, характере их обработки, глубине и профиле ковчега, в фактуре красочного слоя, масштабных соотношениях отдельных частей изображения, принципах построения фигурной и цветовой композиции, в характере орнаментации и многих других деталях.

Вместе с увеличением количества особых иконографических и индивидуальных материальных примет, которыми наделяются конкретные изображения, происходит ослабление начала личностного, роли художника, в искусстве эпохи Комнинов всегда незримо находящегося рядом с созданным им



214

[128] На сходство живописи иконы с окладами, украшенными эмалями и металлическими дробницами в свое время обратил внимание Д. Айналов (*Ainalov*, 1933. S. 67–68), а затем А.И. Яковлева (*Яковлева А.*, 1988. С. 199–201; *Она же*, 2007. С. 91). Это сравнение повторяют В.Д. Сарабьянов: «Образ обладает обликом драгоценной реликвии, обрамленный многочисленными золотыми украшениями» (*Сарабьянов, Смирнова*, 2007. С. 187) и Г.С. Колпакова: «О ларцах-мошехранительницах напоминают золотые диски, расположенные на плотной эмалевидной поверхности фона иконы. Такие же медальоны на одеждах Христа встреча-

ются на алтарных антипендиумах» (*Колпакова*, 2007. С. 455). Аллюзии такого рода даже позволили Л.М. Евсеевой и М.М. Наумовой высказать мнение, что автором иконы был романский мастер (*Евсеева, Наумова*, 2014. С. 151–152). [129] По мнению О.Е. Этингф, икона могла входить в деисусный чин (*Этингф*, 2005. С. 486), что не согласуется с наличием надписи, обрамляющей образ Спасителя. [130] О.С. Попова относила русские иконы рубежа XII–XIII вв. к тем произведениям позднекомниновской живописи, письмо которых «столь спокойное, строгое и точное, что кажется отвлеченным, неоспоримым, лишенным

даже оттенка личного художественного почерка» (*Попова*, 1972/2003. С. 131). [131] По мнению Г.С. Колпаковой, напротив, в образе Спаса присутствует «особая направленность на диалог с предстоящим» (*Колпакова*, 2007. С. 454). [132] По описям Успенского собора она прослеживается в составе его иконного убранства с XVIII в. Как считает А.И. Яковлева, ее появление здесь стало результатом «собирательской деятельности московских митрополитов, князей или царей» (*Яковлева А.*, 2007. С. 86). [133] *Ainalov*, 1933. S. 67–68. [134] С владимиросуздалским кругом связывают икону В.Н. Лазарев, Г.С. Колпакова, В.Д. Сара-

214 Роспись южного придела на хорах Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Начало XIII в.
215 Св. Евфросиния Полоцкая, благословляемая Христом. Роспись южного придела на хорах Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря

образом в качестве молитвенника и комментатора, устремленного к познанию истины. На смену такому «субъективному» пониманию образа, в котором произвольно проявляются настроение и темперамент мастера, приходит стремление к неизменности, «объективности» и даже к тому, что можно было назвать «нерукотворностью» [130]. Формы становятся более обобщенными, ритм пространственного движения замедляется. В содержательном отношении происходит переход от диалога к монологу [131]. Своеобразие таких икон, как «Дмитрий Солунский на троне», «Св. Николай с избранными святыми» и «Спас Златые власы», во многом заключено в том, что они показывают, как в лоне старых форм зарождался и вызревал новый идеал, их преобразовывавший.

Документальных сведений о месте нахождения иконы «Спас Златые власы» до попадания ее в Успенский собор Московского Кремля, которые могли хотя бы косвенно указать, где она была создана, не сохранилось [132]. Мнение исследователей по этому поводу различны. Д.В. Айналов был склонен связывать ее с Новгородом [133]. Но большинство ученых находят в ней черты художественной традиции, сформировавшейся во второй половине XII — начале XIII в. на территориях Северо-Восточной Руси [134]. Двойственную позицию в данном вопросе заняла А.И. Яковлева, также склонная относить икону к произведениям владимиросуздалского круга, но вместе с тем не исключаяющая возможность создания ее в Новгороде [135]. В этом отношении особенно показательным является сравнение «Спаса Златые власы» с иконой «Св. Николай Чудотворец с избранными святыми», которую, как уже говорилось, большинство исследователей связывает с Новгородом. Оно не оставляет сомнения в том, что их создатели работали в одно и то же время и образцами для них служили лучшие произведения столичных византийских мастеров конца XII в. Но стремились они к воплощению разных идеалов. В изображении Николая Чудотворца, окруженного избранными святыми, с исключительной определенностью выражен принцип волевой организации целого — притяжения и сосредоточения. Это то, что нередко называют духовным строительством. Икона предстает перед зрителем как образ духовной преграды, непреодолимой для сил зла. Данный принцип выражен и в характере построения композиции, и в решении колорита, как бы полностью впитавшего в себя свет и обретшего высокую степень плотности.

В иконе Спасителя приоритет отдан идее личного пути к Господу, победы духа над плотью, преобразования тяжелой и твердой материи в свет, олицетворением

и источником которого является образ Христа. Трудно утверждать, что отмеченные отличительные черты памятника являются достаточным основанием для отведения новгородской атрибуции, но они заставляют расценивать его как произведение особое, требующее более тщательного изучения.

К той же, что и рассмотренные выше иконы, фазе процесса трансформации форм позднекомниновской живописи, приспособления их к передаче новых идей могут быть отнесены фрески придела, устроенного в южной части П-образных хор Спасской церкви Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Первоначально служивший молельней для основательницы монастыря — преподобной Евфросинии (в миру княжны Предиславы) [136], придел представляет собой небольшое бесстолпное крестообразное в плане помещение, перекрытое сводами и увенчанное куполом. Есть серьезные основания считать, что при жизни княжны его стены не были покрыты живописью [137] [ил. 214].



215



216

После довольно длительного периода споров о времени создания росписи молебни [138] в научной литературе установился определенный консенсус. Сейчас большая часть специалистов относят ее к началу или даже к первой половине XIII в. [139].

Появившаяся через несколько десятилетий после смерти преподобной [140], роспись охватывает все пространство придела [141]. В скуфье купола представлен образ Христа-Эммануила, в парусах написаны серафимы и херувимы, между которыми были размещены четыре медальона с полуфигурами святых (евангелистов?) [142], на относительно узких склонах северного и южного сводов — фигуры шестерых пророков с развернутыми свитками в руках. Среди них (на южном своде) различимы фигуры ветхозаветных царей Давида и Соломона, стоящих друг против друга. В восточном рукаве подкупольного креста, являющемся, по сути, алтарной апсидой, художник поместил три композиции: вверху восточной стены в люнете — «Распятие», под ним в центральной части — центр семифигурного поясного Деисуса, который переходит на соседние северную и южную стены [143] [ил. 216], а еще ниже, по сторонам



217

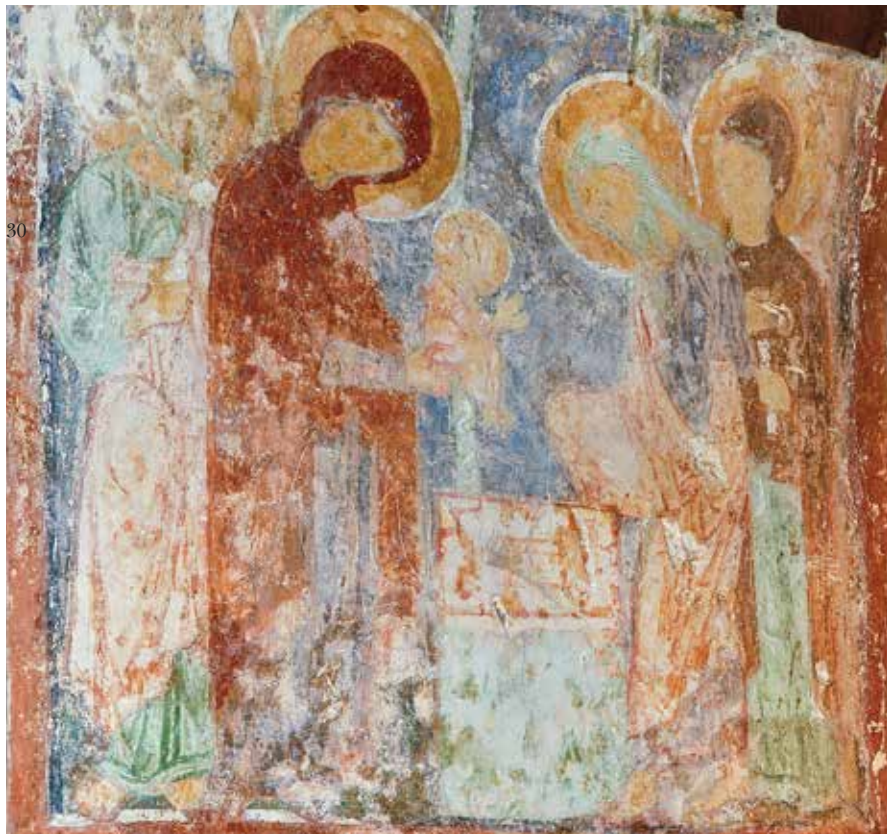
окна апсиды, представил архангела Гавриила и Богоматерь на троне из сцены «Благовещение». Склоны восточного свода были отведены художником для композиций «Сретение Господне» и «Введение Богоматери во храм», а стены под ними заняты фигурами четырех святителей (по две с каждой стороны) — Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова и Николая Мирликийского. На восточных стенах северного и южного рукавов подкупольного креста изображены четыре фигуры в рост: Арсений Великий и Иоанн Богослов (с севера) [144], преподобная Евфросиния Александрийская и предположительно мученица Евдокия (с юга).

Большая часть площади стен и склоны западного свода заняты сюжетными композициями, иллюстрирующими Житие Евфросинии Александрийской [145] [ил. 217]. С ними, видимо, переплетены сцены жития преподобного Арсения Великого [146]. Образ святого узнается благодаря неповторимым особенностям его иконографии [ил. 223]. Помимо житийных сцен, на стенах сохранились изображения нескольких фигур святых. Слева от окна южного рукава капеллы находится

216 Распятие и Деисус. Роспись восточной стены южного придела на хорах Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря
217 Сцены жития св. Евфросинии Александрийской. Роспись южного придела на хорах Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря
218 Введение Богородицы во храм; Сретение. Роспись церкви Спаса на Нередице близ Новгорода
219 Сретение. Роспись южного придела на хорах Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря



218



219

[138] А.А.Селицкий датировал роспись придела одним временем с росписью основного объема церкви — около середины XII в. Наиболее предпочтительными датами украшения полоцкой Спасо-Преображенской церкви фресками исследователь считает 1135–1145 гг. Тем не менее он отметил «некоторое стилистическое сходство» образов молебни с живописью Нередицы 1199 г. (Селицкий, 1988. С. 177–194). С ним согласен Б.Г.Васильев, по мнению которого роспись всего

храма отличается общностью стиля (Васильев, 2007. С. 41, 48). [139] Первым на существование хронологического разрыва между основным комплексом декорации и росписью южной молебни указал В.Д.Сарабьянов. По его мнению, «в живописи капеллы отчетливо проявляются новые настроения, которые будут сформулированы целым рядом памятников уже в XIII столетии» (Сарабьянов, 2009. С. 219–220). Он датировал роспись началом XIII столетия

(Там же, С. 220; Он же, 2016. С. 449). С тем, что капелла была расписана позже наоса и нартекса Спасской церкви, согласен А.С.Преображенский. Он относит создание фрескового комплекса молебни к первой половине или, возможно, к началу XIII столетия (Преображенский, 2012/1. С. 132). Началом XIII в. датирует роспись Д.А.Скобцова (Скобцова, 2014. С. 123–130). В свою очередь Э.С.Смирнова датирует ее около середины XIII в. (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 224).

изображение Симеона Столпника, а в северном рукаве креста — двух неизвестных святых мучеников (?) и св. Георгия. У входа молебни, на южном простенке западной стены, художник расположил большой ктиторский портрет преподобной Евфросинии Полоцкой, держащей в руках храм, ею построенный [147] [ил. 215].

«Портрет» преподобной дает ключ к истолкованию программы росписи. Он указывает на то, что на момент ее создания придел уже имел статус своеобразного мемориала, в котором проводились поминальные заупокойные службы [148]. Об этом же, как отметил В.Д.Сарабьянов, говорят сцены «Распятие», «Введение во храм» и «Сретение», «повествующие о крестной жертве Христа», которые совмещены с «Деисусом», а также расположенная справа от алтаря, на восточной стене южной ветви подкупольного креста, сцена «Погребение св. Евфросинии Александрийской». Рядом с последней сценой художник поместил изображения фигур святых дев Евфросинии и Евдокии — небесных покровителей строительницы храма и ее сестры [149]. Благодаря такому расположению сцен и отдельно стоящих фигур здесь особенно внятно звучат мотивы личной исповеди и обращенных к Богу горячих

[140] Св. Евфросиния умерла в Иерусалиме в 1173 г. После 1187 г. ее останки были перенесены в Киев.

[141] Большая часть росписи, до 1990-х гг. находившейся под слоями записей и копоти, к настоящему времени раскрыта. До 2007 г. работами руководил В.В.Ракицкий, которого сменил Ю.И.Малиновский, а последнего — В.Д.Сарабьянов. См.: Скобцова, 2014. С. 123.

[142] Здесь и далее описание основано на материалах книги: Сарабьянов, 2016.

[143] Э.С.Смирнова видит в расположении сцен в апсиде прообраз иконостаса или повторение уже существовавших ко времени росписи придела конструкций алтарной преграды (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 224).

[144] Их память по церковному календарю приходится на 8 мая.

[145] Не все сцены их житий еще идентифицированы.

[146] Основным персонажем сцен, расположенных в западной части кельи, является преподобный

старец с характерной для Арсения Великого бородой, состоящей из пяти волнистых прядей. Его облик точно повторяет иконографию преподобного Арсения Великого, изображенного на восточной стене северного рукава, рядом со св. апостолом Иоанном Богословом (Сарабьянов, 2016. С. 438). Однако интерпретация сцен остается неоднозначной.

[147] Изображение довольно точно передает архитектурные особенности постройки.

[148] Как отметил В.Д.Сарабьянов, изображение преподобной без нимба указывает на принадлежность фрески к тому периоду, когда она еще не была причислена к лику святых. Вероятно, этот образ отражает тот этап почитания Евфросинии, когда уже после ее смерти в Иерусалиме в 1173 г. и перенесения останков преподобной в Киев (после 1187 г.) в Полоцке составляется ее Житие. Подробнее об этом см.: Сарабьянов, 2014. С. 396–439; Он же, 2016. С. 449.

[149] Там же.

молитв о спасении души, о водворении ее туда, «где праведные упокоются».

О характере этих молитв дают представление и житийные сцены, расположенные на стенах придела [150], которые одновременно прочитываются как руководство на пути спасения. Главное в них — показать, что святая была строгой послушницей своих наставников и что все молитвы творились ею в уединении, в келье, которую она никогда не покидала [151].

Назидательному характеру иллюстраций сцен Жития, соотнесенных с функциональным назначением придела-кельи, некогда принадлежавшей самой преподобной Евфросинии Полоцкой [152], соответствует и стиль фресок. Многие их черты заставляют вспомнить сцены Христологического и Богородичного циклов в росписи церкви Спаса на Нередище в Новгороде 1199 г. Помимо почти полной идентичности иконографии изображений Распятия и Сретения, совпадают принципы масштабного соотношения фигур с пространством композиций, общность обнаруживается и в характере открытого, доверительного эмоционального строя живописи обоих ансамблей, в их подчеркнутой «неклассичности». Вместе с тем черты сходства с Нередищей оттеняют и такие особенности полоцкой росписи, которые позволяют увидеть в ней новшества, какие еще не знало искусство конца XII в. [ил. 218, 219].

Новые веяния прежде всего дают о себе знать в организации композиционного движения. Открытое со всех сторон сценическое пространство нередицких фресок, в которое персонажи входят и где свободно перемещаются, в полоцкой росписи оказывается закрытым для свободного прохода, движение фигур сосредоточивается в нем, как в замкнутом со всех сторон интерьере, находит здесь свое разрешение и завершение. Характерные для живописи Нередицы взгляды, устремленные к цели, находящейся на некотором отдалении — за границами композиций, с которыми согласуются жесты прошения, вопрошания и размышления, сменяют позы, жесты и взгляды, говорящие о завершенности действия — достигнутом согласии и смиренном принятии всего, что ниспосылается свыше. Движение не выходит за пределы сцен — простертые друг к другу руки их персонажей максимально сближены, головы почтительно и смиренно склонены, взоры по большей части потуплены.

По сравнению с тем, что было в искусстве конца XII в., создатели росписи придела на хорах Спасской церкви Евфросиниевского монастыря используют, по сути, новый язык. Пространство композиции утрачивает качество среды, насыщенной подвижными рефlekсами света и по-разному окрашенных теней и полутеней. Пятна цвета, вне зави-



220

симости от меры их тональной активности, делаются плотными. «Света» и тени загустевают, блики белил превращаются в подобие шевронов, наложенных на поверхность одежд, тени — на глубокие борозды, врезанные в их складки, или же на цветные жгуты, их окантовывающие. Темные линии массивного контурного рисунка, обрисовывающие детали изображений — черты лиц, складки одежд, членения архитектурных кулис, —



221

[150] Житие св. Евфросинии Александрийской иллюстрируют сцены, занимающие восточные и торцевые стены боковых рукавов пространственного креста. Их суть такова: дочь богатого отца — Пафнутия, образованная и красивая, чтобы избежать замужества и предаться желанному ей служению Христу, принимает постриг под видом мужчины, назвавшись Измарагдом. Ее наставником становится инок Агапит. Безутешный отец не может найти исчезнувшую дочь, которая открывается ему только через 38 лет, будучи на смертном одре. Пафнутий принимает постриг в том же монастыре, жертвуя туда свое имущество. После смерти его погребают рядом с дочерью.

[151] При реставрационных работах в храме в северной капелле хор Спасской церкви, где росписей никогда не было, на древней обмозке был обнаружен «каллиграфически исполненный рисунок, изображающий ангела, пишущего за попитром». По словам В.Д. Сарабьянова, «этот рисунок по стилю может быть отнесен также к XIII в., хотя он исполнен в совершенно иной, по сравнению с южной капеллой, антикизирующей манере, напоминающей образцы классического палеологовского искусства XIII столетия. Возможно, в этом изображении была зафиксирована монастырская память о месте, где преподобная трудилась над переписыванием книг, что нам известно из ее жития» (Сарабьянов, 2016. С. 473).

[152] Предназначение приделов на хорах, по наблюдению В.Д. Сарабьянова, становится очевидным при взгляде из окон их алтарей на расположенные строго напротив, в апсидах жертвенника и диаконника, величественные образы неустанной молитвы — колоссальные фигуры столпников Симеона и Даниила (Там же. С. 433).

[153] Д.А. Скобцова описывает эту манеру письма так: «Художник не „набирает“ форму от подкладочного слоя к живописной поверхности, а, наоборот, несколько уводит ее вглубь... [в „Распятии“] широкие линии рисунка хитона и гиматия Иоанна Богослова дополнены пробелами, плотно заполняющими силуэт фигуры... [Однако] форма строится от белильных высветлений к фону, и как бы прорезается линиями рисунка... что создает эффект дематериализации изображения» (Скобцова, 2014. С. 127).

220 Родители Евфросинии Александрийской подают милостыню нищим. Роспись южного придела на хорах Спаса-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря

221 Игра в шашки. Витраж собора в Шартре, Франция. Начало XIII в.

222 Христос Вседержитель. Роспись восточной стены южного придела на хорах Спаса-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря

223 Преподобный Арсений Великий. Роспись южного придела на хорах Спаса-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря



222

как будто продавливают их поверхность, отделяя фигуры от плоскости фона [153], однако не оставляя между ними никакого пространственного зазора. Драпировки в сторону фона не заворачиваются, но все собираются на переднем плане [154]. Притом они не провисают свободно, как это можно видеть в живописи второй половины XII в., но наслаиваются друг на друга, образуя слоистые структуры. Показательно, что именно такой прием в трактовке складок фелони святителя был применен и автором иконы «Св. Николай с избранными святыми» (ГТГ), работавшим примерно в то же время, что и создатели полоцкой росписи.

Отказ от традиционной системы светотеневой трактовки объемной формы приводит к повышению контрастности красочной гаммы. Приоритет отдается самому красочному пятну — его конфигурации и масштабу, оттенку цвета, мере плотности и светлости по сравнению с рядом расположенными красочными пятнами других оттенков. В палитре присутствуют оттенки светло-розового и изумрудно-зеленого, вишнево-коричневого и серо-голубого, охристо-рыжего и желтого, темно-оливкового, бирюзового и палевого. А цвет фона, которому противопоставляются по-разному окрашенные одежды фигур, сосредоточенных на переднем плане композиции, играет в построении красочной

[154] Как заметила Д.А. Скобцова, «в росписи капеллы мы находим характерные для искусства начала XIII столетия фигуры, размещенные в неглубоком пространственном пласте, как бы у границы реального и композиционного пространства» (Там же).

[155] Воннафос, 1969. Э.С. Смирнова видит в этих чертах следы влияния романского стиля (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 224).

гаммы роль своего рода камертона. В одних случаях — в сценах «Распятие», «Введение во храм», «Сретение» — он темно-синий, в других, главным образом в изображениях житийных сцен, — белый, с легким кремовым оттенком. Но и там, и там он отделяется от силуэтно очерченных фигур, выдвинутых на передний план как часть иного мира, расположенного рядом, как бы за окном, и прямо не вторгающегося в действие, которое разворачивается на авансцене. Подобного рода решение находит аналогии в созданиях искусства ранней готики, таких, например, как витражи собора в Шартре, созданные после 1205 г. [155] [ил. 220, 221].

Изменения коснулись и принципов трактовки личного письма, притом что сами типы ликов продолжают быть связанными с комниновской традицией. По сути, мы встречаемся здесь с тем же явлением, о котором шла речь при рассмотрении иконы «Спас Златые власы» из Успенского собора Московского Кремля. И в данном случае художники отказываются от использования приемов моделировки пластической формы, характерных для живописи конца XII в. Вместо контрастов света и тени, которые создавали эффект неровного мерцающего света, наполнявшего пространство композиции и придававшего изображениям особую эмоциональную подвижность, они используют активные цветовые контрасты. Сильные белильные высветления почти полностью исчезают с поверхности карнации, тон ее, который колеблется в пределах от золотистых до чуть красноватых охр, сопоставляется с яркими, звучными прокладками оливково-зеленых полутеней, а они в свою очередь контрастируют с красно-



223

коричневыми описями черт лица, пятнами подрумянки и ореолом коричнево-вишневых теней, сливающихся с цветом волос. Примиряет эти резкие взаимоотношения холодноватый тон завершающего моделировку прозрачного слоя белил, подпвеченных розоватой охрой, который придает цельность всей поверхности живописи личного. Карнация уплотняется и отвердевает, становится непрозрачной, обретая «устойчивость», свойственную материальному миру. Плотность и осязательность красочной фактуры делает изображения похожими на невысокие рельефы. Но при этом, благодаря многослойности и разнообразию манеры письма, активизации роли завершающего рисунка, эти изображения не утрачивают подвижности [156].

Поиск новых художественных средств был продиктован не только желанием сделать роспись более декоративной [157], но в первую очередь стремлением усилить ее дидактический характер. Отличающийся лаконизмом и ясностью язык, к которому здесь прибегают художники, позволял им концентрировать внимание зрителя на кульминационных моментах Священного Писания и основных эпизодах Жития св. Евфросинии Александрийской. Усиливая контрастность цветовой палитры, придавая большую определенность позам, жестам и взглядам персонажей росписи, они выводят их из пространства непрерывающегося повествования, потока сменяющих друг друга исторических событий, соотнося ритм их движения с ритмом движений обращающегося к ним зрителя. Сцены и персонажи росписи предстают как образы актуальной действительности. Действие сосредотачивается в центре композиции, вокруг главного героя, оно всякий раз происходит именно в данном месте и в данный момент [158].

При всем своеобразии живописи придела на хорах Спасской церкви Евфросиниевского монастыря она находит достаточно многочисленные стилистические аналогии среди памятников начала XIII в. Показательно, что по большей части они относятся к кругу произведений, созданных в провинциальных культурных центрах византийского мира, главным образом судя по их происхождению, в монастырских мастерских [159]. Сходство обнаруживают как типы и манера письма лиц [160], принципы построения пластической формы [161], так и, что особенно показательно, характер колористических решений [162]. Идентичность и устойчивая повторяемость приемов, которую демонстрирует широкий круг памятников, представляющих аналогии полочкой росписи, говорит о том, что все они связаны с особым этапом развития



224

искусства, приходящимся на начало — первые десятилетия XIII в.

Несмотря на провинциальный характер стиля живописи, внешнее сходство с произведениями конца XII в. и на бросающиеся в глаза черты, отличающие ее от «классических» идеалов росписи Богородичной церкви в монастыре Студеница — эталонного произведения византийского искусства начала XIII в., — устремления полоцких мастеров в принципе соответствуют основной тенденции времени, нашедшей в сербском памятнике наиболее полное воплощение [163].

С тем же этапом развития стиля, но чуть менее отягченным влиянием традиций позднекомниновской живописи, связана выносная икона «Богоматерь Знамение» с образом мученицы Ульяны (Иулиании) на оборотной

[156] По замечанию Д.А. Скобцовой, «плотность и тон краски, а также ширина полос цвета изменяются даже в пределах одного лица» (Скобцова, 2014. С. 126). [157] Сарабьянов, 2016. С. 449. [158] Эта особенность росписи была отмечена Д.А. Скобцовой. По ее словам, «появляется некая конкретность, одномоментность и ровность в передаче движения, жесты будто призваны визуализировать слово» (Скобцова, 2014. С. 128). [159] Такова, например, миниатюра из Тетраевангелия, хранящегося в Лавре св. Афанасия на Афоне (cod. A 7. Fol. 13v.), на которой представле-

на беседа евангелиста Матфея с апостолом Филиппом. См.: Christou, Mavropoulou-Tsioumis, Kadas, Kalamartsi-Katsarou, 1991. Vol. 3. III. 13 (издатели явно ошибочно датировали ее XI в.). [160] Как аналогии лицам в росписи южной капеллы, с их «румяными щеками, яркими зелеными притенениями на округлых лицах и столь же яркими вишнево-красными контурными описями», Д.В. Скобцова называет изображение архангела Михаила из росписи церкви Христа Антифонита на Кипре (Скобцова, 2014. С. 127). [161] В качестве примера совпадения принципов моделировки Д.А. Скобцова приводит

224 Богоматерь Знамение. Икона. Середина XII в. Софийский собор в Новгороде
225 Богоматерь Знамение. Икона. Первая четверть XIII в. ГТГ

миниатюры Евангельских чтений из Лавры св. Афанасия на Афоне (cod. A 118). См.: Christou, Mavropoulou-Tsioumis, Kadas, Kalamartsi-Katsarou, 1991. Vol. 3. III. 64–67. К этой же группе относятся миниатюры Четвероевангелия из монастыря Каракал на Афоне (cod. 37), Деяний апостолов и Четвероевангелия из монастыря Ватопед (cod. 851, 939). См.: Ibid. Vol. 3. III. 284, 285; Vol. 4. III. 226–234, 272–282. [162] Убедительный пример аналогичного построения красочной гаммы, на который указала Д.А. Скобцова (Скобцова, 2014. С. 128), представляют миниатюры рукописи Нового Завета конца XII — начала XIII в. из Лавры св. Афанасия на Афоне (cod. B 26), где, так же как и в росписи, доминируют характерные сочетания «ярко-зелено-бирюзового, иногда дополненного голубыми разделками, и розового». См.: Christou, Mavropoulou-Tsioumis, Kadas, Kalamartsi-Katsarou, 1991. Vol. 3. III. 71–80. [163] Эту мысль высказала Д.А. Скобцова, по мнению которой «даже не будучи буквальными аналогиями, оба комплекса живописи принадлежат к одному этапу стилистического развития» (Скобцова, 2014. С. 128).

[164] О почитавшейся в Зверином монастыре Новгорода древней иконе Богоматери писали архимандрит Макарий (Макарий, архим., 1860. Ч. 2. С. 114) и В.П. Ласковский (Ласковский, 1910. С. 29). Сведения о происхождении иконы были сообщены реставратором П.И. Юкиным. До 1930-х гг. икона находилась в собрании А.И. Анисимова, затем перешла в собрание П.Д. Корина (ГТГ. Каталог. 1995. С. 60). В.И. Антонова указывала на возможность того, что ее могли создать в мастерской известного новгородского художника рубежа XII–XIII вв. Грецина (Грецина) Петровича (Антонова, 1966. С. 25–26). Вслед за ней такую возможность не исключали В.Л. Янин (Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 156) и О.Е. Этинггоф (Этинггоф, 2005. С. 454). По мнению Е.М. Саенковой, нет достаточных оснований утверждать, что в собрании А.И. Анисимова попала именно та икона, что ранее находилась в Зверином монастыре. См.: Саенкова, 2020/1. С. 332. [165] В.Л. Янин обратил внимание на то, что, по сообщению источников XV в., на хорах церкви древнего Варваринского монастыря в Новгороде существовал придел, посвященный св. Иулиании (Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 156). Монастырь, существовавший с XII в., был упразднен в 1786 г. Как дату упразднения монастыря Л.А. Секретарь указывает 1764 г. (Секретарь, 2011. С. 54), а его имущество передано в располагавшийся поблизости Десятинный монастырь (Макарий, архим., 1860. Ч. 1. С. 213). Впоследствии иконы Варваринского монастыря могли попасть и в другие монастыри и храмы Новгорода. [166] Макарий, архим., 1860. Ч. 2. С. 58–61. [167] Тихомиров П., 1872. Подробно о древнейшей иконе «Богоматерь Знамение» см.: Смирнова, 1995. С. 288–309; Она же, 2008. С. 89–99; Сарабьянов, 2012/1. С. 266–271. [168] Размер чудотворной иконы 59×52,7 см, а списка — 73,4×64 см. [169] Об иконографических особенностях памятника см.: Саенкова, 2020/1. С. 338, 340–342, 346, 349.



225

стороне. По имеющимся сведениям, вплоть до 1913 г. она находилась в Зверином монастыре Великого Новгорода (ГТГ) [164]. Но не исключено, что первоначально принадлежала древнему Варваринскому монастырю [165] [ил. 226, 227].

Поясное изображение Богоматери с молитвенно воздетыми руками и Христом-Эммануилом в медальоне, расположенном на фоне ее груди, является списком чудотворной иконы «Богоматерь Знамение» середины XII в., которая в древности хранилась в церкви Спаса на Ильине в Новгороде, а затем в Знаменском соборе [166] и почиталась как палладиум города [167] [ил. 224]. Иконографические и ком-

позиционные отличия иконы из собрания Третьяковской галереи от древнего оригинала (кроме того, что она больше его по размерам) [168] связаны с характером одеяний и подбором изображений святых, расположенных на оборотной стороне и на полях иконы [169]. Прежде всего можно отметить, что изображение мученицы Ульяны [170] не связано с иконографией чудотворной иконы, на оборотной стороне которой изображены фигуры святых в полный рост в молении к Христу. Она представлена по пояс, с крестом в правой руке и с открытой дланью левой руки, обращенной к молящимся, — жестом принятия благодати Святого Духа.



226 Св. Ульяна (?). Обратная сторона иконы «Богоматерь Знамение». Первая четверть XIII в. ГТГ

[170] В.И. Антонова идентифицировала мученицу как Параскеву Пятницу (Антонова, 1966. С. 25–26). Правильно прочесть полустертую надпись с именем мученицы, находящуюся в левом медальоне, — «УЛЕАНА» — удалось Ю.Г. Малкову. См.: Живопись домонгольской Руси, 1974. С. 20.

[171] В.И. Антонова считала поясную фигуру в центре верхнего поля Наталией (Антонова, 1966. С. 26), однако авторы каталога икон собрания ГТГ прочитывали надпись как «[Алекса]ндра» (ГТГ. Каталог. 1995. С. 66). Такую идентификацию нельзя считать окончательной, поскольку св. Александру чаще всего изображали в царских одеждах, которые здесь отсутствуют. [172] Антонова, 1966. С. 26. Последние исследования иконы позволили предположить, что на нижнем поле иконы располагались изображения святых воинов или князей. См.: Саенкова, 2020/1. С. 352. [173] ГТГ. Каталог. 1995. С. 66.

[174] Е.М. Саенкова справедливо выделяет извод икон «Богоматерь Знамение» с медальоном, возложенным на мафорий, как на алтарный престол, в особую группу (Саенкова, 2020/1. С. 341).

[175] В древнейшей иконе жест рук выглядит более сдержанным, они не так разведены и подняты чуть выше.

[176] Этот мотив был отмечен Г.С. Колпаковой (Колпакова, 2007. С. 474).

[177] Утраты верхних красочных слоев и реставрационные тонировки видоизменили первоначальный тон плата.

[178] Высказывались даже мнения о разновременном написании изображений Богоматери и св. Ульяны. Так, В.Г. Брюсова в рецензии на описание коллекции икон П.Д. Корина, изданное В.И. Антоновой, отнесла изображение Богоматери к началу XII в., а изображение мученицы, которую называет Параскевой Пятницей, — к третьей четверти XII в. (Брюсова, 1969. С. 275). Однако реставрационные исследования иконы подтвердили однородность живописи обеих сторон (ГТГ. Каталог. 1995. С. 60, 63).

[179] Пример такого различия оформления служб пасхальных, праздничных и постных демонстрирует Хутынский Службеник (о нем см. ниже), где в орнаментации текста Литургии преждеосвященных даров вместо золота, присутствующего в оформлении текстов других частей, используются более скромные материалы.

[180] Аналогичные образы можно видеть в новгородских росписях Рождественского Антониева монастыря 1125 г. и церкви Спаса на Нередице 1199 г. О чине диаконисс и их служении в Церкви см.: Желтоу, 2007. С. 580–587. Об иконографии св. Иулиании см.: Саенкова, 2020/1. С. 352–354.

[181] Совмещение изображения Богоматери Знамение с образами святых жен на обороте и полях иконы В.Н. Лазарев объяснял тем, что она происходит из женского Зверина монастыря, главный храм которого был посвящен Покрову Богоматери (Лазарев, 1983. С. 39, 166. Кат. 14).

на покров престола [174], углубляет звучание его вишнево-красного цвета, придавая ему, наряду с черными тенями складок ткани, оттенок пурпура. Вместе с торжественно-величавым жестом поднятых и широко разведенных рук Пресвятой Девы — молитвенницы за весь мир («Ширшей небес») [175] — этот цвет создает атмосферу триумфа и царственной пышности. С темой царственности прямо связано и изображение красной туники Христа (в чудотворном образе она покрыта золотым ассистом), которая уподоблена императорской далматике, украшенной двумя золотыми клавами и расшитым оплечьем [176].

Изменились также пропорциональные соотношения фигур. Изображение Богоматери стало шире и крупнее, а медальон с Христом уменьшился — он приблизился к размерам кругов-мишеней с надписями, расположенных в верхних углах золотого фона средника иконы, по сторонам золотого нимба Пресвятой Девы. В построении композиции заметно возросла роль орнаментальных деталей и золота. Золотой медальон Христа буквально «вплетен» в узоры одеяний Богоматери — широкой золотой орнаментированной каймы мафория и золотых поручей. Золотом украшены дробницы, расположенные на ее очелье и плечах, ромбики на черной окантовке нимба.

Орнамент играет немалую роль и в живописи оборотной стороны иконы. Он украшает зарукавья туники Ульяны, круги-орбикулы на предплечьях коричнево-красной верхней одежды, напоминающей мантию или священническую фелонь, покрывающий ее плечи и голову синий с пурпурным оттенком плат, декорированный тремя крупными розетками с жемчужной обнизью [177]. Только в отличие от лицевой стороны фон средника здесь не золотой, а киноварный, золото на нимбе сменил желтый цвет, он же сменил белый на полях.

В целом образ Богоматери утратил былую камерность, ощущение внутренней сосредоточенности — стал более нарядным, праздничным и торжественным. Такими же

[182] Эта мысль впервые была высказана Г.С. Колпаковой (Колпакова, 2007. С. 473). С ней согласна Е.М. Саенкова. См.: Саенкова, 2020/1. С. 354.

[183] НПЛ, 1950. С. 60.

[184] К числу стилистических параллелей иконе «Богоматерь Знамение» Э.С. Смирнова относит икону Спаса Вседержителя из ЦМИАР (о ней см. ниже). Обе иконы, по ее мнению, «были созданы в монастырской среде» и выделяются «усиленной выразительностью художественных средств,

мгновенной доступностью образа». Сопоставляя их «с более ранней, рафинированной и манерной» византийской живописью, откуда были позаимствованы, как «цитаты», многие формы, она находит, что художественный контекст, в который эти формы помещены, отличается большей упрощенностью. На этом основании исследовательница датирует обе иконы серединой XIII в. (Смирнова, 1976. С. 22–23, 36, 46, 52, 147, 156; Смирнова, Сарабянов, 2007. С. 216–217).

чертами наделен и образ Ульяны. Их изображения свидетельствуют о желании заказчиков иконы иметь в своем храме — монастырском, уличанском или кончанском — не просто список с главной святыни города, но торжественный образ, ее прославляющий, который вместе с тем и сам по себе достоин особого поклонения как местная святыня. Нетрадиционный подбор святых, представленных на полях ее лицевой и оборотной сторон, образ мученицы Ульяны, нечасто изображавшейся на запрестольных иконах, свидетельствуют о том, что икона, скорее всего, была вложена в храм частным лицом. Вместе с тем характер живописи, образный строй изображений указывают на то, что она была рассчитана на поклонение целой общины верующих. Возможно, двойной функцией иконы — святыни храма и одновременно личного моленного образа — объясняется различие в оформлении ее лицевой и оборотной сторон [178], одна из которых — праздничная, написана на золотом фоне, а другая, более скромная, — на красном [179].

Последнее обстоятельство, равно как и ряд иконографических особенностей, заставляют внимательнее отнестись к сведению о возможной связи иконы с приделом Св. Иулиании на хорах церкви женского Варваринского монастыря в Новгороде. Особенности эти проявляются в акцентировании темы Богородицы-Церкви, приносящей спасительную жертву. В данном контексте св. Ульяна, облаченная в одежды, напоминающие священнические и украшенные тремя звездами, которые перекликаются с тремя квадрифолиями на ризе Богоматери, выступает в роли сослужащей ей диакониссы [180]. Возможно, на связь иконы с женской обителью, каковой, скорее всего, был Варваринский монастырь, указывает преобладание образов святых жен на полях лицевой стороны иконы [181]. Напротив, изображение св. Ульяны окружают фигуры святителей и целителей, среди которых выделяется единственный женский образ — изображение св. Варвары. Все эти детали указывают на то, что художник, написавший икону, следовал продуманной иконографической программе, продиктованной заказчиком [182]. Судя по мастерству исполнения иконы, обилию золота в ее декоре, это был человек богатый и облаченный властью. Исходя из всего комплекса приведенных наблюдений и фактов, нельзя не обратить внимание на то, что в 1219 г. в Варваринском монастыре приняла постриг вдова могущественного новгородского посадника Твердислава Михайловича [183], которая вполне могла быть заказчицей иконы. Такой дате в полной мере соответствует и стиль ее живописи.

Вслед за Э.С. Смирновой [184] многие исследователи датируют икону первой

половиной — серединой XIII в. [185], хотя высказывались и другие мнения о времени ее создания [186]. Согласно концепции Э.С. Смирновой, в местной живописи сосуществовали две тенденции — «византизирующая» и «собственно новгородская». Она склонна сближать икону с произведениями, представляющими второе направление развития [187]. Напротив, О.Е. Этингоф находит в живописи иконы приметы иных стилистических традиций — «греко-палестинского монашеского искусства» и «стиля, затронутого западными влияниями» [188]. Более взвешенной представляется позиция Г.С. Колпаковой, которая характеризует икону как «высококлассное, хотя и типичное произведение новгородского искусства XIII в., уже утратившее связь с традициями позднемониновской живописи» [189]. Исследовательница обратила внимание на особую «деликатность» и «мягкую живописность» бессанкирной манеры личного письма, которое автор иконы ведет «по светлой охристой подкладке плотными белилами с нежной подрумянкой» [190].

Приемы «бестеневого», неконтрастного личного письма [191] относятся к достаточно красноречивым стилистическим приметам. Форма строится как невысокий рельеф, выступающий на зрителя из глубины ровной широкой и твердой плоскости фона. Незначительные изменения высоты объема передаются путем небольших вариаций интенсивности красочного тона. Красочная материя бережно, слой за слоем, «укладывается» в границы ликов, отмеченные красной описью, «списанной» с карнацией, и четким очерком краев темных головных уборов, их окружающих. В результате создается ровная, матовая, как будто сплавленная, поверхность, отличающаяся едва заметными переходами белых и розовых тонов.

Иной прием мастер использует в моделировке складок одежд. Здесь он идет от переднего плана в глубину формы, до предела ступая тени, уходящие внутрь складок, оставляя на их поверхности только красочные рефлекс, говорящие об истинном цвете ткани. Такой прием, получивший широкое распространение в живописи первых десятилетий XIII в., можно было бы условно назвать «контррельефом».

Столь же характерен для указанного времени прием формирования композиции путем чередования целого ряда пространственных планов, наслаиваемых друг на друга, границы между которыми имеют вид либо черных описей, образующих ореолы теней, либо полос орнамента, либо ярко окрашенных четких геометризованных линий. В том числе такую функцию несут обрамления нимбов и медальонов. Благодаря им изображения фигур контрастно



227

выделяются на приближенной к переднему плану ровной и твердой поверхности фона, с которой они не сливаются, но от которой и не отделяются. Особенно показательно в этом отношении изображение пальцев простертых дланей Богоматери, которые выходят за границы пространства углубления ковчега и накладываются на скосы луги, пересекаясь с ее красной опушкой. Такому принципу построения невысокого рельефа в полной мере соответствует повышение роли декоративных мотивов и приемов, в том числе использование канфарника для создания углублений в кайме мафория Богоматери и иглы для прочерчивания тонких узоров на золотых украшениях ее одеяний. Их применение было призвано акцентировать материальную выразительность фактуры красочной поверхности. Все названные

[185] С такой датировкой солидарны В.Н. Лазарев (*Лазарев*, 1983. С. 39, 166. Кат. 14), А.И. Яковлева (*Яковлева А.*, 1987. Приложение. С. 194–196), составители каталога собрания иконописи ГТГ (ГТГ. Каталог. 1995. С. 63), О.Е. Этингоф (*Этингоф*, 2005. С. 454) и Г.С. Колпакова (*Колпакова*, 2007. С. 558).

[186] В основном оценки стиля памятника расхо-

дятся из-за значительных утрат авторского красочного слоя и последующих правок живописи. В.И. Антонова датировала икону второй половиной XII в. (*Антонова*, 1966. С. 25). В.К. Лаурина, первоначально считавшая икону произведением рубежа XIII–XIV вв. (*Лаурина*, 1954), позже датировала ее XII в. (*Лаурина*, *Пушкарев*, 1983. С. 280).

[187] *Смирнова*, 1976. С. 22–23. В этом с ней согласен В.Н. Лазарев, по мнению которого, в манере исполнения можно ощутить влияние «народной струи», для которой «характерно тяготение к простым и примитивным формам» (*Лазарев*, 1983. С. 39). Той же позиции придерживаются авторы каталога иконописи ГТГ (ГТГ. Каталог. 1995. С. 63).

[188] В качестве аналогий она называет иконы, созданные в латинской Сирии в 1240–1270-х гг.: «Екатерина и Марина» и «Симеон Столпник и Варвара», хранящиеся в монастыре Св. Екатерины на Синае (*Этингоф*, 2005. С. 453–454).

См. также: *Саенкова*, 2020/1. С. 358–359.

[189] *Колпакова*, 2007. С. 474.

[190] Там же. См. также: ГТГ. Каталог. 1995. С. 60.

[191] Составить представление о стиле письма позволяют фрагменты авторской живописи, сохранившиеся, несмотря на значительные утраты верхних моделирующих слоев, на лике и руках Богоматери. Живопись оборотной стороны иконы, кажется, пострадала в большей степени, в результате чего была усилена ее контрастность, активизирован рисунок контуров, что, видимо, и придало облику св. Ульяны «романские» черты.

227 Богоматерь Дексиократуса. Мозаичная икона. Около 1200 г. Монастырь Св. Екатерины на Синае
228 Апостол Тимофей (?). Деталь оборотной стороны иконы «Богоматерь Знамение»



228

[192] См., например, датированную 1208 г. фреску сирийского храма Дейр Мар Муса аль-Хабаша и хранящиеся в монастыре Св. Екатерины на Синае двустороннюю икону «Богоматерь Одигитрия; Свв. Сергий и Вакх на конях» и икону «Богоматерь Влахернитисса». Обе они написаны в первой трети XIII в. в мастерских, обслуживавших крестовосцев, хотя в литературе встречается датировка их 1260-ми гг. См.: *Holy Image*, 2006. P. 250–253.

[193] *Ibid*. P. 141–143. Fig. 104. Cat. 8.

[194] О Кормчих книгах см.: *Шапов*, 1978.

[195] *Ропова*, 1975. Fig. 21; *Попова*, 2003. Ил. 150.

приемы полностью отвечают принципам византийской живописи начала столетия, что подтверждают не только многочисленные примеры икон того времени, исполненных в провинциальных мастерских [192], но и произведения столичных мастеров, такие, как мозаичная икона Богоматери Дексиократусы из монастыря Св. Екатерины на Синае [193] [ил. 227].

Уточнить характеристику живописи иконы «Богоматерь Знамение» позволяют

фрагменты изображений святых, сохранившиеся на ее лицевой и оборотной сторонах. Их свободный и даже не лишенный элегантности рисунок, изысканные, чуть удлинённые пропорции, исполненные достоинства ораторские жесты не позволяют говорить ни об архаизации стиля, ни о влиянии на творчество ее автора низовой народной культуры. При этом, как и в изображениях Богоматери Знамение и св. Ульяны, занимающих средники обеих сторон иконы, здесь графическое начало превалирует над принципами живописной светотеневой лепки формы и пространственного построения композиции, характерными для искусства предыдущей эпохи. Вновь к ним художники будут обращаться в 20–30-х гг. XIII в. [ил. 228]. Вместе с тем архитектурность композиции, повышенная яркость цветовой гаммы, в которой доминируют сочетания красного, сине-зеленого, золотого и черного, преобладание крупных локальных красочных пятен заставляют вспоминать произведения новгородской живописи последующих этапов ее развития. Наряду с данными иконографии и сведениями о происхождении иконы, это позволяет видеть в ней один из лучших и даже, можно сказать, эталонных образцов местной художественной традиции.

С этой же традицией связана небольшая миниатюра, иллюстрирующая текст одного из списков Кормчей книги, именуемой по фамилии последних владельцев Уваровской Кормчей (ГИМ, Увар. 124). Кормчая — книга, содержащая правила вселенских и поместных церковных соборов, а также речения особо почитаемых отцов Церкви, является основным документом, регулирующим внутрицерковную жизнь, определяющим принципы взаимоотношений между служителями Церкви и между ними и миром [194].

Рукопись из собрания графов Уваровых представляет собой монументальный кодекс размером 30,5 × 22 см, написанный крупным торжественным уставным почерком руками нескольких писцов. Само построение текста — выносы строк, с которых начинаются абзацы и отдельные чтения, строго выдерживаемые широкие межстрочные интервалы, величественный ритм букв — делает страницы белого пергамента похожими на мраморные скрижали с выбитыми на них текстами священных заповедей. Строгость оформления книги подчеркивает сдержанность ее декора, состоящего из двух крупных киноварных орнаментальных заставок старовизантийского типа (на л. 2 и 20) и простых киноварных инициалов с небольшими украшениями. Единственная миниатюра с изображением двух святителей, больше напоминающая рисунок, раскрашенный прозрачной акварелью, занимает верх столбца на обороте л. 139 [195] [ил. 229].



229

До последнего времени в научной литературе упоминания об Уваровской Кормчей сопровождались широкой датировкой — XIII в. [196]. Авторы «Сводного каталога славяно-русских рукописных книг» на основании данных палеографического анализа склоняются к датировке ее первой половиной XIII в., хотя допускают и середину столетия [197]. Но не исключается и то, что она могла быть создана в начале столетия [198]. Мнение о центре, в котором рукопись была создана, очень осторожно высказала О.С. Попова, согласно которому, это, скорее всего, был Новгород [199].

На миниатюре представлены два святителя, облаченные в крещатые ризы патриархов, с широкими омофорами, перекинутыми через плечо за спину, с воздетыми руками в молитвенном обращении к расположенному прямо над ними Христу, который увенчивает их головы белыми скуфейками — знаками высокого святительского сана. В византийском искусстве чаще всего с такой скуфеейкой на голове изображался патриарх Александрийский Кирилл, почитавшийся как великий учитель Церкви, поборник чистоты православия [200]. По-своему показателен иконографический извод изображения Христа, облаченного в розовато-красную тунику и в светло-голубую верхнюю одежду типа тоги, наброшенной на плечи

и перевязанной у пояса. В живописи XIII в. этот тип одеяния получил особенно широкое распространение. Так, его можно видеть в изображении Спасителя на иконе первой трети XIII в. «Петр и Павел» из Белозерска (ГРМ) [201] и апостола Тимофея на поле оборотной стороны иконы «Богоматерь Знамение» (ГТГ) справа от св. Ульяны.

Манера письма и даже сама постановка фигур святителей специфичны для искусства первых двух десятилетий XIII в. В трактовке пластической формы автор миниатюры, как и художник, написавший фигуры святых на полях иконы «Богоматерь Знамение» (ГТГ), обходится без использования средств многослойной красочной лепки и светотеневой моделировки рельефа, выступающего из глубины композиции и возвышающегося над плоскостью фона. В обоих случаях ими умело применяются приемы «бестеневой» живописи, базирующиеся на принципе активизации скрытого «внутреннего объема». В миниатюре, написанной в технике подцвеченного контурного рисунка, основой построения пластической формы служат крупные, лапидарные по очертаниям, пятна белых полотнищ святительских одежд, неглубокие складки которых художник прорезает тонкими линиями. Подчеркивая их тяжесть, он показывает, что они наспадают до самого низа, и одновременно нагружает их изображениями массивных черных крестов. Для стиля изображения характерен прием совмещения и чередования строго фронтальной и профильной проекций разных частей фигур. Используя его, художник мастерски стилизует изображение объемной формы и передает движения в пространстве — трехчетвертные повороты святителей в сторону благословляющего их Христа, интонацию жестов молитвенно воздетых к нему рук. Столь же тонко, с помощью точного обобщенного рисунка и нанесенных на светло-желтый подкладочный слой жидких акварельных «приплесков» цветных теней и легкой подрумянки, выполнена моделировка ликов.

И в иконе, и в миниатюре при моделировке одежд эффект пластичности фигур, грузности с трудом гнущихся широких драпировок тканей, волнового движения, пробегающего по поверхности чуть колеблющихся складок, достигается путем противопоставления крупных черных пятен и геометрически четких линий крестов и акварельно прозрачных, легко окрашенных красочных поверхностей — розоватых, голубых, желтых, зеленоватых, чей расплывающийся тон легко ускользает от взгляда, но за которыми как будто скрываются прочные, твердые и неизменные части объемной формы. Роль ее «скелетных» частей играют темные линии описей фигур и линии, отмечающие углубле-

229 Свв. Петр и Кирилл Александрийские (?). Миниатюра Уваровской Кормчей. Первая четверть XIII в. ГИМ. Увар. 124. Л. 139 об.

230 Богоматерь Воплощение с пророком Моисеем и патриархом Кириллом II. Первая четверть XIII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае

[196] Сводный каталог, 1984. С. 259–260. Кат. 268. В статье о древнерусской миниатюре О.С. Попова дает датировку: «вторая половина XIII в.» (Попова, 1983/2003. С. 273). Серединой XIII в. датирует рукопись Э.С. Смирнова (Смирнова, 2016. С. 108). [197] Сводный каталог, 2002. С. 574. Кат. 268. [198] Ближе к началу XIII в., по сведению В.Н. Бенешевича, датировал рукопись А.И. Соболевский (Бенешевич, 1905. С. 261). [199] Попова, 2003. С. 273. [200] Как отметила М.Л. Матюшина, живший в конце XII в. патриарх Антиохийский Феодор Вальсамон, известный как авторитетнейший толкователь церковного права, указывал на то, что исключительная привилегия носить на голове «наметку» принадлежала патриархам Александрийским. А по разъяснению Симеона Солунского, «из всех иерархов Поместных церквей только Александрийский святитель имел право служить литургию с покрытой головой» (Матюшина, 2001. С. 85–93). Очевидно, заказчику Уваровской Кормчей это правило было хорошо известно. Судя по «гуменцу», выстриженному на голове святителя, стоящего слева, это Петр Александрийский. Ближайшей иконографической аналогией ему является образ Петра Александрийского в росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде 1199 г. Нельзя исключить, что появление такой миниатюры в тексте Кормчей должно было указывать на некоторые исключительные права Поместных церквей и могло быть связано с вопросами хиротонии архиепископов, остро стоявшими в Новгороде в 1210–1220-х гг. Об этом см.: Хоронцев, 1980. С. 40–47. [201] О ней см. ниже. [202] Tsigaridas, 1987. P. 93–100. Fig. 1–32; Παλαζώτος,

1994. Πίv. 1–8; Papazotos, 2007. P. 65–71. Fig. 74. [203] Holy Image, 2006. P. 258–261. Cat. 53. [204] Помимо названных черт в пользу новгородской атрибуции памятника, по замечанию Э.С. Смирновой, свидетельствуют «мощь пропорций, интенсивность выпуклых форм, духовная сила» (Смирнова, 2016. С. 110). [205] В этом отношении показательно сравнение миниатюры Уваровской Кормчей с миниатюрами Симонова Евангелия (Евангелия Лотыша) 1270 г. (РГБ. Рум. 105), которые иногда принимают за ближайшие аналоги ей. Так, в книге О.С. Поповой миниатюра Кормчей с датировкой «вторая половина XIII в.» представлена на одном развороте с изображением евангелиста Матфея из Симонова Евангелия (Порова, 1975. Fig. 21, 22). Но при ближайшем их рассмотрении можно заметить, как в последнем нарастают черты рефлексии, появляются интонации созерцания, самоуглубленного размышления, отсутствующие в изображении александрийских (?) патриархов. Принципиально по-разному строятся в них пространственные композиции. Очень плотная и замкнутая со всех сторон в миниатюре Уваровской Кормчей, с фигурами, выдвинутыми на самый край авансцены, в миниатюрах Симонова Евангелия она отличается глубоким пространством, уходящим за границы обрамлений, и выглядит более свободной. [206] ГТГ. Инв. 30461. Поступила в 1933 г. из Новгородского музея. Раскрыта в ГТГ в 1935 г. И.И. Суловым (ГТГ. Каталог. 1995. С. 74). [207] Древнейшее известие об этом монастыре см. в Летописи Авраамки под 998 г. (ПСРЛ. Т. XVI. 2000. С. 40). [208] О Хутынском монастыре см.: Секретарь, 2011. С. 356–380. [209] О.С. Попова обратила внимание на близкое сходство иконы с фресками Студеницы. Вместе с тем она указала на то, что в ней нашли отражение «национальные русские особенности» (Попова, 1988/2006. С. 232). Ее оценку памятника единодушно поддерживают другие исследователи. [210] Следует при этом учитывать, что боковые



230

ния теней. Из-под них проступают остающиеся неизменными, немнущимися и неподвижными массивные белые ризы. Хотя и там, и там отсутствуют позы, фигуры выглядят прочно стоящими на ногах. Похожее решения можно наблюдать в произведениях живописи, создававшихся в первых десятилетиях XIII в. на территориях провинциальных центров Византии. Таковы, например, росписи церкви, известной под названием Старая митрополия, в Верии на севере Греции, созданные между 1215–1225 гг. [202], и синайская икона «Богоматерь Воплощение с предстоящими пророком Моисеем и патриархом Иерусалимским Евфимием II», датированная по времени смерти патриарха в 1223 г. (Синай, монастырь Св. Екатерины) [203] [ил. 230].

Софийского дома на принадлежавшей ему земле. Об этом свидетельствуют данные о возведении в 1327 г. архиепископом Моисеем Рождественской церкви» (Секретарь, 2011. С. 284). Вместе с тем исследовательница не исключает, что до 1764 г., когда был упразднен находившийся поблизости древний Варваринский монастырь, который в XII–XIII вв. «был связан с правящей элитой новгородского общества», икона могла находиться там и оттуда быть передана с другим монастырским имуществом в Десятинный монастырь (Там же. С. 54).

К версии новгородского происхождения рукописи, помимо явного родства миниатюры с живописью фигур на полях иконы «Богоматерь Знамение», заставляют склоняться монументальность целого, простота и лаконичность приемов письма, характерная обобщенность черт ликов [204]. В художественном строе миниатюры присутствует все то, что составляет суть устремлений искусства начала XIII в. Сцена благословения святых Богом представлена как действие, сопровождаемое осязаемым прикосновением к ним руки Господа, возлагающего скуфьи прямо на их нимбы. Художник как будто хотел, чтобы зритель мог наблюдать это событие с близкого расстояния и убедиться в его достоверности [205].

С Новгородом связаны еще два памятника живописи, выдающихся по своим художественным достоинствам, чья датировка не выходит за пределы первой четверти XIII в. Это икона «Успение Богородицы» (ГТГ) [206], происходящая из древнего новгородского Десятинного монастыря [207], и украшенная миниатюрами и великолепными орнаментами рукопись Хутынского Службника (ГИМ), получившая наименование по месту своего многовекового хранения — новгородскому Хутынскому монастырю [208]. По сравнению с иконой «Богоматерь Знамение» (ГТГ) и миниатюрой Уваровской Кормчей они представляют иной вариант стиля живописи начала столетия, отвечающего, как показала О.С. Попова, «классическим» канонам столетнего искусства начала XIII в. [209].

Икона «Успение», без сомнения, была «наместным» образом большого, судя по ее размерам (155 × 128 см) [210], храма. Вполне вероятно, что первоначально это был собор древнего Варваринского монастыря, который находился неподалеку от Десятинного монастыря, заново основанного в XIV в. [211].

Сразу обращает на себя внимание то, что ее автор, видимо, работавший в Новгороде, по сравнению со своими современниками и земляками, создателями икон «Св. Николай с избранными святыми» и «Богоматерь Знамение» с образом св. Ульяны на оборотной стороне, получил иную художественную «закваску». В «Успении» отчетливо проступают черты, отличающие произведения, ориентирующиеся на «классические» традиции, культивируемые столичными византийскими мастерами. Они дают о себе знать в типах благородных лиц, пропорциях фигур, их жестике, в мягкости и светлости красочной гаммы, в разумно построенной многоярусной композиции. Все вместе это создает образ величавого церемониала и одновременно настроение ничем не нарушаемой гармонии и спокойствия [ил. 231].



231

231 Успение Богоматери. Икона. Первая четверть XIII в. ГПГ
232 Апостол Иоанн Богослов. Деталь иконы «Успение Богоматери»

[212] Празднование Успения, согласно церковному календарю, совершается 15 августа. Оно связано с представлениями о безгрешности Богоматери, нетленности ее плоти и о том, что ее смерть открывает путь к вечной жизни. Поэтому в песнопениях праздника Успения она именуется «лестницей», по которой Бог сошел с небес на землю, а люди могут подняться на небо. Не позднее X в. в Византии, а затем и на Руси появляются и краткие (только с Христом и апостолами у одра Богоматери) и более пространные иконографические изводы, в том числе с изображениями апостолов, переносимых на облаках из разных стран, где они проповедовали евангельское учение, в Иерусалим, в дом Богоматери, и сценами принятия Христом, сошедшим на землю, ее души, которую он передает ангелам, а те возносят ее в рай. Текстовой основой изображений такого типа, помимо богослужебных песнопений, были многочисленные апокрифические сказания, к примеру: Слово Иоанна Солунского, Три слова на Успение Иоанна Дамаскина и другие. Об этом см.: Порфирьев, 1890. С. 270–279, 281–295; Wratislaw-Mitrovič, Okunev, 1931. С. 134–174; Апокрифические сказания об Иисусе, 1999. С. 135–145; Shoemaker, 2003. Скабалланович, 2004. Подробно об иконографическом изводе, представленном на новгородской иконе, см.: Татаурченко, 2020/1. С. 315–323.
[213] Помимо расположения фигур апостолов во главе с Петром и Павлом слева и справа от одра и по сторонам от находящегося в центре композиции Христа — как в сценах Евхаристии, на такое сходство указывает ткань, свисающая с одра, которая

Смысловым и геометрическим центром сцены является фигура Христа, держащего на руках и демонстрирующего миру не тронутую грехом чистую душу Богоматери, которая, подобно младенцу, обвита белыми пеленами. Ее успение — переход от жизни земной к жизни вечной [212] — представлено здесь и как величайшее таинство, и как монументальная картина торжества, связанного с прославлением Пресвятой Девы — Царицы Небесной. Нижний ярус композиции и одновременно ее передний план занимают фигуры апостолов, пришедших в дом Богоматери на горе Сион и окруживших смертный одр, на котором она возлежит. Слева, у изголовья одра, стоит апостол Петр с кадилом в руке, совершающий обряд отпевания, непосредственно за ним стоит евангелист Марк в величественной позе сдержанной скорби — со склоненной головой и скрещенными у пояса руками. Справа представлен апостол Павел, низко склоняющийся к ногам Пречистой Девы, а за ним — евангелисты Лука и Матфей, в полуповоротах обращенные друг к другу, делящиеся общим для всех чувством скорби и одновременно размышляющие о происходящем. К этому «ближнему» ряду скорбящих примыкает фигура апостола Иоанна Богослова. Он буквально приник к изголовью одра и пристально всматривается в лик Богоматери. Его поза ритмически повторяет сильное, почти импульсивное движение апостола Павла, подчеркнутое окраской одежд, самой яркой в общей цветовой гамме иконы. Но вместе с тем его движение делается сдержанным, чувство затаенным, что призвано указать на «сыновство» Иоанна, жившего, согласно церковному преданию, в доме Богоматери. По иконографической традиции Иоанн располагается между Христом и Богоматерью, что должно было напоминать о его стоянии у подножия Креста Господня на Голгофе рядом с Богоматерью, а поза склонения к ее груди — видимо, о возлжании Иоанна на груди Христа во время Тайной вечери [ил. 232].

напоминает алтарную завесу, а ее ромбовидный золотой орнамент повторяет традиционную орнаментацию изображений ткани, покрывающей престол Христа. Один из святителей, включенных в сцену, кадит одр кацей так, как обычно кадят во время литургии алтарный престол и святые дары. Наконец, сама Богоматерь олицетворяет человеческое начало во Христе — его плоть и кровь. Соответственно, ангелы, слетающие ко Христу с покровенными руками для принятия души Богоматери,

являют образы диаконов, сослужащих Христу Великому Архиерею.
[214] Мотив летящих на облаках апостолов, подчеркнутый из апокрифических источников, впервые возникает в памятниках X–XI вв. См.: фрески Токалы-килисе (Wharton-Epstein, 1986) и церкви Св. Софии в Охриде (Djurić, 1963).
[215] На исчезновение «ритмической согласованности фона и фигур» обратила внимание Г. С. Колпакова, не без основания назвавшая эту особенность иконы «главной новацией» (Колпакова, 2007. С. 440).



232

В следующем по высоте регистре художник поместил по сторонам от Христа фигуры остальных апостолов из числа двенадцати и трех архиереев — слева Иерофея Афинского (держит в руке кацею — кадильницу с ручкой) и Дионисия Ареопита (с ораторским жестом левой руки), а справа — Иакова, брата Божьего, первого епископа Иерусалимского. Присутствие иереев указывает на еще один важный аспект символики Успения — одр Богоматери уподобляется здесь евхаристическому престолу. На него тело Богоматери возложено как образ плоти Христовой, причаститься которой с двух сторон, как в композициях, представляющих Евхаристию, подходят апостолы [213].

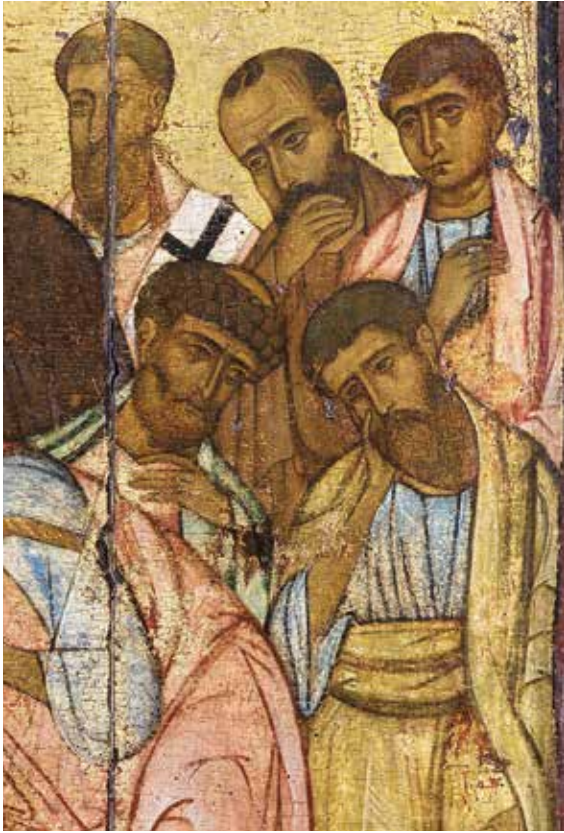
В верхней части иконы тремя регистрами расположены изображения апостолов в облаках, летящих в Иерусалим [214], ангелов, указывающих им путь, и ангелов, принимающих душу Богоматери из рук Христа и возносящих ее в «небесные селения», олицетворением которых является сегмент темно-синего неба, украшенного золотыми звездами. Всю сцену, действия всех ее персонажей мастер представил как зрелище, развертывающееся на обширном золотом фоне, который не окружает фигуры со всех сторон, как это было в искусстве предшествующей эпохи, а является своего рода «театральным задником» [215]. Участники события являются пред взором зрителя единовременно, как на авансцене после поднятия занавеса. Используя в построении композиции иконы такой

прием, художник создавал образ открывающегося нового, истинного мира, на границе которого перед одром Богоматери стоят апостолы, чьи равномерно расставленные, равновеликие фигуры образуют единую протяженную шеренгу.

Своего рода «панорамное» раскрытие сцены ощущалось еще острее, когда боковые поля иконы не были опилены [216]. Усиливая этот эффект, художник противопоставляет фигуры фону, однако не отрывая их от него. Они ровно настолько выдвинуты вперед, что плечи самых крайних заходят на поля иконы, однако цельность обширной поверхности золотого неба сохраняется. Ноги апостолов едва касаются верхней кромки очень узкого зеленого позема, отделенного от фона тонкой красной каймой, а за ними открываются просветы золотого «неба». Достичь такого впечатления монолитности целого было для художника столь важно, что ему пришлось, дабы не разрушать цельность композиции, пойти на некоторые упрощения, в результате чего фигуры двух персонажей, находящихся в среднем регистре, оказались лишены изображения ног и как бы повисли в воздухе.

Последовательное и тонкое различие художником смысловых планов позволяет понять и глубокое символическое значение таких редчайших иконографических деталей, как изображение красных туфель Богоматери, находящихся на самом переднем плане, на подножии, расположенном на поземе у основания одра-престола. Являющийся знаком царственного достоинства Богоматери—Царицы Небесной, одновременно олицетворяющей земную Церковь, они призваны напоминать о ее незримом присутствии в мире и постоянном молитвенном стоянии, как поется в тропаре праздника: «Во успении мира не покинула, престоавилася еси к животу, Мати сущи Живота» (то есть Христа) [217]. Становится понятным также, почему на переднем плане рядом с верховными апостолами оказались евангелисты, сообщившие миру благую весть, чье свидетельство наполнило его словом Премудрости Божьей. Последний аспект, связанный с культом Христа-Софии, несомненно, был особенно близок новгородским заказчикам иконы. Тут надо вспомнить, что престольными праздниками собора Св. Софии были Успение Богоматери и Рождество Богоматери. По сути, автор «Успения», изображает то, что византийские богословы обозначали словом «парусия» (греч. παρουσία), означающим и пришествие Бога в мир, и присутствие его в мире [ил. 233].

Превращая сцену Успения в картину прославления Богородицы, открытие небесной реальности, мастер строит ее по принципу классической композиции, в центре



233

которой находится главный герой, а все участники события выводятся на передний план, где каждый из них выполняет вмененную ему роль. В расположении фигур он соблюдает принцип изокефалии (равноголовия), в передаче поз и жестов—благородную сдержанность движений, избегая сильных пространственных ракурсов, способных разрушить ритм фризowego разворота сценического действия [218]. Исходя из того же принципа, он сводит моделировку пластической формы до невысокого, очень обобщенно проработанного рельефа [219]. Там, где высота рельефа по необходимости должна быть увеличена, как в случаях с изображениями Христа, апостола Павла и летящих апостолов, мастер создает вокруг них особые «обрамления»—то в виде дополнительных широких складок гиматиев, чьи остро очерченные края контражуром выделяются на гладком золотом фоне средника, то используя для этого глубокие по тону синие «подкладки» облаков, чьи контуры образуют прихотливый узор.

Принцип контражура художник использует и для организации колористической гаммы. В ней ахроматические тона [220] сочетаются с постоянно видоизменяющимися своей интенсивностью оттенками желтого, розового и голубого [221]. А для придания палитре звучности выделяются небольшие, но интенсив-

[216] В настоящее время соотношение высоты и ширины иконной доски равно 155×128 см. Первоначально, когда боковые поля были примерно на 2–2,5 см шире, это соотношение составляло 155×134/135 см.

[217] Иное толкование этой детали дают составители каталога икон Третьяковской галереи, которые видят в ней символ оставления Богоматерью земного пути (ГТГ. Каталог. 1995. С. 57–59. Кат. 10).

[218] О.С. Попова склонна видеть в этом просчеты художника, а не результат поиска им необходимого решения. Она как погрешности отмечает «перегруженность композиции, недостаток пауз» (Попова, 1988/2006. С. 242).

[219] Эту особенность живописи иконы О.С. Попова комментировала так: «Фигуры выделяются силуэтами. Объем формы—минимальный и существует благодаря верности пропорций. Правда, раньше форма была рельефнее» (Там же. С. 239). Более точной представляется оценка этой особенности трактовки пластической формы, данная Г.С. Колпаковой: «Плоскостно развернутые лики—новое понимание формы, определенное новым соотношением света и объема по сравнению с комниновской живописью... Форма ликов отточенная, гладкая расположена в единой плоскости рельефа. Она словно расплющена между двумя слоями. Свет утрачивает самостоятельность по отношению к форме» (Колпакова, 2007. С. 442).

[220] В первую очередь различные оттенки коричневого.

[221] Как правило, они используются в смесях с белилами, количество которых постоянно варьируется.

233 Апостолы. Деталь иконы «Успение Богоматери»
234 Ангел. Деталь иконы «Успение Богоматери»
235 Распятие. Роспись Богородичной церкви монастыря Студеница, Сербия. 1209 г.



234

ные по тону вкрапления красного и синего цвета в папоротках (подкрылках) ангелов. Располагая по-разному окрашенные пятна одежд на золотом фоне средника, делая их то непроницаемо-темными, то прозрачными, обводя для усиления контраста силуэты фигур тонким черным контуром, мастер аккумулирует энергию каждого цвета и создает эффект, подобный зрелищу заходящего солнца. Свет, проступающий через цветные ткани одежд окрашивается в их тона [222]. И лишь только на поверхности складок одежд Христа и Богоматери он ложится в виде немногочисленных, чуть подцвеченных белильных бликов, которые не растекаются по ним, не лучатся, не проникают в глубину ткани, но делаются материально жесткими и начинают блестеть, как металл. О мере их интенсивности позволяют судить сопоставление пробелов на складках синего гиматия Христа и чистых белых пятен святительских омофоров. Такой же степенью плотности отличается матовый золотой фон средника, не позволяющий фигурам в него углубиться, «вытесняющий» их на передний план. Усиливает ощущение его плотности сияние бликующих золотых нимбов Христа и летающих к нему ангелов, которые фактурно отличаются от золотого «неба» [ил. 234].

Такой трактовке «световой атмосферы» соответствует неконтрастная манера письма

слегка затемненных ликов, которое ведется почти без использования белил [223]. Этот прием позволял мастеру передавать состояние внутреннего сосредоточения, абсолютной тишины и одновременно усилить звучание темы единства чувства, владеющего всеми свидетелями таинства [224].

Выдвигая фигуры персонажей на авансцену, вводя в композицию мельчайшие, точно переданные детали—золотые и голубые травы, украшающие позем, поблескивающие золотом оклады кодексов в руках евангелистов, несущихся на облаках, золотые звезды на синем сегменте неба и золотой ромбовидный орнамент, украшающий синюю опушку лузги ковчега,—художник целенаправленно отделял представленную картину мира горнего от мира профанного. На это указывает и сам принцип ее сценического построения, при котором темные поля, противопоставленные золотому среднику иконы и напоминающие раму, выполняют функцию рампы, а массивные кратные пропорции доски подчеркивают ее материальность, массивность, вещность.

Стремление художника к наглядности и предметной достоверности, к имитации зрительных и даже тактильных ассоциаций и переживаний отражало одну из важных тенденций искусства новой эпохи. Наиболее отчетливо она проявилась в трактовке фона иконы, который из абстрактной золотой поверхности приобрел свойства материальные, вызывающий ассоциации со зрелищем развернувшейся панорамы бескрайнего неба. Наиболее близкой аналогией является трактовка темно-синего фона, покрытого золотыми звездами, в сцене «Распятие» в росписи Богородичной церкви монастыря



235



236



237

Студеница 1209 г. В этой росписи, так же как и в иконе «Успение», трактуется очень узкий зеленый позем, украшенный разноцветными травами. С таким же вниманием к каждой детали, с тщательностью тонкого резчика в плотной рельефной форме прорисовываются черты лиц [225] [ил. 235].

В художественной жизни Новгорода икона «Успение», чья живопись особенно близка произведениям византийского столичного искусства начала XIII в. [226], не была единственным и случайным явлением, свидетельством чему служат упомянутые выше миниатюры Хутынского Служебника, или, как его еще именуют, Служебника Варлаама Хутынского.

До второй половины XVII в. рукопись находилась в новгородском Хутынском монастыре, откуда попала в собрание Патриаршей (позже Синодальной) библиотеки, а затем в Исторический музей в Москве [227]. Согласно издревле существовавшему в монастыре преданию, зафиксированному записью, сделанной в Служебнике в XVII в., книга была прислана из Царьграда самому основателю монастыря «чудотворцу Варлааму» патриархом Ники-

фором [228]. Однако анализ языка рукописи выявил его диалектные особенности, не новгородские, а галицко-волынские [229]. На этом основании В.Г. Пуцко выдвинул идею о принадлежности Служебника новгородскому архиепископу Антонию, который после Новгорода был с 1220 по 1225 г. на епископской кафедре в Перемышле, где он и мог быть написан и украшен. В 1228 г. Антоний ушел на покой в Хутынский монастырь, где умер в 1232 г. [230]. С ним туда могла попасть и рукопись Служебника. Эта

[225] В иконе некоторые контуры усилены при реставрации. См.: ГТГ. Каталог. 1995. С. 57. Кат. 10. [226] Среди них, например, икона «Моисей перед Неопалимой купиной» из монастыря Св. Екатерины на Синае. См.: Holy Image, 2006. P. 192–193. Cat. 29. [227] ГИМ. Син. 604 (Сводный каталог, 1984. С. 187–188. Кат. 167). [228] Там же. С. 187. [229] *Соболевский*, 1883. С. 29–32. [230] *Пуцко*, 1993. С. 45. [231] По мнению О.С. Поповой, рукопись

могла быть написана галицко-волынским писцом где угодно (в том числе и в Константинополе, например в монастыре Богоматери Перивлепты, в котором часто селились русские) и уже оттуда попасть в Новгород. К такой мысли ее привело исключительное по совершенству художественное качество миниатюр, отсутствие в манере письма сколько-нибудь заметных локальных примет, позволяющих отличить их живопись от произведений византийских мастеров

(*Попова*, 1997/2003. С. 108). Однако такой путь попадания рукописи в Новгород кажется слишком сложным. Версию В.Г. Пуцко, согласно которой наиболее вероятным заказчиком рукописи был архиепископ Антоний, совершивший около 1200 г. хождение в Константинополь, приняла Э.С. Смирнова. Она считает, что рукопись была выполнена около 1224 г., когда Антоний занял епископскую кафедру в Перемышле (*Сарабянов*, *Смирнова*, 2007. С. 202–203). [232] Размер рукописи уменьшился в начале XVIII в. при помещении ее в новый переплет. Сейчас он достигает 24,5×19,5 см. [233] В качестве аналогий этому орнаменту О.С. Попова называет орнаментальные панно на сводах под хорами Успенского собора во Владимире и на стенах Рождественского собора в Суздале. Похожего типа орнамент и по рисунку, и по масштабу, по ее замечанию, встречается в рукописях раннего

236 Иоанн Златоуст. Миниатюра Хутынского Служебника. Первая четверть XIII в. ГИМ. Син. 604. Л. 10 об. 237 Василий Великий. Миниатюра Хутынского Служебника. Л. 1А об. 238 Святители. Деталь композиции «Служба святых отцов». Роспись Богородичной церкви монастыря Студеница

XIII в. — Евангелии из Научной библиотеки МГУ, 2. Ag. 80; Апостол 1220 г. из собрания ГИМ, Син. 7 (*Попова*, 1997/2003. С. 109). Несколько иной точки зрения придерживается М.А. Орлова (см. раздел «Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века» в настоящем томе на с. 353–358). [234] *Джурич*, 2000. С. 86–92; *Попова*, 1997/2003. С. 112. [235] «Традиция, — пишет она, — коренная для византийского искусства, определившая основное русло его развития... Каких-либо примет местного письма нет» (*Попова*, 1997/2003. С. 110). Вместе с тем исследовательница указывает на приметы тесной связи Служебника с художественной жизнью Новгорода начала XIII в., обращая внимание на черты сходства изображения Иоанна Златоуста на миниатюре Служебника с образом св. Николая на рассмотренной выше иконе из Новодевичьего монастыря в собрании Третьяковской галереи (Там же. С. 113). [236] *Смирнова*, 2016. С. 108. [237] Там же. С. 105. [238] Миниатюра с фигурой Василия Великого расположена на л. 1А об.; Иоанн Златоуст изображен на л. 10 об. Третья миниатюра — между л. 19 и 20 — была вырезана из рукописи (*Попова*, 1997/2003. С. 108). Красочный слой на изображении Василия Великого сильно потерт, живопись лика сохранилась фрагментарно.

версия пока остается наиболее правдоподобной [231].

Довольно крупная, великолепно украшенная рукопись [232], с миниатюрами на золотом фоне и заставками старовизантийского орнамента [233], имитирующими драгоценные цветные эмали, а также золотыми и киноварными инициалами, свидетельствует о высоком социальном статусе ее заказчика. В свою очередь, характер живописи миниатюр говорит о принадлежности их к наиболее передовой ветви развития «посткомниновского» стиля, к тому же, что и «Успение», этапу его становления, пришедшему на первое десятилетие XIII в. [234]. О.С. Попова называет манеру их исполнения «классической византийской» [235].

Из трех украшавших рукопись миниатюр с изображениями творцов литургии — Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Двоеслова — сохранились только первые две. Святители представлены так, как изображаются иерархи Церкви в композициях «Поклонение жертве» («Служба святых отцов»), — в профиль, держащими в руках развернутые свитки с текстами из чина литургии. С конца XI в. подобного рода изображения нередко располагались в росписях алтарных апсид [236]. Затеяливо украшенные арки, обрамляющие фигуры святителей, как отметила Э.С. Смирнова, «подчеркивают сакральный смысл текста» [237], являясь подобием алтарной преграды или сени над престолом [ил. 236, 237].

Наилучшей сохранностью отличается изображение Иоанна Златоуста [238], позволяющее получить полное представление о самых важных принципах стиля, которым следовал автор миниатюр. Он, как и мастер, написавший икону «Успение», полностью отходит от норм искусства, которыми руководствовались художники конца XII в. На смену фигурам, погруженным в пространство фона, чьи мягкие объемные формы отличались подвижностью, пришли изображения, напоминающие невысокие, но сложные по структуре многоплановые рельефы. Как будто вырезанные из твердого драгоценного материала — стеатита или слоновой кости, — они прочно закреплены на плоскости матово поблескивающего золотого фона. И в данном случае объем строится путем варьирования цветовых оттенков красочных слоев, чередования более рельефно моделированных частей, поднимающихся над уровнем фона, с формами, широко развернутыми вдоль его поверхности. Но при этом, в отличие от автора «Успения», создавшего эффект света, проходящего сквозь пятна цвета, художник, украсивший Хутынский Служебник, варьирует плотность красочных слоев за счет увеличения

или уменьшения количества примеси белил, которые делают их менее прозрачными. Свет не проходит сквозь ткани одежд, но погружается в глубину складок, оставляя лишь следы на их поверхности, каковыми и предстают мягко разрезанные пятна белил. Наряду с цветными контурными описями, играющими одновременно роль теней, уходящих в глубину рельефа, блики света структурируют складки одежд. Благодаря им обширные, свободно свисающие полотнища красно-коричневого подризника и серовато-черной фелони Василия Великого, голубого подризника с золотыми «источниками» и розово-красной фелони Иоанна Златоуста, их золотые епитрахили и палицы, широкие ленты белых омофоров обретают весомость.

Там, где свет ложится на наиболее выпуклые части фигур святителей, которые на первый взгляд могут показаться хрупкими и бесплотными, поскольку одежды почти полностью их скрывают, он обнаруживает наличие под святительскими облачениями крупных объемных форм, на что указывают крутые очерки спин и плеч. Подтверждает такую догадку и характер рельефной, но не контрастной, плотной многослойной и многоцветной моделировки ликов. Она ведется по открытой в зонах теней санкирной прокладке неяркого серовато-оливкового тона мазками чуть красноватой охры с минимальной примесью белил. Насыщенностью тону карнации придают тонкие вкрапления подрумянки, вишнево-красные описи носа,



238



239

штрихи киновари, прячущиеся в глубине век, и темно-красные пятна губ.

Фигуры не повисают в воздухе, но выглядят твердо и прочно стоящими, даже несмотря на отсутствие линии позыма [239]. Особое значение тут приобретает принцип архитектурного построения композиции, при котором главную роль начинают играть масштабные и ритмические соотношения ее частей. Поля фона, окружающие изображения святителей, расположенных строго по оси симметрии, настолько расширяются, что из пространственной среды они превращаются в золотую поверхность, не позволяющую фигурам погрузиться в ее глубину [240]. Фон и фигура взаимодействуют друг с другом примерно так, как обширная, поблескивающая мрамором плоскость стены с выступающей из нее пилястрой. В то же время профильные трехчетвертные развороты фигур, наклоны их голов, отклоняющиеся от оси симметрии, позволяют художнику вывести их из состояния статики, придать им движение и противопоставить его ритм фону, остающемуся по-прежнему замкнутым и неподвижным. Это подчеркивает строгое архитектурное обрамление миниатюр, где доминируют четкие вертикали и геометрически правильные дуги арок, акцентированные полосами орнамента [241].

Особую значимость позам святителей придают крупные развернутые свитки с литургическими текстами, которые они держат перед собой. Представленные на фоне ниспадающих складок фелоней свитки повторяют своими очертаниями плавные изгибы драпировок и создают впечатление, что именно их тяжесть заставляет святителей склонять спины и головы [242]. Благодаря

начертанным на свитках текстам вес материальный обретает ощутимую весомость духовного дара, приносимого святителями во время литургии, равно как черные кресты на белых омофорах напоминают о лежащем на их плечах грузе несомого ими служения. Состояние «напряженной» пластической формы, устойчивость поз свидетельствуют о неколебимости их духа. Об этом же говорят сосредоточенное выражение лиц и даже сам их тип с крупными, хорошо пролепленными массивными чертами, на которых лежит печать мужественной готовности твердо нести свой крест [243]. В этом плане и им, как и иконе «Успение» (ГТГ), самую близкую аналогию представляют изображения святителей в росписи алтаря Богородичной церкви монастыря Студеница в Сербии, созданные в 1208–1209 гг. [244] [ил. 238].

Есть все основания говорить о том, что в миниатюрах Служебника и в иконе «Успение» из Десятинного монастыря была с почти декларативной отчетливостью

[239] Полностью противоположную характеристику этому изображению дает О.С. Попова: «Точеный сидэт и тоненькие контуры сообщают фигуре легкость и сухость, как будто она не имеет веса. Явление святителя предстает как идеальное... Вытянутая вертикаль пропорций predisполагает к взлету и парению...» Миниатюру исследовательница считает «идеальной» как «по бесплотной нематериальной сущности, так и по художественному совершенству» (Попова, 1997/2003. С.109).

[240] Эффект плотности, приглушенного сияния придает фону красная подкладка, на которую положено твореное золото. [241] В миниатюре, представляющей Иоанна Златоуста, эффект золотого «сценического задника», от которого зрительно отделяется фигура святителя, усиливает обрамление в виде перспективно трактованного красного-голубого поребрика. В миниатюре с фигурой Василия Великого ту же роль выполняют изломанные зигзаги ленты, обходящей поле средника.

См.: Попова, 1997/2003. Ил.129. [242] Данная характеристика в полной мере относится и к сильно утраченной фигуре Василия Великого, не менее прочно стоящей на фоне золотого «неба», но только чуть более согбенной. [243] В этих ликах нет ничего от той душевной рефлексии, от тех «тонких, но заметных оттенков человеческой скорби, душевной и духовной экзальтированности», которые действительно свойственны памятникам позднего XII в. типа росписей Курбинова и храмов Кастории, в которых О.С. Попова видит корни искусства создателей как студеницких фресок, так и миниатюр Хутынского Служебника (Попова, 1997/2003. С.11). [244] Джурич, 2000. С.86–92. [245] Там же. Близкие стилистические аналогии миниатюрам Хутынского Служебника представлены памятниками, находящимися в разных частях обширного «византийского мира», что свидетельствует о его быстром распространении. Таковы, например, икона «Св. архидиакон Стефан» из монастыря Св. Екатерины на Синае (Лидов, 1999. Ил.35) и миниатюры грузинской рукописи Творений Григория Богослова начала XIII в. (Тбилиси, Грузинский национальный центр рукописей Национальной академии наук, кодекс А-109). См.: Амиранашвили, 1966. Табл.53–55;

239 Оглавный Деисус. Икона. Первая четверть XIII в. ГТГ
240 Лик Христа. Деталь иконы «Оглавный Деисус»
241 Св. Георгий. Роспись церкви Св. Николая в Кинцвиси, Грузия. Около 1210 г.



240



241

Алибегашвили, 1971. С.205–226. Табл.83–89. [246] Уже поэтому трудно согласиться с существующим мнением, согласно которому, миниатюры Хутынского Служебника, как и стилистически схожие с ними студеницкие фрески 1208–1209 гг., «выглядят родственными системе ценностей позднегокомниновского маньеризма» (Попова, 1997/2003. С.112). К этому добавляется, что «все средства мастера—традиционные, существенных новаций у него нет» (Там же. С.110). В качестве ближайшей аналогии миниатюрам приводится икона «Св. Евфимий» из монастыря Св. Екатерины на Синае, которую, что показательно, К. Вайцман относил к первым десятилетиям XII в. (Вейцман, 1967. С.ХIV. LXXXII. Ил.24), а О.С. Попова—к началу XIII в. (Попова, 1997/2003. С.113). О принципиальных различиях между иконами начала XII в. и начала XIII в. см.: Лифшиц, 2016. С.130–143. [247] В этом отношении представляется очень точным замечание О.С. Поповой по поводу соотношения характеристики образов святых, которую они получают в искусстве начала XIII в.: «Духовное созерцание и богомыслие... не составляет теперь единственного содержания образа, как было в XI в. ... Представляется, что этот мир не обязательно нуждается в преодолении, чтобы у человека появилась возможность созерцания Бога... Как будто предполагается... возможность созерцания, несмотря на непреодоленные сложности душевного мира. Такое искусство провозглашало

воплощена формула нового стиля, часто именуемого «монументальным» [245]. Его суть состоит в демонстрации такого идеала святости, в котором начало духовно возвышенное, отвлеченное и таинственное, ранее считавшееся недоступным для восприятия органами чувств, уступает место образам, намеренно укрупненным, масштабно не совпадающим с традиционными канонами построения пространственной композиции, даже героизированным. Притом что они максимально приближены к зрителю, их формы убедительно достоверны, хорошо «пролепленные» лики наделены индивидуальными чертами, а жесты и позы отличаются определенностью [246], они как будто находятся на возвышенном месте, приподняты над миром обыденным и остаются не подверженными влиянию времени [247].

большие возможности для участия человека в духовной жизни» (Попова, 1997/2003. С.111). [248] Первым на это указал И.Э. Грабарь, датировавший икону XII в. (Грабарь, 1926/1966. С.156, 158). С.В. Лазарев, считавший его произведением начала XIII в. (Лазарев, 1953/1. С.470–471). Принявшая атрибуцию памятника как произведения владимирской школы, В.И. Антонова придерживалась более ранней датировки (Антонова, Мнёва, 1963. № 8. С.68). Ко второй

половине XII в. относит памятник Г.И. Вздорнов (Вздорнов, 2002. С.13, 31). [249] Попова, 1988/2006. С.232. Впрочем, исследовательница, сравнивая образ Претечи с его же изображением в росписи Студеницы, называет первый из них «чуть более старомодным» (Там же. С.236). В целом с такой атрибуцией и датировкой согласилось большинство исследователей. См.: ГТГ. Каталог. 1995. С.65; Эттингер, 2005. С.437–438; Сарабянов, Смирнова, 2007. С.200–201; Татаурченко, 2020/1. С.397–401.

Написанные, по всей видимости, на территории Галицко-Волынской Руси каким-то, безусловно, выдающимся художником, возможно, византийцем, миниатюры Хутынского Служебника, наряду с иконой «Успение» из Десятинного монастыря и рядом других памятников, могут рассматриваться как произведения, эталонные для стиля русского искусства первых двух десятилетий XIII в., нашедшего adeptов в среде высшего духовенства в разных культурных центрах страны.

Примерно в то же время, что и «Успение» из Десятинного монастыря, и Хутынский Служебник, была создана икона «Оглавный Деисус» (ГТГ), которая, скорее всего, связана с владими́ро-суздальской художественной традицией [248] [ил. 239]. Создатель Деисуса, на что обратила внимание О.С. Попова, также весьма определенно и целенаправленно ориентировался на художественные идеалы, воплощенные в росписи Богородичной церкви в Студенице [249]. Это не означает, что именно эти росписи были прямым и единственным источником, из которого заимствовали образы русские мастера. Помимо них исследовательница приводит в качестве аналогий и другие памятники живописи начала века, говорящие о быстром и широком распространении этой «классической» разновидности стиля времени в странах византийского мира. К числу таких аналогий она, например, относит икону «Богоматерь Елеуса» конца XII—начала XIII в. из



242

монастыря Св. Неофита на Кипре и фрески церкви Св. Николая в Кинцвиси (Грузия), созданные около 1210 г. [250]. Сходство с ними, обнаруживаемое иконой «Деисус», подтверждает обоснованность мнения о существовании общего для византийского мира художественного процесса, в который в полной мере было вовлечено русское искусство [251] [ил. 242–244].

Первоначальная функция «Деисуса», написанного на вытянутой по горизонтали относительно узкой доске (62 × 146,5 см), вероятно, уже в древности покрытой серебряным окладом [252], не вполне ясна. Прямых упоминаний о его происхождении в древних актах и летописях нет. Хранившийся до 1918 г. в Успенском соборе Московского Кремля, он, по предположению В. Н. Лазарева, мог попасть туда вместе с другими древними иконами, привезенными в Москву из Владимира в начале XVI в. [253]. Форма доски, находящая прямые аналогии в иконах-эпистилиях, устанавливавшихся на древних алтарных преградах-темплонах, давала основание считать, что и в данном случае мы имеем дело с частью аналогичного темплона [254]. Согласны с такой идеей и авторы каталога икон собрания Третьяковской галереи, которые, однако, допускают, что «Деисус» мог находиться и в помещении алтаря [255]. Вместе с тем



243

известны примеры нахождения произведений, идентичных иконе из собрания Третьяковской галереи, в светских по характеру интерьерах, таких как палаты царского или патриаршего дворца. Так, подобного рода изображения можно видеть в миниатюрах «Книги об избрании на царствие великого государя царя и великого князя Михаила Фёдоровича» 1672–1673 гг., представляющих события, происходившие в интерьере патриаршего дворца и в Грановитой палате [256]. Наконец, нельзя исключать, что изначально это был поклонный образ, установленный над местом погребения. Во всяком случае, до попадания в музей «Деисус» стоял в Успенском соборе Московского Кремля над гробом митрополита Филиппа II [257]. На это же указывают многочисленные примеры деисусных композиций вроде фрески середины XII в. в Мартирьевской паперти Софийского собора [258] в Новгороде и росписей аркосолиев церкви на Протоке в Смоленске, располагающихся в местах погребений [259].

В любом случае, независимо от того, находилась ли икона в храме или в светском интерьере, она, на что указывает характер ее конструктивного и композиционного решения, не была рассчитана на нахождение в обширном пространстве. В этом отношении особенно показателен оплечный срез изображений всех трех фигур—

242 Лик Богоматери. Деталь иконы «Богоматерь Елеуса» из монастыря Св. Неофита, Кипр. Конец XII — начало XIII в.
243 Лик Богоматери. Деталь иконы «Оглавный Деисус»
244 Лик ангела. Деталь сцены «Жены-мироносицы». Роспись церкви Св. Николая в Кинцвиси, Грузия
245 Лик Иоанна Предтечи. Деталь иконы «Оглавный Деисус»

[250] «Отдаленная и огул- ленная параллель—икона Христа из Эрмитажа Св. Неофита на Кипре. Близкий тип лика во фресках Кинцвиси» (Попова, 1988/2006. С. 236). О кипрской иконе Христа и фресках Кинцвиси см.: Papageorgiou, 1969. III. 19; Пифалишвили, 1979; Привалова, 1991. С. 143–158; Татарченко, 2015. С. 21–36.
[251] Попова, 1997/2006. С. 93–118.
[252] От оклада остались следы крепивших его гвоздей. См.: ГТГ. Каталог. 1995. С. 65–66. Кат. 13; Стерлигова, 2000. С. 138, 140; Сабабянов, Смирнова, 2007. С. 201.
[253] Лазарев, 1970/2. С. 128.
[254] В. Н. Лазарев считал такие темплоны начальной точкой развития иконности (Там же. С. 131–137).
[255] ГТГ. Каталог. 1995. С. 65. Кат. 10. Подробно о месте деисусных композиций в системе декора алтаря и алтарной преграды см.: Татарченко, 2020/2. С. 393–397.
[256] Книга о избрании на престол Российского царствия. 2012. С. 59, 85.
[257] ГТГ. Каталог. 1995. С. 65. Кат. 10. В первой половине XVII в. «Деисус» располагался в главном иконостасе севернее Царских врат (Татарченко, 2020/2. С. 378).
[258] Сабабянов, 2012/1. С. 262–266.
[259] Воронин, 1977. Ил. 27, 32, 33.

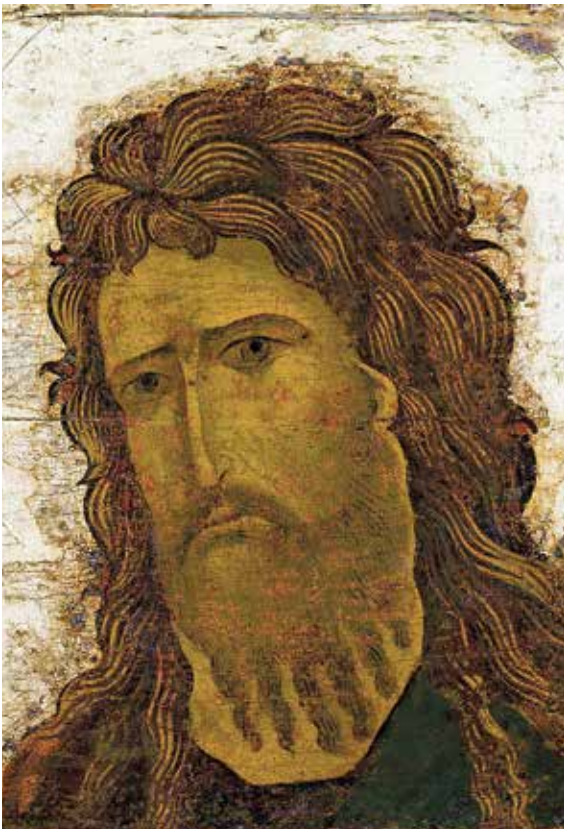
[260] В какой-то период нижнее поле иконы было подтесано. См.: Татарченко, 2020/2. С. 387. Пропорции доски подчеркивают массивность формы изображений и ее прочную связь с основой.
[261] «Лики... написаны охрой с тонким слоем киновари и легкими белильными оживками. Рентгеновские изображения ликом Богоматери и Спаса, идентичные по светотеневой картине, отличаются от снимка, полученного с лика Иоанна Предтечи... Более четко обозначаются тени от чепца и носа, прописанные киноварью губы. По контуру голов прослеживаются нежные белильные полоски, которые как бы отграничивают изображение от фона... Рентгенограмма лика Предтечи иная. Живопись не отграничивается от фона, отсутствуют рентгеновские тени от живописных деталей лика и одежды...» (Виктурина, 1986. С. 150, 154). Подробное описание техники живописи см.: Древнерусская живопись XII–XIII веков, 2020. С. 379, 384–387.
[262] От древнего белого фона сохранились лишь небольшие фрагменты, покрытые насечками; правее головы Богоматери—фрагменты древней черной надписи.
[263] Показательно, что именно в таком повороте Богоматерь изображается в типе Агиосоритиссы—Заступницы. См.: Этингоф, 2000/1. С. 254.
[264] Эта композиционная особенность иконы была отмечена Г. С. Колпаковой: «Фигуры расположены свободно и автономно по отношению друг к другу и к фону, силуэты их нигде не соприкасаются... Создается эффект подчеркнутой обособленности ритмического развития каждой из трех фигур... Взоры всех изображенных персонажей обращены к зрителю. Изокефалия сочетается с легким различием масштабов. Лики Богоматери и Предтечи крупнее лика Спаса» (Колпакова, 2007. С. 443).



244

Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи,— благодаря которому они оказываются максимально приближенными к молящемуся. Этот эффект усиливает заметный перепад размеров широкого верхнего поля и узкого нижнего [260]. Согласовано с таким композиционным решением и сочетание различных приемов личного и доличного письма.

Живопись лика Богоматери, обрамленного яркой, золотой с киноварными нитями, окантовкой капюшона мафория, отличается цветностью и контрастностью. По санкирной прокладке интенсивного зеленого тона, хорошо различимой в оставленной открытой зоне теней, нанесены несколько слоев желто-оранжевой охры и подрумянки, цветовую активность которых усиливают сильные красочные акценты небольшого, но яркого киноварного пятна уст и вишнево-красной описи гребня носа [ил. 243]. В лике Спаса цвет санкиря не столь активен. Он приобрел приглушенный оливковый тон, зона отрытых теней заметно сократилась, цветовые контрасты максимально ослаблены, но при этом заметно усилилась роль неяркого красноватого охрения, равномерно распределенного по всей поверхности карнации. Уста Христа не поддвечены, но оттенены темно-вишневым контуром. В лике Предтечи санкирь отличается сгущенным оливковым



245

тоном. Приоткрывающийся только в зоне теней, определяющий цвет волос и бороды, он просвечивает через слои охрения теплого красноватого тона, придавая образу пророка выражение особой сосредоточенности. Оживляют эту скупую красочную гамму золотисто-охряные линии разделки волнистых прядей его волос [ил. 245].

Последовательно различая манеры письма ликом [261], художник одновременно подчеркивает неразрывное единство всех трех фигур, сближая тонально цвет одежд, активно выделяя их темные силуэты на поверхности фона [262], усиливая острую выразительность их контуров. В сторону зрителя повернуты их лица, непосредственно к нему обращены их взоры, благодаря чему между ним и персонажами «Деисуса» устанавливается предельно короткая, но хорошо ощутимая дистанция. При этом изображения Богоматери и Предтечи с традиционно склоненными головами он сделал чуть крупнее фигуру Христа и, приблизив к переднему плану, представил как личных ходатаев молящегося, его заступников [263]. Организовывая именно так композиционную и пластическую структуру изображения, создатель иконы предлагал особый «способ общения» зрителя со Спасителем и участниками «моления» — не сразу со всеми, а по отдельности с каждым [264].



246

Различия между ними касаются и своеобразного «распределения ролей». Строго фронтальное изображение Христа, с сомкнутыми устами, внимательным, но бесстрастным взглядом, напоминающее образы Спаса Нерукотворного, всем своим обликом внушает мысль о реальности воплощения Спасителя и неизменном присутствии его в земной жизни [265]. Суровый и скорбный Предтеча выступает как пророк, прозревающий наступление Страшного суда. А светлый, лишенный напряжения, но более определенно и рельефно моделированный лик Богородицы заставляет видеть в ней олицетворение веры, надежды и любви, личного ходатая заказчика иконы перед Богом.

Столь индивидуализированный замысел иконы, подвижность образов при очевидной тенденции к обобщению пластической формы, тонкая способность передавать скупыми изобразительными средствами сложную гамму мыслей и чувств [266] свидетельствуют не только о выдающемся мастерстве художника, но и о связи его с определенной художественной традицией. Ближайший по времени пример аналогичной «психологической» подвижности в живописи мы можем найти в образах росписи Дмитриевского собора во Владимире 1190-х гг. [267]. Очевидно, на этом основывались В.Н. Лазарев и другие исследователи, приписывавшие «Деисус» кисти художника, связанного, по их мнению, с кругом владимиро-суздальских мастеров [268].

Вместе с тем в «Деисусе» проявилась интонация, говорящая о том, что создавший икону художник уже переступил через незримую черту, отделяющую искусство позднеромановской поры с его особой эстетикой от устремлений нового времени. Ему, безусловно, близки тенденции, ярко проявившиеся уже в самом начале XIII в. [269]. Они дают о себе знать в заметной обобщенности форм, успокоенности ритма линий, сдержанности чувств, внешнем спокойствии поз, скупости жестов, в строгости взглядов, устремленных прямо на молящихся, как будто их испытующих. Такие же черты можно наблю-

дать, сравнивая изображение Богородицы из «Деисуса» с упомянутой выше кипрской иконой Богородицы, а лик Христа — с образом св. Георгия во фресках Киндзиси [ил. 240, 241].

Сходством с иконой из собрания Третьяковской галереи, и типологическим, и стилистическим, судя по акварели, сделанной А.М. Федотовым в XIX в., отличалось изображение Деисуса, располагавшееся над северным аркосолием западной стены церкви на Протоке в Смоленске [270] [ил. 246]. Росписи большого храма на Протоке в Смоленске [271] относятся к числу памятников, в которых хорошо узнаваемые общие приметы стиля начала XIII столетия органично слиты с чертами локальной художественной традиции. К сожалению, фрески дошли до нас в виде многочисленных археологических фрагментов. Н.Н. Воронин и П.А. Раппопорт, исследовавшие развалины древней постройки, предполагали, что это был собор крупного загородного монастыря, скорее всего, епископского [272]. Они отождествляли его с Ризоположенским монастырем, основанным владыкой Игнатием, который упоминается в летописи под 1206 г. [273]. Строительство в нем храма пришлось на время процветания Смоленского княжества в годы правления Рюрика Ростиславича, несколько раз занимавшего великокняжеский престол в Киеве. С этой датой совпадает период его последнего пребывания в Киеве, приходящегося на 1205–1212 гг. [274].

Обширный храм, окруженный с трех сторон галереями, к которым с запада при-

[265] Характеризуя этот образ, О.С. Попова отмечает его «спокойное, почти индифферентное выражение», «состояние созерцательности», отсутствие напряжения и почти «безэмоциональную ровность» [Попова, 1988/2006. С. 232]. По ее мнению, рядом с этим изображением образы Спасителя, созданные в XII в., «более конкретные и пристальные» (Там же).

[266] Э.С. Смирнова отмечает, что, воспроизводя гармонию и ритм романовской живописи, мастер «очищает» ее, опуская детали форм, придавая изображениям «масштабность и величие» [Сарабьянова, Смирнова, 2007. С. 201]. [267] См.: Лифшиц, 2015/1. С. 255–266. [268] Лазарев, 1953/1. С. 479–482; Он же, 1970/2. С. 128, 130–131; Он же, 1983. Кат. 19; Антонова, Мнѣва, 1963. Т. 1.

246 Деисус. Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. Первая четверть XIII в. Копия А.М. Федотова. ИИМК РАН
247 Неизвестная мученица (Параскева Пятница?). Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. ГЭ
248 Св. Николай Чудотворец. Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. ГЭ

С. 68. Кат. 8; Колпакова, 2007. С. 443. [269] До публикации в 1988 г. статьи О.С. Поповой икону датировали по-разному. И.Э. Грабарь относил ее к XII в. (Грабарь, 1926/1966. С. 52, 57–58). В.Н. Лазарев первоначально считал произведением конца XII в. (Лазарев, 1953/1. С. 479–482), затем датировал ее первой третью XIII в. (Лазарев, 1970/2. С. 128, 130–131; Он же, 1983. Кат. 19). [270] Воронин, 1977. Ил. 27. [271] Протока — ручей, протекавший к западу от места расположения собора. [272] Для характеристики памятника были использованы материалы доклада Д.А. Скобцовой, посвященного росписи церкви на Протоке. [273] Воронин, Раппопорт, 1979. С. 327. По формату плинфы храм датируют 80–90-ми гг. XII в. (Раппопорт, 1982/1. С. 93). [274] Рапов, 1977. С. 161–168. [275] Вероятно, за исключением приделов. Размеры подкупольного квадрата храма были равны 6,15×5,75 м. Общая длина составляла около 30 м, ширина 19 м, а вместе с галереями и капеллами почти — 47 м. Во время раскопок храма, проводившихся в 1867 г. М.П. Полеским-Щепилом (Полеский-Щепило, 1870; Он же, 1867. С. 188–190), было обнаружено большое число крупных фрагментов древней росписи, часть которых зарисовал А.М. Федотов. Зарисовки А.М. Федотова, хранящиеся в архиве ИИМК РАН, ввел в научный оборот М.К. Каргер (Каргер, 1964. С. 107). Впоследствии в 1962–1967 гг. раскопки велись экспедицией Института археологии АН СССР под руководством Н.Н. Воронина, а затем в 1972–1975 гг. — экспедицией Ленинградского

отделения Института археологии АН СССР под руководством П.А. Раппопорта. Наиболее полная публикация фрагментов росписей и копий с них была осуществлена Н.Н. Ворониным (Воронин, 1977. С. 14–95). [276] Фрагменты росписей хранятся в фондах Смоленского государственного музея-заповедника, Государственного Эрмитажа и НГОМЗ (КП 33686/1–10, НВ 20068/1–77). См.: Яковлева Л., 2003. С. 150–161. [277] Воронин, 1977. Ил. 18, 19, 21–25, 36; Орлова, 2015. С. 506–516. [278] См.: Орлова, 2015. С. 506–514. [279] В храме было 11 аркосолий, из которых в южной и западной стенах располагалось по четыре, а в северной — три. Все места погребений имели росписи. См.: Воронин, Раппопорт, 1979. С. 309. [280] Н.Н. Воронин идентифицировал ее как св. Параскеву Пятницу (Воронин, 1977. Ил. 5). [281] Помимо Христа, со свернутым свитком изображали пророков, апостолов и преподобных. [282] От них уцелели только босые ноги и небольшой фрагмент изображения длинных одежд. [283] Сохранились фрагменты изображений подножия трона, нижней части фигуры Христа и ног архангелов в сапожках, украшенными жемчугом, а также части арки, базы и ствола левой колонки. По мнению Н.Н. Воронина, по сторонам престола могли быть изображены фигуры людей, с молитвенными жестами обращающихся к Христу, — «представители смоленской княжеско-боярской знати», выступающих в роли ктиторов и молитвенников (Воронин, 1977. С. 19). А.С. Преображенский не отрицает возможности такого истолкования композиции, но допускает и то, что здесь могли быть изображены архангелы (Преображенский, 2012/1. С. 128–129).



247

мыкали два придела, был почти полностью расписан [275]. Фрагменты древней стенописи, раскрытые в процессе археологических исследований, сохранялись в нижних частях стен и столбов постройки, а также в нишах над погребениями [276]. Ансамбль росписи отличался необыкновенным обилием и праздничной нарядностью декоративных мотивов. В цокольных частях стен с традиционными орнаментированными подвесными пеленами сочетались мотивы полилитии, имитирующие технику инкрустации из цветных мраморов, а также изображения пышных ковровых тканей с узорами зооморфного типа [277], которые напоминают драгоценные византийские или иранские аксамиты [278]. Судя по фрагментам живописи, располагавшимся над декоративными панелями цокольной части стен, чья высота достигала 160 см, вся роспись строилась в виде разновеликих регистров, в которых поясные и полнофигурные изображения святых чередовались с сюжетными композициями. При этом менялся и цвет фона, на котором они располагались.

Есть основания считать, что система росписи во многом была продиктована богослужебным уставом монастыря, в котором, судя по большому числу погребений, расположенных по периметру стен наоса, значительное время отводилось поминальным службам [279]. Косвенно на это же указывает обилие поясных изображений святых, расположенных в нижней зоне стен непосредственно над поясом пелен, по размерам



248

сопоставимых с иконами. Целый регистр таких изображений, расположенных на голубом фоне, сохранился на северной стене жертвенника. В их число входят фигуры двух диаконов в белых стихарях (?), мученицы в светло-красном мафории [280] и мученика в патрицианских одеждах [ил. 247]. Восточнее, в этом же регистре, различимы фрагменты изображения полуфигуры, облаченной в зеленовато-голубые одежды (хитон или тунику?), сжимающей в левой руке свернутый белый свиток. Не исключено, что это образ Христа-Эммануила, символизирующий евхаристическую жертву [281]. Справа и слева от него на голубом фоне художник расположил изображения двух святителей в белых фелонях с очень большими закрытыми евангельскими кодексами в руках. В том же регистре, но уже на южной стене жертвенника представлен свяtitель Николай Мирликийский. Восточный откос прохода из жертвенника в алтарь занимали две фронтальные фигуры в рост [282] [ил. 248].

В центре апсиды жертвенника над поясом пелен располагалась большая сцена, достигавшая в высоту 1,62 м. Сохранившиеся фрагменты росписи позволяют говорить о том, что здесь был изображен Христос, восседающий на троне в окружении двух архангелов, слегка склоняющихся к нему. Все фигуры представлены внутри кивория золотистого цвета, имевшего вид мраморной трехлопастной арки с колонками на резных базах [283]. Само расположение композиции в нижнем регистре росписи говорит



249

о ее нетрадиционном иконографическом решении. Оно дает основание согласиться с тем, что Христос был здесь представлен в образе священника, так, как это можно видеть в алтарных росписях Спасской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке начала 160-х гг. и церкви Спаса на Нередице 199 г. [284] [ил. 249].

Благодаря сделанным А.М. Федотовым еще в XIX в. копиям фрагментов фресок, до нас не дошедших, могут быть реконструированы изображения, находившиеся в других частях храма. Одно из них, располагавшееся в южной части западной стены храма над аркосолием — местом погребения, — представляет группу праведников, стоящих в молитвенных позах перед тронном Богоматери [285]. В композицию этой сцены, безусловно, входившей в ансамбль «Страшного

суда» [286], художник, очевидно, выполняя волю заказчика, вписал место захоронения какого-то человека, таким образом указывая на то, что и усопший присутствует в этой группе людей, молящих Богоматерь о прощении грехов [ил. 250]. В самом же аркосолии художник поместил поясной «Деисус» [287] — изображение, наиболее традиционное для росписей мест погребений [288]. Не исключено, как полагает А.С. Преображенский, с темой личного моления могла быть связана композиция, располагавшаяся в нартексе в нижней части северной грани северо-западного столба рядом с панелью полиитии [289].

Другой крупный фрагмент росписи (размером 1,70 × 2,13 м), на котором различимы фигуры людей в длинных белых рубахах, без обуви, располагался на северной стене



250

[284] Такое предположение было высказано Д.А. Скобцовой в докладе «Роспись храма на Протоке в Смоленске», прочитанном в декабре 2014 г. на VI Всероссийской научно-практической конференции «Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация» (далее — *Скобцова*, 2014. Доклад). Подтверждает данную гипотезу изображение обуви фигур, предстоящих Христу, она украшена жемчугом, что традиционно относилось к деталям одеяний ангелов и архангелов.

[285] *Воронин*, 1977. Ил. 28. По свидетельству М.П. Полесского-Щепилло, правее находилась такая же группа фигур (*Воронин*, 1977. С. 54).

[286] Такая интерпретация данного изображения, предложенная Д.А. Скобцовой (*Скобцова*, 2014. Доклад), выглядит наиболее убедительно. Н.Н. Воронин интерпретировал его как моление мирян перед Христом (*Воронин*, 1977. С. 54). А.С. Преображенский прочитывает изображение как сцену «Лино Авраамово». (*Преображенский*, 2012/1. С. 130–131).

[287] *Воронин*, 1977. Ил. 27. Расположение «Деисуса» непосредственно под фрагментом росписи с группой молящихся делает маловероятным предположение о том, что она могла представлять собой донаторский портрет. См.: *Преображенский*, 2012/1. С. 128–131.

[288] Самым известным примером такого расположения Деисуса является фреска Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде.

[289] Основываясь на сохранившейся акварели М.П. Полесского-Щепилло, исследователь предположил, что здесь мог находиться «малозаметный портрет», ориентированный на алтарь храма и представляющий человека «в позе коленопреклонения» (*Преображенский*, 2012/1. С. 131).

249 Христос на троне с предстоящими. Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. ГЭ
250 Богоматерь на троне с предстоящими. Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. Копия А.М. Федотова. ИИМК РАН
251 Иоанн Предтеча с избранными святыми. Роспись аркосолия церкви на Протоке в Смоленске. СГМЗ
252 Восстание мертвых (?). Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. Копия А.М. Федотова. ИИМК РАН



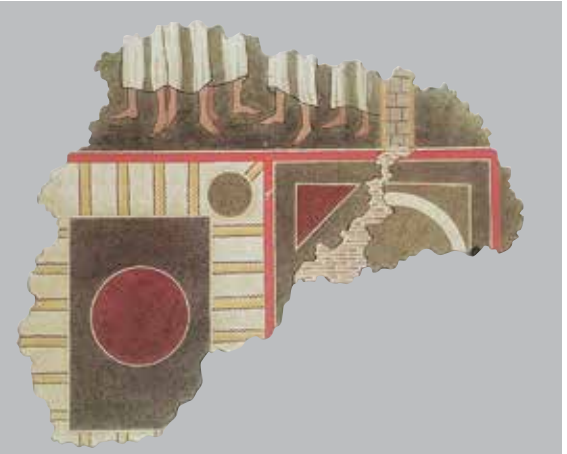
251

храма над аркосолием [290]. Н.Н. Воронин видел в нем часть сцены «Сорок мучеников Севастийских» [291], хотя здесь отсутствует изображение берега и волн Севастийского озера — места смерти мучеников [292]. Вместе с тем нельзя исключать, что фрагмент мог принадлежать композиции, связанной с темой воскрешения мертвых, примыкавшей к ансамблю сцен Страшного суда, тем более что рядом с нею также находились погребения [ил. 252]. С погребальной функцией церкви на Протоке, по-видимому, была связана еще одна композиция, основание для реконструкции которой дает изображение рыбы в сети, найденное среди мелких фрагментов росписи в юго-западной части храма. Н.Н. Воронин предположил, что они относятся к сцене «Чудесный лов рыбы (Явление Христа апостолам на море Тиве-

риадском)» [293]. В понимании отцов Церкви и средневековых богословов сцена эта прообразовывала Второе пришествие Христа и грядущее спасение человечества [294].

Остальные фрагменты живописи, открытые археологами или известные нам по описаниям, связаны с росписями нартекса и галерей храма, где также находились погребения, отмеченные аркосолиями. На одном из таких фрагментов, найденном в восточной части северной галереи, где погребений особенно много, различимо изображение оскаленной пасти зверя, похожего на льва. Скорее всего, как предположила Д.А. Скобцова, она могла относиться к композиции «Даниил во рву львином» [295], издревле воспринимаемой как образ грядущего воскресения мертвых [296]. В некоторых аркосолиях галерей и нартекса сохранились изображения Деисуса [297], в других — фигуры избранных святых, очевидно, небесных покровителей погребенных там людей. Показательны в этом отношении росписи аркосолия западной стены южной галереи, где в молитвенном обращении к Христу представлены неизвестный святитель и неизвестная мученица в красном мафории [298]. Аналогичным образом в аркосолии северной галереи представлены изображения семи святых в рост, среди которых выделяется фигура Иоанна Предтечи с развернутым свитком в руке [299]. Традиционно текст на его свитке содержит пророчество о приближении Страшного суда и призыв к покаянию [ил. 251].

Помимо тех частей росписей храма, первоначальное место которых может быть определено с той или иной степенью точности, археологами было найдено множество



252



253

фрагментов личного письма [300], не имеющих точной привязки, но дающих хорошее представление о стиле живописи и времени ее создания [301]. В целом же сохранившиеся фрагменты фресок дают основание говорить о том, что система росписи церкви на Протоке, ее программа заметно отличались от «классического» типа храмовых декораций, выработанного византийским искусством на протяжении X–XII вв. В первую очередь на это указывают «вторжения» в систему

росписей наоса композиций, соотносимых не столько с общественным богослужением, сколько с частными службами, требами — молениями об усопших и о благополучии живых. Об этом же говорит и обилие отдельных изображений святых [302]. Судя по всему, церковь служила некрополем для представителей нескольких крупных аристократических родов Смоленска.

Несмотря на то, что от росписи храма на Протоке дошли лишь отдельные фрагменты, сохранность красочного слоя многих из них такова, что дает возможность достаточно отчетливо представить особенности стиля живописи этого памятника.

Вместо светотональной системы моделировки пластической формы, которая была характерна для живописи конца XII в., работавшие здесь мастера применяли вошедшие в художественную практику в первое десятилетие XIII в. приемы сочетания хроматических и ахроматических цветов, отличающихся разной интенсивностью красочного тона, — то, что можно назвать цветотональной системой письма. В одних случаях в качестве базовой прокладки для личного письма они использовали насыщенный зеленый цвет, оттеняя его плотными слоями ярко-оранжевой охры и насыщенными по тону мазками подрумянки. В других случаях моделировка велась по сплошной



254

255

[300] Там же. Ил. 41–46, 49.
[301] Все исследователи датируют стенопись церкви на Протоке тем же временем, что и архитектуру — концом XII — началом XIII в. См.: Воронин, 1977; Салько, 1982. С. 179. Табл. 152–155; Орлова, 2015. С. 506–514; Преображенский, 2012/1. С. 128–130.
[302] Помимо упомянутых выше святых, представленный в росписи жертвенника, к изображениям, имеющим, скорее всего, патрональный характер, относятся фрагменты полуфигуры св. Анании, которая была заключена в медальон с красным фоном, и воина-мученика в кольчуге с крестом в руке (Воронин, 1977. Ил. 47, 48).

253 Лик неизвестного святого. Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. ГЭ
254 Лик неизвестного святого. Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. ГЭ
255 Лик неизвестного святого. Фрагмент росписи церкви на Протоке в Смоленске. ГЭ
256 Избранные святые. Деталь росписи церкви на Протоке в Смоленске
257 Снятие с Креста. Миниатюра Евангелия. Первая треть XIII в. Берлин, Государственная библиотека. Gr. qu. 66. Fol. 256 v.
258 Приведение ко Кресту. Икона. Первая треть XIII в. Церковь Богородицы в Пелендри, Кипр



256

прокладке светло-коричневой охры, оставляемой открытой в узких зонах теней. Поверх нее наносились тонально сближенные, но при этом хорошо различимые по цвету слои желтой охры и охры, смешанной с белилами, которые образуют невысокий рельеф с ровной плотной поверхностью. И в первом, и во втором случаях для усиления выразительности рельефа они использовали разноцветные контурные линии, четко определяющие границы формы, и редкие, но резкие, почти корпусные мазки чистых белил. Не погружающиеся в глубину карнации, не сливающиеся с поверхностью формы, эти белильные штрихи и линии, утратившие качество светового рефлекса, подчеркивают материальную сущность красочной субстанции. Используя белила, которые, контрастируя с черными, коричневыми, темно-синими и темно-вишневыми контурами, отмечают самые выпуклые части объема, авторы росписей постепенно, план за планом переходя от плоскости фона и повышая высоту рельефа, переводят силуэтную форму в объем. В некоторых случаях аналогичную белилам функцию выполняют равные им по интенсивности небольшие пятна киновари, окрашивающие уста персонажей росписи. В результате возникают изображения, напоминающие невысокие деревянные рельефы, расписанные по левкасу. С особой наглядностью этот прием прослеживается на фрагментах изображений двух старческих ликов с прекрасно сохранившимся аутентичным красочным слоем [ил. 253–255].

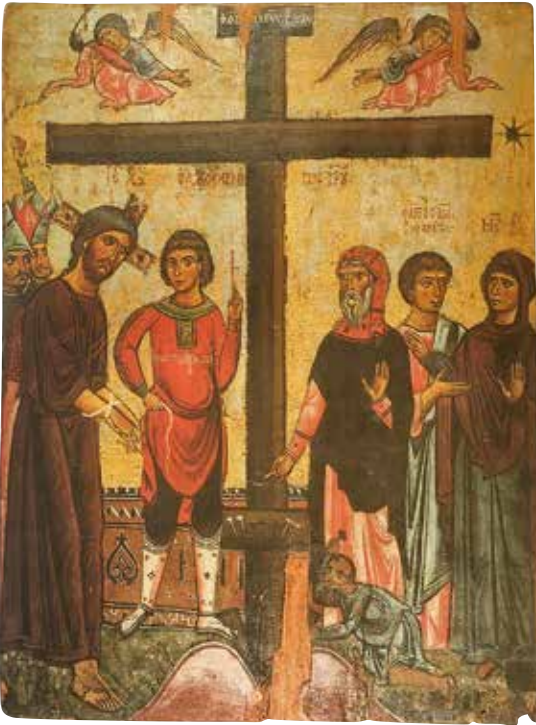
Столь же выразительны приемы доличного письма. Они основаны на принципе контрастного противопоставления светлой поверхности фона и насыщенных по тону красочных пятен одежд, складки которых не уходят в его глубину, а выворачиваются в сторону переднего плана. Отделенность от фона каждого изображения подчеркивается

компактностью форм, очерченных хорошо читающимися широкими темными контурными описями, а также крупными пространственными цезурами, разделяющими фигуры. Там, где фигуры представлены в полный рост, этот эффект усиливает узкий темный позем.

Как и в письме лиц, высота рельефа понижается к плоскости фона, но утрата объемности компенсируется за счет тональной насыщенности и массивности самой формы красочных пятен. Такая манера требовала от художников расширения состава их красочной палитры, в которую, наряду с пигментами, традиционно использовавшимися мастерами XI–XII вв., они вводят сложные красочные смеси, образующие лимонно-желтые, пурпурно-коричневые, иссиня-черные, серые, кирпично-красные,



257



258

ярко-красные, сиреневые и другие цвета. Пятна чистого белого цвета они активно используют для создания эффекта набухающих и тяжело падающих вниз драпировок. Для этого пятна белый выводят на первый план, противопоставляя их цвету подкладочных слоев живописи и придавая им либо форму тонких вертикальных полос, отделяющих гребни складок от зон теневых углублений, либо массивных сгустков краски, тянущих складки одежд вниз. В данном случае они выступают не как отблески света, играющие на поверхности ткани, а как знаки наличия скрытого внутреннего ядра формы, проступающего наружу сквозь цветовую оболочку тканей [303] [ил. 256].

Описанные приемы в разных вариациях получают распространение в живописи первых десятилетий XIII в. Наиболее близкую стилистическую аналогию им представляют миниатюры Евангелия из Государственной библиотеки в Берлине (Gr. qu. 66), созданные, как показал А.Л. Саминский, в одном из лучших скрипториев Никейской империи, видимо, в 1220–1230-х гг. [304] [ил. 257]. Известны они были и в практике мастеров, работавших в разных художественных центрах обширного византийского мира [305], что демонстрируют и памятники, рассмотренные выше, а также на территории Западной Европы, где, как правило, обретали черты местного своеобразия [ил. 258].

В росписи церкви на Протоке особенно сти локальной смоленской художественной традиции проявляются в первую очередь в том предпочтении, которое местные мастера отдают определенным пигментам и их устойчивым сочетаниям друг с другом. К таковым относятся ярко-желтая краска (аурмипигмент?) и постоянно находящиеся в связке с ней морковно-красный цвет (сурик?) и черный с голубым оттенком (уголь?). Столь же часто повторяются сочетания голубого и насыщенного темно-синего цвета с ярким алым тоном красного цвета, а также пурпурно-коричневого, светло-серого и лимонно-желтого [306]. В манере моделировки ликов выделяется прием письма по санкирным прокладкам ярко-желтого, светло-коричневого или ярко-зеленого цвета и присутствие очень насыщенной по тону подрумянки. В декоративном оформлении отмечается особая любовь к крупным панелям, стилизующим разноцветные мраморы с кристаллическими вкраплениями, и древнюю технику мраморных инкрустаций — *opus sectile* [307]. Это подтверждают и фрагменты росписей других храмов города, найденные при археологических раскопках.

Притом что все рассмотренные памятники обладают чертами, указывающими на их связь с различными локальными



259

[303] По замечанию Д.А. Скобцовой, не все фрески храма отличались единством стиля. Как пример другой манеры личного письма она выделяет голову неизвестного святого, представленную на синем фоне: «Обводка нимба, волосы и лик написаны синей краской по общей заливке желтого цвета в эскизной, но не слишком экспрессивной манере, а несколько мягких белильных штрихов дополняют свободный рисунок. Живые, меняющие толщину линии контуров выполняют и роль теневых описей. В одном случае мягкие, в другом — более интенсивные притенения предложены жидкой краской коричневого либо серо-оливкового цвета и, будто

растушеванные, плавно переходят в выступающие освещенные участки ликов, создавая рельеф формы» (Скобцова, 2014. Доклад). Такая манера напоминает живопись конца XII в. и позволяет предполагать, что росписи в галереях создавались не одновременно, а на протяжении какого-то, скорее всего, относительно короткого периода. [304] А.Л. Саминский склонен сдвигать датировку этой рукописи даже к середине XIII в. (Саминский, 1997. С. 114–138). [305] В качестве аналогий колористическому решению росписей Д.А. Скобцова (Скобцова, 2014. Доклад) приводит миниатюры афонских рукописей начала XIII столетия — Нового Завета из Лавры Св. Афа-

насия (cod. В 26) и Деяний апостолов из Ватопеда (cod. 851). См.: Christou, Mavropoulou-Tsioumis, Kadas, Kalamartsis-Katsarou, 1991. Vol. 3. III. 71–80; Vol. 4. III. 226–236. К ним она присоединяет икону «Шествие на Голгофу» начала XIII в. из церкви Св. Креста в Пелендри на Кипре. См.: Maniera Cyprus, 2017. P. 84. Fig. 9. [306] Например, фрагменты живописи Воскресенской церкви конца XII в. См.: Воронин, 1977. Ил. 60–69. [307] Таковы фрагменты почти полностью утраченных росписей церквей Св. Василия на Смядыни и Архангела Михаила (Свирской). См.: Воронин, 1977. Ил. 72, 73; Орлова, 2015. С. 503–516. См. также: Брюсова, 1967. С. 82–89.

259 Богоматерь Белозерская. Икона. Первая треть XIII в. ГРМ
260 Богоматерь Киккская на престоле, с пророками. Икона. Начало XII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае

художественными традициями, они образуют достаточно цельную группу произведений, свидетельствующих о том, что самые передовые тенденции в развитии искусства византийского мира начала XIII в. находили практически синхронный отклик в творчестве русских мастеров.

Несколько особняком от этой группы памятников стоят иконы «Богоматерь Белозерская» (ГРМ) и «Спас Вседержитель» (ЦМиАР), созданные, как можно полагать, чуть позже провинциальными мастерами, которые повторяли чтимые столичные образцы.

Большой храмовый образ Богоматери, получивший по месту своего первоначального нахождения наименование «Богоматерь Белозерская» [308], является одним из самых замечательных произведений древнерусской живописи домонгольской поры [ил. 259]. Его отличают не только внушительные размеры (155 × 106,3 см), редкий иконографический извод изображения Богоматери, сопровождаемой сонмом пророков, представленных в медальонах на полях, но и очень своеобразная манера письма, по-разному оцениваемая исследователями [309]. Одни из них связывают живопись иконы с традициями новгородского искусства [310], другие, акцентируя внимание на иконографии и происхождении памятника, — с Ростовской землей [311].

Позы Богоматери, склонившей голову к Сыну, и юного Христа, обнимающего мать и прильнувшего щекой к ее лику, соответствуют классическому для византийской иконографии типу «Умиление» [312]. Вместе с тем мастер заметно укрупняет фигуру Спасителя, превращая младенца в отрока, и подчеркнуто выделяет его обнаженные по колени ноги и открытую по локоть правую руку. Так он демонстрирует жертвенную плоть Божественного Агнца — Христа-Эмма-



260

нуила, пришедшего в мир для искупления греха Адама и Евы, нарушивших заповеди Господа.

Замыслу иконы, в котором на первом плане находятся образы крестного пути и евхаристической жертвы Христа, предсказанные через пророков [313], в точности соответствуют изображения ангелов с руками, покрытыми складками белых диаконских стихарей, которые как бы незримо, на что указывают обрамляющие их медальоны с красными фонами, участвуют в небесной литургии. Наряду с ними в ней участвуют первосвященники Аарон и Самуил и сами пророки — Иоанн Предтеча, Исайя, Иеремия, Давид, Иезекииль, Нафан, Илья и Елисей, чьи изображения, заключенные в медальоны с чередующимися розовыми и светло-голубыми фонами, представлены на полях иконы. К ним присоединены медальоны с полуфигурами трех святых жен-мучениц, которые художник поместил на нижнем поле иконы [314].

Богоматерь в окружении пророков [315], предвозвестивших приход Мессии и наступление «царства будущего века», — одна из наиболее распространенных тем в византийском искусстве XI–XIII вв., породившая разные иконографические типы и их изводы [316], в которых особое значение придается деталям [ил. 260]. В случае с иконой «Богоматерь Белозерская», помимо уже отмеченных особенностей, обращает на себя внимание также то, что у Христа традиционные хитон и гиматий здесь сменило одеяние,

Пуцко, 1994/2. С. 236–244; Рыбаков А., 1995. С. 26–30. [312] В.И. Антонова предложила гипотезу, согласно которой икона из Белозерска является одним из самых ранних дошедших до нас списков чудотворного образа «Владимирской Богоматери», который позволяет точно восстановить его первоначальный вид, искаженный позднейшими поновлениями (Антонова, 1961. С. 204). [313] Колпакова, 2007. С. 468–469. [314] В.Г. Пуцко считает, что их изображения олицетворяют образы «разумных дев» евангельской притчи, выходящих навстречу Небесному Жениху — Христу, грядущему на Страшный суд (Пуцко, 1994/2. С. 240). Дей-

ствительно, изображения святых жен в росписях храмов чаще всего помещались в западных компарти-ментах рядом со сценами Страшного суда. Вместе с тем нельзя исключить, что святые жены изображены на нижнем поле как святые покровительницы заказчиц иконы, возможно, принявших монашеский постриг, которые, подобно мироносицам, приносят свои молитвы Господу. [315] Наиболее известна из них синайская икона «Богоматерь Киккская на престоле с пророками» начала XII в. См.: The Glory of Byzantium, 1997. P. 172–173. Cat. 244. [316] Об этом: Эттингер, 2000/2; Белтинг, 2002. С. 302–336.



261

напоминающее одновременно и широкую мантию, в которую перед распятием был облачен Спаситель, и его младенческие пелены, и погребальные ризы, в которые было обернуто тело Христа, снятое с креста. Раскрывая тему воплощения Слова, показывая обоженную человеческую плоть Спасителя, художник намеренно демонстрирует однородность плотной карнации ликов и рук Богородицы и Сына. Подчеркивают их нераздельность и малиново-красные нимбы, слившиеся друг с другом [317]. Необычно крупная фигура Богородицы, принимающей Сына на руки, уподобляется неколебимой твердыни и убежищу. На это указывают жест правой руки Христа, который здесь не благословляет Богородицу, а тянется и прижимается к ней, и широкие складки плата-мафория, его укрывающие, и обращенный к миру скорбный взгляд Пресвятой Девы, приносящей спасительную жертву. Все эти смысловые оттенки находят раскрытие в песнопениях Великого акафиста Богородицы, где она величается как «Бога неместимого вместилище» (Икос 8), «Дверь спасения» (Икос 10), «Церкви неколебимый столпе» (Икос 12). Такой панегирически возвышенный строй образного замысла иконы находит отражение в усилении значимости элементов символического характера. Ему отвечает не только монументальный



262

разворот композиции с намеренно преувеличенными фигурами Христа и Богородицы, которые с трудом умещаются в границы средника, но и ее колористическое решение. На фоне локальных, ярких, празднично звучащих пятен белого фона, синих полей и красных нимбов довольно резко выделяются массивные темные коричнево-лиловые ризы Богородицы, насыщенность тона которых акцентируют черные углубления складок и почти непроницаемый для света синий цвет чепца и рукавов ее туники. Внутреннюю напряженность и даже некоторую таинственность колористическому решению иконы придают тонкие штрихи белил, тусклое серебро ассиста на складках одежд, розоватый оттенок светло-коричневой мантии Христа, воспринимаемый как рефлекс от цвета нимбов, а вместе с ними — пятна подрумянки, золотистые охры и красные линии на кайме, украшающей мафорий. Столь же выразительна и содержательна живопись ликов. Внешне, по характеру самых общих принципов формирования пластической формы, она обнаруживает родство с личным письмом изображения Богородицы в иконе «Оглавный Деисус» (ГТГ). Как и там, оно ведется по сплошной санкирной прокладке насыщенного оливково-зеленого тона, хорошо видной в зоне широких теней. Аналогичным образом используются красные и вишневые контурные линии, яркие пятна румян на щеках и устах. Однако, если мастер «Деисуса» демонстрирует замечательное искусство достигать необычайной глубины общего звучания цветовой композиции путем сближения красочных тонов, то автор иконы из Белозерска активнее подчеркивает разнообразие оттенков цвета,

261 Лики Богородицы и Христа. Деталь иконы «Богородица Белозерская»
262 Лик Богородицы. Деталь иконы «Богородица Киккская». Первая четверть XIII в. Никосия, Византийский музей
263 Пророк Елисей. Деталь иконы «Богородица Белозерская»
264 Святитель Иаков. Роспись церкви Спаса на Нередице близ Новгорода

[317] Значение этого мотива правильно оценила Г.С. Колпакова. См.: Колпакова, 2007. С. 468–469.

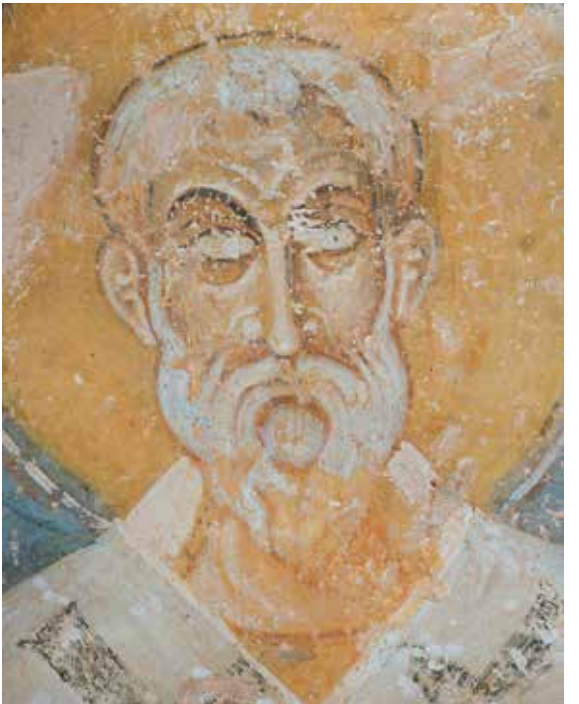
усиливает контрасты, прибегая в том числе и к помощи белил, которые местами наносятся им довольно корпусными мазками. Одновременно он укрупняет и слегка повышает рельеф форм, которые строит с помощью чередования по-разному окрашенных пространственных планов — от крупных однотонных плоскостей белого фона и красных нимбов, которые частично заходят на верхнее поле, до пятен белил в живописи ликов, рук и ног, которые контрастируют с их черной контурной обводкой. В соответствии с такой системой градации планов графические элементы — очерки деталей ликов, углублений складок одежд — делаются резче. Тяготея к обобщению форм, мастер использует принцип моделировки, при котором постепенно и плавно наносимые друг на друга слои высветлений захватывают широкие поверхности ликов, делая фактуру живописи однородной. Карнация утрачивает прозрачность, делается плотной и как будто литой. Фигуры, постепенно поднимающиеся над плоскостью белого фона средника, уподобляются изображениям, вырезанным из твердого материала и раскрашенным. Созданию такого впечатления способствуют синие поля иконы, образующие своеобразную раму вокруг средника и делающие его похожим на неглубокую нишу. При этом изображения, плотно ее заполняющие, художник активно выдвигает вперед, практически оставляя зрителю дистанцию не столько для созерцания, сколько для прикосновения к образам Богородицы и Христа. В этом дают о себе



263

[318] Hadermann-Misguich, 1975.
[319] Pelekanidis, Chatzidakis, 1985. Fig. 6–30.
[320] Об этой иконе см.: Лифшиц, 2015/1. С. 300–301.
[321] Papageorgiou, 1969. P. 19.
[322] Ibid. P. 20–21.

знать те стилистические тенденции, которые будут активно проявляться в искусстве второй четверти XIII столетия [ил. 261, 262]. Как и в случае с иконой «Св. Дмитрий Солунский на троне», истоки стиля «Белозерской Богородицы» восходят к произведениям экспрессивного «маньеристического» искусства конца XII в., наиболее яркое представление о котором дают росписи церкви Георгия в селе Курбиново [318] и Свв. Врачей в Кастории [319], а из русских памятников — икона «Ангел Златые волосы» (ГРМ) [320]. Тем не менее очевидно, что, в отличие от иконы из Дмитрова, автор которой непосредственно обращался к первоисточнику, создатель белозерской иконы был знаком и с произведениями нарождающейся новой традиции, на что указывает сравнение иконы с такими памятниками, как «Оглавный Деисус» (ГТГ), «Богородица Елеуса» из монастыря Св. Неофита на Кипре [321] и относящаяся к произведениям «монументального стиля» «Богородица Киккская» 1200-х гг. (Никосия, Византийский музей), ранее хранившаяся в епископском дворце в Кирении на севере Кипра [322]. Конечно, важным стилистическим ориентиром для мастера была живопись копируемого им образца, очевидно, весьма чтимого. На это указывает то, сколь старательно он воспроизводит даже вид украшавших его оклад золотых медальонов перегородчатой эмали. Контрастная манера письма, которая используется им в изображениях пророков и ангелов в медальонах, расположенных



264



265

по сторонам нимба Богоматери, напоминает и фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде 1199 г., и икону «Ангел Златые власы» (ГРМ). Как и в них, оно ведется с применением корпусных мазков белил в личном и доличном, где блики света ложатся на окрашенные в разные цвета складки одежд [ил. 263, 264].

Подобный слав разных традиций и манер—явление, типичное для вполне определенной фазы развития стиля живописи, чье формирование происходит в первые два десятилетия XIII в., главным образом на территориях провинциальных центров византийского мира. В этом отношении ближайшие параллели иконе «Богоматерь Белозерская» представляют иконы «Богоматерь Одигитрия» (Афины, Византийский и Христианский музей), которую исследователи связывают с мастерской Кипра или Эпира [323], упомянутая выше кипрская икона «Богоматерь Киккская», «Богоматерь Взыграние Младенца» из Македонии (Афины, Византийский и Христианский музей) [324] [ил. 265], «Богоматерь Цилканская» (Тбилиси, Музей искусств Грузии) [325]. Аналогичное явление можно наблюдать и в западноевропейском искусстве раннеготического времени, испытывавшем на рубеже XII–XIII вв. сильное влияние Византии. Наглядным примером

такого влияния является миниатюра сицилийского художника первой четверти XIII в., украшающая Сакраментарий, который ныне хранится в Национальной библиотеке в Мадриде (ms. 52, fol. 80) [326]. Симптоматичен именно для искусства первой трети XIII в. даже сам факт переключки памятников, связанных, с одной стороны, с романской традицией [327], с другой — с византийской.

Хотя споры по поводу датировки и атрибуции иконы из Белозерска ведутся и сегодня [328], приведенные выше аналогии подтверждают обоснованность датировки ее временем не ранее конца 1210 — начала 1220-х гг. Такой датировке отвечает и историческая ситуация, складывавшаяся в Белозерском крае в первой трети XIII в. С 1207 г. Белозерский удел Ростовского княжества перешел во владение старшего сына великого князя Всеволода Большое Гнездо — Константина, который затем отдал его в 1219 г. своему старшему сыну Василько. Вплоть до 1238 г. он оставался в составе Ростовского княжества, но после смерти Василько Константиновича стал самостоятельным княжеством [329]. Именно в это время, то есть в первой трети XIII в., и мог быть создан столь монументальный образ, как икона «Богоматерь Белозерская». Она, безусловно, являлась одной из самых почитаемых святынь обширного Белозерского края. На древность иконы указывает и устное предание, в котором она именуется «Корсунской», то есть связанной в сознании народа с именем крестителя Руси князя Владимира, а также сам факт ее происхождения из древнейшего храма Белозерска — церкви Св. Василия. Кроме того, важным свидетельством почитания этого образа Богоматери являются каменные иконки-тельники XIII в. с его изображением [330].

Не противоречит такому выводу и обнаруживаемая связь живописи иконы как с традицией искусства Новгорода, так и Владимиро-Суздальской Руси. На это указывают отмеченные черты сходства и с «Ангелом Златые власы» (ГРМ), и с «Деисусом оглавным» (ГТГ). Вместе с тем элементов, позволяющих проводить аналогии с памятниками иконописи первой трети XIII в., происходящими из Ростовской земли, такими как ярославская «Богоматерь Великая Панагия» (ГТГ) или «Спас Вседержитель» (ЦМиАР), в ней нет.

По мнению Э.С. Смирновой, столь монументальная икона была рассчитана на большой храм и многочисленные собрания верующих [331]. Однако образная трактовка такого рода икон-палладиумов XIII в., бывших своего рода «насельниками» тех церквей, где они хранились [332], и основными объектами поклонения, превращала их скорее в символы большого архитектурного простран-

265 Богоматерь Умиление. Икона. Первая треть XIII в. Афины, Византийский и Христианский музей
266 Спас Вседержитель. Икона. Первая треть XIII в. ЦМиАР

[323] Mouriki, 1987. P. 403–414; Византия сквозь века, 2017. Кат. 89.

[324] Acheimastou-Potamion, 1998. P. 29–21. Cat. 3.

[325] Вајуман, Алибегаши-вили, Вольскаја, Бабић и др., 1983. С. 92, 94.

[326] Представленный на миниатюре образ тронной Богоматери Умиление в зеркальном повороте повторяет извод иконы из Белозерска. В ней дают о себе знать основные особенности искусства первых двух десятилетий XIII в., что позволило итальянскому исследователю В.Паче пересмотреть датировку этого памятника, ранее относимого к 80-м гг. XII в. (Pace, 1998/1999. С. 47–52).

[327] См., например, алтарный образ тронной Богоматери в церкви Сант Андреа а Ровеццано во Флоренции и «Распятие» в Галерее Уффици (Boskovits, 1993. P. 226–233, 246–259).

[328] Первой третью XIII в. датировал икону В.Н.Лазарев (Лазарев, 1983. С. 167. Кат. II); Г.С. Колпакова считала, что икона, «скорее всего, создана уже за пределами первой трети XIII в., но в первой половине столетия» (Колпакова, 2007. С. 468). К 1240-м гг. относит датировку иконы В.Г.Пуцко (Пуцко, 1994/2. С. 236–244; Он же, 2011. С. 117–125).

[329] Экземплярский, 1888.

[330] Симптоматично, что каменные иконки, на одной из которых представлено изображение Богоматери, точно воспроизводящее иконографию «Богоматери Белозерской» (ГИМ), а на другой — она же в зеркальном отражении (Костромской музей-заповедник), Т.В.Николаева атрибутировала как произведения новгородских мастеров (Николаева, 1983. Кат. 120. Табл. 22, ил. 4; Кат. 233. Табл. 41, ил. 1). Хотя в каталоге Т.В.Николаевой обе иконки датируются XIV в., не исключено, что они были созданы несколькими десятилетиями ранее.

[331] Сарабянов, Смирнова, 2007. С. 212.

[332] Так, В.Г.Пуцко считает, что икона могла быть наместной в древнейшем Преображенском соборе Белозерска (Пуцко, 1988. С. 91–95).



266

[333] О возвращении к идеалам искусства Киевской Руси XI в. в живописи начала XIII столетия см.: Смирнова, 1997/1. С. 290–310.

[334] КП 2119. Икона поступила в ЦМиАР в 1976 г. как дар от нашедшего ее художника В.Я. Ситникова. Село Гавшинка, в XVIII в. принадлежавшее ярославскому Толстому монастырю, до Смутного времени было вотчиной бояр Долгово-Сабуровых, предок которых, по родовому преданию, служил Александру Невскому (Борисов, 2007. С. 11–12).

[335] Как на иконографическую аналогию такому типу одеяния Э.С.Смирнова указывает на изображение Христа во фреске церкви Св. Георгия в селе Курбиново 1191 г. (Смирнова, 1988. С. 250). См. также аналогичное изображение верхней одежды Христа на миниатюре Слов Григория Двоеслова второй половины XIII в. из собрания РНБ (Погод. 70. Л. 1 об.). См.: Ророва, 1984. Taf. 16. [336] Лидов, 1989. С. 65–90. [337] При позднейших повновениях живописи иконы нимб, заходивший на ее верхнее поле, был уменьшен почти вдвое. Тем

не менее хорошо сохранились его части — ветви перекрестия, очерченные широкими синими и узкими голубыми и белильными полосами, фрагменты изображения камней и жемчугов. [338] На значение символики Крестной Жертвы в изображении Христа на иконе из собрания ЦМиАР указывала Э.С.Смирнова, замечая при этом, что звучит она иначе, чем в произведениях конца XII в. По ее мнению, здесь на первый план выходит тема триумфа, апофеоза духовного подвига (Смирнова, 1988. С. 255).

ства, которые вполне могли существовать и в небольшом храме. По сути, «Богоматерь Белозерская» являлась центром не только собственно духовного притяжения, как икона «Владимирская Богоматерь», но главной местной реликвией, сам внушительный вещественный вид которой говорил о почти физическом присутствии Богоматери, позволяющем молящимся максимально к ней приблизиться. Такая ее функция, становящаяся характерной для живописи именно в рассматриваемый здесь период, отчасти объясняет некоторые особенности стилистики белозерской иконы и других произведений «монументального стиля», созданных в первые десятилетия XIII в. в разных художественных центрах Руси. Этим же во многом объясняется апелляция их авторов — как к прототипам — к монументальным образам X — первой половины XI в., которые назывались «корсунскими» и почитались как великие святыни эпохи Владимира Святого и Ярослава Мудрого [333].

К такого же рода памятникам относится икона «Спас Вседержитель» (ЦМиАР), происходящая из села Гавшинка под Ярославлем [334]. Несколько уступающая по размерам «Богоматери Белозерской», она обладает сопоставимой с ней силой властного притяжения и концентрации на себе внимания зрителя. Спаситель представлен здесь в традиционном для такого рода крупных храмовых образов (123 × 83 см) иконографическом изводе — двуперстно благословляющим правой рукой, с закрытым евангельским кодексом в левой руке. Несколько необычно выглядит лишь то, что на плечи Христа, облаченного в хитон, вместо плащегиматия накинута широкое полотнище — мантия или тога, — крестообразно обвивающее его фигуру на уровне груди [335]. Эта мантия одновременно напоминает и препоясанное одеяние ветхозаветного первосвященника, приносящего жертву [336], и погребальные пелены. О Крестной Жертве Христа призван напоминать и его красно-коричневого тона хитон, подобный царской далматике, с воротом, украшенным золотом, камнями и жемчугом, и полосой-клавом на плече. Об этом хитоне спорили на Голгофе римские воины, разыгрывавшие его в кости у подножия Креста Господня. Царственность Спасителя подчеркивал очень большой пурпурно-красный нимб, так же как и хитон, украшенный крупными драгоценными камнями и жемчугом [337]. Таким образом создатель иконы сразу определил ее главную тему и свою задачу — раскрытие смысла одного из основополагающих догматов православия о Троицином Боге, который в лице Христа является и Приносимым (как закланный Агнец), и Приносящим (как священник), и Принимающим (как Господь)

Крестную Жертву [338]. Тема эта, находящаяся в центре богословских споров середины и второй половины XII в., не утратила своей актуальности в период католической экспансии на Востоке и установления Латинской империи после взятия Константинополя в 1204 г. [339]. Она раскрывалась художником не только на уровне иконографической схемы, но и средствами собственно изобразительными — композиционными и живописными [ил. 266].

В образном строе иконы художник подчеркивает мощное волевое и властное начало, укрупняя и обобщая формы, сводя движение к жесту благословляющей десницы, который одновременно знаменует и акт творения мира, и акт Страшного суда. Наряду с этим он целенаправленно напоминает молящимся о неслитном и нераздельном сосуществовании во Христе двух природ — Божественной и человеческой. Особое внимание мастер уделяет изображению страждущей жертвенной плоти Спасителя. Для наглядного раскрытия смысла и значения этого догмата он подчиняет композицию отчетливо выявленной оси симметрии, намеренно вписывает немасштабно большую, массивную по пропорциям, строго фронтальную фигуру в тесные для нее границы средника доски, в которые она входит, максимально заполняя пространство фона. Он как бы сжимает крупную объемную форму, превращая ее в обладающий высокой степенью плотности красочный рельеф, почти натуралистически изображает глубокие теневые борозды мышц, напоминающие рубцы [340], и с той же целью сгущает колористическую гамму.

Уплотнение происходит посредством чередования различных красочных слоев, наплывающих друг на друга и образующих структуру, подобную отложениям геологических пластов, и путем углубления тональной насыщенности отдельных цветов, предельной степенью которой является, как в случае с синим цветом мантии, черный тон подкладочного слоя. В личном свет проступает из глубины карнации на ее поверхность в виде небольших сгустков белил, концентрирующихся в углах глаз, на лбу и возле носа, что подчеркивает ощущение сгущенности тона и плотности красочной материи. На синюю мантию свет ложится точно по краям складок в виде слегка поблескивающих на их переломах неярких, подцвеченных голубым тоном контурных линий и небольших остроугольных пятен. Тон и форма этих бликов света призваны дать представление о неизменной и прочной внутренней структуре изображения, предстоящего взору молящегося. Аналогичный вариант моделировки складок ткани мы встречаем в росписи церкви на Протоке в Смоленске, о которой



267

говорилось выше. Такую роль «материализованного» и чуть подкрашенного света, обретающего в красочной гамме иконы права самостоятельного цветового оттенка, подтверждал гармонизировавший с ним тон серебра (ныне утраченного), первоначально покрывавшего фон и поля иконы [341]. Более сдержанным был первоначальной тон орнаментации крышки Евангелия, клави и каймы ворота хитона [342].

Сложная природа стиля иконы «Спас Вседержитель» вызывала разные, подчас противоречивые ее оценки в среде ученых [343]. Э.С. Смирнова, посвятившая памятнику особое исследование, отмечала

[339] О литургических спорах см.: *Бабий*, 1965. С. 11–31.

[340] Описывая эту стилистическую особенность живописи иконы, Э.С. Смирнова особо отмечает значение «внутреннего рисунка»: «Формы расчленены на отдельные ячейки... Рельеф лика и рук... словно бугристый, изобилует впадинами, бороздами и желваками... Формы не перетекают друг в друга плавно и органич-

но, а сочетаются как бы с усилием, образуя угловые контуры и переломы» (*Смирнова*, 1988. С. 246, 253). [341] При поновлениях иконы серебро было считено и заменено позолотой. [342] Они были изменены одновременно с поновлением фона. [343] А.А. Салтыков считал икону одним из самых ранних произведений древнерусской живописи

267 Богоматерь Умиление. Икона. Апулия (?). Первая треть XIII в. Саут-Бенд, Художественный музей Снайт Университета Нотр-Дам
268 Лик Спаса. Деталь иконы «Спас Вседержитель»

[345] *Смирнова*, 1988. С. 248–250. Среди произведений живописи византийского мира XIII в., с которыми, по ее мнению, обнаруживает сходство русский памятник, Э.С. Смирнова выделяет: фрески церкви Богородицы в монастыре Ахтала в Армении, созданные между 1205–1216 гг.; росписи церкви Св. Петра в Каливии-Кувара близ Афин 1220-х гг.; церкви Св. Николая в Прилепе, около 1200 г., и церкви Св. Николая в Манастире 1271 г. (две последние в Македонии). О названных памятниках см.: *Лидов*, 2014; *Chatzidakis*, 1967. Р. 66. Fig. 9; *Джурвич*, 2000. С. 45–47.

[346] В виде примера такого искусства, как говорилось ранее, исследовательница приводит двустороннюю икону «Богоматерь Знамение; Св. мученица Ульяна» из собрания ГТГ (*Смирнова*, 1988. С. 248).

[347] Исследовательница не исключает того, что икона могла быть создана «в обстановке трагических военных столкновений XIII в.». На эту мысль ее наводит жест благословляющей руки, который она связывает с текстом из чина облачения священника: «Десная Твоя рука, Господи, сокруши враги...» (*Смирнова*, 1988. С. 255).

[348] Показательно, что Л.М. Евсеева в качестве аналогии иконе приводит фрески Рождественского собора в Суздале, созданные в начале 1230-х гг. См.: *Евсеева*, 2007. С. 44.

О.Е. Этингوف сужает датировку памятника до первой четверти XIII в. и связывает истоки стиля живописи с Северной Грецией (*Этингوف*, 2021. С. 8–9).

[349] Э.С. Смирнова, склоняющаяся к атрибуции памятника как произведения ростовского мастера, все же не исключает, что «икона могла быть привозной либо ее мастер — приезжим» (*Смирнова*, 1988. С. 244).

[350] Э.С. Смирнова видит продолжение этой традиции в таких иконах, связанных с Ростовом Великим и Ярославлем, как «Собор архангелов» из Великого Устюга XIII в. (ГРМ), «Архангел Михаил», около 1300 г., из Ярославля (ГТГ), «Богоматерь Толгская, тронная», конец XIII в. (ГТГ), и других памятниках (*Смирнова*, 1988. С. 258–261).



268

соединение в нем двух, по ее определению, «разновременных» традиций. Она убедительно показала, что одна из них (как и в случае с иконой «Богоматерь Белозерская») берет исток в византийской живописи «динамического» направления 1190-х гг. При этом исследовательница отметила, что стилистическими прототипами «Спаса» послужили не отдельные произведения позднегомниновской поры, а «некая сумма приемов, распространенных в искусстве конца XII в.» [344]. Это заключение подтверждают многие произведения, например икона Богоматери из собрания Художественного музея Снайт Университета Нотр-Дам в США [ил. 267]. Другой исток Э.С. Смирнова видит в более упрощенном варианте искусства, которое определяет как «декоративно-плоскостное» и «красочно-яркое», которое в XIII в., по ее словам, «восторжествовало в том или ином виде на византийской периферии [345] и получило своеобразный отклик на Руси» [346].

Схематизм и обобщенность форм, чрезмерная, по мнению Э.С. Смирновой, прямолинейность образного решения дали основание исследовательнице датировать икону второй четвертью — серединой XIII в. [347].

Решительно сдвинуть ее датировку вглубь XIII в. не позволяют отсутствие черт ученической робости и характерной для копий аккуратности в манере письма, орнаментального схематизма в моделировке формы, не говоря уже о глубокой осмысленности всего того, что делает художник, работавший в границах вполне определенной стилистической парадигмы. Вместе с тем сравнение иконы «Спас Вседержитель» с похожим по характеру изображением Христа в росписи придела на хорах Спасской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря показывает, что нет и достаточных оснований безоговорочно относить икону к числу произведений самого начала столетия. Стадиально и типологически — как крупный «поклонный» образ — икона из собрания ЦМиАР близка иконе «Богоматерь Белозерская» и, подобно ей, может быть датирована в пределах первой четверти или, по крайней мере, первой трети XIII в. [348].

Вместе с тем сравнение этих двух уникальных произведений показывает, что, несмотря на их принадлежность к одной линии стилистического развития, берущей начало в традиции позднегомниновского «маньеризма», они представляют искусство разных художественных центров. В живописи «Богоматери Белозерской» в наибольшей степени проявляются черты, унаследованные от мастеров, являвшихся носителями традиций искусства Новгорода. В иконе же «Спас Вседержитель» вполне определенно дают о себе знать свойства, которые известны нам по памятникам XIII–XV вв., безусловно, созданным на территории Ростовской земли [349]. Темная санкирная прокладка, большое количество румян, тенденция к сложному тональному построению колористической гаммы, соблюдение баланса между холодными синими и теплыми багряно-коричневыми и красными тонами — самые общие приметы, роднящие с ними этот памятник домонгольского времени [350]. Столь же характерно для образного строя произведений ростовских мастеров сочетание внешней сдержанности, закрытости, с чертами, выдающими состояние «внутреннего горения» [ил. 268].

Еще одна важная особенность отличает икону «Спас Вседержитель» от всех ранее рассмотренных памятников. В ней нашло отражение стремление мастера отойти от принципов, декларировавшихся искусством 1200–1210-х гг. Прежде всего это сказывается в характере организации ритма пространственного движения. Если ранее он распространялся от центра композиции, относительно равномерно охватывая все ее части, то теперь в ней явно начинает доминировать вертикальная ось, с которой соотносятся даже самые прихотливые изгибы

линий складок одежд и мотивы линейной стилизации черт лица и рук Спасителя. Формирование рельефа автор иконы ведет от фона к центру. Нарачивая его высоту, как бы слегка приподнимая изображение над плоскостью фона, он пытается ослабить былую прочность их взаимосвязи. Жесткие складки мантии заворачиваются к переднему плану, свисая с плеч на грудь Христа. Такому же ритму подчиняется моделировка форм в личном. Здесь волнами наплывающие друг на друга зоны пробелов, яркой подрумянки и оливково-зеленых теней не перетекают плавно из тени в свет и из света в тень по мере приближения к краям изображения, а сходятся к центру.

Прежнюю интонацию величия, уравновешенности и спокойствия сменяют ноты драматизма [351]. Его вносят в образный строй иконы беспокойный ритм падающих складок одежд, сочетающийся с неколебимой позой, напряженным жестом приподнятой благословляющей десницы и строго фиксированным направлением взора Спасителя, а также темный тон карнации, насыщенный, но сдержанный колорит, в котором доминируют темно-красные и синие цвета. Усиливает такое ощущение нарушение гармонии в соотношении размеров изображения и иконного щита. В этой подчеркнутой напряженности образного строя иконы заключен один из важнейших симптомов начавшегося отступления от идеалов и принципов, на которых основывались произведения искусства начала — первых двух десятилетий XIII в.

Сохранился точно датированный памятник, позволяющий судить о том, когда начался процесс указанных изменений. Это список толкований на Деяния апостольские (Апостол Толковый), ныне хранящийся в Отделе рукописей Исторического музея в Москве [352]. На л. 241 об. рукописи читается частично сохранившаяся запись писца с обозначением даты начала — август — и даты завершения его работы над рукописью — 22 октября 6728 (1220) г. [353], а также упоминаемые им имена заказчиков и покровителей книгописца: ростовского князя Василько Константиновича (1209–1238) и ростовского епископа Кирилла I (ум. в 1230) [354].

Монументальная пергаменная рукопись (44,5×31,7 см) открывается большой миниатюрой размером почти в лист (35×22,5 см), представляющей апостолов Петра и Павла в полный рост. Они обращены с молитвенными жестами и воздетыми вверх взорами к находящемуся над ними в небесной полусфере Христу. Художник придал фигурам сильное движение, развернув их под углом в три четверти в сторону открытого голубого фона, высоту которого подчеркивает узкий темно-зеленый позем, на который

ступают апостолы. Их жесты и позы, напряженные взоры исполнены драматизма, широкие складки плащей развеваются, спины почтительно склонены, притом том что в дугообразных очертках абрисов фигур, утрированно удлинненных шеях сохраняется энергия движения, устремленного ввысь, к Богу. Именно эти черты давали основание исследователям видеть истоки художественной манеры автора миниатюры в «динамическом стиле» живописи конца XII в. и сравнивать ее с такими произведениями, как фрески Курбинова и икона «Благовещение» из монастыря Св. Екатерины на Синае [355]. Но, наряду с чертами внешней экспрессии, живопись миниатюры характеризуют черты, неизвестные искусству позднекомниновской эпохи. Обращают на себя внимание рельефно вылепленные головы, массивные складки одежд, утяжеленные тенями, прячущимися в их глубине, которые как будто удерживают фигуры апостолов на земле, не позволяя преодолеть разрыв, существующий между ними и Христом. Контраст этот усиливает противопоставление темного позома ярко-красному обрамлению трехлопастной арки кивория, на фоне которого изображены голубые павлины и крупные лепестки раскрытых чашечек цветов, призванные «напоминать об источнике жизни и рае» [356]. Утвержденная на светло-голубых колонках с пышными резными капителями золотисто-желтая триумфальная арка, увенчанная крестом — символом Церкви, — объединяет всех участников сцены молитвенного предстояния, подчеркивает значительность представленного: открывающейся зрителю картины небесной действительности. Как заметила Э.С. Смирнова, объединяют их и «материализованные вертикальные белильные надписи „АГИОС“ (святой. — Л.Л.), спускающиеся от венцов, которые держит в обеих руках Христос, готовый увенчать ими своих избранников, прямо в руки апостолов» [357] [ил. 269].

Ключ к пониманию авторского замысла дает само построение композиции. Художник ставит колонки арки на верхнюю кромку позома, тогда как ступни ног апостолов касаются только его нижней кромки и середины. Они устремлены внутрь раскрывающегося

[351] Показательно замечание В.Г.Пуцко, касающееся изменений, происходивших в искусстве первой трети XIII в. Он обратил внимание на «нарастание экспрессии в византийской живописи», которое происходило «почти параллельно с развитием готики в западноевропейском искусстве» (*Пуцко*, 2002/1. С. 219–220). [352] ГИМ. Син. 7. В 1661 г. Апостол был вложен

патриархом Никоном в Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь, а уже в 1675 г., затем в 1718 и 1773 гг. упоминается в описях Синодальной (бывшей Патриаршей) библиотеки. См.: *Покровский*, 1916. С.120; *Вздорнов*, 1980. Кат. 6.

[353] То есть переписка Апостола заняла около трех месяцев.

[354] А.И.Соболевский на основании сравнения

сохранившийся части записи Апостола с формуляром записи писцов Феофана и Олексия в рукописи Жития св. Нифонта Константицкого 1219 или 1222 г. (РГБ. Ф.304/1 (Троицк).

№ 35), вышедшей из той же книгописной мастерской, пришел к выводу, что они во многом совпадали. Обе записи были сделаны от имени епископа Кирилла и содержали просьбы, обращенные в Житии Нифонта к «госпоже Богородице», святым апостолам, пророкам, мученикам и отдельно к святому Нифонту, а в Апостоле — к апостолам Петру и Павлу о помощи: «помози моему господину Василкоу (князю Василию Константиновичу. — Л.Л.) и мене, грешному, раба своего Кюрила избави в день судный от вечныя мукы». Записи сделаны одним и тем же почерком, теми же чернилами (*Соболевский*, 1910. С. 205–207). См. также: *Строев*, 1834. С.155; *Иларий, Арсений, иеромонахи*, 1878. С. 41. Кат. 35; *Срезневский*, 1882. Стб. 93; *Вздорнов*, 1965. С.168–185; *Князевская*, 1972. С.125; *Вздорнов*, 1980. Кат. 6. С. 24–28.

[355] *Смирнова*, 1988. С. 256–257.

[356] *Смирнова, Сарабяннов*, 2007. С. 214–215.

[357] Кроме того, Э.С.Смирнова отметила, что венцы, даруемые Христом апостолам, украшены маленькими жемчужными подвесками (Там же). Являющиеся атрибутом головных уборов владетельных особ, подвески могли указывать на то, что апостолы Петр и Павел почитались как «князья Церкви». Об украшениях венцов см.: *Piltz*, 1977.

269 Апостолы Петр и Павел; заставка и инициал. Миниатюры Толкового Апостола. 1220 г. ГИМ. Син. 7. Л.1 об., 2



269

небесного пространства, но все еще находятся перед воротами Рая. Опускающиеся на них венцы святости как бы фиксируют момент наступления торжества. Тема райских врат, триумфа и одновременно приближающегося Второго пришествия и Суда находит развитие в заставке текста на листе разворота, расположенного рядом с миниатюрой, где изображены архангелы, охраняющие Этимасию — Престол уготованный, и инициал «Л», представляющий Самсона — одного из прообразов Христа, — побеждающего льва, в данном случае символизирующего Ад и Смерть.

К своеобразным иконографическим особенностям миниатюры относится нечасто встречающееся расположение фигур апостолов — Павла слева, а Петра — справа [358]. Возможно, таким образом подчеркивалась роль Павла как просветителя язычников. Однако не исключено, что в миниатюре нашли отражение отголоски полемики православных с латинянами, отстаивающими идею первенствующей роли римских пап — преемников апостола Петра, — в христианском мире [359].

Ярко выраженное драматургическое начало — внутренний, личностный порыв, твердое полагание на милость Господа — в полной мере отвечают словам сопровождающей рукопись молитвенной приписки с призывом к «святой госпоже Богородице,

святым Петру и Павлу, святым пророкам, апостолам, мученикам и всем святым» избавить «грешного раба своего Кюрила [в день судный от] вечныя [моукы]»).

Особого внимания заслуживают появившиеся в живописи миниатюры черты, не встречавшиеся в рассмотренных ранее произведениях начала XIII в. Они дают о себе знать в появлении нескольких чередующихся пространственных планов и в преображении плоскости фона, который утрачивает зеркальную твердость и гладкость. Он вновь приобретает глубину, но все еще остается недоступным для погружения в него фигур, которые пока еще не сдвигаются с переднего плана на второй. Изменяются принципы построения колорита. Былая красочная активность сменяется тонко сбалансированным построением гаммы тонально сближенных цветов, среди которых значительный вес приобретают черные тени, ахроматические коричневые, серебристые, разбелённые голубые тона в одеждах апостолов, приглушенно звучащие охры, глухого оттенка зелень позома [360]. Их скрытый красочный потенциал по контрасту проявляют нежно-голубой цвет неба, алый цвет завесы, обрамляющей арку кивория, золотистые охры ее архивольта и крупных нимбов. Сосредоточенному выражению ликов апостолов соответствует почти моно-

хромное, красно-коричневое по тону письмо карнации, заставляющее вспомнить тон личного письма в иконе «Спас Вседержитель» (ЦМиАР). И здесь глубокие черно-коричневые и темно-оливковые тени, наряду с красноватыми полутенями, вытесняют свет. Отмеченный скупыми мазками белил, он остается лежать в глубине глазниц, на надбровных дугах и гребнях носов. Но пластика фигур отличается большей мягкостью, эластичностью и подвижностью. С наибольшей определенностью это проявилось в живописи тканей одежд, обретающих прозрачность и воздушность.

Нельзя исключить, что наметившееся отступление от идеала, воплощением которого являются росписи Богородичной церкви в Студенице 1208–1209 гг., нарастание драматизма, сдвиги в принципах и методах письма могли происходить не только в результате имманентного развития стиля и копирования привозных образцов, но также под влиянием пришлых мастеров. Некоторые данные позволяют говорить о возможности их присутствия в ростовской мастерской, где была создана рукопись Апостола [361]. Исследователи давно обратили внимание на имеющиеся на полях рукописи пометы на греческом языке, сделанные одним из писцов [362]. Эти пометы дали Г.И. Вздорнову основание вернуться к вопросу о достоверности сведений, приведенных в «Истории Российской» В.Н. Татищева, о греческих рукописях, существовавших в библиотеке великого князя Владимирского и Ростовского Константина Всеволодовича, и о широком распространении греческого языка в среде ростовского духовенства в первой половине — середине XIII в. [363], не говоря уже о том, что самого епископа Кирилла летописец называет «гречином» [364].

Как показали многочисленные исследования, Апостол 1220 г. был создан в мастерской (скриптории), где переводились, переписывались и оформлялись рукописи, организация деятельности которой, а наряду с этим и создание большой библиотеки при Успенском соборе во многом были обязаны деятельности епископа Кирилла I, с 1218 по 1228 г. занимавшего епископскую кафедру Ростова, которой подчинялся Ярославль [365]. Летописец, описывая имущество Кирилла, счел необходимым особо подчеркнуть, что он «бшае бо богат кунами и селы, и всем товаром и *книгами*» (курсив мой. — *Л.Л.*) [366]. Помимо принадлежавшей ему инициативы создания списка Апостола 1220 г., что подтверждают упомянутые выше записи писцов Феофана и Алексея [367], и перевода полной редакции Жития Нифонта Константицкого [368], с ростовским скрипторием времени епископства

Кирилла I ученые связывают целый ряд других рукописей первой трети XIII в. [369]. Три из них — Евангелие, хранящееся в Научной библиотеке МГУ [370], Спасское Евангелие, принадлежавшее Спасскому монастырю в Ярославле (ЯГИАХМЗ), и Кондакарь из библиотеки Троице-Сергиевой лавры (РГБ) — украшены миниатюрами. Основываясь на их сравнении, можно в определенной мере судить об атмосфере деятельности, царившей в ростовском скриптории при епископстве Кирилла I, и о разных тенденциях, сосуществовавших в его стенах. О них говорят и особенности орнаментального оформления рукописей, на которые в свое время обратил внимание Г.И. Вздорнов [371], и манера письма авторов миниатюр.

Каждая из названных рукописей при очевидном наличии многочисленных признаков их близкого родства отличается оригинальными чертами. Особенно выделяется живопись выходной миниатюры Троицкого Кондакаря — книги, содержащей торжественные церковные песнопения [372]. Документальных сведений о месте ее создания не сохранилось. В собрание РГБ [373] она поступила из библиотеки Троице-Сергиевой лавры, где находилась уже в XVII в. [374]. Тем не менее оформление и языковые особенности Кондакаря позволяют исследователям связывать его, как и все упомянутые выше рукописи, с ростовским епископским скрипторием [375].

На единственной миниатюре, помещенной в начале книги на л. 1 об., представлена Богородица, склоняющаяся к лежащему на постели юному Роману Сладкопевцу, которому она подает свернутый свиток. Сюжет сцены заимствован из Жития Романа, согласно которому, он в начале VI в. переехал из родного города Эмессы в Сирию в Константинополь, где стал клириком церкви Богоматери Кириотиссы. Не имев-

- [361] Е.Е. Голубинский писал, что Ростовская епархия, «если верить известиям, до некоторой степени была епархией полугреческой» (*Голубинский*, 1904. С. 359). О возможном участии греческих мастеров в работе ростовского скриптория писал В.Г. Пуцко (*Пуцко*, 1994/1. С. 76–97. Кат. I; *Он же*, 2000. С. 80–81). [362] *Вздорнов*, 1980. С. 25–26. [363] Там же. С. 26. [364] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 447. [365] Вместе с тем некоторые современные исследователи не видят необходимости обязательно связывать все написанные в начале XIII в. в Ростове рукописи с библиотекой Кирилла I.
- [366] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 452. См.: *Соболевский*, 1910. С. 205–207; *Князевская*, 1971/1. С. 145–152; *Вздорнов*, 1980. С. 22–29; *Творогов*, 1987. С. 222–223. По мнению Г.И. Вздорнова, рукописи, собранные Кириллом I, вошли после его смерти в библиотеку, существовавшую при кафедре епископов Ростовских (*Вздорнов*, 1980. С. 21). [367] Г.И. Вздорнов прочитывал плохо сохранившееся написание имени первого писца как «Иоанн» (*Вздорнов*, 1980. С. 24), но фотоанализ показал, что его надо читать «Феофан». Первым на это обратил внимание А.В. Ристенко (*Ристенко*, 1928). [368] О нем см.: *Горский А.*, 1842. С. 168; *Мансуров*,

1919/2007. С. 115; *Ходова*, 1952. С. 1–16; *Ухова*, 1960. С. 80.

- [369] По предположению А.И. Соболевского, помимо Жития Нифонта и Апостола Толкового, из библиотеки Кирилла происходят Успенский сборник (ГИМ. Син. 1063/4), Златоструй с Торжественником (РНБ. Ф. п. I. 46), Пандекты Никона Черногорца (ЯГИАХМЗ. Инв. 1/6), отличающиеся схожими лингвистическими особенностям (*Соболевский*, 1889. С. 144–145; *Он же*, 1910. С. 205–207). К перечню книг, написанных в Ростове при епископстве Кирилла, чьи палеографические и кодикологические признаки близки к Житию Нифонта и Апостолу 1220 г. (формат, декор, почерки), Г.И. Вздорнов добавил так называемое Университетское Евангелие (Научная библиотека МГУ. 2. Ag. 80) начала XIII в. (*Вздорнов*, 1965. С. 168–185). О.А. Князевская, подержавшая его, ввела в этот список Троицкий Кондакарь (РГБ. Ф. 304/1 (Троицк.). № 23). Палеографический анализ указанных кодексов позволил О.А. Князевской считать, что в их создании принимали участие 16 писцов. См.: *Князевская*, 1971/1. С. 145. [370] Ранее рукопись находилась в коллекции известного московского собирателя А.И. Лобкова. См.: *Вздорнов*, 1965. С. 177–185; *Князевская*, 1971/2. С. 169–174; *Она же*, 1973. С. 5–18. Рис. 1–7; *Она же*, 1974. С. 183–187. [371] *Вздорнов*, 1980. С. 26–27. [372] Кондак (греч. *конτάκιον*) — песнь, исполняемая на службе, посвященной церковному празднику, в которой в краткой форме излагается суть празднуемого события. Кондакари являются древнейшими славянскими гимнографическими рукописями. В древности кондакари использовались во время пения в ходе торжественных храмовых служб, для чего тексты в них сопровождались особыми надстрочными знаками — невмами, видимо, определявшими тональность мелодии и ритм ее звучания. См.: *Ундольский*, 1846; *Беляев В.*, 1962. С. 46–48; *Артамонова*, 2005. С. 136–141. [373] РГБ. Ф. 304. № 23. [374] *Тихомиров Н.*, 1968. С. 98–102, 137–147. [375] Там же. См. также: *Князевская*, 1971/1. С. 148–149, 153; *Слышева*, 1971. С. 107–117.

270 Явление Богоматери Роману Сладкопевцу. Миниатюра Троицкого Кондакаря. Первая четверть XIII в. РГБ. Ф. 304/1 (Троицк.). № 23. Л. 1 об. 271 Покров Богоматери. Икона. Конец XIV в. ГТГ



ший от природы ни голоса, ни музыкального слуха Роман стал предметом насмешек со стороны певчих. Только после его горячих молитв, обращенных к Матери Божьей, она явилась ему во сне и, подав свиток с песнопением, приказала его проглотить. После этого свершилось чудо — юноша обрел великолепный голос, за что получил прозвище Сладкопевец, и талант поэта. Взойдя на амвон храма в праздник Рождества Христова, Роман пропел прославивший его кондак: «Дева днесь Пресущественнаго рождает, и земля вертеп Неприступному приносит; Ангели с пастырьми славословят, волсви же со звездою путешествуют; нас бо ради родися Отроча Младо, Превечный Бог» [376].

Как и в Апостоле 1220 г., главной темой миниатюры Кондакаря, является откровение Слова Божьего и получение святым дара благовестника. Художник отклоняется от точного следования житийному повествованию и изображает Романа бодрствующим, а не спящим, как, например, на миниатюре Минология Василия II начала XI в., где Богородица вкладывает свиток в его уста [377]. Сцена в Кондакаре превращена им в своего рода «диалог» между песнопевцем и Пресвятой Девой. Отвечая на молитвенный призыв, на что указывают жест левой руки и направление взора Романа, она выходит из глубины кулис и, склоняясь к юноше, про-

тягивает ему свиток. Событие представлено здесь одновременно и как видение, и как таинство духовного преображения [ил. 270].

Несмотря на плохую сохранность красочного слоя, общий композиционный строй миниатюры, ее яркая цветовая гамма дают возможность судить о манере письма художника и о стиле живописи в целом. Ритм сценического движения разворачивается из глубины и проходит по диагональной оси через несколько пространственных планов. Передний план занимает скамья с постелью, на которой возлежит Роман Сладкопевец, в центре находится портик храма, открывающийся на зрителя украшенной красным занавесом трехлопастной аркой на колонках. На самом заднем плане, возможно, располагалось подобие подковообразной экседры, объединявшей постройки и замыкавшей композицию. Крайняя левая постройка представляет собой высокую башню, рядом с ней стоит киворий, украшенный куполом с главкой, с которой ниспадает красный велум. Справа находится многоэтажная постройка с фронтоном и красной крышей, увенчанная изображением птицы с распростертыми крыльями.

Художник явно хотел показать, что между фигурами Богоматери и Романа существует определенная пространственная дистанция. Для этого он придал им разные



- [376] О Романе Сладкопевце см.: *Arentzen*, 2017. [377] Ватикан, Апостольская библиотека. Cod. gr. 1613. Fol. 78.

размеры. Богоматерь выглядит погруженной в интерьер храма, тогда как Роман оказывается перед ним. Такое впечатление пространственной глубины сцены усиливало и колористическое решение миниатюры. В центре расположены самые темные, тонально насыщенные цвета серо-зеленого портика, коричнево-вишневого мафория и темно-синих чепца и зарукавий Богоматери, стоящей внутри него. А по сторонам ее располагаются яркие красные завесы и расцвеченные в желтые, прозрачные розовые, сиреневые, палевые и голубые тона постройки, выглядящие так, как будто их окрасили лучи восходящего солнца. Фигура Романа, отделенная от них плотным белым пятном ложа, облаченная в темные одежды, кажется более весомой, находящейся вне пространства мира, открывшегося ему в видении. Столь свободная поэтическая трактовка канонической темы может рассцениваться как одно из характерных проявлений новых тенденций в художественной культуре Руси первой трети XIII в.

Тема видения дает основание обратить внимание на еще один смысловой аспект миниатюры Троицкого Кондакаря. В свое время Г.И. Вздорнов отметил, что Роман Сладкопевец представлен на ней «не только как автор сборника, в котором собраны все его сочинения, и не только как свидетель чуда Богоматери. Он еще и личный наставник певцов, которые пользовались этой рукописью...» [378]. Но все же главной его заслугой является создание гимнов, воспевающих Богоматерь. Ему многие древние авторы приписывали создание посвященного ей Великого акафиста. Видимо, этим объясняется присутствие изображений Романа в некоторых izvодах иконографии праздника Покрова Богоматери, на день которого—1 октября по церковному календарю—приходится и память святого. Его фигуру, стоящую на амвоне храма, можно видеть на одном из наиболее ранних изображений праздника—иконе последних десятилетий XIV в. из Покровского монастыря в Суздале (ГТГ) [379] [ил. 271]. Примечательно, что архитектурный фон иконы (купольная постройка, базиликальное здание и башня, представляющие Влахернский монастырь в Константинополе [380], где, по преданию, произошло чудо явления Богоматери народу, легшее в основание празднования Покрова [381]) в несколько упрощенном виде повторяет «архитектурный пейзаж» миниатюры Троицкого Кондакаря. Как можно думать, этот смысловой пласт связан с широким распространением в княжествах Северо-Восточной Руси, прежде всего во Владимире и Суздале, именно в этот период (в конце XII—первых десятилетиях XIII в.) нового праздника Богоматери—Покрова. В связи

с этим необходимо вспомнить о том, что на первом этапе исследования рукописи высказывалось предположение о связи ее с владимирской мастерской [382]. Общепринятая сегодня всеми исследователями оценка Кондакаря как произведения, созданного в ростовской мастерской, вовсе не исключает возможности того, что автор миниатюры мог работать и во Владимире, и в Суздале. Во всяком случае, нельзя пройти мимо отмеченных Г.И. Вздорновым очевидных черт сходства миниатюры с росписью диаконника Рождественского собора в Суздале, созданной между 1230—1233 гг. [383], к рассмотрению которой мы обратимся ниже [384].

Еще одна рукопись, связанная с ростовским скрипторием,—Университетское Евангелие, датируемое первой четвертью XIII в. [385], написано на пергаменте большого формата [386]. Его выходной лист украшает изображение евангелиста Иоанна. Как и в Апостоле 1220 г., оно вписано в трехлопастную арку на тонких колоннах с пышными капителями. Слева от евангелиста расположены палаты с фронтоном и красной черепичной кровлей, справа—постройка с куполом и апсидой, напоминающая церковь. Перед открытым входом в нее стоит пюпитр, на котором, как на алтарном престоле, возлежит раскрытое Евангелие. Иоанн представлен в роли переписчика, с предельным вниманием и усердием воспроизводящего на развернутом свитке текст лежащего перед ним кодекса. При этом он держит свиток так, чтобы зритель мог видеть записываемый им текст: «Искони бе слово...» (Ин. 1:1). Изображение евангелиста, пишущего на свитке начальную фразу Евангелия, восходит к античной традиции, воспринятой Византией, согласно которой в начале книги помещался портрет автора [387].

На фоне обширного, незатеснённого пространства голубого фона высокой арки, вызывающей ассоциации с храмом, широко расставленных архитектурных кулис, окружающих Иоанна, невысокого письменного стола с обязательными для книжной деятельности принадлежностями (чернильницами и перьями), тонкая фигура евангелиста, сидящего на низком табурете, но подавшегося вперед и как будто готового встать, выглядит хрупкой и напряженной. Такое ощущение усиливается резким сдвигом изображения Иоанна с оси симметрии. Устойчивость фигуре придает, уравнивая композицию, венчающий голову евангелиста яркий золотисто-желтый нимб. Несоразмерно крупный, но вместе с тем легкий, он напоминает солнце, восходящее к зениту неба. В результате такого композиционного построения, почти буквально повторяющего принцип композиции миниатюры Апостола

[378] Вздорнов, 1980. С. 23.

[379] ГТГ. Каталог. 1995. С. 121. Кат. 48.

[380] О значении Влахернского монастыря для Руси домонгольского времени см.: Этингер, 2009. С. 85–162.

[381] Овчинников, 1970. С. 155–176. См. также: ГТГ. Каталог. 1995. С. 121. Кат. 48. [382] Такое мнение высказал в 1965 г. Г.И. Вздорнов (Вздорнов, 1965. С. 168–176), который впоследствии признал более обоснованным мнение исследователей, связавших Кондакарь с ростовским скрипторием епископа Кирилла I. См.: Вздорнов, 1980. С. 22, примеч. 10.

[383] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 459–460.

[384] В первую очередь это относится к фрагментарно сохранившейся евангельской сцене «Чудо у источника Вифезда в Иерусалиме» (Ин. 5:1–16).

[385] Некогда его связывали с полоцко-смоленской школой (Некрасов, 1937. С. 139; Воронин, Лазарев, 1953. С. 328). Но еще В.Н. Перетц (Перетц, 1934. С. 14), а затем Э.И. Конюхова (Конюхова, 1964. С. 24–25) отмечали владими́ро-сузда́льский диалект рукописи. На сходство Университетского Евангелия с Апостолом 1220 г. указал Г.И. Вздорнов (Вздорнов, 1965. С. 179–185), с которым согласилась О.А. Князевская, составившая подробное палеографическое описание этого кодекса (Князевская, 1973. С. 5–18).

[386] Настоящий формат рукописи (33×26 см) меньше первоначального, поскольку при переплетении в позднейшее время она была обрезана, больше всего снизу. См.: Князевская, 1973. С. 9–10.

[387] Об этом см.: Friend, 1927. В.Г. Пуцко особое внимание обращает на традицию помещать изображение Иоанна Богослова на выходных листах Евангелий апракос (Евангельских чтений): Пуцко, 2002/1. С. 216.



272

1220 г., открываются большие пространственные цезуры между верхней и нижней частями композиции, между свитком в руках евангелиста и кодексом, возложенным на пюпитр. Они создают основу драматургии сцены, мотивацию движения, направленного на преодоление этих дистанций [ил. 272].

По справедливому замечанию Г.И. Вздорнова, «даже беглое сравнение миниатюр „Апостола“ и „Университетского Евангелия“ говорит об их стилистической общности. Одинаковый синий фон, одинаковое по схеме архитектурное обрамление, высокие фигуры с покатыми плечами и маленькими руками и ногами» [388]. К этому следует добавить одинаковое оформление архивольтов трехлопастных арок в виде прорезных листьев и крупные бутоны цветов, расположенные по сторонам арок. Вместе с тем декоративное оформление рукописей выглядит по-разному. В Апостоле, по замечанию Г.И. Вздорнова, преобладают орнаменты старовизантийского типа. Они, как он пишет, вероятно, «перешли в русское книжное искусство со страниц тех староболгарских и, возможно, собственно византийских книг, которые усиленно переписывались и переводились на Русь» [389]. По сравнению с Апостолом, в Университетском Евангелии превалируют выполненные двойными контурными линиями киноварные инициалы, в которых «ведущую роль играют растительные мотивы с характерными для ростовских рукописей цветами и бутонами, а также переплетения жгутов и лент. Многие

инициалы подкрашены желтой краской, которая в сочетании с ярким красным «очень оживляет декор страницы» [390].

Отмечает Г.И. Вздорнов и существование отличий в колористическом решении миниатюр [391]. По сравнению с создателем миниатюры Апостола, развернувшим сложно построенную колористическую гамму, выдержанную в единой тональности, автор выходной миниатюры Университетского Евангелия организует композицию путем варьирования ритма трех-четырёх основных цветов, окрашивающих большие плоскости фона, архитектурные кулисы и одежды евангелиста. Наряду с темно-малиновым цветом его хитона и синим цветом фона в миниатюре Евангелия, определяющую роль играют пятна ярко-красного и желтого цвета, тогда как в миниатюре Апостола превалируют более глубокие и сложные по тону малиново-красный и приглушенно звучащие различные оттенки коричневого, сиреневого и желтого. Сопоставляя красочные пятна, то подчеркивая контраст между ними, то, напротив, сближая их, мастер, украсивший Евангелие, выделял с их помощью чередующиеся пространственные планы композиции, но не оставлял никаких «воздушных» зазоров между ними, что также отличает миниатюру с фигурой Иоанна от живописи Апостола. В целом при несомненной близости этих двух рукописей, вышедших из одной мастерской, манера письма миниатюры Университетского Евангелия выглядит более простой, ее композиционный и цветовой строй—менее изысканным. Рельефная моделировка формы лика и одежды не форсируется [392], скорее дается полудамеком, но компенсируется укрупнением форм, особенно головы с высоким округлым очерком лба, заставляющим вспомнить произведения типа «Св. Николая» из Новодевичьего монастыря (ГТГ). Наряду с выделяющимися на плоскости фона намеренно укрупненными пятнами цвета, определяющую роль в ней играет линейный ритм простых вертикалей и горизонталей, подчеркивающих плоскость фона. Чтобы нейтрализовать ощущение плоскостности форм, «оторвать» изображение евангелиста, сидящего перед рабочим столом с пюпитром, от стоящей за ним архитектурной кулисы, художник разворачивает фигуру под углом к фону, ставит на позем развернутое по диагонали подножие, которое заполняет пространственную цезуру между передним и задним планами.

Все эти небольшие детали позволяют говорить о том, что в ростовском скриптории работали несколько художников и что мастер, украсивший Евангелие, мог принадлежать к старшему поколению, активная фаза деятельности которого пришлась на первые два десятилетия XIII в. [393]. Осваи-

вая новые художественные принципы, представители его с трудом расставались с традиционными приемами письма. Героический идеал, определявший эстетику искусства самого начала столетия, все еще оставался привлекательным. Тем не менее влияние новых тенденций дает о себе знать в энергии контурных линий, очерчивающих фигуру, которой приданы намеренно удлинённые пропорции, в легком и одновременно упругом пространственном движении ступней ног евангелиста, говорящем о намерении изменить позу и одновременно о внутреннем порыве к действию. Об этом же говорят развевающиеся фалды края хитона, черные линии и пятна теней, затекающие в складки одежд, скользящие по их поверхности беглые диагональные мазки местами плотных, местами прозрачных белил [394].

Освоение новых художественных средств, переосмысление принципов построения композиционного пространства, отношения к цвету и свету, трактовке пластической формы делало язык живописи, по сравнению с произведениями искусства XII в., с одной стороны, менее сложным и изысканным, а с другой — более наглядным и понятным. Подчеркнутая зрелищность и доступность изобразительного языка открывали возможности внятно излагать догматы православия, отвечать на основные вопросы и повседневные потребности духовной жизни широких масс людей, для которых христианство именно в рассматриваемое время становится «своей верой».

Хотя внешне пафос праздничной приподнятости, торжественности, красочности, свойственный живописи начала XIII столетия, продолжает сохраняться, в 1220–1230-х гг. стремление теснее связать искусство с повседневной церковной жизнью, в большей мере акцентировать мотивы молитвенного предстояния и созерцания проявляется со все большей определенностью. Наряду с миниатюрами Апостола 1220 г. и Университетского Евангелия наглядным примером тому служит большая (139,4 × 90 см) храмовая икона «Апостолы Петр и Павел» из Белозерска (ГРМ) [395] [ил. 273].

Апостолы представлены как проповедники и учителя в строго фронтальных позах благословляющими правой рукой. В левой руке они держат символы Священного Писания — свернутый свиток, ассоциирующийся с пророчествами Ветхого Завета (у Петра), и закрытый евангельский кодекс (у Павла). Над ними в полукруге «неба» изображен Спаситель, простертыми руками благословляющий апостолов [396]. Притом что художник соблюдает принцип симметрии в постановке фигур и даже в характере изображения складок их плащей, широкими полотнищами перекинутых через левые плечи апостолов,



273

[394] Определение сути стиля живописи миниатюр Апостола и Университетского Евангелия нередко вызывало у исследователей затруднение. Так, О.С. Попова, отметившая, что «тщательность письма самого текста и роскошь всего живописного убранства [рукописей] восходят к киевским традициям придворной заказной или подносной книги», которые существовали на протяжении трех столетий — с XI по XIII в., указывает и на присутствие в них свойств, свидетельствующих

о «существенном переосмыслении черт... общих для позднекомниновской живописи византийских периферий» (Попова, 1983/2003. С. 23–24). [395] Инв. 2095. Происходит из Петропавловской церкви в Белозерске (Дозорная книга города Белоозера, 1994. Вып. I. С. 64). Около 1926 г. икона была вывезена в ЦГРМ, а в 1934 г. передана в ГРМ, где в 1934–1936 гг. ее реставрировали И.Я. Челноков, Я.В. Сосин и И.И. Тюлин. [396] М. Татич-Джурич различает два извода изо-

бражений Петра и Павла с Христом. Один, истоки которого находятся в раннехристианском искусстве Рима, где апостолы стоят по сторонам от фигуры Учителя, другой — собственно византийский, — где Христос изображается над апостолами (Татич-Джурич, 1967. С. 12–13). Изображение ангелов на верхнем поле относится к слою поновления, сделанного в XVI в.

273 Апостолы Петр и Павел. Икона. Первая треть XIII в. ГРМ
274 Св. Франциск Ассизский. Роспись монастыря Субиако, Италия. После 1226 г.
275 Христос, благословляющий апостолов. Деталь иконы «Апостолы Петр и Павел»

он явно намеренно различает перстосложение их поднятых для благословения десниц. Жест руки Петра представляет собой традиционное двуперстие, а жест Павла может быть интерпретирован как именословие, греческая форма монограммы Христа — ΙϞϞϞ.

По мнению ряда исследователей, образом для этой иконы мог послужить древний образ апостолов Петра и Павла, с XI в. находившийся в Софийском соборе Новгорода (НГОМЗ) [397]. Но там апостолы обращены друг к другу и Петр изображен справа, а не слева. Более обоснованным представляется замечание В.Г. Пуцко, который отметил, что здесь мы имеем дело с особым иконографическим изводом, поскольку «строго фронтальные изображения Петра и Павла встречаются нечасто» [398]. В нем, в отличие от иконы из Софийского собора, где доминирует тема избранничества апостолов и прославления Церкви, возглавляемой Христом, на первый план выдвигаются мотивы учительства, исповедания веры [399], прямого обращения к тем, кто ожидает крещения. Однако в этом прямом обращении к верующим нет ничего от той демонстративности и декларативности, той императивной инто-



274

[397] Колпакова, 2007. С. 471.
[398] Как примеры такого иконографического извода он приводит рельефы слоновой кости X в., в частности складень X в. в монастыре Св. Екатерины на Синае (Пуцко, 1994/2. С. 239). См. также: Турцова, 2013.
[399] В песнопении, исполняемом в день их памяти (29 июня по церковному календарю), «всехвальные» апостолы Петр и Павел именуются «твердыми и боговещанными» проповедниками веры Христовой.
[400] Были счищены во время одного из поновлений иконы. Судя по киноварным надписям, изображениям ангелов на верхнем поле, вставке на лице апостола Павла, скорее всего, это произошло в XVI в.



275

нации, испытующей и требовательной, которые хорошо различимы в иконах «Св. Николай» из Новодевичьего монастыря (ГТГ), «Спас Златые власы» (Музеи Московского Кремля), «Дмитрий Солунский на троне» (ГТГ) и даже в образе Христа в «Успении» из Десятинного монастыря (ГТГ). Напротив, в образах Петра и Павла появляются ранее не звучавшие ноты вопрошания и мягкого убеждения, отвечающие миссии учительства, настраивающие зрителя на длительное созерцание и внутренний диалог с апостолами.

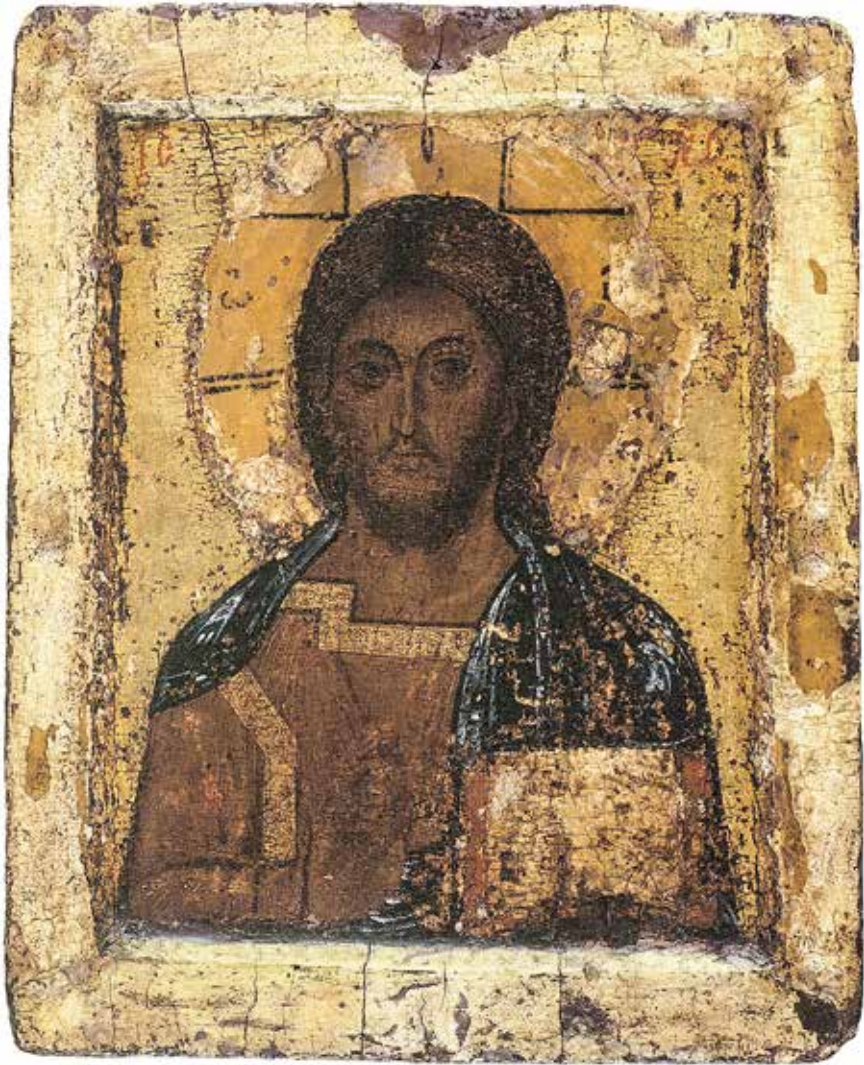
Строго соблюдаемые автором иконы внешняя симметрия и единообразие поз и жестов апостолов делают особенно заметными любое нарушение ритма их движений, заставляя воспринимать каждый такой «сбой» как важный интонационно-смысловой акцент в ее общем композиционном и образном решении. Раздвигая фигуры, оставляя по сторонам их незаполненные цезуры свободного фона, направляя в противоположные стороны движение линий закрытой складками лица левой руки Петра и открытой правой руки Павла, он намеренно обособляет их друг от друга. Усиливают такое впечатление их чрезмерно вытянутые пропорции, непрочная постановка крупных ступней ног прямо на край ковчега и тянущиеся вверх извилистые, изменчивые и подвижные линии контурных описей. Обращает на себя внимание и то, что пространство средника зрительно не ограничивается лузгой ковчега, а выходит за ее пределы, сливаясь с полями, которые, как и фон иконы, первоначально были серебряными [400]. В результате ощущение единства и волевой сплоченности персонажей снижается, но вместе с тем каждый из них

обретает большую независимость и свободу действия, преследующего единую цель.

Одновременно становится видна новая грань образного замысла иконы. Художник особое значение придает открытому, выливающемуся за пределы средника и полей иконы композиционному пространству, чей мягкий неяркий серебристый цвет перекликается с белыми и чуть подцвеченными голубыми и розовыми бликами света на одеждах апостолов. Образ этого пространства, представляющего среду, в которой они пребывают, равно как и их абсолютно точно повторяющиеся позы и благословляющие жесты рук, указывают на общность и постоянство их миссии, служения, совершаемого каждым самостоятельно и не привязанного к общей сюжетной ситуации. Об апостольской миссии как послушании и подвиге говорит и сам характер жестов рук Петра и Павла, с некоторым напряжением удерживаемых ими на уровне груди, а также их взоры, обращенные прямо в предлежащее иконе пространство. О ней же напоминает небольшая фигура благословляющего апостолов Христа [ил. 275].

Состоянию внутренней сосредоточенности соответствует сдержанный по тону колорит иконы, где доминируют крупные однородные пятна голубого цвета, с которыми соотносится довольно развитая шкала приглушенно звучащих разных оттенков, оранжево-красных и розовых. Роль этих неярких теплых оттенков цвета, звучание которых как будто намеренно ослаблено, проявляет пятно красного обреза Евангелия в руке апостола Павла. Хотя значительные утраты слоев моделировки не позволяют получить полное представление о характерных особенностях личного письма, тем не менее можно заметить, что художник тут шел по пути тонального сближения цветов, настраивая глаз зрителя на тонкое различение их оттенков. Он избегал не только сильных цветовых контрастов, ярких красочных акцентов, но почти полностью убрал с поверхности ликов белила, повсеместно присутствующие в живописи одежд, и при этом последовательно сгущал тон карнации, насыщая ее румянами и коричневого тона охрами.

Большие утраты авторского красочного слоя, немногочисленность и разнохарактерность дошедших до нас русских памятников домонгольского периода истории Руси, происхождение иконы из провинциального Белозерска — факторы, крайне затрудняющие ее идентификацию как произведение определенной художественной традиции. Поскольку Белоозеро находилось на границе владений двух крупнейших политических и культурных регионов Руси — Ростово-Судальской земли [401] и Новгорода, местные мастера-иконописцы могли в равной мере



276

ощущать их влияние. Тем не менее многие исследователи больше склонны связывать ее с Новгородом [402]. Но даже они отмечали, что ее «разбелённый колорит непохож на новгородскую палитру и стоит несколько особняком» [403].

Совокупная оценка стилистических особенностей иконы «Петр и Павел» и сравнение их со стилем произведений первых двух десятилетий XIII в., равно как и стилем про-

[401] Показательно, что епископ Ростовский и Ярославский Кирилл II (1230–1262) во время нашествия монголо-татар укрылся на Белоозере. См.: Кузьмин, 2018. С. 594–597.
[402] В.Н.Лазарев считал икону «Петр и Павел» произведением новгородских мастеров, привезенным в Белоозеро (Лазарев, 1954. С. 134; Он же, 1983. С. 166). Это мнение разделяют

Г.С.Колпакова (Колпакова, 2007. С. 472) и Э.С.Смирнова (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 216).
[403] Лазарев, 1983. С. 166.
[404] Некоторые исследователи склонны относить икону к XII в. или к первой половине — середине XIII в. (Перцев, 1964. С. 90–91; Турцова, 2013. С. 4–5, 66–73). Так, В.Г.Пуцко считает, что ограничивать датировку памятника первой

третью столетия не стоит. Он склонен сдвинуть ее к середине XIII в., мотивируя это тем, что здесь «нет и намек на комниновскую традицию» (Пуцко, 1994/2. С. 238). Э.С.Смирнова и Г.С.Колпакова датируют памятник в широких границах первой половины века (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 216; Колпакова, 2007. С. 471–472).

276 Спас Вседержитель. Икона. Первая треть XIII в. Ярославский художественный музей
277 Христос Пантократор. Мозаичная икона. Первая треть XIII в. Берлин, Музей Боде

[405] Мижовић, 1969. С. 106–125.
[406] Тасућ, 1967. С. 8–10.
[407] Cristiani-Testi, 1982. P. 103–242; Boskovits, 1993. P. 62–63, 66–76.
[408] 45×37 см.
[409] Инв. И-1205. Спаситель, облаченный в красно-коричневый хитон и темно-синий гиматий, изображен на золотом фоне погрудно с раскрытым Евангелием в левой руке, которое придерживает снизу, прижимая к груди. Правой рукой он двуперстно благословляет. Поля и нимб переледкашены. См.: Ярославский художественный музей, 2002. С. 40. Кат. 1.
[410] Вагнер, 1975. С. 91–142.
[411] Лебедева, 1890. С. 20. См. также: Пуцко, 2002/2. С. 216.
[412] Следы прямоугольных и овальных углублений были выявлены при рентгенографических исследованиях доски, левкаса и красочного слоя (Розанова, 1986. С. 168). Мысль о том, что икона могла служить мощехранищем была высказана Э.С.Смирновой (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 204). Составители каталога икон Ярославского художественного музея считают, что на полях, так же как и на нимбе, располагались украшавшие их камни (Ярославский художественный музей, 2002. С. 40).
[413] На полях и фоне имеются многочисленные отверстия от гвоздей, крепивших оклад. Об этом см.: Стерлигова, 2000. С. 147–148.
[414] Анисимов А., 1926. С. 12.
[415] Лазарев, 1983. С. 43, 168.
[416] Она связывает икону с направлением, представленным «Успением» из Десятинного монастыря и Хутыньским Служебником (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 203).
[417] Там же. С. 204.
[418] Вздорнов, 1969. С. 58. С этим мнением согласен В.Г.Пуцко. См.: Пуцко, 2002/2. С. 216–223.

изведений, созданных в середине и второй половине того же столетия, дают основание относить ее датировку к 1220-м либо к началу 1230-х гг. [404].

Симптоматично, что аналогичные свидетельства стилистической эволюции, протекавшей на протяжении 1200–1220-х гг., показывает сравнение фресок Богородичной церкви в Студенице 1209 г. с созданными десятилетием позднее росписями боковых капелл церкви Спасителя в монастыре Жича (Сербия), датируемых 1220 г. [405]. И в них на смену героическому пафосу победы над смертью, демонстрации обожженной плоти, интонациям ораторского обращения к верующим пришло настроение, более соответствующее нормам монашеского устава и суровым требованиям повседневной жизни. Аналогичную тенденцию можно наблюдать и в созданных несколькими годами позже росписях капеллы, расположенной в звоннице монастыря Студеница (между 1227–1233) [406]. Как показывают росписи 1224 г. монастыря Св. Бенедикта в Субиако под Римом (после 1226), те же процессы в указанные годы происходили и в западноевропейском искусстве [407] [ил. 274].

О том, что в случае с иконой «Апостолы Петр и Павел» мы имеем дело не с преходящим явлением, а устойчивой тенденцией, дающей о себе знать именно в 20–30-е гг. XIII в., свидетельствуют и другие памятники того же времени, среди которых в первую очередь следует назвать небольшую моленную икону Спасителя [408], ныне хранящуюся в Ярославском художественном музее [409], образы преподобных в росписи собора Рождества Богородицы в Суздале, которая была создана между 1230–1233 гг., а также изображения святых на валиках и умбонах «Золотых врат» того же собора [410].

Икона, нередко именуемая «Спас Василия и Константина», происходит из Успенского собора в Ярославле, построенного в 1218 г., где она помещалась на юго-восточном столбе у раки святых местных князей Василия (княжил в Ярославле в 1238–1249) и Константина (княжил в Ярославле в 1249–1257). Существует предание, согласно которому она являлась моленным образом этих князей и первоначально находилась в княжеских палатах. После пожара 1501 г. и последовавшего затем разрушения палат ее перенесли в собор [411]. О том, что икона уже в древности являлась особо чтимой реликвией, свидетельствуют следы углублений в нимбе, в которых крепились цветные камни или стекла, и таких же углублений на полях, предназначенных для хранения мощей [412]. Сверх того, икону некогда украшал драгоценный оклад [413] [ил. 276].

Высказывались разные мнения о времени создания этого произведения ростово-



277

ярославской живописи. А.И.Анисимов, учитывая годы княжения Василия и Константина Всеволодовичей — правнуков Всеволода Большое Гнездо, — датировал икону первой половиной XIII в. [414]. Позже к этому мнению присоединился В.Н.Лазарев, указавший на возможность возникновения ее в середине столетия [415]. Со второй четвертью — серединой XIII в. связывает время создания иконы Э.С.Смирнова, по мнению которой, она «вряд ли относится к первоначальному убранству храма» [416]. От византийских образов ярославская икона, по ее мнению, «отличается эмоциональным складом и характером рисунка. Здесь используются более простые контуры» [417]. Иную позицию в обсуждении этого вопроса занял Г.И. Вздорнов. На его взгляд, произведение столь совершенного мастерства едва ли могло возникнуть в годы татарского нашествия. Наиболее приемлемой он считает датировку памятника 1220–1230-ми гг. [418].

Основания для сдвига датировки иконы от рубежа XII–XIII вв., безусловно, существуют. По сравнению с произведениями начала столетия, подобными «Спасу Златые власы», «Св. Николаю» из Новодевичьего монастыря или даже «Деисусу оглавному», где ритмический строй изображения, моделировка пластики строились на принципе контрастного сопоставления ее с твердой,

непроницаемой для глаза плоскостью золотого или белого фона [419], здесь такой контраст заметно ослаблен. Художник смягчает прежнюю жесткость контурных описей абриса фигуры, погружая их в массив насыщенных красочных пятен, отказывается от принципа трактовки пластической формы как невысокого твердого рельефа, по гладкой поверхности которого распространяются по-разному подцвеченные прозрачные полутени. Карнация лика становится более мягкой и как бы пористой, его поверхность обретает способность не только отбликовывать, преобразовать, окрашивать, уплотнять и материализовывать свет, но и напиткиваться им, позволяет ему проникать на всю глубину пластической формы.

Намеренное обобщение и даже упрощение линейного ритма, вероятно, отвечало определенным тенденциям развития стиля. Об этом говорят и памятники византийской живописи рассматриваемого времени, которые из-за своего своеобразия часто неверно датируются, как это произошло с замечательной мозаичной иконой Христа Милостивого из собрания Государственных музеев в Берлине [420], представляющей близкую общестилевую аналогию русскому памятнику [ил. 277].

По-новому сформулированная художественная задача заставляла мастера немного изменять привычные способы построения композиции и даже некоторые приемы письма. Композиция разворачивается не от центра к периферии, как было в живописи начала — первых двух десятилетий XIII в., а иначе: в ней все стягивается к центру, где она сосредоточивается и уплотняется. Полуфигуру Спаса с круглящимися плечами и крупным нимбом, на них опирающимся, он поместил в углубление ковчега иконы, напоминающее нишу, над которой круто поднимаются довольно широкие поля. Рельефно моделированные складки темно-синего гиматия и низко опущенный раскрытый евангельский кодекс с красным обрезом, частично заходящий за нижнее поле иконы, придают изображению плотность и весомость. Меняется даже форма лика, его овал слегка сужается, притом что пропорции делаются чуть более массивными — линии плеч смыкаются с абрисом головы. Наполовину срезая евангельский кодекс, который Христос прижимает к груди, художник максимально выдвигает его фигуру на передний план. Но при этом она не оказывается зажатой границами золотого средника, а ее движения не выглядят стесненными.

Несколько ослабляя роль жеста благословения, традиционного для данного иконографического типа, художник переводит внимание зрителя на лик и спокойный прямой взор Спасителя. Как и в белозерской

иконе «Апостолы Петр и Павел», исчезают ноты демонстративности, торжественной возвышенности в обращении к молящемуся. При безусловном сохранении примет и выражения царственного достоинства художник развивает тему нисхождения и приближения Спасителя к молящемуся человеку. Созданный им образ давал основание исследователям писать о «типично русском лике Спаса, утратившим всякую строгость, подкупающим выражением какой-то особой интимности» [421], «сердечности» [422], и о том, что «икона написана как бы под сурдинку, мечтательно и скромно, но очень тонко, с большим чувством формы» [423].

Нейтрализуя роль традиционных атрибутов, смягчая в лике Спасителя черты грозности, властности, требовательности, мастер одновременно создавал атмосферу, свидетельствующую о возможности личного и непрерывного общения с Христом. Можно при этом заметить, как он видоизменяет саму интонацию такого диалога, несколько уводя «в тень» лик Спасителя и таким образом исподволь активизируя роль молящегося, незримо стоящего перед иконой. Атмосфере иконы придает черты особой сокровенности ее колористическое решение. Приглушая интенсивность красочной гаммы, почти полностью убирая свет с поверхности лика [424], теплый красноватый тон карнации которого точно скоординирован с коричнево-красным цветом хитона Христа, художник как бы «драпирует» его цветными тенями. Взор глубоко посаженных глаз Спасителя, проходящий через эту пелену теней, приобретает выражение длительного созерцания, сосредоточенного внимания и одновременно ожидания. Глубину и мягкость звучания колористической гаммы подчеркивают ореол золотого фона, окружающего темно-синий гиматий и пурпурно-красный хитон Христа, тонкая паутина золотых лучей ассиста, лежащая на складках одежд, плотная золотая кайма его ворота и клава и корпусные мазки белил, контрастно выделяющиеся на их фоне.

Свое разрешение тема постепенного проступания света получает в белых листах раскрытого Евангелия, обрамленных киноварными пятнами обреза кодекса [425]. К сожалению, текст на листах утрачен, и мы можем только догадываться о его содержании. Но чаще всего, как можно было видеть на примере иконы «Спас Златые власы», образ Спасителя сопровождал текст «Аз есмь свет миру. Ходяй по Мне не имать ходити во тме, но имать свет животный» (Ин. 8:2). Такой же текст читается на листах Евангелия на синайской иконе Христа Пантократора из Деисусного чина рубежа XII—XIII вв. [426], полностью ана-

278 Евангелист Матфей. Миниатюра Спасского Евангелия. Около 1224 г. ЯГИАХМЗ. Инв. 15690. Л. 37 об.
279 Евангелисты Лука и Марк. Миниатюра Спасского Евангелия. Л. 102 об.



278



279

[419] Г.С. Колпакова отмечала, что в таких произведениях формы лика располагаются «в единой плоскости рельефа», будто бы «между двумя слоями» (Колпакова, 2007. С. 442).
[420] Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 320; Demus, 1991. S. 29–33. Кат. 5.
[421] Лазарев, 1983. С. 44.
[422] Сарабянов, Смирнова, 2007. С. 204.
[423] Грабарь, 1926/1966. С. 162.
[424] Об этом можно говорить, даже несмотря на стертость завершающих слоев моделировки личного письма.
[425] Ярославская икона представляет исключительный редкий пример сохранившегося изображения Христа Вседержителя с раскрытым Евангелием в русском искусстве домонгольского периода. К этому времени, видимо, относилось изображение Христа с раскрытым Евангелием, располагавшееся в восточной нише нижнего регистра на южном фасаде Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. См.: Каргер, 1946. С. 188. Ил. 14.
[426] Aspra-Vardavakis, 1997. С. 105–113.

[427] Такие изображения Христа с открытым Евангелием мы можем видеть в алтарных конхах больших сицилийских базилик Чефалу и Монреале. Встречаются они на фронтисписах и окладах евангельских кодексов и, хотя нечасто, на иконах. Такова, например, мозаичная икона середины XII в., хранящаяся в Музее Барджелло во Флоренции (см.: Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 321), и упомянутая выше икона из монастыря Св. Екатерины на Синае.
[428] В.Г. Пуцко не исключает, что первоначально икона являлась частью своеобразного диптиха, в котором рядом с ней находилось изображение Богоматери в молении или с Младенцем Христом (Пуцко, 2002/2. С. 220).
[429] Инв. 15690.
[430] Долгов, 1892. С. 57.
[431] О них см.: Вздорнов, 1980. Кат. 9. С. 30–32. См. также раздел М.А. Орловой «Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века» в настоящем томе на с. 348–352.

логичной по иконографическому изводу «Спасу» из Ярославля.

Есть у рассматриваемого иконографического извода и еще один смысловой аспект. Изображение Спасителя с раскрытым Евангелием в Византии связывалось с празднованием Новолетия, приходившимся на 1 сентября. Согласно Евангелию от Луки (Лк. 4:18–19), в этот день Христос произнес в Назаретской синагоге проповедь, с которой началось его публичное служение. Он обратился к собравшимся со словами, взятыми из книги пророка Исайи: «Дух Господень... послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедовать пленным освобождение, слепым прозрение, отпустить измученных на свободу, проповедовать лето Господне благоприятное» (Ис. 58:6) [427]. В данном случае своеобразие русского памятника определяет сочетание слов публичной проповеди-наставления с камерным масштабом моленной иконы и особой сдержанностью ее интонационного строя, которые придают личному молитвенному общению характер таинства исповеди и отпущения грехов [428].

Такой же доступностью для прямого личного обращения — и также без снижения пафоса значительности и серьезности —

отличаются образы евангелистов, представленные на листах Спасского Евангелия (ЯГИАХМЗ) [429]. Две его миниатюры являются, безусловно, одними из самых значительных и показательных для рассматриваемого периода произведений живописи. Они дают наглядное представление о направленности развития и сути художественных идеалов искусства 20–30-х гг. XIII в.

Происхождение рукописи не вполне ясно. Существует мнение, что она поступила в Спасский монастырь в 1788 г. из Ростова [430]. Кодекс, примерно такого же формата, что и Университетское Евангелие (33,5 × 25,5 см), дошел до нашего времени не в полном составе — утрачена его первая тетрадь с выходной миниатюрой, изображавшей апостола Иоанна Богослова. На одной из двух сохранившихся миниатюр представлен евангелист Матфей (л. 37 об.), на другой художник поместил парное изображение сидящих евангелистов Луки и Марка (л. 102 об.). Помимо миниатюр, рукопись украшают многочисленные инициалы, в которых сочетаются мотивы орнамента старовизантийского и тератологического стили, выполненные с виртуозным мастерством [431] [ил. 278, 279].

В отличие от создателей ранее рассмотренных миниатюр, художник, украсивший Спасское Евангелие, значительно большее внимание уделил изображению архитектурных кулис, заполняющих задний план композиции, и глубокого просцениума, в котором свободно располагаются развернутые под углом к фону, обращенные в сторону зрителя и выходящие прямо на передний план фигуры погруженных в размышление евангелистов. Он отказался от обрамлений в виде трехлопастных арок на колонках и от заполняющих их голубого фона. Его сменило открытое пространство листа пергамена, образующее подобие заднего плана. В миниатюре с Матфеем оно лежит за высокой стеной, соединяющей две кулисы, одна из которых представляет собой башнеобразное сооружение, другая — столпообразный храм с куполом, притвором и граненой апсидой. Показательно, что, являясь одним из мастеров скриптория епископа Кирилла I, создатель миниатюр Спасского Евангелия повторял многие мотивы, входившие в репертуар работавших там художников. Такова, например, палата с окрашенной в два цвета стеной, фронтоном и красной крышей, стоящая за спиной евангелиста Луки. Но при этом он творчески их интерпретировал, добиваясь большей пространственной выразительности целого. В его миниатюрах появляется мотив пышных занавесов-велумов, украшенных бахромой, подвешенных либо свободно висящих, обвивающих колонны и даже свисающих с крыш на тыльную сторону построек. Центр миниатюры с фигурами Луки и Марка, сидящих перед пюпитрами с книгами и свитками, занимает изображение великолепного кивория с массивным куполом пурпурно-сиреневого мрамора, испещренного прожилками. Сквозь его арки, частично прикрытые завесами, просвечивает открытое и как будто распахнутое вверх и в стороны светлое пространство, в которое мастер превратил поверхность фона ^[ил. 279].

Под стать такому композиционному решению и построение колорита миниатюр. Здесь доминируют голубые, сиреневые и палевые тона, чью прозрачность и нежные созвучия ненавязчиво сопровождают и оттеняют расположенные на заднем плане киноварные пятна крыш и завес. Тональную насыщенность, устойчивость и глубину красочной гамме, соответствующую «пейзажному» развороту сцен, с их постепенно меняющимися легкими светлыми кулисами, заслоняющими друг друга, придают расположенные на самом первом плане сгущенные по тону и непроницаемые для света пятна коричнево-вишневого и черного цвета, окрашивающие массивную мебель и одежды Марка на второй миниатюре. Эти массивные

и тяжелые красочные пятна, находящиеся в нижней части композиций, усиливают ощущение легкого подъема окружающего фигуры пространства и одновременно позволяют проявиться множеству оттенков цвета, скрыто присутствующих в палитре миниатюр. Такой эффект «вызывания» скрытого красочного тона достигался и путем наложения на темно-коричневые и вишнево-красные одежды широких темных линий, обозначающих углубления теней.

Удивительной свободой отличается и манера письма ликов, которая ведется по довольно плотной охряной прокладке коричневого тона. При этом художник соблюдает принцип контрастного сопоставления высветленных и сильно затененных частей ликов, развернутых в три четверти. Свет и тень трактуются им как весомые и неизменные красочные субстанции. Тень в виде узкого темного края лица, выходящего на контур силуэта, образует не расплывающийся четкий задний план объемной формы, зрительно отделяющейся от фона, а корпусные пятна, мазки и штрихи белил — наименее подверженные изменчивости части объемной формы, выступающие на передний план. Мастер еще смелее, чем автор миниатюры Апостола, разворачивает и наклоняет головы евангелистов, «нагружая» их тяжелыми темными шапками волос, которые наполовину закрывают лбы, нависая над глубоко посаженными глазами. В результате их взгляды и жесты обретают ту особую пристальность и жизненную конкретность, которые не были присущи искусству предшествующей поры.

Сопоставление миниатюр показывает, что за внешней напряженностью выражения лиц, их общей «суровой интонацией» ^[432] скрывается определенный драматургический замысел создателей рукописи, как будто призывающих читателей с особым вниманием, ттцанием и благоговением вдумываться в каждое слово священного текста. Деятельность евангелистов здесь представлена как процесс, проходящий через разные фазы. Мы лишены возможности видеть утраченное изображение Иоанна Божьего, данное ему в откровении. Матфей изображен сидящим перед рабочим столом с открытыми дверцами, за которыми видны полки с рабочими инструментами писателя, он не пишет, а размышляет, внутренне готовясь поведать миру о земной жизни Христа и его учении. Лука, держащий в правой руке стило, которое он опускает в чернильницу, всецело погружен в работу переписывания текста со свитка, свисающего с пюпитра, в книгу, лежащую перед ним. А сидящий



[432] *Сарабянов, Смирнова*, 2007. С. 227.

[433] ГТГ. Инв.12796. Поступила в 1930 г. из ЦГРМ. Согласно сведениям монастырских описей, опубликованным В.Г.Брюсовой, в первой половине XIX в. икона находилась в алтаре Спасского собора, слева от горнего места, откуда из-за ветхости поступила в ризницу монастыря (*Брюсова*, 1986/2. С. 92–94). Икона была обнаружена в 1919 г. экспедицией ЦГРМ, по одним сведениям, в монастырской кладовой («рухлядной»), по другим — в одном из сараев монастыря. Раскрыта в ЦГРМ в Москве в 1925–1929 гг. И.И. Сусловым, Г.О. Чириковым и В.О. Кириковым. О ней см.: *Анисимов А.*, 1926. С.8; *Он же*, 1928/1983. С. 164, 171; *Вздорнов*, 1983. С. 441, примеч. 26; ГТГ. Каталог. 1995. С. 68. Кат.15. *Антонова, Миѳа*, 1963. Т.1. С. 51–53. Кат. 3; Живопись домонгольской Руси, 1974. С. 40–45; ГТГ. Каталог. 1995. С. 68–70. Кат.15; *Татарченко*, 2020/3. С. 430, 433. **[434]** И.Э. Грабарь аргументировал свою позицию так: «По блестящему живописному стилю икона может быть отнесена к началу XII и даже к XI веку» (*Грабарь*, 1926/1966. С. 166). Концепцию ранней датировки и киевского происхождения иконы поддерживали Ю.А. Олсуфьев, находивший ей аналогии в росписях Сант Анджело ин Формис и фресках Нерези, М.К. Каргер, Н.В. Перцев и Г.Н. Логвин (*Олсуфьев*, 2005. С. 102; *Каргер*, 1951. С. 392; *Перцев*, 1964. С. 89–92; *Логвин*, 1967. С. 74–77). **[435]** По мнению А.И. Анисимова, икона «едва ли моложе конца XII века» и связана с владимиро-суздальской традицией (*Анисимов А.*, 1928/1983. С. 164). **[436]** *Ainalov*, 1933. С. 57, 61. **[437]** Ibid. S. 56–61. Идею Д.В. Айналова поддержала В.И. Антонова, по мнению которой икона попала в Ярославль в XVIII в. при переносе туда из Ростова архиерейской кафедры (*Антонова*, 1948. С. 19–37, 73–74; *Антонова, Миѳа*, 1963. Т.1. С. 51–54). Сторон-

рядом и занятый той же работой Марк отрывается от нее и обращается к внешнему миру. Его пристальный испытующий взор как бы указывает на то, что путь в пространство священного текста, лежащего перед человеком, готовым погрузиться в него, открыт, но требует смирения, терпения и вдумчивости. Как и в иконе «Апостолы Петр и Павел», каждый из сидящих рядом евангелистов совершает свое «дело». Идеал, воплощаемый ими, может быть уподоблен монашескому послушанию.

Из того же Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле происходит икона, известная под именем «Богоматерь Великая Панагия», или «Ярославская Оранта» (ГТГ) ^[433]. В научной литературе долгое время с вопросом о месте первоначального нахождения иконы и ее функциональном назначении была неразрывно связана проблема ее датировки. На протяжении всей истории изучения этого памятника высказывались подчас прямо противоположные

ницей «киевской теории» выступила и В.Г.Брюсова. Согласно ее концепции, «икона могла быть привезена в Ярославль в качестве военного трофея после похода Андрея Боголюбского на Киев в 1158 г.». Кроме того, она считала возможным появление «Оранты» в Ярославле «в качестве собственности ярославского князя Фёдора Ростиславча» (*Брюсова*, 1986/2. С. 94). **[438]** *Некрасов*, 1929. С. 203; *Он же*, 1937. С. 122–128. Но еще до появления работ А.И. Некрасова в каталоге III Реставрационной выставки икона была опубликована с датировкой «вторая половина XIII в.» (III Реставрационная выставка, 1927. Кат. 7. С. 13). Мысль А.И. Некрасова о связи создания иконы со временем строительства в 1215 г. ярославского Успенского собора поддержал С.И. Масленицын (*Масленицын*, 1973. С. 6–8, 42). Чуть позже он уточнил свою позицию, связав заказ иконы с победой, одержанной князем Константином Всеволодовичем над его братьями в битве на речке Липице в 1218 г. (*Масленицын*, 1976. С. 238–239). К памятникам владимиро-суздальской живописи XII в. относил икону и М.В. Алпатов (*Алпатов*, 1974. С. 37). **[439]** В его понимании икона, наряду со «Спасом Златые власы» и небольшим образом Спаса из Ярославского художественного музея, принадлежит к одному с ними художественному кругу.

суждения о времени и месте его создания. Первые исследователи иконы датировали ее XII в., но при этом связывали с разными художественными центрами Руси: И.Э. Грабарь и Д.В. Айналов — с Киевом ^[434], тогда как А.И. Анисимов и А.И. Некрасов — с Ярославлем ^[435] ^[ил. 280].

Наиболее развернутая аргументация ранней датировки и киевского происхождения «Ярославской Оранты» была дана Д.В. Айналовым. В этом монументальном памятнике домонгольской живописи ученый видел прямое отражение стиля киевских мозаик Софийского собора и Михайловского Златоверхого монастыря, что, как он считал, давало основание датировать его в широких границах второй половины XI — первых двух десятилетий XII в. ^[436]. Появление иконы на территории Ростовской земли ученый связывал с преданием о «Великой иконе Богоматери», написанной по заказу великого киевского князя Владимира Мономаха легендарным иконописцем Алимпием для Успенского собора в Ростове ^[437]. Иное мнение об иконе высказал А.И. Некрасов, для которого «была несомненна» принадлежность ее к XIII в. Основание для такой датировки он видел в усилении декоративности и узорочья, «схематизме линий и растворении пластической формы в плоскостные полосы». По его заключению, икона была написана в 1215 г. для построенного князем Константином Всеволодовичем Успенского собора в Ярославле ^[438].

Идея А.И. Некрасова была развита В.Н. Лазаревым, который увидел в стилистике ярославской иконы черты «переработки» наследия искусства Киева раннего XII в. ^[439]. По его мнению, такая «переработка» «требовала времени» и отхода от прежней, то есть комниновской, традиции византийской живописи ^[440]. Помимо этого, тенденциям развития, проявившимся в иконе, ученый находил аналогии не только в искусстве собственно русского и византийского круга, но и в произведениях западных мастеров, созданных в первой трети XIII в. ^[441]. Учитывая происхождение иконы, В.Н. Лазарев счел более обоснованным связывать ее датировку со временем возведения собора Спасо-Преображенского монастыря, чье освящение состоялось 6 августа 1224 г. ^[442]. Объяснение указанным противоречиям в датировках иконы дала Э.С. Смирнова, отметившая, что русские художники первой четверти XIII в. очень осознанно обращались как к иконографическим и стилистическим первоисточникам к произведениям X — начала XII в., среди которых важное место занимали памятники Киева. Причину такого тяготения она видит в целенаправленной политике князей, стремившихся подчеркнуть свой авторитет



280 Богоматерь Великая Панагия. Икона. Около 1224 г. ГПГ
281 Артосный панагиар. Резьба по камню. Конец XIII в. Монастырь Ксиропотам на Афоне



281

обращением к первоисточнику их власти — Киеву [443].

Большинство исследователей, исходя из того, что изображения Богоматери с образом Христа-отрока в медальоне на фоне груди, являющиеся зримым символом евхаристической жертвы, в храмовых росписях обычно располагались в конхах алтарных апсид [441], соотносят с этой традицией и икону из Спасского монастыря в Ярославле [445]. Показательно, что аналогичными изображениями часто украшали предметы литургического обихода. На одном из них — створке резного артосного панагиара конца XIII в. из монастыря Ксиропотам на Афоне — Богоматерь изображена, как и на иконе из Ярославля, в рост, с образом Христа-Эммануила в медальоне, расположенном у нее на груди, а по сторонам стоят поклоняющиеся им ангелы. В надписи, сопровождающей это изображение, Богоматерь прославляется как «Великая Панагия», на что обратил внимание Н.П. Кон-

Оранты с поясным изображением Младенца Христа без медальона (Каливидзе, 2004. С. 415–416). Из обширной литературы по данному вопросу упомянем наиболее доступные работы на русском языке: Кондаков, 1915. С. 102–123; Пуцко, 1978. С. 245–256; Смирнова, 1994. С. 197–202; Она же, 1995. С. 288–309. [449] Weis, 1985. [450] Ševčenko, 1991. P. 2170–2171. [451] В.Н. Лазарев, рецензируя книгу Г. и М. Сотирину (Sotiriou G. et M., 1956. Vol. I), указывал на ошибочность допускаемой ими идентификации изображений Великой Панагии с образами Богоматери, иконографически близкими, но сопровождаемыми эпитетом «ἡ Βάτος» —

«Неопалимая купина» (Лазарев, 1983. С. 168). Тем не менее такие эпитеты часто лишь дополняют и развивают главную тему. По сути, изображение Великой Панагии мог бы сопровождать любой из вышеперечисленных эпитетов. [452] Каливидзе, 2004. С. 415–416. [453] Поэтом отсутствует. Как аналогии узору омфалия А.Н. Свирина называл орнамент ткани XII в., которую О. фон Фальке (см.: Falke, 1921. Taf. 144) считал андалузской (Свирин, 1958. С. 4–6). В.И. Антонова признавала более убедительными аналогии с мотивами сетчатого орнамента, встречающимися в Средней Азии и Иране (Антонова, Мнёва, 1963. Т. I. С. 53, примеч. 3).

даков [446] [ил. 281]. Этот эпитет в литературе закрепился затем за русской иконой, первоначально именовавшейся «Ярославской Орантой» [447].

Иконографическая традиция изображений такого типа коренится в искусстве раннехристианского времени [448]. Многообразные варианты, ею порожденные («Знамение», «Платитера», или «Ширшая небес» [449], «Влахернитисса» [450], «Неопалимая купина» [451]) объединяет общая для всех них идея воплощения (инкарнации) — вочеловечивания Бога-Слова, Спасителя мира, и моления Богоматери Заступницы о спасении рода человеческого. При этом каждый из них отражает определенные оттенки смыслов и значений, связанные с конкретными текстами Священного Писания, молитвословиями. Оказывали влияние на формирование иконографических изводов местные традиции почитания прославленных образов, а также благопожелания боголюбивых заказчиков росписей и вкладчиков икон. Так, повторяющие иконографию Великой Панагии рельеф начала XIII в. из церкви Санта Мария Матер Домини в Венеции сопровождает надпись: «Влахернитисса», а печать XII в. из собрания Археологического музея в Стамбуле — эпитет «Епискеписис», то есть «Покровительница» [452].

Создатели иконы «Богоматерь Великая Панагия» из Ярославля, безусловно, стремились указать на доминирующее значение литургической темы. Пресвятая Дева представлена стоящей на красном омфалии, испещренном орнаментом, строго в центре покрытого золотом средника иконы с воздетыми в молитве руками. Ее жест напоминает жест иерея, просящего Бога о нисхождении Святого Духа на евхаристические дары, возложенные на престол-жертвенник. Ее облачения — туника и плащ-мафорий уподоблены царским одеждам, украшенным золотом. Сочетание насыщенного темно-синего цвета туники с цветом вишнево-красного мафория, покрывающего голову, плечи и руки Богоматери, придает последнему пурпурный оттенок. На плечах и очелье Богоматери изображены традиционные символы ее приснодевства — звезды, имеющие вид золотых квадрифолиев с жемчужинами на спнях; туфли украшены золотом, жемчугом и камнями в жемчужных же кругах; на воздетых руках столь же драгоценные поручи, во всем подобные епископским [453].

Как архиерей представлен отрок Христос, благословляющий обеими руками. Его простертые длани выходят за границы золотого медальона. На нем темно-вишневая короткорукавная императорская далматика с золотыми складками и широким плечьем, расшитым жемчугом, и тяжелая рыжеватого-

[443] Смирнова, 1997. С. 306–307.
[444] Такие изображения можно видеть в росписях храмов Панагии в Трикомо (Кипр) II–III вв. г.г., Спаса на Нередице в Новгороде 1199 г., Богородичной церкви в монастыре Студеница (Сербия) 1208–1209 гг. и других. См.: Каливидзе, 2004. С. 415–416.
[445] Ainalov, 1933. S. 56–61; Брюсова, 1986/2. С. 93; Масленникова, 1986. С. 101; Колтакова, 2007. С. 462; Татарченко, 2020/3. С. 445–449.
[446] Кондаков, 1915. С. 63–84, 114–115.
[447] Так впервые назвал икону А.И. Анисимов (Анисимов А., 1928/1983. С. 164).
[448] В качестве примера изображения этого типа Н.В. Каливидзе упоминает фреску IV в. из катакомб «Майского кладбища» в Риме, где по пояс представлен образ Богоматери

красная тога, также с золотыми складками [454]. В таком символическом контексте он являет одновременно и образ Архиерея, совершающего литургию, и евхаристического Агнца, возложенного в дискосе на покрытый багрянницей алтарный престол, который олицетворяют Богоматерь и ее ризы [455]. Два ангела в золотых медальонах с широкими белыми обрамлениями, фланкирующие фигуру Богоматери, облачены в хитоны и гиматии, опоясанные широкими белыми диаконскими орарями с золотыми крестами. В руках они держат большие белые просфоры с золотыми крестами в центре [456], которые демонстрируют всем людям, предстоящим иконе. Запрокинувшие головы и обратившие свои взоры вверх, ангелы как будто созерцают открывающуюся им картину небесной литургии [457].

Все перечисленные иконографические особенности памятника как будто свидетельствуют в пользу того, что изначально икона находилась в алтаре храма. Но окончательно

решить этот вопрос не позволяют несколько обстоятельств. Одно из них — наличие на всей поверхности иконной доски следов от гвоздей [458], некогда крепивших украшавший икону драгоценный оклад. В этом можно видеть указание на то, что иконе поклонялись как высокочтимой местной святыни. Это означает, что она должна была быть доступна всем верующим, чему бы препятствовало ее нахождение в алтаре. Такие местнотимые святыни обычно находились в алтарной преграде либо представляли собой настольные иконы. С таким ее назначением хорошо соотносим и вытянутый по вертикали формат доски — 192 × 122 см [459]. Примером подобной настольной иконы является фресковый образ «Богоматери Студеницкой» в росписи 1207–1209 гг. Богородичной церкви монастыря Студеница [460] [ил.282]. С приведенным соображением прямо связано и другое обстоятельство. Образ «Богоматери Великой Панагии» мог быть задуман заказчиками иконы как аналог одной из великих святынь столицы Византийской империи, захваченной в 1204 г. крестоносцами. Косвенно на такую возможность указывают позы ангелов, придающие всей композиции характер открывающегося зрелища, которое ассоциируется с образом чудесного явления Богоматери во Влахернском святилище Константинополя [461]. Нельзя исключать, учитывая монастырский характер храма, что икона могла быть связана и с монастырским чином Возношения панагии [462].

Соотношение словесного образа с изображением, целью которого является создание прямых зрительных параллелей, отход от более сложных в ассоциативном плане образов комниновского искусства — явление, отражающее еще одну существенную особенность новой фазы в истории византийского и древнерусского искусства. С ним связано привнесение в композиционный и живописный строй иконы множества новых приемов. Прежде всего оно находит выражение в придании зрительному образу

[454] Составители описания в каталоге собрания ГТГ отмечают изображе-

ние рукавов прозрачной нательной белой рубашки, краем выходящих из-под рукавов далматик. См.: ГТГ. Каталог. 1995. С. 68.

[455] Об этом см.: Смирнова, 1994. С. 199, 201; Татари-ченко, 2020/3. С. 451–452. Э. С. Смирнова, основываясь на текстах песнопений Акафиста Богоматери, сравнивает фигуру Богоматери с литургическим сосудом (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 207). Такую же аналогию с потиром, «в котором находится

Богомладенец», предлагала и Г. С. Колпакова (Колпакова, 2007. С. 464).

[456] Изображения ангелов с большими просфорами в руках можно видеть на одном из рельефов Дмитриевского собора во Владимире. См.: Лифшиц, 2015/2. С. 409. Ил. 598.

[457] С аналогично обращенными вверх взорами представлены ангелы, фланкирующие фигуру центрального ангела, увенчанного нимбом с перекрестием, в композиции «Троица Ветхозаветная» на Западных вратах золотой наводки Рождественского

282 Богоматерь Студеницкая. Роспись Богородичной церкви монастыря Студеница, Сербия
283 Богоматерь Великая Панагия. Икона. Деталь

собора в Суздале. О них см. ниже. На символическое присутствие в иконе образа Пресвятой Троицы, возможно, указывает выделение изображений юного Христа и двух ангелов обрамлениями медальонов. Г. С. Колпакова в такой

«перекличке окружностей» видела начало, «организующее мироустройство иконы» (Колпакова, 2007. С. 464).

[458] Особенно хорошо они видны на нимбах, которые, по всей видимости, украшали драгоценные чеканные венцы. См.: Стефлигова, 2000. С. 146–147.

[459] Сторонницей данной идеи является Э. С. Смирнова. См.: Смирнова, 2000. С. 282. Примеч. 101 на с. 291–292.

[460] Tatić-Djurić, 1988. P. 193–202.

[461] ГТГ. Каталог. 1995. С. 68. Кат. 15; Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 207.

О Влахернском монастыре см.: Этингоф, 2009. С. 85–154. Г. С. Колпакова видит в акцентировании роли одежд Богоматери и в мотиве парения ее фигуры отражение темы Покрова Богоматери (Колпакова, 2007. С. 463).

[462] С древности правилом для всех монастырских обителей стало во время дневной трапезы возносить хлеб в честь Богородицы, родившей Христа, — «Хлеб Небесный». Основывалось это правило на церковном предании об апостольских трапезах, на которых они вспоминали Учителя, оставляя за столом незанятым его место и полагали там хлеб. В конце трапезы они поднимали хлеб, прославляя Пресвятую Троицу, затем его раздробляли и вкушали. Во время одной из трапез, на третий день после Успения, им явилась Богоматерь, окруженная ангелами, и сказала:

«Радуйтесь, я с вами буду пребывать во все дни». См. также: Перцев, 1964. С. 89–92; Масленицын, 1986. С. 104. [467] Об иконе «Св. Георгий» из Успенского собора Московского Кремля см.: Остащенко, 1985. С. 141–160; Иконы Успенского собора, 2007. С. 64–71. Кат. 1.



283

[463] В. Г. Брюсова отмечает, в частности, что «художник местами проскребывает слой золота, благодаря чему короткие пробела приобретают вид гребенки» (Брюсова, 1986/2. С. 80).

[464] Там же. С. 82.

[465] Там же. С. 80.

[466] «Светлое охрение ликов» в письме ликов «Оранты», «четкость графической разработки пробелов», по мнению Ю. А. Олсуфьева, являются приметами живописи раннего XII в., в которой он находил черты «натурализма», тогда как охрение ликов в живописи XIII в., как он считал, «становится более темным» (Олсуфьев, 2005. С. 114, 118–120). См. также: Перцев, 1964. С. 89–92; Масленицын, 1986. С. 104.

[467] Об иконе «Св. Георгий» из Успенского собора Московского Кремля см.: Остащенко, 1985. С. 141–160; Иконы Успенского собора, 2007. С. 64–71. Кат. 1.

качеств «предметной реальности», в том числе тактильной осязаемости фактуры изображения. Стремлением достичь такого эффекта можно объяснить в том числе частое использование приемов канфарения и цировки — пробивания пуансоном-канфарником по левкасу, покрытому золотом или краской, точечного орнамента и процарапывания по золоту с помощью иглы и других тонко режущих и царапающих инструментов углубленных линий и тонких графических узоров [463]. Такие узоры можно видеть на золотом ассисте и драгоценных украшениях одежд Христа, Богоматери и ангелов. Как заметила В. Г. Брюсова, «цировка по кайме мафория и на оплечье у Христа создает впечатление тяжелой парчовой ткани» [464]. Той же цели акцентирования фактурного разнообразия живописи служит использование в изображении множества аксессуаров и материалов, например золота в светах и серебра в тенях в узорной кайме мафория. В качестве цветовой подкладки для золота звезд-квадрифолиев на мафории Богоматери мастер использовал киноварь [465] [ил. 283]. Особенно показательны приемы личного письма. В литературе можно встретить ука-

зания на сходство манеры письма «Ярославской Оранты» и иконы «Св. Георгий» начала XII в. из Успенского собора Московского Кремля [466]. Однако такое впечатление развевается при попытке оценить задачи, решаемые иконописцами, с точки зрения не только технической, но и собственно художественной. Автор кремлевской иконы стремился создать впечатление света, исходящего из глубины объемной формы и постепенно дематериализующего ее. Поэтому он, демонстрируя выдающееся мастерство многослойной тональной живописи, очень взвешенно использует пятна и штрихи чистых белил, которым придает характер мягких бликов, проступающих на поверхность карнации лица и рук святого Георгия. Помимо белил носителем рассеивающегося света здесь являются многообразные оттенки светлых охр и румян [467].

Иначе поступает создатель иконы «Богоматерь Великая Панагия». Его главная цель показать свет как устойчивую основу пластической формы, постепенно проявляющейся, освобождающейся от пелены теней и выступающей на передний план. Этот материализовавшийся свет раскрывает поразительное



284

284 Христос-Эммануил.
Деталь иконы «Богоматерь
Великая Панагия»
285 Ангел. Деталь иконы
«Богоматерь Великая
Панагия»
286 Евангелист Марк.
Деталь миниатюры Спасского
Евангелия
287 Богоматерь Одигитрия.
Икона. Первая треть XIII в.
Афины, Византийский и Хрис-
тианский музей

богатство палитры мастера, придает полноту звучания золоту и всем цветам, задействованным в красочной гамме иконы [468]. Белила в его интерпретации играют роль камертона колористической композиции. Накладываемые корпусными мазками, выступающие на передний план [469], они усиливают звучание и без того ярких пятен румян, черных и темно-вишневых контурных описей, придают многослойной живописи личного почти материальную плотность [470]. В этой изобразительной структуре золото утрачивает подвижность световых пятен. В одном случае (туника Богоматери) оно трактуется как проступающая вперед основа скульптурной формы, в другом (мафорий) — как драгоценное золотное шитье, тогда как черные линии теней, подобно каннелюрам входящие в глубину складок мафория, создают эффект твердой рельефной формы [471]. Санкирная прокладка зеленовато-оливкового тона, которая в живописи XII в. создавала широкий теневой ореол и в разных местах просту-

пала через слои охрения, здесь оттесняется светом и уходит на задний план, создавая своеобразный ореол вокруг изображения. Из его глубины объемная форма выступает на передний план. Наиболее активно роль санкирной прокладки темно-оливкового тона проявляется в письме лика Христа-Эммануила, где с ней резко контрастируют слои светлого охрения, белил и подрумянки. Связано это не только со стремлением художника придать полновесность объемной форме, но и с общей концепцией преобразования, оживления тяжелой, инертной материи. Так же как в личном, санкирь, сливающийся по насыщенности тона с коричневым пятном шапки волос, противопоставляется подрумянке и белильным высветлениям, в доличном письме пурпурно-вишневый цвет, играющий роль теневого ореола, противопоставляется красному цвету тоги и золотому ассисту, интенсивность свечения которого равна силе белильных бликов. Сила цветового контраста в полной мере

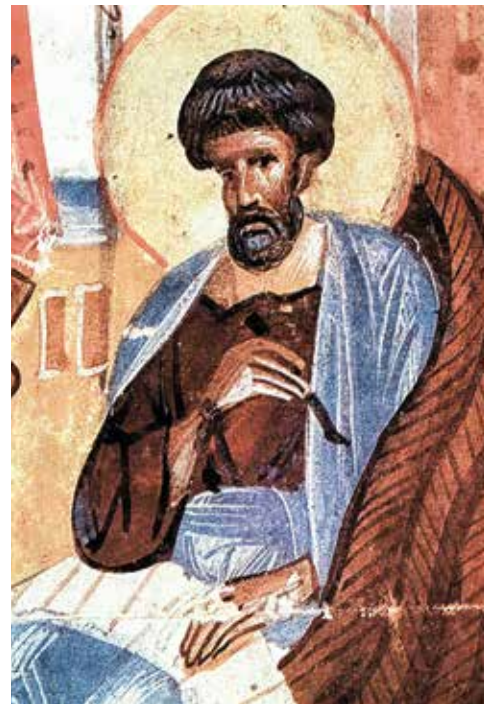
[468] По подсчетам В.Г. Брюсовой, художник использовал более десяти разных пигментов, не считая золота и серебра (Брюсова, 1986/2. С. 80).
[469] Как установила М.П. Виктурина, «лик Богоматери написан с большим количеством свинцовых белил, которые имеют различную степень корпусности» (Виктурина, 1986. С. 160, 162).
[470] В.И. Антонова, со ссылкой на наблюдения художника-реставратора Н.П. Милованова, пишет, что «вохрение исполнено в 6–7 слоев» (Антонова, Миёва, 1963. Т.1. С. 53).
[471] На то, что в письме иконы использован принцип лепки формы цветом, обратила внимание Г.С. Колпакова, отметившая, что «мощные обводки, контуры, складки, членящие матерно, лики — все достигнуто с помощью сопоставления цветов... Даже широкий ассист, сопровождаемый темными углубляющими форму линиями, подчеркивает не плоскость, а пластику складок» (Колпакова, 2007. С. 465).



285

соответствует экспрессии движения простертых в стороны и вперед рук Христа, выходящих за пределы пространства золотого медальона [ил. 284].

Тот же принцип красочной лепки рельефной формы, который можно было бы назвать «перспективным моделированием», только с чуть меньшим количеством белил и с ослаблением роли санкирной подкладки, художник применяет в живописи ликом и рук обоих ангелов [472]. Такая манера модели-



286



287

ровки пластической формы почти полностью совпадает с тем, что можно наблюдать в живописи миниатюр Спасского Евангелия, особенно в изображении евангелистов Луки и Марка. Сходство этих памятников простирается и дальше, о чем говорят характер жестов рук, пространственных поворотов фигур, их соотношение с фоном, обретающим глубину. Вполне вероятно, что в данном случае мы имеем дело не просто с работой одной мастерской, работавшей по заказам епископа и князя, но и с рукой одного мастера [473] [ил. 285, 286].

Икона «Богоматерь Великая Панагия» органично вписывается в круг памятников византийского искусства 20–30-х гг. XIII в. [474]. Приемы формообразования, которые демонстрирует ее автор, соответствуют, как показывают дошедшие до нас иконы и росписи этого времени, созданные греческими мастерами, общей стилистической тенденции указанного периода. Объединяет их стремление уподоблять живописное изображение многоплановому рельефу [ил. 287]. В иконе из Ярославля в этом плане особого внимания заслуживает трактовка складок мафория Богоматери, перспективно уходящих в глубину, как будто отодвигающих плоскость золотого фона (что особенно хорошо ощущается в том месте, где они сопрягаются с красным подножием-омфалием) и образующих пространство, подобное углублению алтарной апсиды [475].

Начавшийся в 1200-х гг. процесс развития стиля, основанный на принципе созда-



288

ния иконного пространства, автономного по отношению к пространству храма, в иконе «Богоматерь Великая Панагия» достигает своего апогея [476]. Она приобретает свойство замкнутого самоценного «архитектурного организма», у которого есть свое пространство с четко обозначенными границами [477]. Здесь действуют свои закономерности — свой ритм, свои масштабные отношения, свои активно подаваемые «цветовые сигналы». Из русских памятников к ней особенно близки миниатюры рукописей, вышедших из скриптория ростовского епископа Кирилла I [478], фрески Рождественского собора Суздаля и пластины украшающих его южный портал «Золотых врат» [479].

Летопись отмечает и начало, и завершение росписи собора Рождества Богоматери в Суздале. Под 1230 г. в ней содержится пространное сообщение о том, что «Поча быс[ь] писат[ь] церкы стья Богородица в Суждали потщаньѣм священаго епископа Митрофана, юже бе рушил велич[ый] князь Юрги в епископство Симона. И опять созда краснеишу первья...» [480] Вторая запись, относящаяся к 1233 г., предельно кратка: «В лето 6741. Написана бысть церкы святая

Богородица в Суждали и измощена моромором красным разноличным» [481].

Хотя от декорации стен собора в Суздале в результате разрушения его верхней части в середине XV в. и последующей перестройки в 1528–1529 гг. [482] сохранились только фрагменты фресок в диаконнике, детали фигуры воина (?) на восточной грани юго-западного подкупольного столба, остатки орнаментальных панно в аркосолиях в притворе и южной части трансепта, а также фрагменты орнаментальных разграников [483], они производят сильное впечатление своим масштабом, яркой красочностью и острой выразительностью. Отталкиваясь от изображений, находящихся на стенах диаконника, можно составить некоторое представление о системе росписи храма и особенностях стиля живописи.

Прежде всего обращает на себя внимание необычайное обилие орнаментов, образующих подобия панно. Расположенные широкими вертикальными и горизонтальными полосами, они выполняют функцию своего рода архитектурных членений, охватывая целые компартименты храма [484]. Размеры и масштаб декоративных панно

[476] Эта особенность стиля иконы была отмечена Г.С. Колпаковой (*Колпакова*, 2007. С. 465).

[477] В этом отношении особенно красноречиво выглядит белая «опушь» средника, проведенная прямо по золоту фона, с которой сочетаются белые окружности медальонов с полуфигурами ангелов.

[478] Именно он в 1224 г. освящал церковь Спаса в Ярославле. См.: ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 447.

[479] О них см. ниже.

[480] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 455.

[481] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 459–460.

[482] *Мельник*, 1996. С. 11–13.

[483] Фрагменты росписей были обнаружены при исследованиях, проводившихся в 1938 г. в соборе А.Д. Варгановым и А.Ф. Дубыниным. Раскрытие фресок производили Г.В. Цыган, реставратор ГТГ, и художники из Мсте́ры С.Я. Савин, В.И. Малеев и В.Н. Овчинников. См.: *Варганов*, 1940. С. 38–40; *Он же*, 1945. С. 103; *Он же*, 1977. С. 249–255. Крупные раппорты «завиткового» орнамента, написанного по белому фону, сохранились в нишах аркосолий. Из них лучше всего сохранился орнамент в аркосолии, находящемся в юго-западном углу собора. См.: *Вагнер*, 1975. С. 91. Ил. на с. 95. См. также: *Власов*, 1976. С. 220–225. Рассматривает росписи Рождественского собора в своей диссертации А.М. Гордин (*Гордин*, 2004. С. 91–106, 278–310). Об истории раскрытия росписей см.: *Белова*, 2007/1. С. 26–32; *Она же*, 2007/2. С. 231–235.

[484] См. раздел «Орнамент и приемы декорации в искусстве первой половины XIII века» в настоящем томе.

288 Роспись диаконника собора Рождества Богоматери в Суздале. 1230–1233 гг. ГВСМЗ

289 Чудо в Вифезде. Роспись диаконника собора Рождества Богоматери в Суздале

290 Чудо в Вифезде. Пластина Южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале. Первая треть XIII в.

[485] Одновременно с росписью пол собора был замощен «мрамором» — разноцветными поливными плитками (ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 458). См. также раздел «Зодчество конца XII — первой половины XIII века» в настоящем томе.

[486] Н.Н. Воронин отмечал в росписи, как и в фасадной резьбе собора, «тенденцию к богатой и жизнерадостной узорчатости» (*Воронин*, 1961/1962. Т. II. С. 42).

[487] По мнению Г.К. Вагнера, художники, как и авторы резьбы, украшающей фасады собора, «исходили из идеи сада, в котором молилась Анна (мать Богородицы)» (*Вагнер*, 1975. С. 94).

[488] См.: *Смирнова*, 2009. С. 349–370.

[489] *Бакалова*, 1977. Ил. 53, 54. Э.С. Смирнова считает, что образцами для художников могли служить изделия из слоновой кости и стеатита, росписи типа церкви Георгия в Старой Ладоге и в Кидекше (*Сарабьянов*, *Смирнова*, 2007. С. 198).

[490] См.: росписи XI в. Михайловского придела Софийского собора в Киеве и фрески диаконника Спасского собора Мирожского монастыря в Пскове начала II40-х гг. (*Логвин*, 1971. Табл. 188, 191–194, 196; *Сарабьянов*, 2010. С. 217–223). О цикле деяний архангелов см.: *Габелиш*, 1991; *Она же*, 2004.

[491] См. росписи собора Рождества Богоматери Антониева монастыря в Новгороде II25 г. (*Сарабьянов*, 2012/1. С. 151–184), фрески II89 г. церкви Благовещения на Мячине там же, фрески церкви Св. Георгия в Старой Ладогe II70-х гг. (*Царевская*, 1999. С. 38–57; *Лифшиц*, 2015/1. С. 166–169).

[492] *Сарабьянов*, 2001. С. 30.



289



290

отвечают монументальному масштабу пространства собора [485], а ритм их чередования, праздничный облик, яркая цветность во многом определяли строгий и одновременно торжественно-триумфальный образный строй архитектуры [486]. Нижние части стен и столбов были украшены изображениями «платов». Всецело соответствовали ей масштаб и характер изображений сцен и фигур святых, заключенных в обрамления в виде великолепных мраморных арок на столбах с резными колоннами и базами. Судя по фрагментам фигур преподобных отцов и отшельников, сохранившимся на южной и северной стенах диаконника, их изображения, занимавшие два регистра, достигали в высоту более двух метров [ил. 288].

Заказчики и создатели росписи явно хотели средствами живописи создать впечатление интерьера дворца или святилища, украшенного пестрыми мраморами и каменной резьбой, одновременно уподобляемого ими раю [487]. Как показывает фрагмент левой части композиции «Чудо в Вифезде», расположенной на южной стене диаконника прямо перед апсидой, в крупные арочные обрамления были заключены и отдельные сцены. Такие архитектурные обрамления композиций хорошо известны в декоре роскошных кодексов и в монументальной живописи средневизантийского периода. Примерами могут служить крупные миниатюры Изборника Святослава 1073 г. (ГИМ) [488] и знаменитая роспись храма-костницы Бачковского монастыря в Болгарии, созданная в начале XII в. [489]. Сцены, включенные в обрамления, образовывали развитые циклы ветхозаветных и новозаветных событий.

Упомянутая композиция «Чудо в Вифезде» входила в цикл сцен деяний архангела Михаила, который нередко располагали на стенах диаконника [490]. Она представляет больных, с надеждой ожидающих в иерусалимской «Овчей купели» исцеления в водах, «возмущаемых» являющимся сюда Ангелом Господним (Ин. 2:4). Отчасти реконструировать состав этой росписи позволяют пластины «Золотых врат» южного портала того же суздальского собора, поскольку одна из них с точностью повторяет иконографию фрески «Чудо в Вифезде» [ил. 289, 290].

Весьма вероятно, что на стенах жертвенника храма, в согласии с широко распространенным обычаем, располагались сцены Богородичного цикла, иконография которых совпадала с соответствующими им по сюжету изображениями на пластинах Западных врат собора [491]. По мнению В.Д. Сарабьянова [492], иконографическим протографом для них могли служить фрески «Дивной церкви» — Успенского собора Киево-Печерского монастыря, описание которых было

сделано в середине XVII в. Павлом Алеппским [493]. В свою очередь, как считал исследователь, образцом для создателей киевской росписи были богородичные реликвии, почитавшиеся во Влахернском монастыре Константинополя, и изображения, украшавшие его стены [494]. Богородичная тематика пластин Западных врат собора, связанная с празднованиями Успения и Покрова Богородицы, дает основание предполагать, что, скорее всего, аналогичные сцены располагались на северной и южной стенах собора. Актуальность для Суздаля и Владимира влахернского культа Богородицы подтверждает и рассмотренная выше миниатюра Троицкого Кондакаря, представляющая сцену явления Богородицы Роману Сладкопевцу во Влахернах.

Сложная объемно-плановая структура неоднократно перестраивавшегося собора, отсутствие документальных свидетельств, многообразие известных нам по памятникам византийской и русской монументальной живописи вариантов построения храмовых росписей XII–XIII вв., в которых находили отражение индивидуальные замыслы их заказчиков и художников, не позволяют предложить сколько-нибудь убедительной детальной реконструкции системы стенного декора собора в Суздале. Можно утверждать только, что грани его подкупольных столбов были украшены крупными, представленными фронтально фигурами святых воинов и мучеников, среди которых с большой степенью вероятности находились изображения святых князей-страстотерпцев Бориса и Глеба [495] [ил. 291].

Увереннее, в силу достаточно хорошего состояния красочного слоя фрагментов росписи, сохранившихся в диаконнике, можно говорить о стиле живописи фресок Рождественского собора. С очень крупным, монументальным масштабом фигуративных изображений и разнообразных по мотивам раппортов ярких орнаментальных панно художники сочетают монументальные изображения святых, отличающиеся строгой



291



292

сдержанностью и сосредоточенностью выражений лиц. Их фигуры, прочно стоящие на узких позах, отличаются весомостью, позы устойчивостью, взгляды и жесты определенностью, свидетельствующей о полном согласии мысли и действия, неколебимости решения, принятого каждым из них. Обращает на себя внимание, что, несмотря на большие размеры изображений святых и преобладающий в них мотив прямого и настоятельного обращения к зрителю, фигуры свободно, без видимого напряжения располагаются в арочных обрамлениях. Автор росписи окружает их столь широкими цезурами голубого фона, что он перестает смотреться как плоскость фона, а в определенной мере уподобляется пространственной среде, распространяющейся за пределы арочных обрамлений. Способствует такому

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

[494] Сарабьянов, 2001. С. 31; *Он же*, 2003/2. С. 97–117; *Он же*, 2004/1. С. 188–236; *Он же*, 2004/2. С. 255–261; См. также: Этингоф, 2002. С.133–142; *Она же*, 2009. С. 85–162.

[495] Об их присутствии в программах декора фасадов и интерьеров храмов Владимиро-Суздальской Руси этого времени свидетельствуют рельефные изображения святых князей на фасадах Дмитриевского собора во Владимире и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. См.: Лифшиц, 2015/2. Ил. 622 на с. 422 и раздел «Монументальная пластика первой половины XIII века» в настоящем томе.

291 Святой воин (?). Фрагмент росписи восточной грани юго-западного подкупольного столба собора Рождества Богородицы в Суздале
292 Преподобный. Роспись диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале
293 Преподобный Симеон (Стефан Неман). Роспись Радославовой капеллы в Богородичной церкви монастыря Студеница, Сербия. 1235 г.

[496] В этом отношении едва ли можно полностью согласиться с мнением Э.С. Смирновой, указывающей на «плоскостной разворот композиции», в чем, помимо укрупнения форм, обобщения и спрямления контуров, она усматривает приметы упрощения и схематизации художественного языка авторов росписи. См.: Сарабьянов, Смирнова, 2007. С.200.

[497] По сообщению В.П. Голикова, на которое ссылается Г.С. Колпакова, «в подцветке губ, подрумянке, описях используется чистый пурпур» (Колпакова, 2007. С.450).

[498] Истоки этого «аскетического» направления Э.С. Смирнова видит в таких произведениях первой четверти XII в., как фрески собора Антониева монастыря в Новгороде 1125 г. Ее оценка росписи строится в основном на концепции постепенного изживания следов комниновской традиции. По ее словам, в ней уже «нет и следа аристократической утонченности, артистической гибкости», свойственной образам росписи Дмитриевского собора во Владимире (Сарабьянов, Смирнова, 2007. С.198).

[499] Там же.
[500] Например, мозаичное изображение святителя Василия Великого и фресковое изображение пророка Иеремии. См.: Ловчин, 1971. Табл. 79–80, 182. На сходство орнаментов суздальской росписи и орнаментов Софии Киевской указывает Э.С. Смирнова. См.: Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 200.

впечатлению и трактовка самих — как будто выпуклых — резных архивольтов арок, наполовину прикрытых тенью, которые благодаря этому кажутся выдвинутыми вперед, в то время как голубой фон углубляется. По сути, художник использовал здесь тот же композиционный прием, что и создатели миниатюр рукописей, вышедших в 1220-е гг. из ростовского скриптория епископа Кирилла I, в которых активно использовался мотив широких арок [496] [ил. 292].

Таким способом создавался эффект некоторого несовпадения масштабов, крупных, но ограниченных обрамлениями изображений святых, и окружающим их безграничным пространством голубых небес. Расположенные на этом фоне святые, придвинутые вплотную к переднему плану, предстают как посредники между миром горним и дольным. В этом отношении они могут быть сопоставлены с фигурами апостолов Петра и Павла на иконе из Белозерска (ГРМ) и на миниатюре Апостола 1220 г. (ГИМ). Как и в них, и в небольшой иконе «Спас Вседержитель» из Ярославля, композиционное построение изображений в росписи диаконника Рождественского собора, характер их колористического решения были призваны дать зрителю импульс к преодолению духовной и одновременно физической дистанции, существующей между повседневной земной жизнью и суровым, замкнутым и недоступным для сторонних людей миром святых, отрешившихся от нее, но также и между ними и миром горним, открывающимся за ними. Неслучайно мастера уделяли особое внимание передаче выражения напряженно пристальных, устремленных вперед взглядов преподобных, идущих из глубины затененных глазниц и как будто преодолевающих незримую преграду, отделяющую их от людей, обращающихся к ним с молитвой.

Целям создания такого образа соответствует как личное, так и доличное письмо. Живопись, отличающаяся густотой и плотностью общего красочного тона, выдерживается в почти монохромной гамме, построенной на сочетании красно-коричневых пигментов и охры разных оттенков. Белила в моделировке карнации и складок одежды применяются крайне скупое, главным образом в смесях с ахроматическими цветами. Более открыто они используются для передачи седины волос и создания эффекта света, погруженного в глубину материи. Лики пишутся уверенной рукой путем нанесения на прокладку серовато-оливкового санкиря, просвечивающую в зонах теней, слоев охрения разной плотности и светлости, от красноватых до белесых, а наряду с ними — мазков и штрихов подрумянки, пятен прозрачных притенений и завершающих моделировку темно-красных [497] и серовато-

зеленых контурных линий. Почти тактильную осязаемость моделировки форм ликов подчеркивают прографленные в грунте контурные линии.

То, что в суздальской росписи нашел воплощение новый идеал «молитвенной и праведной жизни» было справедливо отмечено Э.С. Смирновой [498]. Исследовательница указывает на то, что в ликах «с крупными чертами, рельефными морщинами, выражающими напряженную внутреннюю работу... больше конкретности, связанности элементов, чем в искусстве комниновского времени» [499]. Такие черты, по ее мнению, скорее заставляют вспоминать произведения монументальной живописи середины XI в., прежде всего некоторые образы росписи Софии Киевской [500]. Но все же создатели росписи в большей мере смотрели вперед, чем оглядывались назад. Сохранившиеся фрагменты живописи Рождественского собора Суздаля указывают на две основные тенденции, в ней воплотившиеся. Первая, требовавшая обращения к древним образцам, — исповедание догматам веры и непреложное следование им. Вторая тенденция не имеет аналогов в прошлом. Она соответствует сугубо личному острому ощущению близости Бога, на чью помощь возлагаются все упования. Именно она будет определять пути будущего развития



293

искусства. По сравнению с эталонным для стиля живописи начала XIII в. ансамблем фресок Богородичной церкви монастыря Студеница, где на переднем плане находится тема апофеоза Церкви, создатели суздальской росписи развивали иную линию в организации программы и системы храмового декора. Ее стиль значительно ближе к росписям западного притвора того же храма в Студенице, так называемой Радославовой припраты, и его южной капеллы, созданным около 1235 г. [501]. В расположенных здесь изображениях представителей правящей в Сербии династии королей («кравей») — Стефана Немани, Стефана Первовенчанного, Радослава и других, облаченных в монашеские мантии, — можно уловить стремление художника показать, что целью молитвенного поклонения являются не сами они, а Господь, введший их в область святости. В жестах и выражении лиц читается одна мысль: «Не нам, Господи, но имени Твоему дай славу» (Пс. 113:9) [502] [ил. 293].

Актуальным продолжает оставаться вопрос, с какой локальной художественной традицией были связаны создатели суздальской росписи [503]. Отмечая специфические черты их исполнительской манеры — «зеленый теплый санкирь основного тона и мягкость письма ликов», сочетающуюся «с формальной строгостью изображений», — и ссылаясь на мнения авторитетных историков искусства, А.Д. Варганов относил их к признакам «суздальского письма» [504]. Более того, он считал, что мастера, работавшие в Ростове по заказу епископа Кирилла II, были, скорее всего, «владимиросуздальскими художниками» [505]. Прямо противоположную точку зрения на эту проблему высказал А.М. Гордин, изучавший найденные археологами фрагменты росписи ростовского Успенского собора, созданной около 1231 г. [506]. По его наблюдению, «они чувствительно отличаются от суздальских фресок и, несомненно, созданы другими мастерами. Иная рецептура штукатурного теста, иная палитра, иные приемы орнаментации и сам репертуар орнаментов, кажется, несколько иной» [507]. Он считает возможным отождествлять «создателей росписи ростовского собора с миниатюристами, трудившимися в скриптории ростовского епископа Кирила I» [508]. Такое заключение выглядит весьма правдоподобно, но все же принять его как доказанный факт едва ли возможно. Мы не обладаем достаточным количеством данных, позволивших различать работы суздальских и ростовских мастеров домонгольской эпохи, равно как и говорить о том, что таких различий в ту пору не существовало. Можно только констатировать, что в целом характер колористического решения и принцип построения композиции суздальской

росписи напоминают живопись ярославской моленной иконы «Спас Вседержитель» и миниатюр ярославского Спасского Евангелия. И здесь строгие аскетические образы суровых отшельников сочетаются с триумфально-праздничной архитектурой [509].

Отчасти судить о художественных процессах, происходивших в искусстве Владимиро-Суздальской Руси 1220–1230-х гг., позволяет сравнение сцены «Чудо в Вифезде», расположенной на южной стене диаконника собора, с изображением ее же на пластине Западных врат того же храма и с миниатюрой Троицкого Кондакаря, которая, по мнению Г.И. Вздорнова, представляет близкую аналогию суздальской росписи. О фреске исследователь пишет так: «Композиция с изображением иерусалимской купальни... перекликается с изображением возлежащего Романа Сладкопевца и обнаруживает прямое сходство с миниатюрой в разработке архитектурного фона» [510]. Мера сходства указанных изображений действительно дает основание говорить даже о том, что они были исполнены одним художником. Полностью совпадают пространственные построения композиций — позы, сложные ракурсы архитектурных кулис, очерки абрисов фигур юного Романа и юноши, ожидающего исцеления, рисунок их ликов, жесты их молитвенно поднятых рук. С точностью повторяются формы высокой палаты, окрашенной в светлые тона, и красно-розового велума, узлом завязанного вокруг вазы, венчающей постройку, и складок, каскадом падающих с нее вниз [511]. Сравнение фрески с упомянутой пластиной Южных врат собора не оставляет сомнения в том, что оба памятника связаны с одной и той же художественной традицией и выполнены примерно в одно и то же время. Однако в данном случае имеется в виду конкретная пластина с изображением чуда с исцелением в Вифезде, поскольку Западные и Южные врата Рождественского собора в Суздале представляют собой сложные ансамбли изображений, стилистически не вполне однородных. Внимательное их изучение позволяет выявить пластины, изображения на которых могут быть связаны с тремя этапами эволюции стиля, последовательно сменявшими друг друга.

[501] Студеница, 1968. Цв. табл. между с. 16 и 17; *Джурнич*, 2000. С. 95–96.

[502] Сходство памятников распространяется на приемы письма и принципы построения композиции. Сербский художник, так же как суздальский мастер, вводит широкие цезуры голубого фона, одновременно уплотняя колористическую гамму, делая более подвижным

и не столь определенным, как ранее, ритм линий и оттенков цвета. О том, что данная тенденция получает широкое распространение в первой трети XIII в., говорят и памятники провинциального круга, такие, например, как росписи 1225 г. церкви Св. Анны в Амари на Крите. См.: *Gallas, Wessel, Borboudakis*, 1983. С. 97–98, 274; *Borboudakis*, 1997. С. 11–12.

[503] Е.С. Медведева считала суздальскую роспись работой владимирских мастеров (*Медведева*, 1945. С. 110–111). С ней в принципе был согласен А.Д. Варганов, считавший ее произведением суздальских художников, вернувшихся в Суздаль после выполнения работ в Ростове (*Варганов*, 1940. С. 39–49).

[504] *Варганов*, 1977. С. 255.

[505] Там же.

[506] Об украшении храма под 1231 г. сообщает Лаврентьевская летопись. См.: ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 458.

[507] *Гордин*, 2004. С. 18.

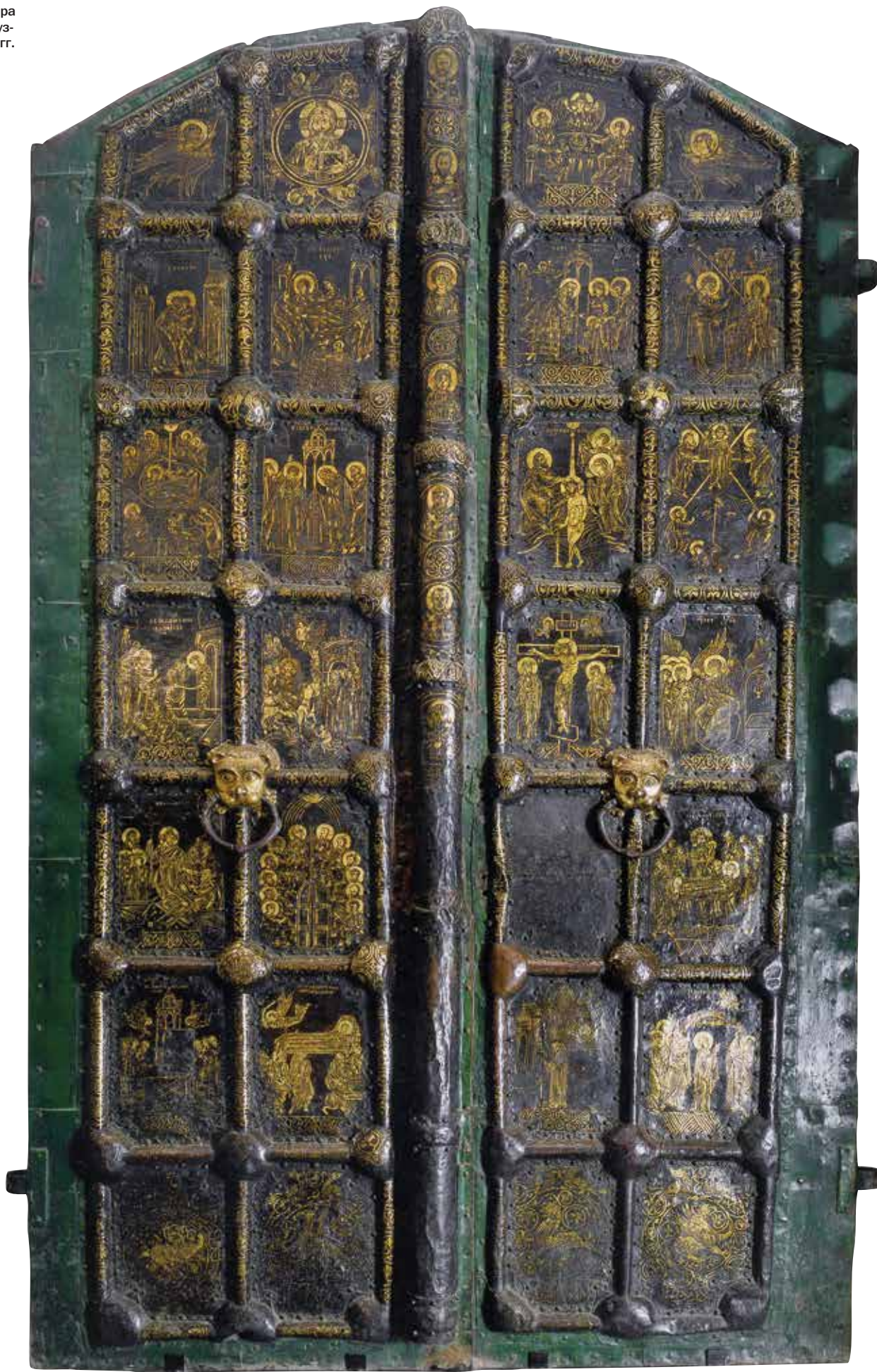
[508] Там же.

[509] Сходство стиля орнаментов в соборе и декоративных мотивов в ростовских рукописях 20-х гг. XIII в. (Апостол 1220 г. и др.) было отмечено В.Н. Лазаревым (*Лазарев*, 1973. С. 38).

[510] *Вздорнов*, 1980. С. 28.

[511] Размышляя о происхождении мастеров, расписавших собор в Суздале, Г.И. Вздорнов не ограничивается указанием на миниатюру Троицкого Кондакаря. По его мнению, сходство с росписью обнаруживают и миниатюры других ростовских рукописей, прежде всего Университетского Евангелия и Апостола 1220 г. (Там же).

294 Западные врата собора Рождества Богоматери в Суздале. Конец XII в. — 1230-е гг. ГВСМЗ



Документальных сведений о времени создания Западных и Южных входных дверей собора Рождества Богоматери в Суздале, часто именуемых «Золотыми вратами», поскольку выполнены они в редкой технике огневого золочения по медной основе [512], не сохранилось. Исследователи, их изучающие, обсуждают две основные версии. Согласно одной, врата были предназначены украшать древнейший собор Суздаля, заложенный в начале XII в. Владимиром Мономахом [513], а после его обрушения, случившегося в 1222 г. [514], были перенесены в храм, поставленный на том же месте [515]. Его строительство завершилось в 1225 г. [516]. Сторонники второй версии связывают заказа и изготовление врат с перестройкой и украшением нового собора, проводившимися вплоть до 1233 г. [517]. Существуют и промежуточные версии, авторы которых разделяют даты изготовления Западных и Южных врат, предполагая, что одни из них были созданы до обрушения собора Мономаха, а вторые— после завершения строительства нового собора [518]. Одной из возможных причин появления врат в древнейшем храме часть сторонников первой версии считает проводившиеся в 1194 г. по инициативе епископа Иоанна работы по «обновлению» храма: «яже бе опадала [церковь] старостью и безнарядьем» [519].

Большое влияние на формирование мнений, высказываемых исследователями, оказывают следы многочисленных переделок, пережитых вратами за века их существования. Г.К. Вагнер выдвинул гипотезу, согласно которой бо́льшая часть клейм была изготовлена для врат собора, построенного Владимиром Мономахом, и могла пострадать при его частичном разрушении в 1222 г. [520]. При перестройке же храма они получили новое обрамление в виде валиков и умбонов [521]. Ученым были отмечены многочисленные несовпадения границ валиков и умбонов, обрамляющих клейма врат, и композициями самих клейм, очерченных золотой линией и украшенных по нижнему краю орнаментальными бордюрами. Фиксируются им и случаи изменения порядка клейм, происходившие на протяжении даже последних полутора столетий [522]. Но основной причиной несогласия, существующего в среде ученых, являются различия в интерпретации ими стиля изображений, украшающих Западные и Южные врата, и характера их иконографических программ [523].

Основу состава клейм Западных врат собора, располагающихся в семи регистрах, образует цикл 12 великих праздников— «додекаортон»—от Благовещения до Успения [524]. Его дополняют три сюжета Протоевангельского цикла («Встреча у Золотых ворот»,

«Рождество Богоматери», «Введение во храм»), сцена «Жены-мироносицы у Гроба Господня», обычно входящая в Страстной цикл, и сцены, представляющие совершенно особый цикл, который условно называют «Успенским» [525]. Все они занимают пять рядов—от второго до шестого включительно. В верхнем регистре как торжественное предисловие и введение в священную историю представлены следующие изображения: «Христос Ветхий Днями» в окружении символов евангелистов и небесных сил, «Троица Ветхозаветная» и поклоняющиеся этим образам Предвечного Бога крылатые херувим и серафим с рипидами в руках. Рипиды (предмет литургического обихода) и обращенные ввысь взоры двух боковых ангелов в сцене «Троица» указывают на то, что все представленные здесь изображения являют образ таинства, творимого в небе-

нике Западных врат св. Митрофана, небесного покровителя суздальского епископа Митрофана, и связавший создание врат с его деятельностью (*Сергий, архиеп.*, 1898. С.393–425, 605–652). Вслед за ним с епископом Митрофаном связала появление образа св. Митрофана Е.С. Медведева. Южные врата она датировала 1222–1233 гг., а Западные—временем между мартом 1227 г. и началом 1238 г. (*Медведева*, 1945. С.106–111; *Она же*, 1947). А.И. Некрасов датировал врата 1233 г. (*Некрасов*, 1937. С.135). И.И. Толстой и Н.П. Кондаков относили их даже к 1248 г.—году гибели в битве с литовцами князя Михаила Хоробрита (*Толстой, Кондаков*, 1899. С.72). В.Н.Лазарев связывал создание врат со временем росписи собора—1230–1233 гг. (*Лазарев*, 1953. С.478–489). Б.А. Рыбаков на основе анализа палеографических особенностей надписей пришел к выводу, что обе двери были созданы одновременно, в промежутке между 1222 и 1233 гг. (*Рыбаков Б.*, 1964). Наиболее полное обоснование эта точка зрения получила в диссертации А.М. Манукян. См.: *Манукян*, 2013. [518] Согласно точке зрения В.Л. Янина, Западные врата принадлежат рубежу XII–XIII вв., а Южные возникли уже после нашествия татар в 1238 г. См.: *Янин*, 1959. С.91–98. [519] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб.411. [520] *Вагнер*, 1975. С.134. [521] Г.К. Вагнер считал, что декор валиков и умбонов возник после росписи собора в 1233 г. и даже после того, как была создана резьба Георгиевского

собора в Юрьеве-Польском в 1234 г. Оптимальной датой проведения такой реконструкции врат он считал 1238 г. (Там же). Эту концепцию полностью разделял В.Д. Сарабьянов (*Сарабьянов*, 2012/2. С.212–229).

[522] А.М. Манукян отметила расхождение между современным видом врат и положением клейм, зафиксированном иллюстрациями в изданиях «Древности Российского государства», которые были подготовлены Ф.Г. Солнцевым (*Древности*, 1853. С.70–71. Табл.30–31), в «Русских древностях» И.И. Толстого и Н.П. Кондакова (*Толстой, Кондаков*, 1899. С.65. Рис.101, 102) и в тексте диссертации Е.С. Медведевой (*Медведева*, 1947. С.106. Примеч.2 на с.116 и примеч.4 на с.117). См.: *Манукян*, 2013. Согласно сообщению Анании Фёдорова, ключаря собора Рождества Богоматери, в 1750 г. по повелению епископа Порфирия обе двери были перенесены с деревянной основы на железную. Он же, со ссылкой на свидетельство протопопа Ивана Степанова, сына ключаря собора, умершего в 1741 г., пишет, что обветшавшие места на дверях были поправлены какими-то художниками (*Федоров Анания*, 1855/2012. С.65, 70–71). Возможно, что переделки врат происходили и в XVI в. См.: *Мельник*, 1998. С.147–161. [523] Как показывают работы Е.С. Медведевой и В.Л. Янина, иконографические интерпретации в большей мере повлияли на понимание смысла и датировку памятника, чем оценки стиля изображений. [524] «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Сшествие во ад (Воскресение Христово)», «Сшествие Святого Духа», «Вознесение» (пластина утрачена), «Успение». [525] В него, помимо уже названной сцены «Успение», входят «Положение риз Богоматери», «Несение тела Богоматери в Гефсиманию и чудо с Авфонисм», «Положение пояса Богоматери апостолом Фомой», «Покров Богоматери». Об «Успенском цикле» см.: *Сарабьянов*, 2004/1. С.202; *Он же*, 2012/2. С.212–229; *Этингоф*, 2002. С.133–142; *Она же*, 2009. С.134.

295 Покров Богоматери. Пластина Западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале

296 Перенесение тела Богоматери в Гефсиманию. Пластина Западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале



295

[526] Как считает А.М. Манукян, «верхний ярус врат соответствует зоне куполов и верхнего уровня сводов храма и символизирует небесную сферу», он «призван декларировать вечное присутствие священного начала» (*Манукян*, 2013. С.10; *Она же*, 2018. С.9–31).

[527] Согласно церковному преданию, в конце IV в. при императоре Аркадии пояс был перенесен в Константинополь и положен во Влахернском храме, где находился до X в., а затем перемещен в храм Богоматери в Халкопатрии. См.: *Wortley*, 2005. P.171–187.

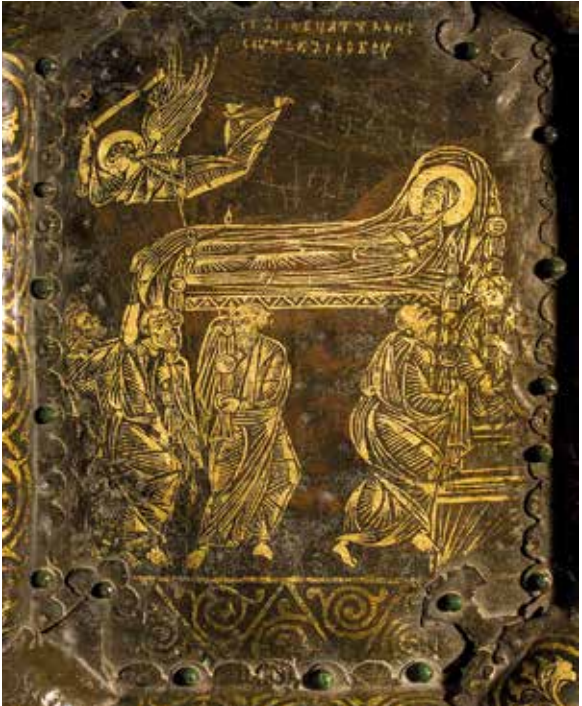
[528] Сторонники этой концепции ссылаются на весьма расплывчатое упоминание третьих врат Ананией Фёдоровым, который пишет, что протопоп соборной церкви Иван Степанов сын Виноградов, умерший в 1741 г., свидетельствовал о переносе из суздальского собора в Москву «третьих входных церковных дверей Корсунских, кои имелись с полунощной страны» (цит. по: *Фёдоров Анания*, 1855/2012. С.71). См.: *Стерлигова*, 2003. С.553–568; *Шалина*, 2005. С.301–302; *Муратова*, 2006. С.585–586; *Колпакова*, 2007. С.494–496; *Этингоф*, 2009. С.134. [529] *Сарабьянов*, 2001. С.29–39; *Он же*, 2004/1. С.202; *Он же*, 2012/2. С.212–229.

[530] *Сарабьянов*, 2012/2. С.218. [531] Там же. С.219. [532] Он цитирует Патерик по изданию: Древнерусские патерики, 1999. С.69, 118. [533] *Сарабьянов*, 2012/2. С.219.

сах [526]. В самом нижнем регистре врат расположены пластины со стилизованными фигурами львов и грифонов, вплетенными в сложные спиралевидно извивающиеся побеги цветочно-растительного орнамента [ил. 294].

Четыре сцены шестого регистра, как правило, не входят в традиционный состав сцен Христологического и Богородичного циклов. Они представляют события, следовавшие за смертью Богоматери и связанные с чудом ее явления во Влахернах («Покров Богоматери») и почитанием ее гроба и реликвий. К последним относятся сцены положения ее ризы во Влахернском храме Константинополя и ее пояса апостолом Фомой в Иерусалиме [527]. Такие сцены вообще чрезвычайно редко встречаются в искусстве стран византийского мира. По мнению ряда исследователей, пластины с их изображениями представляют собой фрагменты особого Успенского цикла, некогда располагавшегося на северных вратах собора, которые были утрачены еще в древности, при одной из его перестроек. В состав Западных врат, как они считают, такие сюжеты могли быть включены в 30-х гг. XIII в. во время работ по украшению вновь построенного Рождественского собора [528] [ил. 295, 296].

Наиболее последовательное обоснование концепция существования в соборе третьих врат получила в работах В.Д. Сарабьянова [529]. В своих рассуждениях исследователь исходил из общей характеристики



296

иконографической программы Западных врат, которую считает «непоследовательной и достаточно сумбурной», поскольку в ней нет «ни хронологической, ни символической логики в совмещении Евангельских и Богородичных сюжетов» [530]. По его мнению, иконографический состав клейм косвенно указывает на принадлежность врат собору, построенному Владимиром Мономахом в начале XII в. Собор Мономаха был посвящен Успению Богоматери, и только после перестройки в XIII в. его переосветили [531]. В этой связи исследователь придает особое значение свидетельству Патерика Киево-Печерского монастыря, в котором говорится о том, что собор в Суздале был возведен и расписан по мере и образцу Успенского собора Печерского монастыря в Киеве [532]. Основываясь на этом тексте, В.Д. Сарабьянов сделал вывод, что «система росписи Суздальского собора должна была повторять программу „дивной“ Печерской церкви» [533]. Подтверждение своей концепции он находит в описании росписи этой церкви Печерского монастыря, сделанном Павлом Алеппским в середине XVII в. Там, помимо изображения Успения Богоматери, включавшего фигуры летящих на облаках апостолов, упоминается располагавшаяся под ним сцена с фигурами апостолов, стоящих у пустой гробницы Святой Девы. Он описывает ее так: «саван раскрыт, и они в изумлении поднимают руки к небу [как будто] говоря: „Она вознеслась!“». Насупротив этого места они также в соборе, а хитон

Ее среди них» [534]. Эти описания храмового декора позволили исследователю предположить, что «рядом с „Облачным Успением“ находились сюжеты, повествующие об истории ризы Богородицы» [535]. Цепочка логически связанных заключений приводит В.Д. Сарабьянова к такому итогу: «Редкие Богородичные сюжеты должны были появиться на стенах собора при декорации времен Владимира Мономаха и, в свою очередь, могли послужить образцами для художников, создавших Суздальские врата» [536]. Протографом же для росписей киевского и ростовского соборов, как он полагает, мог послужить какой-то утраченный еще в древности, мозаичный или фресковый ансамбль Влахернского монастыря в Константинополе, где хранились чтимые реликвии Богоматери [537].

В подтверждение своей концепции В.Д. Сарабьянов приводит ряд существенных наблюдений. Он обратил внимание на отсутствие клейма, представляющего «Облачное Успение», то есть с изображением апостолов, летящих на облаках в дом Богоматери на горе Сион в Иерусалиме. Отсутствует также изображение эпизода с апостолами, обнаружившими в пустой гробнице вознесшейся Богоматери ее ризы, притом что сцена их положения во Влахернах на вратах есть [539]. Все это приводит его к вопросу: где все названные сцены могли располагаться [539]? Прежде чем ответить на него, следует понять, насколько органично шестой ряд пластин, предположительно относящихся к Успенскому циклу, соотносен с программой клейм остальных пяти рядов. Нетрудно заметить, что в них на первый план, наряду с иллюстрацией евангельской истории, выходит тема обетования спасения — последовательного промыслительного действия в мире Бога, представленного в верхних клеймах в образах Христа Ветхого днями и Троицы. В сюжетах второго ряда развивается тема благовестия о грядущем Мессии; в третьем — сцены теофании; в четвертом — крестного пути Христа от воскрешения Лазаря до распятия и восстания из гроба («Жены-мироносицы»); в пятом — явления Христа, прообразующие его Второе пришествие (от Воскресения до Успения). На фоне этого очень цельного цикла сцены нижнего ряда выглядят разрозненными, связанными с иными идеями. Таким образом, совокупность фактов и обстоятельств скорее подтверждает возможность существования особого Успенского цикла на вратах Рождественского собора Суздаля [540].

По сравнению с западными вратами, иконографическая программа Южных врат отличается последовательностью и вместе с тем оригинальностью и сложностью, хотя их общая структура точно повторяет компо-



297

[534] Павел Алеппский, 2005. С. 159.

[535] В.Д. Сарабьянов прекрасно осознавал гипотетичность своего заключения, поскольку роспись собора Печерского монастыря к середине XVII в. многократно поновлялась и перекрашивалась. Тем не менее он считал, что упомянутые сцены принадлежали древнейшей росписи храма, как и мозаики в его алтаре, упоминаемые тем же Павлом Алеппским (*Сарабьянов*, 2012/2. С. 219–220).

[536] Там же. С. 220.

[537] Там же. Иная точка зрения на последние пять клейм Западных врат была предложена в работах А.М. Манукян. Она согласна с В.Д. Сарабьяновым в том, что «три клейма „Положение риз“, „Положение пояса“, „Покров“, связанные с богородичными реликвиями, восходят к константинопольским прототипам, так как Богоматерь считалась покровительницей византийской столицы, а её реликвии хранились в константинопольских церквях». Вместе с тем она обращает внима-

ние на то, что ни один из сохранившихся византийских образцов «не совпадает с иконографией сцен на суздальских дверях», и потому «их прямое заимствование из предполагаемого константинопольского „цикла реликвий“ не очевидно». Как считает исследовательница, «ко времени создания врат почитание пояса, погребальных одежд и мафория Богоматери постепенно сливались в единый культ богородичных одежд». Поэтому клейма с их изображениями образовывали самостоятельный цикл, не связанный прямо ни с чтимыми святынями Иерусалима и Константинополя, ни со сценами, представляющими Успение Богоматери и перенесение ее тела в Гефсиманию (*Манукян*, 2013. С. 12–13).

[538] Там же.

[539] Возражая против идеи расположения пластин Успенского цикла на почти «мифических» северных вратах, А.М. Манукян пишет: «неясно, чем могли бы быть заполнены все 24 клейма („богородичных“

297 Южные врата собора Рождества Богоматери в Суздале. ГВМЗ. Прорись
298 Авраам, встречающий трех ангелов. Пластина Южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале
299 Укрепление Давида на бой. Пластина Южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале

или „успенских“) этого ансамбля» (*Манукян*, 2013. С. 12–13). Вместе с тем она справедливо отмечает, что сейчас эти композиции «лишены нарративного контекста, оторваны от какой-либо литературной основы и литургического ритуала» (Там же. С. 12–13).

[540] По мнению В.Д. Сарабьянова, «успенская программа» Суздальских врат изначально была более распространенной» (*Сарабьянов*, 2012/2. С. 221). Само по себе справедливое указание на то, что известные сегодня византийские образцы «иллюстрируют лишь отдельные эпизоды истории богородичных реликвий, и ни один из них точно не совпадает с изображениями на вратах», не может служить доказательством принципиальной невозможности существования большого Успенского цикла в интересующее нас время. Прежде всего противоречит этому наличие многочисленных и разнообразных нарративных текстов, посвященных таинству преставления Богоматери, и очень обширных Успенских циклов, хотя и более поздних, их иллюстрирующих. См.: *Кириличников*, 1888. С. 191–235; *Каливидзе*, 2016. С. 689–731.

[541] Сцены расположены в следующем порядке: «Гостелюбие Авраама (Троица)», «Низвержение сатаны», «Сотворение Адама», «Изгнание из рая», «Труды Адама», «Жертвоприношение Авеля», «Каин убивает Авеля», «Адам нарекает имена животных», «Лествица Иакова», «Битва Иакова с ангелом», «Посещение тремя ангелами жилища Авраама», «Чудо в Хонех», «Три отрока в печи огненной», «Ангел Господень явился с двумя ангелами Лотови, да избегнет от Содомы», «Давид перед Троней, взя камень на брань (Укрепление Давида на бой)», «Даниил во рву львином», «Силоамская

купель», «Ангелы извещают Лота, чтобы он избег Содомы», «Гибель Содомы и Гоморры», «Руно Геденово (Ангел извещает Гедена о победе над агарянами)», «Архангел Михаил избивает полки аруринские», «Пророк Нафан обличает царя Давида», «Пророк Валаам и архангел Михаил», «Явление архангела Иисусу Навину».

[542] Как отметила А.М. Манукян, цикл Южных врат Суздаля включает самое большое количество эпизодов архангельских чудес, известных в памятниках искусства византийского мира, в том числе в изображениях, украшающих врата пещерного храма в Монте-Сант-Анджело в Италии 1076 г., где нет некоторых сцен, присутствующих в суздальском памятнике (*Манукян*, 2013. С. 14). О вратах в Монте-Сант-Анджело см.: *Габелић*, 1991. Сл. 2–13; *Она же*, 2004.

Кроме суздальского, что также было отмечено А.М. Манукян, ни один из византийских архангельских циклов не включает сюжеты, в которых ангелы не фигурируют (*Манукян*, 2013. С. 13).

[543] На особое значение образов Адама и Евы обратила внимание К.М. Муратова, отметившая такую уникальную иконографическую деталь, как изображение Евы рядом с Адамом, нарицающим имена животных. См.: *Муратова*, 2006. С. 573–588.

[544] Об этом редком сюжете см.: *Габелић*, 1991. С. 89–90.

[545] См. об этом: *Muratova*, 2007. Р. 543–556.

[546] *Манукян*, 2013. С. 14.

[547] В русском искусстве циклы деяний архангела Михаила, расположенные в алтарной части южного придела или в диаконнике, известны в росписях Софийского собора в Киеве и в соборе Мирожского монастыря в Пскове. См.: *Сарабьянов*, 2003/1. С. 75–84; *Сарабьянов*, *Смирнова*, 2007. С. 198.

зицию Западных врат. В шести рядах клейм (по четыре в каждом ряду) расположены сцены, посвященные событиям (за исключением «Чуда в Хонех») ветхозаветной истории [541], в седьмой ряду — орнаментальные изображения львов и грифонов [ил. 297].

Исследовавшая врата А.М. Манукян обратила внимание на совмещение в них сцен, которые обычно входят в цикл, традиционно именуемый «Архангельским», со сценами, практически никогда в него не включавшимися [542]. Изображения архангелов присутствуют в 20 из 24-х клейм, украшающих врата. Здесь деяния архангелов неразрывно переплетены со сценами из жизни прародителей — Адама и Евы, расположенными в остальных четырех клеймах [543]. Основная идея иконографической программы Южных врат, проходящая через все клейма, — почитательство Бога о его избранниках, среди которых авторы замысла поместили Адама и Еву, Авраама, Авеля, прообразующего Христа, праведного Лота, пророка Даниила. К их числу относятся также изображения праотца Иакова и «Трех отроков иудейских в печи огненной», олицетворяющих «народ избранный», пророка Валаама, возвестившего о возвышении колена Иудина в Израиле, помимо этого — Иисуса Навина, царя Давида, пророка Гедена и игумена Архипа (клеймо «Чудо в Хонех») — которых Господь в образе ангела защищает и которым дарует победу над врагами. К этой теме примыкает и образ архангела Михаила — «охранителя града», разбившего полки «аруринские»



298

(иначе — «ассирийские»), осаждавшие Иерусалим (2 Пар. 32:21) [544].

По тщательно обоснованному мнению А.М. Манукян, расположение сцен с деяниями архангела Михаила, считавшегося «патроном князя и политической элиты», именно на Южных вратах органично соотносится и со значением южного портала храма, традиционно считавшегося княжеским, и с тем, что «южная часть древнерусских храмов домонгольского периода нередко была связана с архангельской тематикой [545]. Там часто устраивались приделы, посвященные архангелу Михаилу» [546]. В этом отношении Рождественский собор Суздаля не был исключением, поскольку и в его диаконнике располагался Михайловский придел [547].

Помимо идей, во многом общих для циклов деяний архангела Михаила, в иконографической программе Южных врат присутствуют мотивы и темы, дающие основание видеть в них аллюзии на конкретные события общественной или личной жизни заказчика или заказчиков врат. К ним относится история спасения Лота и гибели нечестивых градов Содомы и Гоморры. Ей создатели врат уделили особое внимание, представив в трех клеймах. В первом Лот, как и Авраам, встречает архангела Господня, пришедшего, о чем говорит надпись, «с еще двумя ангелами» (!) с повелением покинуть Содом [ил. 298]. Эта тема развивается в следующей сцене, где наряду с тремя ангелами, извещающими Лота о приближающейся гибели Содомы, пред-



299

ставлены жители города, угрожающие Лоту. В третьем клейме изображен ангел, «потопляющий Содом и Гоморру». Выделяются и два клейма, посвященные царю Давиду. В них, что особенно примечательно, Давид представлен творящим молитву. В одном случае это молитва покаянная («Пророк Нафан обличает царя Давида»), в другом — просительная («Укрепление Давида на бой»). На особое значение сцены с юным Давидом, готовящимся к бою с Голиафом, обратила внимание А.М. Манукян, отметившая, что она «отсутствует как в византийском цикле архангела, так и в сочинениях, посвященных ангелам» [548]. Источником этого уникального изображения, по ее предположению, видимо, был текст 143 Псалма, который «можно рассматривать как молитву Давида перед боем» [549]. Вместе с тем, судя по надписи на клейме, не менее важно для заказчиков было подчеркнуть, что залогом победы является личное исповедание истинной веры: «Давид царь на треплетную (то есть сплетенную из трех ветвей. — *Л.Л.*) веру [в] Троицу уповав, три взя камени на брань». Здесь мы находим подтверждение и тому, сколь важна была для той эпохи демонстрация нераздельности, слитности трех Божественных ипостасей и стремления указать на постоянное присутствие Бога в человеческой жизни [ил. 299].

Мотивы прямого общения персонажей названных клейм с Богом, молитвенные и даже покаянные интонации, ощутимые в их образном строе, казалось бы, неожиданные для такого монументального сооружения, как соборные двери, дают основание воспринимать их и как знаки незримого присутствия в названных изображениях личности заказчика. Видимо, неслучайно последнему клейму со сценой явления архангела Иисусу Навину он придает церемониально-геральдический характер. Едва ли можно сомневаться в том, что этим заказчиком был великий князь Юрий Всеволодович, до 1218 г. сидевший на столе в Суздале и занявший великокняжеский владимирский престол после смерти старшего брата — Константина Всеволодовича [550] [ил. 300].

Сравнение иконографических программ Западных и Южных врат показывает наряду с очевидными различиями и наличие мотивов и черт, говорящих об общности многих идей, положенных в основание их замысла. Вместе они «образуют полный цикл священной истории от сотворения человека и падения ангелов до евангельских событий» [551]. Можно прочитывать их и как иллюстрации двух путей земной жизни — пути Господнего (на Западных вратах) и человеческого (на Южных вратах). Подтвердить или опровергнуть предположение о существовании единого замысла создания обоих врат позво-



300

ляют только результаты стилистического анализа изображений [552].

По наблюдениям Г.К. Вагнера, в стиле орнаментации дверей выделяются два разновременных слоя. К первому слою он относил орнамент самих пластин (кроме нижнего ряда), который, как считал исследователь, был создан до появления фасадной резьбы и росписей нового здания храма, то есть до 1225–1235 гг. В нем он не находил ни одного мотива, «который хоть сколько-нибудь перекликался бы с мотивами резного или фрескового орнамента собора». По его определению, это «либо сравнительно „натуральные“ деревья, либо весьма замысловатые древовидные, кустовидные и букетовидные композиции очень острых и сухих форм, нередко со змеевидными росчерками (Южные двери). В ряде случаев они напоминают остролистые аканфовидные образования» [553]. Ко второму слою, созданному, согласно его концепции, уже после росписи собора, исследователь относил орнаментацию валиков, умбонов и клейм в их нижних рядах, где присутствуют мотивы, близкие его резьбе и росписи [554].

Позиция Г.К. Вагнера заставила ученых более пристально всматриваться в особенности исполнительских манер и размышлять над вопросами генезиса их стиля. Последовательным сторонником ранней датировки

300 Явление архангела Михаила Иисусу Навину. Пластина Южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале

- [548] *Манукян*, 2013. С. 15.
[549] Там же. С. 16.
[550] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 444.
[551] *Манукян*, 2013. С. 19.
[552] Тщательное монографическое изучение врат началось с работы Г.К. Вагнера, отметившего стилистическую разнородность пластин и их обрамлений. См.: *Вагнер*, 1975. С. 98.
[553] «Орнамент пластин поражает своей линейностью, даже графичностью, тем, что не свойственно ни фресковой орнаментальной росписи, ни фасадной резьбе... Создается впечатление, что художники пластин творили вне влияния той орнаментальной стихии, которая владела фантазией резчиков и фрескистов суздальского собора» (Там же. С. 98, 100).
[554] По словам Г.К. Вагнера, здесь «мы попадаем в царство растительной стихии». По его мнению, именно орнамент обрамления создает впечатление, заставившее Е.С. Медведеву говорить о вратах, что они «плоть от плоти» владимирского искусства 20–30-х гг. XIII в. (Там же. С. 98). Выделял исследователь только растительные мотивы вала Западных врат, которые «не только заметно скромнее роскошных пальметт умбонов и промежуточных валиков», но и «намного лапидарнее изящного орнамента на пластинах дверей» (Там же. С. 126). С мнением Г.К. Вагнера о стилистическом различии орнаментов согласен В.Д. Сарабьянов (*Сарабьянов*, 2012/2. С. 215).
[555] См. его работы разных лет: *Сарабьянов*, 2001. С. 29–39; *Он же*, 2004/1. С. 202; *Он же*, 2012/2. С. 212–229; *Сарабьянов, Смирнова*, 2007. С. 180–181. К сожалению, безвременный уход из жизни не позволил ученому завершить замысленный им большой труд, посвященный суздальским вратам.

[556] *Сарабьянов, Смирнова*, 2007. С. 181.

[557] Там же.

[558] Там же.

[559] Там же.

[560] «Линии, идущие в разнообразных направлениях, оторваны от формы, на которую наложены, скрадывают ее, подобно тому, как это происходит в произведениях „линейного стиля“ конца XII в. ... Композиция разворачивается по горизонтали, как фриз, вдоль нижнего края изобразительного поля... Для манеры западных врат характерны живописность в сочетании с приматом линии и плоскости, повышенная экспрессия, эмоциональность, но при этом сдержанность в трактовке складок. Выразительная восточная физиогномика ликов персонажей западных врат с распахнутыми глазами и загнутыми носами близка образам фресок церкви Спаса на Нередице (1199). Однако похожие образы встречаются и в первой половине XIII в.: во фресках церкви Св. Георгия в Каливия Куvara, Успенской церкви близ Епископи в Эвритании» (*Манукян*, 2013. С. 16–17).
[561] Эти клейма (кроме «Покрова Богоматери») «слегка отличаются от основной группы сцен. Предположительно они были сделаны вторым художником... Манера их исполнения выдает несколько другую тональность: фигуры становятся легче, они утрачивают телесность, монументальность, наполнены большей подвижностью, линия истончается и становится одновременно более нервной, трепещущей, исполнение имеет более беглый, эскизный характер, по сравнению с остальными сценами». В них «следы „динамического стиля“ более осязаемы» (Там же. С. 17).
[562] «Монументальность достигается не благодаря выявлению объема, а при помощи наращивания масштаба изображенной фигуры по отношению к окружающему пространству. Увеличение размера фигур при сохранении их плоскостного и линейного характера создает эффект „распластанности“ на плоскости, затесняет композицию, что, в свою очередь, ведет к изображению пер-

как Западных, так и Южных врат, выступил В.Д. Сарабьянов [555]. По его определению, клейма врат «демонстрируют приверженность владимирских князей к столичному искусству», они «вобрали в себя весь многогранный комплекс стилистических тенденций, определявших художественную жизнь Константинополя конца XII в.» [556]. Он не сомневался в том, что исполнителями врат были византийские художники [557]. Это не мешало ему отметить, что в одних клеймах «лики отличаются острой индивидуальностью и порой даже гротескностью, что сближает их с некоторыми фресками маньеристического направления», такими как росписи церкви Св. Георгия в селе Курбиново 1191 г. [558], а в других «отчетливо проявляются неоклассицистические тенденции, направленные на создание более целостного монолитного образа». Такие черты проявляются «в написании фигур, имеющих обобщенный весомый контур, а также в письме драпировок, которые испещрены крупным ассистом» [559].

Иную стилистическую оценку и датировку суздальские врата получили в работе А.М. Манукян, которая, впрочем, не отрицает наличие в них черт искусства комниновского времени [560]. По ее наблюдениям, наиболее отчетливо эти черты сказываются в Западных вратах, особенно в сценах последнего ряда клейм [561]. Но наряду с такими «архаическими» чертами в других клеймах она улавливает и приметы «нового „монументального“ стилистического течения», которые сказываются в отсутствии «манерности и утрированности». Главным же образом они проявляются «в тенденции к укрупнению и утяжелению формы», что, в свою очередь, дает о себе знать «в увеличении масштаба фигур» [562]. Наиболее прогрессивную тенденцию, по мнению исследовательницы, демонстрируют клейма

сонажей в резких позах, к искажению пропорций и анатомии, к будто бы неумелой и небрежной передаче тела. Все вместе эти черты иллюстрируют ту фазу развития византийской живописи XIII в., когда тенденция к укрупнению и обобщению форм реализуется посредством использования приемов линейного стиля конца XII в.» (Там же).
[563] Там же. С. 18.
[564] Там же.
[565] Там же.
[566] Там же. С. 19.
[567] *Овчинников*, 1978. С. 8.
[568] Этой позиции придерживался Г.К. Вагнер: «Южные и западные врата изготовлялись разными дружинами мастеров» (*Вагнер*, 1975. С. 134). В своих рассуждениях и А.М. Ману-

кян исходит из того, что «манера исполнения южных врат заметно отличается от той, которая характерна для западных» (*Manukyan*, 2012. Р. 1191).
[569] В качестве аналогий приводятся памятники, разброс датировок которых охватывает целое тридцатилетие — от росписей церкви Спаса на Нередице 1199 г., церкви Св. Николая в Мелнике начала XIII в. и фресок Богородичной церкви в Студенице 1208–1209 гг. до росписей Милешева, созданных около 1228 г. (*Manukyan*, 2012. Р. 1192; *Манукян*, 2013. С. 18–19).
[570] Так, А.Н. Овчинников различал в Западных вратах четыре почерка, в Южных — три (*Овчинников*, 1978. С. 8).

Южных врат. Истоки их стиля она видит в искусстве «классицизирующей ориентации», представленном мозаиками Дафни, фресками Дмитриевского собора во Владимире, церкви Св. Иерофея в Мегаре. Образы Южных врат, по ее определению, «характеризует классическая, античная красота, плавные, текучие линии, пропорциональность и уравновешенность» [563]. Среди основных примет, их характеризующих, она выделяет следующие: «в композиции намечаются пространственные планы посредством расстановки фигур и усложнения архитектурных кулис. В изображении фигур увеличивается зона „личного пространства“, предпочтение отдается трехчетвертному развороту, более „пространственной“ позе, в противовес „плоскостным“ фасу и профилю» [564]. Характеризуя в целом стиль клейм Западных и Южных врат, исследовательница указывает на его «переходность». В них, по ее словам, «баланс ретроспективных и новаторских приемов неодинаков и уникален... Проявляются и признаки нового стиля, и консервативные элементы» [565]. Рассматривая врата в общей перспективе развития стиля византийского искусства, она видит в них «„связующее звено“» между маньеризмом поздних Комнинов и новым монументальным, антикизирующим течением, которое в полную силу заявит о себе лишь с середины XIII столетия» [566]. Все это наряду с другими данными дает ей основание присоединиться к мнению тех исследователей, кто датирует как Западные, так и восточные врата концом 1220-х — 1230-ми гг.

Противоречие обеих концепций, вполне убедительных в оценках деталей, основывается на тезисе, в свое время предложенном А.Н. Овчинниковым для характеристики исследователей суздальских врат: «Перед нами два совершенно разных художественных мировосприятия, привитых к одному художественному древу» [567]. Исходящие из этой позиции сторонники ранней и более поздней датировки врат склонны объяснять все имеющиеся различия между пластинами Западных и Южных врат либо тем, что они связаны с работой разных мастеров [568], либо тем, что мы имеем здесь дело с «переходной» фазой стилистического развития [569]. Но при этом и те, и другие считают, что пластины врат были созданы единовременно.

Однако анализ клейм обоих врат позволяет и несколько по-другому посмотреть на изложенную проблему. Вполне вероятно, что в работе над ними, которая могла занять несколько лет, участвовали мастера разных поколений, являвшиеся носителями разных традиций [570]. Не исключено, что замысел ее родился еще в 1190-х гг. при епископе Иоанне, когда в 1192 г. «в Суждали обнови



301

же церковь святую Богородицю и бысть яко нова» [571].

Сравнение пластин показывает, что различия в их исполнении наблюдаются даже в пределах одних врат (в первую очередь это касается Западных врат). Речь идет не о сугубо почерковых отличиях работ разных мастеров, а о принципах трактовки пластической формы, организации композиционного пространства и драматургии сценического действия, то есть о явлениях стили-

стического характера. Поэтому приходится говорить, о чем уже упоминалось ранее, не об одном, а о двух или даже трех этапах стиля, обладающих своими достаточно определенно выраженными специфическими особенностями, каждому из которых соответствуют памятники, созданные в разные годы.

Рассматривая с такой точки зрения изображения на пластинах Западных врат, можно заметить, что три клейма — «Успение Богоматери», «Перенесение тела Богоматери в Гефсиманию (с чудом отсечения рук Авфонии)» и «Положение риз Богоматери во Влахернах» — действительно, что уже отмечалось, связаны с позднекомниновской традицией. С большей или меньшей определенностью черты этой традиции проявляются в сценах «Рождество Христово», «Преображение», «Положение пояса Богоматери апостолом Фомой». К важнейшим ее приметам относится трактовка каждой сцены как события сугубо личного и для его участников, и для зрителей. В них нет торжественной приподнятости, отсутствует героический пафос, свойственный искусству начала XIII в. Мотивы скорби гипертрофированы, приобрели черты гротеска. Именно они заставляют исследователей вспоминать произведения «маньеристического» стиля вроде фресок церкви Св. Георгия в Курбине 191 г. и росписей Нередицы [572]. Игольчатый рисунок разнонаправленных лучей золотого ассиста создает эффект вспышек света. Из-за неравномерного распределения, с одной стороны, пятен золота, а с другой — черного фона и черных теней, преимущество в их соотношении принадлежит последним. Тени растворяют пластику, фигуры



302



303

[571] ПСРЛ. Т. II. 1962/1998. Стб. 674.

[572] По мнению А.М. Манукян, стиль Западных врат «можно обозначить как „экспрессивный“». Фигуры с подчеркнuto восточными физиогномическими типами напоминают ей произведения «монастырского» течения — росписи церковей Спаса на Нередице, Благовещения на Мячине, Рабдужу (Манукян, 2012. Р.1190).

301 Успение Богоматери. Пластина Западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале
302 Благовещение. Пластина Западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале
303 Благовещение. Икона. Начало XIII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае
304 Жертвоприношение Авеля. Пластина Южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале



304

выглядят выхваченными из глубины темного пространства [573] [ил. 301].

Однако большая часть клейм Западных врат выполнена в другой манере. Наиболее показательными являются сцены «Рождество Богоматери», «Благовещение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря», «Распятие», «Жены-мироносицы», «Сошествие во ад». Их, несмотря на имеющиеся различия почерков, роднят монументальный масштаб крупных фигур, спокойные величественные движения, концентрация сценического действия на главном герое, представленном в момент его прославления, триумфа, совершения чуда. Соотношение двух начал — пластики и пространства — меняется в пользу первого. Золотой свет стабилизируется, утрачивает характер вспышки и превращается в основу изобразительной формы. Тени уходят в глубину складок одежд, но не сливаются с фоном, как это можно видеть в клеймах первой группы, а тщательно отделяются от него золотыми перегородками. Фигуры не погружаются в фон, как в пространственную среду, а выдвигаются на передний план и противопоставляются его ровной твердой поверхности. Эта поверхность несколько ограничивает их развороты, заставляет концентрироваться «у рампы», подчеркивает весомость форм, их прочную постановку, внушительность каждой позы и каждого жеста. Именно с такой модификацией стиля, нередко именуемого «монументальным», мы встречаемся, помимо росписи Богородичной церкви монастыря Студеница, в таких

произведениях, как мозаичная икона «Богоматерь Одигитрия» из монастыря Св. Екатерины на Синае [574], а также русские памятники — икона «Успение» из Десятинного монастыря в Новгороде (ГТГ), миниатюры Хутынского Служебника (ГИМ), «Оглавный Деисус» (ГТГ) [ил. 302, 303].

Третья манера представлена в основном клеймами Южных врат и только четырьмя клеймами — Западных врат. Достаточно полную характеристику ей дала А.М. Манукян: «В художественной системе южных врат очевиден интерес к передаче окружающего пространства и даже есть намеки на глубину... Отдельные части фигур исполнены в виде комбинации золотых пятен разных очертаний и размера, сгруппированных так, что ясно угадывается округлый объем тела... Упорядочивание, структурирование золота и черного в противовес монотонной, порой хаотичной разлинованности фигур можно расценить как движение к структурированности света и тени, что эквивалентно светотеневой моделировке в живописи» [575]. Аналогию форме ассиста, использованной в клеймах Южных врат, «прямую и единственную», исследовательница находит в иконе «Богоматерь Великая Панагия» из Ярославля 1220-х гг. (ГТГ) [576]. К этой характеристике следует добавить, что представители данной манеры охотно используют приемы обратной перспективы. Они прекрасно передают естественные, даже можно сказать, классические пропорции фигур, их свободные и широкие, не лишенные грации пространственные движения, сложные контрастные развороты. Сценическое действие разворачивается во всех направлениях, заметно увеличиваются размеры верхней зоны композиций, разрастается «пейзаж», который строится чередующимися пространственными планами. Появляются измеряемые глазами дистанции между землей и небом (в этом отношении особенно показательно клеймо «Жертвоприношение Авеля»), чего нет ни в одном из клейм первых двух групп [577] [ил. 304]. Даже в самых драматических эпизодах, таких как «Каин убивает Авеля», «Борьба Иакова с ангелом», «Чудо в Хонех» и даже «Потопление Содома и Гоморры», мастера не обостряют экспрессию [578]. Они намеренно замедляют движения персонажей, варьируют жесты и позы, прибегают к ритмическим повторам, рефренам, придающим композиционному строю клейм эпический характер. Все эти черты находят аналогии в памятниках, созданных в 20–30-х гг. XIII в., в том числе в миниатюрах Спасского Евангелия и других рукописей, созданных в ростовском скриптории епископа Кирилла I.

Одним из мастеров, работавших над Южными вратами, был, без сомнения,



305



306

исполнен ряд пластин Западных врат. Достаточно сравнить изображения «Троицы» на каждом из них, чтобы в этом убедиться. И там, и там доминирует единый принцип построения многопланового композиционного пространства, утвердившийся в искусстве византийского мира во втором—третьем десятилетиях XIII в. [ил. 305, 306].

Факт присутствия в составе клейм Западных врат изображений, принадлежащих к третьей, стилистически наиболее «продвинутой» группе — это образ Христа Ветхого днями, «Троица» и фигуры серафима и херувима, — имеет принципиальное значение для решения вопроса о времени создания врат. Заметно отличающиеся от остальных клейм врат, они, скорее всего, появились здесь в момент их монтажа одновременно с нащельниками, валиками и умбонами [579], придав завершенный вид их иконографической программе (которая в процессе окончательной сборки, несомненно, корректировалась) и всей композиции врат в целом [580]. Нет сомнения и в том, что «установка дверей перестроенного собора произошла при владимиросуздальском владыке Митрофане (1227–1238)», изображение небесного покровителя которого — св. Митрофана Константинопольского — представлено на валике Западных врат [581]. В.Д. Сарабьянов даже допускал, «исходя из близкого сходства орнаментальных мотивов», что оформление их могло быть исполнено одновременно с росписью собора в 1230–1233 гг. [582].

Но признание факта установки врат при епископе Митрофане еще не решает вопроса о дате изготовления самих клейм [583]. Более определенно о времени их исполнения говорит комплексный анализ стиля, палеографический анализ множества надписей, имеющихся на них [584], и даже анализ химического состава медных пластин, указывающие на однородность использованного в них металла [585]. Таким образом, совокупность фактов позволяет говорить о том, что основная часть пластин обоих врат могла быть изготовлена на протяжении 1200–1220-х гг., а обрамляющие их валики и умбоны между 1227–1238 гг. — в период пребывания на епи-

[579] То, что врата собирались и разбирались, убедительно показал Г.К. Вагнер. По его мнению, само присутствие на пластинах с клеймами орнаментальных бордюров говорит о вторичности другого орнаментального обрамления, появившегося вместе с валиками и умбонами. Их появление он объясняет необходимостью реконструировать старые врата после катастрофы обрушения храма, произошедшей в 1222 г. Ученый считал, что пластины Западных и Южных врат выполнены до резьбы и росписи суздальского собора, а нижние пластины, валики и умбоны выполнены после росписи и даже после резьбы Георгиевского собора

в Юрьеве-Польском 1234 г. (Вагнер, 1975. С. 98). Этой концепции придерживался и В.Д. Сарабьянов. См.: Сарабьянов, 2012/2. С. 214. Кроме того, он считал, что ряд пластин от существовавших, по его мнению, северных врат собора, скорее всего, утраченных при его разрушении в 1445 г., «были объединены с пластинами Западных врат при Василии III после 1528 г.», приказавшем перестроить древний храм (Там же. С. 222). Установление вторичности изображений святых по отношению к основному комплексу пластин показало недостаточность аргументации, приводимой в статье В.Л. Янина, датировавшего врата рубежом XII–XIII вв. (Янин, 1959. С. 97–98).

305 Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная). Пластина наверху Южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале
306 Троица Ветхозаветная. Пластина наверху Западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале
307 Св. мученик Нестор. Изображение на валике Южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале
308 Лик преподобного. Роспись диаконника собора Рождества Богоматери в Суздале



307

[587] Вагнер, 1975. С. 134. Епископ Симон в послании Поликарпу пишет о том, что «сам создах сея соборныя церкви, красоты Володимирьския, и другиа Суздальския церкви» (Абрамович, 1991. С. 103). [588] Как заметила А.М. Манукян, «врата суздальского собора были, бесспорно, не единственными и не первыми произведениями такого типа — с развернутой сюжетной и орнаментальной декорацией — в домонгольской Руси» (Манукян, 2013. С. 17). Медные врата, выполненные, вероятно, в той же технике, были в Успенском соборе и в проездных вратах Владимира, названных по ним «Златыми», в Успенском соборе Ростова и Успенском соборе Киево-Печерской лавры. [589] Вагнер, 1975. С. 134. [590] «Успение», «Перенесение тела Богоматери в Гефсиманию», «Положение пояса Богоматери апостолом Фомой». В случае принятия такой гипотезы придется признать, учитывая весьма характерную манеру исполнения этих клейм, что утраченные врата, к которым они принадлежали, не могли быть созданы ранее 1190-х гг. [591] Стилистически сцена «Покров Богоматери», находящаяся в том же ряду, от них отличается, что было справедливо отмечено А.М. Манукян. См.: Манукян, 2013. С. 17.



308

скопской кафедре Суздаля владыки Митрофана. При нем же они были установлены в порталах Рождественского собора. Свидетельствует об этом же совпадение стиля изображений и орнаментов, использовавшихся в фасадной резьбе вновь возведенного собора, и в росписи диаконника, и одновременно на валиках и умбонах, обрамляющих клейма врат [586] [ил. 307, 308].

В целом такой вывод не противоречит концепции, в свое время предложенной Г.К. Вагнером. Он считал, что, «скорее всего, около 1225 г. при окончании строительства [нового собора] Юрием Всеволодовичем... были заказаны новые „златые двери“, возможно, для всех трех порталов. Их замысел и разработку первоначальной программы можно связывать с епископом Симоном» [587]. По-видимому, пластины для

дверей изготовлялись заблаговременно. От предшествовавших им врат [588], стоявших в порталах древнейшего собора, разрушившегося в 1222 г., сохранились, как предположил исследователь, только золоченые львиные маски ручек [589]. Гипотетически деталями старых врат могут быть, как предполагал В.Д. Сарабьянов, и три клейма, относящиеся к Успенскому циклу [590], которые при сборке включили в нижний регистр Западных врат. Одновременно сюда же ввели и сцену Покрова, стилистически от них отличную [591].

Анализ изображений на накладных нащельниках и умбонах с ликами святых дал М.Н. Тихомирову основание выделить наряду с изображением небесного патрона епископа Митрофана образы святых покровителей князей из рода Всеволода Большое



309

вает в иконографическом замысле врат суздальского собора аллюзии на Влахернское святилище Богоматери в Константинополе [593]. Косвенное подтверждение тому, о чем уже говорилось ранее, дает миниатюра Троицкого Кондакаря, стилистически близкая клеймам Южных врат, в которой можно видеть изображение Богоматери, пребывающей в храме во Влахернах.

Процесс интенсивного обмена мастерами в полной мере соответствует ситуации, сложившейся в рассматриваемый период как в Суздале, так и в Ростове. И там, и там практически одновременно шло воссоздание обрушившихся кафедральных соборов древнейшей Ростовской епархии и вновь созданной в 1214 г. Владимиро-Суздальской епархии [594]. Судя по всему, эти работы являлись частью большой программы строительного-художественной деятельности, замысленной суздальским епископом Митрофаном и ростовскими епископами Кириллом I и Кириллом II. Украшение белокаменной резьбой, росписью и «Золотыми вратами» Рождественского собора Суздаля наряду с созданием скрипториев органично вписывается в этот контекст. В похвале Кириллу II ростовский летописец, чья запись сохранилась в составе Лаврентьевской летописи под 1231 г., сообщает, что вновь построенный Успенский собор Ростова был украшен им «иконами многоценными», мощами святых «в раках прекрасных», дорогими пеленами, двумя «многоценными киотами», индигетей [595], рипидами, крестами, сосудами и множеством «всякого иного узорочья». Там же говорится и о том, что в южных вратах по инициативе епископа были установлены «двери церковныя прекрасны, яже

Гнездо. Согласно заключению, сделанному им, поводом к созданию новых врат (во всяком случае, их поновлению) было примирение двух враждовавших партий сыновей и внуков Всеволода III, произошедшее в 1229 г. на княжеском съезде в Суздале в день Рождества Богородицы [592].

Иконографическая программа Западных и Южных врат кафедрального собора, их пышное орнаментальное обрамление, в которое введены изображения святых соименников владимиросуздальских князей, клейма, посвященные деяниям небесного покровителя «народа избранного» — архангела Михаила, его вождям и царям — пророку Гedeону, Иисусу Навину, царю Давиду, наряду с изображением сцены «Покров Богоматери», указывают на особый статус этого храма, очевидно, почитавшегося как своего рода святилище клана Мономаховичей, хранимого самой Богоматерью. Именно поэтому нельзя считать необоснованными попытки тех исследователей, кто усматри-



310

309 Давид, убивающий льва (?). Роспись южной галереи Успенского собора во Владимире. 1237 г.
310 Давид, убивающий льва (?). Серебряное блюдо. VI в. Нью-Йорк, Музей Метрополитен
311 Каин убивает Авеля. Пластина Южных врат собора Рождества Богоматери в Суздале

[592] Тихомиров М., 1956. С. 400–401.
[593] Сарбьянов, 2012/2. С. 220; Этингоф, 2009. По мнению А. М. Манукян, в иконографической программе врат «ориентация на Влахерны имеет, скорее, второстепенный характер» (Манукян, 2013. С. 12).
[594] После разрушения в 1222 г. древнего собора начала XII в. на его основании в 1222–1225 гг. был построен новый храм (ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 445, 447).
[595] Светлая верхняя одежда алтарного престола.

[596] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 458.
[597] Варганов, 1977. С. 255.
[598] Фреска открыта в 1918 г. См.: Грабарь, 1926/1966. С. 32.
[599] ПСРЛ. Т. I. 1927/1997. Стб. 460.
[600] Без нимба ее высота достигает примерно 1,6 м.
[601] Н. П. Сычѳев свое мнение о фреске высказал в «Отчете по производству ремонтно-реставрационных работ в памятнике архитектуры „Успенский собор“ в г. Владимире за период 1950–1952 гг.» (см.: Сычѳев, 1954. Т. 2. С. 34). См. также: Воронин, 1961/1962. Т. I. С. 355; Плугин, 1972. С. 126–140; Сарбьянов, Смирнова, 2007. С. 200.
[602] См. ссылку на его неопубликованную рукопись в статье: Плугин, 1972. С. 127.
[603] Там же. С. 129.
[604] Там же. С. 131–136.
[605] Там же. С. 136–137.
[606] Сарбьянов, Смирнова, 2007. С. 200.
[607] Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. III. В изображениях святых Фѳедора и Георгия, поражающих дракона, всегда фигурирует копьѳе, которого, как признается и сам В. А. Плугин, во фреске не было. Поэтому ему пришлось предположить, что воин держал в руке меч (Плугин, 1972. С. 129). Но примеров такого иконографического варианта в искусстве рассматриваемого периода нет. Судя по положению руки воина и характеру размашистого движения, он держал в ней либо пращу, либо дубину, что мы и видим в упомянутых сценах с Давидом. Еще одна заметная черта изображений Давида в указанных сценах — перевязь, идущая по диагонали от плеча.
[608] См. об этом: Лифшиц, 2015/2. С. 356–431.

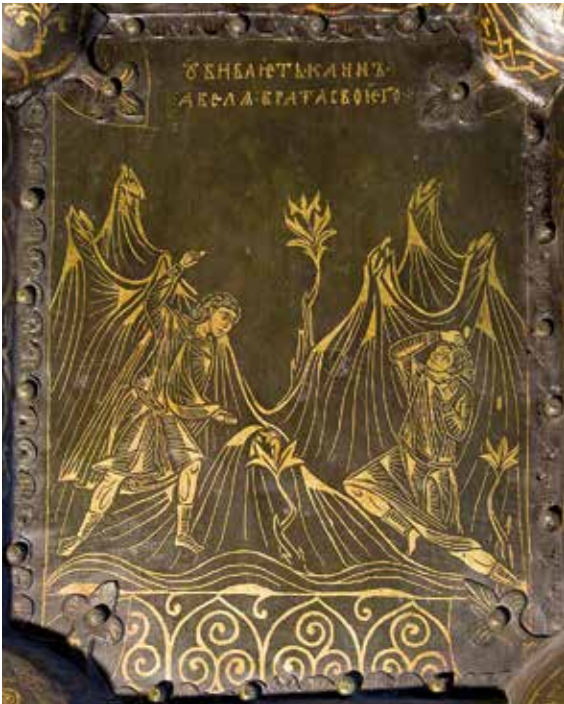
наричются Златые» [596]. Едва ли можно усомниться в том, что эти ростовские врата являлись аналогом «Золотых врат» суздальского Рождественского собора. А уникальность и исключительная сложность техники золотой наводки заставляют думать, что в создании ростовских врат принимали участие мастера, ранее работавшие в Суздале, или же их ученики.

В свое время А. Д. Варганов задавался вопросом: не той же ли группе живописцев, что расписала собор в Суздале, «следует приписывать фрагменты фресок владимирского Успенского собора?» [597]. Но единственная фигура, сохранившаяся от росписи 1237 г. в южной галерее храма [598], мало чем в этом плане обогащает наши представления о живописи княжеств Северо-Восточной Руси. Работы по украшению галерей, проводившиеся по инициативе владимирского и суздальского епископа Митрофана, являлись составной частью большого проекта обновления главного храма княжества, в котором были сосредоточены его святыни и находились надгробия его князей, в том числе Андрея Боголюбского и Всеволода III Большое Гнездо. Летописец сообщает об этом так: «Благоверный епископ Митрофан постави киот в святей Богородице зборнеи над трапезою и украси его златом и серебром... Того же лета исписа притвор святое Богородицы» [599].

Изображение, сохранившееся на южной стене галереи, или паперти, служившей княжеской усыпальницей, располагается на высоте около 3 м от уровня пола. Оно представляет собой довольно крупную фигуру сражающегося воина [600], в сильном порыве обращенного вправо и вперед. Пружинящее движение его согнутых в коленях ног, широкий замах поднятой правой руки точно передают силу удара, который он наносит врагу, чья фигура, к сожалению, утрачена [ил. 309]. Немногих исследователей, обративших внимание на эту фреску [601], естественно, интересовало, кто этот воин, входила ли сцена с ним в развернутый повествовательный цикл или представляла единичное изображение, располагавшееся в одном ряду с фигурами других святых воинов или со сценами их подвигов. К признанию того, что на стенах галереи был цикл сцен, склонялся Н. П. Сычѳев, руководивший в 1940–1950-х гг. реставрационными работами в соборе [602]. Не отказался от такой идеи и В. А. Плугин, согласно концепции которого, роспись 1237 г. во многом повторяла, а возможно, и включала части фресок галереи, созданных еще при Всеволоде III [603]. Сцену с воином он идентифицировал как изображение Фѳедора Тирона, побивающего змея [604]. А поскольку святой Фѳедор почитался небесным покровителем князя Ярослава Всеволо-

довича, брата великого владимирского князя Юрия, исследователь выдвинул следующее предположение: в росписи южной галереи были представлены сцены подвигов воинов — покровителей династии князей из рода Мономаховичей [605]. Не получившая доказательного иконографического обоснования, эта гипотеза не утвердилась в науке.

Более убедительным представляется предположение, согласно которому сцена изображает битву юного Давида с великаном Голиафом [606] или же Давида, убивающего льва [ил. 310]. Почти буквальные аналогии владимирской фреске представляют миниатюры иллюстрированных Псалтирей, среди которых выделяется знаменитая Псалтирь императора Василия II начала XI в. (около 1019), где имеется целый цикл сцен подвигов будущего царя [607]. Весьма вероятно, что подобный иллюстративный цикл и был источником для создателей росписи южной галереи Успенского собора. Обращение к образу библейского царя кажется вполне логичным, если вспомнить, что именно его образ запечатлен на фасадных рельефах белокаменных владимирских храмов XII в. [608] В контексте росписи княжеской усыпальницы цикл сцен, представляющих подвиги Давида, должен был звучать как торжественный панегирик, восхваляющий высокие достоинства усопших, возводящий их в степень легендарных библейских героев. Такой возвышенно-поэтический, эпический строй изображений, как показывают тексты летописей и других дошедших



311

до нас литературных произведений первой трети XIII в., соответствовал идеалам и общему настроению эпохи.

Несмотря на плохую сохранность изображения, некоторые его детали все же позволяют составить самое общее представление о стиле росписи. Ее главная особенность — свободное и легкое пространственное движение фигуры, очертания которой практически уже независимы от ритмического разворота поверхности синего фона. Чтобы подчеркнуть это, художник намеренно повышает границу полосы коричневого позема, на который уверенно опирается воин. По сравнению с произведениями живописи первых двух десятилетий XIII столетия произошло изменение принципов построения композиции. Воин движется не параллельно плоскости заднего плана сцены, как это было, например, в иконе «Успение» из Десятинного монастыря, а по диагонали из глубины просцениума к его переднему плану. Художник отказывается от изображения триумфа победителя, подчеркивания его монументально-величественной позы, а переносит акцент на передачу драматизма и динамики самого события, а также «личных» качеств воина — его юности, даже хрупкости, сочетающейся с бесстрашием, открытостью к опасностям. Все это ему удалось выразить быстрым, очерковым по манере рисунком и контрастирующей с темным фоном подвижной красочной гаммой, в которой выдержано изображение фигуры. Здесь золотистые охры пластинчатых доспехов, сапог и нимба, перемежавшиеся с голубым тоном теней, сочетались со светлым серебристо-серым цветом подлатной рубахи и голубым цветом перевязи. Смягчали этот контраст плотные, насыщенные красочные пятна темно-вишневых штанов воина и коричневого позема, придававшие цельность и устойчивость всей композиции.

Состояние сохранности живописи этого фрагмента не позволяет получить полное представление о ее особенностях. И все же в ней достаточно внятно дают о себе знать симптомы той же стилистической тенденции, что была отмечена в Троицком Кондакаре, Апостоле 1220 г. и особенно в миниатюрах Спасского Евангелия, а также в пластине Южных врат Рождественского собора в Суздале со сценой «Каин убивает Авеля» [ил. 311]. Сопоставление этих памятников, связанных с художественной и духовной культурой княжеств Северо-Восточной земли, с произведениями, созданными в других Русских землях, позволяет выявить приметы, общие для них, которые в то же время не заслоняют черты местного своеобразия. Оно помогает понять закономерности развития стиля живописи на протяжении второй четверти XIII в., общие для всех стран византийского мира.

В этом отношении образцовым произведением живописи рассматриваемой поры является Евангелие, хранящееся ныне в собрании Государственной Третьяковской галереи [609], чье происхождение ученые на основании анализа особенностей языка рукописи связывают с Галицко-Волынской Русью [610]. Великолепно украшенная изысканными орнаментами рукопись миниатюрного размера [611], изобилующая золотом, с прихотливо изгибающимися, как бы стремящимися ожить узорными буквами, несет на себе приметы личного заказа и вкуса. Подобного рода драгоценные богослужebные книги могли предназначаться для молельни представителя княжеского дома, церковного иерарха или настоятеля монастыря. С первых публикаций, появившихся в конце XIX в., она не перестает вызывать интерес у исследователей, в том числе историков искусства. Особое их внимание вызывают прекрасного качества живопись миниатюр, стиль которых очень по-разному ими характеризуется. С датировкой XII–XIII вв. их опубликовал А.И. Некрасов [612], к чьему мнению впоследствии присоединилась Н.В. Розанова [613]. В.Н. Лазарев находил в них приметы нарождающегося стиля эпохи Палеологов и относил то к концу XIII в. [614], то к началу XIV в. [615]. Подробное монографическое исследование рукописи, предпринятое О.С. Поповой, дало исследовательнице основание говорить о присутствии в ее живописи сложного сплава элементов, унаследованных от искусства позднекомниновской эпохи, с чертами, предвосхищающими достижения искусства предпалеологовской поры и даже говорящими о хорошем знакомстве создателей миниатюр с произведениями западноевропейских мастеров, представителей раннеготического стиля. Отметила она и существенные стилистические отличия ее от другого, более раннего произведения живописи галицко-волынского круга — Служebника Варлаама Хутынского. Все это дало исследовательнице основание датировать рукопись первой третью XIII в. [616].

К числу наиболее приметных и важных особенностей стиля живописи миниатюр О.С. Попова относит «возвращение от комниновской одухотворенной бестелесности к тяжести, плотности, объему». Отмечает она стремление мастеров «выявить пространство, представить архитектуру и предметы обстановки в разнообразных ракурсах, в самых фантастических поворотах» [617]. По ее наблюдениям, они «наделяют пробела почти материальной убедительностью, овеществляют их... разворачивают кресла, табуреты и тумбы так, чтобы их поверхности и линии как можно убедительнее сокращались и расширялись в пространстве, а не просто на плоскости листа»: в манере письма



[609] ГТГ. Инв. МКГ (К-5348). Апракос полный с евангельскими чтениями на весь год. С 1679 г. рукопись находилась на Московском печатном дворе, затем вплоть до 1928 г. в Музее Печатного двора. См.: ГТГ. Лицевые рукописи. 2010. С. 12–13, 44–57.

[610] *Срезневский*, 1882. Стб. 59; *Покровский А.*, 1916. С. 248–249, 263; Сводный каталог, 1984. Кат. 147.

[611] Обрезанные при переплете листы Евангелия имеют размер 16×11 см. Помимо четырех миниатюр с фигурами евангелистов, рукопись украшают четыре больших заставки, расположенные на л. 2, 41, 175 об. и 194, а также инициалы с мотивами тератологического, растительного и плетеного орнамента, включающие зооморфные изображения, выполненные золотом и киноварью. [612] *Некрасов*, 1929. С. 190–191; *Он же*, 1937. С. 143. [613] *Розанова*, 1971. С. 46–48.

[614] *Лазарев*, 1947/1948. Т. 1. С. 182, 243–244. Примеч. 90 на с. 348. Во втором издании «Истории византийской живописи» В.Н. Лазарев оставил прежнюю датировку, но отметил ее спорность (*Лазарев*, 1986. С. 143, 184. Примеч. 143 на с. 244).

[615] *Воропин, Лазарев*, 1953. С. 314–316. Эту датировку поддержали Я.П. Запаско и Г.Н. Логвин (*Запаско*, 1960. С. 47; *Логвин*, 1974. С. 38, 40, 122, 124, 126).

[616] *Попова*, 1972. С. 283–315. Расширенный и дополненный вариант статьи опубликован в 2003 г. в сборнике: *Попова*, 2003. С. 107–122. Концепция О.С. Поповой была принята, уточнена и развита составителями каталога рукописей собрания Государственной Третьяковской галереи. См.: ГТГ. Лицевые рукописи. 2010. С. 52–57.

[617] *Попова*, 1983/2003. С. 26.

[618] Там же.

«все круглится, лепится, стремится к завершенности и пластичности форм» [618]. К этой верной и проникновенной характеристике стиля живописи миниатюр можно добавить только несколько уточняющих ее деталей. В первую очередь это касается вопроса соотношения живописи миниатюр с искусством позднекомниновского периода.

Мастера, украсившие Евангелие, действительно, как и пишет О.С. Попова, заимствовали многие мотивы из произведений живописи конца XII в., но при этом придавали им часто прямо противоположный смысл, как будто намеренно вступая в полемику со своими предшественниками. Таков, в частности, мотив прихотливо вихрящихся складок и концов одежд, образующих толстые жгуты и сложно заплетающиеся узлы. Художники, исповедовавшие идеалы позднекомниновского искусства, видели цель своего творчества в преодолении таких физических свойств, изначально присущих формам материального мира, как массивность, тяжесть, весомость. Для этого они использовали весь арсенал изобразительных средств: острый, экспрессивный ритм линий, придающий отвлеченно орнаментальный характер; резкие контрасты света и тени; растворение светом и тенью красочных пятен, придание им свойств изменчивых цветовых рефлексов. Так они превращали изображение в своего рода «контрагентов» окружающего их пространства, непознаваемого, не обладающего никакими координатами.

В миниатюрах Галицко-Волынского Евангелия все выглядит иначе. Фигуры евангелистов отчетливо отделены от окружающего их «сценического» пространства, которое, в свою очередь, перестало быть безграничным, обрело масштаб, сопоставимый с размерами изображений. Складки одежд, как будто по-прежнему прихотливо изгибающиеся, подчиняются законам тяжести и падают вниз. Света не «убегают» за пределы пластической формы, но выявляют ее структуру и характер движения, подчиняясь ей. Колористическая гамма загустевает, становится более «устойчивой», изменение красочного тона, его градации ставятся в прямую зависимость от меры освещенности формы и в то же время соотноются с самыми яркими (золото), самыми крупными по площади (голубые фоны) и тонально насыщенными (красный цвет разных оттенков) локальными пятнами цвета, являющимися для нее своего рода камертоном.

Изменилась и драматургия действия. Не лишаясь ощущения и значения совершаемого таинства, оно утрачивает характер мистерии, чьи смысл и цель остаются непознаваемыми. Участники таинства, роль кото-

рых выполняют евангелисты, из объектов действия становятся его субъектами, определяющими смысл и цели жизни. Такому целеполаганию полностью соответствуют установленная мера глубины сценического пространства, в котором они располагаются, и их свободные, лишённые былой «судорожности» движения — позы, жесты и взгляды, обретающие конкретность, внятную определенность мысли и ее воплощения. Однако и глубина сценического пространства, и свобода движения, и живописная раскованность манеры письма, демонстрируемая авторами миниатюр, все же имеют предел. Он определен не только техническими возможностями и знаниями, на тот момент обретенными искусством рассматриваемого периода, но и самими художественными задачами, стоящими перед авторами миниатюр. Одна из них — не впадать в перегруженный отвлеченными литературными ассоциациями символизм, оставаться в пределах передачи опыта тех зрительных и тактильных переживаний окружающего мира, которые не только не противоречат догматам веры, но служат их подтверждению. Именно это свойство, придающее образному строю миниатюр и возвышенно-праздничный, и одновременно особый камерный характер, не позволяет сдвигать датировку Евангелия за пределы второй четверти XIII в., хотя некоторые особенности живописи действительно позволяют находить им аналогии в искусстве «предпалеологовской» поры — середины — третьей четверти того же столетия [619].

Как показали исследования последних лет, заказчики и художники творчески подошли и к решению, казалось бы, традиционных иконографических задач. Они сознательно комбинировали мотивы, заимствуя их из образов, различающихся как по времени происхождения, так и по типологии [620]. По сути, они создали своеобразный цикл-сюиту, в котором последовательно разворачивается идея откровения Слова Божьего, его сохранения, познания и передачи миру. Этим, видимо, объясняется и уникальность многих иконографических решений, например изображения евангелиста Иоанна, сидящего перед рабочим столом и записывающего слова откровения [ил. 312]. Этот извод встречается уже в рукописях X в., но в них отсутствует изображение благословляющей десницы Господней, которое есть в миниатюре Галицко-Волынского Евангелия. Такой мотив более характерен для изображений стоящего или сидящего Иоанна, диктующего слова откровения своему ученику Прохору [621]. Но здесь Прохора нет. Автор миниатюры точно передает позу и взгляд человека, занятого трудом переписчика, о чем напоминает стоящий перед ним попи́тр с полураскрытой книгой, вслушива-



312



313



314



315

312 Евангелист Иоанн. Миниатюра Галицко-Волынского Евангелия. 1230-е гг. ГТГ. Инв. МК-1 (К-5348). Л. 1 об.
313 Евангелист Матфей. Миниатюра Галицко-Волынского Евангелия. Л. 40 об.
314 Евангелист Марк. Миниатюра Галицко-Волынского Евангелия. Л. 129 об.
315 Евангелист Лука. Миниатюра Галицко-Волынского Евангелия. Л. 91
316 Ангел. Деталь сцены «Жены-мироносицы». Роспись церкви Вознесения монастыря Милешева, Сербия. Около 1228 г.

[622] Авторы каталога рукописей собрания ГТГ ссылаются на мнение Г.З. Быковой, реставрировавшей миниатюры, и М.П. Виктуриной, проводившей рентгенологическое исследование рукописи (ГТГ. Лицевые рукописи. 2010. С. 57). О.С. Попова считала, что миниатюры исполнены одним мастером, объясняя различия неустойчивостью художественной манеры в предплеологовскую эпоху (Попова, 1972. С. 283–315).
[623] По замечанию авторов каталога собрания рукописей ГТГ, «лики Луки и Марка написаны корпусными мазками белил, смешанных с киноварью, поверх яркого зеленого санкиря и в некоторых местах усилены движениями» (ГТГ. Лицевые рукописи. 2010. С. 57).

ющегося в слова, нисходящие с небес, и размышляющего над ними, перед тем как зафиксировать их на листах другого раскрытого кодекса, который лежит на его колене.

Евангелист Матфей представлен в виде почтенного мудрого старца, вчитывающегося в смысл текста лежащей перед ним на пюпитре книги, оправленной в драгоценный оклад, который он внимательно переписывает в книгу, принадлежащую ему лично [ил. 313]. Лука, в отличие от первых двух евангелистов, также изображенный сидящим перед великолепно украшенным золотом рабочим столом со стоящим на нем пюпитром, занят тем, что задумчиво очиняет перо, не обращая своего взора на парящего над ним тельца с книгой, который присутствует здесь как его символ [ил. 314]. Марк, подобно Иоанну, обращен к открытому его взору широкому пространству голубого фона. Его поза, жест правой руки, опускающей перо в золотую чернильницу, и взгляд, обращенный вдаль, говорят о том, что он практически завершил свой труд и готов передать его миру, к которому обращена записанная им благая весть. Об этом же свидетельствует сверкающий белизной и золотом полуоткрытый драгоценный евангельский кодекс, лежащий на золотом престоле [ил. 315].

Нет сомнения в том, что создатели рукописи — ее орнаментации и миниатюр — тесно сотрудничали друг с другом, исповедовали одни и те же художественные идеи. Вместе с тем к решению стоящей перед ними общей задачи они подошли по-разному, что нашло отражение в небольших различиях манер письма и в построении композиций. По мнению исследователей рукописи, над ней работали два, а возможно, и три художника [622]. При этом что их целью было создание эффекта широкого пространства, проступающего из глубины и со всех сторон окружающего евангелистов, они достигали ее каждый по-своему. Создатель (создатели?) изображений Иоанна и Матфея решительно разворачивает фигуры, располагая их под углом к поверхности фона. Так же, по диагонали, под углом к фону, используя элементы обратной перспективы, он ставит объемные кулисы, сдвигая их от переднего плана в глубину сцены. Такому пространственному решению в полной мере соответствует манера передачи пластической формы. Он лепит мягкие, перетекающие друг в друга складки одежд, видоизменяя насыщенность и цветность красочных тонов, чередуя слои краски разной плотности, подчеркивает осязательность материи корпусными мазками белил. Такое же постепенное изменение плотности красочных слоев можно видеть в манере письма ликов. В моделировке, ведущейся по зеленоватой санкирной подкладке,



316

которая проступает в зоне теней, мастер использует слои розовой охры, усиливая их плотность и цветность мазками подрумянки.

Иным характером отличается построение композиций и манера письма в изображениях Луки и Марка. Здесь пространство строится чередующимися планами, разворачивающимися параллельно плоскости фона. Вдоль нее разворачивается и движение фигур евангелистов, представленных сидящими, но вместе с тем готовыми встать, сделать шаг вперед, чтобы завершить одно дело и приступить к другому. На это указывают широкая расстановка ступней ног и беспокойно расходящиеся складки одежд. Живопись в обеих миниатюрах отличается большей контрастностью, экспрессией. Кисть мастера движется быстрее, оставляя более резкие и отдельные штрихи, линии и мазки. Белильные света заметнее отделяются от поверхности ткани. В письме ликов отчетливее проявлен контраст между подкладочными слоями краски и завершающими прописками [623].

В целом же, как ранее было отмечено, и манера пластической лепки форм, и принципы построения композиционного пространства в полной мере соответствовали процессам, происходившим во второй четверти XIII столетия в искусстве стран византийской культурной общности. Мысль О.С. Поповой, указавшей на то, что «миниатюры этой рукописи свидетельствуют о наличии в искусстве Древней Руси

раннего XIII в. художественного процесса, приведшего впоследствии к палеологовскому ренессансу» [624], поддержали и другие исследователи, некоторые из них в связи с этим указывали на тесные политические контакты Западной Руси с Византией и югославянскими странами [625]. Эталонным памятником той фазы развития стиля, именуемого рядом исследователей «пластическим», с которым полностью соотносятся особенности живописи миниатюр Галицко-Волынского Евангелия, безусловно, являются фрески храма монастыря Милешева в Сербии, датируемые около 1228 г. [626]. В них мы находим параллели как изображениям самих евангелистов, так и принципам построения композиций [627] [ил. 316]. Исключительно высокое художественное качество сербской росписи, заказчиком которой был будущий король Сербии Владислав, и не менее искусное мастерство создателя Евангелия, как и богатство оформления рукописи, косвенно указывают на высокое социальное положение ее заказчика. Ближайшую стилистическую аналогию миниатюрам Евангелия и одновременно росписи монастыря Милешева являет замечательная золотая чеканная икона-ковчежец с изображением Богоматери с Младенцем Христом на троне, хранящаяся в собрании Государственного Эрмитажа [628]. Мастерство ее исполнения и драгоценный материал также указывают на то, что произведения этого стиля и художественного уровня принадлежали среде высородных заказчиков [ил. 317]. Еще одна близкая анало-



317

гия миниатюрам Галицко-Волынского Евангелия — изображения евангелистов в Четвероевангелии, хранящемся ныне в Музее Пола Гетти в Лос-Анджелесе, говорит о том, что данная стилистическая идиома во многом определяла лицо византийского искусства второй четверти XIII в. [629] [ил. 318].

Существует еще один памятник живописи, подтверждающий справедливость мнения тех исследователей, кто указывал на совпадение основного направления развития русской живописи первой трети XIII в. с вектором эволюции стиля византийской живописи второй четверти — середины этого столетия. Речь идет об иконе «Спас Нерукотворный на убресе», хранящейся в соборе города Лан во Франции [ил. 319].

До попадания туда в конце XVIII в. она, согласно разысканиям А.Н. Грабара и А. Вейл-Карр, хранилась в женском цистерцианском монастыре близ Лана. Согласно утраченному письму Иакова (Жака) Пантелеймона де Труа, ставшего в 1261 г. папой Римским Урбаном IV, а ранее бывшего архидиаконом собора, икона была прислана им из Рима в 1249 г. его сестре Сибилле, аббатисе монастыря [630].

Традиционный по иконографии образ Спаса Нерукотворного представлен на растянутой клетчатой ткани убруса, на которой, согласно знаменитой легенде об исцелении царя Эдессы Авгаря, отпечатался при прикосновении к нему лик Спасителя [631]. Изображенный строго фронтально лик Христа, с симметрично расположенными, падающими вниз двойными прядями волос, обрамляет крупный нимб с широкими ветвями перекрестья, украшенными красными и зелеными драгоценными камнями. Внизу над бахромой убруса расположена киноварная надпись: «ΘΒΡΑΖΉ Γ[Ο]СП[Ο]Д[Ε]НΒ НА УБРУСЪ».

Как показала Э.С. Смирнова, пояснительная надпись относится к «существеннейшим элементам композиции» изображений данного извода. Ее форма представляет «самое важное отличие, существующее между византийскими и русскими изображениями Нерукотворного Спаса» [632]. Суть его заключена в том, что «в большинстве произведений византийского мира надпись указывает на предмет, несущий изображение, на конкретную реликвию. Между тем в русском искусстве... иконография, условно определяемая сейчас как „Спас Нерукотворный“, обозначалась как „Святой Образ“ или „Нерукотворенный Образ“ с продолжением — „Господа нашего Иисуса Христа“, указывала не на материю, а собственно на образ [633]. В связи с этим Э.С. Смирнова обратила внимание на то, что на Руси «слово „образ“ никогда не появляется на других изображениях Христа» [634]. Установленная ею

317 Богоматерь с Младенцем Христом на троне. Золотая иконка. Византия. Вторая четверть XIII в. ГЭ
318 Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия. Вторая четверть XIII в. Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти

- [624] Попова, 1983/2003. С. 28.
[625] Смирнова, Сафарьянов, 2007. С. 225.
[626] Джурич, 2000. С. 97–102.
[627] Так, близкую аналогию образу евангелиста Матфея представляет фигура старца Симеона из сцены «Сретение». С изображением евангелиста Марка, сидящего у широкого стола, уподобленного трапезе, на который возложено Евангелие, обнаруживает сходство композиция с ангелом, восседающим на краю гробовой доски и благовествующего женам-мироносицам. См.: Радойчић, 1963. Табл. V, IX.
[628] В.Н. Лазарев ее относил к XIII в. (Лазарев, 1971. С. 284), тогда как А.В. Банк датировала ее рубежом XIII–XIV вв. (Банк, 1973. С. 156–157). Подробное описание иконы и истории ее попадания на Русь см.: Пятницкий, 2001. С. 391–402.
[629] Обычно эти миниатюры относятся исследователями к первым десятилетиям XIII в. См.: Illuminated Greek Manuscripts, 1973. P. 181–184; Buchthal, 1983. S. 27–102; Byzantium, 2004. P. 284–285. Cat. 169.
[630] Грабар, 1930; Weyl Carr, 2004. P. 174–175. Cat. 95. Несколько иначе версия попадания иконы в Лан изложена в книге С. Мартинет (Martinet, 1988). Согласно ей, в 1240-х гг. в одном из сербских монастырей икона была принесена в дар папскому легату, чье имя во французской транскрипции звучит как Жак де Труа.
[631] Мещерская, 1984; Герстель, 1996. С. 76–89.
[632] Смирнова, 2007. С. 62.
[633] Там же. С. 67.
[634] Там же. С. 73.



318

закономерность позволила А.А. Турилову выдвинуть обоснованное предположение, что надпись на иконе из Лана является не южнославянской, как полагали А.Н. Грабар и другие исследователи [635], а русской, чему не противоречит палеография надписи [636]. Маловероятной представляется ему и версия «копирования сербским мастером древнерусского оригинала» [637]. По его мнению, наиболее правдоподобно, что икона из Лана является «произведением древнерусского, скорее всего, галицко-волынского искусства первой половины XIII века» [638].

Такое предположение позволило А.А. Турилову изложить собственную концепцию попадания иконы во Францию. Он обратил внимание на то, что в истории Галицко-Волынского княжества, особенно в годы правления великого князя Даниила Галицкого (1238–1261), «было более чем достаточно ситуаций, когда образ в качестве дара или же (что менее вероятно) военного трофея мог оказаться в соседней Венгрии (или Польше)» [639], откуда попасть в северную Францию [640]. Подтверждают обоснованность этой концепции многочисленные факты тесных контактов Даниила Галицкого с Римом и королевскими домами Европы [641]. Особенно значим тот факт, что цистерцианские монастыри, в одном из которых до попадания в собор Лана хранилась икона «Нерукотворный Образ Спаса», на территории Польши были основаны в XII в. выходцами из Франции [642]. Эти факты, не опровергающие полностью более

распространенную балканскую версию происхождения иконы и принесения ее из Рима в окрестности Лана, дают исследователям большую свободу в определении возможных путей попадания памятника на запад Европы и для максимально корректной его датировки.

В научной литературе существуют три позиции в оценке стиля памятника и, соответственно, три разные датировки его. Одни исследователи осторожно датируют икону первой половиной или просто XIII в. без уточнений [643], тогда как другие ограничивают датировку 1240-ми гг., считая, что она могла быть создана незадолго до времени ее переноса во Францию [644]. Третьи не выводят дату создания иконы за пределы 1220-х гг., связывая истоки ее стиля с той стадией его развития, наиболее ярким образцом которой, по их мнению, являются росписи Богородичной церкви в Студенице (около 1209 гг.) и собора сербского монастыря Жича 1220-х гг. [645]. Наиболее ранняя датировка обосновывается указанием на «тщательную» манеру письма лика, «смягченную» моделировку объема, «постепенные переходы светов и затенений» и на сходство иконы из Лана с иконой «Христос Пантократор» рубежа XII–XIII вв., хранящейся в монастыре Св. Екатерины на Синае [646]. Прямо противоположную характеристику образу Спасителя из Лана предложила А. Вейл-Карр. Такие качества живописи, как мягкая манера письма, объемная моделировка лика, по ее оценке, дают основание датировать икону третьей четвертью XIII в. Однако она не исключает полностью возможности отнесения датировки возникновения иконы временем около 1249 г. [647].

В пользу датировки иконы серединой столетия говорят и другие особенности манеры письма, свидетельствующие о поисках художником новых выразительных средств. Как и в живописи 1220–1230-х гг., им активно используются приемы красочной лепки. Краски кладутся, как правило, корпусно, не утрачивают такие качества, как материальная вязкость, интенсивность тона. Маски и штришки чистых белил по-прежнему присутствуют на переднем плане, отмечают наиболее выпуклые места формы лика — скулы, надбровные дуги, гребень носа. Однако они в большей мере, чем ранее, рассредоточиваются по всей поверхности личного письма, плотнее «списываются» со слоями оливково-зеленого санкиря, рыжеватой-красной охры и подрумянки, приобретают подвижность бликов света, постепенно «напитываются» темную по тону карнацию. Местами они приобретают даже форму лучей. При этом контрастность живописи, одновременно и жесткость рельефной конструкции лика снижаются и смягчаются,

возрастает мера свободы пространственного движения пластической формы, подвижность взгляда и мимики. Художник так располагает лик Спасителя в среднике иконы, что сразу обращают на себя внимание широкие свободные зоны светлого фона, его окружающие. Одновременно он сужает и удлиняет овал лика, увеличивает площадь теней, усиливает контраст между ними и сильными световыми акцентами. Все эти, казалось бы, мелкие подробности указывают на «переломный» характер стиля живописи иконы.

Ничего подобного этому мы не находим в образах Спасителя, Богоматери и святых в произведениях живописи первой четверти и даже первой трети XIII в., включая такой стилистически «продвинутый» памятник эпохи, как росписи монастыря Милешева, созданные около 1228 г. [648]. Сравнение иконы из Лана, с одной стороны, с ликами святых в росписи Милешева [649], а с другой — с образами росписи Бояны в Софии (Болгария) 1259 г., такими как Христос из сцены «Преображение» и изображение Богоматери Дексиократусы, показывает, что с ними она обнаруживает больше черт родства [650]. Оба памятника объединяет принципиально новое отношение создавших их мастеров к фону, который обретает черты — хотя пока и не очень явные — большого пространства, способного принять объемную форму. Свет и тени обретают подвижность единой среды, эту форму обтекающей [651].

Эти наблюдения позволяют выводить датировку иконы «Спас Нерукотворный» из Лана за пределы первой трети XIII в. и склоняться к принятию датировки ее 1240-ми гг., предложенной А. Вейл-Карр. Можно высказывать в этой связи разные предположения, касающиеся путей попадания иконы во Францию, ясно лишь одно, она показывает, по какому пути пошло бы ее развитие в середине — второй половине XIII в., если бы оно не было прервано вторжением монгольских завоевателей.

Однако было бы неправильно утверждать, что монголо-татарское нашествие, которое по времени практически совпадает с установлением «латинского владычества» на части Византийской империи, являлось единственным фактором, оказавшим решительное влияние на ход дальнейшего развития стиля русского искусства. Как показывают памятники, созданные на протяжении всего домонгольского периода — от конца X в. до 40-х гг. XIII в., — не менее значимыми были процессы имманентные, приводившие к медленным, но постоянно шедшим изменениям художественных идеалов, поиску новых тем, иконографических изводов, стилистических форм и выразительных средств [652]. Главным в этом процессе было постепенное изменение баланса — между началом про-



319

поведнически-учительным, императивным и внеличным, по своему художественному строю торжественно-возвышенным, монументальным и эпическим — и началом более личным. Образный строй произведений искусства утрачивает форму поучения, обращенного к большой аудитории; интонации торжественно-риторические сменяют слова, обращенные к конкретным людям, часто приближенные к разговорной речи, обретающие оттенки доверительно-мягкие, лирические. На смену величественным монументальным сооружениям и ансамблям приходят памятники, имеющие более камерные масштабы, соотносимые с человеком и соразмерные с повседневной жизнью.

Несомненно, монголо-татарское завоевание во многом разрушило те традицион-

[648] Радючић, 1963; Джурич, 2000. С. 97–101. М. Хадзидакис ставит в один ряд с фресками монастыря Милешева росписи базилик и Богородицы Ахиропитос в Салониках, церквей Като-Панагия в Арте и Епископи в Эвритании

(Chatzidakis, 1967. P. 61–63). Помимо росписи Милешева, к их числу относятся, судя по сохранившемуся лучше других изображению Ильи Пророка в пустыне, фрески церкви Сорока мучеников в Тырново 1230 г. (Мафродинова,

319 Спас Нерукотворный на убрусе. Икона. Вторая четверть — середина XIII в. Собор в Лане, Франция

ные культурные и художественные связи, которые на протяжении почти двух с половиной столетий делали Русь органичной частью «византийской ойкумены». Призошел длившийся более столетия отрыв искусства местных мастеров от живоносного источника, его питавшего, бравшего начало в наследии античной литературы и искусства. Изменился характер культурных кодов, что наложило свою печать на облик большей части русских памятников середины XIII — середины XIV в. В этой ситуации произведения художников домонгольского времени приобрели для русских художников значение реликвий, памятников «собственной античности», к которым они обращались как к искусству эталонному.

1974; Бурић, 1987. С. 27–35), а также иконы и росписи второй четверти — середины XIII в. многочисленных храмов на Балканах, в Италии, на Кипре и Крите. Таковы, например, росписи церкви Панагия Кера в Крине на Крите, относящиеся к середине столетия (Borbudakis, 1997. С. 23, 25). [649] Например, с изображениями свв. мучеников Фотия и Флора. См.: Радючић, 1963. Табл. XXVI, XXXI. [650] Mijatev, 1961; Бакалова, 1995. С. 10–21. Кат. I. [651] Такой эффект ослабляет красная контурная обводка нимба Спаса, очевидно, сделанная во время одного из поновлений иконы. [652] См. об этом: ИРИ. Т. 4. 2019.