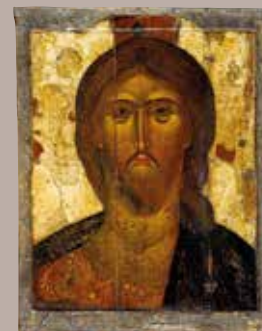




В. Д. САРАБЬЯНОВ, Э. С. СМЕРНОВА,
Т. Ю. ЦАРЕВСКАЯ



После тяжёлого для русской культуры периода второй половины XIII в. стали возобновляться связи с византийским миром, о чём свидетельствует икона Спаса, попавшая в Успенский собор Московского Кремля



Росписи церкви Николы на Липне близ Новгорода (около 1295–1299 гг.) — один из первых ансамблей монументальной живописи, созданных на Руси после татаро-монгольского нашествия



Образы фресок 1313 г. в Снетогорском монастыре в Пскове принадлежат к числу самых эмоциональных в русской живописи первой половины XIV столетия



Остатки росписи 1352 г. в Успенской церкви на Волотовом поле напоминают об активности художественной жизни в Новгороде, включая деятельность фрескистов

ЖИВОПИСЬ

Для живописи русских земель середины XIII—середины XIV в. характерно разнообразие путей эволюции. В памятниках юго-западных и западных областей постепенно проявляется знакомство как с византийскими палеологовскими, так и с готическими традициями, а в искусстве Центральной Руси, а также Новгорода и Пскова мы обнаруживаем и специфическую местную основу, и активное восприятие образов палеологовского искусства.

Иконопись и рукописная миниатюра

Произведения середины—третьей четверти XIII в.

На протяжении первых десятилетий XIII в., непосредственно перед интересующим нас периодом, художественная жизнь русских земель была интенсивной, невзирая на дробление княжеств, тяжесть междоусобных столкновений, внешнеполитическую опасность: крестоносцы-латиняне надвигались с запада, а с востока приближались орды монголо-татар. Динамичное развитие художественной культуры в тот период определялось сохранением высокой традиции, а также темпа и интенсивности духовного движения, того импульса, который шёл ещё от эпохи XII в. Великолепные храмы, фресковые росписи, многочисленные иконы оставались источником вдохновения и нового творчества для художников первой трети XIII в.

В 1204 г. под натиском крестоносцев—участников Четвёртого крестового похода пал Константинополь, за чем последовало образование Латинской империи, просуществовавшей до 1261 г. Русско-византийские связи ослабели, поэтому живопись первой трети XIII в. в значительной степени опиралась на «старые запасы», на традиции XII в. и отчасти, на новшества раннего XIII в. Русская живопись после татарского нашествия конца 1230—начала 1240-х гг. имела в качестве образцов и накопленный культурный фонд XI—XII вв., и этот новый художественный слой—русское искусство первой трети XIII в. Об исключительном уровне русского искусства первой трети XIII в., сохранявшемся несмотря на ограничение русско-византийских контактов, свидетельствует, например, такой ансамбль, как две пары роскошных храмовых врат собора Рождество Богородицы в Суздале, созданных в технике «золотой наводки» по медной основе при епископе Митрофане (1227–1238), т.е. непосредственно перед самим монголо-татарским разорением [1].

Если рассматривать русское искусство XIII в. в целом, то мы будем иметь дело с двумя видами и двумя этапами художественных интерпретаций, которые в нём происходили. Один из них—это преломление русско-византийских традиций, идущих от XI—XII в., в искусстве первой трети XIII в. Другой—это преломление других, более поздних традиций, переживание того художественного

мира, который сформировался именно в первой трети XIII в., в «предмонгольский» период», но который сыграл свою роль в искусстве следующего, «монгольского» периода, т.е. в развитом XIII в.

Разумеется, художественный процесс в XIII в. на Руси отнюдь не исчерпывался опорой на прежние, ранее сложившиеся образцы. В нём была и ещё одна волна, зависящая от нового духовного опыта, а также от освоения и своеобразного восприятия новых византийских импульсов, в то время ещё очень слабо и робко проникавших на Русь.

В 1237 г. монголо-татарскими войсками была взята Рязань, в 1238 г.—Владимир, в 1240 г., Киев. В эти же годы шла жестокая война Новгорода и Пскова против западных соседей, в ходе которой имели место Невская битва (1240) и Ледовое побоище на Чудском озере (1242), когда русские земли удалось отстоять благодаря победам под водительством князя Александра Невского. Почти все русские земли оказались в тяжелейшей ситуации. Она определялась регулярной выплатой дани завоевателям, приездами на Русь татарских собирателей налогов, вынужденными поездками русских князей в Золотую Орду, в ханскую ставку в Сарай на Волгу, переписью населения и упорным, жестоким выбиванием платежей.

Особенно сложная обстановка складывается в южных землях, т.е. в Киеве и вокруг него: эти местности, судя по письменным источникам, на время оказываются в сильно затруднённом положении, хотя и не вовсе опустошёнными [2]. Между тем в северо-восточных княжествах жизнь продолжает теплиться, что проявляется по-своему и на северо-западе, в Новгородской земле. Постепенно в русской художественной культуре начинает играть свою особую роль Псков, когда-то не имевший самостоятельного значения. По-другому разворачивается история юго-западных земель. Здесь татарское разорение и давление оказалось не столь интенсивным, местные летописи рисуют живую картину строительной и художественной деятельности.

По-новому, иначе, чем в домонгольский период, складывается соотношение видов искусства. Архитектурная деятельность, за исключением юго-западных и западных земель, сворачивается в рассматриваемые десятилетия до уровня починок. Ещё хуже, можно думать, обстояло дело в тех же краях с монументальной живописью: не сохрани-

лось никаких её произведений, не встречается и упоминаний о них в письменности. Основная причина такой ситуации—отсутствие каменного строительства, новых храмов, которые могли бы быть украшены стенописью. Но дело, вероятно, было не только в этом. Ведь существовали, надо думать, как и в другие века, уже построенные, но ещё не расписанные здания, которые можно было бы декорировать, но этого не делалось. Предпринимаются ремонты некоторых церковных построек, где наверняка пострадали и стенописи, однако летописи не сообщают об их поновлении. Надо полагать, одной из причин было отсутствие художников-монументалистов, которыми в домонгольской Руси в значительной мере являлись приглашённые византийские мастера.

Так или иначе, от периода 1240–1270-х гг. до нас в сфере живописи дошли только иконы и лицевые рукописи.

Киев. Галицко-Волынская Русь

В привычных обзорах истории русской иконописи, когда речь заходит об искусстве того времени, которое наступило сразу после татарского нашествия, рассматриваются памятники Новгорода и Пскова, Ростова и Москвы, но очень редко и мало говорится о произведениях из юго-западных и западных регионов, а Киев даже не принимается в расчёт. Между тем такой подход неправилен, неисторичен, поскольку вплоть до XV в. сохранялись теснейшие политические и культурные связи между этими краями и землями северо-востока и северо-запада, которые некогда были частями единого Киевского государства. Несмотря на то, что исторические пертурбации последующих столетий уничтожили там почти все памятники XIII в., письменные источники свидетельствуют о необычайной яркости художественной жизни названных земель в то время.

По-другому, чем ранее, видится сейчас роль Киева. Несмотря на татарское разорение, он оставался центром русской религиозной жизни, местом пребывания митрополита [3]. Не случайно, как уже было сказано во Введении, именно в Киеве состоялся в 1273 г. общерусский Церковный собор, постановления которого сыграли важную роль в жизни Русской церкви.

В Галицко-Волынской летописи, основном и чрезвычайно насыщенном источнике сведений о политической и культурной жизни этих земель [4], есть несколько упоминаний о важнейшей особенности, отчётливо выступающей в русской культуре как перед монголо-татарским нашествием, так и вскоре после него. Речь идёт о сохраняющемся авторитете Киева, древнейшей столицы и символа единства русской культуры.

Вот описание того, как готовился галицкий князь Даниил Романович к вынужденной и крайне нежеланной поездке в Орду в 1250 г. Пустившись в путь на праздник св. Димитрия (т.е. 26 октября), Даниил прежде всего направился в Киев, которым тогда управлял боярин великого князя Ярослава Всеволодовича (сына знаменитого Всеволода Большое Гнездо) по имени Дмитр Ейкович. В Киеве князь Даниил «пришел в дом архистратига Михаила, рекемы Выдобичь, и съзва калугеры и мнишеский чин, и рек игумену и всей братии, да сътворят молитву о немь—и сътвориша—да от Бога милость получить, и бысть тако, и пад пред архистратигом Михайлом изыде из монастыря в лоды, видя беду страшну и грозну...» [5].

В цитированном отрывке для нас важны три аспекта. Во-первых, волнение, которое испытывал перед поездкой к татарскому хану даже князь Даниил, могущественный и властный. Во-вторых, присутствие жизни в Киеве, наличие в его древнем Выдубицком монастыре игумена и монахов. Наконец, в-третьих, честь, которую отдал князь Даниил Романович главному образу этого монастыря, изображению Михаила Архангела. Можно предполагать, что и посещение Михаило-Архангельского монастыря, и моление перед этим образом было связано преимущественно с воинским аспектом почитания архангела Михаила, небесного заступника Руси перед врагом. Ведь и гораздо позже—в Москве, в 1399 г., когда писали храмовый образ кремлёвской церкви Архангела Михаила, служившей княжеской усыпальницей, имели в виду не только покровительство архангела душам умерших в загробном мире, но и эту «воинскую» иконографическую традицию, в русской истории восходящую ещё к древнему Киеву. Не случайно на московской иконе архангел представлен в образе храброго воина, а в окружающих клеймах среди деяний архангела большую роль играют сцены битв.

О многих особенностях и событиях художественной жизни юго-западных и западных земель мы также узнаём из летописей, которые рисуют политическую и культурную значимость этих княжеств [6]. Группа летописных свидетельств касается города Холм, основанного князем Даниилом ещё до татарского нашествия, который затем интенсивно достраивался и украшался, причём делалось это в значительной мере с помощью бежавших туда от татар мастеров-ремесленников [7]. Там появились храмы во имя Св. Иоанна Златоуста, Св. Козьмы и Дамиана, Св. Димитрия, а также церковь во имя Богородицы. В записи под 1259 г., в перечне икон, помещённых в эти храмы, обнаруживается важнейшее указание: многие из них были принесены туда из Киева,

[3] Ивакин, 1996.

[4] Текст Галицко-Волынской летописи вошёл в другие летописные своды, в том числе в Ипатьевскую летопись и в так называемый Хлебниковский список XVI в., текст которого был издан в кн.: Галицко-Волынская летопись, 2005. В настоящей книге цитируется это издание, но приводятся ссылки и на Ипатьевскую летопись (Ипатьевская летопись, 1998).

[5] Галицко-Волынская летопись, 2005. С. 134; Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 806.

[6] Котляр, 2007.

[7] Галицко-Волынская летопись, 2005. С. 134; Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 842–845. См. с. 471, 474–475 наст. изд.

[1] Манукян, 2013/1; Манукян, 2013/2. Иная точка зрения: Сарабянов, 2012. С. 212–229.

[2] Русина, 1998. С. 18–40.

что подтверждает огромное значение и авторитет «матери городов русских». Так, князь Даниил украсил находящиеся в церкви Св. Иоанна Златоуста иконы, «еже принесе ис Киева, каменьем драгим и бисером и златом» [8]. Упомянуты и «образ Спасов и пречистая Богородица» (две иконы или одна двусторонняя), который князю дала «сестра Феодора», из Фёдоровского монастыря в Киеве. Ещё одну икону—«Сретенние»—князь получил из Овруча («Уручого»), города неподалёку от Киева. Сообщая эти сведения, летописец обращается к прошлому и сообщает, что в момент, когда он пишет свою летопись, многих икон уже нет, они погибли при пожаре церкви Иоанна Златоуста, «один Михаил остася чудных тех икон» (т.е. только икона архангела Михаила) [9].

В Галицко-Волынской земле, можно думать, были в XIII в. особо чтимые иконы, находившиеся в разных городах, в разных храмах. Под 1260 г. Галицко-Волынская летопись рассказывает о вынужденной поездке князя Василька Романовича, брата Даниила, к татарскому хану Бурундаю, который заставил его отправиться вместе с ним в поход на Литву. Проводив вресте в этот тяжёлый поход до самого «Берестья» (Бреста), далеко на север, князь Даниил отправился в город Мельниц и там молился перед иконой Христа: «...и помолися Богу [святому Спасу]

Избавителю, яже есть икона, яже есть в городе Мельници в церкви святыя Богородица и ныне стоит в велици чести» [10]. Князь Даниил—«король», как его иногда называет летопись—дал обет украсить эту икону.

Описания благотворительной деятельности князей-меценатов, встречающиеся в Галицко-Волынской летописи в XIII в., ставят во главу угла строительство городов и храмов, их украшение. Это особо сказывается в похвалах-панегириках, посвящённых князю Даниилу Романовичу, а позднее, в 1280-х гг.—князю Владимиру Васильковичу. Подобные экскурсии, в которых тема украшения храмового ансамбля и входящих в его состав икон занимает центральное место, получили особое развитие именно в письменности Галицко-Волынской Руси и составляют одну из её специфических черт.

Многое в культуре Галицко-Волынской Руси было связано, вероятно, не только с византийско-русской традицией, но и с совсем другими, латинскими, готическими импульсами. Та же Галицко-Волынская летопись описывает богатую резьбу и скульптуру местных храмов, резные порталы, витражи («стеклы римские» в окнах), т.е. элементы западноевропейской культуры, появление и упрочение которых зависело от тесных контактов этих княжеств с соседними Польшей, Чехией, Венгрией (см. разделы об архитектуре и прикладном искусстве в наст. изд.).

Видимо, ещё в предмонгольское время, в первой трети XIII в., искусство этого края было знакомо с передовыми течениями в византийской живописи, связанными с объёмной трактовкой форм, ориентацией на классицистическую традицию, исключительной одухотворённостью образа. Об этом свидетельствуют две первые миниатюры Галицко-Волынского Евангелия в ГТГ (инв. МК-1, К-5348) [11], с изображением Иоанна и Матфея [ил. 349]. Не только вдохновенные образы евангелистов, но и подвижные, объёмные драпировки, пространственно изображённые постройки и мебель обнаруживают уже рождающийся в этот период предпалеологовский классицизм. Однако подчеркнутые гребни драпировок, с их прихотливыми линейными изгибами, напоминающими о позднекомниновских мотивах, не позволяют датировать эти композиции позже первой трети XIII в. Принадлежность к этому времени ещё яснее выражена в двух других миниатюрах, с фигурами Марка и Луки, где стиль позднекомниновского маньеризма, известный в искусстве конца XII в. или несколько более позднего времени, обнаруживает себя с большой выразительностью.

В реконструкции характера живописи Галицко-Волынской Руси середины XIII в. особое место занимает проблема происхож-

349 Евангелист Матфей. Миниатюра Галицко-Волынского Евангелия. Первая треть XIII в. ГТГ, МК-1, л. 40 об. 350 Спас Нерукотворный. Середина XIII в. Собор города Лан, Франция

[8] Там же. Стб. 844.

[9] Там же.

[10] Галицко-Волынская летопись, 2005. С.136. Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 846–847.

[11] Государственная Третьяковская галерея, 2010. Кат. 1 (авт. Л.В. Нерсесян, Н.В. Розанова; с библиогр.). [12] Её прислал из Рима Яков Пантелеймон Трикасинус (Jacques Pantaléon de Troyes), который ранее был архидиаконом Ланского собора, а впоследствии стал папой Урбаном IV (1261–1264). См.: *Grabar*, 1930. С. 7–13; *Martinet*, 1988. См. также: *Grabar*, 1931.

[13] Даритель (будущий папа Урбан IV), как известно из его письма, направил икону своей сестре Сибилле (Sybille), настоятельнице цистерцианского монастыря в Montreuil-en-Thiérange. См.: *Byzantium*, 2004. Cat. 95. P. 174–175 (авт. описания А. Вейл Карр).

[14] В последнее время канадская исследовательница Н. Сабурэн обратила внимание на то, что Ланский образ, по некоторым сведениям, происходит из Бари, центра, куда направляли свои многочисленные вклады представители сербской династии Неманичей. См.: *Sabourin*, 2016.



350

дения так называемого Ланского образа—иконы Нерукотворного Спаса, хранящейся в соборе города Лан во Франции [ил. 350]. Славянская надпись (ШБРАЗЪ ГСДНЬ НА УБРУСЪ) явно указывает на создание иконы в славянском православном мире, а упоминание памятника в европейских документах свидетельствует о его пребывании в Западной Европе в XIII в. Икона была прислана во Францию, в один из монастырей, ещё в 1249 г. [12] В 1262 г., согласно другим документам, икона, бесспорно, находилась там. После ряда перемещений она с XVIII в. хранится в соборе в Лане [13].

Характер живописи, с мощной пластической характеристикой, антикизирующими пропорциями, красотой лепки, сложностью светотеневых рефлексов указывает на принадлежность мастера к новому, классицистическому течению, складывавшемуся в византийском искусстве XIII в. и подчеркнивавшему рельефность форм. Именно это обстоятельство заставляло, учитывая славянскую надпись, предполагать создание иконы где-то на Балканах, в южнославянском мире, тесно связанном с ведущими явлениями византийской культуры того

времени [14]. Однако два обстоятельства делают допустимой и другую трактовку. Одно из них—формула надписи. При изображении Нерукотворного Образа в греческом мире было принято писать «ТО ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΗΛΙΟΝ», в южнославянском—«СВЯТОЙ УБРУСЪ», тем самым подчёркивая материальную реликвию—Св. Плат. Между тем упор на само изображение, на «Образ Господень» был присущ русскому средневековому искусству: это прослеживается как в надписях на иконах (в монументальной живописи чаще всего воспроизводилась византийская традиция), так и в наименовании храмов, известном уже в XII в. (церкви «Святого Образа» в Новгороде) [15]. Кроме того, иконные изображения Св. Образа крайне редки в византийском мире, включая южнославянские страны, но характерны для русской средневековой культуры. Палеографические признаки надписи допускают создание иконы на Руси [16].

Существует вероятность создания иконы в Галицко-Волынском княжестве. С одной стороны, политическое положение этого края в 1240-х гг. было лучше, чем в других регионах разорённой татарами Руси, контакты с центрами православного мира более доступны. Так, есть сведения, что в 1246 г. князь Даниил Романович Галицкий отправляет митрополита Кирилла в Никею, на поставление к патриарху [17]. В свите митрополита мог оказаться художник (неважно, грек или русский), получивший возможность приобщиться к новому направлению в византийском искусстве. С другой стороны, князь Даниил Галицкий как раз в эти годы завязывает дипломатические отношения с папским двором, в 1246 г. встречается с Джованни Плано Карпини, по слову папы Иннокентия IV, направляет своего представителя в Лион, где тогда находился папский двор [18]. Икона могла оказаться в Западной Европе в качестве дара.

Бесспорным произведением живописи, созданным в Галицко-Волынской Руси в рассматриваемый период, является миниатюра в рукописи Слов (Бесед) Григория Двоеслова, РНБ, Погод. 70 [19], имеющей местные языковые особенности [ил. 351]. Она располагается на левой стороне начального разворота книги (л. 1 об.), перед текстом, который содержит творения Св. Григория Великого, папы Римского (590–604), названного Двоесловом по заглавию одного из его сочинений «Диалоги». В рукописи РНБ содержится самый ранний из сохранившихся переводов его Бесед на Евангелие с латыни на славянский язык [20].

Св. Григорий, как автор текста, изображён в предстоянии перед Христом. Он одет в белую крещатую фелону, с белой лентой омофора, также с крестами, на плечах. Это традиционное облачение епископов, к чину



349



351 Спас, Григорий Двоеслов и св. Евстафий; начало текста. Слова Григория Двоеслова. Середина XIII в. РНБ, Погод. 70. Л.1 об.–2

351

которых, согласно церковной иерархии, принадлежит и Римский папа. Св. Григорий, слегка склонившись, молитвенно простирает руки к Спасителю. В другой, симметричной части композиции, справа, в такой же позе изображён широко почитавшийся на Руси мученик Евстафий Плакида, римский военачальник, пострадавший за христианскую веру вместе со своей семьёй. Со св. Евстафием сравнивали в русской письменности князя Владимира, сыновья которого Борис и Глеб претерпели мученическую смерть [21]. Иногда св. Евстафия изображали рядом со св. Владимиром (например, во фреске Дионисия на южной подпружной арке храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, 1502 г.). В миниатюре мученик представлен «средовеком» в патрицианских одеждах, с короткой каштановой бородкой, но, в отличие от традиции, он безусый, и не с короткими (до плеч), а с длинными, падающими на плечи локонами.

В политической и духовной ситуации XIII в., в борьбе Руси за сохранение своей веры образ св. Евстафия должен был особо почитаться в русских землях (см. изображение этого святого на ростовской иконе [ил. 351]). Но появление этой фигуры в галицко-волинской рукописи может объясняться, как показал А.А. Турилов, и конкретными обстоятельствами: соимённостью св. Евстафия заказчику рукописи [22]. Столь редкое для княжеской среды имя носил князь Евстафий Константинович, сын рязанского князя Константина Владимировича.

Князь Константин с 1241 г. упоминается как находящийся в Галицком княжестве и поддерживающий литовского князя Миндовга, врага князя Даниила Романовича. Его сын Евстафий, переехавший в эту землю скорее всего вместе с отцом, стал служить Миндовгу, а после его смерти был в 1264 г. убит преемником Миндовга—Войшелком [23]. Репутация у князя Евстафия была ужасной: Галицко-Волинская летопись называет его «окаянным», «проклятым», «беззаконным». Тем не менее он-то, вероятно, и заказал эту рукопись в качестве богоугодного деяния каким-то мастерам из Галицко-Волинской земли для неизвестного нам храма. Это произошло, надо думать, ближе к концу его жизни, когда его положение упрочилось, а именно в конце 1250-х—начале 1260-х гг. Такое проявление ктиторовского благочестия, посредством включения в композицию не самого ктитора, как было принято в большинстве стран православного мира, а его святого покровителя, постепенно становится характерным для русского искусства и превращается в отличительную особенность русских ктиторовских композиций [24].

Композиция миниатюры выделяется своей торжественностью. Фигуры Христа и предстоящих перед ним святых вписаны в обрамление, где по сторонам—тонкие колонки с капителями, а сверху—трёхлопастная арка, увенчанная крестом. Изображенные арки, опирающейся на колонки, часто встречается в византийской и древнерусской миниатюре, являя собою образ храма, сим-

вол Церкви. В русском искусстве XIII в. часто встречается именно трёхлопастная арка, причём иногда её центральная часть имеет не округлые, а заострённые очертания, как, например, в фасадной резьбе Георгиевской церкви в Юрьеве Польском, в Северо-Восточной Руси, 1230–1233 гг.; в миниатюре ростовского Апостола, ГИМ, 1220 г., ГИМ, Син. 7.

Округлые очертания арки отвечают общему ритму композиции, крупному, плавному и величественному. Ему соответствуют и большие медальоны с изображениями архангелов Михаила и Гавриила, и массивные формы, и широкие, обобщённые линии силуэтов, и неяркие, но глубокие и насыщенные цветовые оттенки. Нет сомнений, что эти особенности миниатюры Слов Григория Двоеслова восходят к искусству предмонгольского периода, в котором уже намечилось обобщение и укрупнение форм, выявление силуэтов. Из-за плохой сохранности художественного наследия Галицко-Волинского княжества приходится в качестве аналогий вспомнить памятники других земель, например, икону «Спас Вседержитель» второй четверти—середины XIII в., принадлежавшую ярославским князьям Василию и Константину (Ярославский художественный музей).

Миниатюра галицко-волинской рукописи отличается суровой сосредоточенностью настроения, округлыми очертаниями, крупностью форм. Она позволяет заключить, что искусство этих земель с их развитой (судя по письменным источникам) придворной, княжеской культурой имело параллели не только в княжеской культуре Владимира или Суздалья, но в XIII в. чем-то было родственно и суровому искусству Новгорода.

Вряд ли стоит удивляться контрасту между двумя описанными произведениями: исполненной в традиционном ключе миниатюрой Слов Григория Двоеслова, в которой легко узнаются признаки древнерусской культуры предмонгольского периода, и аристократической, совсем византийской по своему духу иконой Святого Образа. Резкие контрасты традиций, социальных уровней, художественного качества будут и впредь характерны для живописи Галицко-Волинской Руси.

Северо-Восточная Русь

Мрачная атмосфера, установившаяся после монголо-татарского нашествия во Владимире и Суздале, Ростове и в находившейся чуть в стороне Рязани, в сравнительно небольших городах Поволжья—Ярославле и Костроме, не могла остановить обычной, повседневной жизни. Ранее уже говорилось о ремонте Борисоглебских хра-

мов в Кидекше в 1230 г. и в Ростове в 1253 г. (см. с. 147 наст. изд.). Документы сообщают о венчаниях князей, об их гибели в боях и о похоронах в храмовых княжеских усыпальницах. А это означает, что древние церкви функционировали. В 1248 г. «оженися Борис князь Василкович оу Ярослава оу Муромского князя, и венчася оу святое Богородици в Ростове...»; «Тое же зимы оубьен бысть Михаило Ярославич от поганья Литвы; блаженны же епископ Кирил посла, взя тело его и привезоша и в Володимерь, и плакашася братья его и боляре над ним, и певше песни погребалныи, и положиша в стене оу святое Богородици...». В 1250 г. «...оженися князь Андреи Ярославич Даниловною Романовича, и венча и митрополит в Володимери у стое Богородици с епископом Кирилом...» [25].

Подобные лапидарные тексты, а их немало встречается в летописях, содержат многогранную информацию. Это, прежде всего, разнообразные династические связи князей, при которых вполне естественно предположить перемещение икон в качестве дара из одного княжеского центра в другой, а может быть, и перемещение мастеров. Так, ростовский князь Борис Василькович женился на дочери муромского князя Ярослава, а владимирский князь Андрей Ярославич, брат Александра Невского, взял в жёны дочь галицкого князя Даниила Романовича, что позволяет предположить ещё более интересные и плодотворные художественные контакты—в данном случае между Владимиром и Галичем.

Не менее важно подчеркнуть, что при непрерывающихся богослужениях в древних храмах наверняка требовались более или менее крупные ремонты, а может быть, и поновление находившихся в них икон или создание новых.

На огромной территории Северо-Восточной Руси, куда входили не только относительно скромные по размерам земли вокруг Владимира и Ростова, но и составлявшие часть Ростовской епархии гигантские просторы в бассейнах Северной Двины, Онеги, Пинеги, Сухоны, от рассматриваемого нами этапа сохранилось всего несколько икон, буквально считанные единицы. Разумеется, в то время их и создавалось немного, а те, что были написаны, могли погибнуть попросту от времени или быть заменены в более поздний период на другие, в соответствии с новыми вкусами и возможностями. Те, которые до нас дошли, уникальны, они пользовались особым местным почитанием, а одна из них—«Богоматерь Феодоровская»—впоследствии снискала себе славу чудотворной и получила известность как общерусская святыня.

Из трёх икон, дошедших до нас на этих землях от периода с 1240-х по 1270-е гг., две

[21] Например, в Чтении о св. мучениках Борисе и Глебе. См.: Абрамович, 1916. С. 4.

[22] Турилов, 2008/2. С. 86–91.

[23] Известия под 1262 и 1264 гг. См.: Галицко-Волинская летопись, 2005. С. 139, 142; Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 855, 861.

[24] Преображенский, 2012/1. С. 337–339. Ил. с. 336.

[25] Лаврентьевская летопись, 1997. Стб. 472.

несут на себе образ Богородицы, причём не «Одигитрии», иконография которой интенсивно варьировалась в XIII в. в византийском мире [26], а «Умиления» («Гликофилусы»), популярность которой на Руси объяснялась, наверно, целым рядом причин, в том числе и почитанием двух особо известных богородичных икон: «Богоматери Владимирской» в Успенском соборе во Владимире (ныне в ГТГ) и не дошедшей до нас иконы в Успенском соборе в Ростове, которая, возможно, тоже принадлежала к типу Умиления [27].

Двусторонняя икона «Богоматерь Феодоровская» (Кострома, Богоявленский собор)—самое известное из этих произведений [28] [ил. 352]. Эта икона была особо чтимой святыней Костромы—вероятно, со времени своего создания, но в XVII в. получила общерусскую известность в связи с избранием на царство Михаила Фёдоровича Романова, которое состоялось в 1613 г. именно в Костроме. Члены посольства, прибывшего в Кострому из Москвы, привезли с собой икону «Богоматерь Владимирская» и образы московских чудотворцев. Крестный ход 14 марта направился в Ипатьевский монастырь, неся с собой местную святыню—«Богоматерь Феодоровскую» из костромского Успенского собора, где она тогда хранилась [ил. 353]. Мать Михаила, инокиня Марфа, помолившись перед иконой Богоматери Феодоровской, благословила сына на царство и в тот же день Михаил Романов был провозглашён государем. В память об этом было установлено ежегодное празднование Феодоровской иконе Богоматери, затмившее легендарную дату её обретения 15 августа.

Об истории иконы рассказывает «Сказание о явлении и чудесах Феодоровской иконы Богоматери в Костроме», составленное около 1644 г. протопопом местного Успенского собора Фёдором на основании местных записей и рассказов жителей, «у себе имущих писание до разорения литовских людей», т. е. до Смуты и польско-литовской интервенции [29]. Согласно Сказанию, икона происходит из Городца на Волге, где находилась ещё до нашествия Батюга, совершала многие чудеса и пропала после разорения города татарами. Затем, якобы в 1239 г., она явилась князю Василию «Галицкому и Костромскому» в лесу, на сосне, во время охоты. Князь торжественно, с крестным ходом, перенёс её в Кострому, в церковь Св. Феодора Стратилата. При пожаре Феодоровской церкви икона уцелела. При очередном нашествии татар на Кострому князь Василий повелел нести икону перед своим войском. Ещё один пожар Феодоровского храма, когда икона вновь спаслась, заставил князя построить временную церковь того же

посвящения, а затем воздвигнуть каменный храм Успения с приделом Феодора Стратилата. Это замечательное предание отражает не только отдельные реальные факты, но и литературные приёмы. Так, мотив чудесного явления иконы на дереве в лесу часто встречается в легендах о чудотворных иконах, особенно богородичных, причём не только на Руси (например, о «Богоматери Толгской», «Богоматери Тихвинской»), но и в других странах православного мира [30]. Отнесение описываемых событий к 1239 г. и, шире—к 1230–1240-м гг., маловероятно, поскольку первые достоверные сведения о княжеском «столе» в Костроме, т. е. о Костромском княжестве, относятся к более позднему времени—к середине—третьей четверти XIII в. [31] Более вероятно, что икона Богоматерь Феодоровская» появилась при князе



352

352 **Богоматерь Феодоровская. Середина — третья четверть XIII в., с поновлениями XVII–XVIII вв. Богоявленский собор в Костроме**
353 Жители Костромы несут образы Богоматери Феодоровской и св. Феодора Стратилата, встречая в 1613 г. московское посольство. Миниатюра XVII в. из Книги избрания на царство Михаила Фёдоровича Романова. Л. 27. Музеи Московского Кремля



353

Василию Ярославиче, который был младшим сыном Ярослава Всеволодовича и, соответственно, братом Александра Невского. Василий Ярославич родился в 1241 г., в 1246 г., ещё ребёнком, он был провозглашён князем Костромского удела, в то время незначительного, в 1266 г. он женился (причём его венчал ростовский епископ Игнатий в Феодоровской церкви в Костроме). В 1272 г. Василий Ярославич стал великим князем Владимирским, а в 1276 г. умер и был торжественно похоронен в Костроме, в Феодоровской церкви [32]. После его кончины Костромское княжество перестало существовать. Следует предположить, что икона «Богоматерь Феодоровская» была создана в интервале между 1272 г., когда Василий Ярославич стал великим князем и получил возможности для развития и украшения Костромы, и 1276 г.—годом его кончины.

Индивидуальные названия чудотворных икон на Руси имеют разную природу: по названию города, где они хранились или где прославились («Владимирская», «Тихвинская», «Ярославская», «Казанская»), по названию монастыря («Толгская») или заказчика («Пименовская»). В нашем случае название иконы происходит от названия храма Св. Феодора в Костроме, где хранилась икона и для которого, возможно, она и была заказана.

К сожалению, живопись «Богоматери Феодоровской» сильно пострадала на протяжении веков и подверглась нескольким поновлениям. Известия о них сохранились лишь начиная с 1636 г., когда по инициативе царя Михаила Фёдоровича и патриарха Филарета было поручено снять с иконы старую потемневшую олифу и покрыть новой [33]. В 1677 г. по распоряжению царя Фёдора Алексеевича была вновь проделана подобная операция, а ещё раз—в 1745 г., при императрице Елизавете Петровне, когда икона была «поновлена ... зографством и украшением серебра и злата» [34]. В результате на лицевой стороне этой двусторонней иконы можно видеть лишь первоначальную иконографию: древней живописи там практически не осталось, хотя в некоторых деталях (например, в рисунке одежды Христа, в красоте ассиста) ясно прочитываются мотивы XIII в. На оборотной же стороне сохранность живописи лучше, хотя и она была сильно повреждена, поэтому при реставрации 1919–1920 гг. там были оставлены многочисленные фрагменты поновлений.

Несмотря на то, что изображение на лицевой стороне «Богоматери Феодоровской» относится, в широком смысле, к тому же иконографическому типу, что и «Богоматерь Владимирская», между ними есть лишь общее типологическое сходство: это разновидности византийской «Богоматери Гликофилусы», «Богоматери Ласкающей», причём в обоих случаях Христос восседает на правой руке Богоматери, прикасаясь щекой к её щеке. Однако пропорции икон—разные. Кроме того, в «Феодоровской» у Христа одна ножка обнажена до колена, и обе ножки так поставлены на край мафория Богородицы, что кажется, будто Младенец готов приставить.

В XIII в., в отличие от позднего Средневековья, ориентация художника на какой-то прославленный образ не означала его обязательного скрупулёзного копирования, а позволяла свободное воспроизведение образа. Поэтому вполне допустимо предположить, что «Богоматерь Феодоровская» создавалась около 1272–1276 гг. как свободная копия, вариант, реплика прославленной «Богоматери Владимирской», которая, несмотря на похищение татарами её драгоценного убора, сохранялась в Успенском соборе города Владимира как великая святыня.

Особенностью «Богоматери Феодоровской» является изображение неизвестной св. мученицы на обороте иконы [ил. 354]. Согласно местной костромской традиции, это св. Параскева. Она представлена по пояс, фронтально, с молитвенно поднятыми перед грудью руками, ладони обращены к зрителю. Мученица одета в ярко-красный мафорий,

[26] Моврики, 1991.

[27] Вахрина, 2002.

[28] Смирнова, 2004/1.

Кат. 1.

[29] [Баженев], 1909.

С. 185–259. О Сказании см.:

Каган, 1998. С. 407–412.

[30] Демус, 1973.

С. 179–182. Сами предания

о чудесном явлении икон на

дереве появляются лишь во

второй половине XIII в., не

раньше. См.: Турилов, 2000.

С. 64–67.

[31] Кучкин, 1984. С. 119;

Макарий, 1995. Примеч. 156

на с. 616 (комментарий

А. В. Назаренко).

[32] Троицкая летопись,

1950. С. 333; Лаврентьевская

летопись, 1997. Стб. 525.

[33] [Баженев], 1909.

С. 225–226.

[34] Островский, 1855.

С. 21–23.



354

с золотым окаймлением и крупным золотым орнаментом в виде лилий, заключённых в сердцевидные формы. Среди двусторонних богородичных икон, создававшихся в византийском мире, в том числе на Руси, встречается много разновидностей. В одних случаях на обороте изображён крест (как символ Христа), в других—евангельская сцена, которая определёнными смысловыми оттенками ассоциируется с темой искупительной жертвы Христа. Встречаются иконы и с фигурами святых на обороте [35]. Объяснить, почему для изображения на обороте избраны те или иные святые, является трудной задачей, и среди историков искусства нет единого мнения по этому вопросу. Изображения св. мучеников на обороте икон, где на лицевой стороне представлены Христос или Богоматерь с Младенцем, могут содержать в себе аллюзию на подражание мучеников Христу, Его искупительной жертве. Известно, в частности, что образ св. Параскевы Пятницы был особенно тесно связан с темой Распятия, крестной жертвы Спасителя, поскольку по преданию св. Параскева находилась при Кресте Господнем при Распятии [36].

К сожалению, вследствие недостаточной сохранности первоначальной живописи, получившей значительные поздние поновления, мы можем судить о художественных особенностях «Богоматери Феодоровской» лишь в ограниченной мере. Строгая фронтальность фигуры св. мученицы, прозрачная ясность композиционной структуры, яркий

цвет, красота орнамента указывают на отдалённое родство иконы с искусством предмонгольского времени, например, с иконой «Богоматерь Воплощение» из Ярославля (ГТГ), т.е. знаменитой «Ярославской Орантой», созданной около 1224 г. Однако в фигуре на обороте «Феодоровской» стало меньше упругости, гибкости, внутреннего напряжения форм, артистизма деталей. Вероятно, использованный здесь плоскостной разворот фигуры, геометрические очертания форм, торжественная замкнутость лика отвечали складывающимся новым вкусам, поискам убедительного, сильного образа, лишённого внутренней детализации в духовной характеристике.

Икона «Богоматерь Феодоровская» представляет собою памятник истории и культуры Костромы, а с XVII в.—и всей России. Однако затруднительно определить место её создания. Это явно не Кострома, центр скромнейшего удела 1240–1270-х гг. Другой вариант—Владимир, поскольку в 1272–1276 гг. князь Василий Ярославич, по всей видимости заказавший икону, мог обратиться к художнику из этого города, будучи в это время великим князем Владимирским. Но сумма обстоятельств делает допустимой (и даже предпочтительной) ещё одну версию. Иконописец мог быть из Ростова, поскольку именно Ростов, пострадавший от татар меньше Владимира, оказался во второй половине XIII в. действующим, растущим художественным центром.

Значительность Ростова как художественного центра подтверждается двумя другими иконами, сохранившимися в Северо-Восточной Руси от самых первых десятилетий татарского ига. Первая из них и, пожалуй, наиболее важная как памятник истории и культуры—икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила», из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге (ГРМ) [37] [ил. 355]. Раскрытая из-под поновлений в 1960-х гг., она ещё не получила широкой известности, несмотря на высокое художественное качество и исключительное историческое значение.

Икона была храмовым образом Михаило-Архангельского монастыря, основанного в 1270-х гг.: в 1272 или—наиболее вероятно—в 1276 г. [38] Храмовая икона должна была появиться в монастыре вскоре после его основания. Архангелы представлены в рост, в строго фронтальных позах—любимый приём русских иконописцев XIII в. Они облачены в придворные церемониальные одеяния византийского императорского двора—дивитисии, похожие на платья, с длинными рукавами. У архангела Михаила, изображённого слева, дивитисий пурпурно-коричневый, у Гавриила—зелёный. Дивитисии украшены широкими жёлтыми (имита-

354 Неизвестная мученица (св. Параскева?). Оборот иконы «Богоматерь Феодоровская». Середина—третья четверть XVII в., с поздними поновлениями
355 Собор архангелов Михаила и Гавриила. Последняя четверть XIII в. (1270-е гг.?). Из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге. ГРМ



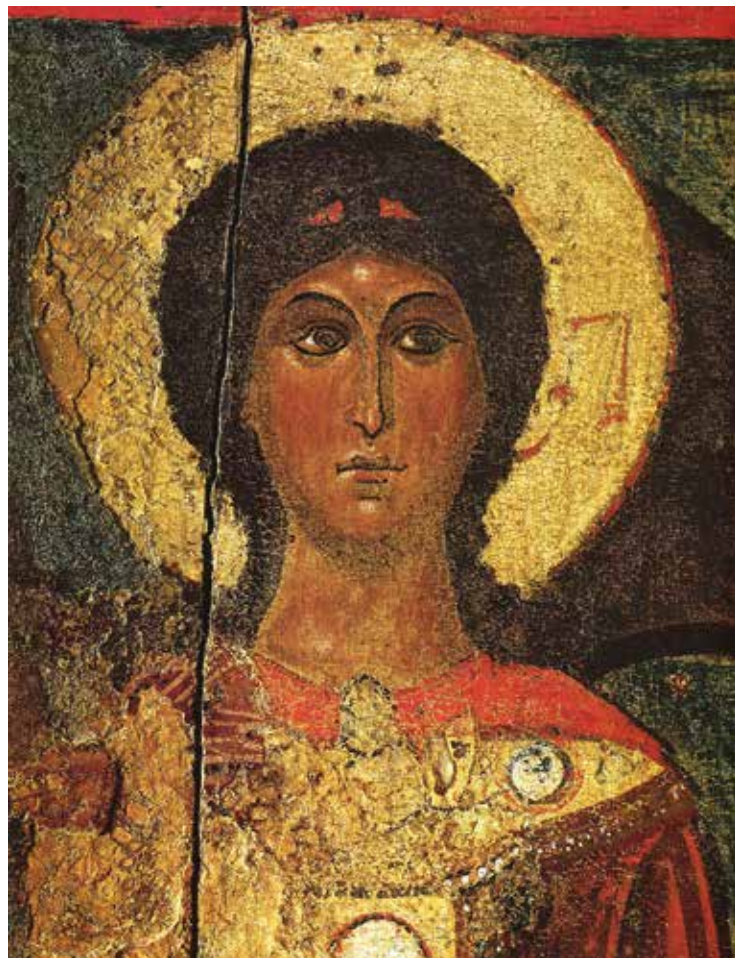
355

[35] В последнее время возникло предположение, что на обороте «Богоматери Владимирской» изначально находилось поясное изображение святого в епископском облачении. См.: Суховерков, 2014. С. 4–44.

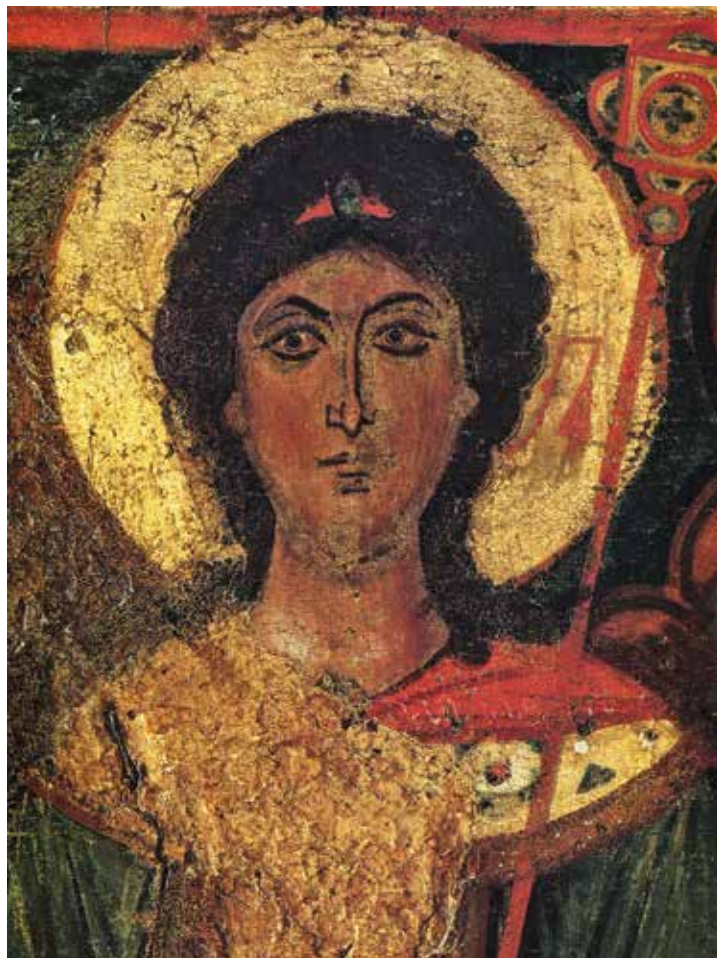
[36] Так, в миниатюре византийской рукописи Гомиллий Григория Назианзина, IX в., Национальная библиотека Франции, gr. 510, fol. 285, св. Параскева изображена держащей оружие Страстей Христовых—копие, губку, гвозди, сосуд с уксусом (см.: *Otoni*, 1929. Pl. XLIII). В иконах и фресках Кипра поствизантийского времени встречаются изображения св. мученицы Параскевы, где она держит икону с фигурой Христа во гробе.

[37] Смирнова, 2004/2. Кат. 5.

[38] Турилов, 2004. С. 211–212.



356



357

ция золота) лентами—«лорами», которые располагаются на оплечьях, подолах, проходят вертикально от ворота до подола и опоясывают фигуру, свободно свисая с руки. У каждого архангела за плечами—красный плащ, застёгнутый пряжками у горла. Оба архангела обуты в красные сапожки, украшенные жемчугом. Каждый держит тонкий, длинный красный посох, верхняя часть которого, в виде квадрифолия, хорошо сохранилась у Гавриила. На лорах—орнамент в виде кругов, ромбов и треугольников, а внутри этих форм—мелкие узоры. Нет сомнения, что такое украшение лоров—это имитация драгоценных камней и золотых украшений, прикреплявшихся к византийским одеждам. Одежды свидетельствуют о высоком ранге обоих архангелов, служителей Небесного двора. Оба архангела поддерживают медальон с изображением Христа Эммануила, расположенный в самом центре композиции, и словно показывают его всем предстоящим перед иконой.

Такая иконография, как предполагается, появилась в византийском искусстве после победы над иконоборчеством, т.е. после середины IX в., а более вероятно—в XI-

XII вв. По мнению Н.П. Кондакова, она выражает торжество иконопочитателей: архангелы держат икону круглой формы (какие встречались в византийском искусстве) с изображением Эммануила [39]. Другая смысловая грань этой композиции—демонстрация истинности воплощения Христа, образа Эммануила как «знамения», о котором идёт речь в пророчестве Исайи (Ис. VII, 14) [40]. В этом отношении икона из Великого Устюга родственна другим широко известным иконографическим разновидностям: «Богородице Никопее», когда Богородица придерживает перед собой круглый щит с изображением Христа Эммануила, и «Богородице Воплощение» («Влахернитисса»), когда Богородица изображается в молитве, с поднятыми руками, а на Её груди представлен Христос Эммануил в медальоне [41].

На Руси в XIII в. изображение Собора архангелов Михаила и Гавриила должно было восприниматься с особой глубиной и силой. С одной стороны, это образ славы Христа, торжества иконопочитателей, величия архангелов. С другой стороны, триумфальный характер этой иконографии сочетался с её апотропеическим, защитным

[39] Кондаков, 1915. С. 135; Кондаков, 1933. С. 296.

[40] Об этом аспекте см.: Grabar, 1957. P. 252.

[41] Вздорнов, 1971. С. 157–183.

356 Архангел Михаил.
Деталь иконы
357 Архангел Гавриил.
Деталь иконы
358 Христос Эммануил.
Деталь иконы

смыслом. Можно предположить, что образы архангелов, которые представлены в придворных, императорских одеяниях, ощущались и как символ небесного покровительства земной власти, русским князьям, и как образы незыблемого и вечного небесного мира.

Композиция иконы—плотная, фигуры архангелов занимают всё поле изображения, так что нимбы и контуры крыльев заходят на границу композиции—«лузгу». Несмотря на то, что фигуры архангелов относительно узкие, стройные, они всё же производят впечатление крепких, благодаря их твёрдой осанке и сплочённости. Насыщенность и симметрия композиции, обобщение форм и контуров, торжественная фронтальность фигур, округлые, полные лики и решительные взгляды вносят в образ то героическое начало, которое с большой силой выразилось в русском искусстве уже в предмонгольский период, а на новом этапе, в новых исторических условиях стало играть решающую роль.

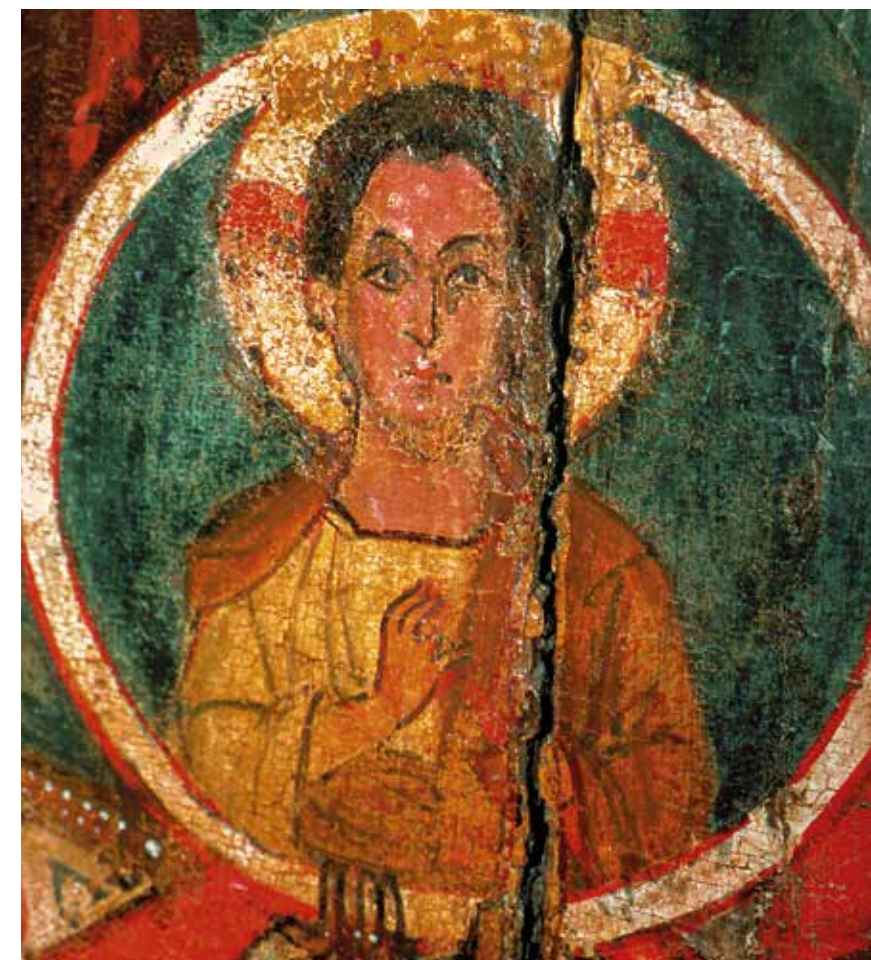
Одно из важных качеств нового стиля, ярко сказавшееся в иконе из Великого Устюга,—это ослабление византийской

традиции, которая всегда содержала в себе классицистическую основу, напоминание об античной, эллинистической культуре. Это сказывалось в гибком рисунке, пропорциях фигур, в тонкости пространственных соотношений, в цветовых рефлексах и отблесках. В условиях ослабших русско-византийских контактов русская живопись обращается к собственным традициям и старинным местным вкусам, не отказываясь от разнообразия приёмов и форм и не теряя артистизма. Стоит оценить новую красоту цветовых сочетаний—синего и ослепительно-жёлтого, зелёного с красным и пурпурным, ощутить выразительность фактуры с неровно положенными красочными слоями, словно хранящими след кисти иконописца, проникнуться увлекательностью детали (маленькие узелки, завязанные на свисающих концах плащей и лорнов, выходящий орнаментальный стебель на позёме), чтобы увидеть в этой иконе отражение художественной концепции русского искусства уже не домонгольской, а «монгольской» эпохи.

Характеристика ликов в произведении из Великого Устюга варьируется [ил. 356–358]. Образ Спасителя—возвышенный и отрешённый, румяные лики архангелов полны решительности и силы. В образе архангела Михаила, в его сверкающих глазах больше активного действия, а в лице архангела Гавриила ощущается сдержанность и размышление. В целостном образе этой иконы присутствуют два аспекта, две темы. Одна—это тема небесной защиты, «нерушимой стены», надёжности, покровительства и заступничества, которого ищет христианская Русь. Вторая—это тема призыва, вдохновения, активизации духовных и душевных сил и энергии в жизненной борьбе.

По существу, сходный образ угадывается и в фигуре св. мученицы, сохранившейся на обороте «Богородицы Феодоровской», и лишь сильная степень поновления её живописи мешает полностью ощутить выразительность этого изображения.

Где была создана икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила»? Это вряд ли мог быть сам Устюг, в те времена представлявший собою далёкую северо-восточную окраину Руси. Устюг и его округа входили в территорию Ростовской епархии, поэтому наиболее вероятно, что икона для вновь основанного монастыря была исполнена именно в Ростове, при епископском дворе. Не случайно похожие цветовые сочетания—синее с ярко-жёлтым и красным, как и специфическая фактурность живописи, когда порою видны мазки кисти на неровно положенном красочном слое,—встречаются во многих более поздних иконах Ростова. В живописи этого художественного центра



358

своеобразие сохранялось вплоть до XVI в., отражая культурную роль Ростовской епархии в период, когда роль княжеского двора в Ростове стала по существу ничтожной [42]. Михаило-Архангельский монастырь в Устюге был основан, очевидно, при ростовском епископе Игнатии (1262–1288), но сведения об особом внимании Ростовской кафедры к Устюгу сохранились от времени его преемника, епископа Тарасия (1288–1295). В 1290 г. епископ Тарасий ездил туда для освящения новопостроенного Успенского собора, привезя, по поручению князя, колокол [43], а в 1294 г. совершил такое же путешествие по собственной инициативе [44]. Местное предание сообщает о привозе в Устюг из Ростова особо чтимой иконы—«Богоматери Одигитрии» [45]. Есть все основания утверждать, что икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила» принадлежит к искусству Ростова, к его складывающейся художественной школе, и была привезена в Устюг по повелению ростовского епископа.

К искусству Ростова относится и двусторонняя икона Ростовского музея, где изображение на лицевой стороне—«Богоматерь Умиление»—сохранилось лишь в переделке конца XIV в., а композиция на обороте—«Св. мученики Евстафий и Фёкла»—приблизительно от третьей четверти XIII в., от того же времени, к которому принадлежит и икона из Великого Устюга [46] [ил. 359]. Перед тем как попасть в музей, икона находилась в церкви Св. Иоанна Богослова на Ишне, близ Ростова, куда, по предположению А.Г. Мельника, она была передана в XVI в. из ростовского Авраамиева Богоявленского монастыря, одного из древнейших в этом крае [47].

Как известно, среди русских домонгольских произведений и памятников XIII в. сохранилось несколько двусторонних икон, среди которых были и особо почитавшиеся в том или ином крае, как, например, рассмотренная выше «Богоматерь Феодоровская» из Костромы. Как и в Византии, такие иконы располагались в храмах в особом киоте, который обеспечивал возможность поклоняться изображению на обеих их сторонах. Вместе с тем по определённым дням иконы участвовали в торжественных процессиях, когда их или везли на специальных постаментах, или несли, придерживая образ через посредство ткани-пелены, как это показано на разнообразных иллюстрациях к Акафисту Богоматери. Начиная по меньшей мере с XIV в. зафиксированы иконы со специальными деревянными рукоятками, за которые их несли в процессиях. Вероятно, этот обычай складывался на протяжении XIII в., и, кажется, икона из Ростова является одним из первых примеров такой конструкции. Рукоять этой иконы в виде «вилки» является первоначальной.



359

Образ Богоматери наиболее часто встречается на лицевой стороне двусторонних икон, поэтому можно предположить, что живопись XIV в. повторяет сюжет и иконографию оригинала, давая вариацию иконы «Богоматерь Владимирская». Необычна композиция на обороте, где представлены в рост фигуры не одного (что встречается нередко), а сразу двух мучеников—св. Евстафия [48] и св. Фёклы. Дни их памяти—20 и 24 сентября—хронологически сравнительно близки, но не настолько, чтобы думать, будто святые представлены в память о каком-то историческом событии, состоявшемся в эти дни. Не исключено, что эти святые—покровители членов семьи, заказавшей икону,—допустим, неких супругов Евстафия и Фёклы. Среди князей, в том числе ростовских, мы в это время не знаем персон с именем Евстафий, за исключением уже упомянутого Евстафия Константиновича, князя Рязанского, переселившегося в Галицко-Волынскую Русь (см. выше, с. 212).

[42] Преображенский, 2007/2. С. 441–472.

[43] Устюжский летописный свод, 1950. С. 49.

[44] Эземлярский, 1891. С. 33.

[45] Титов, 1889. С. 11.

[46] Смирнова, 2004/2. Кат. 4.

[47] Мельник, 2001. С. 187.

[48] Имя св. Евстафия не сохранилось, но имелось на поновлении, до раскрытия иконы. Облик святого отвечает всем иконографическим признакам св. мученика Евстафия.

359 Св. мученики Евстафий и Фёкла. Третья четверть XIII в. Музей-заповедник «Ростовский кремль»

Связь иконы Ростовского музея с этим историческим персонажем маловероятна. Следовательно, если речь идёт о святых патронах ктитора, остаётся лишь предположить семью какого-либо боярина, сделавшего богатый вклад (в Авраамиев-Богоявленский монастырь в Ростове?).

Допустимо и другое толкование. Сочетание фигур св. Евстафия и Фёклы может объясняться сходством оттенков почитания этих святых: они объединены темой грядущего спасения и воскресения. Как рассказывает предание, римскому военачальнику Плакиде (как звали Евстафия до крещения) [49] было видение во время охоты: ему явился олень, между рогами которого находился светящийся крест и изображение Христа, «как на иконе». Глас с небес возвестил римлянину о Христе и обещал спасение. После этого видения Плакида принял христианство, получив новое имя Евстафий. Поскольку св. Евстафию было дано обетование спасения, его изображение в византийском искусстве часто, хотя и не всегда, было связано с погребальным культом и с темой воскресения мёртвых: оно помещалось по соседству с композицией Страшного суда и рядом с фигурой пророка Даниила, символизировавшей воскресение. Св. Фёкла, родом из Малой Азии, была ученицей апостола Павла, проповедовала христианство; она именуется равноапостольной и иногда изображается с Евангелием в руках [50]. Она обладала даром предвидения, исцеляла недуги и, будучи брошенной в клетку с дикими зверями, обрела чудесное спасение от них. Особенности житийного предания сообщили культу св. Фёклы апотропеический, заступнический характер. На серебряном окладе новгородской иконы XI в. «Апостолы Пётр и Павел» св. Фёкла представлена в паре со св. великомученицей Варварой, которая прославилась непреклонностью в отстаивании своей веры, даже находясь в заточении.

Святые изображены строго фронтально (как архангелы в иконе из Устюга), но композиция этой сравнительно небольшой иконы не столь плотная, она включает относительно широкие участки светло-жёлтого фона между фигурами. Св. Евстафий, средовек с короткой бородой и короткими, до ушей, волосами, одет в синий хитон и красный плащ, а св. Фёкла—в такой же синий хитон и пурпурный мафорий. Святые держат в правой руке белые мученические кресты, а в левой руке Евстафия мы видим воинский меч, напоминающий о том, что этот святой не только мученик, но и воин. Есть в лике св. Фёклы (лик св. Евстафия повреждён) примечательная особенность: её взгляд направлен не только в пространство перед собой, но и несколько вверх,

что передано рисунком глаз. Может быть, в этом приёме содержится намёк на её подвиг мученичества, совершаемый по воле Всевышнего.

Икона похожа на «Собор архангелов» из Великого Устюга не только своей простой композиционной схемой, но и колористическими принципами, сочетанием синего, жёлтого и красного, с добавлением пурпура, хотя в произведении из Ростовского музея оттенки выглядят несколько приглушёнными, а красные блики на пурпурном мафории св. Фёклы—резкими. Хорошо сохранился лик св. Фёклы—округлый, рельефный, словно точёный, с крупными чертами и решительным выражением. Он обладает явным сходством с ликами в иконе «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга. Перед нами два произведения складывающейся ростовской школы иконописи, которая формировалась, наиболее вероятно, при дворе ростовских епископов.

Вероятно, Ростов не располагал многочисленными кадрами художников. Об этом свидетельствует так называемое Оршанское Евангелие (Киев, Национальная библиотека Украины имени В.И. Вернадского, инв. ДА 555 п). Оно было создано, по заключению палеографа и лингвиста О.А. Князевской, в Ростове приблизительно в третьей четверти XIII в. [51], т.е. в тот самый период, когда, очевидно, были исполнены только что рассмотренные иконы. Евангелие украшено замечательными заставками и инициалами, а для миниатюр были оставлены свободные листы пергамента. Они долго пребывали незаполненными (вероятно, по причине отсутствия мастеров-миниатюристов), и лишь в XIV в., приблизительно во второй его четверти, на этих свободных листах были наконец написаны изображения евангелистов (см. о них с. 325–326, [ил. 564, 466]).

Перечисленные произведения, так и или иначе связанные с центрами Северо-Восточной Руси, как, впрочем, и памятники из других русских земель середины—третьей четверти XIII в., наделены общими качествами: монументальностью образа, цельностью контуров, стройностью пропорций, в чём сказывается древняя традиция, восходящая к искусству предмонгольского времени. Эта цельность ощущается во всех рассмотренных произведениях, несмотря на упрощение художественного языка и некую одноплановость во внутреннем наполнении образа.

В эту характеристику не вполне вписывается ещё одна икона—«Богоматерь Умиление» («Страстная») (Калязинский краеведческий музей) [52], которая, судя по происхождению и по цветовому строю, была исполнена в пределах Северо-Восточных земель [ил. 360]. Утрированно крупная голова Богоматери, при сравнительно узких плечах,

энергичный, но несколько сбитый рисунок драпировок, резкость приёмов и застылость внутренней характеристики указывают на принадлежность иконы к «низовому», «народному» слою русской иконописи XIII в. Возможно, икона отразила вкусы и представления монастырских кругов, тогда как большинство других произведений создавались при дворах крупных церковных иерархов и князей.

По предположению В.Д. Сарабьянова, икона происходит из Дмитриевского монастыря в Кашине, который был основан ростовским князем Дмитрием Борисовичем (1253–1294) [53]. Поэтому, хотя Кашин стал впоследствии одним из крупных центров Тверской земли, икону допустимо связывать с культурой другого регионального центра — Ростова, что обнаруживается и в её иконографии. Именно в Северо-Восточной Руси была исключительно распространена иконография Богоматери Умиление, восходящая к «Богоматери Владимирской» и исчезнувшей иконе из Успенского собора в Ростове, варьирующаяся и в «Богоматери Феодоровской». Иконография иконы из Кашина особенно напоминает «Богоматерь Феодоровскую»: общими контурами, позой Младенца, Его обнажённой до колена ножкой.

Символика грядущей крестной жертвы, содержащаяся в качестве одного из смысловых оттенков в иконографии Богоматери Умиление, в иконе из Кашина подчёркивается фигурами двух ангелов в верхних углах, с орудиями страстей в руках у каждого. Этот мотив, неоднократно встречающийся в византийской живописи XII в., делает основную идею иконы особенно наглядной. Тема земной жизни Христа и грядущей крестной жертвы поддерживается и особенностями Его одежды: это не условные «небесные» золотые ткани, а ярко-красный хитон и синий гиматий, напоминающие о земном одеянии Спасителя.

В пропорциях фигур, крупных чертах лица Богородицы, миндалевидных очертаниях Её глаз повторяются особенности некоторых русских домонгольских икон, например, «Богоматери Белозерской» первой трети XIII в. (ГРМ) [54]. Несмотря на известную примитивизацию художественного языка, есть все основания рассматривать икону из Кашина среди наиболее выразительных и впечатляющих произведений третьей четверти XIII в., возможно — 1270-х гг. (не исключая и вероятности её чуть более позднего возникновения).

Новгород

Ситуация, сложившаяся в середине XIII в. в Новгороде, была пусть и трудной, но всё же не столь драматичной, как



360

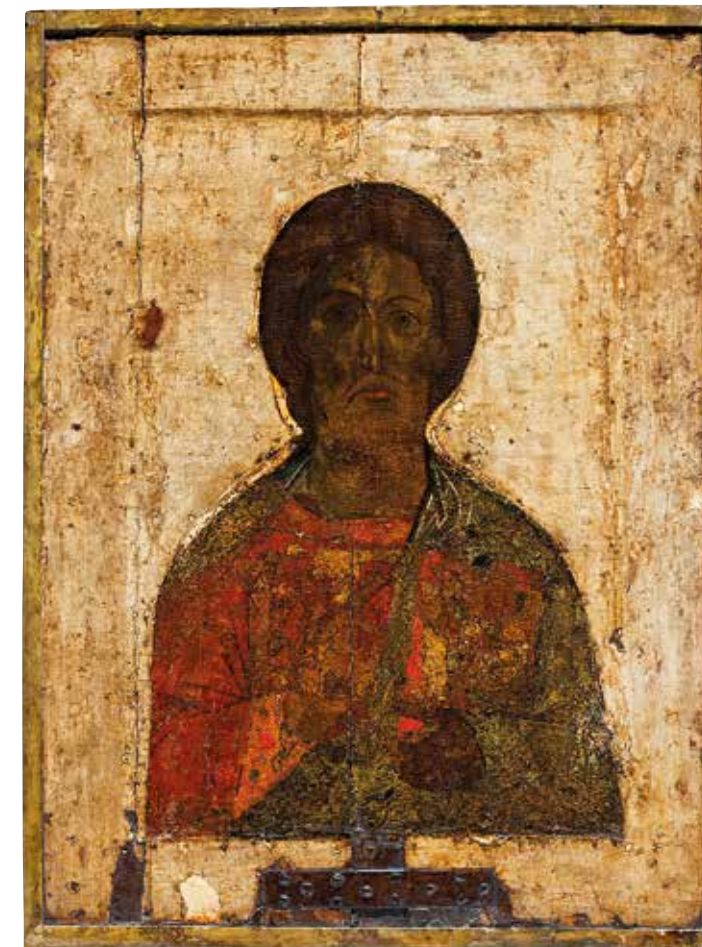
в Северо-Восточной Руси. Хотя Новгородская земля находилась под двойной военной угрозой (натиск войск рыцарских орденов с запада, а угроза вторжения татар, чудом не добравшихся до Новгорода, — с юго-востока), она всё же не была завоёвана. Более того, уже в начале 1240-х гг. Новгород, напомним, мог праздновать две выдающиеся в военном отношении победы — в Невской битве в 1240 г. и в Ледовом побоище на Чудском озере в 1242 г., обе под водительством великого князя Александра Ярославича, получившего в истории имя Александра Невского.

Тем не менее в Новгороде оказалась сильно подавленной не только жизнь хозяйственная, экономическая, но и собственно художественная. Как и в Северо-Восточной Руси, здесь надолго прекращается строительство и фресковая декорация храмов. Нет письменных данных о художественных контактах с византийским миром. Однако не исключено, что такие связи, пусть слабые и прерывистые, всё же существовали. В Успенском соборе Московского Кремля, куда в XVI в., главным образом при Иване Грозном, было привезено много русских

360 Богоматерь Умиление (Страстная). Вторая половина XIII в. Из Кашина. Калязинский краеведческий музей
361 Богоматерь Одигитрия. Вторая половина XIII в. Изображение на двусторонней иконе. Музеи Московского Кремля
362 Спаситель. Изображение на двусторонней иконе. Вторая половина XIII в. Музеи Московского Кремля



361



362

[55] Иконы Успенского собора, 2007. Кат. 5 (авт. Л.А. Щенникова). По одному из приводимых там предположений, икона привезена из Византии митрополитом Максимом и перенесена в Москву митрополитом Петром. Привоз иконы из Новгорода не менее вероятен.

[53] Сарабьянов, 1997. С. 312.
[54] Лазарев, 1983. С. 37–38. Табл. II.

древностей, особенно икон, и более всего из Новгорода, хранится двусторонняя икона второй половины XIII в. [ил. 361, 362]. На одной стороне, с плохо сохранившейся живописью, помещено поясное изображение благословляющего Христа с Евангелием, на другой, чуть лучшей сохранности, — «Богоматерь Одигитрия» [55]. Плавные контуры, сравнительно узкоплечие фигуры, тонкие удлинённые лики с миндалевидными глазами, напоминающие византийские образы комниновского времени, XII в., благородный тон оливковых теней, хорошо видный из-за утраты верхних живописных слоёв, заставляют считать икону произведением византийского мастера либо русского, работавшего в византийской традиции. Остатки энергичной красочной лепки ликов указывают на возникновение иконы уже в XIII в., скорее всего, во второй половине столетия.

До нас дошло несколько лицевых рукописей, которые либо имеют запись с датой исполнения, либо могут быть датированы по косвенным признакам. Сохранилось и несколько новгородских икон, время создания которых определяется по стилю и по косвенным данным.

В обзоре сохранившихся новгородских произведений 1240–1270-х гг. целесообразно выделить книжные миниатюры, поскольку их атрибуция наиболее надёжна: одни рукописи имеют записи с указанием даты и места их изготовления, в других же случаях атрибуция помогает палеографические признаки и языковые особенности. Обозревая состав рукописей, мы обнаруживаем неординарность, нестандартность подхода заказчиков и художников к выбору тех манускриптов, в которых помещались миниатюры. В искусстве византийского мира сложилась устойчивая традиция помещать миниатюры в Евангелиях обоих видов (тетр и апракос), Апостолах, Псалтирях, с некоторыми разновидностями иллюстрирования (в одних случаях — авторские портреты, в других — сюжетные изображения), а также изображать авторов богословских сочинений, фигуры ктиторов и св. патронов. Между тем в Новгороде, по меньшей мере начиная с XIII в., мы видим более широкий тематический круг иллюстрируемых рукописей. Сохранилась целая серия, начиная с XIII в., новгородских лицевых Службеников с текстами Литургий и портретами их составителей — Иоанна



363

363 Спас Нерукотворный с поклоняющимися ангелами. Миниатюра Лобковского Пролога. 1262 г. ГИМ, Хлуд. 187. Л. 1
364 Св. Мандилион (Убрус). Фреска церкви в Бояне, Болгария. 1259 г.



364

[56] Смирнова, 2011/1. Кат. 7, 12.
[57] Помимо рассматриваемого в данном разделе Лобковского Пролога 1262 г., ГИМ, Хлуд. 187, это две рукописи XIV в. — Погодинской Пролог, РНБ, Погод. 59, и Типографский Пролог, РГАДА, Тип. 162, а также не дошедший до нашего времени двухтомный Шенкурский Пролог 1429 г., находившийся в начале XIX в. в собрании Баузе и погибший в пожаре Москвы 1812 г. вместе с единственным древним списком «Слова и полку Игореве».
[58] Щепкина, Протасьева, Костохина, Гольищенко, 1965. С. 159–160; Ророва, 1975. Р. 48, 52. III. 24 (перезд.: Попова, 1983. С. 32, 33; Попова, 2003. С. 273, 274); СК, 1984. Кат. 177. С. 199–200; Сталярова, 2000. № 117 (с библиографией); СК, 2002. Прил. 1. С. 568.

Златоуста и Василия Великого, т.е. отцов церкви, которые одновременно были и творцами Литургии [56]. Известно и несколько новгородских Прологов (реально дошедших до нас или упомянутых в документах) — сборников кратких Житий святых, где чаще всего помещены портреты святых, но иногда и другие сюжеты [57].

Необычно широкий состав текстов, которые в Новгороде сопровождаются иллюстрациями, является не только свидетельством своеобразия новгородской письменности, но и отражает, по-видимому, глубинную особенность русской культуры: повышенную значимость изображения, его наглядность, всё то, что позволяет говорить об исключительной важности визуального образа в системе русской средневековой культуры, её «иконоцентричности». Само стремление заказчиков и миниатюристов показать — шире, чем было принято в византийском мире, — зримый образ составителя текста или дать представление о сюжете, содержащемся в рукописи, о заказчике и о храме, куда предназначалась рукопись, указывает на специфику новгородского культурного контекста, культурной среды, где зримые образы играли исключительно важную роль.

Возможно, иллюстрирование в Новгороде Службеников имело и ещё одну причину. В рукописях этого содержания

изображались, в соответствии с тематикой, святители, т.е. епископы христианской церкви, а именно к этому чину принадлежали и новгородские архиепископы. Миниатюры таких рукописей косвенно соотносились с их образами, напоминая о значительности сана и деятельности новгородских владык.

Первая новгородская лицевая рукопись XIII в. с более или менее точной датировкой — это Лобковский (Хлудовский) Пролог, 1262 г. (ГИМ, Хлуд. 187) [58] [ил. 363]. В конце её находится подробная запись, исполненная писцом с особой торжественностью, не чернилами, а кинварью. В ней сообщаются обстоятельства создания манускрипта (приводится с некоторыми упрощениями орфографии): «В лето 6770 [т.е. 1262; другое, менее вероятное чтение — 6790, т.е. 1282] написах книги сия роукою моею грешною аз, грешный Тимофеи, понамарь святого Якова Святому Образу стяжанию Захарие Олекшинича, при поле Овьстафии, в спасение души и всем хрьстьяном послушающе с страхом бож[е]ствных душеполезных словес святых отец и пророк, и мученик, [а] которыхи попин богобоязливый, престою господню престолу, поминаю раба божия Захарию, и рабу бож[и]ю Евдокию, и раба божия Феодора, примите мзду от святого Образа Господня, да подасть имъ господь царство

свое, и грехы их потребить тех всех святых, поминаемыми въ книгах сих...]».

В записи сообщается, что рукопись предназначена «Святому Образу», т. е. для церкви Нерукотворного Образа, стоявшей в Новгороде с XII в., и исполнена по заказу некоего знатного новгородца Захария Олешинича и, видимо, членов его семьи—Евдокии и Фёдора. Этот замечательный текст обладает не только красотой древнерусского языка, но и очарованием новгородского средневекового говора, с его заменами «ч» на «ц» и другими («цисти», «цтите», вместо «чести», «чтите»). Почерк писца Тимофея, пономаря из новгородской церкви Св. Якова, найден палеографами в ряде других рукописей, в том числе в двух договорных грамотах Новгорода с великим князем Ярославом Ярославичем—1264 и 1268 гг.

Миниатюра Лобковского Пролога (условно названного так по имени одного из владельцев-коллекционеров XIX в.) является, по существу, заставкой, она вписана в узкую горизонтальную полосу в верхней части первого листа, открывающего текст. Давно замечено, что композиция этой миниатюры в общих чертах ориентируется на знаменитую новгородскую икону XII в., которая, нет сомнений, находилась в этом же храме Св. Образа, но была увезена при Иване Грозном в Успенский собор Московского Кремля, откуда была передана в ГТГ [59]. На её лицевой стороне представлен Спас Нерукотворный, а на обороте— «Поклонение Кресту» с фигурами ангелов и херувимов. Миниатюрист Лобковского Пролога свёл воедино обе эти композиции, используя, однако, и другие приёмы. Первое, что бросается в глаза,—это выделенность изображения Спаса самостоятельным обрамлением, светлым фоном и закруглённым верхом обрамления. Эта форма, вообще-то нередко встречающаяся в русских миниатюрах, в данном случае вызывает в памяти предание о том, что Св. Мандилион, плат с изображением Св. Образа, был когда-то помещён в Эдессе на башне городской стены, над воротами, в нише с полукруглым завершением [60], делая крепость непреодолимой преградой для врагов. Форма обрамления миниатюры тем самым содержит аллюзию на защитительную силу Св. Образа, на апотропеическое, охранительное значение этого изображения. Не случайно изображение Нерукотворного Спаса, как мы знаем по более поздним памятникам, помещалось на знамёнах русского войска.

Над основной композицией, по сторонам дугообразного выступа представлены с каждой стороны по павлину в синих перьях. Их фигуры потёрты, но, кажется, в клювах у них—красные веточки. Фигуры

павлинов, райских птиц, являются характерной приметой многих византийских, а также русских миниатюр домонгольского периода, которые призваны напоминать о благодатном содержании книги и о сопричастности миниатюры небесному миру.

Непринуждённый асимметричный рисунок, тонкие линии мелко собирающихся одеяний обоих архангелов, а главное—выразительный рельеф лика Христа, многогранность его характеристики, его суровость и задумчивость, роднят миниатюру с миром византийского искусства первой половины—середины XIII в., с тем его слоем, который отразил героическое начало этой эпохи, но не был ещё затронут новыми классицистическими тенденциями. В какой-то мере лик Христа в миниатюре Лобковского Пролога, несмотря на малый размер изображения и не очень хорошую сохранность, можно рассматривать как отдалённую параллель такому выдающемуся произведению византийской художественной культуры, как роспись 1259 г. церкви в Бояне, Болгария, и в частности её изображению Св. Мандилиона [61] [ил. 364].

Можно утверждать, что из всей новгородской живописи середины—второй половины XIII в. именно миниатюра Лобковского Пролога наиболее полно сохраняет традицию пластической характеристики форм, а также высокую образность византийского мира.

К этому же художественному слою, в котором обозначается новый образ, немногословный и величественный, впечатляющий и мощный, относятся и несколько произведений иконописи: два бесспорно, а третье—предположительно. Среди них на первом месте по значимости, по художественной выразительности стоит «Св. Николай с избранными святыми» из Свято-Духова монастыря в Новгороде (ГРМ) [62] [ил. 365]. Истоки этой иконографии легко узнаются: она восходит к традиционным византийским изображениям Мирликийского святителя в сопровождении фигур других святых, изображавшихся на полях вокруг главной. Традиция получила известность и на Руси, а именно в Новгороде, где сохранялась замечательная икона рубежа XII и XIII вв., вывезенная, вероятно, в XVI в. в Новодевичий монастырь в Москве, а оттуда попавшая в ГТГ [63]. Но в середине XIII в., когда была написана икона из Свято-Духова монастыря, резко изменились художественные приёмы новгородских иконописцев. При помощи плотной яркой живописи и обобщённых, геометризированных контуров, то угловатых, то циркульно круглых, в этой иконе создаётся изображение сурового и непреклонного святителя. Подчёркивается не многогранность его образа, а внушитель-

365 Св. Никола. Середина XIII в. Из Свято-Духова монастыря в Новгороде. ГРМ



365

[59] *Вздорнов*, 1972. С. 255–269. Об иконе: Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 8 (авт. О.А. Корина).
[60] *Lidov*, 2004. P. 92–95.
[61] *Смирнова*, 2011/2. С. 142–150.
[62] *Смирнова*, 1976. Кат. 1; *Шалина*, 1997; Святой Николай Мирликийский, 2006. Кат. 1 (авт. И.А. Шалина). Как установлено Л.А. Секретарь, когда-то икона находилась в местности Дикое Поле, на Волхове, в XVII в. являвшейся владением Софийского дома (Архив ИРИ РАН, коллекция 172, Акты Новгородской казённой палаты, 1675 г., переплёт XI, № 743, л. 186–190). Взята в Духов монастырь, вероятно, около 1500 г. (при архиепископе Геннадии); была тогда же поновлена, с указанием происхождения и даты поновления в надписи на нижнем поле, повторённой в ещё одном слое записи, а затем удалённой при раскрытии древнего памятника.
[63] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 9 (авт. О.А. Корина).

ность и твёрдость. Это передаётся его незыблемой, непоколебимой осанкой, плотно сжатым ртом, аскетически впалыми щеками, напряжённым взглядом, координацией «наставляющего» взора и благословляющей руки. Большую роль в создании образа играют и собственно живописные приёмы. Форма, благодаря плотной, непрозрачной живописи, а также в силу замкнутости контуров, кажется словно каменной, высеченной из мрамора (особенно лик, пряди волос, благословляющая рука). Художественное пространство сводится к неглубокому слою между фоном и передним планом изображения. Цвет используется как яркие, ровно окрашенные поверхности: это меньше выражено в характеристике облачений святителя, традиционно сдержанных по своим оттенкам, и больше—в трактовке книги Евангелия и фигур святых на фоне.

Вместо расположения сопутствующих фигур по чину их святости, сверху вниз, как это было принято в византийской традиции,

мы сталкиваемся с совсем иным подходом. Если архангелы Михаил и Гавриил на верхнем поле, обращённые к центру, где, вероятно, находилось утраченное изображение Этимасии (Уготованного престола), даны в соответствии с традицией, то выбор и размещение всех остальных фигур на полях (они сильно повреждены, поскольку поля срезаны) зависит от конкретных предпочтений заказчика. Ничем иным нельзя объяснить изображение на левом поле сверху Симеона Столпника, т. е. удалившегося от жизни аскета и отшельника, традиционное место которого—в нижней части композиции (в иконостасах же—по краям деисусного чина). В паре к нему представлена мученица Евдокия, и этот выбор невозможно объяснить иначе, чем отражением имён заказчиков иконы. Ниже, в средней зоне, представлены симметрично и парно, в согласии с традицией, св. Борис и Глеб, а ещё ниже—вновь неожиданная пара: неизвестная мученица и св. Флор, без обычно сопровождающего его Лавра. Были фигуры и на нижнем поле, но судить о них мы не можем из-за их плохой сохранности. Не менее удивительны фигуры на фоне [ил. 366]—феномен, который, кажется, не известен в византийской живописи. В ярких медальонах, красных и синих, цветом имитирующих византийские эмали и украшенных по ободку белыми «жемчужинами», изображены абсолютно разнородные святые: святитель Афанасий Александрийский, апостол Иуда (он представлен не юным, как он чаще всего изображался, а средневеком или даже старцем), мученик Анисим (его изображения очень редки) и мученица Екатерина. Все четверо слегка поворачиваются к центру композиции, к фигуре св. Николая [64].

В искусстве других стран православного мира не обнаруживается подобных примеров столь свободного подбора «избранных святых» вокруг центральной фигуры, и объяснить этот феномен можно только особенностями русского общества и русской культуры: стремлением зафиксировать память о заказчиках произведения, в данном случае—о членах многолюдной семьи или какой-то общественной группы типа «уличан». Примечательно, что фигуры в четырёх медальонах вдвинуты в самое существенное сакральное пространство и, будучи представителями соимённых им заказчиков из земного мира, как бы напрямую общаются с великим Мирликийским святителем.

Если сравнивать икону святителя Николая из Свято-Духова монастыря с уже упоминавшимся образом этого святого из Новодевичьего монастыря, созданным на полвека раньше, то поражает различие их внутреннего наполнения. От огромного мира сложной и многосторонней визан-

[64] О патрональном характере изображений см.: *Преображенский*, 2012/1. С. 363.

тийской духовности искусство перешло к тематике поучения, непрерываемого авторитета, героического призыва, твердости воли, обетования надёжной защиты и покровительства. Этот переход, крутой поворот показался бы внезапным, если бы мы не могли вспомнить другое произведение—изображение мученицы на обороте двусторонней иконы с «Богородицею Знамение» на лицевой стороне из собрания П.Д. Корины [65], которая написана, можно предположить, несколько раньше «Св. Николая» из Духова монастыря, ещё в предмонгольский период. Тема героического призыва и непреклонности духовного пути сформировалась, как свидетельствует это изображение мученицы, приблизительно во второй четверти XIII в. А это, в свою очередь, показывает, что в появлении новых образов русского искусства сыграли роль не только чисто внешние факторы, обстоятельства политической жизни, военное напряжение, татарское нашествие, но и внутренние причины. Происходило рождение нового искусства, складывалось визуальное, художественное воплощение местных, русских идеалов и представлений, которые тем сильнее давали о себе знать, чем слабее и затруднительнее становились художественные связи с византийским миром после падения Константинополя в 1204 г. и образования Латинской империи.

Напор снизу, «почвенное» давление, начавшееся ещё в предмонгольский период, с большой резкостью и силой обозначилось в условиях произошедшей политической катастрофы. Особенно ярко, по понятным причинам, это проявилось в Новгороде: в его культуре, вследствие особенностей новгородского общественного строя, сильнее сказывались народные вкусы и представления.

Другая новгородская икона третьей четверти XIII в., несущая в себе новые образные оттенки,—это «Св. Борис и Глеб» из собрания В.А. Харитоненко (Киев, Национальный музей русского искусства) [66] [ил. 367]. Одно время икону принято было относить к XIV в., но внимательный анализ её живописи показал, что она была лишь поновлена в это время при помощи густой сетки белильных штрихов на обоих ликах, а первоначальная концепция вполне отвечает стилю русской иконописи второй половины XIII в. [67] Икона происходит из Савво-Вишерского монастыря близ Новгорода, но попала туда, вероятно, из самого Новгорода в период позднего Средневековья или уже в Новое время [68].

Как известно, в Новгороде уже в 1267 г. была построена большая каменная церковь Св. Бориса и Глеба в Детинце, в скором времени появились и другие храмы того же посвящения, а также приделы. В 1262 г.



366

в Борисоглебской церкви в Детинце молния вызвала пожар [69]. Учитывая значимость церкви Св. Бориса и Глеба для Новгорода, следует полагать, что храм отремонтировали вскоре после пожара, вероятно, в середине 1260-х гг. (см. с. 82 наст. изд.). Тогда и могли заново исполнить храмовый образ. Но этот храм, игравший важную роль в жизни Новгорода, был разорён в XVII в. в период шведского нашествия и разобран «за ветхостью» [70]. История его убранства не изучена, но вполне вероятно, что значительные произведения из этого храма могли быть переданы в другие новгородские и пригородные церкви и монастыри, в том числе попасть и в Савво-Вишерский. Новгородское происхождение иконы подтверждается тем, что её композиция скрупулёзно скопирована в иконе начала—первой четверти XIV в., происходящей из новгородского Зверина монастыря (см. с. 290–291 наст. изд.).

Парные изображения св. Бориса и Глеба появились в Киевской Руси, судя по литера-

[65] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. II (авт. В.В. Нарциссов). [66] Попов, Рындина, 1979. Кат. I; Попов Г., 1993. Кат. I. Ил. 1–5. С. 242–243; Смирнова, 2011/4. С. 109–113. Ил. 12–15. [67] Голубев, Пелькина, 1986. С. 100–104.

[68] Монастырь был основан лишь в XV в., около 1420 г., преподобным Саввой, выходящем из тверского боярского рода Бороздиных (Секретарь, 2011. С. 479–488). Высказано предположение, что преподобный принёс с собой древнюю

икону из Твери (Попов, 1979. С. 252). Данная версия сомнительна: иконы, которые иногда брали с собой на новое место основатели монастырей,—это, как правило, образы Богородицы и Христа, либо того святого или праздника, в память которого будет основана новая обитель. Между тем Савво-Вишерский монастырь был основан в честь Вознесения Господня, а не св. Бориса и Глеба. Переносимые иконы обычно бывали небольшого или среднего размера, «портативные», тогда как икона Савво-Вишерского монастыря почти в человеческий рост, 154 см в высоту.

[69] НПЛ, 1950. С. 83, 311.

[70] Макарий, 1860. Ч. I. С. 117.

[71] Назаренко, 2003/1. С. 45.

[72] Абрамович, 1916. С. 18. В тексте использовано не существующее ныне «двойственное число», относящееся к св. братьям: «святою», «ею», «самою», «има».

[73] См., напр.: Деяния Вселенских соборов, 1996. С. 377.

[74] Сарабьянов, 2012/3. С. 318. Ил. 373; Сарабьянов, 2013. С. 90–95. Ил. 1, 4, 5.

[75] Из последних работ по иконографии св. Бориса и Глеба см.: Смирнова, 2009/1. С. 57–116; Уханова, 2009. С. 117–156.

[76] Пескова, 2005. С. 394–399. Цв. табл. III.

366 Детали иконы «Св. Никола»
367 Св. Борис и Глеб. Третья четверть XIII в. Из собрания В.А. Харитоненко, Киев, Национальный музей «Киевская картинная галерея»

турным источникам, ещё в XI в., т.е. вскоре после убийства молодых князей в 1015 г. по приказу их брата Святополка. Первое упоминание об иконе с фигурами св. Бориса и Глеба содержится в так называемом Чтении Нестора. Оно, как считается, составлено в 1080-х гг. [71] и включает описание сложной истории почитания св. Бориса и Глеба в Вышгороде, и в частности строительства и украшения деревянного пятиглавого храма при Ярославе Мудром (т.е. до 1054 г.). Там поставили «на десней стране» две раки с телами обоих братьев. В Чтении сообщается, что христоробивый князь Ярослав не только «украси церковь 5 верхъ и всякими красотами, иконами и иными писменъ», но «повеле же и на иконе святою написать, да входяще вернии людии въ церковь ти видяще ею образъ написать, и акы

самою зряще, ти тако с верою и любовию покланяющесе има и целующе образ ею» [72]. Этот текст исключительно близок не только по смыслу, но и по формулировкам к текстам постановлений Седьмого Вселенского собора [73], посвящённым восстановлению иконопочитания.

Среди древнейших парных изображений св. Бориса и Глеба встречаются такие, где каждый из князей держит крест, иногда—храм. Выдающимся примером древнейшего изображения св. братьев является недавно открытая фреска Спасо-Евфросиньевского собора в Полоцке, около 1161 г., где каждый из св. князей, одетых в роскошные княжеские плащи-корзны, держит крест [74]. Уже в XII в. появляются изображения обоих св. братьев с крестом и мечом, т.е. с атрибутами их мученичества и их княжеского достоинства и доблести [75]. Самые ранние примеры—это фигуры на бронзовой позолоченной пластине XII в., найденной на Рюриковом городище близ Новгорода [76], и на боковых полях упоминавшейся новгородской же иконы «Св. Николай с избранными святыми» рубежа XII–XIII вв. из Новодевичьего монастыря (ГТГ).

В контексте истории русской культуры XIII в. новгородская икона из Савво-Вишерского монастыря воспринимается не только как прославление древних русских князей-мучеников, но и как образ защиты, покровительства, заступничества с их стороны по отношению к православной Руси. На первом плане здесь—не мотив страдания и мученичества как подражания крестной жертве Христа, а тема силы, крепости, воинской доблести. Именно это прочитывается в мощных фигурах князей-братьев, в плотной композиции, густых и насыщенных оттенках синих и пурпурных одежд. Княжеские плащи-корзны подбиты мехом, беличьим у Бориса, горностаевым у Глеба, а на головах у обоих—характерные круглые княжеские шапки, отороченные пушистым мехом. Большую роль в общем зрительном впечатлении играют огромные тяжёлые мечи в ярко-красных ножнах.

Широко известна Похвала, составленная автором Сказания о Борисе и Глебе в конце XI в.: «По истине вы цесаря цесарем и князя князем, ибо ваю [вашим—Э.С.] пособием и защищением князи наши противу вьстающая държавно победяють и ваю помощью хвалются. Вы бо тем и нам оружие, земля Русьская забрала и утвържение и меча обоюду остра, има же дързость поганьскую низлагаем и дияволя шатания въ земли попираем. По истине несумьные рещи възмогу: вы убо небесная человека еста, земляная ангела, стълпа и утвържение земле нашея! Темь же и борета по своему отъчъстве и пособиа, яко же и великий Димитрии по своему отъчъстве рек: „аще



367



368

убо, и веселящемся им, съ ними бех, тако же и погыбающем им, съ ними умьру⁴. Нъ обаче сий великий милъсърдый Димитрий о единомъ граде сице извеща, а вы не о единомъ бо граде, ни о дъву, ни о вси пощение и молитву въздаета, нъ о всеи земли Русьскеи» [77]. Икона XIII в. является полноценной иллюстрацией этой характеристики, где русские св. князья сравниваются—в своей заступнической роли по отношению к Русской земле—с великим христианским святым, воином-мучеником Димитрием Солунским, покровителем знаменитого греческого города Салоники.

Новгородская икона находит себе аналогию в некоторых произведениях византийского круга, например, в иконе «Св. Георгий» из церкви Св. Георгия в Струге (Македония), около 1267–1268 гг. [78] [ил. 368]. Правда, икона из Македонии мягче по выражению, геометрия форм соблюдена не столь строго, однако совпадают типология, пристальный взгляд миндалевидных глаз, яркость героического начала [79]. Но особенно близкую параллель иконе из собрания киевского Национального музея русского искусства мы обнаруживаем в уже

рассмотренной ростовской иконе «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга (ГРМ) [см. ил. 355]. Совпадают не только монументальные размеры обеих икон (очевидно, храмовых), не только схема композиции, с могучими парными фигурами, развёрнутыми фронтально, но и другие признаки: обобщение силуэтов, тяжесть пропорций, внушительность и лаконичность жестов, интенсивность и скупость цветовых оттенков. В каждой из двух икон отражается своя локальная традиция, в том числе характерное для иконописи Ростова сочетание синего, жёлтого и красного, а также любимые в Новгороде красный, синий и пурпурный цвета. Самая примечательная параллель между обеими иконами—это изображение ликов: они овальные, яйцевидные, слегка сужающиеся книзу, полные и округлые, с обобщённым, словно точёным объёмом и с еле заметным различием ракурсов. Черты ликов—крупные и выразительные, рты сжаты, глаза слегка различаются по рисунку и лепке, а взгляды, передающие волю, непоколебимую силу, энергию внушения, чуть-чуть неодинаковы по направленности. Благодаря этим приёмам в обеих иконах сохраняется неповторимость персонажей, они выглядят не как пары близнецов, а как образы со своим собственным духовным наполнением. Облик архангела Михаила, архистратига небесных сил, в большей степени передаёт внутреннюю энергию и приподнятость, что относится и к св. Борису, старшему из братьев, а Гавриил и совсем юный св. Глеб охарактеризованы чуть мягче.

Это сходство не только позволяет косвенно подтвердить отнесение иконы «Св. Борис и Глеб» к 1260-м гг. или ненамного позже, т.е. приблизительно к тому же времени, которым мы можем датировать икону с архангелами из Устюга (около 1271 или 1276 г.). Оно указывает и на существование в русском искусстве третьей четверти XIII в. определённого типа образов. Мастера обеих икон опирались на художественное наследие раннего XIII в., но обобщили форму, усилили рельефность ликов и, главное, придали ликам и взглядам небывалую силу, они словно призывают всех предстоящих перед иконой к мобилизации их духовной энергии.

Можно полагать, что тот вариант художественной выразительности, который раскрывается в иконе «Св. Борис и Глеб» (как и в ростовской иконе из Великого Устюга), сложился несколько позже, чем другая разновидность образного наполнения, отразившаяся в иконе «Св. Николай с избранными святыми» из Свято-Духова монастыря (ГРМ). В плоскостной композиции «Св. Николая», в ритмике и пропорциях, в укрупнённости миндалевидных глаз святителя ещё сохраняется воспоминание о русской иконописи

368 Св. Георгий. Икона. Около 1267–1268 гг. Церковь Св. Георгия в Струге (Македония)

369 Царские врата. Середина — вторая половина XIII в. Из погоста Кривое на Северной Двине. ГТГ

[77] Абрамович, 1916. С. 49–50. Орфография упрощена.

[78] Балабанов, 1995. С. 81, 84, 88. Ил. с. 53, 54.

[79] Смирнова, 2011/4. С. 109–113.

[80] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 17 (авт. Л.И. Лифшиц).

домонгольской эпохи. В иконах 1260–1270-х гг. эти мотивы уже уходят.

Рассматривая русские иконы, дошедшие до нашего времени от XIII в., мы, как правило, имеем дело с произведениями, которые связаны по своему происхождению с определёнными храмами или монастырями, если не наверняка, то предположительно. Между тем место создания Царских врат с изображением «Благовещения» и двух святителей (ГТГ) [80] [ил. 369] уста-

новить нелегко. Эти врата были обнаружены в 1920 г. в церкви погоста Кривое на Северной Двине, недалеко от Холмогор. Местное искусство питалось тогда из двух источников—из Новгорода, имевшего там значительные владения, и из Ростова, епархия которого оказывала на этот край своё влияние.

Царские врата вернее рассматривать в рамках художественной культуры Новгорода. В XIII в., судя по сохранившимся источникам, влияние Новгорода в Двинской земле доминировало, по сравнению с Ростовом. Изображения на Царских вратах обладают чертами стилистического сходства с некоторыми новгородскими произведениями. Рисунок хорошо сохранившейся фигуры св. Василия Великого, тонкие драпировки его подризника напоминают аналогичные мотивы в миниатюрах новгородского Симонского Евангелия 1270 г. (см. с. 232–235 наст. изд.). Отметим, что и красные фоны встречены именно в новгородских иконах и миниатюрах XIII в.

В храмах византийского мира Царские врата, располагавшиеся в центре алтарной преграды, вплоть до XV в. были сравнительно низкими, поскольку до сложения высокого иконостаса преграда не закрывала от молящихся в храме того, что происходит в его алтарной части. Высота Царских врат из Кривого всего 135 см. Связь этих врат с древней византийской традицией, когда столбики-колонки и архитрав алтарной преграды делались из мрамора, проявилась в оформлении вертикального валика, прикрывающего шов между закрытыми створками. На валик нанесён орнамент в виде разноцветных точек, имитирующих естественный узор мрамора.

Выбор изображений на Царских вратах из погоста Кривое опирается на одну из традиций, существовавших в византийской иконографии: «Благовещение» указывает на символику Воплощения Спасителя, а через посредство пророчества Иезекииля (Иез. XLIV, 1–2) связывается с темой «двери затворенной», которая в свою очередь соотносится с образом Богородицы и несколько раз появляется в тексте Акафиста Богородицы. Фигуры обоих святителей—это изображение отцов церкви, совершающих Литургию в алтарном пространстве. Обе композиции на Царских вратах—в наверху и на основной части створок—соотносятся и с традицией росписи храма: «Благовещение» изображалось на предалтарных столбах, святители—в алтаре. На русском Севере, с его деревянными храмами, не было и быть не могло фресковой росписи, поэтому темперная живопись икон, включая Царские врата, несла особенно большую смысловую нагрузку.



369



370



371



372



373

370 Евангелист Иоанн Богослов и апостол Симон. Миниатюра Симоновского Евангелия. 1270. РГБ, ф. 256 (Румянц.), 105. Л. 1 об.
 371 Евангелист Матфей. Миниатюра Симоновского Евангелия. Миниатюра Симоновского Евангелия. 1270. РГБ, ф. 256 (Румянц.), 105. Л. 25 об.
 372 Евангелист Марк. Миниатюра Симоновского Евангелия. 1270. РГБ, ф. 256 (Румянц.), 105. Л. 93
 373 Евангелист Лука. Миниатюра Симоновского Евангелия. 1270. РГБ, ф. 256 (Румянц.), 105. Л. 63 об.

[81] О вратах в Протате: Treasures of Mount Athos, 1997. Cat. 9.15. P. 304–305 (авт. описания К. Ловерду-Цигарида), отнесены ко второй половине X в. О вратах в Хиландаре: Богданович, Бурин, Медакович, 1978. С. 58, 60. Ил. 36 (с. 57), отнесены к концу XII в. Об обеих парах врат: Себеенко I., 1998. P. 296. Pl. LXVI–LXVII.
 [82] Врата из церкви Св. Богородицы Больнички и Св. Константина и Елены в Охриде. См.: Георгиевски, 1999. Кат. 27, 28.
 [83] Попова, 1962. С. 184–219 (переизд.: Попова, 2003. С. 152–183. Ил. XII, 145–149); Ророва, 1975. P. 50, 51. III. 22, 23 (переизд.: Попова, 1983. С. 32, 33. Ил. с. 21; Попова, 2003. С. 273, 274. Ил. XII, 145–147); СК, 1984. Кат. 180. С. 203–205.
 [84] Секретарь, 2011. С. 426.
 [85] Трудно согласиться с Л. В. Столяровой, предположившей, что эта рукопись сначала была исполнена, а потом чернец Симон решил оплатить её изготовление и велел упомянуть себя в уже сделанной записи писца и включить фигуру своего святого покровителя Симона в миниатюру со св. Иоанном Богословом (см.: Столярова, 2007. С. 244–252, особенно с. 246). Все миниатюры помещены на листах, входящих в основные тетради рукописи, а фигуру Симона нельзя было расположить иначе чем сбоку, поскольку фигура евангелиста Иоанна должна была стоять под самой высокой точкой обрамляющей арки.
 [86] Friend, 1927–1929.

От времени до XV в. в странах византийского круга сохранилось сравнительно немного Царских врат. В монастырях Святой горы Афон до нас дошли два экземпляра, датирующихся приблизительно X–XII вв., где деревянная основа инкрустирована пластинами из слоновой кости. На вратах в монастыре Протат одни фигуры сохранились, а другие опознаются по оставшимся надписям: архангел Гавриил и Богоматерь (т.е. композиция Благовещения), а ниже—святители Иоанн Златоуст, Василий Великий, Афанасий Александрийский и Григорий Назианзин (либо св. Николай). На вратах в монастыре Хиландар были вверху изображены, как предполагается, пророки Даниил и Соломон, архангел Гавриил и Богоматерь (т.е. «Благовещение»), а ниже—св. Василий Великий и Иоанн Златоуст [81]. Рассматриваемые новгородские врата принадлежат именно к данному иконографическому варианту, а не к другому, где основное пространство композиции занимает «Благовещение». Примеры этого, второго типа сохранились от несколько более позднего времени (двое врат XIV в. из храмов Македонии в Галерее икон в Охриде) [82]. Ещё один тип Царских врат—с «Благовещением» и четырьмя евангелистами—известен, кажется, только на Руси (его самый ранний пример—новгородские «Васильевские врата» 1336 г. из меди с «золотой наводкой», см. с. 337–338, 500–520 наст. изд.).

Мастером врат из погоста Кривое использованы древние иконографические прототипы. В «Благовещении» Богоматерь представлена в рост, в спокойной позе, несколько напоминающей её позу в «Устюжском Благовещении», а архангел (его фигура сильно повреждена)—шагающим, судя по изображению его ног в красных сапожках. Оба святителя (фигура Иоанна Златоуста почти утрачена) изображены фронтально. Василий Великий благословляет, а левой рукой приподнимает закрытую книгу Евангелия. В живописи врат больше реминисценций комниновского искусства XII в., чем в других ранее рассмотренных произведениях. Фигуры здесь спокойные, линии плавные, композиции уплощённые, формы силуэтные, жесты предельно сдержанные, лики сосредоточенные и тихие. Но в сравнении с произведениями XII—первой половины XIII в. живопись Царских врат упрощена, её выразительность снижена. Новые же концепции XIII в. отразились здесь неполно: не проявились ни острота и энергия образов, ни напряжённость форм. Возможно, мастер-иконописец работал на периферии и придерживался местных вкусов, стремился к декоративной яркости цвета, симметрии форм, спокойствию и созерцательности, но не к обострённой эмоциональности.

С особой силой сказываются новые качества в тех новгородских произведениях, которые можно условно объединить в «экспрессивное» направление, исходя из остроты изобразительных форм, контрастности колорита, повышенной эмоциональности образов и напряжённости их внутреннего состояния.

На первом месте среди этих произведений стоит цикл из четырёх миниатюр с евангелистами в Симоновском Евангелии, 1270 г., РГБ. Ф. 256. Рум. 105 [83] [ил. 370–373]. В конце книги имеется запись писца (приводится в упрощённой орфографии): «В лето 6778 кончаны быша книги сия месяца марта въ 23 на память святого мученика Никона, том же дни бысть знамение в сълнци. Писах же книги сия аз Гюрги сын попов глаголемаго Лотыша с Городища, стяжаниемъ Симона черныца от святого Георгия, собе на спасение и всем крестияном на оутеху».

Как ясно из записи, заказчиком книги был Симон, чернец (монах) новгородского Юрьева монастыря, а писцом—«Гюрги» (Георгий), сын священника по прозвищу Лотыш, из храма на Городище. Заказ и исполнение рукописи связаны с представителями высоких социальных слоёв Новгорода. Юрьев монастырь, где жил заказчик Симон, был основан в начале XII в., вероятно, знаменитым князем Мстиславом Владимировичем, сыном Владимира Мономаха [84], и на протяжении веков находился под княжеским покровительством. На Городище, близ Новгорода, также стояли княжеские храмы—Благовещенский, Спасский (на Нередице) и Никольский, что говорит и о высоком статусе служившего в одном из них священника по прозвищу Лотыш. Исполнение крупноформатной, написанной на дорогом пергамене, богато декорированной рукописи Симоновского Евангелия в то тяжёлое, скудное для Новгорода время вряд ли было поручено заурядному переписчику: скорее всего сын Лотыша Георгий был видным мастером [85].

Миниатюры Симоновского Евангелия обладают рядом выдающихся особенностей. Это, прежде всего, их редкая иконография: евангелисты представлены не сидя, не за работой у столиков и попитров, а стоящими. Слегка склонив головы, с полураскрытыми книгами в руках, они глубоко задумались. Разновидности авторских портретов, когда в одном случае авторы (или составители текстов) изображаются сидя за работой или её обдумыванием, а в другом—стоя, встречаются в искусстве византийского круга [86]. Оба варианта—со стоящими и сидящими фигурами евангелистов—восходят к античным изображениям авторов. Чем объясняется выбор иконографии, сравнительно редкой, в Симоновском Евангелии? Можно

ли объяснить это чистой случайностью, зависимостью художника от имевшихся в его распоряжении образцов? Вряд ли это так. В Новгороде ему были доступны замечательные серии миниатюр с сидящими или привстающими евангелистами—в Софийском соборе (Остромирово Евангелие), в церкви Благовещения на Городище (Мстиславово Евангелие); разнообразные иллюстрированные рукописи имелись, возможно, и в других церквях.

Иконография со стоящими евангелистами была избрана, нет сомнения, вследствие её лаконичности, устранения сопутствующего антуража, возможности максимально сконцентрировать внимание на образе евангелиста, на его одухотворённости, его духовном напряжении. Тема мобилизации духовной энергии, которая так важна была для русского искусства середины—второй половины XIII в., в иконах воплощалась легче, поскольку в иконных композициях с изображениями одного или нескольких святых их фигуры, лики, взгляды могли быть ориентированы в пространство перед иконой, на зрителя, на предстоящего перед образом, а это обуславливало актив-

ный контакт между сферами образа и молящегося. Между тем миниатюра—не икона, не моленный образ, у неё другая функция, и фигурирующие там авторские портреты обладают собственным духовным пространством и отражают иной способ контакта со зрителем, чем в иконах. Стоящие евангелисты в миниатюрах Симоновского Евангелия не глядят в сторону зрителя, они даны в трёхчетвертных поворотах, погружёнными в размышление. Однако сила их духа, глубина переживания ими евангельской драмы достигают такой концентрации, что эти миниатюры, хотя и относительно крупные для книжной иллюстрации, но маленькие в сравнении с иконами, приобретают невиданную выразительность и силу воздействия.

Примечательно и включение в композицию первой миниатюры (она сохранилась хуже других), с евангелистом Иоанном, фигуры апостола Симона, несомненно в качестве святого покровителя того чернеца Симона, который заказал рукопись. Как уже было сказано, в русском искусстве рано сложился обычай заменять встречающееся в византийской традиции изображение ктитора, заказчика произведения, фигурой



374



375

374 Спас на престоле с избранными святыми. Новгородская икона последней трети XIII в. ГТГ
375 Св. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий. Новгородская икона последней трети XIII в. ГРМ
376 Христос. Фреска второй половины XIII в. в церкви Сан-Пьетро и Боско (южный Тироль)



376

его святого покровителя [87]. Именно с этим приёмом мы сталкиваемся в Симоновском Евангелии. Вероятно, миниатюрист (или его советчик, составитель иконографической программы) включил фигуру Симона именно в эту миниатюру не только потому, что она идёт в рукописи первой, но и по той причине, что включённая фигура создавала аллюзию на изображение ученика св. Иоанна Богослова—юного Прохора, который по обычаю изображался вместе с Иоанном, записывая небесное благовестие. Ничем иным нельзя объяснить юный облик апостола Симона, который по традиции должен был изображаться уже заметно лысеющим средовеком.

Художник акцентирует глубину и интенсивность духовной жизни евангелистов. Их фигуры—узкие, плоские и как бы бесплотные. Под мелкими складками одежд, которые прорисованы тонкими линиями, совсем не ощущается объёма. Головы же, напротив, относительно большие, черты ликов крупные, привлекающие внимание. Аскетически впалые щёки и выразительные тёмные, скорбные глаза евангелистов дают понять зрителю, в каком особом мире, устремлён-

ном к небу, они пребывают. Арки, под которыми стоят евангелисты,—это не только символ храма, но и важный элемент композиционной структуры. Широкие и приземистые, подковообразных очертаний, они сообщают узким фигурам монументальность.

Огромную роль в передаче эмоциональной силы образов играет цвет. Господствуют не блёклые, смешанные оттенки некоторых одежд, а яркие вкрапления киновари, а особенно—цвета фонов. Они чередуются: то основной фон красный, а над аркой—серо-синий (оттенок, близкий к индиго), то наоборот. Контрасты цвета сочетаются с контрастами масштабов: широкие ровные поверхности, крупные арки—и мелкие складки, изысканные спиралевидные узоры.

Значение миниатюр Симоновского Евангелия 1270 г. в истории книжной иллюстрации XIII в. заключается в изменении собственно художественной системы, в преобразовании традиции и в окончательном сложении нового образа, благодаря небывало резкому усилению средств экспрессивной выразительности. Новый образ создаётся не посредством повышения его физической мощи, а другим путём: демонстрацией силы духа и внесением остро впечатляющих контрастов форм и красок, утрированными акцентами масштабов и пропорций.

С миниатюрами Симоновского Евангелия по этим—самым общим—признакам можно сблизить две замечательные краснофонные иконы, исполненные в одной мастерской, если даже не одним и тем же художником. Это «Спас на престоле, с избранными святыми на полях» (ГТГ) [88] и «Преподобный Иоанн Лествичник, со св. Георгием и Власием» (ГРМ) [89] [илл. 374, 375]. Обе они были найдены около 1919 г. в небольшом древнем селении Крестцы Новгородской области, где в своё время было обнаружено ещё одно выдающееся новгородское произведение—медные Царские врата XIV в. (так называемые Лихачёвские), украшенные «золотой наводкой» (см. с. 522–526 наст. изд.) [90].

И в обеих иконах, и в миниатюрах Симоновского Евангелия, особенно в композициях с евангелистами Лукой и Марком, удивительно похожи сопроводительные надписи с обозначением имён святых. Надписи состоят не из обычных букв—строочных или прописных, использующихся в рукописных текстах, а из декоративных, с причудливыми и неповторимыми очертаниями. Их делал один и тот же писец или художник, обслуживавший мастерскую, откуда вышли и миниатюры Симоновского Евангелия, и обе иконы. Следовательно, эти иконы по времени создания вряд ли можно сильно отодвинуть от 1270 г., когда было написано

[87] Преображенский, 2012/1. С. 363. Ил. с. 363.
[88] Смирнова, 1976. Кат. 3; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 18 (авт. Л.И. Лифшиц); Гладышева, 2003. С. 176–211.
[89] Смирнова, 1976. Кат. 2; Гладышева, 1999. С. 498–509; Sainte Russie, 2010. Cat. 105. P. 166–167 (авт. Н.В. Пивоварова).
[90] В посёлке Крестцы и его окрестностях было много беспоповцев-федосеевцев. См.: Воскресенская, 2008; Новгородское староверие, 2009. По предположению Ю.А. Пятницкого, в Крестцах либо находился путевой дворец Ивана Грозного, где по случайности остались некоторые вывозимые в Москву по его приказу особо ценные произведения, либо памятники были сосредоточены там старообрядцами в более позднее время. Именно в Крестцах были найдены и «Лихачёвские врата» с золотой наводкой.

Симоновское Евангелие [91]. Палеографические аналогии указывают на принадлежность новгородских икон к высокому слою новгородской культуры второй половины XIII в.

Иконы имеют одинаковую высоту—106 см, а их ширина—73 и 67 см—различается, в том числе и потому, что доски иконы с Иоанном Лествичником когда-то были разъединены, а перед новым соединением подтёсаны. Обе иконы составляют часть убранства какого-то храма или придела, единый ансамбль—возможно, декор алтарной преграды [92]. Икона с изображением Иоанна Лествичника, выдающегося деятеля монастырской жизни, игумена Синайского монастыря (V в.), составителя знаменитой «Лествицы небесной»—поучения для монахов—указывает, скорее всего, на заказ обеих этих икон для монастырского храма [93].

Внимание к образу Иоанна Лествичника в XIII в., когда на Руси роль монастырей как опоры русской духовности стала в силу политических причин особенно значительной, отразилось в замечательной фреске с фигурой преподобного из росписи 1230–1233 гг. в диаконнике храма Рождества Богородицы в Суздале, которого по иконографическим признакам можно определить именно как этого святого [94].

Принадлежность обеих краснофонных икон руке одного мастера подтверждается абсолютным сходством живописных приёмов в изображениях основной части, тогда как фигуры на полях «Спаса», будучи периферийными, дополняющими центральное изображение, исполнены несколько иначе: при помощи более тонких красочных слоёв и с более подвижным рисунком. Это различие свидетельствует о разных подходах одного и того же иконописца.

В иконе Христа центральное изображение строится по традиционному канону: тронный Спаситель благословляет, придерживая раскрытую книгу с текстом из Евангелия от Иоанна (Ин. VIII, 12), который воспроизведён с яркими особенностями местного новгородского говора и правописания: «Азь есмь свето всему миру ходе по мне ходи ги» [Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни]. Благодаря строгой организации крупных, тяжёлых форм и спрямлённым очертаниям построение иконы Спаса напоминает массивный крест с короткими широкими ветвями на укрупнённом основании, внутри рамы с яркими украшениями на светлом фоне. Икона с Иоанном Лествичником построена иначе: это узкая пирамида, заострённая стрела, в обрамлении светлых полей.

На широких полях иконы Спаса сверху изображён Престол Уготованный (Эгима-

сия) с двумя архангелами, а на боковых—парные фигуры святых. В верхнем ряду это св. Георгий и Димитрий, храбрые воины в доспехах, с большими мечами, затем—особо популярные в Новгороде святители Климент, Ипатий и Николай, а также пророк Илья, а на нижнем поле ещё один святитель—Власий, исключительно почитаемый в Новгородской земле, вместе со св. Флором и Лавром—мучениками, целителями и покровителями скота [95].

Можно с осторожностью предположить, что заказ обеих краснофонных икон был связан с Юрьевым монастырём: возможно, они предназначались для неизвестного нам монастырского придела или для храма, зависящего от этого монастыря. Если о монастырской среде свидетельствует фигура Иоанна Лествичника, знаменитого игумена и наставника иноков, то указание именно на Юрьев монастырь можно увидеть в специально выделенных изображениях св. Георгия. На иконе Спаса он, в паре со св. Димитрием, представлен среди «избранных святых» в самом верхнем ряду, «одесную» Христа, причём фигуры обоих св. воинов-мучеников, в нарушение традиции, помещены выше, чем фигуры святителей—отцов церкви. На иконе с Иоанном Лествичником св. Георгий представлен по правую руку Иоанна, в паре со св. Власием. С учётом сходства начертаний в надписях на иконах и на миниатюрах Симоновского Евангелия 1270 г., исполненного именно для этого монастыря, гипотеза о связи двух краснофонных икон с Юрьевым монастырём обретает достаточно веские основания [96].

В живописи обеих икон бросаются в глаза две особенности. Во-первых, это резкие белильные мазки и линии, наиболее активные на ликах. Они заменили собою мягко, словно изнутри светящиеся рельефные участки на ликах в русской иконописи XII—начала XIII в., а также плавно растворяющиеся белильные световые рефлексы на выступающих частях форм. О.С. Попова подчёркивает в этих резких белых мазках и линиях краснофонных икон «немую важность геральдического рисунка» [97]—качество, которое усиливает ощущение незыблемой и могучей силы образов. Во-вторых, это невиданное до сих пор обобщение: спрямлённые, угловатые или геометрично изгибающиеся контуры, схематизированные формы. Стоит взглянуть в позу Христа, в развод его колен, в негнущиеся и толстые складки хитона (то почти параллельные, то «ёлочкой»), в контуры ступней или очертания благословляющей руки. Те же приёмы—в иконе с Иоанном Лествичником: стреловидная композиция, ломкие прямые складки, впечатляющая кисть благословляющей руки св. Иоанна, рисунок его лика и острой бороды.

377 Богоматерь на престоле с предстоящими св. Николаем и апостолом Климентом. Вторая половина XIII в. ГРМ. В процессе реставрации



377

[91] Поэтому сближение этих икон по времени с фресками 1313 г. в Снетогорском монастыре, предлагаемое Л.И. Лифшицем, представляется сомнительным. См.: Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 18 (авт. Л.И. Лифшиц). Предлагаемая нами датировка обеих икон 1270-ми гг. вступает в противоречие и с выводами палеографа М.Г. Гальченко, относившей создание надписей к рубежу XIII и XIV в. (см. Гальченко, 1997. С. 63–68; Гальченко, 2001. С. 448, 451. С её предположением не вяжется сходство надписей на иконах с надписями на миниатюрах 1270 г.

[92] Гладышева, 2003. С. 202.

[93] Предположения о предназначении этой иконы см.: Гладышева, 1999. С. 506–507.

[94] Сарабьянов, Смирнова, 2007. Ил. 202, 203 на с. 196, 197.

[95] Гладышева, 2003. С. 181–202; Гладышева, 2009. С. 397.

[96] В 1270-х гг. игуменом Юрьева монастыря был Иоанн (к сожалению, неизвестно, в честь какого Иоанна он был наречён). В 1273 г. архиепископ Далмат назвал двух достойных кандидатов на своё место: Иоанна, юрьевского игумена, и Климента, который и был избран (НПЛ, 1950. С. 323). См. также: Шалина, 2009/2. С. 354.

[97] Попова, 1978. С. 75–99 (перезд.: Попова, 2006. С. 83–148, особенно с. 93–94).

[98] Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. Табл. 40.

[99] Там же. Табл. 39.

[100] Königs, 2001. Abb. 21 (S. 32).

[101] Stampfer, Steppan, 2008. Kat. 35. Abb. 103.

[102] Царевская, 1999. С. 269. Ил. с. 268. Святой Николай Мирликийский, 2006. Кат. 2. С. 44–45 (авт. Н.В. Пивоварова).

[103] Поступила в ГРМ от частного лица в 1973 г., но до сих пор, к сожалению, раскрыта лишь наполовину.

Эти особенности линейно-композиционной структуры присущи именно новгородскому искусству. Ранее, до времени создания обеих краснофонных икон, они не проявлялись с такой выразительностью. Ощущение геометрической структурности, способствующей острому эмоциональному восприятию образа, будет ещё долго проявляться в живописи Новгорода, а особенно в его иконописи. Эти качества очевидны, например, в знаменитой краснофонной иконе XV в. «Св. Илья Пророк» из собрания И.С. Остроухова (ГТГ) [98], с её мотивами заострённых треугольников в построении, а по-другому—в краснофонном «Чуде св. Георгия о змие» того же времени из села Манихино (ГРМ) [99].

В том пласте новгородской культуры XIII в., к которому принадлежат иконы «Спас на престоле» и «Св. Иоанн Лествичник», отразились глубинные, «почвенные» вкусы, в результате чего византийская традиция, сохранившаяся в основных иконографических устоях, оказалась сильно изменённой в художественном отношении.

Воплощению глубинных местных вкусов помогло, возможно, обращение иконописцев к приёмам западноевропейского, романского искусства. Обобщение и схематизация форм, обретающих невиданную ранее выразительность и впечатляющую

действенность, было характерно именно для романского художественного мира. Ср., для примера, образ Спаса на престоле в краснофонной иконе Третьяковской галереи и изображение Христа во фреске XII в. в церкви Св. Марии и Климента в Шварцрайндорфе, близ Бонна, Германия [100], а особенно—фреску второй половины XIII в. с таким же сюжетом в росписи церкви Сан Пьетро ин Боско близ Алы, в южном Тироле [101] [ил. 376]. Разнообразные контакты русских земель, в том числе Новгорода, с западноевропейским художественным миром хорошо известны в сфере архитектуры, орнамента, скульптуры, прикладного искусства. Несмотря на острое церковно-политическое противостояние латинского и православного миров в XIII в., между ними улавливается взаимовлияние в сфере художественной, в том числе в отдельных приёмах изобразительного искусства.

Заметим, что в миниатюрах Симоновского Евангелия 1270 г. знакомство с романским искусством не проявляется столь остро, как в иконах. В фигурах евангелистов видны реминисценции, скорее, приёмов византийской живописи комниновского периода с её тонкими струящимися драпировками.

Убранство новгородского храма, откуда происходят «Спас на престоле» и «Иоанн Лествичник», должно было включать изображение не только Христа, но и Богоматери, как это повелось ещё в Византии после победы над иконоборцами и в результате выработки основных принципов храмовой декорации. Скорее всего, изображение Богоматери должно было быть тоже тронным, симметричным иконе Спасителя. Частичное представление о том, как могла выглядеть такая композиция, даёт ещё одна краснофонная новгородская икона второй половины XIII в.—«Богоматерь на престоле, с предстоящими св. Николаем и апостолом Климентом» (ГРМ) [102] [ил. 377]. Она была в своё время найдена в селе Введенское недалеко от городка Крестцы [103]. Поскольку произведение бесспорно выполнено по архиепископскому заказу (речь идёт об архиепископе Клименте, на кафедре в 1274–1299 гг.), то появляются дополнительные аргументы в пользу версии о том, что «Спас на престоле» и «Иоанн Лествичник», также найденные в Крестцах, происходят из самого Новгорода и выполнены для какого-то значительного храма. Однако икона Богоматери отличается по размеру, пропорциям и стилю живописи от двух предыдущих и не принадлежит к их ансамблю.

Богоматерь восседает на престоле, держа на коленях Младенца Христа, благословляющего обеими руками. Этот древний иконографический тип был хорошо

известен в Византии, а также в Киеве. Есть основания полагать, что именно такое изображение Богоматери с Младенцем было представлено на «наместной» иконе, украшавшей с конца XI в. Успенскую церковь Печерского монастыря в Киеве. Это изображение повторено и на миниатюре, исполненной, видимо, уже в начале XII в. в Молитвеннике Гертруды (Чивидале, Национальный археологический музей) [104] [см. ил. 388]. В новгородской иконе по сторонам образа Богоматери в несколько меньшем масштабе изображены предстоящие перед Богородицей святые. Слева—св. Николай Мирликийский (его фигура ещё не раскрыта от поновлений), справа—св. Климент папа Римский, но не как святитель, а в образе апостола из семидесяти, в хитоне и гиматии. Изображение св. Климента в образе апостола встречается сравнительно редко, а поскольку по внешним чертам он похож на апостола Петра, то при одном из поновлений иконы рядом с его фигурой и написали имя апостола Петра, тогда как подлинное имя этого святого—Климент—прочитывается пока, до окончания реставрации иконы, только в рентгеновских лучах.

Сочетание фигур св. Николая и Климента, как в данной иконе, так и в ряде других случаев [105], объясняется исключительным почитанием Мирликийского святителя на Руси, в частности в Новгороде, а также особым отношением к св. Клименту как к «первоапостолу» Руси, мощи которого были положены равноапостольным князем Владимиром в Десятинной церкви ещё в конце X в. [106] Примечательно и само расположение фигур двух особо чтимых святых, предстоящих Богоматери. Сходную композицию мы видим в иконе «Богоматерь Свенская-Печерская», второй половины XIII в. (ГТГ), где слева и справа от тронной Богородицы с благословляющим Младенцем изображены преподобные Антоний и Феодосий, святые основатели Киево-Печерского монастыря или их святые покровители Антоний Великий и Феодосий Общежитель (см. об этой иконе далее, с. 247–248).

Среди изображений на полях хорошо различимы три фигуры справа: славившийся как целитель мученик Диомид («Демид»), святитель Климент папа Римский [107] и неизвестная мученица. Появление в одной и той же иконе двух изображений св. Климента—как апостола из 70-ти и как святителя, отца церкви—не может не напомнить о знаменитом новгородском архиепископе Клименте, избранном на кафедру в 1274 г., рукоположённым в 1276 г. и скончавшемся в 1299 г. По предположению Т.Ю. Царевской, рассматриваемая икона ГРМ, где изображены Богоматерь с Младенцем на престоле и предстоящие св. Никола и Климент, могла быть

исполнена в память поставления в архиереи новгородского архиепископа Климента, которое совершилось в 1276 г., т.е. уже после его избрания на кафедру [108]. К такой же мысли пришёл реставратор и историк искусства С.И. Голубев, в своё время начавший раскрытие иконы [109]. Привлекает внимание крупная, округлая, скульптурно выпуклая голова Богоматери, относительно мелкие черты Её лика, а на лике св. Климента в среднике—стилизованные спиралевидные линии.

Необходимо вновь подчеркнуть, что и Симоновское Евангелие, и все три краснотонные иконы принадлежат не к продукции провинциальной, второстепенной мастерской, а к элитарному слою новгородской культуры своего времени. Особенности только что рассмотренных икон—их острота, экспрессия, упрощённость художественных средств—свидетельствуют о резком отличии новгородского искусства 1270-х гг. от более ранней местной живописи.

Обращает на себя внимание общность между искусством Северо-Восточной Руси и Новгорода, простота и сила образов, объединяющая все эти произведения. Правда, в искусстве Северо-Восточной Руси цветовые сочетания чуть тоньше, воздействию образов чуть мягче.

Практически все иконы Новгорода и Северо-Восточной Руси, дошедшие до нас от периода 1240–1270-х гг.,—это фронтальные изображения святых. А если фигура изображена в ракурсе (как св. Климент в иконе с Богоматерью на престоле), то голова всё равно повёрнута почти анфас в сторону зрителя. При таком строении композиций—фронтальном и статичном, где нет никакого активного действия, повышается роль ликов, не только типологии внешних примет (возраст, длина бороды и т.п.), но и их выражения, их внутренней жизни, всего того, что они несут зрителю «глаза в глаза».

Псков

Искусство Пскова домонгольского периода справедливо рассматривалось историками искусства как часть (или одна из ветвей) ёмкой и многогранной художественной культуры Новгорода. В середине XIII в. ситуация меняется. Псков начинает постепенно обособляться, правда, не в церковно-политическом отношении (оставаясь под опекой новгородского архиепископа), а в собственно политическом. В эти тяжёлые для всей Руси времена Псков оказывается прибежищем для выходцев из разорённых регионов. Если в Галицкой Руси в это время наблюдается приток беженцев из Южной Руси, особенно из Киева и его округи, то во Пскове появляются беглецы, в том числе

[104] *Смирнова*, 2004/3. Так называемый Молитвенник Гертруды является русским добавлением XI—начала XII в. к роскошной латинской Псалтири X в., принадлежавшей княгине Гертруде, жене киевского князя Изяслава Ярославича. По мнению В.Д. Сарбабянова и О.С. Поповой, миниатюра «Богоматерь на престоле» относится к основной группе миниатюр, 1078–1086 гг. (*Попова, Сарбабянов*, 2007. С. 452–469). Существуют также сомнения в том, что эта миниатюра повторяет «наместную» икону Успенской церкви Киево-Печерского монастыря (*Преображенский*, 2012/1. С. 109).

[105] Так, они изображены на древних полях лицевой стороны новгородской двусторонней чудотворной иконы XII в. «Богоматерь Знамение» (Софийский собор в Новгороде; живопись XVI в. на месте первоначальной; см.: Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 3, авт. описания Э.С. Смирнова); на новгородской же двусторонней иконе второй четверти (?) XIII в. из собрания П.Д. Корина (*Антонова*, 1966. Кат. 1. С. 27); на расматривавшейся новгородской иконе «Спас на престоле с избранными святыми» (ГТГ). Примеры встречаются также в искусстве XIV в. и позже: ср. икону «Богоматерь Одигитрия на престоле, с предстоящими св. Николой и Климентом» второй половины—конца XIV в. в Вологодском музее (*Смирнова*, 2004/2. Кат. 28. С. 333–340).

[106] *Царевская*, 1999/1. С. 260–273. [107] О его почитании на Руси см.: *Тzarevskaia*, 1998. P. 173–182; *Царевская*, 1999/1. С. 260–273. [108] *Царевская*, 1999/1. С. 269. [109] Его мнение приведено: *Царевская*, 1999/1. С. 269. Примеч. 50 (с. 272); *Голубев, Пивоварова*, 2001. С. 12–15; Святой Николай Мирликийский, 2006. С. 44 (текст Н.В. Пивоваровой).

[110] *Алексеев*, 1966. С. 287–288.

[111] *Комеч*, 1993. С. 246, 247.

[112] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 26 (авт. Л.И. Лифшиц).

[113] *Лифшиц*, 2004. С. 72–116.

[114] Среди разнообразных параллелей из мира византийского искусства, приводимых Л.И. Лифшицем, одной из самых убедительных и близких являются миниатюры Евангелия начала XIII в. из монастыря Дионисиат на Афоне, cod. 23. См.: *Лифшиц*, 2004. С. 84–85. Ил. с. 75. О миниатюрах афонского Евангелия: *The Treasures of Mount Athos*, 1973 (Vol. 1). Fig. 57–60.

разного рода ремесленники, из западных земель, оказавшихся под натиском Литвы. Одним из важных центров, жестоко страдавших от сложившегося положения, был Полоцк [110].

Важной вехой в истории Пскова стал 1265 г., когда там появился литовский князь Довмонт, бежавший из Литвы в силу развернувшихся в этом крае междоусобиц. Вместе с Довмонтом пришли ещё 300 «литовских людей». Пришельцы приняли крещение и влились в местную жизнь, а Довмонт был посажен на княжение во всей Псковской земле. Выгодная особенность его положения состояла для псковичей в том, что он не был представителем династии Рюриковичей, которая занимала то одни, то другие княжеские престолы на Руси, меняя их в зависимости от обстоятельств. Поэтому Довмонт стал князем псковским, и никаким другим. А это, вместе с экономическим ростом Пскова и его военным значением в годы борьбы с натиском Запада, стало основой роста политической и культурной роли этого города.

Ничем иным, кроме как необычностью жизни Пскова, его социальных основ и намекающихся культурных связей, нельзя объяснить то обстоятельство, что самые ранние иконы, происходящие из Пскова и Псковской земли и, вероятно, созданные там же, не лежат в русле новгородской традиции, а связаны с совсем иными художественными корнями. Это тем удивительнее, что древнейшая архитектура Пскова есть часть новгородского зодчества, а сооружения XIV–XV вв., при всём их своеобразии, сохраняют это родство, хотя бы в плане типологии. Но не случайно даже в сфере архитектуры А.И. Комеч отметил своеобразие интонации псковских произведений: «...Реальное знакомство с памятниками всё время порождает чувство существенной оригинальности построек... Это какой-то общий отпечаток духовного склада города, который реализуется в особых пропорциях привычных схем, стиле, художественной интерпретации форм» [11].

Уникальным памятником живописи Пскова середины XIII в. является икона «Илья Пророк в пустыне, с житием» (ГТГ) [112], служившая храмовым образом в древнем погосте Выбуты на территории Псковской земли [ил. 378]. Подобно большей части псковских икон, открытых лишь в 1920–1930-х гг., «Илья Пророк» стал широко известен начиная с 1930-х гг. и получал, как правило, неверную, слишком позднюю датировку, преимущественно второй половиной XIII—началом XIV в. Лишь в последнее время Л.И. Лифшиц предложил более точную атрибуцию иконы, отнеся её к середине XIII в. [113]

Икона из погоста Выбуты выделяется двумя особенностями. С одной стороны, она, как никакое другое русское произведение XIII в., отражает новые принципы и подходы, наметившиеся в византийской живописи XIII в.: осязаемый рельеф, монументальность, широкую гибкую линию, крупные изгибы массивных драпировок, величавое спокойствие, которое, то в большей, то в меньшей степени, побуждает вспомнить мир античности [114] [ил. 379]. Эти мотивы видны в центральной изображении, в спокойной, но не застывшей позе пророка, в его задумчивости, в теме «прислушивания к небесам», которая была актуальна как для античной, так и для византийской культуры. Это прослеживается и в житийных сценах, где участники действия, осозная божественную волю в развёртывании и исходе событий, погружены в размышление. Их движения медленны и плавны. Торжественное спокойствие образа подкрепляется колоритом, сопоставлением широких цветовых пятен, где главную роль играет редкое сочетание серо-голубых и тёплых коричневых, пурпурных, красно-оранжевых оттенков. Оно приобретает особую выразительность благодаря холодному оттенку серебряного фона.

С другой стороны, новые качества даются в иконе из Выбут в особой интерпретации, которая заставляет вспомнить об искусстве периферии и даже о принципах народного творчества. Они сказываются прежде всего в центральной композиции, в геральдической симметрии двух «горок»-холмов, в тщательной уравниваемости силуэта. Обратим внимание и на мелкие подробности, например, на круглые, почти по циркулю, силуэты склонённых фигур в клеймах («Воскрешение сына вдовицы» на правом поле» и «Обличение Ахава» на левом), которые не имеют ничего общего с классицистическим подходом к человеческой фигуре. Следует заметить и простые, обобщённые формы зданий и пейзажных «горок», строящихся то строго симметрично, то по простым диагоналям. Эти качества свидетельствуют о том, что мастер, создавший икону, опирался на русскую, «славянскую» художественную традицию. Примечателен и тип лика пророка Ильи в среднике, с очень широко расставленными глазами. Для византийских образов, где типология ликов опирается на примеры коминиовского искусства, с их узкими ликами и тонкой переносицей, такой тип, как в псковской иконе, отнюдь не характерен.

Для решения вопроса о происхождении мастера, исполнившего икону из Выбут, важную роль играет обстоятельство, замеченное Л.И. Лифшицем: интенсивные контакты Пскова с западнорусскими областями. Эти



378

области находились в XIII в. в лучшем положении, чем Киев, северо-восток, Новгород с Псковом, поскольку меньше пострадали от монголо-татарского нашествия и войн с Западом. Они имели более широкие возможности для связей с византийскими центрами. Допустимо предположить, что мастер иконы из Выбут происходил именно из одной из западнорусских областей.

В образе пророка Ильи есть та мягкость интонации, которая на долгое время ста-

нет отличительным признаком псковского искусства. Можно думать, что эта икона не только принесла во Псков новую художественную традицию, но и отразила воздействие местной, псковской среды.

Тема ветхозаветных пророков, которые в библейские времена улавливали слово Божие и несли его человечеству, широко известна в византийской и русской домонгольской культуре, в частности в храмовых росписях. Один из примеров,

378 Илья Пророк в пустыне, с житием. Псковская икона середины XIII в. ГТГ
379 Евангелист Матфей. Миниатюра греческого Евангелия. XIII в. Монастырь Дионисиат на Афоне, cod. 23. Fol. 6



379

близких по времени к нашей иконе, в том числе с точки зрения стилистических принципов, — роспись в диаконнике Успенской церкви монастыря Морача, Черногория, около 1260 г. [115]. Изображения пророка Ильи занимают видное место и в древнерусском искусстве, включая монументальную живопись и иконопись. Следует вспомнить вдохновенный образ пророка во фреске церкви Спаса на Нередице, 1199 г., в одном из важнейших участков храма — в южном аркосолии центральной апсиды [116]. В иконописи это и единоличные изображения, и фигуры в составе избранных святых, а также в сюжетных композициях «Илья Пророк в пустыне» и «Огненное восхождение пророка Ильи на небо» — в сцене, получившей широкое распространение и многогранный смысл в русском искусстве. Было бы неверно полагать, что эта популярность объясняется лишь народными представлениями о пророке как повелителе стихий и заступнике крестьян, несущем им дождь или солнечную погоду. Даже такой, казалось бы, прямолинейный образ, как поясное изображение на уже упомянутой новгородской краснофонной

[115] Петкович, 1986. Табл. 6–12.

[116] Пивовафова, 2002. Ил. 23, 204.

[117] Антонова, Мнёва, 1963. Т. 1. Кат. 140. Примеч. 1 на с. 183.

[118] Реформатская, 1997. С. 344–355.

[119] Там же. С. 347.

иконе XV в. из собрания И. С. Остроухова (ГТГ), содержит многогранную характеристику великого проповедника и аскета, беседовавшего с небесами и слышавшего Божий глас.

Многозначность и глубина содержания присущи и иконе из Выбут, первой из сохранившихся русских икон пророка Ильи. Композиция, где пророк представлен сидящим среди пустынных холмов, приложив руку к уху и словно прислушиваясь к небесному гласу, обычно называется «Илья Пророк в пустыне». В основе этой иконографии — текст из 3 Книги царств (XVII, 3–7): «И было к нему слово Господне: пойдя отсюда и обратись на восток и скройся у потока Хорафа, что против Иордана; из этого потока ты будешь пить, а вороном Я повелею кормить тебя там. И пошёл он и сделал по слову Господню; пошёл и остался у потока Хорафа, что против Иордана. И вороны приносили ему хлеб и мясо поутру, и хлеб и мясо по вечеру, а из потока он пил». В христианской иконографии, для более наглядной иллюстрации сюжета, сложилась определённая схема: характерная поза прислушивающегося пророка, с чуть поднятой к небу головой; в правом верхнем углу изображается ворон, который в клюве несёт пищу для пророка. Такой композиции придавалось глубокое прообразовательное значение: это предвосхищение новозаветного причащения.

В иконе из Выбут ворон не изображён. Н. Е. Мнёва, известный знаток древнерусского искусства, предположила, что его и не было изначально и что вся композиция отражает другой текст из той же 3 Книги царств (XIX, 11–12), когда Господь «...сказал: выйди и стань на горе пред лицом Господним, и вот, Господь придёт, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь; после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, [и там Господь]» [117]. Эта точка зрения впоследствии была дополнительно обоснована и скорректирована М. А. Реформатской [118]. Наиболее вероятно, что изображение пророка Ильи, сидящего в пустыне, независимо от того, представлен ли он с кормящим его вороном или без него, является образом богообщения, просвещения. Здесь отражается контаминация обоих процитированных библейских текстов, в которых «вырисовывается тихий, кроткий, душевно проникновенный образ Бога Нового Завета» [119].

Особое значение имеет одяние Ильи. Это не милоть — плащ жителя пустыни, а пурпурный хитон и серо-голубой гиматий, одежды апостолов и пророков [120], вос-



380

ходящие к позднеантичной и раннехристианской традиции. Это сочетание вызывает в памяти один из вариантов одеяний Спасителя, усиливая тем самым теофанический, боговидческий смысл композиции.

Значение сцены «Илья Пророк в пустыне» как образа богообщения подтверждается изображением на двусторонней каменной иконке, которую принято датировать второй половиной XII в. (ГТГ) [121] [илл. 380]. На одной её стороне находится поясное изображение св. Николая, а на другой—композиция «Илья Пророк в пустыне». На крупном ветвистом дереве, растущем среди гор, изображён ворон, с круглым хлебом в клюве, а вверху, в сегменте неба—Спаситель, благословляющая рука которого направлена к Илье. Для истолкования этого изображения Г.В. Сидоренко справедливо приводит ещё один библейский текст из 3 Книги царств (XIX, 4), когда Илья «...отошёл в пустыню на день пути и, придя, сел под можжевелевым кустом, и просил смерти себе и сказал: довольно уже, Господи, возьми душу мою, ибо я не лучше отцов моих. И лёг, и заснул под можжевелевым кустом. И вот, Ангел коснулся его сказал ему: встань, ешь и пей...» [122].

Сцены в клеймах иконы из Выбут аккомпанируют центральному изображению и демонстрируют великие деяния Ильи, совершаемые им по божественному вдохновению [123]. Среди дошедших до нас памятников это первая русская житийная икона с повествовательными сценами в клеймах, окружающих средник.

В подборе сцен выявляется величие деяний Ильи как получившего власть над природными стихиями, способного к чудесным исцелениям и окормлению людей (явная параллель сценам евангельских деяний Спасителя), как обличителя неправедных.

Важную роль в идейном содержании псковской иконы играет деисусный чин, изображённый в верхней части доски по всей её ширине. Обнаруживается определённое «сравнение», диалог между этим верхним фризом и основной композицией. В верхнем фризе—другая ритмика, другой масштаб фигур—не крупный, как в среднике, и не уменьшенный, как в клеймах. Фигуры предстоящих перед Христом Богоматери и Иоанна Предтечи, двух архангелов—слегка склонённые, их руки простёрты в жесте моления, предстояния перед Христом, тогда как апостолы Пётр и Павел держатся прямо, чем подчёркивается их особое положение в композиции чина. Правая рука каждого апостола сложена в жесте именованного благословения, как и у Спасителя, ладонью к зрителю.

Деисусный чин представляет собой новозаветную композицию в структуре этого крупного образа ветхозаветного пророка. Ритмическое и масштабное отличие верхнего фриза от всей нижней композиции, возникающее сопоставление обеих зон заставляют вспомнить о древних алтарных преградах, где на архитраве мог стоять деисусный чин, а ниже, в интерколумниях алтарной преграды размещались особо чтимые иконы [124].

Стилистические особенности иконы из Выбут не находят отражения в других псковских произведениях—ни в XIII, ни в XIV в. Но многогранность и своеобразие иконографических аллюзий, которыми наделена икона Ильи Пророка, а также особая теплота образа станут важным качеством живописи Пскова.

По сравнению с иконой из Выбут, «Богоматерь Одигитрия» из псковской церкви Св. Николая «от Кож» (ГТГ) [125] [илл. 381] обнаруживает разрыв и с византийской, и с русской домонгольской традицией. Возникает ощущение некоего стилистического «обвала», при строгом сохранении иконографических норм и символике изображённых деталей. Л.И. Лифшиц справедливо указывает на необычное расположение фигуры Младенца—глубоко в нижней части композиции, что может быть истолковано как намёк на мотив «возлежания на одре», содержащийся в иконографии Недреманного ока [126]. Подчёркнуто укрупнённая фигура Богоматери, в сравнении с относительно небольшой фигурой Младенца, содержит некоторую ассоциацию с темой Богородицы как Горы Нерукосечной и Христа как таинственно отделившегося от Неё камня,

380 Илья Пророк в пустыне. Каменная иконка второй половины XIII в. ГТГ
381 Богоматерь Одигитрия. Вторая половина XIII в. Из церкви Николая от Кож во Пскове. ГТГ

[120] На эту ассоциацию первой обратила внимание М.А. Реформатская.
[121] Николаева, 1983. Кат. 66. С. 62–63. Табл. 13-1; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 94 (авт. Г.В. Сидоренко).
[122] Государственная Третьяковская галерея, 1995. С. 200.
[123] Сцены занимают боковые и нижнее поля и следуют друг за другом по горизонтали, строчками, слева направо. На боковых полях это следующие сюжеты: 1. Явление ангела Савахи, отцу Ильи, с предсказанием о чудесном рождении младенца; 2. Саваха сообщает о своём видении первосвященникам; 3. Илья запрещает дождь (3 Цар. XVII, 1: «И сказал Илья [пророк], Фесвитаин, из жителей Галаадских, Ахаву: жив Господь Бог Израилев, перед которым я стою! В сии годы не будет ни росы, ни дождя, разве только по моему слову»); 4. Илья встречает Сарептскую вдовицу (3 Цар. XVII, 9–12); 5. Илья в доме вдовицы умножает хлеба (3 Цар. XVII, 13–16). По сторонам от Ильи сидят сама вдовица и её сын; 6. Воскрешение сына вдовицы (3 Цар. XVII, 17–24); 7. Авдий, посланник царя Ахава, встречает Илью (3 Цар. XVIII, 7–15); 8. Илья обличает царя Ахава (3 Цар. XVIII, 17–19). На нижнем поле древняя живопись была повреждена, когда там решили написать полуфигуры избранных святых. Однако различимы пять сцен. Первые две (клейма 9 и 10)—это «Жертвоприношение на горе Кармил» (3 Цар. XVIII, 20–39). Далее следует клеймо 11, где Илья у горы Киттон закалывает пророков Ваала (3 Цар. XVIII, 40). В клейме 12 изображён пророк Елисей, следующий за Ильёй (3 Цар. XIX, 16–21). Наконец, в клеймах 13 и 14—остатки сцены, как Илья и Елисей посуху переходят Иордан, и изображение Огненного восхождения пророка Ильи на небо (4 Цар. II, 6–9 и II–13).



381

согласно пророчеству Даниила (Дан. II, 45). Однако не исключено, что эти композиционные особенности являются лишь следствием явного упрощения стиля.

Зрителя, привыкшего к искусству византийской традиции, с её ритмичностью форм, гармонией силуэтов, вариациями мотивов внутри единой композиции, не может не удивить несогласованность элементов, не столько в пропорциях, сколько именно в ритме, в рисунке контуров. Необычна и угловатая крупная голова Богоматери, угловатые очертания фигуры Христа, а особенно—резкий контраст кинвари фона и ярко-жёлтого цвета нимбов и полей. Если сравнить эту икону с описанными выше новгородскими краснофонными произведениями, то в них обнаружится гораздо больше колористической согласованности.

Вероятно, псковская «Богоматерь Одигитрия», находящаяся у самых истоков местной художественной школы, является

[124] Об ассоциации с древними темплонами см. также: Реформатская, 1997. С. 352–353.
[125] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 27 (авт. Л.И. Лифшиц). Из последних работ см.: Gladysheva, 2011. P. 185–204; Gladysheva, 2011. С. 605–625.
[126] Лифшиц, 2004. С. 127–143.

произведением иконописца, не имевшего глубокого опыта знакомства с византийской иконописной традицией. Но в его иконе отразилось искреннее чувство, понимание православной духовной культуры. Именно это сказывается в молитвенном настроении, переданном через силуэт и жест Богоматери, когда крупные очертания Её склонённой фигуры словно охватывают и оберегают фигуру Младенца.

Создание икон «Илья Пророк в пустыне» и «Богоматерь Одигитрия» вряд ли разделено большим хронологическим интервалом. Но они отражают два разных культурных пласта, две разные «интенции» в искусстве Пскова. Икона из Выбут, возможно, связана с более высоким социальным слоем: с аристократическими кругами предмонгольской поры, с использованием каких-то принесённых византийских или западнорусских традиций, которые, правда, сразу приобрели местный «почвенный» отпечаток. Как попало такое искусство, как икона Ильи Пророка, в далёкий погост Выбуты? Вероятно, этот погост в древности играл более значительную роль в жизни Псковской земли, чем мы сейчас можем это себе представить. Если были такие особые урочища близ крупных древнерусских городов, как Вышгород близ Киева, Городище близ Новгорода, Боголюбovo близ Владимира, то, может быть, и погост Выбуты в Псковской земле служил таким особым—в данном случае очень древним—духовным центром. Надо полагать, не случайна и легенда о том, что Выбуты были родиной княгини Ольги.

Между тем икона «Богоматерь Одигитрия»—явление чисто местной культуры, она создана в совсем иных, народных кругах для небольшого Никольского монастыря в городе. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что и в ней, как и в «Илье Пророке» из Выбут, не ощущается преэминентности по отношению к иконописи Новгорода, хотя, казалось бы, именно Новгород, его архиепископский двор должен был бы опекать в XIII в. культуру Пскова. В «Богоматери Одигитрии» отсутствует та структурность, выразительная и энергичная, пружинистая и острая, которая всегда отличала новгородское искусство, и в частности (если не более всего) иконопись.

Обзор произведений живописи, дошедших до нас от середины—третьей четверти XIII в. (точнее, до конца 1270-х гг.), обнаруживает присутствие художественной жизни практически во всех областях Русской земли, как разорённых, так и менее пострадавших. Сам факт существования живой, дышащей,

многокрасочной культуры заставляет иными глазами посмотреть на этот исторический период, осознать его как содержательное явление, а не как провал и пустоту.

Иконографический состав сохранившихся произведений, разумеется, не совпадает с действительно существовавшим. Ведь до нас дошло лишь то, что пользовалось особым почитанием, наиболее тщательно сохранялось, причём мы располагаем далеко не всеми из таких произведений. Это иконы Спаса, Богоматери, архангелов, святых. Нет сцен с действием, если не считать «Илью Пророка с житием» из псковского погоста Выбуты. Строго говоря, и от иконописи домонгольского периода сохранились преимущественно сюжеты с отдельными фигурами, за исключением немногих сцен (новгородские «Благовещение» из Юрьева монастыря, «Успение» из Десятинного монастыря, обе в ГТГ). Но было бы крайне неосторожно полагать, что художники, а также составители иконографических программ в середине XIII в. разом утратили свою энергию и изобретательность. Ведь в сфере книжной миниатюры мы видим редкие и даже уникальные композиции: они то включают образ автора текста и— по всей вероятности—святого покровителя заказчика рукописи (Слова Григория Двоеслова, РНБ, Погод. 70), то оказываются редчайшими примерами изображений в текстах, которые или вообще не иллюстрировались, или иллюстрировались совсем иначе (Лобковский Пролог, ГИМ, Хлуд. 187, где вместо изображений святых, чьи жития включены в Пролог, дан чтимый образ того храма, для которого предназначалась рукопись).

Обращает на себя внимание характер композиций. Преобладает фронтальный разворот фигур, их обобщённые очертания, что, по сравнению с приёмами в искусстве домонгольского периода, является упрощением. Заметно и нарастание рельефа, особенно в изображении ликов, а это можно трактовать как отдалённый, очень опосредованный отклик на стремление живописи византийского круга XIII в. к скульптурной форме (там это сочеталось с возрождением приёмов классицизма).

Главной особенностью русской живописи середины—третьей четверти XIII в. стало формирование нового образа, мощного, энергичного, активного. Этот образ с особой, небывалой прежде силой зовёт и предстоящих перед иконой, и тех, кто разглядывает рукописные миниатюры, к высоким помыслам, концентрации духовных сил, к преданности христианским идеалам. Трудно сказать с уверенностью, стал ли этот новый образ результатом сознательного стремления мастеров или он сложился в силу обобщения прежних

художественных приёмов. Ведь, казалось бы, фронтальная постановка фигур, отсутствие действия, обобщение форм—всё это признаки элементарного упрощения искусства.

И всё-таки элемент сознательного, творческого подхода русских мастеров XIII в. к своим произведениям несомненен. Естественно, что среди этих произведений на первом месте—изображения Христа и Богоматери, с их возвышенной, широкой, приподнятой над миром внутренней характеристикой. На втором месте по количеству и значимости—группа, состоящая из фигур святителей и в одном случае—преподобного (Иоанна Лествичника). Почти все эти образы впечатляют силой внушения, которая передаётся не только сверканием глаз (что достигается яркими пятнами белил рядом с точками зрачков), не только строго сдвинутыми бровями, рисунком сжатого рта, аскетической впалостью щёк. Важно другое: это учителя и проповедники, прообразы и идеалы тех реально живших в XIII в. епископов и иноков, которые играли столь большую роль в жизни Руси во времена монголо-татарского нашествия и установившегося ига. У изображённых епископов и преподобных разная степень внутреннего накала—от отрешённого образа Василия Великого на Царских вратах из погоста Кривое до невероятной строгости Иоанна Лествичника. На иконе «Спас на престоле» фигуры на полях играют подчинённую роль и поэтому трактованы с особой, утрированной эмоциональностью, которая оказалась допустимой «на периферии» композиции: глаза здесь особенно сверкают, а зрачки, кажется, двигаются. При этом у святых на боковых полях взгляды направлены к центру: святые словно охраняют центральный образ и вместе с тем прислушиваются, вдохновляясь от него.

Среди образов святителей, дошедших до нас в этих регионах от указанного периода, самым значительным является тот, который дан в новгородской иконе св. Николая из Свято-Духова монастыря. Это образ сурового учителя, наставника и проповедника. Его фигура окружена обращающимися к нему святыми, поэтому звучание образа становится особо приподнятым, выделяя его среди остальных произведений с фигурами того же иерархического ранга.

Отдельную группу составляют изображения св. мучеников. Они разные. Св. Борис и Глеб из Национального музея русского искусства в Киеве словно несут миру свою готовность к подвигу во имя христианской веры. Показательно различие трактовки: твёрдый и «собранный» взгляд св. Бориса и иной, задумчивый, чуть в сторону— св. Глеба. Эта вариативность образов внутри

парной композиции присутствует и в иконе «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга, но с другими оттенками их наполнения.

На ликах мучеников читается их обращённость к высшему миру, во имя которого они совершили свои подвиги. Св. Власий Севастийский на иконе с Иоанном Лествичником—священномученик; возможно, именно поэтому в его облике соединяется интонация учителя, передающаяся, в том числе, и через средство благословляющего жеста, и тема обращения к небесам—благодаря направленному вверх взгляду. Между тем образ св. Георгия наделён абсолютной цельностью интонации: юный воин смотрит перед собой, но и чуть вверх, обращаясь к небесному миру и получая оттуда духовную помощь. Вряд ли является случайностью то, что и лик св. мученицы Фёклы на обороте двусторонней иконы музея-заповедника «Ростовский кремль» так похож по выражению на лик св. Георгия, хотя и написан при помощи более плавной лепки. В обоих случаях перед нами героические образы святых, совершивших свои подвиги во имя Господа.

Дошедшие до нас русские произведения середины—третьей четверти XIII в., за исключением памятников Галицко-Волынской Руси, разительно отличаются от современных им византийских. Во фресках церкви Св. Троицы в Сопочанах 1263–1268 гг., в мозаичном «Деисусе» 1260–1280-х гг. в южной галерее Софии Константинопольской обнаруживается дальнейшее развитие классицистической традиции, с красотой антикизирующих пропорций, разнообразием ракурсов и многогранностью внутренней интонации [127]. Анализ русских произведений показывает, что в культуре православного мира в этот период сосуществуют совсем разные художественные явления.

Произведения конца XIII—первой четверти XIV века

Ближе к концу XIII в. в художественной культуре Руси складываются условия для серьёзных изменений. В основе перемен лежат разные факторы. В Юго-Западной Руси это сохранение высокого уровня и творческого потенциала культуры, которая не была в такой степени разбита монголо-татарским нашествием и первыми десятилетиями ига, борьбой с немецкой экспансией, как это случилось в других русских областях. На северо-востоке Руси, в Новгороде и Пскове свою роль сыграло постепенное возрождение экономической и политической жизни, что создавало предпосылки и для появления новых идей, тематики, новых художествен-

ных принципов, для возрождения временно угасших видов искусства.

Рассматриваемый в данном разделе новый период в истории русской живописи, наступивший приблизительно в 1280-х гг., не имеет точной даты для начала отсчёта. Одна из важных вех на протяжении периода—переселение русского митрополита Максима из Киева во Владимир в 1299 г., что в дальнейшем повлекло за собой постепенное ознакомление Руси, во всяком случае её северо-восточных областей, с византийским искусством нового, палеологовского этапа. Вторая важная веха—переселение митрополита Петра из Владимира в Москву в 1305 г., что должно было послужить импульсом для развития этого города, сыгравшего огромную роль в культурной жизни Руси XIV в.

В истории архитектуры именно 1280-е гг. стали временем возобновления строительства каменных храмов на северо-востоке—в Ростове, а также в Твери. В 1290-х гг. этот процесс нашёл продолжение в архитектуре Новгорода, в том же десятилетии возобновилась роспись храмов (церковь Спаса в Твери в 1292 г., Св. Николы на Липне в 1290-х гг.). Постепенно художественная жизнь развивается и в Пскове, где в 1313 г. создаётся выдающийся фресковый ансамбль Снетогорского монастыря.

В произведениях живописи, сохранившихся от рассматриваемого периода, появляются новые акценты в сюжетно-иконографическом составе произведений, которые с большой силой, прямо или косвенно, отражают русскую историю и русскую святость. В росписи церкви Св. Николая на Липне близ Новгорода, как убедительно предполагается, большую роль играют персонажи из русской истории (см. с. 357–397 наст. изд.). В иконе «Богоматерь Свенская-Печерская» (ГТГ), происходящей из Свенского монастыря под Брянском и связанной с культурой Южной Руси, изображены предстоящие перед Богородицей прославленные русские преподобные Феодосий и Антоний Печерские, подвизавшиеся в XI в. В псковской иконе «Богоматерь Мирожская» (Псковский музей)—копии XVI в. с памятника конца XIII в.—изображены князь Довмонт и его жена в предстоянии перед Богородицей (см. с. 298 наст. изд.). Наконец, в композицию «Богоматери Максимовской», созданной между 1299 и 1305 гг., включено изображение киевского митрополита Максима (см. с. 263–265 наст. изд.).

Ещё не будучи знакомыми с новшествами палеологовского искусства, русские художники ищут свои пути к новой внушительности образа. Новгородская икона «Святой Николай» (Новгородский музей) 1294 г. из церкви Св. Николая на Липне (см. с. 282–284 наст. изд.) и «Богоматерь с Младенцем

[127] Потова, 2013. С. 353–364.

на престоле» (ГТГ) конца XIII в. из Толгского монастыря под Ярославлем (см. с. 260–262 наст. изд.) обладают повышенной монументальностью и плоскостной трактовкой форм, при подчёркнутом обобщении силуэта и большой роли линии. В обеих иконах ощущается и некоторое знакомство с западноевропейской художественной традицией—в рисунке, в иконографических деталях.

Наконец, в этот период на Русь местами прорывается новая византийская традиция, палеологовское искусство—в варианте, отражающем концепции зрелого XIII в. Есть основания предполагать, что в западнорусских областях это происходило более интенсивно (см. икону «Избранные святые» из Явора на с. 252–253 наст. изд.), а в других регионах—ограниченно, пока ещё в виде отдельных вкраплений сплава старого русского наследия и новых художественных нюансов. На фоне этих медленных перемен ярко воспринимаются новшества в росписи собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря во Пскове, 1313 г., их мощные рельефные формы и исключительная эмоциональность.

Киев и южнорусские земли

Жизнь Киева, теплившаяся после татарского разорения, постепенно становилась более активной. Одним из факторов стало прибытие из Константинополя в 1284 г. новоизбранного митрополита Максима, грека по происхождению (его предшественник, митрополит Кирилл, скончался в 1282 г.) [128]. Вскоре после своего прибытия митрополит Максим созывает собор русских епископов [129], где приехавшие гости могли познакомиться, помимо церковно-политических проблем, с определёнными новшествами культурной жизни Константинополя.

Однако в 1299 г. (по другим подсчётам в 1300 г.) митрополит Максим со всем своим двором переезжает из Киева на северо-восток, во Владимир на Клязьме. В летописи появляется специальная запись под заголовком: «Остави Киев митрополит». Она гласит: «Того же лета митрополит Максим, не терпя татарского насилия, остави митрополию, иже в Киеве, и избеже ис Киева, и весь Киев розбежеса, а митрополит иде к Брянску, отголе в Суждалскую землю, и тако седе в Володимери с клиросом и с всем житием своим» [130]. Обычно это известие трактовали как свидетельство постепенного угасания Киева начиная с татарского разорения 1240 г., что привело к его окончательному упадку. Оставалось, однако, неясным, почему митрополит Максим предпочёл Владимир, который в своё время пострадал от татар не меньше Киева.

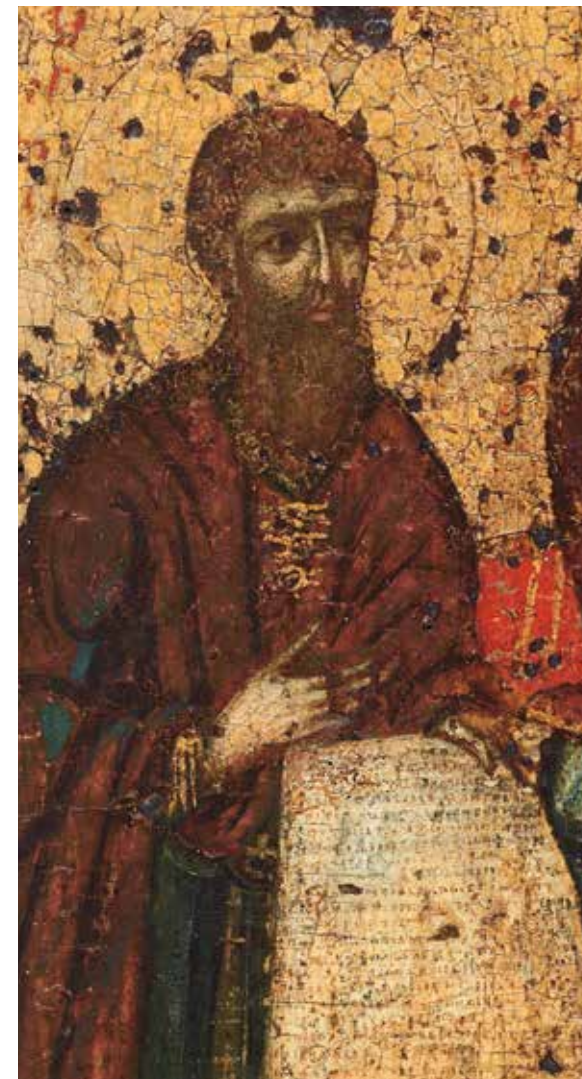
Относительно недавно было выдвинуто справедливое предположение, что ухудшение ситуации в Киеве произошло из-за междоусобной борьбы внутри Золотой Орды. В этой борьбе хан Тохта победил хана Ногая [131], а поскольку киевские правящие круги, включая митрополию, вместе с Галицко-Волынским княжеством поддерживали Ногая, то Тохта подверг Киев репрессиям [132]. Эта коррекция прежних представлений позволяет по-иному, чем прежде, объяснить отъезд Максима и предположить присутствие в Киеве определённого уровня художественной жизни, следы которой были стёрты последующим ходом истории.



382

382 Богоматерь Свенская-Печерская с преподобными Феодосием и Антонием. Около 1288 г. (?) ГТГ
383 Св. Феодосий. Деталь иконы
384 Св. Антоний. Деталь иконы

- [128] О дате кончины Кирилла см.: Янин, 1978. С. 288, 289.
[129] Никоновская летопись, 2010. С. 162.
[130] Троицкая летопись, 1950. С. 349. Ср. также: Лаврентьевская летопись, 1997. Стб. 528.
[131] Там же. С. 347 (известие под 1293 г.).
[132] Ивакин, 1991. С. 46.
[133] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 16 (авт. О.А. Корина); Попова, Сабабянов, 2007. С. 470–471. Ил. 452 на с. 471. Некоторые сведения об иконографии Феодосия и Антония Печерских см.: Гордеева, 1999.
[134] Нерофей, 1866.
[135] Карабинов, 1927. С. 196, 107.
[136] Сообщение Вкладной книги Свенского монастыря. см.: Арсеньев, 1911.
[137] Вера и власть, 2007. Кат. 54. С. 136. В отличие от оригинала XIII в., на этой иконе по правую руку Богоматери изображён преп. Антоний, а по левую—Феодосий.
[138] Сохранилась икона, реплика «Свенской», исполненная Симоном Ушаковым в 1662 г. (бывш. собрание М.Е. Елизаветина), ранее находившаяся в Макариевом Желтоводском монастыре близ Нижнего Новгорода (Русские иконы, 2009. Кат. 33, авт. описания Н.И. Комашко. С. 300–301. Ил. на с. 73). Иконы с данной иконографией, где преподобные изображены в предстоянии перед Богородицей, могли приобрести особое значение в среде русских монастырей XVII в. Таким образом, история «Богоматери Свенской» в эпоху Позднего Средневековья переплелась с широкой историей русской и, в частности, московской культуры.



383



384

Единственное произведение живописи, сохранившееся от южнорусских земель,— икона «Богоматерь Свенская-Печерская» (ГТГ), с преподобными Антонием и Феодосием, около 1288 (?) г. [133] [ил. 382–384]. Она происходит из Успенского Свенского монастыря близ Брянска, на реке Свинь, где, по сведениям XIX в., находилась в алтаре главного храма. Сам Брянск, в XIII в. центр княжества, расположенного в густых лесах к северу от Чернигова, играл не последнюю роль в жизни южнорусских земель. Не случайно сам киевский митрополит Максим, двигаясь со своим обозом из Киева на северо-восток, останавливался в этом городе. В последней четверти XIII в. известна деятельность брянского князя Романа Глебовича. С его именем и конкретно с 1288 г. предание связывает эту икону [134]: согласно легенде, на месте будущего монастыря был исцелён от слепоты брянский князь Роман (в предании он назван Романом Михайловичем). Эта икона,

либо только её центральная часть с изображением Богоматери на престоле, весьма вероятно, является репликой чтимого образа Успенского собора Киево-Печерской лавры [135].

«Богоматерь Свенская-Печерская» пользовалась особым почитанием, во всяком случае в местных рамках, на протяжении многих веков. Так, надписи на свитках были заново написаны в пределах XIV в., но в разное время, а в XVI в. икона в качестве особо чтимой святыни привозилась в Москву на поновление, откуда была возвращена в 1583 г. в новой богатой ризе [136]. С неё делались копии и реплики, одна из которых была исполнена для московского Успенского собора [137]. Эта иконография получила известность в искусстве России в XVII в., в частности в продукции мастеров Оружейной палаты Московского Кремля [138].

«Богоматерь Свенская» выделяется тем, что престол Богоматери помещён очень высоко, к тому же он поставлен на довольно

внушительную аркаду. Аналогичное изображение мы встречаем в миниатюре так называемого Молитвенника Гертруды—на одном из листов, присоединённых к латинской Трирской Псалтири X в. (Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI). Эти листы содержат латинские молитвы, написанные от имени княгини Гертруды, жены киевского князя Изяслава Ярославича и матери Ярополка Изяславича, претендовавшего на киевский престол. В этой миниатюре [ил. 385] тоже изображено высокое подножие престола, опирающееся на аркады [139]. В миниатюре и в Свенской иконе сказались особенности одной из разновидностей византийской иконографии тронной Богородицы.

Фигуры преподобных, стоящих на позёме, находятся словно в ином художественном пространстве, по сравнению с центральным образом. Они гораздо длиннее, чем главное изображение. Святые предстоят перед Богородицей, а одновременно—и как бы перед её образом в главном храме основанной ими обители.

Облик святых отвечает традиционной иконографии преподобных Феодосия Общежителя (Киновиарха), называвшегося также Феодосием Великим († 529), и Антония Великого († 355), изображавшегося в характерном куколе (правда, чаще в круглом, а не в заострённом, как на Свенской иконе).

А это означает, что киево-печерские святые, основатели Киево-Печерского монастыря, наречённые теми же именами, не получили собственной «портретной» иконографии, а изображались в том облике, который был взят из иконографии их святых покровителей, служивших для киевских святых примером духовности и подвига. Надпись на свитке преподобного Антония представляет собою один из вариантов монашеских поучений, обращённых к пастве: «Молю вы оубо да держимся [по] въздержанье и не ленимся, нам бо о семь [Господь] помощника». Несмотря на сходство облика обоих киево-печерских святых с обликом Антония и Феодосия Великих, монахи Киево-Печерского монастыря могли опознать киевских святых в видениях. Так случилось, по легенде, с неким «Еразмом черноризцем», которому явились в видении сначала Антоний и Феодосий с призывом к молитве и покаянию, а потом и Богородица с Младенцем Христом с повелением украсить её церковь и возвеличить её иконами, после чего Еразм «истроши имение свое к святым иконам и тех ради спасение обрете» [140].

В последнее время польский историк А. Поппэ обратил внимание на особую роль исторического образа преподобного Феодосия Великого в церковной жизни Руси XI в., поскольку этот древний святой в своей

практике нёс традицию православных общежительных монастырей так называемого Студийского устава [141]. Икона из Свенского монастыря, где киевский святой похож на своего древнего предшественника, важна как свидетельство почитания проповедника того типа монастырской жизни, который получит впоследствии столь широкое распространение в России. Отметим особенность расположения фигур: слева, на более важном месте («одесную» Богородицы)—Феодосий, справа Антоний, т.е. это иной порядок, чем в привычном назывании киево-печерских святых «преподобные Антоний и Феодосий Печерские». Возможно, такое расположение святых в иконе отражает особое почитание св. Феодосия Печерского в древности [142].

Икона наделена лёгкой композиционной асимметрией (ср. силуэты преподобных), что придаёт ей сходство с изображениями в книжной миниатюре, где не всегда соблюдалась идеальная выверенность композиции. Изображение Богородицы с Младенцем выполнено в манере, архаичной для предполагаемой даты, —с резко дифференцированными драпировками, на которых отмечены глубокие тени и яркие световые блики. Подобные приёмы «гипердифференциации складок» характерны для византийской живописи второй половины—конца XII в.



385

385 Богоматерь с Младенцем на престоле. Миниатюра в Трирской Псалтири. Начало XII в. (?). Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI. Fol. 41

[139] ИРИ, 2007. Ил. 440 (с. 461).

[140] Абрамович, 1931.

С. 119–120 (Слово 21).

[141] Поппэ, 2011.

[142] По наблюдению А.С. Преображенского, здесь есть некоторое соответствие с изображениями преподобных Зосимы и Савватия Соловецких: Савватий был первым по времени, но Зосима особо почитается как основатель монастыря и потому изображается слева, первым. Однако здесь это повлияло и на формулу почитания («Преподобные Зосима и Савватий»), а в случае с киевскими святыми осталось традиционное «преподобные Антоний и Феодосий».

Такие живописные приёмы, использованные в иконе «Богоматерь Свенская» в схематичной форме, указывают на сохранение некоторых традиций искусства домонгольского периода [143]. Фигуры и лики преподобных написаны более широко, свободно, асимметрично. Лики исполнены рельефно, объёмно, что указывает на принадлежность иконы к художественной культуре XIII столетия.

Лики обоих преподобных, разные по типологии, впечатляют какой-то особой теплотой и внутренним свечением души, искренностью, ласковостью к людям—качествами, которые тонко отражают православный идеал. Примечательно чуть заметное различие образов: преподобный Феодосий, с его сияющим и внимательным взглядом, более обращён к миру, тогда как взгляд преподобного Антония направлен чуть вверх, к небу.

Икона из Свенского монастыря свидетельствует о значительности и глубине духовной жизни южнорусских земель в тёмные, мало нам известные десятилетия XIII в.

Западные и юго-западные земли

Процесс проникновения в русские земли новых художественных форм, при прочности старых традиций, проявился и в культуре Галицко-Волынской Руси [144]. Растущее Литовское государство, возглавляемое князем Миндовгом, постепенно захватывало многие старинные области домонгольской Руси, в том числе северную часть Волынской земли, Полоцк, бывшее Турово-Пинское княжество и ряд других [145]. Вместе с тем в этом регионе усиливается воздействие соседних католических государств.

Об интенсивности духовной жизни и православной культуры в этих краях свидетельствует Житие митрополита Петра, юность и зрелость которого падает как раз на конец XIII—первую четверть XIV в. Он родился «въ едином от мест земля Вельнска» [146] (как можно заключить из текста его Жития, в районе реки Раты, притока Буга, в прикарпатской Галиции) [147] и уже в 12-летнем возрасте ушёл в монастырь. Там он научился иконописанию. Митрополит Киприан, автор первого Жития митрополита Петра, описывает усердие будущего митрополита в этой сфере: «И сему убо делу прилежя, и образ Спасов пиша и Того всенепорочныа Матере, еще же и святых въображения и лица... И убо преподобный отец наш Божий человек без лености иконы делааше. Наставник же, сих приемля, раздавааше—ова братиамъ, ова же и некимъ христоролюбивымъ, приходящимъ в монастырь благословения ради» [148]. Впоследствии, основав новый монастырь на реке

Рате, где он возёл церковь Спаса, будущий митрополит Пётр нередко и сам раздавал приходящим в монастырь «от икон, писомых от него», т.е. собственноручно исполненные им образа. Когда русский митрополит Максим посетил Ратский монастырь, Пётр подарил гостю написанную им самим икону Богородицы с Младенцем, которая, согласно преданию, легла в основу иконографии так называемой Богородицы Петровской [149].

Свидетельства об иконописной деятельности будущего митрополита Петра дают представление о монастырском иконописании в Галицко-Волынской земле. О другой грани местной художественной жизни, а именно о княжеских заказах, рассказывает Галицко-Волынская летопись, где характеризуются деяния волынского князя Владимира Васильковича († в 1288 г.) [150]. Основная часть летописного рассказа представляет собой своего рода Похвалу князю [151]. Если извлечь из длинного перечня княжеских художественных инициатив только сведения о росписи храмов, создании икон и рукописей, оставляя в стороне факты строительства храмовых врат, литья колоколов, исполнения ювелирных изделий [152], то картина сохраняет свою внушительность. В городе Каменец, который был основан Владимиром Васильковичем, этот князь украсил построенную им же церковь Благовещения «иконами златыми, ... и еуангелие опракос оковано сребром, апостол опракосъ, и парамья, и съборник отца своего туто же положи... Тако же и у Белску поустрои церков иконами и книгами. У Володимери же списа святого Дмитрея всего... и икону Пречистыа Богородица окова сребром с каменемъ дорогым... У епископы же у Святоа Богородица образ Спаса великого окова сребром, еуангелие списав и окова сребром и да [дал—Э.С.] святой Богородици, и апостол списа опракос... святой Богородици да... образ Спасов окован золотом с драгым каменем постави у святоа Богородица, в память събе... В монастырь в свои апостоло да еуангелие опракос, и апостол сам списавъ, и съборник великий отца своего туто же положи... и молитвенник да. В епископыю Перемышльскую да еуангелие опракос, окованное сребром с женчюгом, сам же съписал бьяше, а до Чернегова пославъ в епископыю еуангелие опракос золотом писано, а окованное сребром с женчюгом, и среди его Спаса с финиитом...» [153]. Выделим произведения живописи: церковь Благовещения в Каменце украшена иконами, церковь в Бельске—иконами, во Владимире Волынском церковь Св. Димитрия украшена фресками и там же икона Богородицы получила дорогой оклад. В епископском Успенском соборе украшен окладом большой образ Спаса, ещё один вложенный туда образ

[143] См.: Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 222–223.

[144] Пашуто, 1950.

С. 284–306.

[145] Феннел, 1989. С. 185;

История России, 2008.

С. 224–225.

[146] Седова, 1993. С. 76.

[147] Голубинский, 1900.

С. 102; Гумецкий, 1909.

С. 16–17.

[148] Цит. по: Седова, 1993.

С. 77–78.

[149] Щенникова, 2009.

[150] О корректировке

даты—с 1289 на 1288—см.:

Галицко-Волынская летопись, 2005. С. 358.

[151] Грушевский, 1993.

С. 182. Примеч. 1–3; Галицко-

Волынская летопись, 2005.

С. 359–360 (с библи.). См.

также: Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 925–927.

[152] Разбор известий этой

летописи в применении

главным образом к при-

кладному искусству см.:

Стерлигова, 1997. С. 269–273.

О деятельности Владимира

Васильковича как о продол-

жении домонгольской тра-

диции княжеского ктитор-

ства см.: Преображенский,

2012/1. С. 183.

[153] Галицко-Волынская

летопись, 2005. С. 172; Ипа-

тьевская летопись, 1998.

Стб. 925–927.



386

Спаса украшен особенно дорогим окладом. Перечисляются и многочисленные книги в драгоценных окладах.

Тот же летописный текст далее сообщает, что церковь Св. Георгия, которую князь построил в Любомле, он украсил «иконами коваными», а также «еуангелие списа опракос» в золотом окладе с эмальями, и другое «еуангелие опракос же волочено оловиром», с эмалевой цатой. Кроме того, для этого храма были изготовлены Апостол апракос, Пролог на 12 месяцев, 12 Миней, Триоди, Октоихи, Ирмолой, Служебник, Молитвенник и другие книги.

Отдельно следует оценить живописные работы для Георгиевской церкви в Любомле. Это была монументальная роспись: «... почал же быше писати ю, и списа все три олtare, и шия вся съписана бысть, но не скончана, зайде бо й болеть» [154]. Как ясно из текста, роспись была исполнена во всех трёх апсидах и в барабане («шия»), однако не была закончена вследствие тяжёлой болезни князя. Но князь позаботился и об иконах. Помимо «икон кованных», были заказаны две «наместные» иконы с изображением святого, которому посвящён храм, и Богоматери: «...икону же списа на золоте святого Георгия, и гривну златую възложи на нь с женчюгом, и святую Богородицю списа на золоте же наместную, и възложи на ню мони-

сто золотое с каменнем дорогым». Такие иконы могли стоять у западных граней предалтарных столбов. Следует обратить внимание на украшение обеих «наместных» икон: для иконы св. Георгия была сделана золотая гривна с жемчугом, а для иконы Богородицы—«монисто с каменнем дорогим». Вспомним изображения таких «гривен» на шее у воинов: например, на энкаустической иконе «Св. Сергей и Вакх» конца VI в. (Музей искусств им. Б. и В. Ханенко, Киев) [155].

Можно утверждать, что князь Владимир Василькович должен был иметь в своём распоряжении значительное число мастеров и даже целые художественные мастерские— для исполнения перегородчатых эмалей, литья колоколов и изготовления храмовых врат (об этих видах изделий также упоминает летопись). О росписи храмов говорится дважды. В одном случае, в церкви Св. Димитрия во Владимире, она была благополучно закончена («списа Святаго Димитрея всего»), а в другом, в церкви Св. Георгия в Любомле, исполнена только частично, из-за болезни князя.

Длинные, тщательно составленные списки книг, пожертвованных князем Владимиром Васильковичем в тот или иной храм, давно привлекли внимание исследователей [156]. Примечательно, что некоторые

[154] Галицко-Волынская летопись, 2005. С. 173; Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 927.
[155] Лазарев, 1986. С. 52. Ил. 76; о датировке: Колтакова, 2004. С. 245–249.
[156] Запашко, 1993. С. 187 (с библи.); Галицко-Волынская летопись, 2005. С. 360.

386 Ефрем Сирийский и Василий Великий. Миниатюра Паренесиса Ефрема Сирина. Окколо 1269–1288 гг. РНБ, Погод. 71 а. Л. 1 об.–2

из этих книг были переписаны собственноручно благочестивым князем. По счастью, до нас дошла одна лицевая рукопись, содержащая Паренесис Ефрема Сирина, РНБ, Погод. 71а, которую заказал, правда, не сам князь Владимир, но его придворный, «тивун» Пётр, а переписывал писец Иев. Из-за особенностей формулировки записи книгу приходится датировать широко, временем правления князя—1269–1288 гг. [157] Рукопись содержит выходную миниатюру, помещённую перед началом текста, на л. 1 об. [158] [ил. 386]. По составу и смыслу изображений она имеет много общего с миниатюрой Слов Григория Двоеслова в галицко-волынской рукописи 1250–1260-х гг., РНБ, Погод. 70 (см. с. 211–213 наст. изд.). И здесь, и там основой композиции являются двое святых: один изображает автора текста, а другой, вероятно, является святым покровителем заказчика. В Паренесисе Ефрема Сирина слева представлен сам Ефрем Сирийский, автор текста книги, преподобный, в тёмной рясе и тёмно-коричневом куколе. Справа—св. Василий Великий, фигуру которого в данном случае можно толковать как образ св. покровителя не правящего князя Владимира, а его отца—Василька Романовича. Оба святых благословляют, хотя их жесты несколько различаются: преподобный Ефрем держит свёрнутый свиток, Василий Великий—книгу.

Несмотря на сравнительно небольшой хронологический интервал, отделяющий эту рукопись от Слов Григория Двоеслова, в более поздней миниатюре стиль претерпел сильные изменения. Вместо прежней архитектуры и упругих контуров—свободно расположенные, чуть коротковатые фигуры. Их фронтальный разворот и похожесть жестов заставляют вспомнить аналогичные композиции ростовских и новгородских икон второй половины XIII в. с избранными святыми. Но миниатюра галицко-волынской рукописи отличается от последних большей мягкостью очертаний, не столь резкой строгостью ликов, меньшей концентрированностью выражения. Следует, правда, учесть, что на обоих ликах есть утраты красочного слоя и поновления в виде штрихов, особенно у св. Василия. Примечательны широкие, округлые формы некоторых драпировок, например, подрясника у преподобного Ефрема.

Миниатюра погодинского Паренесиса в чём-то проще и «архаичнее» новгородских и ростовских композиций, а в её тихих фигурах присутствуют созерцательность и мягкость, освобождённая от жёсткой структуры [159].

Несомненно, при князе Владимире Васильковиче существовали разные уровни мастерства, художники разной квалифи-

кации. Описания заказанных этим князем «кованных икон», «икон на золоте», «фиништов» говорят об искусстве огромной дороговизны и, надо полагать, высокого уровня. Между тем миниатюра Паренесиса стоит ближе к низовым, периферийным течениям.

Есть основания полагать, что в конце XIII—первой половине XIV в., несмотря на всю сложность и неоднозначность политической ситуации в тех или иных регионах Юго-Западной Руси, отдельные церковные центры этого края поддерживали тесные контакты с Константинополем. Это было связано с политикой Константинопольской патриархии, в документах которой в XIV в. выделяются епархии так называемой «Малой Руси», располагавшиеся в основном на территории бывшего Галицко-Волынского княжества. Их центры—Галич, Владимир Волынский, Перемышль, Луцк, Туров, Холм [160]. Вскоре после вторичного вступления на престол константинопольского патриарха Афанасия (1303–1309) князю Юрию Галицкому удалось добиться создания самостоятельной Галицкой митрополии, в подчинении которой оказались епископы только что перечисленных центров [161]. Правда, после кончины в 1305 г. киевского митрополита Максима, когда князь Юрий Галицкий выдвинул в качестве кандидатуры на галицкий митрополичий престол игумена Ратского монастыря Петра, то по окончании споров Пётр был поставлен в 1308 г. не в галицкие, а в киевские митрополиты, а Галицкая митрополия перестала существовать. Тем не менее в письменных источниках между 1325 и 1347 гг. упоминаются ещё два галицких митрополита, что было непременным следствием усиления галицких князей Болеслава-Юрия и Любарта.

Обсуждая культурные контакты Юго-Западной и Западной Руси с Византией, надо вспомнить и то, что между 1315 и 1319 гг. была учреждена ещё и Литовская митрополия, с центром в Новоградке, которой подчинились епископы Полоцкий и, возможно, Туровский [162]. Она просуществовала недолго, до 1330 г., однако сам факт её появления говорит о присутствии православной культуры в крепнувшем Литовском государстве времени великого князя литовского Гедимина.

Приведённые сведения указывают не только на собственно церковные, но и на культурные и художественные связи между Западной и Юго-Западной Русью и Константинополем. Только учитывая эту атмосферу, принимая во внимание поездки из названных епархий и митрополий в Константинополь и обратно, возможность привоза византийских икон, которые становились образцами для местных иконописцев, сле-

[157] Рукописные книги, 1988. С. 60–70; СК, 2002. Приложение, кат. д. 51 (с. 644–646). Многие авторы долгое время относили рукопись к 1492 г. из-за неправильного прочтения записи писца (см. также: Столярова, 1998. № 17; Столярова, 2000. № 105). Обоснование правильной даты см.: Турилов, 1992. С. 39–40; Мошкова, Турилов, 2003. С. 48–51. См. также: Турилов, 2008/3.
[158] Цв. воспр.: Запашко, 1995. С. 62 (с датировкой 1492 г.). Описание рукописи и воспр. начала текста, с заставкой: кат. 66. С. 301–303; Пуцко, 2010/2. С. 965. Ил. на с. 968 (считает копией 1492 г. с оригинала 1270–1288 гг.).
[159] О миниатюре Паренесиса см.: Попова, 1972/1. С. 312–313 (перезд.: Попова, 2003. С. 140) Ророва, 1975. Р. 48 (перезд.: Попова, 1983. С. 32; перезд. с изменениями—Попова, 2003. С. 274); Ророва, 1984. С. 13. Abb. X (S. 17).
[160] Мейендорф, 1990. С. 99–100.
[161] Там же. С. 116–117.
[162] Там же. С. 118.



387 Избранные святые. Конец XIII в. Львов, Национальный музей

[163] Пуцко, 1997/1. С. 72–77; Димитрий, 2005. С. 35–39. Ил. на с. 35, 36; Пуцко, 2010/1. С. 927. Ил. на с. 927.

[164] 85×48 см. Украинский иконописец, 2005. Кат. 3. С. 56–57; Членова, 2005. С. 10. Исследование иконы радиоуглеродным методом подтвердило, по мнению украинских исследователей, датировку иконы первой половиной XIV в. (Членова, 1999. С. 92–95; Смирнова, 2011/3. С. 14–21).

В.Г. Пуцко датирует «Богородицу Волынскую» временем около 1500 г. (Пуцко, 2010/1. С. 930–931. Ил. на с. 929).

[165] Mouriki, 1991.

[166] Аналогичная трактовка образа Христа—в иконах «Богородица Толгская» с тронным изображением конца XIII в. (ГТГ), «Богородица на престоле со св. Николой и Климентом», XIV в. (Вологодский музей).

[167] Ср., например, образ молодого апостола в мозаиках собора в Салерно 1260-х гг., с его тяжёлыми формами, объёмным крупным ликом, подчеркнутыми веками и акцентированным взглядом (Bologna, 1964. Taf. 46).

[168] Neri Lusanna, 1986. Pl. 621 (p. 415).

дует рассматривать икону «Избранные святые» (Львов, Национальный музей) [163] из Вознесенской церкви села Явор к юго-западу от Дрогобыча [ил. 387]. Эта икона позднего XIII в. была впоследствии (в XV в.?) вторично использована другим иконописцем. Доска была уменьшена (срезана справа и снизу), оборот выструган, на нём написано новое изображение, а в ту сторону доски, которая стала обратной, с первоначальным древним живописным слоем, врезали шпонку.

На иконе, на серебряном фоне представлены святые в рост. Сохранилось два яруса фигур, причём от каждого яруса осталась лишь часть изображений, остальные срезаны. Мы видим левую сторону большой многофигурной композиции, в которой от центра влево и вправо располагались образы святых. Сколько ярусов было в композиции—угадать невозможно. В верхнем ярусе, рассматривая фигуры справа налево, от утраченного центра, изображены Николай Мирликийский, мученики Никита и Георгий, а вслед за ними—архидиакон Стефан (он держит дарохранительницу или кадильницу). В нижнем ярусе—четыре апостола-евангелиста: справа налево это Иоанн Богослов, Матфей, Марк и Лука. Правее Иоанна, т.е. ближе к центру—фрагмент ещё какой-то фигуры.

Узкие, тонкие фигуры показаны в разнообразных ракурсах, повороты и движения обусловлены не только обращением святых друг к другу, их беседами, но, кажется, и их собственным внутренним волнением. Разнообразные, свободные, почти осязаемые драпировки, стройные пропорции, изящные конечности, выразительные лики— всё это не оставляет сомнения в использовании мастером приёмов византийского искусства палеологовского времени. Компактность форм и плотность письма, выпуклость ликов и драпировок указывают на связь живописи с традициями «скульптурного классицизма» византийского искусства XIII в.

Отнесение иконы из Явора к византийской живописи, встречающееся в научной литературе, основано на недоразумении. Надписи с именами святых, несмотря на «колончатое», вертикальное расположение букв, в соответствии с византийской традицией (впрочем, хорошо известной уже в домонгольской Руси), тем не менее исполнены славянскими буквами, с употреблением букв «ять» (в именах Стефана и Матфея) и другими признаками славянского письма.

Писал ли икону приезжий византийский мастер (почему-то сопроводивший композицию славянскими надписями) или местный? Лики с плотными чертами, коротковатыми носами, некоторая размашистость структуры, упрощение драпировок свидетельствуют, скорее, о местном, периферийном

происхождении мастера, который хорошо знал византийскую живопись.

Совсем особое место в искусстве Галицко-Волынской земли занимает монументальная по своим формам икона с изображением Богородицы с Младенцем (происходит из Покровской церкви в Луцке), получившая в науке название «Богородица Волынская» (Киев, Национальный художественный музей Украины) [164] [ил. 388]. Она представляет собою тот вариант Одигитрии, который иногда называют «Богородица Перивлепта»: Богородица слегка склоняется к Христу. Иконная композиция сохранилась неполностью (доска срезана слева и справа), однако оставшаяся основная часть не оставляет сомнения в том, что икона принадлежит к категории масштабных торжественных изображений «Богородица Одигитрии», которые были широко известны в византийском мире в XIII в., в том числе и во второй его половине [165].

Подобные величественные композиции были своего рода откликом на тяготение византийского искусства того времени к крупным, скульптурным формам. В иконе из Луцка, в округлой, объёмной форме головы Богородицы, в характеристике драпировок (особенно гиматия Христа) можно видеть отголосок этих мотивов византийской живописи. Редкая иконографическая особенность иконы—трактовка облика Христа Эммануила не как младенца или отрока, а как юноши, что, возможно, зависит от стремления мастера передать особую значительность образа [166].

Отметим пристальный, почти конкретный взгляд Богородицы, обращённый в сторону предстоящих и подчеркнутый яркими бликами на белках, а также передачу тени по округлости её лица не в виде постепенного перехода от светлого к тёмному, а как геометрически ровной полосы, контрастной по отношению к освещённой щеке.

Такие иконы, как «Богородица Волынская», свидетельствуют, вероятно, о знакомстве местных художников с особым слоем западноевропейской живописи, который сам в свою очередь испытал на себе воздействие византийских мотивов. Этот вариант искусства лучше всего известен по итальянскому Дученто. Именно в искусстве Италии, где в XIII в., как мы знаем, нередко воспроизводились византийские прототипы, можно встретить подобную стилизацию форм [167]. Можно уловить сходство иконы—по оттенкам внутреннего наполнения, по некоторой резкости форм—с таким памятником итальянского Дученто, как Богородица из фрески «Распятие», второй половины XIII в. (Пинакотека в Фабриано близ Анконы) [168]. Не исключено, что образцы этого искусства проникали в Галицко-Волынскую Русь как следствие контактов местных правителей

с папским двором. Но возможно и существование подобных образцов в более близких краях, например, в Чехии или Польше, где к католическому искусству примешивались византийские мотивы, и эти варианты становились моделями для мастеров Западной Руси. В любом случае эти иконы отражают вкусы и представления наиболее высоких слоёв местного общества: возможно, речь идёт о дворах церковных иерархов или князей.

Политическая ситуация, в которой оказались земли Западной и Юго-Западной Руси в конце XIII—первой половине XIV в., её изменчивость и неоднозначность, пестрота тенденций в развитии культуры—все эти обстоятельства могут создать впечатление, что история этого края и его художественное развитие пошли своим путём, не имеющим прямого отношения к истории собственно «русского» искусства, как принято понимать этот термин по отношению к более поздним историческим этапам. Стоит, однако, вспомнить церковные контакты Северо-Восточной Руси, и в частности Москвы, с Галицко-Волынскими землями (чему ярчайшим примером является биография и деяния митрополита Петра), чтобы актуальность этого материала в рамках истории русского искусства стала неопровержимой.

Совсем особое место в наследии юго-западных и западных земель занимают миниатюры Лаврышевского Евангелия апракос (Краков, Библиотека Чарторийских, cod. 2097 IV ruski) [169]. По своему происхождению эта рукопись связана с монастырём, основанным ещё в 1260-х гг. литовским князем Войшелком, который принял монашеский чин и некоторое время провёл на Афоне [170]. Монастырь находится под Новгородком, центром княжества на западе русских земель, который пребывал под властью литовских князей. На первом листе этой рукописи, вокруг миниатюры с изображением архангела Михаила помещены четыре записи, сообщающие о княжеских вкладах и пожертвованиях в Лаврышевский монастырь близ Новогрудка. На других листах также имеются вкладные записи, среди которых—небольшая помета на л. 179 об. с именем князя Кориата (Михаила Гедиминовича), умершего в 1329 г. Эта дата даёт нам *terminus ante quem*, ту хронологическую границу, раньше которой была создана рукопись и её миниатюры. Несмотря на то, что такая дата чуть-чуть выводит нашу рукопись за пределы первой четверти XIV в., весь характер её художественного оформления обнаруживает то своеобразное сочетание традиций XIII в. и небольших вкраплений из приёмов палеологовского искусства, которое встречается и в живописи других русских областей этого



388

времени. Но в миниатюрах Лаврышевского Евангелия присутствуют, кроме этого, и совсем особые стилистические оттенки, зависящие, возможно, от близости местной культуры к западноевропейскому миру.

В миниатюрах, исполненных несколькими художниками, содержится ряд отдельных тематических групп. Первую из них образует всего одна миниатюра—фигура архангела Михаила на первом листе кодекса [171] [ил. 389]. Он изображён с жезлом

[169] Исследование рукописи её оформления см.: Molé, 1932. P. 421–437; Smorąg Różycka, 1999.
[170] Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 859.
[171] Smorąg Różycka, 1999. Pl. II.

388 Богоматерь Волинская. Вторая половина — конец XIII в. Киев, Национальный художественный музей Украины
389 Архангел Михаил. Миниатюра Лаврышевского Евангелия. Последняя четверть XIII в. Краков, Библиотека Чарторийских, cod. 2097 IV ruski. Л. 1

в приподнятой правой руке и с символической небесной сферой на левой. По характеру величественной фронтальной фигуры изображение несколько напоминает икону «Архангел Михаил» из Михаило-Архангельской церкви в Ярославле (ГТГ) [см. ил. 405], но в рукописи архангел представлен в более энергичной позе и не в придворном разукрашенном дивитисии, а в короткой синей тунике. Такое изображение ассоциируется не с темой небесного двора (как это было в иконе), а с темой небесного покровительства князьям-воинам. Об этом напоминает и тонкая решительная фигура архангела, и его короткий красный плащ с изгибающимися складками. Вместо роскошного лорона на архангеле из Лаврышевского Евангелия—узкая золотая лента с крестами, больше напоминающая омофор или орарь. Внутри символической небесной сферы, которую архангел держит на левой ладони, вместо традиционных образов Христа Эммануила или Креста представлена Десница, где персты сложены в именованном благословении. Плотная живопись и густые краски, в которых доминирует трезвучие красного, синего и золота, выделяют эту миниатюру среди всех остальных изображений в данной рукописи. Она отличается и особой энергией, которой проникнут рисунок фигуры, «колючестью» контуров, решительностью



389

жеста, а также характеристикой узкого лика с чуть припухшими веками. Польская исследовательница М. Смورانг-Рожицка предположила, что эта миниатюра, расположенная на лицевой стороне первого листа всей рукописи, могла быть исполнена несколько позже всех остальных, на завершающем этапе работы [172].

Допустимо предположить, что фигура архангела Михаила появилась здесь как изображение святого покровителя новгородского князя Кориата-Михаила, чьё имя упомянуто в надписи на л. 167 об. вместе с датой 1329 г. [173] Ктигорская тема, звучащая в этом изображении, патрональное значение фигуры архангела подчёркивается четырьмя упомянутыми вкладными записями, помещёнными вокруг неё. Этими записями словно замещаются фигуры ктигоров, которые находятся под покровительством архангела и выражают своё благочестие при помощи разнообразных вкладов [174].

Особняком стоят изображения евангелистов: Иоанна, представленного не в пещере, а на фоне архитектуры, без своего ученика Прохора (л. 106 об.), Матфея (л. 95) и Луки (л. 167 об.) [175] [ил. 390–392]. Все три миниатюры исполнены в едином стилистическом ключе, но разными мастерами. В этих миниатюрах почти не ощущается пространственности и объёма, которые свойственны памятникам основных направлений в искусстве византийского мира палеологовского периода и которые начинают проявляться, в той или иной мере, в некоторых русских произведениях первой четверти XIV в. Фигуры евангелистов даны скорее силуэтно, с графической разделкой мелких драпировок. Постройки изображены плоско. В миниатюре с Иоанном они относительно плотные и широкие, тогда как в двух остальных—прозрачные, на тонких голубых колонках, с красиво завязанными лёгкими велумами. В них гораздо меньше организованной ритмики, внутреннего напряжения, чем в миниатюрах известного Галицко-Волынского Евангелия первой трети (первой половины?) XIII в. (ГТГ, МК-1, К-5348) [176] [см. ил. 349]. Прозрачные кивории на тонких колонках и лёгкие, красиво завязанные ткани вызывают в памяти миниатюру с парным изображением евангелистов Марка и Луки из ростовского Спасского Евангелия второй четверти XIII в. (Ярославский музей-заповедник, инв. 15690) [177]. Однако свободный рисунок фигур, выразительные пристальные взгляды, чуть сощуренные веки, выдающие богатую и напряжённую внутреннюю жизнь (особенно у Иоанна и Матфея) указывают именно на палеологовский период как на время создания этих произведений. Об этом же свидетельствуют и очертания кресел Матфея и Луки, взятые из какого-то палео-

[172] Ibid. S. 33.
[173] Ibid. S. 39.

[174] Преображенский, 2012/1. С. 338–339. Ил. на с. 337.

[175] Smorąg Różycka, 1999. Pl. III, XII, XV.



390

390 Евангелист Иоанн. Миниатюра Лаврышевского Евангелия. Л. 1 об.
391 Евангелист Матфей. Миниатюра Лаврышевского Евангелия. Л. 95
392 Евангелист Лука. Миниатюра Лаврышевского Евангелия. Л. 167 об.

логовского образца, где контурами была подчеркнута их объёмность.

Остальные миниатюры Лаврышевского Евангелия исполнены внутри текста. Они занимают то целую свободную страницу, то её часть, но во всех случаях соотносятся с текстом, иллюстрируя его или намечая дополнительный смысловой аспект. Комплекс этих миниатюр восходит к широкой традиции иллюстрированных византийских Евангелий тетр и апракос (Четвероевангелий и Евангелий чтений), которая была широко распространена в XI–XIII в. [178], но сохранялась и позже. Среди композиций в Лаврышевском Евангелии мы видим как изображение основных евангельских событий («праздников»), так и другие сцены: «Пир в Эммаусе» (л. 7), «Иосиф Аримафейский, испрашивающий у Пилата тело Христа» (из-за позднейших переделок рукописи фигура Пилата оказалась на л. 11 об., а Иосифа Аримафейского вместе с сотником—на л. 27), «Жёны у гроба» (л. 29 [ил. 393]), «Исцеление в Овчей купели» (л. 35 об.), «Беседа Христа с фарисеями» (л. 37 об.), две сцены чудесных исцелений (л. 38), «Воскрешение дочери Иаира» (л. 103 об. [ил. 396]), «Воскрешение Лазаря» (л. 255 [ил. 394]), «Вход в Иерусалим» (л. 259 об.), «Сретение» (л. 353 об.). Месяцеслов не иллюстрирован, но в конце его (л. 365) находится изображение праведного Иова, потому что так звали писца всей рукописи, который обозначил своё имя в записи на л. 28 и 30 («СЕ ЖЕ МНОГОГРЫШНЫЙ АЗЪ ГЕВЪ НАПИСАХЪ КАНУН СЪ») [179]. В Лаврышевском Евангелии мы имеем два патрональных изображения—архангела Михаила как покровителя князя-заказчика и Иова как святого покровителя писца.

Среди миниатюр имеются две композиции на поучительные аллегорические сюжеты. Одна изображает проповедь монаха Варлаама, обращённую к Иоасафу и изясняющую истинность христианской веры (л. 101 об.). Другая композиция—«Притча о сладости мира сего» [ил. 395]—иллюстрирует один из мотивов, содержащихся в проповеди Варлаама, показывая ненадёжность и тщетность земных благ с их призрачной, мнимой сладостью (л. 77 об.) [180]. Изображён человек, залезший на дерево и вкушающий его плоды, похожие на виноград, и не осознающий, что корень дерева подгрызают мыши. В правой части композиции—нацелившийся единорог, внизу—пасть ада.

Сочетание евангельских и нравоучительных сцен вызывает в памяти другое русское произведение, созданное в 1336 г.: так называемые Васильевские врата из Софийского собора в Новгороде (с XVI в. в Александровской слободе под Москвой), исполненные по заказу новгородского архиепископа Василия.

Основной состав сцен на Васильевских вратах—это евангельские сюжеты, а к ним добавлены поучительные сцены, среди которых и композиция на тему Притчи о сладости мира сего (см. с. 510–511 наст. изд.). Кроме того, разнообразие тематического состава миниатюр, многослойность их содержания, их поучительный характер в Лаврышевском Евангелии находят себе определённую параллель и в иллюстрациях новгородской Симоновской (Хлудовской) Псалтири—произведении второй четверти XIV в. (ГИМ, Хлуд. 3) (см. с. 346–359 наст. изд.).

Ещё одна особенность Лаврышевского Евангелия, находящая себе аналогию в искусстве других русских областей,—это фрагментарный отбор евангельских сюжетов для иллюстрирования Евангелия апракос. В Лаврышевском Евангелии представлено десять таких сюжетов, а в московском Сийском Евангелии 1340 г., т. е. несколько более позднем, но по существу принадлежащем к тому же типу лицевых апракосов, даны всего две сцены, с большой остротой выражающие смысл евангельского повествования (см. с. 311–313 наст. изд.).

Миниатюры Лаврышевского Евангелия не имеют обрамлений и свободно размещаются на странице. Все они, за исключением первой (с архангелом Михаилом) и трёх евангелистов, представляют собой рисунки тонкой линией на фоне пергамента, с лёгкой подцветкой некоторых контуров и теней, изредка—с почти акварельной прозрачной закраской тканей и предметов, а иногда—с позолотой нимбов. Композиции отличаются разрежённостью: фигуры и группы далеко отстоят друг от друга, между ними остаются большие пространства свободного фона. Художники очень мало прибегают к характеристике пространства: если в композициях с евангелистами некоторые намёки на него даёт рисунок мебели—столов и кресел, то в остальных фигуры и группы размещаются на плоскости, словно готовые скользить по ней. Каждая сцена приобретает лёгкость, своего рода воздушность. Смысловые связи между фигурами передаются непринуждёнными жестами, которые лишены какой бы то ни было утрированности. Сами фигуры—удлинённые, с небольшими головами, некрупными чертами ликов.

В большинстве миниатюр Лаврышевского Евангелия отсутствует конфликтное противопоставление форм и жестов, господствует гармония, согласованность, внутренняя умиротворённость. Эти произведения сильно отличаются от памятников византийского круга XIII—раннего XIV в., поскольку не имеют ни напряженности во внутренней характеристике образа, ни острых композиционных контрастов. Опираясь—в плане иконографии—на византийско-русскую



391



392

[176] Рогова, 1975. III. 15–18. P. 32, 34, 36, 38, 40–41; Государственная Третьяковская галерея, 2010. Кат. III (авт. Л.В.Нерссян, Н.В.Розанова).
[177] Рогова, 1975. III. 13. P. 28, 30.
[178] Например, широко известные Евангелие апракос в Скевофилакионе Великой Лавры на Афоне, около 1120–1130 гг., Евангелие апракос XII в. в монастыре Пантелеймон на Афоне, cod. 2, Евангелие тетр в монастыре Ивирон на Афоне, cod. 5, около середины XIII в. Для более позднего времени укажем грузинское Евангелие тетр из Мокви, 1300 г., (Тбилиси, Институт рукописей Академии наук Грузии им. К. Кекелидзе, cod. Q.902). См. о последнем: Чичинадзе, 2004.
[179] Орфография упрощена.
[180] Редин, 1893. С. 438–443; Der Nersessian, 1937. P. 63–68.



393



394



395

393 Жёны у гроба. Миниатора Лаврышевского Евангелия. Л. 29
 394 Воскрешение Лазаря. Миниатора Лаврышевского Евангелия. Л. 255
 395 Притча о сладости мира сего. Миниатора Лаврышевского Евангелия. Л. 77 об.
 396 Воскрешение дочери Иаира. Миниатора Лаврышевского Евангелия. Л. 103 об.



396

традицию, мастера Лаврышевского Евангелия в плане стиля идут своим путём. Учитывая контакты западных областей Руси, где находится Новгородок, с западно-европейским художественным миром, было бы соблазнительно увидеть в миниатюрах Лаврышевского Евангелия западные черты. Действительно, в гибких удлинённых фигурах присутствует то изысканное изящество, которое свойственно готическому рисунку. Наиболее заметный привкус готической культуры обнаруживается в первой миниатюре, с архангелом Михаилом: в заострённости контуров, эмоциональной приподнятости, остроте взгляда. В целом же мастера этой рукописи идут своим путём [181]. В некоторых сценах на новгородских Васильевских вратах 1336 г., например, в сцене «Крещение», исполненной неумелым, простонародным художником, можно угадать прототип, похожий на композиции Лаврышевского Евангелия, с тонкими длинными фигурами, лишёнными резких движений, но с выразительными и сдержанными жестами (см. с. 503–504, 518–519 наст. изд., [ил. 688]).

Анализ немногих дошедших до нас памятников Юго-Западной и Западной

Руси конца XIII—первой четверти XIV в. показывает, что в этих регионах существовали разные художественные тенденции. В одних случаях мы имеем дело с искусством явно провизантийским (икона из Явора), в других—с переплетением византийских традиций с мотивами итальянского Дученто и с местными особенностями («Богоматерь Вольнская») и, наконец, со своеобразным восприятием византийско-русской традиции, в которую вплетаются отголоски готики (Лаврышевское Евангелие).

Северо-Восточная Русь

От искусства этого огромного региона сохранились произведения из разных городов—Владимира и Ростова, Ярославля и Муром. Наиболее значительным художественным центром в конце XIII—первой четверти XIV в. оставался, по-видимому, Ростов.

Русские летописи, фиксировавшие события последних десятилетий XIII—первой четверти XIV в., полны известиями о жизни Ростова и Рязани, Переславля и Новгорода, а также других, не столь значительных городов, которые были центрами земель

и княжеств. На сцену выступают и такие княжества, которые ранее были либо мало-заметными, как Тверь, либо совсем миниатюрными, как Москва.

Князья воюют между собой, образуют враждующие друг с другом кратковременные союзы, иногда привлекая на свою сторону татар, что приводило к трагедии. Например, в 1281 г. развернулась феодальная война за право на великое княжение между двумя родными братьями, князьями Андреем и Дмитрием Александровичами, сыновьями прославленного Александра Невского. Князь Андрей вступил в союз с татарами, которые «розсыпашася по земли, Муром пуст сътвориша, около Володимиря, около Юрьева, около Суздаля, около Переславля все пусто сътвориша и пограбиша люди, мужи и жены, и дети, и младенци, имение то все пограбиша и поведоша в полон... Испустошиша и города, и волости, и села, и погосты, и монастыри, и церкви пограбиша, иконы и кресты честныя, и сосуды священныя служебныя, и пелены, и книги, и всяко узоричие пограбиша, и у всех церквей двери высекоша, и мнишьскому чину поругашася погании...» [182].

[181] О.С. Попова видит в миниатюрах Лаврышевского Евангелия присутствие «многих элементов готического стиля» (см. *Ророва*, 1975. Р. 54; *Попова*, 1983. С. 33, 36; *Попова*, 2003. С. 275).

[182] Троицкая летопись, 1950. С. 339. (В Лавр. нету)

Сколь ни мрачна картина, представленная летописцем, она позволяет сделать и другой вывод: на Руси было что грабить, были и монастыри, и наполненные «всяким узорочием» храмы, а значит, были и мастера, это «узорочие» создававшие.

Произведения, дошедшие до нас в Северо-Восточной Руси от рассматриваемого времени, являются иконами особо ценившимися. Это или храмовые образы, или стоявшие на отдельном постаменте для поклонения, а в одном случае это надгробная икона.

Только одну из икон, дошедших до нас от этих земель, мы можем с большой степенью уверенности отнести к концу XIII в.: «Богоматерь Толгскую» с изображением на престоле (так называемую «Толгскую Первую», ГТГ) [183] [ил. 397, 399]. Многими качествами— и старинной иконографией, и монументальной плоскостной формой, и силуэтностью— эта икона восходит к тому художественному слою в искусстве XIII в., который остался чужд новациям византийской живописи, не имел никакого отношения к поискам скульптурных объёмов, классических мотивов и пространственности. Мастера этого художественного слоя опирались на традиции комниновского искусства, но наполняли их иным содержанием, особой, повышенной обобщённостью и отвлечённостью. Их величественные образы абстрактны, они пребывают над земным миром, а взгляды изображённых устремлены в неопределённую даль.

Икона происходит из Толгского монастыря близ Ярославля—одного из растущих городов Ростовской земли, но не из главной монастырской церкви—Введенской, а из другой, второстепенной, «тёплой» Крестовоздвиженской. Не она, а другая богородичная икона—«Богоматерь Толгская Вторая», небольшого размера,—была главным чтимым образом Толгского монастыря [см. ил. 407]. Но «Толгская Вторая» явно создана позже «Толгской Первой» и является её сокращённой версией (изображение по пояс). Вопрос о взаимоотношении обеих икон становится ещё более запутанным, если обратиться к Сказанию о явлении и чудесах иконы Богоматери Толгской, которое было создано, скорее всего, уже в середине XVI в. [184] Там говорится о чудесном обретении иконы в 1314 г. ростовским епископом Трифоном (хотя в это время им был Прохор). Приводимая дата—слишком поздняя для «Богоматери на престоле» с точки зрения стили, а рассказ о явлении иконы на дереве, традиционный элемент многих преданий об иконах, мало подходит для крупного размера этого произведения. Таким образом, история создания «Богоматери Толгской», как и время основания Толгского монастыря, остаются невыясненными.

Изображения Богоматери с Младенцем на престоле, в типе Умиления, с поклоняю-



397

щимися ангелами, широко известны в XIII в. как в византийском, так и в западноевропейском искусстве, особенно в итальянском, часто использовавшем в тот период византийские образцы. В свою очередь композиции XIII в. находят аналогии, по тем или иным особенностям, в более ранних образцах, то в византийских, то в западных, из чего вытекает, что на протяжении веков имело место взаимовлияние, обмен мотивами между иконографическими вариантами обеих культур [185].

В иконе «Богоматерь Толгская», напоминающей своим серебряным фоном, примечателен престол с высокой спинкой, про-

[183] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 39 (авт. Л.И. Лифшиц); Смирнова, 2004. Кат. 3.
[184] Макарий, 1995. С. 529–530. Комментарий 66 (авт. А.А. Турилов).
[185] Подробнее см.: Смирнова, 2004/2. С. 194–197.

397 Богоматерь Толгская. Конец XIII в. ГТГ
398 Богоматерь с Младенцем. Миниатора латинского Сакраментария. Конец XII в. Национальная библиотека в Мадриде, cod. 52. Fol. 80

низанной двумя ярусами арочных проёмов, с колоннами между ними, словно в древней базилике. Эта особенность ассоциируется с содержащимся в Акафисте Богоматери уподоблением Её «одушевлённому храму». Самые выразительные изображения высоких, похожих на архитектурное сооружение престолов встречаются в западноевропейской живописи, например, в большой иконе «Богоматерь с Младенцем на престоле» из собрания А. Меллона (Вашингтон, Национальная галерея) [186]. Двухъярусная, как и в нашей иконе, спинка изображена там округлой и напоминает римский Колизей.

Младенец в «Богоматери Толгской» изображён в виде отрока, шагающего, словно поднимаясь, по коленям Богоматери. В этом обнаруживается ещё одно уподобление образу Акафиста: напоминание о Богородице как о «лестнице небесной», соединяющей небо и землю. Спаситель облачён, как и в иконе «Богоматерь Страстная» из Кашина [см. ил. 360], не в золотые, а яркие цветные одежды: розовый, почти красный хитон и синий гиматий, которые напоминают о земном, евангельском пути Христа к Его искупительной жертве. Такая композиция, в сочетании с крупными фигурами склоняющихся ангелов, содержит явные литургические аллюзии.

Примечательна укрупнённая «звезда» на плече Богоматери в форме квадрифолия, похожая на золотой реликварий с эмальями или драгоценными камнями. Форма креста или квадрифолия нередко придавалась бассейнам и фонтанам, символизирующим «источник жизни». Она часто встречается в изображениях водных источников в монументальной живописи и в миниатюрах. Эту же форму имеют новгородские серебряные кратиры—евхаристические сосуды начала XII в. (Новгородский музей). Возможно, квадрифолий на иконе ГТГ напоминает о значении образа Богоматери как источника жизни и вместилища Премудрости.

Стилистические приёмы, использованные в «Богоматери на престоле» из Толгского монастыря, представляют собой сложное сочетание традиций. Крупный, смуглого оттенка лик Богородицы, румяные щёки, сверкающие глаза—всё это живо напоминает ростовские иконы, которые можно предположительно отнести в 1270-м гг.,—«Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга [см. ил. 355] и отчасти «Св. мучеников Евстафия и Фёклу» [см. ил. 359]. Но, в отличие от этих икон, с их фронтальными фигурами, простодушной решительностью ликов, «Богоматерь на престоле» обладает изысканностью и аристократизмом.

Её мастеру были известны—напрямую или в какой-то трансляции—и другие образцы и традиции. Не только Бого-

матери и Христа, но и столь запоминающиеся детали, как длинные и узкие, извивающиеся драпировки Её мафория, мы видим в миниатюре латинского Сакраментария конца XII в., исполненного, по всей вероятности, на Сицилии (Мадрид, Национальная библиотека) [187] [ил. 398]. Справедливо предполагается, что сама эта миниатюра является репликой византийской композиции. В иконе Толгского монастыря присутствуют и мотивы, восходящие к искусству латинского мира, скорее всего к итальянскому, но и с какими-то иными европейскими ассоциациями. Они проявляются в рисунке узких кистей рук Богоматери, с готическими изгибами длинных пальцев, а ещё больше— в густых, насыщенных цветовых оттенках— синих и пурпурных, розово-красных и изумрудно-зелёных, напоминающих колорит витражей; в Её, словно инкрустированных, глазах, с резким контрастом тёмных зрачков и белильных бликов.

Величественная плоскостная композиция, помещённая на изысканном серебряном фоне, поражает красотой насыщенного колорита, сложным рисунком изгибающихся линий, значительностью антуража, торже-



398



399 Деталь иконы «Богоматерь Толгская»
400 Богоматерь Максимовская. Около 1299–1305 гг. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

399

ственной отрешённостью образа. Икона не имеет никакого отношения к процессам, происходившим в ведущих художественных течениях византийского мира на протяжении XIII в., в ней нет ни скульптурности, ни пространственности. Мастер оперирует приёмами русского домонгольского искусства, эстетизирует традиции ростовской живописи XIII в. и активно пользуется мотивами западноевропейского искусства. «Богоматерь на престоле» из Толгского монастыря отражает совсем особый период в истории русской живописи XIII в., когда поиски новых путей, новых средств выразительности осуществлялись вне новых византийских

контактов. Аналогией «Богоматери Толгской» является в этом отношении новгородская икона «Св. Николай, с апостольским чином и избранными святыми», 1294 г., из церкви Св. Николы на Липне (см. с. 282–284 наст. изд.). Эта аналогия косвенно подтверждает отнесение «Богоматери Толгской» к концу XIII в.

В самом конце XIII в. произошло событие, в котором отразились большие изменения в политической и культурной жизни земель, входивших когда-то в состав домонгольской Руси. В 1299 г. (по другим подсчётам — в 1300) митрополит Максим покинул Киев, который изначально, со

времен крещения Руси, служил местом пребывания митрополита и был политическим и духовным центром русских земель [188] (см. с. 269 наст. изд.). Из Киева митрополит «иде к Брянску, оттоле в Суждалскую землю, и тако седе в Володимери с клиросом и со всем житием своим» [189].

Кафедральным храмом митрополита Максима стал Успенский собор во Владимире. Там, в приделе Св. Пантелеймона (в юго-западной части собора), он был погре-

бён в 1305 г. Именно у его гробницы сохранилась икона, условно называемая «Богоматерь Максимовская» — с изображением Богоматери в рост с Младенцем на руках и стоящего у Её ног митрополита Максима, чья фигура представлена в малом масштабе (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник) [190] [ил. 400–402]. Икона пользовалась во Владимире особым почитанием, была украшена серебряным золочёным окладом [191], а в первой половине XVII в. над гробницей Максима был помещён пространный текст, излагавший легенду о явлении ему Богоматери. Согласно этому преданию, Богоматерь вручила Максиму омофор, знак епископского достоинства. Омофор митрополита Максима сохранился в храме, в особом золотом ковчеге, вплоть до нашествия на Владимир татарского царевича Талыча в 1410 г.

Иконная доска имеет необычные пропорции, она очень узкая, поскольку, вероятно, была специально предназначена для свободного простенка у гробницы Максима в Успенском соборе во Владимире. Митрополит мог заранее заказать её, поэтому произведение датируется в широких рамках пребывания Максима во Владимире (1299–1305 гг.).

Икона принадлежит к типу так называемых ктиторских композиций, где к изображению Богоматери или Христа добавлена фигура заказчика в молитвенной позе, иногда коленопреклонённого или расprostёртого ниц, иногда стоящего с приподнятыми руками, моля о заступничестве и об отпущении грехов. Подобные композиции были широко распространены в искусстве византийского мира [192] [ил. 403].

Особенность «Богоматери Максимовской» состоит в том, что все её персонажи представлены в активном взаимодействии. Богоматерь, придерживая на левой руке Младенца Христа, в правой сжимает омофор, т.е. белую ленту с чёрными крестами, знак епископского достоинства. Рука Богоматери направлена чуть вниз. К свисающим концам омофора прикасается митрополит Максим, изображённый справа внизу. К Максиму обращается и Христос, который, слегка повернувшись на руке Матери, благословляет Максима. Сам митрополит представлен в белой фелони с чёрными крестами («полиставрионе») и в головном уборе в виде белого клобука.

Митрополит стоит не на позёме, а на высокой светло-коричневой башне, которая, не исключено, символизирует город Владимир с его укреплениями, но играет и композиционную роль, помогая вписать в узкую икону небольшое по масштабу изображение иерарха.

Композиция наполнена многочисленными аллюзиями и символическими ассоци-

[188] Лаврентьевская летопись, 1997. Стб. 485. См. также: Прищёлков, 1950. С. 349.

[189] Прищёлков, 1950. С. 349.

[190] См.: Смирнова, 1993.

С. 72–93; Смирнова, 2004/2.

С. 65–68, 230–237 (кат. 9);

Иконы Владимира и Суздаля, 2006. Кат. 2 (авт.

М.А. Быкова, А.С. Преображенский); Преображенский,

2012/1. С. 255–277.

[191] Указан в Описи Успенского собора 1894–

1896 гг. См.: Иконы Владимира и Суздаля, 2006. С. 51.

[192] Например, мозаика 1143–1151 гг. в церкви Санта

Мария дель Аммиральо (Марторана) в Сицилии,

с фигурами Богоматери

в рост и адмирала Георгия

Антиохийского (Kitzinger,

1990. P. 316–317. Fig. 119); мозаика

XIII в. в монастыре Сан

Грегорио в Мессине,

с фигурой ктитора в монашеском

одеянии у подножия тронной

Богоматери (Лазарев, 1986. Табл. 455);

икона конца XIII в. с ростовым

изображением Богоматери

с Младенцем и коленопреклонённым

Иоанном, епископом

Никомидийским (католический

собор на острове Наксос, Греция

(Mother of God, 2000. Cat. 67,

авт. Хр. Балтоянни; Преображенский,

2012/1. Ил. на с. 270); миниатюра Псалтири

в монастыре Дионисиу на Афоне,

cod. 65, XII в. (?), fol. 12v

(Treasures of Mount Athos, 1973.

Fig. 123 (датована 1313 г.; в научной

литературе существует и датировка

XII в., см.: Ševčenko N., 2000.

P. 161. Fig. 102).



400



401



402

401, 402 Детали. Богоматерь Максимовская
 403 Богоматерь с Младенцем и ктиор. Миниатора Псалтири. XII в. или 1313 г. Афон, монастырь Дионисиат, cod. 65. Fol. 12 v
 404 Христос Кормитель. Фреска сербской церкви Богоматери Левишки (Косово). 1220-е гг.

ациями. Как отметил А.С. Преображенский, она не только содержит образ приятия Божественной благодати или иллюстрацию чудесного видения митрополиту, но и может быть сопоставлена с такими изображениями, где Богоматерь или Христос передают предстоящим некие предметы, обладающие символическими свойствами [193]. Такова, например, фреска «Христос Кормитель» в сербском храме Богоматери Левишки (ныне в Косове), в росписи 1220-х гг., где Богоматерь держит корзину, а Христос, сидя у Неё на руках, берёт оттуда хлеб и протягивает его к краю композиции, как бы предлагая его верующим, которые предстоят перед этой сценой [194] [илл. 404]. Владимирская икона находит смысловые параллели и в разнообразных византийских композициях, где изображается вручение других символических властных инсигний тому или иному персонажу (например, вручение посоха игумену константинопольского Студийского монастыря, показанное в миниатюре Псалтири Феодора 1066 г. (Лондон, Британская библиотека, Add. 19352. Fol. 192) [195]. Следует вспомнить и предание о том, что константинопольский

патриарх Афанасий в своё время получил свой пастырский посох из рук самой Богородицы. О существовании легенды рассказывает русский паломник Игнатий Смольнянин, посетивший Константинополь в конце XIV в. и поклонившийся мощам этого патриарха [196].

Важной особенностью иконографии «Богоматери Максимовской» является её связь с изображениями святителя Николая Мирликийского, которому Христос и Богоматерь вручают знаки епископского достоинства—кодекс Евангелия и омофор. Подобные изображения были известны на Руси. В частности, незадолго до создания «Богоматери Максимовской», в 1294 г. в Новгороде была написана большая икона св. Николая с этими изображениями и с фигурами избранных святых—храмовый образ церкви Св. Николая на Липне близ Новгорода [см. ил. 427]. Возникает недвусмысленная аналогия между св. Николаем и митрополитом Киевским и всея Руси, который, подобно Мирликийскому епископу, получает свой омофор из рук Богородицы. Тем самым образ митрополита Максима приобретает исключительное значение, в нём подчёркивается роль

[193] Преображенский, 2012/1. С. 270–271.
 [194] Панић, Бабић, 1975. С. 54, 96 (примеч. 12). Табл. LI; Преображенский, 2012/1. Ил. на с. 273.
 [195] Der Nersessian, 1970. P. 59. Fig. 30.
 [196] Majeska, 1984. P. 95, 97; Малето, 2005. С. 280, 288. По мнению американского историка Дж. Малжески, речь идёт о патриархе, занимавшем престол в 1289–1293 и в 1303–1309 гг. В его Житиях такая легенда не излагается, так что, как предполагает исследователь, свои сведения Игнатий Смольнянин получил в Константинополе от местных жителей (см.: Majeska, 1984. P. 272–273). Вероятно, создание иконы «Богоматерь Максимовская» приблизительно синхронно времени совершения того чуда, о котором повествует легенда о посохе патриарха Афанасия.

Русской митрополии, получающей небесное благословение и награду.

Не менее важны новшества в художественном решении иконы. Фигуры Богоматери и особенно Христа отличаются явственно выраженным рельефом, объёмностью, что особенно относится к изображению Младенца, с его сложным поворотом фигуры. Можно усмотреть в этой композиции новое ощущение пространства, наделённого разнообразными ритмами, более глубокого и сложного, чем в русских произведениях XIII в. Заметна и новая внутренняя интонация: сосредоточенность, задумчивость всех изображённых, ощущение значительности совершающегося действия. Представленный здесь медленный процесс, тихое движение сообщают образам совсем новую характеристику, она значительно отличается от мотива напряжённой накопленной силы в неподвижных, статичных образах русского искусства второй половины XIII в. В «Богоматери Максимовской» важны и тонкие вариации форм и очертаний, изящество рук и хрупких пальцев, переливы золотых линий ассиста на одежде Христа, тонкость свисающего омофора

и золотых нитей на мафории Богоматери, которые словно способны заколебаться при движении фигур.

Вместе с тем «Богоматерь Максимовскую» трудно принять за византийское произведение периода формирующегося искусства Палеологовского Ренессанса. Одна из особенностей, противоречащих новой художественной концепции,—это очень узкие композиционные пропорции, благодаря чему подчёркивается неестественная удлинённость фигуры Богоматери. Это качество наводит на отдалённые воспоминания о некоторых памятниках конца XII в., принадлежащих к течению «позднекомниновского маньеризма». Возможно, такое впечатление зависит от особых пропорций вытянутой иконной доски, что могло быть продиктовано объективными условиями расположения иконы в Успенском соборе Владимира. При этом уподобленная колонне фигура Богоматери, крупные трубообразные драпировки на Её хитоне и мафории, расположенные параллельно друг другу, условные и тяжеловесные, убедительно указывают на воздействие русской художественной среды, её традиций, сложившихся в XIII в.



403



404

Вряд ли можно сомневаться в том, что создание «Богоматери Максимовской» связано с самим митрополитом Максимом, с его собственным заказом и, весьма вероятно, с его собственной разработкой иконографического замысла. Исполнителем же мог стать—выскажем предположение—художник, приехавший из Киева в свите Максима. Как известно, митрополит Максим был греком, византийцем, должен был знать Константинополь и в какой-то мере его художественные традиции. Художник, привнесший столь много новых качеств в икону «Богоматерь Максимовская», был по отношению к местной русской традиции новатором. Местные же черты в этом произведении, в частности неподвижность фигуры Богоматери, указывают на частичное восприятие мастером русской художественной среды, её норм и правил.

Если наше предположение верно, то «Богоматерь Максимовская» позволяет получить некоторое представление и о культуре Киева, которая на рубеже XIII и XIV вв. отнюдь не была сведена к нулю.

Без того, чтобы допустить некоторое оживление художественных связей Руси с византийским миром (что могло происходить через Киев), трудно было бы объяснить появление новых художественных особенностей в произведениях разных русских земель, в том числе в северо-восточных центрах. Икона «Архангел Михаил» (ГТГ), с фронтальной фигурой в рост, происходит из церкви Архангела Михаила в Ярославле [197] [ил. 405, 406]. Как считается, этот храм, скорее всего деревянный, был обновлён в 1300 (или 1299) г. ярославской княгиней Анной в память о её муже, князе Феодоре Ростиславиче Чёрном [198]. «Переходный» характер живописи иконы сочетает традиции XIII в. и новые особенности. Поскольку Ярославль на данном этапе входил в Ростовскую епархию, то икону «Архангел Михаил», скорее всего, следует рассматривать как произведение ростовского художественного круга. Однако не исключено, что к рубежу XIII–XIV в. и в Ярославле появились самостоятельные художественные кадры, в среде которых была создана икона.

В иконографии и в художественном замысле иконы «Архангел Михаил» из Ярославля отразились разные оттенки его почитания. Архангел представлен в одеждах, характерных для персон при дворе византийского императора. Это широкое и длинное пурпурное платье—«дивитисий», украшенное орнаментом из сердцевидных фигур и расшитое жемчугом. Посредине дивитисия, по вертикали, проходит широкая красно-коричневая лента—«лор» с изображением жемчужов и драгоценных камней; другая часть этой ленты нашита на подол, а ещё одна часть



405

перекинута через плечи и располагается крест-накрест на груди. Свободный конец использован как пояс, а остаток перекинут через левую руку и свободно с неё свисает. Показана тонкая перевязь из прозрачной сероватой ткани, застёгнутая крупным красным камнем; вероятно, она служила для того, чтобы лор лучше держался на груди. Сзади свисает ярко-красный плащ, такой же по цвету, как сапожки архангела. В правой руке Михаила—длинный красный жезл, а на

[197] 154×90 см. Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 41 (авт. Н.В. Розанова); Смирнова, 2004/2. Кат. 64.
[198] Головицкий, 1889. С. 48–50.

405 Архангел Михаил. Около 1399–1300 гг. Из Михаило-Архангельской церкви в Ярославле. ГТГ
406 Архангел Михаил. Деталь



406

[199] Ср. фигуры на шитой пелене конца XII в. из новгородского Юрьева монастыря (Музей Московского Кремля; см.: Стерлигова, 2010. С. 49–57); рельеф на лобной части так называемого шлема князя Ярослава Всеволодовича, около 1216 г. (Музей Московского Кремля); рельеф Георгиевского собора в Юрьеве Польском, около 1233 г. (Смирнова, 2004/2. Ил. на с. 213); фигура на княжеском ковчеге-мошевице первой половины XIV в. (Музей Московского Кремля); см. Турилов, 2002. С. 60–62, 66–69).

[200] Ср. пророчество Исаяи о Сыне, который родится от Девы и получит имя Эммануил (Ис. VII, 14).
[201] Смирнова, 2007/2.

левой—серо-голубой диск, на котором «гризайлю» исполнено поясное изображение Христа Эммануила.

Изображения архангела Михаила в придворных одеждах неоднократно встречаются в сохранившихся русских произведениях XII—раннего XIV в., причём они связаны в большинстве своём с княжеской культурой [199]. Эта сумма данных заставляет включить икону «Архангел Михаил» из Ярославля в круг памятников Северо-Восточной Руси, рождённых именно в княжеском культурном мире.

Примечательно, что круглое «зерцало» на руке архангела содержит не традиционное изображение креста, а оплечный образ Христа Эммануила, одна из граней

символики которого, как известно, связана с темой воплощения Спасителя [200]. Можно с осторожностью предположить, что эта особенность иконы из Ярославля отражает характерную для русской культуры тенденцию к тематике истинности иконопочитания [201]. Иконографическая схема иконы «Архангел Михаил» повторяет установившуюся русскую традицию XIII в., которую мы видим и в иконе «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга [см. ил. 355]: мощные пропорции фигуры, её фронтальный разворот, разведённые в стороны руки, плотная композиция, когда контуры изображения прикасаются к обрамляющим полям. Однако в иконе из Ярославля формы кажутся легче, поскольку там оставлено



407 Богоматерь Толгская «Вторая». Начало XIV в. Ярославский художественный музей (временно находится в Толгском монастыре близ Ярославля)

408 Богоматерь Влахернитисса. Конец XI — начало XII в. Деталь многочастной иконы. Монастырь Св. Екатерины на Синае

407

больше свободного фона, а фигура архангела, хотя и широкая, выглядит бестелесной, невесомой, она скрыта негнувшимися тканями его облачения. Вместо звонких цветовых контрастов мы видим тонкое сочетание пурпурных, красных и коричневых оттенков, которые выявляют красоту бледного серого-голубого тона диска-зеркала и подкрылков.

Главное отличие «Архангела Михаила» от традиционных произведений XIII в. заключается в изображении лика—его лёг-

кой асимметрии, пышной шапке волос, а главное—в его хрупкой юности, почти детскости. Этот мотив содержит в себе идею победы над злом не при помощи физической силы, но благодаря духовному совершенству и чистоте. Мастер ярославской иконы изменил важные оттенки прежнего образа: вместо незыблемой стойкости, вечной мужественности художник обращается к теме юности, возможности постепенного развития, процесса. Ещё не знакомый с худо-

жественными приёмами палеологовского искусства XIV в., он сумел передать в своём произведении новые содержательные аспекты.

Таким образом, на рубеже XIII и XIV вв. новые качества приходили в русское искусство не только путём знакомства местных мастеров с византийскими произведениями, как мы можем предполагать по отношению к «Богоматери Максимовской». Новое в образном наполнении иконы «Архангел Михаил» может зависеть как от внутренней эволюции русских иконописцев, так и от их контактов с окружением митрополита.

Ещё один художественный вариант представляет икона «Богоматерь Толгская» с поясным изображением, так называемая «Толгская Вторая» (Ярославский художественный музей; с 2003 г. временно находится в Толгском монастыре) [202] [ил. 407]. Эта сравнительно небольшая икона издревле была главной святыней Введенского Толгского монастыря близ Ярославля, и именно ей, как уже говорилось (см. с. 260 наст. изд.), посвящено относительно позднее предание о чудесном явлении иконы Богородицы ростовскому епископу Трифону, который, по легенде, путешествовал в этих краях в 1314 г.

«Богоматерь Толгская» с поясным изображением по основным иконографическим



408

[202] Иконы Ярославля, 2002. Кат. 2 (авт. описания В.В. Горшкова); *Смирнова*, 2004/2. Кат. 8 (с библиографией).

[203] *Sotiriou*, 1956. Fig. 146–148; *Baltoyanni*, 2000. III. P. 138, fig. 88 (p. 145).

[204] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 1 (авт. О.А. Корина).

признакам принадлежит к той категории икон византийского круга, которую принято называть «Богоматерь Гликофилуса» (или «Богоматерь Умилиение»): Богоматерь одной рукой придерживает Младенца, который обнимает шею Матери и прижимается щечкой к её щеке. В общих чертах это тот вариант, который был воплощён в одном из изображений (с надписью «Влахернитисса») на иконе конца XI—начала XII в. в монастыре Св. Екатерины на Синае [203] [ил. 408], на иконе «Богоматерь Владимирская» начала XII в. [204] (по отношению к ней в «Толгской» дана зеркальная композиция). В произведениях с такой иконографией оттенок скорби в образе Богородицы, трогательность и хрупкость в изображении Младенца, иногда—его обнажённые ножки отражают, темо грядущей крестной жертвы Христа, единства его божественной и человеческой природы, что приобрело большую актуальность в комниновский период. Значение этой темы сохранялось и в XIII в., от которого в русской иконописи до нас дошло несколько икон с подобной композицией: «Богоматерь Феодоровская» (Богоявленский собор в Костроме) [см. ил. 352], «Богоматерь Страстная» из Калязина [см. ил. 360].

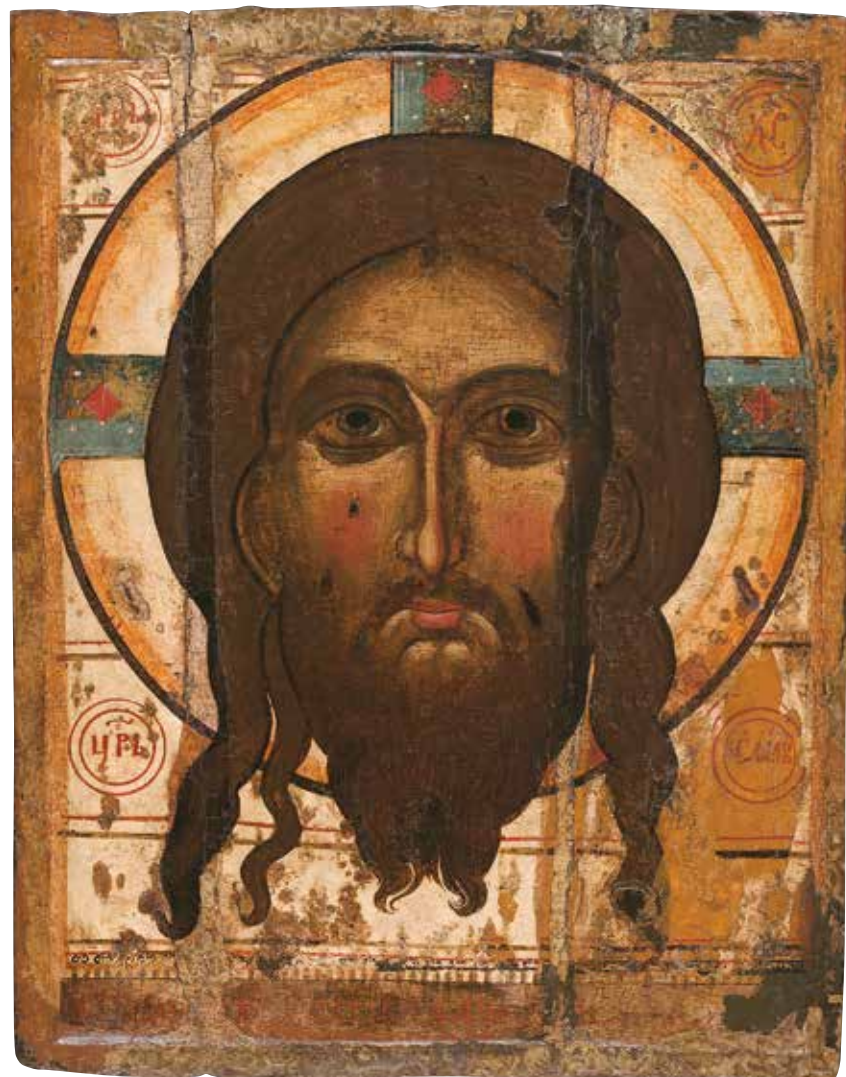
«Богоматерь Толгская Вторая» несёт в себе сложный слав традиций, среди которых особенно заметно наследие зрелого XIII в.: тяжесть крупных форм, плотность композиции. Повторяется и такая особенность, встречающаяся в ряде икон «Богоматери Гликофилусы», как большая «розетка»—золотой ромб с отрезками, помещённый на плече Богоматери, на красном мафории. Отличие ярославской иконы состоит в том, что Младенец в «Толгской Второй» изображён словно шагающим по краю мафория, ступая чуть вверх. Мотив шага встречается в византийских композициях «Гликофилусы», но в ярославской иконе шаг более широк и вдобавок подчеркнут округлым краем мафория с жемчужным окаймлением. Нет сомнения, что этот мотив навеян более ранней иконой «Богоматерь Толгская», с полнофигурным изображением [см. ил. 397] но дан в несколько сокращённом, упрощённом варианте. Две эти иконы—«Богоматерь Толгская» с фигурой на престоле и «Богоматерь Толгская» с поясным изображением—отражают своего рода иконографическую традицию, складывавшуюся в произведениях ростово-ярославского круга: Младенец Христос шагает, словно поднимаясь по ступеням.

«Толгская Вторая» славилась как чудотворная и была объектом особого почитания и целования. Поэтому живопись её сильно пострадала: особенно большие утраты образовались на изображении кистей рук Богоматери. Потемневшая олифа изменила

изначальные оттенки красок: хитон Христа был ярко-зелёным, а гиматий—синим (как и хитон Богоматери). Несмотря на эти изменения и на ряд менее значительных, которые возникли в результате поновлений (например, резкие белильные блики на лице и хитоне Младенца), удаётся составить представление о художественной концепции этого произведения. Если монументальность композиции и крупность рельефных фигур восходят к традиции XIII в., то светотеневые контрасты и активная пластика ликов, напряжённая скорбность Богоматери, эмоциональность объятий Матери и Сына указывают на создание иконы уже в XIV в. Дату явления иконы—1314 г., указанную в позднем предании, можно условно принять за дату её создания. Однако новое в образной характеристике появляется через использование старых традиций и их частичное преобразование. Массивность форм, вполне возможно, идёт от XIII в., а эмоциональность ликов, приподнятые у внутренних концов брови и «плачущие» глаза Богоматери—это приёмы, заставляющие вспомнить памятники «динамического» или «экспрессивного» стиля конца XII в. и их отголоски в русском искусстве XIII в. (например, каменную иконку «Св. Борис и Глеб» из Солотчинского монастыря (Рязанский музей) [205]).

Мастер «Спаса Нерукотворного» из Введенской церкви в Ростове (ГТГ) [206] [ил. 409] нашёл иные пути для воплощения новой художественной концепции. Как известно, образ Нерукотворного Спаса играет важную роль в программе росписи храмов византийского круга, особенно в комниновский период, однако встречается в византийской иконописи редко [207]. Между тем на Руси этот образ был исключительно популярен. Здесь издавна, по меньшей мере с XII в., известны храмы, посвящённые Св. Образу, а от одного из таких храмов сохранилась знаменитая новгородская двусторонняя икона с изображением Нерукотворного Спаса и Поклонения Кресту (ГТГ) [208]. Она была создана около 1170-х гг. для новгородского храма с этим посвящением («Святого Образа») двумя мастерами, которые в те же годы расписывали церковь Св. Георгия в Старой Ладогге [209]. От XIII в. сохранилась миниатюра с образом Спаса, которая украшает новгородский рукописный Пролог (ГИМ, Хлуд. 187), происходящий из одного из городских храмов Святого Образа (см. с. 224–226 наст. изд.). Напомним, что одна из знаменитых икон XIII в. с подобным изображением («Ланский образ»), возможно, также создана на Руси, в её юго-западных землях (см. с. 211 наст. изд.).

Среди произведений, имеющих бесспорно русское происхождение, икона из Ростова является первой, где изображение



409

сопровождается не только традиционной надписью, восходящей к византийским прототипам («Иисус Христос Царь Славы»), но и дополнительной, хотя и плохо сохранившейся («ОБРАЗ... Г... Б... СПАСА НАШЕГО...»), исполненной киноварью на нижнем поле. В сохранным виде, исходя из более поздних аналогий, она должна была содержать следующую формулу: «Образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа». В византийских и южнославянских произведениях изображение Христа на ткани сопровождается совсем другими надписями, которые указывают на святость несущего этот образ предмета: ткани с изображением или кирпича с его отпечатком («О АΓΙΟΝ ΜΑΝΔΗΛΗΟΝ», «Ο ΑΓΙΟΝ ΚΕΡΑΜΗΟΝ» в греческих вариантах; «Святой Убрус», «Святая Керамида»—в южнославянских).

Та формула надписи, которая установилась в русской иконописной традиции, также восходит к византийским истокам, но там она использовалась не в качестве сопро-

[205] Николаева, 1983. Кат.30. Табл.5–1, 6–7.
[206] Размер 89×70 см. См.: Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат.40 (авт. Н.В.Розанова); Смирнова, 2004. Кат.7; Спас Нерукотворный, 2005. Кат.3; Евсева, 2005. С.56–57.
[207] Об иконографии «Спаса Нерукотворного» («Св. Мандилиона») в византийском искусстве см.: Il Volto di Cristo, 2000; Mandyliion, 2004.
[208] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат.9 (авт. О.А.Корина).
[209] См.: Эттингер, 2009/1; Эттингер, 2009/2; Лифиши, 2015. С.190–197.

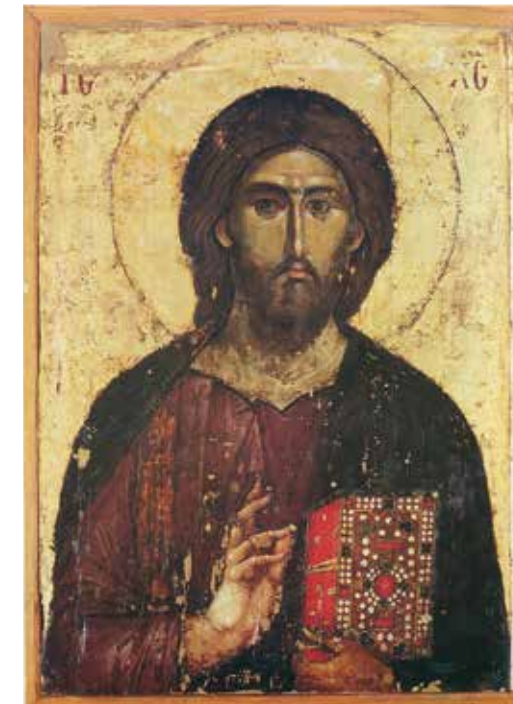
409 Спас Нерукотворный. Начало XIV в. Из Введенской церкви в Ростове. ГТГ
410 Христос Вседержитель. Третья четверть XIII в. Монастырь Хиландар на Афоне

водительного текста при изображениях, а фигурировала в произведениях письменности (в повествовании о царе Авгаре и о лике Христа, запечатлевшемся на ткани). В этой формуле подчёркивается святость самого изображения («εἰκόν»—образа) Христа, появившегося на ткани Плата [210]. Позднее (судя по сохранившимся произведениям, в XVI в.) надпись расширяется путём прибавления слова «Нерукотворенный» (в греческих сказаниях «Ἀχειροποίητος»).

В «Спасе» из Введенской церкви наглядно выступают приёмы живописи XIII в., характерные для искусства византийского круга: крупная форма, активный рельеф, ощущение классицистической традиции в пластической характеристике. Это хорошо ощутимо, например, при сравнении ростовского произведения с ликом на византийской иконе XIII в. с поясным изображением в монастыре Хиландар на Афоне [211] [ил. 410]. Русский художник, используя мягкую лепку объёма, избегает вводить лёгкий ракурс лика, который заметен в афонской иконе; он укрупняет черты и даёт всё изображение крупным планом, уменьшая размер нимба и пространство фона. Благодаря этому изображение становится более активным и впечатляющим. Ростовский иконописец выбирает цветовое сочетание голубого, светло-жёлтого, красного, которое уже встречалось в местной живописи и будет повторяться во многих ростовских иконах XIV–XV вв. Но особенно существенен нюанс во внутренней характеристике образа: оттенок проникновенности и сострадания в выражении лика [212].

Рассмотренные иконы из северо-восточных центров—Владимира, Ярославля, Ростова—показывают, что в первой четверти XIV в. местное искусство стало уходить от торжественно неподвижных образов предшествующего столетия. Появляется относительная мягкость в рельефе формы, более тонкая пространственная организация. Вместо непоколебимости образа, устойчивости, неподвижности, вместо обращения к вечному надмирному идеалу мы видим человеческий акцент, новые эмоциональные оттенки. Связь с человеческим миром с предельной наглядностью выражена в «Богоматери Максимовской»: Богоматерь и Младенец Христос обращаются к маленькой фигурке митрополита Максима, изображённого внизу, оказывают ему своё покровительство.

Если в поясной «Богоматери Толгской» эмоциональная характеристика образа ещё во многом связана с традицией XIII в., то в иконах «Архангел Михаил» из Ярославля и «Спас Нерукотворный» из Ростова мы видим совсем новые приёмы: внутреннюю открытость, «всматривание» в предстоя-



410

щего перед образом, сочетание идеальности небесного мира с человеческой проникновенностью.

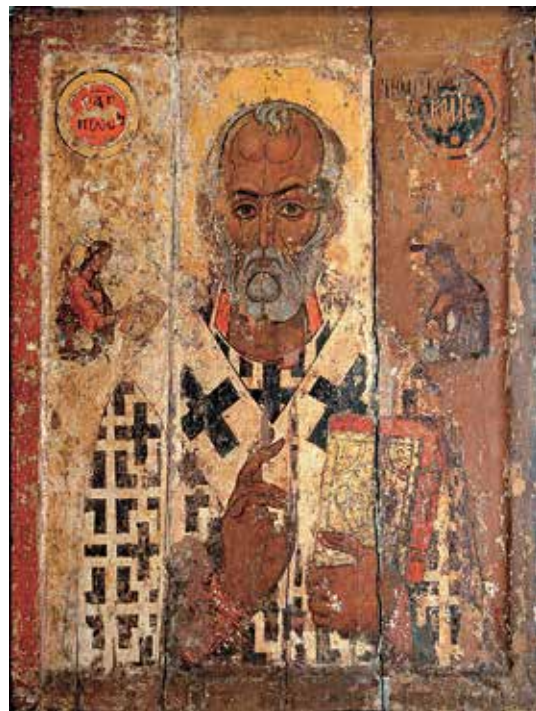
В живописи Северо-Восточной Руси особое место занимает икона «Св. Николай» из Муром (Муромский музей)—центра древнего княжества на реке Оке, правители которого были связаны династическими отношениями с князьями ростовскими и ярославскими, но которое в церковном плане входило в состав Рязанской епархии [213] [ил. 411]. Икона происходит из церкви Николы Мокрого (Николо-Набережной), существующее здание которой относится к началу 1700-х гг. Однако сохранились более ранние упоминания этого храма. Расположение храма—на уступе над берегом Оки, по соседству с оврагом, в котором бьют родники, соответствует древней традиции размещения Никольских церквей вблизи воды (храм на Липне близ Новгорода, Николы Мокрого в Ярославле, Николы Морского в Санкт-Петербурге). Один из ярких примеров в христианском мире—базилика Св. Николая в Бари, Италия, где хранятся мощи святого. Такой обычай зависел от особого почитания св. Николая как спасителя на водах, покровителя плавающих и путешественников.

В муромской иконе обнаруживается традиция русской образности XIII в.: мощная, широкая фигура, крупные черты лика, широко раскрытые глаза. Торжественная неподвижность и симметрия форм подчёркивается расположением благословляющей

[210] Смирнова, 2007. С.16, 51–77.

[211] Vokotopoulos, 1995. Pl. 79.

[212] Учитывая приёмы палеологовского искусства зрелого XIII в., использованные в некоторых памятниках Северо-Восточной Руси приблизительно в конце столетия, следует указать на недавно раскрытую икону из частного собрания «Огненное восхождение пророка Ильи на небо», несущую в себе отчётливую палеологовскую традицию и включающую изображение огненно-го облака—характерное для русской иконографии этой ступени более позднего времени (Смирнова, 2004а). Икона не включена в данный том «Истории русского искусства», поскольку у ряда специалистов существуют сомнения в её подлинности.
[213] Размер 99×74,5 см. См.: История Муром, 2001. С.73; Смирнова, 2004. Кат.13.



411

Церкви, проповедник евангельского учения. Приближая десницу к книге Евангелия, он словно напоминает молящимся о христианском вероучении, об искупительной жертве Спасителя.

Изображения св. Николая в русской иконописи всегда содержат незабываемый, выдающийся образ святого, но в произведениях, созданных по XIII столетие включительно, это, как правило, образы, пребывающие в небесных высях, отрешённые, приподнятые над миром. Между тем в иконе из Мурома пластика лика столь энергична, а обращённость святителя к миру столь активна, что возникает ощущение его живого присутствия «здесь и сейчас».

Ещё одну грань искусства северо-восточных центров раскрывает икона «Богоматерь Одигитрия» (Рязанский музей-запо-

411 Св. Николай. Начало XIV в. Из церкви Николы Мокрого в Муроме. Муромский музей
412 Богоматерь Одигитрия. Конец XIII в. Рязанский музей

руки—почти по оси торса, а также симметричными композиционными элементами по сторонам главного силуэта. Это фигуры Христа с Евангелием и Богоматери с омофором (Её фигура—это повторение древнего изображения в поздней живописи в правой части иконы, где первоначальный красочный слой не сохранился), а также медальоны с обозначением имени святого (от первоначального слоя сохранился только левый из них с надписью «О АГИОСЬ»). Контур могучих плеч Николы слегка скошен, но сохраняет свою монументальность, которая подчёркивается и четырьмя симметрично расположенными большими медальонами на фоне.

В фигуре Николы много общего с его изображениями в искусстве середины—второй половины XIII в., например, с новгородской иконой середины XIII в. из Свято-Духова монастыря [см. ил. 365], с иконой 1294 г. из Липенского монастыря [см. ил. 427]. Пряди волос на лбу Николы словно высечены из камня, как и в иконе из Духова монастыря. Однако художник наполнил старую систему новым настроением, более задушевным и чувствительным. Лик святого не столь неподвижен, как в искусстве XIII в., в нём ощутима мимика. Складки у крыльев носа и опущенные углы рта сообщают лику скорбное выражение, контуры более гибки, рисунок глаз и бровей передаёт сочувственность и сердечность. Св. Никола в муромской иконе—не только властный и непоколебимый наставник, но и слуга христианской



412

[214] Размер 122×86 см. Реставрация музейных ценностей, 1985. Т. 1. С. 118, 122, 130; Клокова, 1987; IX Выставка, 1988. С. 8. Ил. 1-3; Iconogusse, 1989. Cat. 22. P. 115-116; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 21 (авт. Г. Клокова); Осташенко, 1991. С. 45; Искусство Рязанских земель, 1993. Кат. 1 (авт. Г. Клокова); Этнигоф, 2003. С. 148-150; Смирнова, 2004. Кат. 16.

[215] Повесть о разорении Рязани Батыем, 1997. С. 142.

[216] Мнение Г. С. Клоковой (см. примеч. 92).

[217] Мнение О. Е. Этнигофа (см. примеч. 92).

[218] Троицкая летопись, 1950. С. 344.

[219] Там же. С. 345.

[220] В 2014 г. при работах Археологической экспедиции Института археологии РАН под руководством Л. А. Беляева были обнаружены фрагменты фресковой росписи, на одном из которых сохранился женский лик. Небольшая форма, плавность живописи, нейтральность выражения заставляют отнести это произведение к концу XIV или—более вероятно—к XV в., к одной из поздних фаз росписи храма.

[221] Издание текста рукописи и перевода, с прорисовкой всех миниатюр см.: Матвеевко, Щёголева, 2006, 2011. Перечень текстовых миниатюр с указанием листов и с выделением композиций второй половины—конца XIV см.: Анисимова, 2009. С. 320-329. Общая характеристика миниатюр в изданиях последних десятилетий: Подобедова, 1965. С. 11-48; Попов, Рындина, 1979. С. 48-60; Попов Г., 1993. С. 9-18.

[222] Сведения об истории текста и основную библиографию см.: СКнКДР, 1987. С. 467-470 (авт. О. В. Творогов); Георгий Амартола // ПЭ. Т. XI (Георгий-Гомар). М., 1997. С. 48-56 (авт. Д. Е. Афиногенов, А. А. Туринлов, Г. В. Попов).

ведник) [214] [ил. 412]. История и культура Рязани XIII—XIV вв. обладают своими особенностями, по сравнению с остальными центрами Северо-Восточной Руси. Древняя Рязань подверглась жестокому разгрому во время монголо-татарского нашествия в 1237 г., город возродился не на прежнем месте, где осталось лишь городище Старой Рязани, а в стороне, на месте древнего Переяславля Рязанского. Как прежний город, так и заново возрождённый, располагаются на окраине всего северо-восточного ареала. Для полноценного суждения о культуре Рязани XIII—XIV вв. сохранилось слишком мало артефактов.

Конкретное происхождение «Богоматери Одигитрии» неизвестно: она поступила в музей из Епархиального древлехранилища. Среди рассматриваемых нами русских произведений конца XIII—первой четверти XIV в. рязанский памятник выделяется изысканным силуэтом, пропорциями лика Богоматери с некрупными тонкими чертами, сдержанной колористической гаммой, где мягкие тона одежд сочетаются с мерцанием серебряного фона (сохранился частично). В этих особенностях обнаруживается сходство рязанской «Одигитрии» с византийскими произведениями XII в., что наводит на мысль об ориентации художественного решения иконы на древний памятник—икону Богоматери Одигитрии, по преданию, принесённую на Русь со Святой Горы Афон ещё до 1225 г. рязанским епископом Евфросином. Согласно Повести о разорении Рязани Батыем, входящей в цикл повестей о Николе Зараском, перед привезённой византийской иконой Богоматери Одигитрии молился в Успенском соборе Рязани в 1237 г. князь Юрий Ингваревич, оплакивая гибель сына от рук татар [215]. Ретроспективность стиля «Богоматери Одигитрии» побуждала некоторых авторов или отождествлять икону Рязанского музея с привезённым византийским произведением [216], или видеть в ней его раннюю копию [217]. Между тем своеобразная отстранённость в выражении лика Богоматери, как и формальные особенности, в том числе контрасты в рисунке фигуры Младенца, Его крошечные кисти рук, указывают на более позднее создание рязанской иконы.

Тверь

В конце XIII в. на политическую и культурную арену выдвигается Тверь, столица княжества, образовавшегося в трагические 1240-е гг. Постепенно набирая силу, Тверь становится в 1260-х гг. центром самостоятельной епархии, а при князе Михаиле Ярославиче (1271-1319)—крупным политическим игроком, претендующим на великое

княжение. Тверь поддерживает широкие церковно-политические связи как с русскими землями (первый тверской епископ Симеон—выходец из Западной Руси), так и с Константинополем (после смерти митрополита Максима князь Михаил Ярославич стремится возвести на митрополичий престол своего ставленника Геронтия и наладить связи с византийской столицей и Константинопольской патриархией).

Не случайно Тверь оказывается одним из первых русских городов, который начинает каменное строительство после татарского разгрома. В 1285-1290 гг. там возводится каменный храм Спаса Преображения (см. с. 161-168 наст. изд.). Судя по формулировкам летописи, об этом заботились и князь Михаил Ярославич (тогда ещё нежнатый) со своей матерью Оксинией, и тверской епископ Симеон. Последний был, как можно понять из посмертной похвалы ему в летописном тексте под 1288 г., выдающейся личностью: «беше учителен и силен книгами, князя не стыдился пряся, ни вельмож» [218]. В 1292 г. храм украшается росписью: «...иконописци подписаша на Тфери церковь камену святого Спаса» [219]. В условиях тогдашней Руси это было выдающимся и редким мероприятием [220]. Эти события художественной жизни Твери несколько предвосхищают аналогичные факты в художественной истории Новгорода: возрождение каменного строительства в 1292 г. и фресковую роспись 1290-х гг. в Никольской церкви на Липне (см. с. 357-359 наст. изд.).

Центральным памятником тверской культуры рассматриваемого периода является богато иллюстрированная рукопись так называемой Хроники Георгия Амартола, хранящаяся в РГБ, собрание Московской духовной академии, № 100 [221].

Хроника Георгия Амартола («Георгия Мниха») — летопись, составленная в IX в. византийским монахом Георгием, который назвал себя «Амартолом» (греч. «грешник»). Она включает библейскую историю—от сотворения Адама до царствования Навуходоносора и чудес пророка Даниила; историю Александра Македонского; историю Рима от Ромула и Рема до императора Траяна; историю Византии, начиная от Константина Великого. Текст был доведён до 842 г., а в X в. расширен, возможно видным византийским хронистом Симеоном Логофетом, изложением византийской истории вплоть до 948 г. Получившееся сочинение было переведено на славянский язык (по мнению одних исследователей—в Киевской Руси в XI в., по мнению других—в Болгарии в X в. и лишь отредактирован в Киеве в XI в.) [222]. Текст Хроники, в различных редакциях и сохранившихся списках, был изучен В. М. Истриным [223].

Между тем иллюстрированный текст этой Хроники сохранился только в одном варианте, в одном списке—в названной рукописи РГБ. Анализ исторических данных, иконографии изображений, палеографических особенностей приводил исследователей к различным вариантам датировки памятника: от конца XIII [224] до конца XIV в. [225] В ряде случаев предлагались хронологические рамки для времени его создания, зависящие от тех или иных событий в жизни Тверского княжества [226]. На основании накопленных к настоящему времени данных следует отнести Тверской список Хроники Георгия Амартола к самому концу XIII—первой четверти XIV в. [227]

Манускрипт содержит 273 пергаменных листа, где находится текст, исполненный уставом в два столбца. Размер листа из-за неодинаковой обрезки пергамента при ремонтах кодекса колеблется от 296 до 301 мм в высоту и от 226 до 230 мм в ширину. Имеются две «выходные», начальные миниатюры, а также 127 миниатюр на страницах среди текста, которые иллюстрируют содержание Хроники. Часть миниатюр исполнена позже остальных, ближе к концу XIV в. [228]

Рукопись—как её текст, так и иллюстрации—представляет собой одно из самых значительных произведений русской средневековой культуры [229]. Она принадлежит к узкому кругу сохранившихся рукописей византийского мира, содержащих иллюстрированные исторические хроники, и стоит в одном ряду с такими памятниками, как Хроника Иоанна Скилицы конца XIII в., Мадрид, Национальная библиотека, vitr. 26–2 [230], и Летопись Манассии XIV в., Vat. cod. slav. II [231]. В русской культуре ей составляют параллель Радзивилловская летопись конца XV в. [232] и грандиозный Лицевой летописный свод XVI в. [233]

Две начальные миниатюры тверского Амартола находятся на одном развороте, на л. 17 об.–18, после вступительных разделов Хроники [ил. 413, 414]. На одной, слева, представлены тверской князь Михаил Ярославич (род. в 1271 г. уже после смерти своего отца князя Ярослава Ярославича, убит в Орде в 1319 г.) и княгиня, как предполагается, его мать Оксиния († 1312), которые стоят по сторонам Христа, восседающего на престоле. Эту композицию нельзя в полной мере определить как титоровскую, поскольку здесь не показано поднесение Христу заказанного произведения, как мы это можем видеть, например, во фреске церкви Спаса на Нередице 1099 г. (князь Ярослав Всеволодович подносит храм Христу) [234] или в миниатюре Изборника Святослава 1073 г., ГИМ, Син. 31д (где князь Святослав Ярославич подносит Христу манускрипт) [235]. В миниатюре тверского Амартола князь и княгиня



413

[223] *Истрин*, 1920, 1922, 1930.
[224] *Айналов*, 1925.

С. 12–35 (в промежутке между временем закладки Спасского собора в Твери в 1285 г. и женитьбой тверского князя Михаила Ярославича в 1294 г.); *Подобедова*, 1963. С. 17–18, 21; *Подобедова*, 1965. С. 15–16, 19. Имеются также многочисленные «промежуточные» варианты мнений исследователей. [225] *Вздорнов*, 1980/1. С. 46.
[226] Так, О.И. Подобедова предполагала создание манускрипта между 1304 г., когда князь Михаил Тверской получил ярлык на великое княжение, и 1307 г., когда он потерпел поражение в войне с Москвой. См.: *Подобедова*, 1965. С. 20–23.
[227] Результаты кодикологических и палеографических исследований см.: *Анисимова*, 2004. С. 290–291.
А.С. Преображенский, учитывая некоторые крайние мнения, предлагает отнести рукопись к концу XIII—

первой трети XIV в. (*Преображенский*, 2012/1. С. 261).
[228] *Потов Г.*, 1978.

С. 75–83. Перечень поздних миниатюр см.: *Анисимова*, 2009. С. 320–327.
[229] Сравнительно недавние исследования рукописи, с библи.: *Подобедова*, 1963; *Подобедова*, 1965. С. 11–48; *Вздорнов*, 1980/1. С. 45–46, 48, 50, 52. Кат. 18; *Анисимова*, 2004; *Анисимова*, 2009; *Преображенский*, 2012/1. С. 257–265.
[230] *Grahar, Manoussacas*, 1979.
[231] *Дуйчев*, 1962.
[232] Радзивилловская летопись, 1994.
[233] Лицевой летописный свод, 2006.
[234] *Преображенский*, 2012/1. Ил. на с. 163, текст с. 164–173.
[235] ИРИ. Т. 1. 2007. Ил. на с. 442; *Преображенский*, 2012/1. С. 97–103, 106–107; Ил. на с. 96.
[236] *Psalterium Egberti*. 2000. Fol. 10v.; *Смирнова*,

2004/3. Ил. на с. 89; ИРИ, 2007. Ил. на с. 458; *Преображенский*, 2012/1. Ил. на с. 105.
[237] Начиная с их фигур на полях иконы «Св. Николай» из Новодевичьего монастыря (ГТГ), конца XII—начала XIII в. (Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 9, авт. О.А. Корина), затем на новгородской иконе из Савво-Вишерского монастыря 1260–1270-х гг. (Национальный музей «Киевская картинная галерея»), на иконе раннего XIV в. в ГИМ (см. с. 228–230 наст. изд.), и многократно в более поздних изображениях.
[238] Подробную библиографию рукописи см.: *Вздорнов*, 1980. Кат. 18.
[239] Впервые высказано в печати: *Леонид*, 1894. С. 9–11.
[240] *Анисимова*, 2004. С. 295, 298; *Преображенский*, 2004 (опубликовано: *Преображенский*, 2012/1. С. 262–263).

413 Князь Михаил Ярославич и княгиня Оксиния в предстоянии Спасу. Миниатюра тверской Хроники Георгия Амартола. Конец XIII — первая четверть XIV в. РГБ, МДА, 100. Л. 17 об.

414 Монах Георгий Амартол — писец рукописи. Хроника Георгия Амартола. Л. 18

показаны как благочестивые правители в предстоянии перед Христом, с руками, приподнятыми перед грудью и простёртыми к Спасителю в молитвенном жесте. Обе фигуры изображены вполборота перед Спасителем, причём князь Михаил Ярославич, обращаясь к Христу, направляет взгляд в сторону зрителя, как бы приглашая последнего к молитвенному предстоянию. Князь одет в узкий тёмно-зелёный хитон-рубашу, доходящую до колен, с широкой пурпурной узорной каймой по нижнему краю, и красный княжеский плащ «корзно», треугольником спадающий на груди. Подкладка плаща сделана из меха, как, например, в миниатюре Кодекса Гертруды, 1078–1086 гг. (Италия, Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI, fol. 5v), где и у князя Изяслава Ярославича, и его жены Куни-

гунды-Ирины показана меховая (горностаевая) изнанка плащей [236]. Впоследствии мы нередко встречаем меховую подкладку—то беличью, то горностаевую—в изображениях св. князей-братьев Бориса и Глеба [237]. На голове у князя—то ли обруч, то ли прозрачная ткань, прикрепленная к этому обручу и закрывающая темя. Привлекает внимание широкий круглый воротник, который, вместо украшенных золотом и жемчугами оплечий византийских придворных одежд, сделан из горностаевого меха—белого с чёрными хвостиками. Княгиня Оксиния (надпись с её именем поновлена, но предполагается, что восходит к первоначальной) показана в длинном пурпурном плаще со светлой изнанкой; на голове—светлый плат.

Долгое время предполагали, что на первой миниатюре тверского Амартола изображён какой-то византийский император с дополнительной фигурой, трактованной по-разному [238]. Затем пришли к выводу, что представлены не византийские императоры, а сами русские князья—сын и его жена или мать [239]. В пользу этого предположения свидетельствует надпись (правда, поновлённая) с именем княгини Оксинии, помещённая около женской фигуры. Но встречается и мнение, что изначально здесь была изображена не мать князя, а его жена Анна, прославившаяся праведной жизнью, причисленная в XVII в. к лику святых и получившая известность как преподобная Анна Кашинская. Интерпретация женской фигуры как княгини Оксинии сейчас наиболее распространена среди исследователей.

В недавние годы двумя авторами было высказано предположение, что в композиции тверской миниатюры с князем Михаилом и княгиней Оксинией содержится аллюзия на изображение перед Христом византийских правителей—императрицы Феодоры, при которой произошло восстановление иконопочитания в Византии (843) и её сына императора Михаила (842–867) [240]. Георгий Амартол закончил свою часть Хроники как раз в 842 г., в царствование Михаила. Вспомним также, что тверской князь Михаил был соимён византийскому императору и что существует параллелизм между правлением этих двух византийских императоров—матери и сына—и правлением князя Михаила Ярославича, чьей соправительницей была его мать Оксиния. Память об императоре Михаиле и его матери Феодоре могла быть актуальной на Руси ещё и по причине их роли в восстановлении иконопочитания после долгого господства византийских иконоборцев. В тексте Хроники, в перечне разделов, даётся соответствующая характеристика императрице Феодоре: «Яко ц(с)рца Феодора правоверна соуци яже на стья иконы ч(с)тно вероу имоуци,



414

патриарха оземьствова [изгнала, отправила в ссылку] яко соуще еретика...» (написание упрощено). Как известно, тема почитания икон была исключительно актуальной в культуре средневековой Руси [241]. В прототипе рукописи тверского Амартола могли быть изображены эти византийские властители—Михаил и Феодора [242], но в нашей рукописи представлены явно не они: слишком отличаются их одежда и головные уборы от облачений в царских венцов византийских императоров.

Исключительное значение, которое придавалось первой миниатюре тверского Амартола, проявляется и в том, что внутри самой композиции, на узкой вертикальной грани подножия Спасителя, помещена вотивная надпись: «Многогрѣшныи раб Бж Пркп[ии?]...[ни] [мних?]». Относительно личности Прокопия есть разные мнения: это либо художник, как полагали Д. В. Айналов, Г. И. Вздорнов, Г. В. Попов [243], либо неизвестный нам представитель ктиторской среды, внутри которой была заказана рукопись для поднесения тверскому князю (Т. В. Анисимова, А. С. Преображенский) [244]. Расположение надписи на подножии роднит миниатюру со многими другими произведениями византийского мира, среди которых особенно много русских, новгородских памятников начиная с XIV в. [245] Такое размещение вотивной надписи, как и расположение фигур заказчиков у подножия престола Спасителя, ассоциируется с текстом Псалтири (Пс. 98, 5): «Возносите Господа Бога нашего и кланяйтесь подножию ног его, яко свято есть».

На правой стороне того же разворота в пандан первой миниатюре изображён составитель текста, монах Георгий Амартол за работой [ил. 414]. Он сидит на приземистом табурете, сравнительно высоко подняв колени, и пишет свой текст на длинном свитке, придерживая его за верхний конец. Правее стоит низкий столик с чернилами, красками, инструментами для письма. Примечателен архитектурный фон: в центре это киворий на четырёх тонких колонках—знак святости места, слева—палата с фронтоном, вносящая тему дворца, богатой светской постройки, справа одноглавая церковка. Композиция с Георгием Амартолом принадлежит к типу «авторских портретов», изображений составителя священного текста, подобно традиционным фигурам пишущих евангелистов, пророка Давида за составлением Псалтири, отцов церкви и преподобных, сочиняющих свои поучения.

Примером совмещения фигур заказчика манускрипта и составителя текста является выходная миниатюра ватиканского списка болгарской Хроники Манассии XIV в., Vatic. Cod. slav. II, fol. 1 [246]. Но там центром

трёхчастной композиции является болгарский царь Иоанн Александр, заказчик рукописи, венчаемый летящим ангелом. Спаситель пишет в своём свитке текст из Евангелия от Иоанна («Азь есмь светъ миру...»). Ин. VIII, 12), стоящий справа хронист пишет саму Хронику. Центрический тип композиции превращает эту миниатюру в апофеоз царя Иоанна Александра, его прославление.

Создаётся впечатление, что тверской Амартол является копией какого-то списка этого сочинения, который открывался образом автора текста—монаха Георгия, и что начальная миниатюра тверской рукописи с фигурами Христа и князей создана без строгой ориентации на схему и пропорции предполагаемой первой миниатюры уже имевшегося оригинала. Различия в высоте и пропорциях обеих композиций велики, даже если сделать скидку на некоторую асимметрию уровней нижнего края обрамлений, из-за неодинаковой обрезки листов при очередном переплетении книги [247]. Трудно сказать, исполнены ли эти миниатюры одним или разными мастерами. Помимо некоторых отличий в живописи ликов [248], разница сказывается, например, в трактовке тканых завес: тонкой, как вуаль, в первой композиции, тяжёлых, как бархат, во второй. Вместе с тем обеим миниатюрам присуща общая ритмика, поэтому их исполнение одним и тем же художником нельзя исключить.

В обеих начальных миниатюрах тверского Амартола решение архитектурных фонов опирается на одни и те же принципы: обрамление сцены имеет трёхчастное завершение, а в ритме линий большую роль играют конусы, фронтоны, маленькие куполки. Правда, в первой, левой миниатюре архитектурный фон является также и обрамлением и состоит как бы из двух слоёв. Первый, ближе к зрителю—это тройная арка, причём можно догадаться, что её средняя часть представляет собой купол, осеняющий Христа. На втором плане, над аркой—храм, где центральная часть завершается главкой, боковые—островерхими башенками, а под завершением проходит зубчатый карниз. Обе конструкции даны в строго фронтальном развороте, с незначительными элементами глубины, и по своему рисунку напоминают архитектурные фоны в сценах жития и мучения св. Димитрия из росписи ктиторской Метрополии (Св. Димитрия) в Мистре, Греция, около 1270–1285 гг. [249]

Архитектурное обрамление миниатюры, задуманное как символический образ «дома Божьего», где пребывают предстоящие Спасу князья, могло со временем получить и дополнительное истолкование: как аллюзия на главный, Спасо-Преображенский собор Твери, построенный в 1285–1290 г. кня-

[241] Смирнова, 2007/2.
[242] Анисимова, 2004. С. 295.
[243] Айналов, 1925. С. 31; Вздорнов, 1980/1. С. 48; Попов Г., 1997. С. 262.
[244] Анисимова, 2004. С. 294; Анисимова, 2009. С. 54; Преображенский, 2012/2. С. 264–265.
[245] Преображенский, 2001; Преображенский, 2007/1; Преображенский, 2012/2. С. 191–203.
[246] Дуйчева, 1962. Табл. 1.
[247] Известны примеры гораздо более резких различий между ктиторской композицией и другими миниатюрами рукописи, правда, не совмещёнными на едином развороте. В Изборнике Святослава 1073 г., ГИМ, Син. 31д, л. 10б.–2, помещена развёрнутая ктиторская композиция, исполненная упрощённо, тогда как остальные иллюстрации исполнены в исключительно утончённом ключе. См.: Преображенский, 2012/1. Ил. на с. 96.
[248] Наблюдение реставратора Г. З. Быковой, приведённое в ст.: Анисимова, 2004. Примеч. 63.
[249] Chatzidakis, 1981. III. 18 (p. 85).



415

зем Михаилом, княгиней Оксинией и тверским епископом Симеоном. Иначе трудно объяснить появление надписи (более поздней, чем сама миниатюра) на изображении храмовых сводов, которую можно прочесть приблизительно как «А н(ы) не не гладькы вьрха» [250]. Вероятно, наследники и преемники тех, кто заказал рукопись, воспринимали это изображение и как Небесный Иерусалим, и как местную святыню—главный собор Тверской земли.

Во второй миниатюре, с монахом Георгием, архитектурный фон состоит из простых конструкций. Архитектурный стаффаж этой сцены находит аналогии и в других памятниках позднего XIII—первой половины XIV в., например, в миниатюре с царём Давидом, пишущим Псалтирь, из новгородской Симоновской Псалтири, ГИМ, Хлуд. 3, л. 6 об., второй четверти XIV в. (см. с. 348 наст. изд., [ил. 506]). Сходны и центральная конструкция, с церковной главкой на плоской крыше кивория, и левое здание—с фронтоном и завесой. В тверской рукописи архитектурные мотивы даны в относительно простой форме, а в новгородской—в изысканной, что зависит и от более позднего

времени создания Псалтири, и от особых художественных вкусов, царивших при дворе новгородского архиепископа.

В обеих миниатюрах тверского Амартола формы наружных архитектурных обрамлений различны. В левой миниатюре, с Христом и князьями, обрамлением служит верхняя часть изображённого храма, имеющая острые, ломкие, колкие контуры и слегка ощутимый рельеф [251]. Между тем в правой миниатюре это тяжеловесная, плоская трёхлопастная арка, увенчанная главкой с крестом. Арка образована широкой жёлтой полосой, украшенной тонкими спиралевидными отростками, напоминающими завитки филигранны. Фон над аркой выполнен яркой киноварью, на нём—крупный орнамент из растительных мотивов.

Трёхлопастное обрамление композиций хорошо известно в византийском и русском искусстве XIII в., в том числе в русской миниатюре: в ростовском Апостоле 1220 г., ГИМ, Син. 7, л. 1 об. [252], в Евангелии из Научной библиотеки МГУ, 2 Ag 80, л. 1 об. [253], в Служебнике Варлаама Хутынского, ГИМ, Син. 604, л. 10 об. [254], в Словах Григория Двоеслова, РНБ, Погод. 70, л. 1 об. (см. с. 211–213 наст. изд., [ил. 351]). Но по общему художественному впечатлению, по тяжести форм, по низко опущенным концам центральной части эта арка в тверском Апостоле напоминает другие обрамления, не трёхлопастные, а просто арочные, но со столь же массивными пропорциями—в знаменитом новгородском Симоновском Евангелии 1270 г., ГИМ, Рум. 105 (см. с. 232–235 наст. изд.). Миниатюра с Георгием Амартолом сближается с миниатюрами в этой рукописи ещё одной приметой: использованием спиралевидного орнамента, напоминающего завитки филигранны. В тверском Амартоле он заполняет ленту арки, а в Симоновском Евангелии—фон над аркой. Тонкостью и красотой такого орнамента лишь отчасти снимается ощущение тяжести, грузности верхней зоны композиции. Создаётся впечатление, что Георгий Амартол совершает свой подвижнический труд в изоляции от мира, в тёмной пещере с придавленным сводом, но там, внутри, царит атмосфера интенсивного творчества, высокой духовности, о чём символически напоминают постройки с тонкими колонками и церковными главками внутри этой пещеры.

Традиции искусства византийского мира XIII в. с особой силой проявляются в трактовке образов, особенно в изображении Христа из первой миниатюры. Крупные, величественные формы, соразмерные пропорции, идеально прекрасный, скульптурно вылепленный лик, торжественное спокойствие этого образа заставляют вспомнить произведения византийского классицизма

[250] Анисимова, 2004. С. 292, 294. Ил. 293; Анисимова, 2009. С. 53; Преображенский, 2012/1. С. 263–264.
[251] Неправильно истолковывать архитектурный фон в миниатюре со Спасом на престоле, князем Михаилом Ярославичем и княгиней как условное изображение храма, построенного князем в Твери в 1295–1290 гг. Эту трактовку см.: Подобедова, 1965. С. 22; Попов Г., 1995. С. 8; Анисимова, 2004. С. 292, 294; Анисимова, 2009. С. 53. Оценку этого архитектурного фона как обрамления см.: Преображенский, 2012/1. С. 263–264.
[252] Вздорнов, 1980/1. Кат. 6.
[253] Вздорнов, 1980/1. Кат. 7.
[254] Попова, 1997. С. 274–279 (перизд.: Попова, 2003. С. 107–122. Ил. 129, 130. Цв. ил. X.

XIII в., например, фреску с изображением Спаса на престоле в кафоликоне монастыря Протат на Афоне, около 1290 г., приписываемую Мануилу Панселину [255] [ил. 415]. При этом лик Спасителя в миниатюре имеет более отвлечённое, отрешённое выражение, чем во фреске. О близости образа в тверской миниатюре к византийскому классицизму говорят и массивные пропорции фигуры, крупные складки, совмещение нескольких точек зрения на форму: фронтальной—на лик и торс, чуть сверху—на колени, ещё более высокой—на ступни, что в целом придаёт фигуре особую монументальность и выразительность.

Сложно изгибающиеся складки хитона и особенно гиматия Спаса, местами спиралевидные, вызывают в памяти приёмы позднекомниновского маньеризма самого конца XII в., хотя в русской миниатюре такой рисунок использован для передачи не внешнего, а, скорее, потенциального внутреннего движения.

В облике князя Михаила Ярославича—с непривычно короткой бородой, открытой шеей, не вполне понятным головным убором, в контурах его тонких, не скрытых одеждой ног—есть что-то необычное для русской традиции, напоминающее, пожалуй, образы западного, готического искусства. Обращает на себя внимание и орнамент над трёхлопастной аркой в миниатюре с монахом Георгием: объёмные, элегантно изгибающиеся заострённые листья. Они очень отличаются от плоскостных декоративных мотивов в растительном орнаменте византийских и русских рукописей XIII—XIV вв. и находят там лишь редкие и разрозненные аналогии: например, листья в верхних углах миниатюры с Петром и Павлом из ростовского Апостола 1220 г., ГИМ, Син. 7.

В обеих начальных миниатюрах Амартола не обнаруживается никаких особенностей византийского искусства XIV в., периода развитого Палеологовского Ренессанса. Однако, исходя из стиля миниатюр, трудно согласиться с теми, кто предлагает отнести рукопись тверского Амартола к сравнительно раннему времени—к концу XIII в., и даже более точно—ко времени до 1294 г., когда князь Михаил женился и должен был быть представлен не с матерью, а с женой [256]. Датировка рукописи в рамках самого конца XIII—первой четверти XIV в. предпочтительна по двум причинам. Во-первых, русские памятники именно этого периода уже утрачивают выражение внутренней статичности, огромной накопленной силы, готовой к раскрытию, но остающейся внутри образа, что ещё сохранялось, например, в иконе «Св. Николай» 1294 г. (см. с. 282–283 наст. изд.), и в ещё более сильной степени ощущается в таких иконах 1270–1280-х гг., как

«Собор архангелов» из Великого Устюга и «Св. Борис и Глеб» из Савво-Вишерского монастыря [см. ил. 355]. Как раз на рубеже веков образы становятся внутренне более мягкими, им присуще совмещение элементов византийского классицизма XIII в., понятого без утрированности приёмов, и плоскостных декоративных мотивов, пришедших из русского художественного наследия. Как раз такие особенности мы и видим в выходных миниатюрах Хроники Амартола. Во-вторых, на это же время указывают палеографические особенности рукописи, исследованные Н.Б. Тихомировым [257]. Мы могли бы лишь несколько сузить этот интервал, приняв за условную границу ante quem год смерти княгини Оксинии—1312 г. [258]

Основной массив миниатюр тверского Амартола посвящён истории мира, в её средневековом понимании: библейской истории от сотворения человека, повествованию об Александре Македонском, важным страницам из истории Римской империи, а затем—рассказу о первых веках Византийской империи. В круг византийских манускриптов с подобной тематикой входят не только немногие дошедшие до нас Хроники (Скилицы и Манассии), названные выше, но и Октатевхи («Восьмикнижия»), содержащие пересказ избранных библейских книг [259], а также миниатюры Псалтирей—той их разновидности, которая содержит не «авторские портреты» (или не только их), но и изображения библейских событий [260].

Циклы иллюстраций к рукописям «исторического» содержания нередко исполнялись по образцам, передававшимся из одной книжной мастерской в другую. Миниатюры Хроники Амартола, иллюстрирующие текст, среди сохранившихся памятников находят себе наибольшую аналогию—по характеру композиций и по элементам стиля—в миниатюрах Октатевхов, и более всего—в рукописи из монастыря Ватопед, cod. 602, относительно близкой к нашей Хронике по времени создания. Похожи не только расположение миниатюр среди текста в прямоугольных рамочках, но и взятые «крупным планом» композиции, как бы приближенные к зрителю, немногочисленность большинства сцен, крупные фигуры, словно прижатые к переднему плану, скудные жесты, простота архитектурных форм.

Иллюстрации к тексту тверского Амартола ещё недостаточно исследованы с точки зрения использовавшихся в них конкретных образцов. Г.И. Вздорнов обратил внимание на совпадение их иконографических схем с аналогичными по сюжету миниатюрами Октатевха XII в., хранящегося в Стамбуле, в музее Топкапы Сарай, а также с единичными композициями в Смирском Октатевхе XII в. [261] Однако на сегодняшнем

416, 417 Хроника Георгия Амартола. Конец XIII — первая четверть XIV в. РГБ, МДА, № 100:
416 Нимрод на охоте. Л. 20
417 Персей и его воины убивают Сарданапала. Л. 21 об.

этапе изучения создаётся впечатление, что в миниатюрах Амартола был использован свой, особый набор иконографических прототипов, не тот, который мы видим в большинстве дошедших до нас византийских образцов. Так, например, в византийских Октатевхах, в сцене наказания Мариам, сестры Моисея, проказой (Числ. 12), слева представлен киворий над священным престолом, правее стоят Моисей, Аарон и слегка склонившая голову Мариам [262]. Между тем в миниатюре Тверского Амартола (л. 64) Мариам сидит на скамеечке, вскинув руки с длинными рукавами, с неба на неё нисходят острые лучи, символизирующие гнев Господень, у скамеечки стоит Моисей, обернувшийся к подошедшим людям, среди которых впереди, вероятно, Аарон [ил. 421]. Миниатюры Амартола указывают тем самым на существование другой иконографической линии в иллюстрациях к Ветхому Завету, не только той, которая представлена в сохранившихся византийских сериях [263].

Иллюстрации тверского Амартола представляют собой важный познавательный источник, знакомящий читателя с мировой историей в её средневековом понимании, содержат поучения, истолкование ветхозаветной и римской истории, показывают греховных и праведных персонажей, злые и добрые дела. Эта сторона всего комплекса тверских миниатюр частично освещена в работах Д.В. Айналова и О.И. Подобедовой [264]. По мнению Г.И. Вздорнова, в основе тверского Амартола лежала

какая-то не дошедшая до нас иллюстрированная летопись [265].

Сюжеты миниатюр разнообразны. Среди них—редчайшие композиции, типа изображения далёкого заморского народа «врахманов», где женщины и мужчины будто бы живут на разных сторонах реки (л. 30), сцены сражений и специфических ситуаций ветхозаветной, римской и византийской истории. Вместе с тем обнаруживаются и такие сцены—и их много,—которые строятся по определённым, повторяющимся средневековым схемам или содержат широко распространённые мотивы. Таковы, например, изображения пира (в частности, пир царя Соломона в освящённом Иерусалимском храме, л. 91 об. [ил. 423], потомство Ноя—л. 38); многократно повторяющиеся изображения властителя на престоле; сцены успения того или иного персонажа, когда прощающиеся с усопшим припадают к его ложу, наподобие традиционной сцены «Успение Богоматери» с припадающими апостолами [ил. 420] (л. 59 об.—преставление Ревекки, жены Исаака; л. 64—преставление Аарона, л. 65—преставление Моисея; л. 89—преставление Давида). Сюда же относятся сцены казни—«усекновения главы» мечом (например, л. 145—мученическая смерть Иакова Зеведеева, [ил. 426]), совсем как в многочисленных византийских Менологиях, где изображается кончина мучеников.

Отдельную категорию составляют сцены, где не только схема, но даже и пропорции, типы фигур находят себе параллель в сохра-

[255] *Acheimastou-Potamianou*, 1994. P. 98, 99.

[256] *Айналов*, 1925. С. 13–21.

[257] Его мнение, высказанное устно, см.: *Анисимова*, 2004. С. 290.

[258] Троицкая летопись, 1950. С. 354.

[259] *Lowden*, 1992. От византийского времени сохранилось пять иллюстрированных Октатевхов: Ватиканская библиотека, Vat. gr. 747, XI в. (Дж. Андерсон относит эту рукопись к XIII в. см.: *Anderson*, 1982. P. 83–114); Смирна, Евангелическая школа, XII в. (рукопись погибла в 1922 г.); Стамбул, Топкапы Сарай, gr. 8, XII в.; Ватиканская библиотека, Vat. gr. 746, XII в.; Афон, Ватопед, Vatorepi 602, XIII в. (издание миниатюр: *Huber*, 1973; *The Treasures of Mount Athos*, 1991. Vol. 4. Figs. 47–187; *Galavris*, 1995. Figs. 191–198). Сведения о византийских Октатевхах и их изданиях см. также: *Вздорнов*, 1969. С. 213. Примеч. 213.

[260] Ср., например: *Cutler*, 1984. Ср. также новгородскую Псалтирь второй четверти XIV в., ГИМ, Хлуд. 3 (см. с. 346–349 наст. изд.).

[261] *Вздорнов*, 1969. С. 213. Ил. 3–6, 9–10.

[262] *Lowden*, 1992. Fig. 45 (Октатевх Vat. gr. 746, fol. 334, XII в.); Fig. 46 (Афон, Ватопед, cod. 602, fol. 136, XIII в.); *Huber*, 1973. Fig. 20.

[263] Миниатюры расположены в тверском Амартоле неравномерно; иногда по две на листе, а иногда многие страницы оказываются совсем без иллюстраций. Не объясняется ли это отсутствием необходимых образцов для иллюстрации тех или иных частей текста?

[264] *Айналов*, 1925; *Подобедова*, 1965. С. 22–30, 37–46.

[265] *Вздорнов*, 1969. С. 215–218.



416



417



418



419



420



421



422



423

418–426 Хроника Георгия Амартола:
 418 Сыновья Ноя раздают землю своим потомкам. Л. 38
 419 Гибель Содома и Гоморры. Л. 56
 420 Преставление Ревекки. Л. 59 об.
 421 Господь поражает Мариам проказой. Л. 64
 422 Нисхождение Божьего огня на Ковчег Завета. Л. 91
 423 Пир Соломона. Л. 91 об.
 424 Ассирийский царь и Манассия. Отъезд Манассии. Л. 108
 425 Манассия в темнице. Л. 108 об.
 426 Мученическая смерть Иакова Зеведеева. Л. 145

нившихся русских произведениях XIII–XIV вв. Это, например, правитель, представленный в центре, фронтально, восседающим на престоле, а по сторонам—его войско или придворные: л. 20—царь Крон, л. 20 об.—Нин, сын Крона, л. 24 об.—Ром (Ромул), судящий на троне рядом с золотым кумиром. Именно такие композиции используются в новгородской Симоновской Псалтири второй четверти XIV в., ГИМ, Хлуд. з [см. ил. 505], но там они даны в другом стилистическом варианте, более тонко, остро и изысканно. Асимметричные сцены на л. 108 с сидящим властителем и подходящими к нему людьми, например, «Ассирийский царь Родах приказывает иудейскому царю Манассии вернуться в Иерусалим» и «Манассия в темнице» [266] [ил. 425] похожи на клейма новгородской иконы «Чудо св. Георгия о змие с житием», раннего XIV в., ГРМ [см. ил. 441]. На л. 21 об. изображена гибель ассирийского царя Сарданапала. Он сидит в своих палатах, а убийцы, стоя снаружи, закалывают его копьями. Такая иконографическая схема известна в византийских изображениях убиения св. Димитрия Солунского в его темнице (откуда она, вероятно, пришла в изображение св. князя Бориса, которого убивают в шатре подсланные убийцы) [267]. Наконец, представленная на л. 56 гибель Содома и Гоморры [268] [ил. 419] во многом напоминает аналогичное клеймо южных врат в соборе Рождества Богородицы в Суздале, между 1227–1238 гг. [269]. Миниатюры тверской Хроники Георгия Амартола, при всей уникальности ансамбля её иллюстраций для русского искусства, связаны с русской культурой той эпохи множеством нитей, являются её органической частью.

В отношении стиля миниатюры тверского Амартола восходят к принципам искусства XIII в., к его мощным, тяжёлым формам, к тому этапу эволюции, когда искусство периферии византийского мира ещё не было затронуто новыми классицизирующими тенденциями. Действие разворачивается вдоль плоскости фона, без малейшей передачи перспективы. Громоздкие фигуры, расположенные близко к первому плану, имеют приземистые, тяжёлые пропорции. Лаконичные жесты акцентированы крупными кистями рук. Привлекают внимание напряжённые, остановившиеся взгляды скошенных глаз. Каждая миниатюра представляет собой вечно длящийся момент повествования. Персонажи застыли в кульминации действия. В тех случаях, когда в композицию включены пейзажные и архитектурные фоны, они даны крупно и лаконично. Исторические иллюстрации в тверской Хронике Георгия Амартола имеют другую стилистическую окраску, нежели две выходные миниатюры этой рукописи. Им присущ оттенок примитивности и вместе

[266] Эти миниатюры воспроизведены в кн.: *Вздорнов*, 1980/1. Кат. 18.
 [267] Сказание о Борисе и Глебе, 1985. Л. 125 об.; *Смирнова*, 2002. С. 115–119.
 [268] *Овчинников*, 1978. Ил. III.
 [269] *Манукян*, 2013/1. С. 20.
 [270] Итоги анализа, в том числе проводившегося О.А. Князевской, см.: *Анисимова*, 2014. С. 290–291.
 [271] Г.И. Вздорнов насчитал семь мастеров, работавших при создании основного массива рукописи, и указал ещё одного, трудившегося позже. См.: *Вздорнов*, 1969. С. 218–223.



424



425



426

с тем—повышенная энергия, пафос, ощущение значительности изображаемых событий и исторических ситуаций.

В написании текста Амартола принимали участие несколько писцов [270], а в иллюстрировании текста—несколько художников, в том числе и более позднего времени [271]. Особое значение имеет работа мастера, который в конце XIV в. заполнил своими миниатюрами те места в рукописи, где предшествующие художники тверского Амартола по каким-то причинам не написали изображений, оставив для них сво-

бодные участки [272]. Произведения этого последнего миниатюриста, работавшего при тверском епископе Арсении (1390–1409), отличаются гибкостью удлинённых фигур, передачей перспективы в изображении построек, определённой пространственностью композиций [273]. Его творчество находит аналогии в ряде других произведений позднего XIV в., в том числе в иллюстрациях новгородского лицевого Сказания о Борисе и Глебе того же времени, вошедшего в так называемый Сильвестровской сборник (РГАДА, Тип. 153) [274]. Поздние миниатюры Амартола указывают на значительность Твери как художественного центра не только в первой, но и во второй половине XIV в.

Новгород

Узловым произведением иконописи Новгорода конца XIII в. является «Св. Николай с избранными святыми», 1294 г. (Новгородский музей) [275] [ил. 427, 428]. Одна из самых больших русских икон (184 × 129 см) исполнена, как сообщает надпись внизу, по заказу некоего влиятельного новгородца Николы Васильевича иконописцем достаточно уважаемым, поскольку он назвал в надписи и своё имя—Алекса Петров: «В лето 6802 [1294] при князи Андреи Александровичи, и при архиепископе Клименте, и при посаднице Андреи Климовичи написана бысть икона сия поведением и стяжаниемъ раба Божия Николы Васильевича святому Николе в честь и в славу от века и до века, а писал грешный Алекса Петровъ сынъ» [276]. Икона была главной, «храмовой» в уже упоминавшейся Никольской церкви на острове Липно, построенной вблизи Новгорода, на том самом месте, где, по легенде, в 113 г. нашли посланный из Киева чудотворный «круглый образ» св. Николая, о котором будет сказано чуть позже. Место, где стоит Никольская церковь, находится близ водного пути, соединявшего северную Европу и Скандинавию с южными районами Руси, а через них—с Чёрным морем и Византией. Судя по местоположению храма, св. Николай должен был здесь особо почитаться как покровитель всех плавающих и путешествующих, как помощник купцов, чьи торговые суда шли мимо храма по древнему пути «из варяг в греки». Произведение было одним из самых чтимых иконных образов Новгорода, благоденствие которого во многом зависело от торговли. В рисунке иконы 1294 г., в округлых контурах белого омофора святителя можно усмотреть воздействие упомянутого «круглого образа» св. Николая. Это была круглая по форме икона, чудесным образом приплывшая, согласно легенде, в 113 г. из Киева на остров Липно, исцелившая новгородского князя Мстислава и помещённая в Никольский



427

собор на Ярославовом Дворище. Икона не сохранилась и известна лишь в более поздних копиях, одна из которых, исполненная в XIV в., была переделана в XVI в. (см. с. 345–346 наст. изд.).

[272] Перечень этих поздних миниатюр см.: Анисимова, 2009. С. 320–329.

[273] Попов Г., 1976; Попов Г., 1978.

[274] Сказание о Борисе и Глебе, 1985.

[275] Смирнова, 1976. Кат. 5; Гладышева, 1998. С. 102–111.

[276] Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 4 (авт. Е. В. Гладышева). С. 100. Древняя надпись сохранилась в повторении XVI в., где сначала приводится

первоначальный текст, а затем сообщается о поновлении иконы в 1556 г. при царе Иване Васильевиче, архиепископе Пимене, по повелению игумена Никольского монастыря (существовавшего при церкви Николы на Липне) Антония. После этого следует моление к св. Николе о заступничестве, с упоминанием царя Ивана Васильевича, царицы Анастасии, царевича Ивана Ива-

новича и царевны Евдокии. В цитированном нами тексте надписи орфография упрощена.

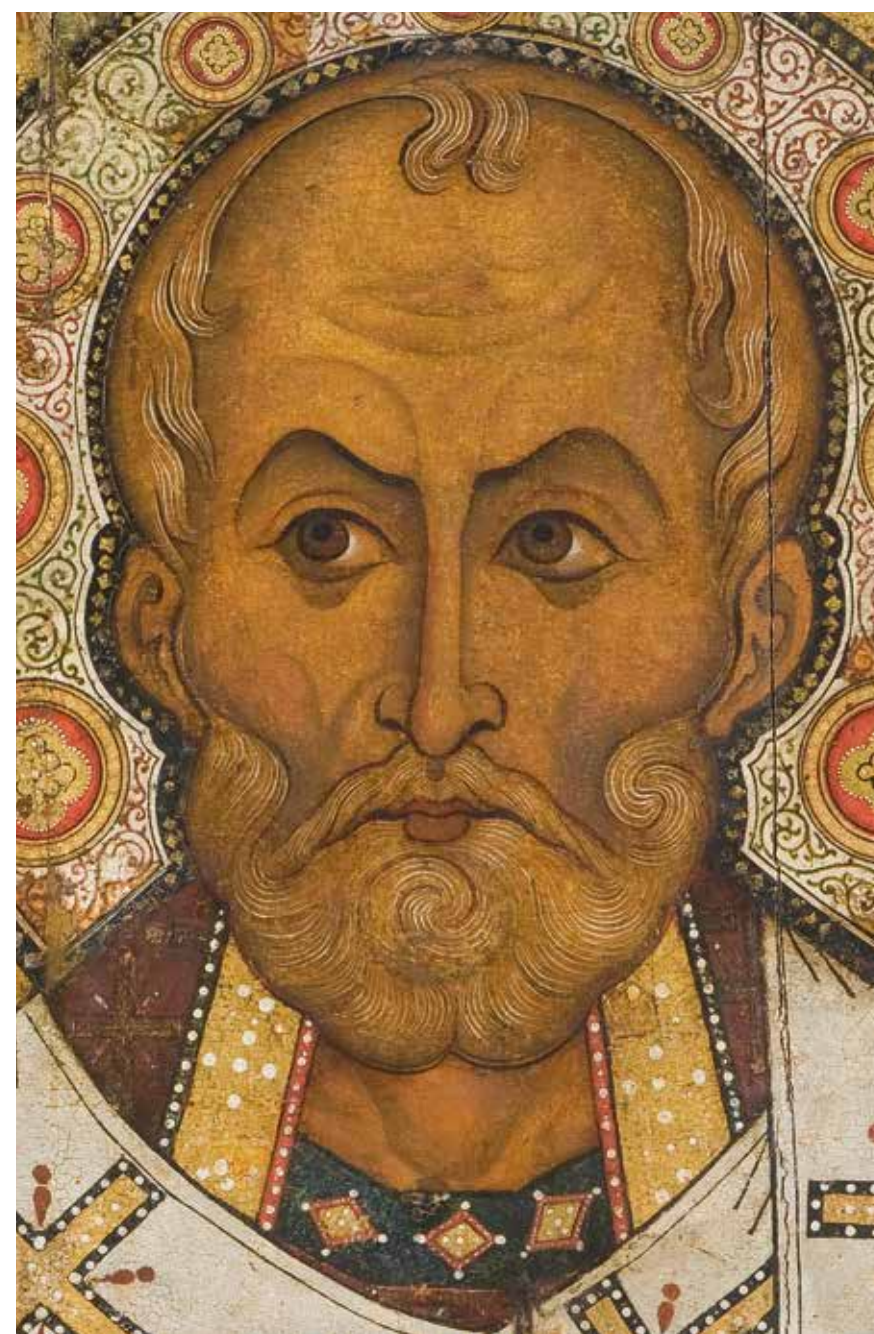
[277] Гладышева, 1998. С. 102–111.

[278] «А вне Златых врат святыи Никола пробилоб; и прокована вся икона серебром и позлачена. А когда царь придет, и тогда открывают серебро, и пелует царь во главу, отнюду же кровь шла, и паки покрывают серебром» (Книга Паломник, 1899. С. 37).

[279] Ср., например, византийскую мозаичную икону XIII в. в монастыре Св. Иоанна Богослова на Патмосе, Греция (см.: Patmos, 1988. P. 129).

427 Мастер Алекса Петров. Св. Николай с избранными святыми. 1294. Из церкви Св. Николы на Липне. Новгородский музей
428 Св. Николай. Деталь
429 Св. Николай. Новгородская икона конца XII в. ГТГ

В русских изображениях св. Николая XII–XIII вв. всегда ярко выступает его особая величественность. В этом проявляется то исключительное преклонение перед его образом, которое выразилось в одном из уже упомянутых нами греческих эпитетов епископа Мир Ликийских: «Ἰπεράγιος»—«сверхсвятий». В иконе 1294 г. явно присутствует память об иконе «Св. Николай» конца XII в., в XVI в. попавшей в Новодевичий монастырь в Москве [ил. 429]. Сходство сказывается не только в общей композиции поясного изображения с фигурами святых на полях, но и в иконографических деталях. В иконе 1294 г. исключительность святого, его духов-



428



429

ная сила передаются во многом посредством внешней характеристики—увеличением размера иконы и введением многочисленных декоративных элементов. Облачения святителя украшены имитацией жемчужин и золотых накладок, в облике св. Николая появляется нечто царственное. Ассоциация усиливается благодаря пурпурному цвету фелони святителя [277]. Узор нимба столь убедительно изображает металлический и эмалевый декор, что невольно кажется, будто икона воспроизводит некий особо чтимый и украшенный образ святого, вроде того, который находился в Константинополе и был описан там новгородским архиепископом Антонием во время его путешествия около 1200 г. [278] Поскольку св. Николай почитался как защитник христианской веры и борец с ересью, то по сторонам нимба представлены сам Христос (в ярко-красном хитоне и покрывом крестами гиматии, что напоминает об искупительной жертве Спасителя) и Богоматерь, вручающие святому Евангелие и омофор, знаки епископского сана. Этот мотив известен в византийском искусстве уже в XI в. [279] Он соответствует рассказу о Никейском чуде: за выступление против еретика Ария на Первом Никейском соборе Николай Мирликийский был посажен в темницу и лишён епископского сана, но явившиеся ему Христос и Богоматерь

восстановили его архипастырское достоинство [280]. Текст рассказа о Никейском чуде известен лишь с XIV в., поэтому справедливо предположить, что он сложился под воздействием изображений, возникших в византийском искусстве значительно раньше [281].

Центральная фигура на иконе из Липенского монастыря окружена множеством изображений на полях, которые своим сочетанием создают образ христианской Церкви. Наверху это Этимасия (Уготованный престол) с ангелами и двенадцатью апостолами (композиция, часто обрамлявшая фигуру Христа). На полях в порядке иерархии помещены фигуры в рост шести св. епископов («отцов церкви») [282], шести мучеников (среди них и русские князья-страстотерпцы Борис и Глеб) [283] и, наконец, в нижних углах—поясные изображения двух св. целителей Козьмы и Дамиана. В результате общая композиция приобретает поистине вселенское звучание.

В выборе художественных средств Алекса Петров во многом опирается на традицию, сложившуюся в русской иконописи к XIII в. Отсюда строгая плоскостность общей композиции, плавно построенный тонкий рельеф лика, его общий оливково-охристый тон, эластичность линий, мимика и жест пронзительного и мудрого владыки. Но, по сравнению с русскими домонгольскими произведениями, многое изменилось: в иконе 1294 г. композиция исключительно плотная, нагруженная, размер центрального изображения гиперболизирован, орнаментация небывало изобильная, изгибы контуров подчинены условному ритму, а вовсе не закономерностям построения человеческой фигуры. В иконе присутствуют два центра, вокруг которых организуется ритмическое движение линий. Первый—лик св. Николая, окруженный нимбом и подчеркнутый широкой дугой омофора. Второй—благословляющая рука, от которой словно исходит излучение, сдвигая книгу Евангелия. В прихотливой стилизации линий есть переключки с живописью поздней романики или ранней готики. Факт контактов с западноевропейским миром доказывается такой важной деталью, как покрой фелони с высокими разрезами по бокам почти до плеч (византийские фелони—круглые, с прорезью только для головы). Большие, ровно закрашенные плоскости, разделённые тёмными контурами, придают иконе 1294 г. некоторое сходство с западноевропейскими витражами.

По многообразию стилистических истоков икона 1294 г. может быть сопоставлена с «Богоматерью на престоле» («Толгской Первой») из Ярославля [см. ил. 397]. Оба произведения своей тонкой линейной структурой и торжественной композицией словно замывают развитие русской иконописи XIII в.,

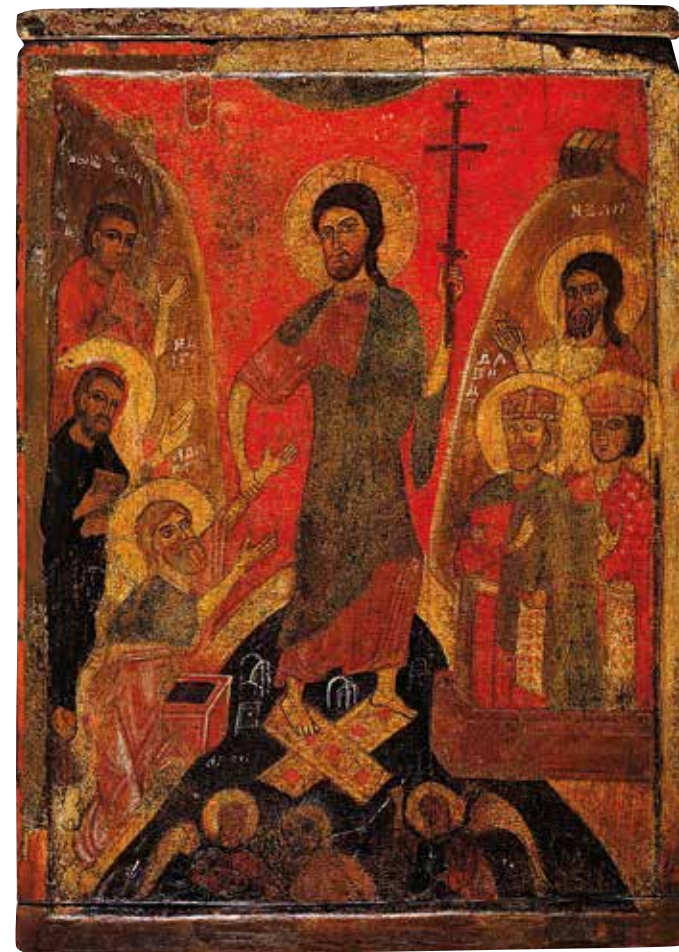
являются его финалом и апофеозом. Оба произведения представляют собой шедевры с широкой иконографической программой, они исполнены с максимальной утончённостью, возможной в ту эпоху.

Как объяснить столь существенную разницу между произведениями единого комплекса—росписями Никольской церкви и её же храмовой иконой? Мастера, исполнившие эти произведения, а именно безымянные фрескисты и иконописец Алекса Петров, имели, по всей видимости, разную выучку, хотя и были возвращены, скорее всего, на местной новгородской почве. Росписи были исполнены фрескистами, приглашёнными архиепископом Климентом,—строителем и заказчиком храма. Между тем храмовую икону св. Николая заказал некий богатый новгородец по имени Никола Васильевич, который, возможно, пожелал внести свой вклад в почитание своего святого покровителя.

Комплекс убранства Никольской церкви, при всём различии между его настенными росписями и иконой, принадлежит к высшему, «аристократическому» слою новгородской живописи. Он содержит важную политическую концепцию, проводит идею значимости русской истории, что более всего сказывается в росписях, но присутствует и в иконе «Св. Николай», где среди других святых изображены св. Борис и Глеб. Этот комплекс отражает художественные вкусы и материальные возможности как архиепископа и его окружения, так и высоких кругов новгородского общества.

Совсем другие интонации сказываются в иконах—«Сошествие во ад» и «Вознесение пророка Ильи» (Виченца, собрание банка «Интеза Санпаоло» в Галерее палатцо Леони Монтанари) [284]. Обе эти иконы—родом из XIII столетия, их композициям присущ «космический» смысловой масштаб, ощущение величия мироздания. В «Сошествии во ад» [ил. 430] иконография воспроизводит один из самых распространённых в древности вариантов сцены: Христос представлен фронтально, с крестом в руке—символом его страстного пути и триумфа над смертью, а по сторонам—по три фигуры. Справа это Давид, Соломон и Иоанн Предтеча, а слева, кроме Адама, должны быть Ева и Авель. Однако фигуры двух последних утрачены и написаны заново в более позднее время, причём вместо Евы изображали Моисея, а от её первоначальной фигуры остались только маленькие кисти рук, простёртые к Христу. Такая симметричная композиция, где по одну сторону Христа фигуры выстраиваются одна над другой—«лесенкой», а по другую сторону—«треугольником», широко известна в искусстве XIII—XIV в. и встречается в русской иконописи рассматриваемого периода

430 Сошествие во ад. Конец XIII в. Виченца, собрание банка «Интеза Сан Паоло»
431 Вознесение пророка Ильи». Конец XIII в. Виченца, собрание банка «Интеза Сан Паоло»



430



431

[280] *Anrich*, 1917. S. 393.
[281] *Ševčenko N.*, 1983. P. 78, 79. Ср. также: Иконы Великого Новгорода, 2008. С. 107.
[282] Там изображены попарно, по горизонтали: Василий Великий и Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Ипатий Гангрский, Кирилл и Афанасий Александрийские.
[283] После Бориса и Глеба представлены св. мученики-воины Георгий и Димитрий, св. мученики и целители Флор и Лавр.
[284] *Icône russe*, 2003. Cat. 1, 2 (авт. Э.С. Смирнова); *Смирнова*, 2004/1; *Smirnova*, 2006.

[285] См. Поучение о Воскресении Христовом Кирилла Иерусалимского; Гомиллию на Вознесение Христова Иоанна Златоуста; кондак пророку Илье Романа Сладкопевца и др. (РГ. Т. 33/1. Col. 857–860; T. 50. Col. 450–451; *Le Saint Prophète Élie*, 1992. P. 164).
[286] *Добрынина*, 2011; *Добрынина*, 2012; *Dobryniina*, 2012.

(см., например, новгородскую икону из Введенской церкви в Тихвине, см. с. 352–353 наст. изд.), северную икону из погоста Чухчерьма на Северной Двине, см. с. 327–329 наст. изд.).

«Вознесение Ильи» [ил. 431] выделяется своими иконографическими и композиционными акцентами. В основе сцены лежит текст из 4 Книги Царств (II, 9–14), повествующий о последней беседе Ильи с его учеником Елисеем и о вознесении пророка: «...Когда они шли и дорожку разговаривали, вдруг явилась колесница огненная и кони огненные, и разлучили их обоих, и понесся Илия в вихре на небо. Елисей же смотрел и воскликнул: отец мой, отец мой, колесница Израилева и конница его! И не видел его более. И схватил он одежды свои, и разорвал их на две части. И поднял милоть Ильи, упавшую с него, и пошел назад, и стал на берегу Иордана...»

Уже в раннехристианский период повествование о Вознесении Ильи наделялось христологическими параллелями и считалось прообразом грядущего спасения человеческого рода. На ряду с саркофагов IV в. Вознесение Ильи изображено рядом с Моисеем, получающим скрижали на Синае, а иногда и с Ноем, к которому слетает голубь с оливковой ветвью (ср. саркофаги в Сант Амброджо в Милане, в Лувре и в гротах Ватикана). Названные сцены с ветхозаветными персонажами—Ильёй, Моисеем, Ноем представляют собою символическое проображение событий новозаветной истории. Вместе с тем в христианской патристике очень рано появляется толкование Вознесения Ильи как прообраза Вознесения Христова [286].

Передача милоти Елисею, ученику Ильи, в христианской теологии рассматривалась как образ ниспослания благодати человеческому роду. Западноевропейские богословы, как правило, считали передачу милоти прообразом передачи ключей апостолу Петру, а в восточной церкви господствовало вос-

сеение, получающим скрижали на Синае, а иногда и с Ноем, к которому слетает голубь с оливковой ветвью (ср. саркофаги в Сант Амброджо в Милане, в Лувре и в гротах Ватикана). Названные сцены с ветхозаветными персонажами—Ильёй, Моисеем, Ноем представляют собою символическое проображение событий новозаветной истории. Вместе с тем в христианской патристике очень рано появляется толкование Вознесения Ильи как прообраза Вознесения Христова [286].



432

ходящее к творениям Иоанна Златоуста восприятие этого события как прообраза Евхаристии [287].

Изображение пророка Ильи, поднимающегося на небо на огненной колеснице, было в раннехристианской и византийской культуре тесно связано с образом Солнца—Гелиоса, движущегося в колеснице по небу. Этому способствовало и сходство имён: «Илиас» и «Гелиос» («Илиос»). Однако в сценах с Ильёй Пророком всегда изображается и само его вознесение, и сопутствующее событие: провожающий его на земле ученик—пророк Елисей, а также передача чудодейственного плаща-милоти от пророка Ильи к Елисею. Тем самым композиция становится изображением не одного, а сразу двух событий, двух движений: одно из них направлено к небесам, а другое (передача милоти)—с небес на землю.

Почитание пророка Ильи и его реликвии—милоти—было издавна известно в Константинополе, о чём, в частности, неоднократно упоминает Антоний Новгородец в описании своего путешествия в Царьград около 1200 г. [288] Сцены Вознесения Ильи на небо получают широкое распространение в византийской миниатюре и монументальной живописи начиная с IX—X вв., а с XIII в. встречается в византийской иконописи, хотя редко [289] [ил. 432].

В XIII—раннем XIV в. в изображениях «Вознесения Ильи», создававшихся в византийском мире, возникают новые акценты. Причиной новой трактовки сцены была, с одной стороны, характерная для культуры XIII—XIV вв. волна интереса к ветхозаветным сюжетам как прообразам новозаветных событий. С другой стороны, здесь играло свою роль и развитие культуры византийских провинций, впитывание местным искусством древних народных традиций, что привело к усилению роли космического начала в почитании Ильи Пророка и породило ассоциацию его образа с мотивами древнейших, дохристианских верований.

Используются два варианта композиции: один—симметричный, с фронтальной фигурой пророка в колеснице и расположенными с обеих сторон конями, которые возносят пророка Илью так, как это делают грифоны в сцене «Вознесение Александра Македонского», а другой—диагональный, где движение показано «в профиль», слева направо и снизу вверх, к небу. В симметричном варианте сильнее подчёркивается триумфальный характер события, прославление пророка Ильи, а в диагональном—духовная связь пророка и с землёй, и с небесами. Для русской иконографии характерен диагональный вариант сцены. Но примечательно, что в русской иконе из Виченцы, с «диагональным» вариантом иконографии, присутствует и тема триумфа возносящегося пророка. Укрупнённая фигура Ильи представлена фронтально, в торжественной позе, с разведёнными в стороны и чуть приподнятыми руками.

Иконография иконы из Виченцы фиксирует и чисто русские черты. Так, в отличие от памятников византийской традиции, здесь появляется изображение архангела Михаила—обитателя горных высей. Большое внимание уделяется изображению небесной стихии, того природного фона, на котором происходит действие. В иконе ещё не изображён огненный ореол, который станет непременным признаком русского извода этой сцены. Однако здесь присутствует другая, поистине уникальная подробность: весь фон покрыт голубыми спиралями (сейчас они полустёрты), символизирующими воздушный эфир. Эта особенность не встречается в искусстве византийского круга и в других дошедших до нас русских изображениях этого сюжета.

В рассматриваемой иконе «Вознесение Ильи» видны результаты переделок, произведённых, видимо, в среде иконописцев-старообрядцев XVIII—XIX вв. Из первоначальной композиции были вырезаны утраченные участки, а оставшееся изображение разрезали на три части: основную сцену, фигуру архангела и фигуру благословляющего Христа в небесах. После этого все три части

432 Вознесение пророка Ильи. XIII в. Никосия (Кипр), Музей архиепископа Макариоса

433 Иоанн Златоуст. Миниатюра Соловецкого Служебника. Конец XIII — начало XIV в. РНБ, Сол. 1017/1126. Л. 1 об.

[287] Иоанн Златоуст. Гомилия к народу Антиохийскому // PG. Т. 49. Col. 46.

[288] Книга Паломник, 1899. С. 20, 25, 31.

[289] Ср., например, кипрскую икону XIII в. из церкви Св. Феодора ту Агру (Никосия, Музей архиепископа Макариоса). См.: *Sophocleous*, 1994. Cat. 19. П. р. 145.

[290] Это могло произойти ещё в начале—первой трети XX в., на что указывает характер реставрации «Сошествия во ад». Что касается «Вознесения Ильи», то поновление его живописи (к настоящему времени удалённое) может свидетельствовать о бытовании иконы в среде старообрядцев.

[291] *Смирнова*, 2007/1; *Смирнова*, 2007. Впервые это встречается в полуразрушенной фреске Снеггорского монастыря во Пскове, 1313 г. (см. с. 423 наст. изд., [ил. 589]).

[292] *Ророва*, 1975. Р. 48, 50. П. 25 (перезд.: *Попова*, 1983. С. 32, 33. Ил. на с. 25; *Попова*, 2003. С. 273, 274. Ил. 198); *Ророва*, 1984. С. II. Abb. VIII; СК, 1984. № 311.

вмонтировали в новую доску. Но, несмотря на отмеченные переделки, с первого взгляда видно родство этой иконы с «Сошествием во ад» из той же коллекции: фронтальный разворот композиции, укрупнение центральной фигуры, её как бы срезанные с боков очертания, а главное—сходная трактовка действия. В обеих иконах выявлена тема спасения, ниспосланного с небес человеческого роду. И Христос, и пророк Илья, сжимая в руках свои символические атрибуты—крест и чудодейственную милоту, представлены глубоко задумавшимися, устремившими взгляд вдаль. В раздумьи изображены и другие участники обеих сцен. Адам не смотрит на Христа, Ели-

сей не смотрит на Илью, каждый погружён в размышления о великом смысле происходящих событий. В скупом, но ярком колорите обеих икон есть небольшое различие: мастер «Сошествия во ад» не располагал чистой синей краской, заменяя ее ярко-зелёной; мастер же «Вознесения пророка Ильи» синюю краску имел.

Можно предположить, что обе иконы созданы в одной и той же мастерской—вероятно, новгородской. Не исключено, что они происходят из северных областей Руси, где было сильно новгородское культурное влияние. Иконы имеют сходные размеры: 66 × 47,2 см и 55 × 45 см. Некоторая разница в размерах может объясняться переделкой доски «Вознесения пророка Ильи». Не исключено, что они были вывезены [290] из одного и того же храма.

В обеих иконах обнаруживается важнейшая для средневекового мышления идея связи Ветхого и Нового Заветов, прообразования (предвосхищения) новозаветных явлений в событиях Ветхого Завета. Не позднее первой половины XIV в. в русской иконографии появляются композиции, которые указывают на эту же взаимосвязь путём включения ветхозаветных фигур и эпизодов в изображение новозаветных событий. Так, например, в сцене Преображения Господня, являющейся иллюстрацией новозаветного, евангельского события, появляются сцены из истории ветхозаветных пророков Ильи и Моисея [291], а в изображениях Сошествия во ад—по несколько фигур ветхозаветных праматерей, кроме Евы.

Между новгородскими произведениями конца XIII в.—росписями церкви Николы на Липне, её храмовой иконой 1294 г. и только что рассмотренными двумя иконами—нет прямой стилистической связи. Тем не менее в них можно уловить важную общую черту: самостоятельность художественного и иконографического мышления, отражение местных взглядов и позиций. В росписи Никольской церкви эта особенность связывается во введении идеи о русской святости, русском вкладе в развитие христианства, благодаря активному включению в программу этой росписи фигур русских святых. Икона 1294 г. содержит небывалый образ Мирликийского святителя, в котором его прославление достигает исключительно высокой степени. Наконец, обе небольшие парные иконы, возможно, свидетельствуют о самостоятельном подходе русских иконографов к сопоставлению ветхозаветных прообразов и новозаветных событий.

Из новгородских книжных миниатюр мы лишь одну можем с уверенностью отнести к рассматриваемому периоду. Это изображение Иоанна Златоуста в Соловецком Служебнике, РНБ, Сол. 1017/1126 [292] [ил. 433].



433

Фигура Иоанна Златоуста имеет плавные очертания. Торжественная поза святителя, с широко разведёнными в стороны руками, подчёркивает величие образа. Крупные чёрные кресты и «гамматы» (в виде греческой буквы «Г» — «гаммы») на фелони усиливают монументальность композиции, а тонкий спиралевидный орнамент на набедреннике («палице») вносит в изображение элемент утончённости. Спокойный лик Иоанна Златоуста, с крупными чертами и широко открытыми глазами, а также мягкий колорит, в котором господствуют голубой, «небесный» цвет фона, белый и чёрный цвета одежд, позволяют видеть истоки этого образа в искусстве XIII в. Торжественность позы, отрешённость взгляда, отвлечённость образа роднят миниатюру с искусством второй половины столетия.

На протяжении первой четверти XIV в. в политической и культурной жизни Новгорода не появлялось столь ярких фигур, как архиепископ Климент, скончавшийся в 1299 г., или архиепископ Моисей, избранный на свой пост в 1325 г. Тем не менее временной промежуток между периодами их владычества (архиепископскую кафедру занимали в это время святители Феоктист и Давыд) наполнен крупными событиями и напряжённой деятельностью: храмовым и монастырским строительством, войнами и походами, поездками новгородцев в другие русские земли и визитами видных исторических лиц в Новгород. То возрождение культурной жизни города, которое активно развернулось в дальнейшем, во второй четверти XIV в., было подготовлено в период, рассматриваемый нами сейчас.

Об интенсивности культурной жизни полнее всего говорят сведения о возведении храмов — и каменных, и деревянных (см. с. 94–101 наст. изд.). Это важно не только для истории новгородской архитектуры, но и для истории живописи, убранства храмов, поскольку каждая заново построенная церковь должна была иметь ко времени своего освящения определённый состав икон.

К заново строящимся церквам надо прибавить и восстановление сгоревших храмов. На Руси, и в частности в Новгороде, всегда было немало пожаров, но в рассматриваемый период наиболее разорительными были три: в апреле 1299 г., в июне и июле 1311 г. [293] Все эти храмы нужно было восстанавливать, для всех писать иконы. Вдобавок Новгород должен был обеспечивать убранством храмы на территории обширной Новгородской земли. Свои иконописные мастерские и отдельные художники в этих землях если в то время и были, то в малом количестве.

Потребность в иконах — для новых храмов и для восстановления сгоревших — была так велика, что в Новгороде должна была



434

быть не одна, а несколько иконописных мастерских: главная — при архиепископском дворе, и ещё, может быть, при крупных монастырях. Наверное, были и свободные ремесленники, каким являлся, вероятно, Алекса Петров, написавший икону св. Николая для церкви Николы на Липне в 1294 г. (см. с. 282–284 наст. изд.).

При преемниках архиепископа Климента — владыках Феоктисте (1299–1308) и Давыде (1309–1325) — Новгород поддерживал тесные отношения с другими русскими центрами, а особенно с двором русского митрополита. В окружении митрополита, как и в окружении других церковных иерархов, а также при княжеских дворах, могли быть художники и другие персоны, близкие к искусству и заинтересованные в воплощении того или иного иконографического

[293] НПЛ, 1950. С. 333, 334.

[294] 63×44 см. Kjellin, 1956.

Cat. XLI. P. 272–273; Турилов,

2009/1. В 1956 г. находилась

в собрании шведского кол-

лекционера Эйнара Кране.

[295] Царевская, 1999/1.

[296] Размеры 72,5×24 см;

72×24 см. Abel, Moor, 2002.

Cat. 36. P. 44–45.

434 Св. Климент, папа Римский. Первая четверть XIV в. Частное собрание за рубежом
435, 436 Неизвестный святой (апостол Пётр?). Неизвестная преподобная. Первая четверть XIV в. Национальный музей в Стокгольме

и художественного замысла. Поэтому такое общение давало возможность обмена культурными новшествами, художественными идеями. В июле 1300 г. на поставление архиепископа Феоктиста в Новгород прибыл митрополит Максим, совсем недавно переехавший из Киева и обосновавшийся во Владимире (см. с. 262–263 наст. изд.). С ним явились ростовский епископ Симеон, а также тверской епископ Андрей. В свою очередь в 1308 г. архиепископ Давыд, сменивший Феоктиста на престоле, сам отправился во Владимир, к митрополиту Петру, уроженцу Юго-Западной Руси, который к тому времени пришёл на смену своему предшественнику Максиму. Надо полагать, через такие контакты Новгород мог познакомиться и с образцами искусства тех или иных рус-

ских художественных центров, и с некоторыми византийскими художественными новшествами, проникшими к тому времени на Русь.

От первой четверти XIV в. до нас дошло всего несколько произведений новгородской иконописи и одна миниатюра в рукописи. В сохранившихся памятниках видна прежде всего местная новгородская основа — сила образа, твёрдость духа, несокрушимость, как это чувствовалось и в памятниках XIII в. В отдельных иконах обнаруживается подчёркнутая компактность форм и стилизация очертаний, как, например, в краснофонной иконе «Св. Климент» в частном собрании за рубежом [294] [ил. 434]. Почитание св. Климента папы Римского (в иконе он назван необычно — «ВЪЛИКЪП ЕПИСКУПЪ») было распространено на Руси начиная с киевского периода (его мощи были принесены в Десятинную церковь), а затем развилось в Новгороде, особенно во время правления новгородского архиепископа Климента (1274–1299). В культе св. Климента подчёркивалось значение святого не только как отца Церкви, имевшего отношение к христианизации Руси, но и его роль народного заступника, в том числе в спасении на водах [295]. Икона из зарубежного собрания похожа на произведения новгородского круга яркостью колорита и острым, пружинистым рисунком. Уплотнённый пространственный слой, в котором находится изображение, орнаментальная трактовка прядей волос и бороды дают основание предположить, что икона создана в северной провинции.

В двух краснофонных иконах собрания Национального музея в Стокгольме можно ощутить отзвуки византийского искусства XIV в. [296] Эти небольшие парные произведения [ил. 435–438] были, очевидно, створками складня — скорее всего триптиха, где в центре располагалось, вероятнее всего, изображение Христа или Богоматери. Чуть заметные ракурсы и направление взглядов указывают, что изображение святого находилось слева от центральной части комплекса, святой жены — справа.

Несмотря на сохранившиеся фрагменты надписей, трудно определить имена изображённых. Полустёртые остатки нескольких букв побуждали видеть в этих фигурах Иоакима и Анну, родителей Богоматери, но облик святых, особенно женской фигуры, не отвечает такой атрибуции. Святой на левой створке иконографически более всего похож на апостола Петра — наличием свитка в руке, характером одежд, цветом хитона и гиматия (жёлтый и синий), типом лика и причёски, которая встречается в изображениях этого апостола. Но он похож и на изображения праведного Иосифа Обручника, хотя отождествление его с Петром более вероятно.



435



436



437 Свв. Борис и Глеб. Первая четверть XIV в. ГИМ
 438 Иоанн Златоуст. Миниатюра Службника Антония Римлянина. Начало XIV в. ГИМ. Син. 605. Л. 1 об.
 439 Службник Антония Римлянина. Начало XIV в. ГИМ. Син. 605. Л. 2

обеих краснофонных икон, связывает их с большой византийской традицией изображения чтимых святых.

Иконы из Стокгольма уже наделяны совсем новыми особенностями. Это некрупные черты ликов, их задумчивое выражение, лёгкие и разнообразные световые белильные пятна, словно скользящие по ликам. Тихая задумчивость обоих святых лишена повышенного пафоса, присущего русским образам XIII в., а характеристика форм не несёт в себе ни преувеличенности, ни тяжести. В этих произведениях ощущается движение искусства в сторону соразмерности и естественности, и в этом смысле они в какой-то мере родственны владимирской иконе «Богоматерь Максимовская». В названных памятниках отразились первые шаги новшеств искусства XIV в., идущих из византийского мира и постепенно сказывающихся в русской иконописи.

По-другому и в разной мере проявились новые свойства ещё в нескольких новгородских произведениях раннего XIV в. В иконе «Свв. Борис и Глеб» из часовни Зверина монастыря (ГИМ) значительная схемати-

зация форм и контуров говорит о создании иконы уже в XIV в. [298], но ставит под некоторое сомнение возможность её отождествления с храмовым образом Борисоглебской церкви в Детинце, перестроенной в 1305 г.

Службник, ГИМ, Син. 605, получил среди исследователей условное название «Службник Антония Римлянина», поскольку на двух из его листов почерками XVII в. записано позднее предание о том, что рукопись якобы принадлежала знаменитому новгородскому святому Антонию Римлянину (прибывшему в Новгород в начале XII в.) и находилась в основанном им Антониевом монастыре [299]. Подлинное время создания книги—начало XIV в.—определяется по палеографии. Единственная миниатюра (л. 1 об.) изображает автора текста Литургии—св. Иоанна Златоуста [300] [ил. 439]. Сравнительно небольшая фигура наполнена внутренней силой, которая сказывается и в позе (святитель показывает раскрытую книгу, держа её на левой руке, а правую простирает к книге с благословляющим жестом), и в выражении лика. В отличие от изображений в рукописях конца XIII в., с их торжественным спокойствием и сим-

437

Святая на правой створке—неизвестная преподобная, в тёмной мантии, с крестом в правой руке—знаком мученичества—и с молитвенным жестом левой руки. Святая облачена в мантию и два подрясника (длинный и более короткий), спереди—параманд в виде широкой ленты. Её монашеские одеяния богато украшены, что совершенно необычно: с нижнего конца параманда свисают тонкие нити с подвешенными жемчугами, а верхний подрясник имеет орнамент в виде ромбов с жемчугами, совсем как на подряснике св. Николая в иконе 1294 г. «Св. Николай с избранными святыми» из церкви Николы на Липне [297] [см. ил. 427].

Сочетание фигур апостола Петра и преподобной мученицы можно истолковать как изображение святых покровителей заказчика произведения.

Особенность обеих икон из Стокгольма—невысокие постройки позади фигур. Видимо, это городские стены, которые было принято изображать вместе с невысокими постройками или башенками позади фигур святых. Такой приём распространён в византийских Менологиях XI–XII вв. и известен в Новгороде, в одной из неизданных миниатюр Погодинского Пролога конца XIV в., РНБ, Погод. 59. Данная деталь, косвенно указывая на новгородское происхождение

[297] Об обеих створках из Стокгольмского музея см.: Смирнова, 1986.
 [298] Смирнова, 1976. Кат. 7; Русская икона XIV–XVI веков, 1976. Ил. 1–3.
 [299] Шенкина, Протасьева, Костюхина, Голышевко, 1965. С. 180.
 [300] Ророва, 1975. Р. 48. III. 30; Попова, 1983. С. 32; Попова, 2003. С. 274, 276. Ил. 199, 201б.



438

Живопись



439



440 Чудо св. Георгия о змие. Начало XIV в. Москва, собрание Н.А. и С.Н. Воробьёвых

- [301] Лазарев, 1960. С. 32–35. Табл. 10; Сарабьянов, 2002/1. С. 176, 179–182; Эттингер, 2009/1; Лифшиц, 2015. С. 179–181.
- [302] Размер 53×36,7 см. Шедевры, 2009. Кат. 1 (авт. И.А. Шалина).
- [303] Консультация Т.В. Рождественской (см.: Шедевры, 2009. С. 56. Примеч. 6) и А.А. Турилова.
- [304] Размер 89×63 см. Смирнова, 1976. С. 294–297. Кат. 10. Палеографический анализ обнаруживает в надписях на иконе сочетание признаков позднего XIII и XIV в., что позволяет отнести её к первой четверти XIV в. См.: Гальченко, 2001. С. 455–461.
- [305] Перечень клейм (приводим в упрощённом виде хорошо сохранившиеся надписи). Верхний ряд: 1. Св. Георгий раздаёт своё имущество («Стго Георгий раздавать имъние свое нищимъ»); 2. Воины ведут связанного Георгия («Стго Георгия веду [...] связавши воины»); 3. Св. Георгий перед царём («Стго Георгия поставиша передь црмъ»); 4. Георгий в темнице («Стго Георгия всадиша в темницу»); боковые поля (по горизонтали): 5. Мучение на колесе («Стго Георгия на колъсь вьртять»); 6. Георгий разрушает языческое капище («Стгы Гергья скрушають идолы»); 7. Мучение крючьями («Стго Гергья удицами рвуть»); 8. Избиение дубовыми прутьями («Стго Георгия бьють сухыми дубьци»); 9. Мучение камнем («Стго Георгия каменьмъ трутъ»); 10. Мучение свечами («Стго Гьргия свецями жгутъ»); нижнее поле: 11. Мучение в котле («Стго Георгия в котль варять»); 12. Мучение пилой («Стго Георгия пилоу трутъ»); 13. Мучение кипящей смолой («[...] Гергья заливають в камъни с конобомъ»); 14. Усекновение главы Георгия («Стго Гергья пьскають мыцьмъ»).

метрией форм (см. с. 287 наст. изд.), в этой миниатюре лик дан в некотором ракурсе, его формы рельефны, а взгляд имеет грозное выражение. Иоанн Златоуст как бы непосредственно обращается к зрителю, поучает его. Примечательны напряжённые контуры, остроугольные пересечения, а в характеристике лика—аскетизм, впалые щеки под огромным лбом, пронизывающий взгляд, что придаёт образу большую внутреннюю активность, действенность. Величие Иоанна Златоуста, прославленного отца церкви, подчёркивается и тем, что его фигура помещена внутри арки, которая символизирует храм, на что указывает изображение креста на её вершине. Сравнение парных икон из Стокгольма и миниатюры Служебника демонстрирует разные пути и способы изменения традиции XIII в., постепенное наполнение старых схем новыми оттенками образа.

Вариативность художественных оттенков сказывается в новгородском искусстве и в сценах, а также в житийных циклах. Примечательны две иконы с изображением «Чуда св. Георгия о змие» [ил. 440, 441]. Обе они восходят к одному и тому же прототипу, который воспроизведён уже во фреске 1170-х гг. в церкви Св. Георгия в Старой Ладоге [301]. В отличие от многих изображений этого сюжета, где представлен только всадник в момент борьбы, энергично поражающий дракона, в наших композициях даны и другие подробности рассказа, а вместо борьбы показан триумф победы, совершившейся словно без усилий, так что конник парит в воздухе, устремив взгляд в неопределённую даль. Царевна ведёт дракона, накинув верёвочку на рог, а в башне собрались родители царевны и другие очевидцы чуда. Такого рода детальные изображения широко известны, кроме Новгорода, во фресках Грузии, где культ св. Георгия как воина, победоносца, чудотворца играл исключительную роль. Одна из особенностей подобных композиций состоит в том, что победа св. Георгия совершается словно по Божьей воле, вне собственных физических усилий воина-всадника.

Первая из двух новгородских икон, в собрании Н.А. и С.Н. Воробьёвых [ил. 440], получившая известность лишь в недавние годы,—сравнительно небольшая [302]. По массивности форм, по округлости лика Георгия и правильности его черт, по взгляду святого, устремлённому в неопределённую даль, в отвлечённое, надмирное пространство, создание иконы можно было бы отнести даже к концу XIII в., однако этому противоречат палеографические особенности надписи [303]. Примечательны подробности: большое знамя с тремя заострёнными полотнищами, напоминающее о формах готического искусства; детали конской

упряжи, украшенной серебряными подвесками и чуть ли не жемчугами; красный «чепчик» коня.

Надписи, исполненные уставом, чёрной краской по белому фону, сохранились неравномерно. Обозначение имени Георгия около его нимба стёрто. Наименование города рядом сохранилось хорошо: «РАКЛИЕ ГРАДЪ» (видимо, подразумевается «Герacleя»). Около фигуры царевны прочитывается только окончание имени: «...ВА» (вероятно, «Елисава»).

В иконе «Чудо Георгия о змие» с 14–10 клеймами жития (ГРМ) из собрания известного русского историка XIX в. М.П. Погодина [304] средник удивительно похож на икону из собрания Воробьёвых [ил. 441]. Совпадают силуэт коня, словно повисшего в воздухе, поза Георгия (правда, жест правой руки и направление развешиваемого знамени различаются). Повторяются поза и жест царевны, очертания дракона. Совпадают и формулировки надписей при изображении сцены со св. Георгием, царевной и драконом, хотя в погодинской иконе они сохранились лучше: «ГЕОРГЕИ АГИОСЪ» (при главной фигуре), «ГРАДЪ РАКЛИ» около башни, «ЕЛИСАВА» при фигуре царевны и «ЗМИЯ» около дракона. Эта последняя надпись, при всей своей простонародной наивности, как нельзя лучше показывает, что надписи в искусстве византийского мира не только разъясняют изображение, но и придают сакральный смысл деталям композиции и отдельным персонажам.

Все формы в погодинской иконе даны упрощённо и напоминают раскрашенный рисунок. Слабо намеченный объём передаётся не красочной лепкой, а притенениями и растушёвкой. Фигуры в клеймах [305] (в большинстве случаев это персонажи в коротких рубахах и остроносой обуви) исполнены вне византийской традиции: приземистые и угловатые, с низкими талиями. Многие фигуры и лики, особенно профильные, на редкость похожи на те, которые изображаются в сценах, включённых в тератологический орнамент русских рукописей первой половины XIV в., например, в новгородском Евангелии, ГИМ, Хлуд. 29, 1323 г. Для русского искусства нетипичны такие детали, как широкополая шляпа у монаха (?), стоящего перед Георгием, в первом клейме. В симметричных неподвижных композициях персонажи выглядят застывшими, плоскими и утратившими связь с византийской традицией, в которой всегда в той или иной мере сохранялись элементы античного наследия. Погодинская икона исполнена скорее графическими, чем живописными средствами. Создаётся впечатление, что в обеих иконах с изображением «Чуда Георгия о змие» отчасти сказались приёмы западного, готи-



441 Чудо св. Георгия о змие, с житием. Начало XIV в. Из собрания М.П.Погодина. ГРМ

[306] Размер 140,3×97,2 см. Перцев, 1968; Смирнова, 1976. С. 75. Кат. 9; Новгородская икона, 1983. Ил. 25–28. С. 284; Святой Николай Мирликийский, 2006. Кат. 3 (авт. И.Д. Соловьёва).

[307] Клейма верхнего поля: 1. Рождество Николая; 2. Обучение грамоте; 3. Поставление в диаконы. На боковых полях, по горизонтали: 4. Поставление в иереи; 5. Поставление в епископы; 6. «Служба святого Николая»; 7. Посечение древа; 8. Избавление корабля от бури; 9. Избавление невинно осуждённых от меча; 10. Явление царю Константину во сне, с повелением отпустить невинно осуждённых из темницы; 11. Явление епарху Евлавию во сне; 12. Спасение утопающего Димитрия «из дна моря».

[308] Ševčenko N., 1983. P. 153. III. p. 182, 185; Mouriki, 1990. P. 115. III. 51; Паттерсон-Шевченко, 2011. С. 283. Ил. 11.

[309] Устная консультация. См.: Смирнова, 1976. С. 187.

[310] Гальченко, 1997. С. 12, 15, 38, 46.

[311] Устная консультация.

[312] Размер 107,5×75,2 см. Лихачёва, 1974; Смирнова, 1976. Кат. 13; Новгородская икона, 1983. Ил. 29–31. С. 285; Святой Николай Мирликийский, 2006. Кат. 4 (авт. И.Д. Соловьёва).

[313] Преображенский, 2012/2.

[314] Клейма верхнего поля: 1. Рождество Николая; 2. Исцеление сухорукой жены; 3. Приведение в учение; 4. Поставление в диаконы («Стго [...]колу ставить дьяконом»). На боковых полях, по горизонтали: 5. Поставление в иереи; 6. Посечение древа; 7. Спасение корабля во время бури; 8. Явление Николая царю Константину во сне; 9. Явление Николая епарху Евлавию во сне; 10. Явление Николая «трём мужам» в темнице; 11. Избавление «трёх мужей» от меча; 12. Никола кормит братию (приносит пищу в монастырь во время голода); 13. Спасение Димитрия; святой спас утопавшего Димитрия и вернул его домой; 14. Избавление мальчика Висилия из сарацинского плена; 15. Возвращение Василия к родителям; 16. Преставление Николая. Поскольку первоначальные надписи местами плохо сохранились, в клеймах иконы в ряде случаев при реставрации оставлены поздние надписи.

ческого искусства в его провинциальном варианте.

В новгородской культуре XV в. давно замечено широкое распространение одних и тех же местных «изводов» какой-либо популярной композиции, где из иконы в икону повторяется основная схема, например, «Покров Богоматери»; «Св. мученицы Параскева и Анастасия», «Архангел Михаил с Флором и Лавром». Но местные изводы обнаруживаются и в XIV в. Таковы обе иконы «Чудо св. Георгия о змие» с их особой иконографией, реплики которой встречаются и позднее (см. с. 351 наст. изд.).

О разнообразии традиций и стилистических оттенков в новгородской живописи свидетельствуют две житийные иконы св. Николая. Они происходят с периферии Новгородской земли и обнаруживаются совсем разные иконографические образцы и стилистическую ориентацию. Первая икона вывезена из Никольской церкви погоста Любони близ Боровичей—селения сравнительно недалеко от Новгорода (ГРМ) [306] [ил. 442]. В отличие от целого ряда других русских произведений раннего XIV в., она сохраняет некоторые внешние приметы искусства предшествующего столетия и важные оттенки его образной тональности. Центральная фигура имеет плавные очертания, она деликатно вписана в отведённое пространство и находится в ритмическом соответствии с контурами средника, пропорциями Евангелия в руках святого, варьирующимся форматом клейм, шириной светлых полей и тёмной линией лужи—скоса от выступающих полей к изобразительному полю. Живопись на лице слегка потёрта, но снимок в УФ-лучах, восстанавливая утраченные белила, позволяет увидеть не только рельефности форм, но и особую одухотворённость. Крупностью черт, широкими глазами впадинами, значительностью взгляда широко раскрытых глаз св. Николай напоминает некоторые образы из росписей Снеготорского монастыря в Пскове 1313 г. [см. ил. 581, 595].

В клеймах царит торжественное спокойствие [307]. Величественные позы, спокойные плавные движения, стройные ажурные кивории и простые палаты, большие свободные участки белого фона—во всём этом обнаруживается древняя традиция живописи византийского круга. Показательны разрежённые композиции, цельность силуэтов, а в ряде случаев—античные реминисценции. Так, фигура спящего епарха в среднем клейме нижнего поля напоминает торжественно возлежащие фигуры, античные статуи—персонификации рек на Капитолии в Риме. Встречаются и характерные образы русского искусства XIII в. (ср. крупный округлый лик Николая в последнем клейме).

Создаётся впечатление, что все фигуры находятся в идеальном духовном пространстве, которое передаётся через посредство благородного ритма контуров и широких участков свободного фона.

Ориентация на византийское искусство проявляется и во включении сцены «Служба святого Николая» (посредине левого поля), где перед престолом изображён Мирликийский епископ, совершающий литургию вместе с помогающим ему диаконом. Такая сцена, редкая в «никольских» циклах, известна в византийской иконе конца XII—начала XIII в. в монастыре Св. Екатерины на Синае [308].

Икону из погоста Любони можно было бы принять за русское произведение XIII в., если бы не пространные надписи (безусловно, первоначальные), которые безоговорочно отнесены видными палеографами—Н.Б. Тихомировым [309], М.Г. Гальченко [310], А.А. Туриловым [311]—к XIV в.

Совсем иначе выглядит «Св. Николай с житием» из погоста Озерёво Ленинградской области (ГРМ) [312] [ил. 443]. Отличие состоит прежде всего в иконографии и композиционных особенностях. В узком среднике представлен св. Николай в рост, с разведёнными в стороны руками, в иконографическом типе «Никола Зарайского», где подчёркивается значительность и величие святого [313]. Белые фелонь и омофор ярко выделяются на синем фоне. В верхних углах—Спаситель и Богоматерь, вручающие Николе Евангелие и омофор («Никейское чудо»), а в нижних—св. целители Козьма и Дамиан с красными сосудами (или свитками) и медицинскими инструментами в виде изогнутых палочек в руках. В 16-ти клеймах, помимо пяти «биографических» сцен (рождение, обучение грамоте, поставление в священники и епископы, преставление), содержится 11 композиций с изображением многочисленных чудес святого, прижизненных и посмертных [314].

Композиции клейм плотно заполнены приземистыми, выразительно жестикующими фигурами, в чьих пропорциях и позах не прочтётся античных реминисценций, которые были очевидны в иконе из погоста Любони. Фигуры располагаются строго вдоль плоскости, не создавая никаких пространственных ассоциаций. Изображённая архитектура сводится к простейшим формам (главным образом, к плоским аркам и навесам) и густо покрыта узорами. Вокруг всей иконы, вокруг средника и между клеймами щедро изображена густая жемчужная обнизь. Яркие фоны клейм—то красные, то синие, столь же яркие одежды, сверкающие застывшие жесты, напряжённо угловатые глаза, при неподвижности ликов,— всё это



442

создаёт совсем особый образ: стойкости, силы, надёжного покровительства. Высокая одухотворённость и поэтическая задумчивость иконы из Любони сменялись героической твёрдостью и решимостью. Опираясь на традицию, восходящую к искусству XIII в., с его плотной живописью, рельефом форм при плоскости общей композиции, с его колористической интенсивностью, мастер создаёт особый художественный мир, связанный с простонародной образностью.

Создание иконы в первой половине XIV в. подтверждается палеографическим анализом надписей [315].

Рассмотренные новгородские памятники первой четверти XIV в. свидетельствуют об исключительном разнообразии традиций и художественных приёмов. Основные истоки образности новгородского искусства первой четверти XIV в.—это местная традиция XIII в., разрозненные мотивы из византийской живописи, отдельные эле-

442 Св. Николай с житием. Начало XIV в. Из погоста Любони близ Боровичей. ГРМ
443 Св. Николай с житием. Первая четверть XIV в. Из погоста Озерёво Ленинградской области. ГРМ



443

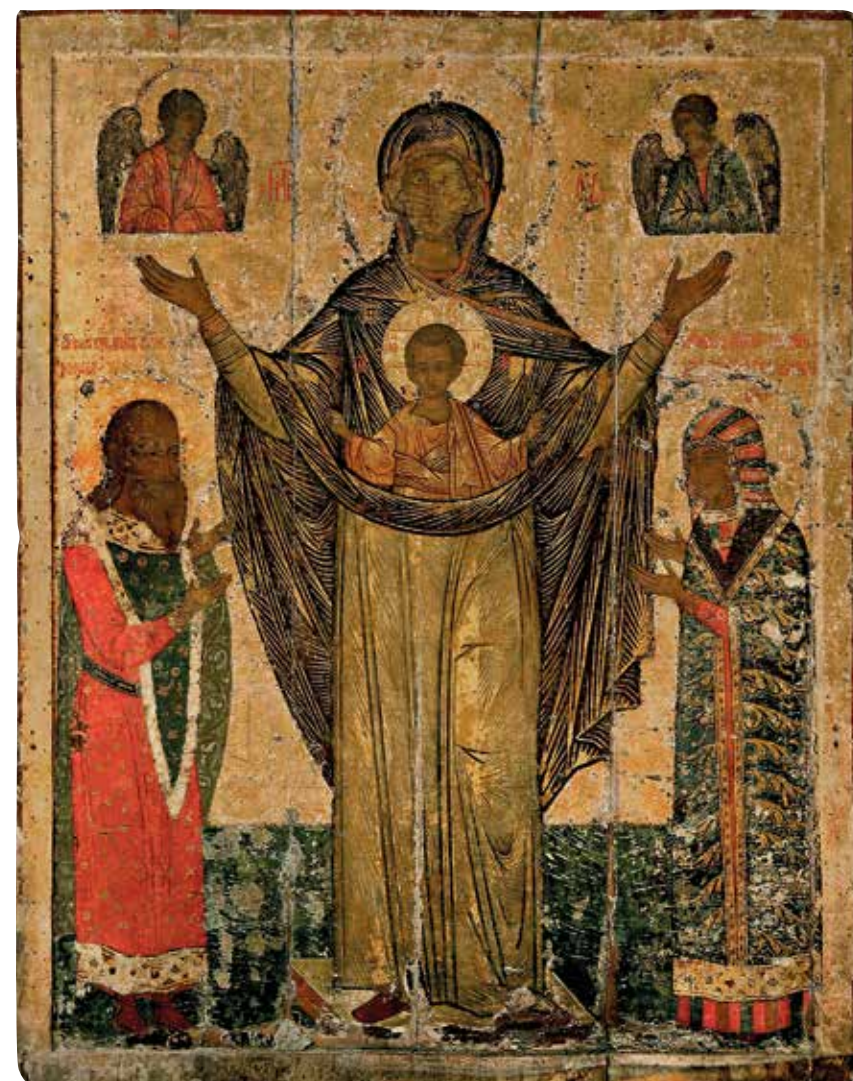
[315] Гальченко, 2001. С. 463–468.

менты готики. Новгородская живопись тогда ещё не была затронута веяниями византийского палеологовского искусства. Этим новгородская культура отличается от культуры Северо-Восточной Руси того же периода, где уже наблюдаются признаки, пусть слабые, возрождающихся русско-византийских художественных контактов.

Псков

Об иконописи Пскова двух последних десятилетий XIII в. мы можем судить по реплике древней иконы, относящейся к концу XVI в. Это так называемая «Богоматерь Мирожская» (Псковский музей) [316] [ил. 444]. По сторонам стоящей Богоматери, представленной в позе Оранты, с поднятыми и разведёнными в стороны руками, с поясным изображением Младенца Христа на груди, изображены псковский князь Довмонт и его супруга княгиня Мария. Над фигурами предстоящих имеются пространные киноварные надписи (приводим их в упрощённой орфографии). Над образом князя: «Благоверный князь Довмонт, во святом крещении Тимофей». Над образом княгини: «Благоверная княгиня Мария, Домантова жена, дочь великого князя Александра Невского». Князь Довмонт, имевший литовское происхождение, правил во Пскове с 1265 г. до своей смерти в 1299 г., а его женитьба на княгине Марии, внучке (а не дочери, как ошибочно сказано в иконной надписи) князя Александра Невского, состоялась в 1283 г. Следовательно, создание той иконы, которая послужила оригиналом для рассматриваемого произведения, относится к 1280–1290-м гг. [317] По мнению В. И. Охотниковой, эта древняя икона находилась в главном храме Пскова — в Троицком соборе, где погибла во время пожара 1609 г., а её дошедшая до нас копия хранилась в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря.

Главную роль в композиции иконы играет крупная фигура Богоматери Воплощение, представленной по традиции фронтально, с приподнятыми руками и с поясным изображением Младенца Христа на груди. По общей схеме, а также по использованию тонких золотых штрихов («ассиста») на одеждах это изображение напоминает знаменитую икону «Богоматерь Воплощение» («Ярославскую Оранту») из Ярославля 1220-х гг. (ГТГ) [318]. К XIII в. восходят и поясные изображения двух архангелов в верхней части композиции. Однако главная фигура в «Богоматери Мирожской» имеет более лёгкие пропорции, чем в произведениях XIII в., ассист на одеяниях более мелкий, уже как у псковских иконописцев XIV–XV вв.



444

Между тем в фигурах князя Довмонта и княгини Марии, данных в меньшем масштабе, чем центральный образ Богородицы, ощущаются традиции искусства XIII в.: в тяжеловесных пропорциях, простых очертаниях, спрямлённых линиях, в скупых контурах рук, приподнятых в молитвенном предстоянии перед Богородицей. Князь Довмонт облачён в длинную киноварно-красную одежду с золотым орнаментом, золотыми окаймлениями по плечью и подолу и синим поясом. Поверх накинута княжеский плащ «корзно», часто встречающийся в русских княжеских изображениях XI–XIV вв. (в частности свв. Бориса и Глеба). Плащ князя Довмонта — синий, с орнаментом и с белым окаймлением, которое, вероятно, является частью горностаевой подкладки. Княгиня Мария изображена в длинном красном платье, которого, однако, почти не видно из-под другого длинного одеяния, с разрезом и отложным воротником. На голове у неё красивый полосатый плат с узорами.

444 Богоматерь Мирожская. Конец XVI в. Реплика иконы конца XIII в. Псковский музей
445 Богоматерь Одигитрия. Конец XIII — начало XIV в. Псковский музей



445

[316] Родникова, 1990. Кат. 10; Лифшиц, 2004. С. 121–127. Ил. на с. 122; Преображенский, 2012/1. С. 242–248. Ил. на с. 240, 243.

[317] Охотникова, 1997. С. 739–746.

[318] Государственная Третьяковская галерея. Каталог, 1995. Кат. 15 (авт. О. А. Корина).

В конце XIII—начале XIV в. своеобразие иконографии, использование редких сюжетов, которыми подчёркиваются особенности русской культуры, было свойственно искусству не только Пскова, но и других центров и регионов. В иконописи южнорусских земель это появление иконы «Богоматерь Свенская-Печерская» — повторения местной киевской святыни — с фигурами прославленных представителей иночества, именами которых были наречены первые русские пре-

подобные Антоний и Феодосий Печерские [см. ил. 382]. В Новгороде это создание росписи Никольской церкви на Липне, с её мотивами из истории русской святости (см. с. 357–397 наст. изд.). Фигуры русской княжеской четы, посредством которой в псковской иконе «Богоматерь Мирожская» воплощается тема русского благочестия, отражают ту же особенность. Однако, по замечанию А. С. Преображенского, псковская икона занимает особое место в контексте этих представлений,

поскольку в ней изображены не духовные лица, а местная княжеская чета, что является редкостью для русской культуры рассматриваемого периода. В жизни Пскова, приграничного города, князья играли важную роль, возглавляя местное войско в многочисленных военных столкновениях [319].

Скупые сведения псковских летописей начала XIV в. рассказывают об активной и разнообразной строительной деятельности псковичей [320], о благоустройстве города, возведении оборонительных сооружений, постройке храма Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Из других источников известно и о росписи этой церкви в 1313 г. (см. с. 397 наст. изд.). В исторических хрониках ощущается народная основа, в пояснениях звучит трогательное простодушие. Например, под 1308 г.: «Борис посадник помысли замостити Торговище, и помостиша, и бысть всем людям добро...»; под 1314 г.: «Изби мраз всяко жито, и бысть дороговость люта, по пяти гривен зобница; и бяше притоужно людям велми...» [321]. Вместе с тем в культуре Пскова присутствует и другой слой, связанный с интенсивностью духовных поисков, масштабностью и энергией образов. Эта грань псковской культуры первой четверти XIV в. отразилась, как было показано, в росписи 1313 г. в Снетогорском монастыре.

В псковских иконах этого периода наглядно проявляется разнообразие художественных концепций и образного содержания. К концу XIII—первой четверти XIV в. можно отнести—с большей или меньшей уверенностью—два произведения, которые показывают две совсем разных тенденции местного искусства. Икона «Богоматерь Одигитрия», очень крупного размера (147 × 126 см) [322], принадлежит, на наш взгляд, к тому же художественному пласту, что и снетогорские фрески, хотя не исключено, что она исполнена чуть раньше [ил. 445]. Её монументальные, крупные, рельефные формы ориентированы на византийскую традицию XIII столетия, но частично использованы и мотивы более раннего, комниновского искусства XII в. (уплощённые фигуры ангелов с кадилами в верхних углах композиции, извивы складок гиматия Христа). Это сочетание дополняется, как и в снетогорских фресках, исключительной одухотворённостью общего образа, вдохновенностью взгляда Богородицы, которая словно предвидит драматическую судьбу Сына. Не случайно Л.И. Лифшиц сравнивает этот образ с ликом Богоматери в росписи апсиды храма Снетогорского монастыря 1313 г. [323], хотя и не выводит псковскую икону за пределы XIII в. [324] Фигуры ангелов в рост, с кадилами, представленные в верхних углах иконы, усиливают евхаристичес-

кую интонацию произведения, подчёркивая тему крестной жертвы Спасителя и тему Богоматери как престола Божия.

Выразительность иконы усиливается благодаря интенсивности колорита и необычности в использовании цвета, заметной несмотря на то, что реставрационное раскрытие иконы не закончено. Мафорий Богоматери—ярко-красный, а оба нимба—ярко-жёлтые, причём звучность этого цвета усилена изображением разноцветных драгоценных камней на нимбе Христа. Вместе с белым фоном такое сочетание выглядит исключительно ярким и связывает произведение с традицией русской иконописи XIII в.

Иконография псковской «Богоматери Одигитрии» принадлежит к традиционному и весьма распространённому византийскому типу, который был широко известен во всём византийском мире, а в Пскове в XIII в. представлен иконой из церкви Св. Николая «от Кож» (см. с. 243 наст. изд.). Различие между этим произведением и иконой Псковского музея зависит не только от неодинакового времени их создания, но и от различия двух тенденций, двух пластов в искусстве Пскова. Если икона Одигитрии из церкви Св. Николая, как было показано, демонстрирует плоскостное решение композиции, искривлённые прогибающиеся линии, тяжеловесные пропорции большеголовых фигур, то икона Псковского музея лишена архаических черт. Её художественный образ определяется вдохновенностью интонации, патетической взволнованностью Богородицы, царственной красотой и величием Христа. Икона Псковского музея принадлежит к ведущему течению в искусстве Пскова, известному нам по фрескам Снетогорского монастыря 1313 г. (см. с. 444 наст. изд.), но, возможно, оформившемуся уже в конце XIII в. Исключительная одухотворённость снетогорских росписей и иконы Псковского музея, их драматическая напряжённость, вместе с высоким уровнем исполнения, заставляют связать эти произведения с ведущей линией в искусстве Пскова, которая, как предполагается, отражает духовную жизнь крупных псковских монастырей, устремления и искания этой среды. Снетогорские росписи и «Богоматерь Одигитрия» показывают, что искусство Пскова имело контакты с какими-то особыми слоями византийского художественного мира.

Совсем другой образ—не величавый и драматический, а трогательно скорбный, полный простонародной искренности,—содержит «Успение»—бывший храмовый образ Успенской церкви с Пароменья (ГТГ) [325] [ил. 446]. Поскольку это был один из самых значительных храмов Пскова, то можно предположить создание иконы в крупной посадской мастерской. В научной литера-

446 Успение. Первая четверть XIV в. Из церкви Успения с Пароменья во Пскове. ГТГ

туре время её создания определяется в рамках конца XIII—первой четверти XIV в. Резонно рассматривать «Успение» как памятник первой четверти XIV в. Скорбные лики апостолов и ангелов, с крупными, пластически охарактеризованными чертами, вызывают ассоциации с персонажами снетогорских

фресок [326] [см. ил. 423, 590]. В первой четверти XIV в. этот фресковый ансамбль оказывается тем центром, к которому в той или иной мере тяготеют памятники разных уровней, связанные с разными слоями псковской культуры.

Иконографическая схема пароменского «Успения» своеобразна. Вместо широких,



[326] Лифшиц, 2004. С. 264–266.

446



447 Успение. Средник грузинского триптиха из Убиси. Вторая четверть XIV в. Национальный музей Грузии

447

просторных построений в горизонтальном или квадратном формате, со свободно расположенными группами апостолов по сторонам ложа, в пароменской иконе избран вертикальный вариант композиции, где иконная доска вытянута в высоту. Возможно, это связано с условиями расположения иконы в храме, с особенностями алтарных преград того времени. Размещение апостолов оказывается очень тесным, их фигуры буквально прижаты одна к другой. Другая особенность—рисунок узкой, чуть заострённой мандорлы вокруг фигуры Христа: ангелы словно выглядывают из-за мандорлы, приникают к ней, держатся за неё [327]. Мандорла оказывается не сиянием, а чуть ли не предметом, стенкой, обрамлением образа Спасителя. По сторонам изображены узкие, простых очертаний башни с выглядывающими оттуда «дщерями иерусалимскими»

Данная иконография известна и в других произведениях, например, в иконе неизвестного происхождения (скорее всего, новгородской) приблизительно второй четверти XIV в. в Музее икон в Реклингхаузене [см. ил. 509]. Та иконографическая схема, которая использована в обеих иконах—псковской и новгородской, восходит, несомненно, к византийскому прототипу. Один из примеров в искусстве византийского круга—средник грузинского триптиха начала XIV в.

из храма в Убиси (Тбилиси, Национальный музей Грузии), где «Успение» дано именно в такой иконографии, с характерными утрированно длинными фигурами апостолов Петра и Павла по сторонам (правда, в данном случае ангелы даны внутри мандорлы) [328] [ил. 447].

С точки зрения художественного решения пароменская икона производит двойственное впечатление. Правая группа из шести апостолов, среди которых легко выделить Павла и Иакова, дана в чуть меньшем масштабе, чем левая, отчего создаётся впечатление, что левая часть композиции находится к нам несколько ближе. Тесная, малоритмичная композиция, придвинутость форм к переднему плану (ноги апостолов стоят почти на лужге), упрощённое изображение Христа, Его неподвижный лик, диспропорции в рисунке фигур (ср., например, несоответствие маленьких рук апостолов с широким кругом разновременных произведений, несущих в себе элементы примитива. Однако как раз плотность композиции и создаёт ощущение драматизма, усиливает выражение скорби, которое сказывается в плачущих ликах апостолов, их жестах, когда руки поднесены к глазам, чтобы утереть слёзы. Художественные приёмы, идущие от высокой традиции изображения

[327] Прикосновение ангелов к мандорле, как если бы она была твёрдой, изображено также и во фресковом «Успении» в Снетогорском монастыре. См.: Лифшиц, 2004. Ил. на с. 243.
[328] Medieval Georgian Art, 2012. P. 154–155.

этой сцены (ср. замечательные вариации жестов апостолов в «Успении» начала XIII в. из новгородского Десятинного монастыря в ГТГ [329]), соединяются с упрощением (например, в жестах ангелов, хватающихся за края мандорлы).

Особая подчёркнутость скорби апостолов в сценах Успения Богородицы хорошо известна в памятниках византийского круга уже в конце XII в., и особенно в первой половине XIII в., где это проявляется как наследие «позднекомниновского маньеризма». Среди русских произведений ярким примером является композиция на одной из пластин западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале, между 1227–1238 гг., исполненных в технике «золотой наводки» [330]. На псковской иконе жесты апостолов более сдержанные, а мимика не столь разнообразна и экспрессивна. Выразительность ликов достигается в значительной мере не подвижностью черт, а скорбностью крупных тёмных глаз, в ряде случаев подчёркнутых сверкающими белками рядом с чернотой зрачков. Это наиболее заметно в ликах апостола Петра в левой части композиции, стоящего рядом с апостолом Луки и ещё одного—чуть в глубине от них обоих, а также в лике припавшего к изголовью апостола Иоанна. Здесь скорбь сказывается не в резких движениях или утрированной мимике, а передаётся более скупыми средствами, и сильнее всего—взглядом. Именно эта особенность роднит пароменское «Успение» с фресками Снетогорского монастыря, формирует интонацию иконы и даёт основание для её датировки первой четвертью XIV в., близко ко времени создания фрескового ансамбля.

Исключительно важную роль в псковском «Успении» играет колорит—сумрачный и напряжённый, преимущественно с глухо-пурпурными, тёмно-зелёными и тёмно-синими оттенками, в сочетании с немногими участками красного и жёлтого, а главное, с тускло мерцающим потемневшим оловом фона, которым имитируется серебро [331]. Рассматривание псковского «Успения» заставляет забыть о примитивности многих его форм и погрузиться в духовную атмосферу тихой скорби, мужественности и твёрдости духа, которой наполнено произведение.

Специфическая выразительность псковского искусства сказалась в иконе «Богоматерь Одигитрия» («Богоматерь Торопецкая») [332] [ил. 448]. Она поступила в ГРМ в 1930-х гг. из Торопецкого краеведческого музея, а туда—из Корсунско-Богородицкого собора города Торопца. Вероятно, это реплика той иконы, которая была привезена полоцкой княгиней Евфросинией из Византии около 1158–1160 гг. и помещена в полоц-

кий Богородичный монастырь. Согласно преданию, это была одна из икон Богородицы, написанных евангелистом Лукой,—та, которая находилась в Эфесе. Поэтому икону называли Эфесской, а на основании ещё одной легенды—о том, что на пути в Полоцк она пребывала целый год в Корсуни,—называли также и Корсунской.

Древняя византийская икона не дошла до нашего времени, а была заменена другой, написанной, вероятно, в XIV в. мастером из Пскова, когда-то вместе с Торопцем управлявшегося одним и тем же князем Андреем Ольгердовичем [333].

Согласно преданиям, письменно зафиксированным в XVII–XVIII вв., икона попала в Торопец из Полоцка в 1239 г., когда князь Александр Невский венчался в Торопце с полоцкой княжной. Но, как справедливо предположила И.А. Шалина, это предание не основано на фактах и не отвечает стилю иконы, более позднего. Перемещение иконы из Полоцка в Торопец могло произойти около 1563–1579 г., когда разорённый во время Ливонской войны город переходил в руки то Ивана Грозного, то польского короля Стефана Батория. В составе русского гарнизона в Полоцке были торопчане («дети боярские, стрельцы и казаки»), которые и могли увезти икону в Торопец.

Дошедшая до нас икона «Богоматерь Торопецкая» была процессионной («выносной»), сохранились следы рукояти, а на обороте—позднее поясное изображение св. Николая, которое, возможно, повторяет находившееся здесь в древности. Изображение Богоматери на лицевой стороне имеет признаки поновлений и записей поверх того основного слоя, который можно предположительно отнести к XIV в. Однако, несмотря на утраты и поновления, существующая икона восходит к иконографии византийского оригинала и в той или иной мере повторяет композицию и основные колористические особенности живописи XIV в. на этой доске. Фигура Богоматери Одигитрии с Младенцем на Её левой руке находит близкие аналогии в искусстве византийского мира [334]. Мощные пропорции обеих фигур, своего рода скульптурность форм, подчёркнутая свободным пространством фона по сторонам изображения, округло изгибающаяся драпировка гиматия Христа несут в себе стилистические признаки искусства XIII в. [335] Но контур сужающегося к низу лика Богоматери, как бы припухшие черты лика Христа указывают скорее на XIV столетие как на время создания памятника.

К такой датировке побуждает и сравнительно тёмная (в отличие от иконописи XIII в.) колористическая гамма существующей живописи: коричнево-оранжевый мафорий Богоматери (её чепец был, как

[329] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 10 (авт. О.А. Корина).

[330] Овчинников, 1978. Табл. 40.

[331] Лифшиц, 2004. С. 148. Ср. аналогичные (или серебряные?) фоны в иконах «Св. Николай» из Новодевичьего монастыря, «Илья Пророк с житием», «Богоматерь на престоле» («Толгская Первая») [см. ил. 378, 429, 397].

[332] Размер 82,5×60,3 см. Находилась в ГРМ. В 2009 г. приказом Министерства культуры РФ изъята из ГРМ и передана в храм Св. Александра Невского в пос. Павловская Слобода (Княжье Озеро) Московской области. См. об иконе: Шалина, 1996; Лифшиц, 2004. С. 56–72; Шалина, 2008. С. 168–174, 178; [333] Шалина, 1996. С. 232–233.

[334] Особенно близкая, как отмечено И.А. Шалиной,—икона «Богоматерь Аракиотисса» 1192 г. из церкви Панагии ту Араку в Лагудера, Кипр (см.: Шалина, 1996. С. 218. Ил. 7).

[335] Л.И. Лифшиц (Лифшиц, 2004. С. 56–72) датирует икону первой половиной XIII в. и относит к искусству Смоленска.



448 Богоматерь Торопецкая. Начало XIV в. Из Корсунско-Богородичного собора города Торопца. Передана в 2009 г. из ГРМ в храм пос. Павловская Слобода Московской области

показали реставраторы, синим), тёмно-зелёный хитон и жёлтый гиматий Христа, тёмный оттенок ликов. Густая золотая шрафировка одежд известна в псковской живописи именно с XIV в. (см. иконы из церкви Николы от Кож, с. 356 наст. изд.).

На протяжении рассмотренного хронологического отрезка в византийском мире были созданы ключевые памятники палеологовского искусства: фрески церкви Перивлесты в Охриде, мозаики и фрески церкви Паммакарistos и монастыря Хора в Константинополе, росписи сербских церквей Св. Апостолов в Пече, Кралевой церкви в Студенице, храмов в Старо Нагоричино и в Грачанице, призренской церкви Богородицы Левинки в Македонии и другие важные комплексы. Во вдохновенных образах этих росписей развивается—на новом этапе—классицистическая традиция византийской живописи, складывается новое понимание художественного пространства, концепция движения, формируются одухотворённые образы православной религиозности.

Наряду с этим в разных регионах православного мира создаётся множество произведений другого рода. Эти регионы, вследствие взятия Константинополя латинянами в 1204 г., потеряли связи с крупными культурными центрами Византии, и их мастера опирались в своём творчестве не на вновь родившиеся классицистические течения, а на традиции XII в., в частности на позднекомниновский маньеризм. Это очевидно, например, в росписи церкви Св. Николая в Прилепе [336], а с вариациями—во многих других комплексах, часто ещё не изученных.

Русские же произведения, дошедшие до нас от рассматриваемого хронологического отрезка, образуют особый, третий пласт в культуре православного мира конца XIII—первой четверти XIV в. В русскую культуру палеологовские новшества проникают лишь спорадически, как бы выборочно и частично. В целом же концепция русского искусства этого времени основывается на торжественном образе небесного мира, наделённом спокойным величием, внушительностью и духовной силой. В его основе лежит та местная традиция, которая складывалась в русском искусстве уже с начала XIII в., укрепляясь во второй четверти XIII в., ещё в предмонгольский период, и продолжая своё развитие в первых десятилетиях ига. Заметим, что если в живописи 1240–1270-х гг. преобладала интонация непоколебимой мощи, суровости и незыблемости, то на новом этапе образ иногда получает и новые оттенки. В ликах

прочитываются спокойная и внимательная обращённость к духовному пространству, в котором находятся предстоящие перед иконой («Спас Нерукотворный» из Введенской церкви в Ростове, «Св. Николай» из Муром), одухотворённость и задумчивость («Архангел Михаил» из Ярославля), расположенность к духовному контакту.

Новгородские образы этого периода в большей мере сохраняют свою отрешённость, которая отвечает общей тенденции местного искусства. Между тем в псковских иконах сказывается небывалая для Новгорода эмоциональность («Успение» из Пароменской церкви) и вдохновенная приподнятость («Богоматерь Одигитрия» из Псковского музея). Неодинаковая художественная направленность искусства Новгорода и Пскова отражается и во фресковых ансамблях: в росписи церкви Николы на Липне, поражающей своими иконографическими новациями в плане обращения к образам русской истории, и в росписи храма Снеготорского монастыря, которая отличается небывалой одухотворённостью, рождённой, тем не менее, вне основного русла византийской традиции.

Произведения второй четверти—середины XIV века (1320–1350-е годы)

На вторую четверть—сердину XIV в. приходятся перемены, имеющие исключительное значение для истории русской культуры в эпоху средневековья. Происходит обновление и резкая активизация художественной деятельности. В живописи новые качества переплетаются с прочной, укрепившейся за истекшее столетие местной основой.

Правда, наши знания о развитии культуры в разных русских землях, когда-то составлявших единое Киевское государство, но пошедших различными путями в своей политической истории, неодинаковы. В юго-западных и западных областях, подвергавшихся давлению со стороны западноевропейского, латинского мира, от этого времени, насколько известно сегодня, не сохранилось произведений живописи. В других регионах—в Северо-Восточной Руси, где важнейшим центром стала Москва, а также в Новгороде и в Пскове,—наступает художественный расцвет.

Для культуры Руси того периода, который отмечен деятельностью московских князей Ивана Калиты (1296–1340, на великом княжении с 1328 г.) и Симеона Гордого (1340–1353), митрополита Феофоста (1328–1353)—преемника умершего в 1326 г. митрополита Петра, новгородских архиепископов Моисея (1325–1330, 1352–1359) и Василия (1331–1352) характерны две основные особенности. Это,

[336] Джурич, 2000. С. 48–49. Ил. на с. 46–47.



449 Спас оплечный. Первая треть XIV в. Успенский собор Московского Кремля
450 Спас оплечный. XIV в. ГРМ

449

прежде всего, небывалая, забытая после домонгольского периода напряжённость художественной жизни. Сохранились сведения о строительстве в русских городах множества каменных храмов и об их росписи. Исключительная интенсивность строительства в крупных русских центрах этого времени—в Твери и Ростове, в Новгороде и Пскове, а особенно в Москве,—описана в разделах данного тома, посвящённых архитектуре (см. с. 148–207 наст. изд.). Ситуация 1330–1340-х гг. на Руси, а более всего в Москве и в Новгороде, во многом напоминает времена Петра Великого, когда Россия жила «при стуке топора». Правда, для нашего периода речь может идти и о стуке кирпича, и о звонких ударах каменотёсов, которые готовили материал для возводимых из белого камня построек.

Другая особенность этого периода—всё более глубокое усвоение русским искусством господствовавшего в византийском мире палеологовского стиля, и не только усвоение, но и его своеобразная интерпретация. Произведения русских мастеров и приезжавших на Русь византийских художников присущи по большей части повышенная энергия и духовная активность—качества, о которых мы можем составить представление даже по относительно немногим сохранившимся памятникам.

Русская живопись этого времени испытывает интерес к передаче развёрнутого действия, к многогранности эмоциональной характеристики, к пространству и объёму, разнообразию ракурсов, поз и движений, к обогащённой и нюансированной колористической гамме. В основе произведений конца XIII—первой четверти XIV в., которые рассмотрены в предыдущем разделе, лежал стиль предшествующего столетия, монументальный образ XIII в. Между тем в произведениях следующего этапа величественность и массивность изображений, свойственные русскому искусству XIII в., сочетаются с новой духовной характеристикой, создавая своеобразный художественный сплав. В дошедших до нас памятниках ощущается особая структурность, обобщённость формы и образа, которые выделяют русские произведения этого времени в живописи византийского мира и заставляют вспомнить о местном художественном наследии XIII в.

Во второй четверти—середине XIV в. намечаются два стилистических слоя русской живописи. Один из них—искусство, своеобразно отражающее новые русско-византийские контакты, ведущие тенденции русской культуры. Другой—связанный с провинциальным художественным миром; новые тенденции здесь отражаются в более слабой степени.

[337] Иконы Успенского собора, 2007. Кат. 6 (авт. Е.Я. Осташенко).
[338] Там же. С. 98.
[339] Ср. икону «Спас Златые волосы» в Успенском соборе Московского Кремля (Иконы Успенского собора, 2007. Кат. 4 (авт. А.И. Яковлева).

«Спас» с оплечным изображением в Успенском соборе Московского Кремля

Большинство произведений живописи, сохранившихся от рассматриваемого периода, обнаруживают связь с тем или иным центром или регионом—по месту происхождения или по стилистическим признакам. Исключение составляет икона с оплечным изображением Христа первой трети XIV в., дошедшая до нас в составе убранства Успенского собора Московского Кремля [337] [ил. 449]. Она упоминается уже в самой ранней из сохранившихся Описей этого храма, составленной в начале XVII в., а в документе 1701 г. числится как находящаяся при гробнице митрополита Петра [338].

Крупные черты спокойного лика Спасителя, могучие плечи, подчёркнутая структура и рельефность форм, классическая соразмерность пропорций, плавные светотеневые переходы указывают на принадлежность произведения к столичной, константинопольской традиции, к византийскому классицизму. Этот стилистический вариант сложился ближе к концу XIII в. и отличался исключительной одухотворённостью образов. Монументальность изображения Спаса была подчёркнута широкими ветвями креста на нимбе, из которых полностью сохранилась только верхняя. Оплечное изображение



450

Христа на фоне перекрестия принадлежит к особому иконографическому типу [ил. 450], который известен в русском искусстве с домонгольского времени [339] и иногда сопровождается надписью «Царь Славы».

Несмотря на то, что от сохранившихся византийских произведений икона отличается некоторой акцентированностью в передаче черт лица, в частности подглазных теней, у нас не хватает твёрдых аргументов, чтобы приписать икону русскому художнику из того или иного центра. Это мог быть и византийский мастер, работавший на Руси. Местонахождение иконы у гробницы митрополита Петра могло означать, что именно сам митрополит заказал эту икону ещё при жизни, когда после кончины в 1305 г. его предшественника—митрополита Максима—он перенёс своё местопребывание из Владимира в Москву. Но икона могла быть исполнена и после кончины митрополита Петра, случившейся в 1325 г., для размещения у его гробницы в построенном по его заказу первом каменном Успенском соборе 1325–1326 гг.—на этапе исключительно оживления художественной жизни Москвы, начавшемся во второй четверти XIV в.

В московские храмы, и более всего в Успенский собор Кремля, в период позднего Средневековья, особенно в XVI в., было свезено много почитаемых икон из разных городов, которые были старше Москвы и сохраняли свои древности. Можно предположить, что среди привезённых в Москву икон был и «Спас» с оплечным изображением. Наибольшая часть привезённых икон происходит из Новгорода, однако «Спас» по своей внутренней интонации далёк от искусства этого художественного центра. Какова бы ни была история «Спаса» из Успенского собора, это произведение представляет собой своего рода эпиграф, преддверие к новому подъёму художественной жизни на Руси во второй четверти XIV в.

Москва и Северо-Восточная Русь

Во второй четверти XIV в. благодаря политике московских князей и повышенному вниманию митрополита Москва превращается в один из ведущих центров Руси. Начало этого процесса сопровождалось строительством в 1326–1327 гг. каменного Успенского собора. Возвышение Москвы соединилось в русской исторической памяти с именем митрополита Петра, вдохновителя строительства, и князя Ивана Калиты, активно добивавшегося повышения значимости Москвы и Московского княжества. Долгое время при княжении Ивана Калиты и его сына Симеона Гордого (1340–1353) митрополитом был преемник Петра—владыка Феогност (1328–1353). С ним, греком

из эрудированной константинопольской среды, была связана провизантийская линия московской культуры.

Выстроенные при Иване Калите каменные храмы украшались росписью при Симеоне Гордом [340]. Эти работы начались в 1344 г.: «Того же лета початы быша подписывати на Москве две церкви камены, святая Богородица, да святыи Михаил. Святую же Богородицу подписывали Греци, митрополичьи писцы, Феогностовы, да которого лета почали подписывати ю; а святого Михаила подписывали русьския писцы, князя великого Семеновы Ивановича, в них же бе старейшины и начальници иконописцем Захария, Иосиф, Николаи и прочая дружина их; но ни половины церкви не могли того лета подписати, величества ради церкви тоя» [341]. Никоновская летопись сохранила ещё одно имя русских мастеров—«Денисей», которое стоит после имени Захарии. Та же летопись указывает дополнительную причину невыполнения работы за один сезон: «и не дописаша ее того лета величества ради и мелкаго писма» [342]. В этих известиях речь идет, во-первых, о росписи Успенского собора мастерами-греками, приглашёнными митрополитом Феогностом, и, во-вторых, о росписи храма Архангела Михаила, где работали мастера из артели великого князя. В первом случае работа была произведена за один сезон, во втором—художники не успели сделать и половины, из-за большого размера храма и «мелкого письма». Трудно поверить, что Архангельский собор был больше главного, Успенского; скорее всего, причина медлительности художников заключалась в подробной, детализированной программе росписи, обилии мелких фигур и композиций (подобно сербским фрескам середины XIV в., вроде храма в Дечанах).

В следующем, 1345 г. была начата роспись Спасской церкви, где работали мастера из третьей, ещё не упоминавшейся артели, выполнявшей заказ великой княгини Анастасии, жены Симеона Гордого. Она скончалась как раз в этом году и похоронена именно в церкви Спаса, «юже сама повеле подписати» [343]. Вот текст летописного сообщения: «Тое же весны почали подписывати церковь Святого Спаса на Москве, казною и велением великия княгини, а мастер старейшина иконником Гойтан» [344]. Никоновская летопись добавляет к этому известию новые подробности: «...а мастера старейшины и началници быша Русстии родом, а Гречестии ученицы: Гоитан, и Семен, и Иван, и прочии их ученицы и дружина» [345]. Роспись кремлёвских храмов была завершена в 1346 г., когда «кончали подписывати три церкви на Москве камены, Святого Спаса, и Святого Михаила, и Свя-

того Иоанна Лествичника» [346]. Таким образом, греки сумели закончить роспись Успенского собора за один сезон (1344); русские (мастера великого князя Симеона Ивановича) работали в Михайловской церкви целых три сезона (с 1344 по 1346 г.); ещё одна русская дружина, работавшая для великой княгини Анастасии, расписывала Спасскую церковь два сезона (1345 и 1346 гг.). Кто же украшал церковь Иоанна Лествичника? Если принять во внимание, что «греки митрополита Феогноста» были свободны после окончания работы в Успенском соборе в 1344 г., то можно предположить, что это были именно они.

На протяжении жизни всего лишь одного поколения произошёл невероятный, головокружительный взлёт Москвы. В Кремле появились четыре белокаменных церкви, расписанных фресками. В кремлёвских храмах, как и в церквях на городском посаде и в монастырях, должно было быть и иконное убранство.

В Житии митрополита Петра (в редакции митрополита Киприана) приведена характеристика Москвы 1325–1326 гг., когда на княжеском престоле уже сидел Иван Калита, но ещё не был построен Успенский собор: «еще тогда малу сущу ему и не многонародну, якоже ныне видим есть нами» (т.е. город был маленький и немногочисленный, не такой, каким его видел Киприан в конце XIV в.) [347]. Москва превратилась в крупный город усилиями митрополитов Петра и Феогноста, князей Ивана Калиты и Симеона Гордого. Разумеется, Новгород, как показывают данные историков и археологов, был в то время больше и богаче, его храмы—обширнее по размеру. Однако Москва выделяется быстротой развития, динамичностью. Облик её культуры определялся действиями великого князя и митрополита.

Характерны два оттенка московской культуры. Это, прежде всего, проявление исторического сознания, почтение к собственной и в целом русской старине, почитание местных святых. Отмеченную особенность культуры олицетворяет образ митрополита Петра. Фигура митрополита символизирует преемственность Москвы по отношению к Киевской Руси, поскольку он происходил с Вольни, из края, тесно связанного с киевскими традициями. Уже в 1339 г. он был причислен к лику святых, и вскоре у гробницы святителя, в приделе Поклонения веригам апостола Петра в Успенском соборе, начинаются чудотворения: в 1348 г. исцелилась некая «девица» [348], а в 1351 г.—«жена» [349].

Не исключено, что в это время в Москве уже существовал культ новых русских мучеников. Так, Н.С. Борисов обратил внимание на то, что освящение московской церкви

Архангела Михаила состоялось 20 сентября 1332 г., в день памяти погибшего в 1246 г. в Орде князя Михаила Черниговского [350].

Осознание собственного прошлого в рамках истории христианского мира, осознание своего вклада в эту общую историю—характерная черта культуры православных стран на протяжении поздневизантийского периода. На Руси она проявилась с большой силой уже в древности (напомним о святых русских князьях-мучениках Борисе и Глебе, о других русских святых князьях, например, о Михаиле Черниговском и его боярине Фёдоре). В XIV–XV вв. она выразительно сказалась в новгородском культе чудотворной иконы «Богоматерь Знамение», а в Москве—в почитании «Богоматери Владимирской». Эти идеи дают о себе знать в первой половине (второй четверти) XIV в., причём не только в старых русских центрах, но и в Москве—в городе, который, казалось бы, сам не имел особо значительного древнего прошлого, но начал осознавать свою историческую роль. Русские святые, и в том числе митрополит Пётр, были присоединены к сонму общехристианских святых, заступников за человеческого род.

Жизнь на северо-востоке, несмотря на все тяготы татарского ига, была спокойнее, чем на юге, и Москва стала центром притяжения беженцев и переселенцев (к этой категории принадлежала, например, семья черниговского боярина Фёдора Бяконта, отца будущего митрополита Алексея). С ними в Москве оказывались и предметы художественного ремесла, и традиции культуры [351], благодаря чему могло укрепляться осознание преемственности традиций, идущих от Киевской Руси.

Ещё одной особенностью московской культуры был возрастающий авторитет монашества и образов святых монахов. Как известно, на протяжении XIV в. в связи с усилением традиций исихазма и постепенным распространением учения Григория Паламы во всём византийском мире, в том числе на Балканах—в Сербии и Болгарии, увеличивается число монастырей, развивается монастырская жизнь, а почитание монашеского чина становится более тонким, проникновенным и разветвлённым. На Руси об этом процессе свидетельствуют данные ономастики, восходящие ещё к XIII в. В княжеской среде на смену преобладавшим именам святых воинов—Георгия, Димитрия, Фёдора, а также архангела Михаила—в конце XIII—первой половине XIV в. приходят совсем иные: Даниил, Симеон, Иван [352]. Князь Даниил Александрович (род. в 1261 г.) [353] был крещён в честь Даниила Столпника [354]. Ещё три князя Даниила—Даниил Иванович, сын Иван Калиты (род. в 1319 г.), Даниил Семёнович, сын

[340] Деятельности этих художников, «греков митрополита Феогноста», посвящена замечательная работа Г.В. Жидкова (*Жидков*, 1928).

[341] Троицкая летопись, 1950. С. 366–367.

[342] Никоновская летопись, 2010. С. 216.

[343] Троицкая летопись, 1950. С. 367.

[344] Там же.

[345] Никоновская летопись, 2010. С. 216.

[346] Троицкая летопись, 1950. С. 367.

[347] Опубликовано в кн.: *Прохоров*, 1978. С. 211.

[348] Троицкая летопись, 1950. С. 369.

[349] Там же. С. 371.

[350] *Борисов*, 1999. С. 270.

[351] *Макарова*, 1995. С. 34–52.

[352] *Литвина, Успенский*, 2006.

[353] Троицкая летопись, 1950. С. 326; Лаврентьевская летопись, 1997. С. 523.

[354] *Кучкин*, 1995. С. 93–107.

Симеона Гордого (род. в 1347 г.), и Даниил Васильевич (род. в 1401 г.)—внук Димитрия Донского, родившиеся 11, 15 и 6 декабря [355], были названы, судя по всему, тоже в честь Даниила Столпника, память которого приходится на 11 декабря. Заметим, что сам факт рождения княжича в день памяти того или иного святого вовсе не означал, что мальчика назовут этим именем. Как правило, имя выбирали, а совпадением пользовались только в тех случаях, когда это отвечало настроениям времени.

Симеон Иванович Гордый родился 7 сентября 1317 г., на память мученика Созонта [356], а наречён, скорее всего, в честь Симеона Столпника (память 1 сентября). Князь Иван Иванович, сын Ивана Даниловича Калиты, родился 30 марта 1326 г. и наречён, в соответствии с этим днём, в память Иоанна Лествичника, одного из столпов православного монашества [357].

Оценивая особое отношение этой эпохи к образам святых иноков, необходимо вспомнить о существовавшем в 1330-х гг. подмосковном Даниловом монастыре с храмом во имя Даниила Столпника, о строительстве в 1329 г. церкви Иоанна Лествичника в Московском Кремле, а также о развитии монастырской жизни, подготовившем деятельность преподобного Сергия Радонежского. Не случайно и то, что в 1365 г., т.е. несколько позже рассматриваемого нами времени, митрополит Алексей основал в Москве монастырь Чуда архангела Михаила в Хонах: это праздник, посвящённый архангелу Михаилу, который спас от язычников свой храм и жившего при храме инока Архиппа.

Факты, говорящие о повышенном внимании к иноческому образу и к монашескому подвигу, не связаны напрямую с проблематикой иконописи. Но они свидетельствуют о развитии религиозной жизни Руси, о той атмосфере, которая не могла не воздействовать на интонацию художественного образа в искусстве.

Произведений живописи второй четверти XIV в. в крупных центрах Северо-Восточной Руси сохранилось мало. Это объясняется историческими судьбами центров, в частности Ростова, а особенно Москвы. Описание летописью нашествия татарского хана Тохтамыша на Москву в 1382 г. сравнимо с самыми скорбными страницами Лаврентьевской летописи, посвящёнными татарскому разорению 1230-х гг. Татары, взяв Москву приступом 26 августа 1382 г., «церкви сборныя разграбиша, и иконы чудныя и честныя одраша украшеныя златом и серебром, и жемчугом, и бисером, и камением драгим, и пелены золотом шитыя и саженыя одраша, кузнь с ыкон одраша, а иконы попраша, и съсуды церковныя священныя поимаша, и ризы поповския

пограбиша. Книг же толико множество снесено со всего города и из загородья и из сел и в зборных церквах до тропа наметано, сохраненья ради спроважено, то все без вести створиша...» [358]. Отметим, что иконы не только «одраша», но и «попраша». Второй этап утрат древних московских, точнее кремлёвских памятников, падает на конец XIV—начало XV в., когда одни храмы реставрировались (например, Архангельский собор в 1399 г.), а другие—строились заново (например, придворные великокняжеские храмы Благовещения и Рождества Богородицы: так, до возведения в камне Рождественской церкви в 1393 г. на её месте стояла «церквица мала... древяна святого Лазаря») [359]. Третий этап—тотальная перестройка Кремля в конце XV—начале XVI в. Наконец, четвёртый этап—гибельный московский пожар 21 июня 1547 г. [360] Активное собиране Москвой древностей из старинных русских городов, достигшее своего апогея при митрополите Макарии (1542–1563), наполнило храмы Московского Кремля разновременными произведениями, начиная с памятников домонгольской древности [361]. Древнейшее же убранство московских храмов, вероятно за немногими исключениями, погибло.

Судить о некоторых особенностях живописи Москвы 1330–1340-х гг. можно по миниатюрам Сийского Евангелия 1340 г. (БАН, Археогр. комиссия, № 189; ГРМ, инв.др. гр. 8), отосланного из Москвы на Двину и потому не погибшего в московских пожарах [362]. Запись его Послесловия содержит чёткие указания на время и место создания рукописи: «во граде Москове». Анализ записи приводит большинство исследователей к заключению, что заказчик рукописи «чернец Анания»—это Иван Данилович Калита, незадолго до своей кончины постригшийся в монахи и принявший схиму с новым именем—Ананий, апостола из 70-ти, епископа Дамасского (память 1 октября). Пространная Похвала князю Ивану (Калите) свидетельствует о придворном происхождении манускрипта.

Важная особенность текста Похвалы [363]—прославление Руси, включение страны в ряд других великих христианских держав, а князя Ивана—в ряд великих христианских правителей. С этой целью составитель Похвалы прежде всего проводит сравнение Руси с древними землями и странами, где апостолы осуществляли свою христианскую проповедь. Если Римская земля восхваляет апостолов Петра и Павла, Азия—Иоанна Богослова, Индийская земля—Фому, Иераполь—Филиппа, то Русская земля—Андрея Первозванного. Московский князь Иван сравнивается с императором Константином, а также с византийскими импера-

[355] Троицкая летопись, 1950. С. 326, 367, 368.

[356] Там же. С. 355.

[357] Троицкая летопись, 1950. С. 358; Лаврентьевская летопись, 1997. С. 530.

[358] Троицкая летопись, 1950. С. 423.

[359] Там же. С. 444; Воронин, 1962. Т. 2. С. 253; Качалова, Маясова, Щенникова, 1990. С. 6–8 (текст И.Я. Качаловой).

[360] Никоновская летопись. ПСРЛ. Т. 13. М., 2000. С. 152–154; Щенникова, 1982. С. 90–102.

[361] Маханько, 1998; Она же. 2015. С. 17–94.

[362] СК, 2002.

Кат. 119–120. С. 237–243.

[363] Борисов, 1999.

С. 326–350.

451 Поклонение волхвов. Миниатюра Сийского Евангелия. 1340 г. ГРМ
452 Прощание Христа с учениками. Миниатюра Сийского Евангелия. БАН. Археогр. комиссия, 189. Л. 172 об.

торами Юстинианом, славившимся своим правоверием, и Мануилом, любившим «святительский сан» и «постническое житие».

Роскошный облик и дороговизна кодекса, оригинальность в выборе сюжетов для миниатюр свидетельствуют о его создании в крупной мастерской, которая привлекала отличных художников и пользовалась советами наиболее образованных богословов Москвы.

В записи отмечено, что рукопись послана «на Двину к с(вя)тей Б(огороди)ци». Это Евангелие в XIX—начале XX в. принадлежало Антониеву Сийскому монастырю на Северной Двине, но первоначально предназначалось для другой обители [364]—для небольшого Успенского монастыря в селе Лявля [365] или, возможно, Еленинского Покровского или Кривецкого Успенского монастырей [366]. Примечательно, что рукопись такого высокого уровня, с исключительной по своему политическому значению Похвалой московскому великому князю, с замечательно исполненными миниатюрами была предназначена для одной из скромных обителей отдалённого края.

Сюжеты миниатюр—и «Поклонение волхвов» (бывший л. 1 об., ныне в ГРМ) [ил. 451], и «Прощание Христа с учениками» (л. 172 об.) [ил. 452]—необычны для Евангелия апракос [367]. Здесь изображены события, которые «обрамляют» евангельскую историю, находясь у её начала и конца, но при этом несколько отдалены от самих начальных и финальных сцен. Составители программы не использовали распространённый вариант—оформление начала Пасхальных чтений главным образом Пасхи, т.е. композицией «Воскресение—Сошествие во ад»,—но обратились к другой сцене—к изображению воплотившегося, пришедшего в мир Христа. К тому же в рамках этой традиции они прибегли к совершенно необычному решению, показав не апофеоз Христа (как в Переяславском Евангелии или в Евангелии Андроникова монастыря, где представлен «Спас в силах») [368], а сцену Его встречи с миром—поклонение языческих персонажей воплотившемуся Господу. Для второй же миниатюры, в завершающей части евангельского рассказа, они выбрали не одну из сцен Страстного цикла, а сцену беседы Христа с апостолами, состоявшейся ещё до Страстей, т.е. эпизод, который обычно занимает подчинённое положение в иллюстративном цикле Евангелия.

Обе композиции родственны по структуре. Они двухчастные, асимметричные, их правая часть, где в первом случае представлена Богоматерь с Младенцем, а во втором—Христос, дана более компактно. Левая же часть, где изображены склонившиеся люди из земного мира,—относительно широкая.



451



452

Это сцены поклонения, предстояния, встречи и прощания. Взаимодействие жестов, их «диалог» оказываются в смысловом центре каждой миниатюры.

Сюжетной основой сцены «Поклонение волхвов» является текст Евангелия от Матфея (II, 12), полный глубокого символического смысла. Известно, что среди даров, принесённых волхвами, золото указывает на царское достоинство Спасителя, ладан—на его Божественную природу, а смирна—на его будущую

смерть как человека. Однако миниатюра Сийского Евангелия помещена перед совсем другим текстом (Ин. I, 1), и благодаря этому она дополнительно наделяется обширным спектром содержательных оттенков. Среди них и тема воплощения Логоса: «...и Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины» (Ин. I, 14); этим текстом завершаются строки, помещённые на том листе Сийского Евангелия, который образовывал единый разворот с миниатюрой. Присутствует и тема Света, просвещения («был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. I, 9)), и тема Богопознания («Пришел к своим, и свои Его не приняли. А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть чадами Божиими...» (Ин. I, 11–12)), и сравнение двух Заветов («...закон дан чрез Моисея; благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа» (Ин. I, 17)).

Миниатюра «Поклонение волхвов» имеет торжественный, праздничный характер. Это впечатление создаётся и композиционной схемой, содержащей живые аллюзии на античные рельефы с изображением императорских триумфов и принесения даров; и монументальностью архитектурных фонов, яркостью колорита; но прежде всего величественными фигурами Богоматери и Христа. Их изображения пострадали от времени: золото одежд оказалось потёртым, синяя краска с хитона Богоматери почти исчезла. Но и сейчас в композиции доминирует укрупнённая фигура Богоматери с прямой осанкой, с величественным жестом простёртой к волхвам правой руки, из кончиков пальцев которой словно истекает Божественная благодать [369].

Фигура младенца Христа, сияющая золотым светом и мерцанием ассиста, невесомая, поистине как воплотившийся Свет, изображена словно парящей у лона Богоматери, так что контур Её изображения уподобляется очертаниям престола. Благодаря этому возникают ассоциации с темой Богоматери как престола Божественной Премудрости. Фигура Богоматери с Младенцем в этой московской миниатюре является одним из самых ранних сохранившихся на Руси (после замечательной фрески в апсидной конхе собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря, 1313 г. [см. ил. 565, 600]) изображений тронной Богоматери, а именно таких, где в образе Христа выявляется не хрупкость ребёнка, но строгость и величавость Эммануила. Впоследствии эта особенность будет часто проявляться в русской иконографической традиции [370].

Мотив Божественного света усиливается соотношением цветов и лессировок. Голубой цвет и золото, наделённые символическим значением, наиболее активно скон-

центрированы в изображениях Богоматери и Младенца. Их сияние словно изливается на предстоящих волхвов, освещенных прозрачными голубыми отблесками. Примечательно, что фигуры волхвов, и особенно старца, находятся под голубым сегментом неба, воспринимая и оттуда невидимые и благодатные световые лучи.

Обе постройки на втором плане аккомпанируют главным фигурам. Арочный навес за Богоматерью повторяет очертания Её плеч и нимба, символика навеса-кивория отмечает присутствие Божественной благодати [371].

Несмотря на всю торжественность этой миниатюры, в которой представлены триумф явления Спасителя и роскошь языческого мира, в ней выражена и ясно ощутимая скорбь, сосредоточенная задумчивость, предчувствие грядущей крестной смерти Христа.

Вторая миниатюра, «Прощание Христа с учениками», при сходстве общей схемы является антитезой первой композиции. Здесь нет красного цвета и почти нет золота, архитектурным фоном служит лишь одна постройка. Апостолы, предстоящие перед Христом, изображены в более крупном масштабе, нежели фигуры волхвов и изображение самого Христа.

Сюжетной основой миниатюры является проникновенная проповедь Христа перед апостолами. Приведём текст из самого Сийского Евангелия (л. 173): «...И вам глаголю ныне заповедь новоу, да любите друг друга, яко же възлюбих вас, да и вы любите друг друга, о семь разоумеють вси, яко мои ученици есте, аще любовь имате межи собою» (Ин. XIII, 34–35). И далее: «Глагола емоу Петр: Господи, почто не могу по тебе пойти, душу свою положю за тя. Отвеща ему Иисус: душу ми свою положи за мя, аминь, аминь. Глаголю тебе: не възпоеть коурь, дондеже отвержеши мене трижды. Да не смущается сердце ваше. Веруйте в Бога и в мя вероуете...» (Ин. XIII, 37–XIV, 1). Приведённые тексты находятся в манускрипте на одном развороте с миниатюрой. Спаситель в прощальной беседе кажется уже слегка удаляющимся от апостолов, Он словно постепенно входит в то здание, на фоне которого представлена Его фигура. Не случайны и ломкие контуры одежд Христа [372], подчёркивающие бесплотность фигуры и тем самым отличающиеся от более крупных и округлых драпировок одеяний апостолов.

Вероятно, здание, изображённое за Христом, имеет не только композиционное, но и символическое значение. Это образ Иерусалимского храма и гроба Господня, а дверной проём ассоциируется с образом Спасителя как двери: «Я есмь дверь: кто войдет

453 Троица Ветхозаветная. Вторая четверть XIV в. Под записью, с частичными расчистками. Успенский собор Московского Кремля

Мною, тот спасется (Ин. X, 9). Изображение Христа на фоне центрического здания перед группой апостолов заставляет вспомнить и композицию «Уверение Фомы». Среди апостолов, благоговейно внимающих словам учителя, выделены фигуры Петра и Павла, изображённых в позе предстояния, приятия благодати [373]. Апостол Пётр стоит впереди, ибо именно с ним ведёт отдельную беседу Христос, поэтому одежды Петра больше, чем у остальных, залиты голубыми отблесками.

Эта композиция далека от триумфального, царственного «Поклонения волхвов», её содержание—тихая проповедь и глубокое скорбное предчувствие страданий. Видимо, этим обусловлено и её колористическое решение, основанное на сочетании голубого и зелёного, цветов Божественного света и будущей жизни—именно тех двух цветов, которые позже получат большую роль в «Троице» Андрея Рублева.

Апостольская, учительная тема, всегда актуальная в культуре Древней Руси, имеет в миниатюрах Сийского Евангелия две грани. Прежде всего это тема христианской проповеди, благодатного просвещения. Но это и тема евангельской драмы, напряжён-

ного постижения истины, та самая тема внутреннего домостроительства, которая будет с такой силой и тонкостью развита в русской живописи второй половины XIV—XV в. благодаря деятельности Сергия Радонежского и его последователей.

В стиле миниатюр переплелись две тенденции. С одной стороны, это традиция русской живописи XIII в.: тяготение к плоскостному развороту обеих композиций, яркий цвет с использованием широких, локально окрашенных участков, крупные малоподвижные фигуры, грузные формы. С другой стороны, это приёмы палеологовского искусства. Миниатюры исполнены до прихода «греков митрополита Феоноста» в 1344 г., но их создатель уже в какой-то мере знал византийское искусство XIV в. Отсюда объёмные, под углом поставленные здания, изображённые словно с разных точек зрения; отсюда и представленные чуть сверху кровли двух построек, тонкая фигура Христа. Торжественный, триумфальный характер миниатюр ассоциируется с княжеской культурой Москвы, а палеологовская традиция, сколь бы ограниченным ни было её восприятие, усиливает одухотворённость этого искусства.

В Послесловии Сийского Евангелия, а также в записи на первой заставке (л. 2) указаны имена писцов Мелентия и Прокоши и исполнителя заставки Иоанна. Поскольку нет оснований приписывать Иоанну (если он был рисовальщиком орнамента) создание миниатюр, в изготовлении рукописи должен был участвовать и один или два миниатюриста. В какой же мастерской было выполнено Евангелие? Об организации книгописного дела в Москве первой половины XIV в. известно мало. Вероятно, мастер или мастера миниатюр Сийского Евангелия принадлежали к числу иконописцев, находившихся в распоряжении великого князя Ивана Даниловича.

В отличие от Сийского Евангелия, памятника бесспорно московского, икона «Св. Троица» («Гостеприимство Авраама») [ил. 453] представляет большие сложности для атрибуции. Икона дошла до нас в составе убранства Успенского собора Московского Кремля. В отечественной историографии она относится приблизительно к 1330-м гг.—середина XIV в. и традиционно считается московской [374]. Но, учитывая разграбление кремлёвских соборов при нашествии хана Тохтамыша в 1382 г., когда татары «одраша» с икон драгоценные оклады, а сами иконы «попраша», вспоминая многочисленные пожары Москвы, в том числе особенно разорительный—летом 1547 г., и принимая во внимание сведения о привозе множества икон из других центров в Москву при Иване IV, приходится допустить возмож-

[369] Tatić-Djurić, 1979. P. 79.

[370] См., например, икону XIV в. «Богоматерь с Младенцем на престоле, с предстоящими св. Николаем и Климентом» из Вологодского музея (Смирнова, 2004/2. Кат. 28).

[371] Fournée, 1968. P. 225–235.

[372] На это уже обратили внимание исследователи (Жидков, 1928. С. 120; Вздорнов, 1980. С. 71).

[373] По наблюдению Г.И. Вздорнова, апостолы, «протягивая правую руку к Христу, ... как бы воспринимают слова учителя, а прижимая левую руку к сердцу, как бы вкладывают эти слова в свою душу» (Вздорнов, 1980/1. С. 71).

Отметим такую же позу преподобного Сергия Радонежского в замечательной московской иконе раннего XV в. из Махрицкого монастыря (ГИМ) с изображением преподобного перед тронной Богоматерью с Младенцем (см.: Кызласова, 1988. Ил. 33, 36; Смирнова, 1996/1. С. 124–135).

[374] Иконы Успенского собора, 2007. Кат. 8 (авт. описания О.В. Зоннова, И.Я. Качалова); Преподобный Сергий Радонежский, 2013. Кат. 50 (авт. Т.В. Толстая). В.Н. Лазарев одно время связывал икону с работой византийских мастеров в Москве в 1340–1350-х гг. (Лазарев, 1971. С. 12. Табл. 16), но в более поздней работе не повторил этого предположения (Лазарев, 1983. С. 86. Табл. 89).



453

ность, что «Св. Троица» могла поступить в собор не сразу после её создания, а позднее, например, в XVI в. Если икона не принадлежит к первоначальному убранству храма, то встаёт вопрос о её происхождении. Мнение о привозе иконы из Пскова [375] представляется малообоснованным, учитывая стилистические отличия «Троицы» от псковского искусства. Весомые аргументы, касающиеся происхождения «Троицы», можно привести в пользу Новгорода, который, как мы увидим, во второй четверти XIV в. активно осваивал новшества палеологовского искусства, переплавляя их с местной традицией (см. с. 334–346 наст. изд.). По своей центрической композиции, по роли диагоналей, отсекающих композиционные углы, по значимости пространственной характеристики центральной части композиции (стола и ангельских престолов в «Троице», внутреннего пространства престола в новгородской иконе 1337 г., заказанной архиепископом Моисеем, [см. ил. 481]), крем-



454

лёвская «Троица» обнаруживает близость к новгородским художественным решениям. Отметим в обоих случаях своего рода центричность, когда формы словно с усилием отодвигаются от излучающего напряжение центра. В «Троице» таким центром является стол, святая трапеза, за которой восседают ангелы, а в «Спасе на престоле» — строки Евангелия и возлежащая на них десница Христа.

Нельзя не учесть того большого значения, которое имела тема Св. Троицы в духовной культуре русских земель. Одно из свидетельств этой роли — основание в 1330-х гг. Сергием Радонежским Троицкого монастыря в 60-ти верстах от Москвы, который со временем превратился из скромной обители в знаменитую Троице-Сергиеву лавру [376]. Новопостроенная Троицкая церковь в этом монастыре, по сообщению Жития преподобного Сергия, была освящена в самом начале княжения Симеона Гордого, т.е. в начале 1340-х гг. [377], примерно в то самое время, когда, судя по стилистическим признакам, была создана рассматриваемая икона. Вместе с тем тема Св. Троицы звучала и в новгородской культуре. В Троицком монастыре «на Коломцах» [378] близ Новгорода многие годы жил архиепископ Моисей, в том числе и в период с 1329 до 1352 г., тогда, когда он заказал иконе «Спас на престоле» 1337 г., столь похожую на кремлёвскую «Троицу» по размерам и структуре композиции. Обратим внимание и на сходство размеров по высоте «Спаса на престоле» (163 × 106 см) и «Троицы» (168 × 144 см), которая чуть выше, поскольку сохранила торцовые шпонки. Допустимо предположить происхождение «Троицы» и из храма в неизвестном нам центре Северо-Восточной Руси [379]. Вопрос о происхождении иконы остаётся открытым.

«Троица» Успенского собора была поновлена мастером Оружейной палаты Тихоном Филатьевым в 1700 г. с воспроизведением основных композиционных и иконографических особенностей. Икона имеет лишь два относительно небольших раскрытых участка — лик правого ангела [ил. 455] и изображение Сарры справа внизу [ил. 454]. Но явное совпадение открытых древних контуров с рисунком 1700 г., а также с композицией иконного оклада, исполненного до этого поновления, позволяет считать общую композицию иконы первоначальной. Об этом свидетельствует и целый ряд икон «Св. Троица», сохранившихся от XVI и XVII вв. и повторяющих — с большей или меньшей точностью — иконографию кремлёвской иконы [380], что было одним из проявлений особого почитания и копирования древнейших русских икон в период позднего Средневековья. В Патриарших палатах

454 Сарра. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная»
455 Ангел. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная»



455

[375] Гусева, 2003. С. 7–8.
[376] Зверинский, 1892. № 1234.
[377] Будовиц, 1966. С. 82.
[378] Секретарь, 2011. С. 568.
[379] Смирнова, 2004/2. Кат. 17.
[380] Преподобный Сергий Радонежский, 2013. Кат. 43 (собрание К.К. Воронина; авт. Е.М. Саенкова), 54 (ГТГ; авт. Е.В. Гладышева), 61, 62, 63 (все три — в ЦМиАР; авт. Л.П. Тарасенко, Т.Н. Нечаева, Н.В. Герасименко), 65, 68 (оба — в собр. К.К. Воронина; авт. Е.М. Саенкова), 79 (ГТГ; авт. С.А. Кирьянова). См. также: Смирнова, 2004/2. С. 285. Примеч. 59.

Московского Кремля сохранилась небольшая реплика этой иконы, сделанная ещё до поновления и с большой точностью повторяющая основные приметы оригинала.

Кажется сомнительным предположение, будто Тихон Филатьев, поновлявший «Троицу» в 1700 г., изменил форму стола на круглую [381]. В византийском искусстве круглые трапезы в «Троице» известны по меньшей мере с XI в. и распространены в XIV в. [382]

Мотив единения, гармонии, согласия и единства ипостасей Пресвятой Троицы, выраженный, в частности, через посредство кругового ритма композиции, сформировался в визуальной форме уже в искусстве конца XIV в.: он встречается в первом клейме иконы «Архангел Михаил с деяниями», созданной около 1399 г. в качестве храмовой при ремонте Архангельского собора Московского Кремля [383]. Андрей Рублёв в XV в. воплотил эту идею в совершенной художественной форме. Между тем в XIII в., а также в первой половине и середине XIV в. изображения Св. Троицы получали иную трактовку: нередко встречаются величественные, торжественные композиции с фигурами ангелов, сопresentствующих на трапезе, и с дополнительными изображениями ветхозаветных персонажей—прародителей Авраама и Сарры. Такая особенность, как поднятые крылья центрального ангела,—мотив, ещё с античных времён символизирующий триумф, победу (ср. античные изображения греческой богини Ники), встречается в искусстве западноевропейского средневековья, а также в искусстве византийского круга, например, во фреске церкви Св. Троицы в Сопочанах, Сербия, 1260-х гг., [ил. 456] [384]. В сохранившихся произведениях русского искусства триумфальный мотив поднятых крыльев у ангелов из «Троицы» впервые обнаруживается в иконе Успенского собора. Он стал известен на Руси, о чём говорит изображение этой сцены на новгородской «Четырёхчастной» иконе первой четверти XV в. (ГРМ) [385] [ил. 457].

В кремлёвской «Троице» органически переплетаются наследие византийского монументального стиля конца XIII в., красочность ранней русской иконописи и утонченность византийской живописи XIV в. Выразительно переданное пространство создаётся рисунком стола, престолов, на которых сидят ангелы, расположением фигур. Даже в живописи 1700 г. заметен исходный замысел художника: круглая трапеза в центре иконы, кажется, наделена особым силовым излучением, раздвигающим формы к краям композиции.

Необычен рисунок фигуры левого ангела: сильно выдвинутое вперёд плечо, разворот спины, поворот головы создают впечатление усложнённого ракурса и стран-



456

ной несогласованности в рисунке головы, плеч, спины. Подобные ракурсы, отражающие стремление византийских мастеров воспроизвести некоторые мотивы античного искусства и заострить их особенности, встречаются уже в живописи македонского времени. Такова, например, миниатюра Книги пророков X в. в Ватиканской библиотеке, Chigi R. VIII. 54. л. 41 об., с изображением пророка Михея [386]. Палеологовское искусство широко использовало в качестве моделей

[381] Иконы Успенского собора, 2007. С. 112.
[382] Таковы, например, композиции в росписи капеллы Богоматери в монастыре Св. Иоанна Богослова на Патмосе, конца XII в., в росписи кафеликона монастыря Хиландар на Афоне 1321 г. См.: Смирнова, 2004/2. С. 282.

456 Троица Ветхозаветная. Фреска церкви Св. Троицы в Сопочанах, Сербия. 1260-е гг.

457 Троица Ветхозаветная. Клеймо «Четырёхчастной» иконы. Первая четверть XV в. ГРМ



457

многие мотивы живописи X в., и интересующий нас элемент можно встретить как в произведениях конца XIII в. (например, фигура апостола на первом плане из композиции «Тайная вечеря» росписи 1295 г. в церкви Перивлетты в Охриде [387]), так и первой половины XIV в. (изображение евангелиста Матфея новгородского Евангелия, ГИМ, Хлуд. 30, л. 36, 1330-х гг.) [см. ил. 485–488].

Почти скульптурная фигура Сарры напоминает изображение сидящей Анны в сцене «Рождество Богоматери» из росписи церкви Богородицы Перивлетты в Охриде 1295 г. Сцена заклания тельца даже в поновлении 1700 г. на редкость точно воспроизводит аналогичный мотив византийской живописи, восходящий в свою очередь к античному искусству (сцены побед Геракла, Самсона, и особенно изображения бога Митры как «тавроктона», когда он побеждает быка). Выразительный пример этого мотива в палеологовском искусстве—сцена в мозаичной композиции «Брак в Кане» (заклание тельца) в храме константинопольского монастыря Хора, около 1316–1321 гг. [388]

В «Троице» с исключительной энергией подчеркнута пространный. Контурами престола центрального ангела намечены диагонали, сходящиеся в воображаемой точке в глубине изображения, а престолы и сами фигуры боковых ангелов организуют пространство на первом плане композиции. Силовым напряжением линий и напором форм кремлёвская икона напоминает другую «Троицу»—резное гравированное изобра-

[383] Яковлева, 2002.
[384] Бурли, 1963. Табл. LI; илл. с. 129 (схема).
[385] Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. Кат. II; Лазарев, 1983. Табл. 45.
[386] Lowden, 1988. Fig. 4.
[387] Чорнаков, 1961. Ил. 25.
[388] Underwood, 1966. Vol. 2. P. 117. Pl. 230, 233; Velmans, 1978. P. 48. Fig. 19–20.
[389] См.: Попова, 1999. С. 36–37.
[390] Волков, 1958. С. 20–21.

жение на медной пластине западных врат Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы [см. ил. 703], которое, исходя из разных соображений, датируется второй четвертью XIV в. и относится то к искусству Твери, то более обоснованно—к искусству Новгорода (см. с. 529–530 наст. изд.).

Небольшие раскрытые участки позволяют судить о письме ликов и трактовке образов. Лик правого ангела вылеплен при помощи широких плоскостей и крупного, обобщённого рельефа. Его пропорции и контуры сильно стилизованы: глаза укрупнены, подбородок заметно уменьшен, очертания носа спрямлены, овал лица схематичен, локоны волос лежат в геометрическом порядке. Складки очерчены прямыми линиями и украшены большими золотыми треугольниками, от которых расходятся заострённые золотые лучи—«ассист», символизирующий световые блики. Складки выглядят условными и плоскими, далёкими от округлых и мягко гнущихся драпировок в живописи палеологовского искусства. Но интонация, которая доминирует в облике ангела, восходит именно к византийской классике, напоминает лучшие образы палеологовского ренессанса, и прежде всего юные лики из мозаик и фресок монастыря Хора [389], где присутствует та же нежная красота, спокойное достоинство, сияние внутренней и внешней гармонии.

В отличие от более поздних византийских изображений Троицы, где жест центрального ангела, благословляющего чашу, подчёркивает тему искупительной жертвы, и в отличие от иконы Андрея Рублёва, где круговой ритм зримо передаёт единство, безмолвную беседу и тихое согласие трёх ангелов, в «Троице» Успенского собора выявлена тема царственного величия и радостной красоты. Как писал Н.Д. Волков, ангелы кремлёвской «Троицы» словно парят над человеком и его земными делами, а их огненно-красные одежды опалают каждого своим величием [390]. Это теофаническое зрелище пира Премудрости, славы небесных вестников, дарующих обетование спасения человеческому роду.

Кремлёвская «Троица» отражает византийскую ренессансную волну первой трети XIV в., которая коснулась русского искусства приблизительно во второй четверти—середине XIV столетия. Вместе с тем мажорный характер кремлёвской иконы, сияющий лик ангела и нарядные одежды вызывают в памяти и русскую традицию: произведения самого конца XIII и рубежа XIII–XIV вв., особенно такие памятники, как «Собор архангелов» из Великого Устюга (ГРМ), «Архангел Михаил» из Ярославля (ГТГ) [см. ил. 405].

Относительно остальных произведений второй четверти—середины XIV в.,



458



459

сохранившихся от Северо-Восточной Руси, не всегда удаётся определить, где именно они были созданы. Эти произведения, различающиеся по художественному уровню, по тем или иным стилистическим приёмам, обладают, тем не менее, общими чертами, какой-то особой поэтикой, проникновенностью образа, что позволяет рассматривать их в совокупности как памятники одного и того же огромного региона—Северо-Восточной Руси. Начиная с середины XIII в. ведущим центром этого региона был Ростов—центр гигантской Ростовской епархии, сохранявший своё значение для этой территории и в XIV в. Во второй четверти XIV в. возвышающаяся Москва начинает играть определённую роль в этом пространстве. Об этом свидетельствует отправка из Москвы на дальний север столь важного произведения, как Сийское Евангелие 1340 г. К широкому художественному миру Северо-Восточной Руси можно условно отнести и искусство столь значительного политического и культурного центра, как Тверь, известное нам, правда, крайне отрывочно. Вероятно, в XIV в. свои художественные кадры появляются и в других городах, как, например, в Ярославле,

Муроме, Костроме, а может быть и в некоторых монастырях. Существенная особенность рассматриваемого хронологического этапа—развитие художественной деятельности не только в главных центрах Северо-Восточной Руси, а именно в Москве, в Ростове, возможно—в Ярославле, но и в других городах, в своё время жестоко разбитых татарами, например, в Рязани.

До нас дошло мало исторических сведений о жизни Ростова второй четверти—середины XIV в. Епископ Антоний (1329—1336) сменил на кафедре знаменитого Прохора Ростовского, после чего кафедру занимали Гавриил (1336—1346) и, наконец, Иоанн (1346—1356) [391]. Иоанн получил известность ещё в Москве: в 1330 г. Иван Калита, построив в Кремле церковь Спаса и основав при ней монастырь, «приведе ту прьваго архимандрита Иоана, мужа сановита суца, разумна же и словесна сказателя книгам» [392]. Архимандрит Иоанн, продолжает летопись, «за мноую его добродетель последи поставлен бысть епископом Ростову и тамо добре оупасе пороученое ему стадо».

Многие жители Ростова и Ростовского княжества в первой половине XIV в. стали

[391] *Титов*, 1890. С. 34—35; *Макарий*, 1995. Кн. 3. С. 645.

458 Св. Феодор Стратилат. Миниатюра Фёдоровского Евангелия. Ярославский музей-заповедник, инв. 15718. Л. 1 об. Первая половина — середина XIV в.
459 Евангелист Иоанн Богослов и Прохор. Миниатюра Фёдоровского Евангелия. Л. 2 об. Первая половина — середина XIV в.
460 Евангелист Иоанн Богослов. Начало XIV в.? Миниатюра Фёдоровского Евангелия. Л. 37 об.

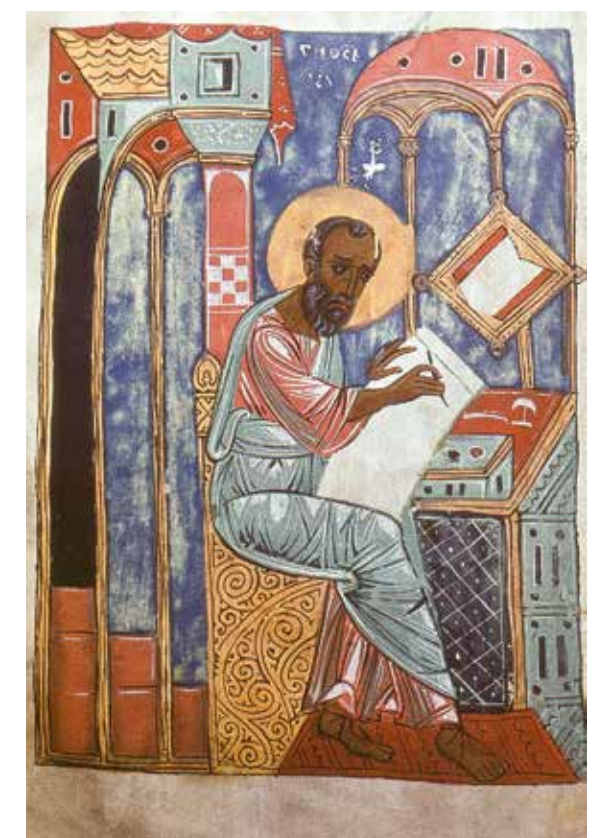
переселяться в Москву. Некоторые из них вносили большой вклад в московскую культуру. Согласно Житию преподобного Сергия Радонежского, составленному Епифанием Премудрым, ростовский боярин Кирилл, отец преподобного Сергия, в детстве Варфоломея, переселился из-под Ростова в Радонеж [393] вместе со множеством других ростовцев, которые не хотели терпеть татарские набеги и несправедливость наместников. Чтобы оценить роль лишь этой семьи для культуры Москвы, достаточно вспомнить не только самого преподобного Сергия, но и его старшего брата Стефана, который был постриженником Покровского монастыря в Хотькове, затем иноком Богоявленского монастыря в Москве, сподвижником инока того же монастыря Алексея до ухода последнего к митрополиту Феогносту в 1340 г., затем пресвитером и игуменом Богоявленского монастыря. Сын Стефана, в иночестве Фёдор, стал впоследствии игуменом московского Симонова монастыря.

Если учитывать только письменные источники, то создаётся впечатление, что Москва становится покровительницей Ростова. Между тем немногие дошедшие до нас произведения позволяют предположить, что искусство как Ростова, так и других центров Северо-Восточной Руси не стало ветвями московского.

Выдающимся памятником искусства Северо-Восточной Руси, точное происхождение которого в наше время не удаётся определить, является Фёдоровское Евангелие (Ярославский музей-заповедник, инв. 15718). Рукопись этих Евангельских чтений датируется большинством современных палеографов в целом довольно широко: «первая половина (середина?) XIV в.» [394]. Евангелие имеет пять миниатюр. На л. 1 об.—изображение св. Феодора Стратилата [ил. 458]; на л. 2 об.—изображение евангелиста Иоанна и Прохора [ил. 459]. Обе эти миниатюры принадлежат к основному убранству кодекса и созданы одновременно с ним. Кроме того, манускрипт содержит три шитые миниатюры, не принадлежащие к его основному убранству. На л. 37 об. это Иоанн Богослов [ил. 460], чьё изображение помещено там, где должна быть фигура евангелиста Матфея. На л. 89 об.—фигура евангелиста Марка [ил. 461], на л. 127 об.—евангелиста Матфея вместо полагающегося изображения евангелиста Луки [ил. 462]. Принятое в исторической науке название рукописи—Фёдоровское Евангелие—зависит от первой миниатюры, изображающей этого святого.

Этот крупный кодекс, служивший на престольном Евангелием, украшен не только миниатюрами, но и роскошным многоцветным плетёным орнаментом—заставками и инициалами—с золотыми фонами.

Евангелие упоминается в Описи Успенского собора в Ярославле, составленной в 1803 г., а на листах рукописи имеется запись 1857 г. о принадлежности произведения этому же храму. Но более ранних сведений о местонахождении Фёдоровского Евангелия нет. Мнения исследователей о времени и месте создания рукописи различны. А.И. Некрасов предположил, что Евангелие было создано в Москве около 1321—1327 гг. по инициативе ростовского епископа Прохора, имевшего тесные связи с Москвой и скончавшегося в 1327 г. Не случайно, указал Некрасов, в композиции с Иоанном Богословом так укрупнена фигура Прохора, записывающего тот текст, который произносит евангелист Иоанн. Исследователь высказал идею, что Евангелие, где на первой миниатюре изображён св. Фёдор, было исполнено в память о князе Фёдоре Ростиславиче, который занимал престолы в Смоленске и Ярославле († 1299), и было предназначено для Успенского собора в Ярославле [395]. Мнение А.И. Некрасова поддержали Н.Н. Воронин и В.Н. Лазарев [396], а затем Г.И. Вздорнов, причём названные авторы предположили создание рукописи не в самом Ростове, а в Ярославле [397]. На близкую точку зрения встали О.С. Попова [398] и Э.С. Смирнова [399], связывая, однако, изготовление рукописи с Ростовом. В свою



460

[392] *Рогожский летописец*, 1922. Стб. 46.

[393] Как явствует из Жития, это произошло после нашествия татар, возглавлявшихся «Федорчюком Туральюком», и жестокостей наместника Василия Кочевы, т.е. после 1327—1328 гг. См.: БЛДР. Т. 6. 1999. С. 284.

[394] СК, 2002. Кат. 130.

[395] *Некрасов*, 1928.

С. 406—409; *Некрасов*, 1929. С. 103—211 (особенно с. 182—184).

[396] *Воронин, Лазарев*, 1955. С. 12, 14, 15.

[397] *Вздорнов*, 1970. С. 267—269; *Вздорнов*, 1980/1. С. 32—36. Кат. 10.

[398] *Попова*, 1975. Р. 58, 60, 62, 64, 66, 154. Fig. 35, 36;

Попова, 1983. С. 36, 38, 40. Ил. на с. 31; *Попова*, 2003.

С. 276—278. Ил. XIV.

С. 202—204.

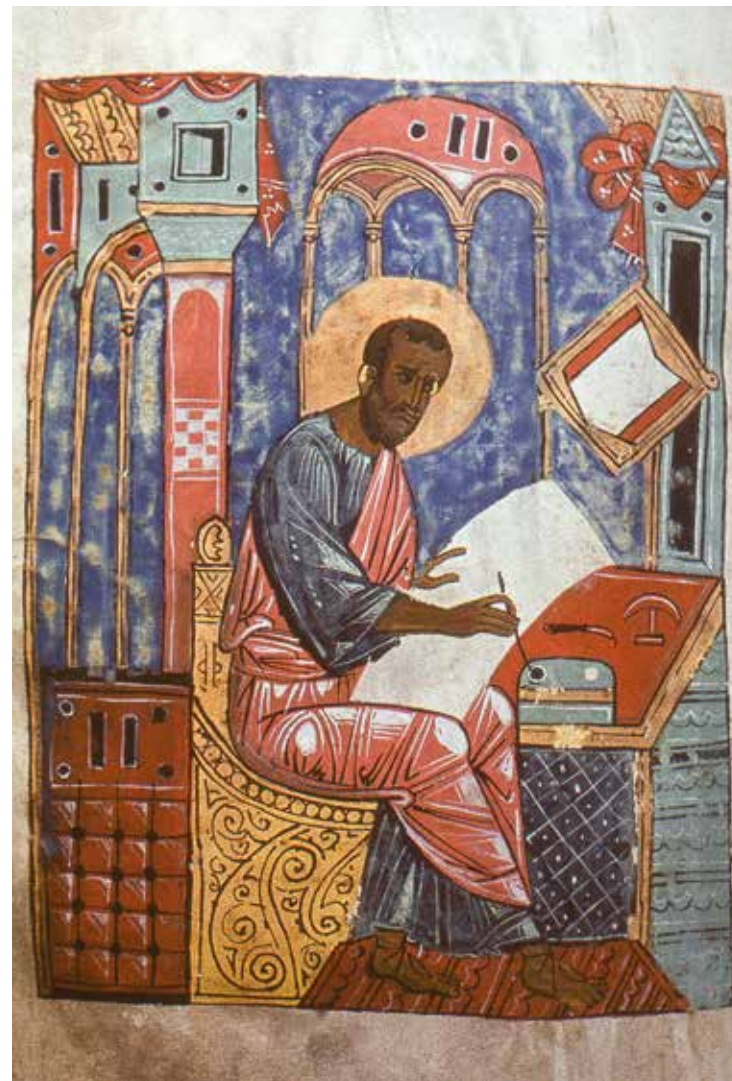
[399] *Смирнова*, 2004/2.

С. 78—81. Кат. 29.

Цв. ил. 59—60.



461



462

461 Евангелист Марк. Начало XIV в.? Миниатюра Фёдоровского Евангелия. Л. 89 об.
462 Евангелист Лука. Начало XIV в.? Миниатюра Фёдоровского Евангелия. Л. 127 об.

очередь Г.В. Попов выдвинул гипотезу, что рукопись могла быть исполнена в Твери по заказу тверского епископа Фёдора для находившегося в Твери Фёдоровского монастыря [400].

Между тем М.А. Орлова, выражаясь намёками, сочла более справедливым отнести рукопись к Москве [401]. По её мнению, укрупнённая фигура Прохора в сцене с евангелистом Иоанном довольно часто встречается в византийской иконографии и не может расцениваться как патрональное изображение, связанное с ростовским епископом Прохором. Поза евангелиста Иоанна с обращёнными к небесам поднятыми руками встречается в двух домонгольских Евангелиях—в Остромировом, 1056 г. (РНБ, Ф. п. I. 5) и Мстиславовом, до 117 г. (ГИМ, Син. 1203), могла быть заимствована из домонгольского наследия. М.А. Орлова отмечает и характер оформления миниатюры с Иоанном—в виде храма, которое восходит к домонгольской традиции, и своеобразие орнаментального

заполнения контуров этого храма, которое имеет аналогии во владими́ро-суздальской белокаменной резьбе. Укажем, однако, что использование домонгольского художественного наследия могло в XIV в. осуществляться в культуре Ростова или Владимира не в меньшей мере, чем в культуре Москвы. Что же касается трактовки обеих фигур, то значение образа Прохора особо выявлено не только размерами, но и позой Иоанна, его обращённостью к Прохору.

Существенную роль для атрибуции Фёдоровского Евангелия играет публикация О.А. Князевской и А.А. Турилова, которые путём анализа исторических обстоятельств возражают против признания роли князя Фёдора Чёрного и епископа Прохора в создании и оформлении рукописи, а также допускают возможность создания Евангелия уже во второй половине XIV в. на основании палеографических признаков [402].

Рассматривая две первые миниатюры, мы убеждаемся, с одной стороны, в бесспор-

ном присутствии в них основных признаков палеологовского искусства XIV в. Они сказываются в стройных пропорциях фигур, их ракурсах, подвижности, в красоте и разнообразии драпировок, тонкой моделировке ликов, в скользящих пятнах света на них, выразительности взгляда поблескивающих глаз. В этом отношении миниатюры Фёдоровского Евангелия в гораздо большей степени отражают принципы искусства XIV в., чем миниатюры московского Сийского Евангелия 1340 г. В коротковатых фигурах Сийского Евангелия, в тяжеловесных, чуть громоздких постройках ощущаются реминисценции искусства XIII в., как и в миниатюрах новгородского Евангелия, ГИМ, Хлуд. 30 [см. ил. 485–488]. Между тем миниатюры Фёдоровского Евангелия впечатляют не только силой, но и элегантностью, гармонией, утончённостью.

Важная особенность этих миниатюр—ощутимость их эллинистических прообразов, воспринятых сквозь призму византийского искусства. Фигура св. Фёдора своими пропорциями и классическим хиазмом постановки напоминает изображение римского императора в воинских доспехах, представленного в позе триумфа, а также изображения святых воинов в византийском искусстве X–XI вв.—например, на резных триптихах из слоновой кости. В позе св. воина, в его силуэте выражена лёгкая асимметрия фигуры, больше опирающейся на правую ногу, слегка отставившей левую. Но стилизованные, спрямленные контуры чуть изогнутой фигуры и мелкие узоры на плоских пластинах доспехов отражают вкусы XIV в., указывая на рафинированную стилизацию античной модели.

Во второй миниатюре Иоанн Богослов похож на вдохновенного оратора или римского сенатора. Обе фигуры в этой композиции имеют благородные удлинённые пропорции, складки их одежд свободно ниспадают и драпируются. Сильные, физически крепкие образы в двух миниатюрах напоминают не только фигуры византийского палеологовского искусства XIV в., но отчасти и персонажей «монументального стиля» конца XIII в. Однако трактовка ликов, данных в не крупном масштабе, особенно св. Фёдора в первой миниатюре и Спаса в люнете храма во второй, с их бугристой структурой и скользящим светом, отчётливо свидетельствует о художественных вкусах довольно развитого XIV в.

Показательна тенденция к омоложению персонажей. У Иоанна Богослова волосы и борода—тёмные, лишь чуть-чуть тронутые белыми, поэтому евангелист похож вовсе не на столетнего старца, каким его рисует предание, а скорее на апостола Павла, проповедующего народам истину. В миниатюре с Иоанном Богословом примечательна

тема молитвы, обращённой к небесам, что подчёркнуто позой Иоанна, а также тема ниспосланной на землю благодати и истины, что выявляется не только позами персонажей и диагонально направленным лучом с небес, но и трижды повторённым евангельским текстом: «Искони бе слово...» (Ин. I, 1).

И храбрый воин Фёдор, и великий евангелист со своим учеником представлены среди райской растительности, в апофеозе своей славы. Крупные растения и птицы по сторонам фигуры св. Фёдора, «травки» под его ногами, исключительная насыщенность узором миниатюры с Иоанном и Прохором не находят себе равных в собственно византийском искусстве. Обе миниатюры так сверкают золотыми контурами и орнаментом, что становятся похожими на роскошные перегородчатые эмали. Колорит миниатюр отличается обилием зелёного цвета (с малахитовым оттенком), который оказывается едва ли не ведущим в красочной гамме и сочетается с ярко-синим и киноварью.

Особенностью обеих миниатюр является тонкая связь фигуративных изображений с орнаментальным обрамлением. В образе св. Фёдора Стратилата растения и птицы подчёркивают величие св. воина, служат его райским окружением. В миниатюре с Иоанном и Прохором изображения ритмически скоординированы с орнаментом, соприкасаются с ним и почти вплетаются в него. Композиционная связь фигур и обрамления проявляется едва ли не сильнее, чем в домонгольских миниатюрах с обрамлениями в виде храма. Эта тонкая соотносённость не имеет ничего общего с примерами в более поздних русских рукописях, например, в новгородской «Псалтири Ивана Грозного», около 1380 г., РГБ, Муз. 8662, в московском Евангелии рубежа XIV–XV вв., РГБ, Рогожск. 136. Здесь миниатюры кажутся механически вставленными в обрамление, фигуры и храмы-рамки исполнены разными мастерами.

Три вшитых миниатюры Фёдоровского Евангелия [ил. 460–462] исполнены, судя по стилю, раньше самой рукописи. Их пергамен отличается от того, на котором написано всё Евангелие и даны две первые композиции. По каким-то причинам главный мастер, который был, бесспорно, выдающимся художником, написал только две первые миниатюры. Наличие не всех изображений евангелистов, а только некоторых, встречается в древнерусских рукописных Евангелиях. Так, в Остромировом Евангелии 1056–1057 гг., РНБ, Ф. п. I. 5, изначально отсутствует миниатюра с изображением евангелиста Матфея. В Лаврышевском Евангелии, Краков, Библиотека Чарторыйских, cod. 2097 ruski (см. с. 255 наст. изд.), нет миниатюры с Марком. В случае с Фёдоровским Евангелием заказчик (или приемник

[400] Попов Г., 1993. С. 13. Ил. 14, 15.

[401] Орлова, 2009.

[402] Князевская, Турилов, 1984.



463 Богоматерь Умиление («Толгская третья»). Вторая четверть XIV в. ГРМ
464 Богоматерь Умиление. Начало XIV в. Византийская икона из Верии. Греция, Тинос, собрание Евангелистрии

463

- [403] Некрасов, 1929. С. 103–211.
[404] Воронин, Лазарев, 1953. С. 12.
[405] Некрасов, 1929. С. 116.
[406] Воронин, 1973.
[407] Преображенский, 2012 / 1. С. 363.

казачика) решил иметь полный комплект иллюстраций. Для этого были использованы миниатюры, которые хранились про запас или украшали какую-то другую рукопись. При этом оказалось, что одна из трёх запасных миниатюр изображает евангелиста Иоанна (с надписью «АГИОСЪ Ю»), образ которого уже имеется в Евангелии на л. 2 об. По этой причине запасная миниатюра с Иоанном была помещена в том месте, где должно было быть изображение Матфея (л. 37 об.). Затем следует, как и полагается, изображение Марка (л. 89 об.), также с надписью, обозначающей имя, а после него—Луки (л. 128 об.), без надписи (или она утрачена), с несколько необычным для этого евангелиста удлинённым ликом и плоскими прядями волос.

Все три миниатюры исполнены словно по одному лекалу. Похожи позы и силуэты сидящих евангелистов, тонкие складки их облегающих одежд, графически прочерченные мелкие драпировки, в расположении которых имеются совсем небольшие вариации. Оттенки хитонов и гиматиев у всех троих различаются лишь очень слабо, они зеленовато-голубые и лиловато-розовые. Минимальны различия в форме и орнаментации кресел, в расположении предметов на столиках. Совпадает рисунок попитров, характер архитектурных фонов. У Иоанна и Луки мы имеем купольный киворий на четырёх колонках, у Марка и Луки—плоскую зелёную постройку справа (с незначительными различиями). У всех троих комплексы построек слева—чуть более сложные, с арками и башенкой. Лики трёх евангелистов написаны иначе, чем всё «доличное»: тонкими слоями прозрачных красок, с тёмным основным тоном, с охристыми высветлениями и коричневыми тенями. Глаза, окружённые широкими тенями, приобретают особую выразительность благодаря подвижности бровей. Скорбность, внутренняя взволнованность при внешней сдержанности роднят эти миниатюры с комниновской традицией, но вместе с тем отмечают общность с эмоциональными образами палеологовского искусства XIV в.

Мастер трёх миниатюр опирался на ту традицию в искусстве византийского мира, которая была отдалённо связана с наследием комниновской живописи с её умеренностью пропорций, закруглённостью контуров, выраженным графическим началом. С искусством XIII в., причём уже второй половины столетия, миниатюры Фёдоровского Евангелия связывает и обильно использованный тонкий спиралевидный орнамент—чёрной линией на жёлтом (имитация золота) фоне. Такой орнамент, восходящий к более раннему времени, широко использован в миниатюрах Симоновского Евангелия 1270 г., РГБ, Рум. 105 [см. ил. 370–373]. Но по сравнению

с памятниками XIII в. рисунок трёх миниатюр Фёдоровского Евангелия является более сдержанным, даже отчасти скованным, тщательно повторяющим заданный канон.

Три вшитые миниатюры Фёдоровского Евангелия следует отнести к очень архаическому пласту в искусстве XIV в. и рассматривать как памятник консервативного течения в русской живописи. Такая датировка уже была предложена А.И. Некрасовым [403], В.Н. Лазаревым [404]. В 1929 г. А.И. Некрасов определил место создания Фёдоровского Евангелия чрезвычайно широко: «Оно должно считаться происходящим из центральной России с границами от Смоленска до Галича Костромского» [405]. Н.Н. Воронин отнёс эти три миниатюры к искусству Смоленска, исходя из связи рукописи с князем Фёдором Чёрным, занимавшим престолы как в Смоленске, так и в Ярославле [406].

Таким образом, атрибуция Фёдоровского Евангелия как памятника ростовской книжности не может считаться бесспорной [407]. Оно может и не быть связано с князем Фёдором Чёрным, как и с ростовским епископом Прохором. Правомерно рассматривать его как произведение Северо-Восточной Руси, в широких географических рамках, отложив уточнение до тех пор, как будут найдены новые аргументы в пользу его создания в том или ином центре.

Обратимся к памятникам, происхождение которых из того или иного центра Северо-Восточной Руси зафиксировано более или менее точно.



464

Икона «Богоматерь Умиление Толгская» («Толгская Третья») в ГРМ [408] [ил. 463] происходит, как и обе другие «Толгские» [см. ил. 397, 407], из Толгского монастыря близ Ярославля. В её иконографии есть отличия от предыдущих изображений «Богоматери Толгской»: Младенец изображён сидящим, ножки согнуты в коленях, левая чуть выдвинута вперёд, правая подогнута, но обе ступни словно стоят на драпировке мафория Богоматери. Примечательно, что край этой драпировки имеет дугообразные очертания, как в чудотворной иконе «Богоматерь Толгская» из Ярославского музея [см. ил. 407], благодаря чему обнаруживается иконографическая перекличка между более ранней иконой и произведением из ГРМ. В рисунке одежд появилась новая подробность: между щеками Богоматери и Христа проложена складка. Его розового гиматия, что изредка встречается в русских и византийских композициях «Богоматери Умиление». Один из примеров—икона начала XIV в. из Верии (Греция,

Тинос, собрание Евангелистрии) [409] [ил. 464]. Можно предположить, что расположение ткани у щёк Богоматери и Христа имеет глубокий символический смысл, напоминая о почитании ризы Христовой, а через неё—об искупительной жертве Христа.

«Богоматерь Толгская Третья», создана ли она ростовским или местным ярославским мастером, следует тем давним традициям широкого ростовского художественного круга, которые опираются на своеобразный аристократизм местной культуры. Крупные, мощные образы этой иконы выглядят изысканными, благодаря красоте серебряного фона, пурпурно-сине-розового колорита и удлинённого лика Богородицы. Художественный язык иконы содержит признаки искусства палеологовского периода (пропорции, гибкость линии, соотношение фигур). Правда, драпировки Христа образуют спирали и отчасти напоминают мотивы «позднекомниновского маньеризма». Но сильнее всего в иконе проявился идеал,

465, 466 Евангелист Матфей. Евангелист Лука. Миниатюры второй четверти — середины XIV в. в Оршанском Евангелии второй половины XIII в. Киев, Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского, Институт рукописей, ДА 555 п. л. 123 об., 42 об.



465



466

[408] Размер—76,5×50 см. См.: Смирнова, 2004б. Кат. 19 (с библи.).

[409] Mother of God, 2000. Cat. 82 (авт. А. Драндаки).

[410] СК, 1984. Кат. 342.

Ростовское происхождение Евангелия установлено О.А. Князевской (СК, 2002. С. 581. Кат. 342). См. также: Смирнова, 2004/2. Кат. 31.

[411] См.: Запаско, 1995. Кат. 37.

[412] Ророва, 1975. Р. 76; Попова, 1983. С. 44. Ил. на с. 37; Попова, 2003. С. 281. Ил. 169, 170.

[413] Попова, 2014. С. 165.

[414] См.: Spatharakis, 1988.

который можно условно назвать «ростовским». Он сложился уже в живописи XIII в. и включает в себя физическую крепость, рдеющий румянец смуглых щёк, блеск глаз, ощущение внутренней силы персонажей. От новгородского этот идеал отличается большей гибкостью линий, нарядностью, изощрённой изобретательностью цветовых сопоставлений, глубиной звучания красок. С сохранившимися памятниками Москвы эта икона не имеет сходства.

К тому художественному пласту, в котором отчётливо и энергично проявляются особенности палеологовского искусства XIV в., принадлежат и две миниатюры Оршанского Евангелия апракос (Киев, Национальная библиотека Украины имени В.И. Вернадского, Институт рукописей, инв. ДА 555 п.) [410] [ил. 465, 466]. Подобно Фёдоровскому, Оршанское Евангелие является конгломератом разновременных частей. Сама рукопись была создана во второй половине XIII в. и украшена характерным для этого времени орнаментом в заставках и инициалах (см. с. 221 наст. изд.). Однако листы, относящиеся к основному блоку рукописи и зарезервированные для миниатюр, оставались чистыми, возможно, из-за отсутствия в то время художника. Изображения были исполнены, судя по стилю, лишь во второй четверти—середине XIV в. Листы с миниатюрами впоследствии, при очередной перделке манускрипта, оказались не на своих местах. До нас дошли две миниатюры—с изображением евангелистов Матфея и Луки. Надо полагать, когда-то имелись и миниатюра с Иоанном Богословом (которая должна была помещаться перед началом Чтений на Пасху, в самом начале текста Евангельских чтений), и миниатюра с Марком.

Евангелие было обнаружено в 1812 г. среди вещей, выброшенных наполеоновскими войсками из монастырей города Орши (ныне на территории Белоруссии), от которого оно и получило своё условное название. Через нескольких промежуточных владельцев (включая Киевскую духовную академию) рукопись попала в Научную библиотеку Украины. Евангелие стало считаться западнорусским [411]. Лишь в конце 1990-х гг. О.А. Князевская констатировала ростовское происхождение Оршанского Евангелия на основании лингвистических и палеографических данных (см. с. 221 наст. изд.).

Время создания миниатюр верно определено О.С. Поповой, указавшей на их стилистическое сходство с иллюстрациями новгородского Евангелия, ГИМ, Хлуд. зо, которые были выполнены в 1330–1340-х гг. [412]

Период самого активного перемещения русских рукописей—это начало XVII в., время Смуты и польско-литовской интервен-

ции. Весьма вероятно, что Оршанское Евангелие, уже получившее к тому времени свои иллюстрации, именно тогда было увезено из Ростова или его бывших земель; может быть, оно было похищено. Но нельзя вполне исключить вероятности, что оно попало в западные области раньше, в конце XIII или в XIV в. (может быть, в качестве дара от одного князя к другому?), и именно там для него были исполнены миниатюры. В таком случае мы могли бы рассматривать эти миниатюры как редчайший образец искусства Западной Руси, возможно, Смоленска, не сохранившего художественных памятников рассматриваемого периода. Если же миниатюры Оршанского Евангелия исполнены, как сама рукопись, в рамках художественной культуры Северо-Восточной Руси, и в частности Ростова, то их следует рассматривать как весьма своеобразное явление в этом художественном пласте.

Обе композиции в Оршанском Евангелии впечатляют, во-первых, своей бесспорной причастностью к нормам византийского палеологовского искусства: объёмностью фигур, активностью композиционного пространства, тяжёлыми кубистическими формами табуретов и столов, а отчасти и построек, крупными драпировками. Из двух фигур более выразительно изображение Луки, благодаря подвижности его позы, широко расставленным ступням, активности обращённого к нам лика, напряжённости взгляда. Фигура евангелиста Матфея выглядит более спокойной, но драпировки одежд, завивающиеся почти спиралями, вносят динамику и в эту композицию. Создаётся впечатление, что Матфей, размышляющий над строками евангельского текста, полон сострадания, тогда как в лике Луки ощущается взволнованность и энергия. В обеих композициях сказываются драматизм и эмоциональная напряженность, которые составляли характерную особенность искусства византийского мира 1330–1340-х гг. [413]

В миниатюрах схожи общие пропорции, схемы композиций, рисунок мебели и золотых шопитров, хотя типы построек неодинаковые. Примечательно различие действий евангелистов. Если Лука, придерживая свой свиток левой рукой, в правой держит перо (или калам?), которое он приложил к строчкам свитка, словно уже в процессе писания, то Матфей правой рукой придерживает свиток, а в левой держит перо, прикасаясь его кончиком к строчкам. В этой необычной позе можно увидеть далёкий отголосок одного из вариантов византийской иконографии «леворуких» евангелистов, с орудием письма в левой руке [414].

Внутренняя энергия образа обнаруживается в Оршанском Евангелии с не меньшей остротой, чем в новгородских

рукописях—Евангелии, ГИМ, Хлуд. 30, приблизительно 1330-х гг., Евангелии РГБ, Рум. 13, с миниатюрами которого композиции Оршанского Евангелия имеют некоторое сходство по схеме построения и рисунку драпировок [см. ил. 501, 502]. Но в миниатюрах Оршанского Евангелия больше размашистости письма, «скоростности». Весь антураж представлен бегло и упрощённо, блики на драпировках положены широкой грубоватой кистью, цветовая палитра скупая (тёмно-зелёное и пурпурно-коричневое, синее и жёлтое).

В отличие от Фёдоровского и Оршанского Евангелий, место и время создания Галицкого Евангелия 1357 г. (ГИМ, Син. 68) [415] точно определено записью писца: «В лето 6865 [1357] ... месяца февраля 22 на память святого отца Офонася написано бысть святое Евангелие в граде в Галиче, при князеньи великого князя Ивана Ивановича, рукою грешного Фофана. Оже буди не исправил, в коем месте исправя Бога ради чтите, а не кленете» (написание упрощено).

Древний Галич, расположенный к востоку от Костромы, иногда назывался в исторических документах «Галич Мерьский», по названию жившего когда-то в этих местах финно-угорского народа меря, или «Галич Костромской», в отличие от Галича Южного—столицы большого Галицкого княжества на юго-западе Киевской Руси. Галич Костромской был центром небольшого удельного княжества, находившегося по дороге в Вятку, на восточной окраине русских христианских земель. В 1335 г. там был основан Спасский монастырь [416], а затем прославился игумен Авраамий Чухломской, он же Городецкий (ум. в 1375 г.). Ученик преподобного Сергия Радонежского, он удалился из центра в далёкий край, неся туда христианское просвещение. Авраамий основал несколько монастырей, в их числе Успенский вблизи Галича [417]. В 1357 г., когда было создано Галицкое Евангелие, князем в Галиче был Дмитрий Фёдорович (1354–1363), происходивший из рода князей ростовских и, видимо, не игравший большой политической роли. Его имя даже не названо в записи на Галицком Евангелии, где поименован великий князь московский Иван Иванович Красный (1353–1359).

Если тератологический орнаментальный декор Галицкого Евангелия выдержан в традиционном ключе и во многом напоминает памятники конца XIII—первой половины XIV в., то миниатюра с изображениями четырёх евангелистов [ил. 467] необычна иконографическим решением и художественной примитивностью. Все четыре композиции с евангелистами изображены на одном листе, причём они

сгруппированы по сторонам вертикальной оси. Два евангелиста обращены вправо (в соответствии с традицией рукописной иллюминации, когда миниатюра располагается на левом листе разворота, а евангелист обращён к тексту, размещённому на правом листе того же разворота). Два других обращены влево, также к центральной оси. Именно так расположены фигуры евангелистов на новгородских Царских вратах, медных с золотой наводкой, приблизительно 1330–1340-х гг. [см. ил. 692]. Это Иоанн и Матфей вверху, обращённые друг к другу, и Лука и Марк внизу, причём последовательность фигур отвечает последовательности изображений в лицевых апракосах. Так были расположены и композиции на тех разрезанных новгородских Царских вратах, от которых остались отдельные медные

467 Евангелисты Иоанн, Матфей, Лука и Марк. Миниатюра Галицкого Евангелия. 1357 г. ГИМ, Син. 68. Л. 27 об. 468 Сошествие во ад. Вторая четверть XIV в. Из села Чухчерьма на Северной Двине. ГТГ



467

листы с фигурами Иоанна (Лувр), Луки (ГРМ) и Марка (Гос. Эрмитаж) [см. ил. 697–699]. Ещё один повтор такой диспозиции в сравнительно ранних произведениях—на живописных Царских вратах из собрания И. С. Остроухова первой трети XV в., возможно, исполненных балканским мастером в Новгороде (ГТГ) [418]. Точно так же повёрнуты евангелисты в миниатюрах новгородского Хлудовского Евангелия, как бы повторяя дислокацию фигур на Царских вратах.

Другое расположение фигур евангелистов—Иоанн и Марк вверху, Лука и Матфей внизу, попарно обращённые друг к другу,—обнаруживается на вшитой миниатюре московского Евангелия конца XIV в., ГИМ, Чуд. 10 [419], и на таком важном, эталонном произведении, как Царские врата из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, около 1425 г. (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [420]. Возможно, что своеобразное расположение фигур евангелистов на миниатюре Галицкого Евангелия объясняется традицией, восходящей к решению не дошедших до нашего времени Царских врат.

Плоские, диспропорциональные фигуры в миниатюре Галицкого Евангелия, упрощённая раскраска вместо живописной лепки форм заставляют заподозрить здесь работу примитивного мастера. Все четверо евангелистов изображены с крупными головами, широкими плечами, увесистыми кистями рук, тогда как нижняя часть фигуры—сжатая, как бы усохшая. Очертания узких построек-башен слегка варьируются. Для украшения поэма и построек используется орнамент. Лики и кисти рук, хотя и нарисованы нетвёрдой рукой, обладают специфической выразительностью. Весь лист в целом несёт в себе своего рода декоративность красных, синих, жёлтых, зелёных цветовых пятен. Создаётся впечатление, что перед нами работа своеобразного мастера, бесконечно далёкого от искусства византийской традиции, с её античными корнями. Перед нами след особого, исчезнувшего слоя художественной культуры средневековой Руси, где сюжетику православного искусства воплощались средствами народного примитива.

Особое место в художественном наследии Руси первой половины—середины XIV в. занимают иконы с обширных территорий русского Севера. Там, вокруг Онежского озера, на Белом море, по рекам Онеге и Северной Двине, а также на Пинеге, Сухоне, Мезени, население было малочисленным и разбросанным, но значение этих земель—политическое и экономическое—было велико. Они с древности были связаны с двумя крупнейшими политическими и цер-

ковными центрами: в западной части преобладало влияние Новгорода, а на реках Онеге и Северной Двине, как и далее к востоку, в бассейне Сухоны, смешивались и пересекались зоны влияния Новгорода и Ростова. Во второй четверти XIV в. на Север проникает и воздействие Москвы, о чём свидетельствует отправка в 1340 г. из Москвы на Двину для какой-то Богородичной церкви очень дорогого Сийского Евангелия (см. с. 311–313 наст. изд.).

Церковное и культурное освоение этого обширного края началось по меньшей мере ещё в XIII в., о чём говорит посланная туда, в Великий Устюг, в новооснованный монастырь из Ростова икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила» [см. ил. 355]. От XIV в. мы имеем и случаи вклада на Север из центра (Сийское Евангелие), и сохранившиеся в тех местах иконы, которые могли быть написаны на Севере. В стилистическом отношении они связаны с искусством Ростова, но отличаются упрощением форм и исключительной душевной открытостью, искренностью передаваемых чувств.

Икона «Сошествие во ад» из села Чухчерьма на Северной Двине, приблизительно второй четверти XIV в. (ГТГ), имеет традиционную и лаконичную иконографическую схему [421] [ил. 468, 469]. В ней повторяются те же симметричные трёхфигур-



468

[415] *Вздорнов*, 1980/1. С. 121–122. Кат. 96; СК, 2001. Кат. 142.

[416] *Зверинский*, 1897. № 1055.

[417] *Будовниц*, 1966. С. 149–150.

[418] В каталоге Третьяковской галереи они определены как «Балканы (?)» (Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 90, авт. Л. И. Лифшиц).

Другие авторы в своих недавних статьях рассматривают их как работу балканского мастера на Руси, возможно—в Новгороде (см.: *Гладышева*, 2012. С. 364–375; *Преображенский*, 2013/2. С. 119–120. Ил. 28, 29). См. также: *Осташенко*, 2005. С. 364 и цв. ил. без №.

[419] *Вздорнов*, 1980. Кат. 51.

[420] *Балдин*, *Манушина*, 1996. Ил. 208; *Осташенко*, 2005. С. 351–354.

[421] Размер—156×106 см. См.: Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 84 (авт. Е. Н. Окунь; определяется как произведение балканского мастера); *Смирнова*, 2004/2. Кат. 12 (с библиографии).



469

469 Христос и Адам. Деталь иконы «Сошествие во ад»
470 Богоматерь Умиление Подкубенская. Первая половина XIV в. Вологодский музей
471 Богоматерь Подкубенская. Фото до удаления боковых досок при реставрации 1966–1974 гг.

[422] Слово Епифания Кипрского на Великую субботу в изд.: Порфирьев, 1890. С. 226–227.
[423] Размер—167×100,5 см. См.: Смирнова, 2004/2. Кат. 13 (с библи.); Иконы Вологды XIV–XVI веков. М., 2004. Кат. 1 (авт. Э.С. Смирнова).

ные группы по сторонам от изображения Христа, что и в новгородской иконе конца XIII в. с аналогичным сюжетом из собрания Банка «Интеза Санпаоло» в Виченце [см. ил. 430], но в зеркальном порядке. Слева это расположенные «треугольником» изображения пророков Давида и Соломона, а над ними—Иоанн Предтеча. Справа, «лесенкой»—Адам, Ева и Авель. Фигуры, очерченные угловатыми линиями, неподвижны, отчето жесты маленьких рук с заостренными пальцами приобретают повышенную выразительность. Примечательна светлая, почти чисто белильная карнация, отчето лики выглядят страдальчески бледными. Икона отличается от своих иконографических аналогий тонкостью чувства: состраданием Христа, преданностью Адама, сдержанной, но глубокой взволнованностью остальных участников сцены, наблюдающих за действием.

Одна из самых сильных особенностей иконы—встреча взглядов Христа и Адама. Христос, с худым и изможденным, бледным ликом, с большими тенями вокруг глаз, задумчиво всматривается в Адама, чье тело лишь начинает выходить из смертного оцепенения, а лик выражает скорбь, робкую надежду и преданность. Икона из погоста Чухчерьма—едва ли не первое сохранившееся изображение «Сошествия во ад», где с такой силой передана глубинная, сердечная связь Спасителя и Адама. Вспоминаются слова Епифания Кипрского, которыми он излагает обращение Христа к Адаму: «Создание мое, воскресни; зраче мои, бывший по образу моему, встани, поиди отсюда, ты бо во мне и аз в тебе, един и неразделим есмы образ...» [422]. Эмоциональное наполнение центральных фигур «Сошествия во ад»—это душевно переживаемый диалог, содержанием которого является обетование спасения и дарование благодати. Такой духовный диалог, вместо иерархического соприсутствия,—новое явление в русских иконах на этот сюжет.

Плохо кроющиеся, неровные краски, зависящие от провинциального характера мастерской, сообщают иконе особую эмоциональность, фактурность. Бледность ликов с широкими темными тенями не только служит средством художественной выразительности, но и, видимо, отражает одну из традиций, сложившихся на русском Севере.

Именно такая традиция использования бледной карнации («вохрения», по терминологии старых иконописцев) проявилась в иконе «Богоматерь Подкубенская» (Вологодский музей) [ил. 470]. Она происходит с территории, составлявшей провинцию Ростовской епархии, из Воскресенской церкви села Кубенское на Кубенском озере под Вологодой [423]. По преданию, икона

находилась в располагавшемся на этом озере древнем Спасо-Каменном монастыре. К сожалению, первоначальная живопись сохранилась только на средней из трёх частей доски, поэтому боковые части с поздней живописью были при реставрации заменены на новые, обнажённые. Это мешает



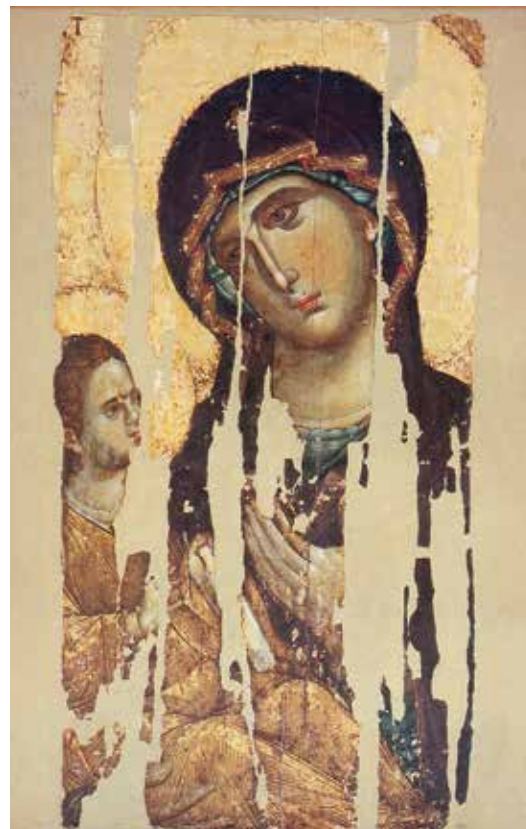
470



471



472



473

472 Богоматерь Подкубенская. Икона-«пядница». Конец XV в. Вклад бояр Хлоповых. Сергиево-Посадский музей-заповедник
 473 Богоматерь Одигитрия. 1260–1270-е гг. Монастырь Хиландар на Афоне
 474 Спас Вседержитель. Из погоста Вазенцы на Онеге. Первая половина XIV в. Государственный Эрмитаж
 475 Апостол Пётр. Из погоста Вазенцы на Онеге. Первая половина XIV в. Государственный Эрмитаж
 476 Св. Николай. Из погоста Вазенцы на Онеге. Первая половина XIV в. Государственный Эрмитаж
 477 Илья Пророк. Из погоста Вазенцы на Онеге. Первая половина XIV в. Государственный Эрмитаж



474



475

полноценно судить о первоначальной композиции, оценить её монументальность и величественность. Представление о древней композиции даёт старая фотография, где мы видим всё изображение, пусть даже его боковые части воспроизведены иконописцем XVI в. [ил. 471]. Изображение относится к типу Богоматери Умиление, или Гликофилусы, варианты которого, как уже говорилось, были популярны в Северо-Восточной Руси с домонгольского времени. Но в «Подкубенской» необычно то, что младенец не только прикасается щёчкой к щеке Богоматери, но и берётся обеими руками за край Её мафория, что, может быть, должно напомнить об особой силе ризы Богородицы. Похожие, хотя и не полностью идентичные иконографические варианты встречаются в поствизантийской живописи [424].

Целый ряд повторений той самой композиции, такая представлена в «Богоматери Подкубенской», сохранился в русской иконописи XV–XVI вв. Один из примеров—небольшая икона-«пядница» конца XV в., вклад бояр Хлоповых, сделанный в 1579 г. в Троице-Сергиев монастырь (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [425] [ил. 472]. Такие реплики предполагают существование русского оригинала—древнего, особо чтимого образа. Возможно, таким прототипом как раз и служила сама «Богоматерь Подкубенская» Вологод-

ского музея, слава которой к Новому времени сузилась до местного значения.

Далёкие стилистические истоки «Богоматери Подкубенской»—это мотивы византийского искусства второй половины XIII в. с его мощными, выпуклыми формами. Шарообразная голова Богоматери и крупные черты лица вызывают в памяти знаменитую икону «Богоматерь с Младенцем» из Хиландарского монастыря, 1260–1270-х гг. [426] [ил. 473]. Русский мастер сделал фигуру более крупной и широкой, а главное—усилил выразительность линии, подчеркнув изгибы контуров скорбных глаз Богоматери, а также спрямлённые и стилизованные очертания головы и торса Христа. По сравнению со «взрослым» обликом младенца Христа во многих произведениях XIII в., в частности в иконе из Хиландара, в вологодской иконе Христос имеет облик хрупкий, почти младенческий. Приникая щёчкой к щеке Богородицы, он ищет у неё защиты, крепко держась за кайму мафория своими утрированно маленькими руками с тонкими запястьями.

Обращает на себя внимание контрастность пропорций, экспрессия тяжеловесных форм, чего не было в других ростовских иконах, а также странная бледность ликов, с почти болезненным сероватым оттенком. Этот своеобразный оттенок бледных ликов,

[424] *Baltoyanni*, 1994/2. Pl. 33, 34, 68.
 [425] Размер—22,5×17 см. См.: *Балдин, Манушина*, 1996. Табл. 214.
 [426] *Петкович*, 1997. С. 21, 24. Ил. на с. 69–71; *Treasures of Mount Athos*, 1997. Cat. 2.9 (авт. Е. Цигаридас).



476



477

уже встреченный нами в «Сошествии во ад» из с. Чухчерьма, вероятно, является одним из элементов художественной концепции, сложившейся в определённых кругах северных иконописцев.

Ещё одну грань искусства северных областей, которое было связано, надо полагать, с традициями Ростова, однако обладало собственной художественной выразительностью, раскрывает ансамбль («чин») из четырёх небольших икон из церкви Ильи Пророка в погосте Вазенцы на реке Онеге (Гос. Эрмитаж) [427] [ил.474–477]. Сохранились фронтальные поясные изображения Спаса Вседержителя, апостола Петра, св. Николая и Ильи Пророка, располагавшиеся, по всей видимости, на алтарной преграде («темплоне») в церкви или на стене часовни. Какие изображения входили в этот ансамбль изначально? Это мог быть своеобразный Деисусный чин, где справа и слева от Спасителя располагались фронтальные изображения Богоматери и Предтечи, архангелов, апостолов. Однако присутствие образа Ильи Пророка говорит в пользу того, что в ансамбле были представлены Христос и избранные святые, как, например, на

известном деревянном тьябле из Олонецкой губернии (ГИМ) [428]. Там по сторонам Распятия, фланкированного херувимами, представлены поясные фронтальные фигуры святых: Ильи Пророка и Николая (ближе к центру), св. Георгия и Параскевы Пятницы (по краям). На иконах из погоста Вазенцы тоже представлены, наряду с Христом и апостолом Петром, особо чтимые в народе святые Николай Мирликийский и Илья Пророк. Возможно, из такого ансамбля происходит и новгородская (?) икона «Св. Климент» (частное собрание за рубежом) (см. с. 434 наст. изд.).

Иконы чина из погоста Вазенцы донесли до нас редкие иконографические детали. Так, Спаситель представлен в красном гиматии, что должно напоминать об искупительной жертве Христа и Его крестном пути. Необычен облик пророка Ильи, расположение прядей его волос. Варьируется перстосложение благословляющих рук. У Христа пальцы сложены в так называемом именованном благословении; похожий жест—у пророка Ильи, хотя его рука повёрнута тыльной стороной к предстоящим перед иконой. Между тем у апостола Петра

478 Сошествие во ад. Из села Пёлтасы. Около середины XIV в. Бывшее собрание М.Е.Елизаветина
479 Сошествие во ад. Из села Пёлтасы. Вторая половина XIV в. Бывшее собрание М.Е.Елизаветина
480 Сошествие во ад. Фреска монастыря Хора в Константинополе. Около 1316–1321 гг.



478



479

[427] Косцова, 1992. Кат. 51–54; Смирнова, 2004/2. Кат. 14; Шалина, 2009/1. С. 290. Ил. на с. 290–291.
[428] Лазарев, 1947. С. 50. Табл. 37а.
[429] Смирнова, 2004/2. Кат. 26 (с библ.); Шедевры, 2009. Кат. 3 (авт. Э.С. Смирнова); Русские иконы, 2009. С. 14–15, 292. Кат. 1 (авт. Э.С. Смирнова). Ил. 1; Кочетков, 2014.
[430] Смирнова, 2013/2.

и св. Николая пальцы сложены иначе, в двуперстном благословении.

Редкая особенность—разнообразные орнаменты на одеяниях: у Христа—звёздочки из белильных точек на красном гиматии, у Ильи—жёлтые спирали на пурпурной милоти, у Николая—звёздочки на пурпурной фелони. На трёх иконах (кроме изображения св. Николая) использован старинный узор, восходящий к комниновской традиции: тонкие чёрные спирали и S-образные изгибы по жёлтому фону. Этот орнамент пользовался популярностью в русском искусстве, мы встречаем его и в миниатюрах Симоновского Евангелия 1270 г., и на вшитых миниатюрах Фёдоровского Евангелия [см. ил. 460–462].

Иконы из погоста Вазенцы исполнены упрощённо, скорее графическими средствами, с подкраской и слабой моделировкой. Вероятно, в создании чина принимали участие два художника, причём ведущему принадлежат три иконы (за исключением «Св. Николая»), среди которых особенно выразителен образ апостола Петра.

Рассмотренные произведения—иконы из Чухчерьмы, из села Кубенское и чин из погоста Вазенцы, при всём своеобразии каждого из них, обладают и общими качествами. Им присущи эмоциональная глубина, при внешней сдержанности, и запоминающийся цветовой строй, с особой выявленностью голубых оттенков, которые играют большую роль в поэтике северных икон, восходящей, по-видимому, к ростовской художественной традиции.

Некоторые иконы русского Севера, порой не очень информативные с точки зрения художественного решения, имеют выдающиеся иконографические особенности. Так, «Сошествие во ад» из села Пёлтасы на востоке Вологодской области (бывш. собрание М.Е. Елизаветина) [429] [ил. 478] обнаруживает черты глубокой провинциальности: короткие диспропорциональные фигуры, резкие жесты, фронтальный разворот композиции, угловатые контуры, пёстрый колорит. Эти качества придают иконе своеобразное обаяние народного творчества.

Однако произведение содержит исключительно редкие иконографические детали, и прежде всего новую трактовку групп праведников. Спаситель изображён фронтально (как в знаменитой фреске из монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе, около 1316–1321 гг., а слева (по правую руку Христа)—шесть фигур, которые на первый взгляд кажутся простым соединением традиционных трёхфигурных групп: Адам и Ева с Авелем, Давид и Соломон с Иоанном Предтечей [ил. 480]. Но вместо Евы рядом с Авелем изображён юноша, которого, основываясь на западноевропейских и редких византийских аналогиях, приходится определить как его брата, грешника



480

Каина, прощаемого Спасителем. Правая же группа состоит исключительно из женских фигур. Помимо Евы, это Сарра и Рахиль, чуть выше—Руфь и Ревекка, а сверху—Асенефь, жена Иосифа Прекрасного. Между тем в византийской традиции принято изображать только Еву. Такого рода обновление иконографии, показывающее значимость ветхозаветных праматерей,—это, как можно утверждать сегодня, чисто русское явление, вероятно отражающее целый ряд факторов. Это могут быть и следы исчезнувшей византийской традиции, и отражение западноевропейской культуры, для которой было характерно обращение к ветхозаветным женским образам в разном контексте, и роль языческих женских образов в древней славянской мифологии, что повлияло и на христианскую иконографию в её русском преломлении.

Тот факт, что композиция «Сошествия во ад» из собрания М.Е. Елизаветина отражает особую тенденцию в русской иконографии, подтверждается несколько более поздней иконой, найденной в том же селе, с почти такой же иконографией [ил. 479]. Там изображены не шесть, а три ветхозаветных праматери. Традиция изображения ветхозаветных жён в сцене «Сошествия во ад» сохранилась в древнерусской живописи надолго и известна в памятниках того или иного периода, с разнообразными вариантами и иконографическими аллюзиями. Таковы столь значительные иконы, как «Сошествие во ад» конца XIV в. из Коломны, московского художественного круга (ГТГ), а также «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря, около 1502 г., круга Дионисия (ГРМ) [430], целый ряд икон XVI в. В целом это указывает на исключительно важную роль искусства первой половины—середины XIV в. в формировании своеобразных особенностей русской художественной культуры.

Многие новгородские произведения рассматриваемого нами этапа до недавнего времени либо не были раскрыты из-под поновлений, либо были отнесены к другой школе или получали неточную датировку. Обращаясь к данному художественному кругу, по существу заново, мы обнаруживаем две особенности. Во-первых, это исключительная интенсивность творческой деятельности времени знаменитых архиепископов Моисея и Василия, что соответствует общему подъёму культуры на Руси в тот период. Если по отношению к Москве мы имеем в основном сведения об утраченных произведениях, тогда как реальных артефактов осталось мало, то в Новгороде лучше сохранились сами памятники, хотя и далеко не полностью. Во-вторых, в художественном наследии Новгорода мы видим «расслоение» материала на два пласта. Один из них соответствует новым тенденциям русской художественной жизни того времени и отражает ориентацию на византийские контакты. Произведения, принадлежащие к этому пласту, созданы преимущественно по заказу архиепископского двора, реже—по заказу других лиц, но в лучших мастерских Новгорода. Другой пласт, по-своему выразительный и яркий, теснее связан с местными корнями, зачастую древними и архаическими. Некоторые произведения этого слоя тоже воспроизводят византийские образцы, но с большой степенью упрощённости. При этом «низовой» пласт в Новгороде соотносится в значительной мере с собственной провинцией, с народными вкусами Новгорода и Новгородской земли. Не так было в Москве и Северо-Восточной Руси. Напомним, что искусство самой Москвы представлено заказами митрополита и князя, поэтому оно находится как бы почти на пике возможностей того времени, хотя и отражает русские корни (например, миниатюры Сийского Евангелия 1340 г.). Вторым же пластом там служит не особый слой в искусстве Москвы (такие произведения, наверное, были, но до нас не дошли), а периферийные явления: одно—это искусство Ростова и других центров Северо-Восточной Руси, замечательное и яркое, но отстающее от Москвы по уровню следования нормам византийского мира и конкретно палеологовскому стилю; другое—это искусство северных провинций.

В Новгороде в этот период строительство и украшение храмов приняло необычайно динамичный характер. Напрашивается сравнение двух русских художественных центров: с одной стороны, Москвы времени княжения Ивана Калиты и Симеона Ивановича, времени правления митрополита Феогноста, а с другой—Новгорода, где архи-



481

епископскую кафедру занимали, сменяя друг друга, энергичные владыки Моисей (1325–1330, 1352–1359) и Василий (1331–1352). И здесь, и там художественная жизнь была ключом. Особенно богатые сведения приводят летопись относительно архиепископа Василия. Помимо строительства новых храмов (см. с. 113–114 наст. изд.), он отремонтировал и украсил Софийский собор: заказал драгоценные храмовые врата с золотой наводкой—«Васильевские врата» (1336), а потом иконы и «кивот» (1341), отлил новый колокол (1342) [431]. Велика была и активность архиепископа Моисея, особенно во второй период его владычества, в деле стро-

[431] Сводку летописных известий см.: Смирнова, 1976. С. 64. Примеч. 15.

481 Спас на престоле. Новгородская икона 1337 г., с поновлениями. Благовещенский собор Московского Кремля

[432] Размер—163×106 см. См. Смирнова, 2009/2. С. 185–205. В обозначении даты на нижнем поле над первыми тремя знаками поставлены так называемые титла, указывающие на то, что это цифры, а над последним—буквой «Е»—такого титла нет. Если это буква (окончание числительного, «в лето такое-то»), то дату следует прочесть не как 1337, а как 1332, что, впрочем, не играет принципиальной роли. См.: Преображенский, 2012/1. С. 200–201. Примеч. 48. [433] Маханько, 1998. С. 142–154; Маханько, 2015. С. 132–136.

[434] Она была изложена в надписи на позднеокладе, который был сделан для иконы уже в Москве. Надпись воспроизведена в Описи Благовещенского собора Московского Кремля 1771–1772 гг. и цитируется в нескольких старинных описаниях московских древностей: «В лето миробытия 6845, от Рождества же Христова 1337, сия чудотворная Спасителява икона написана при державе великого князя Иоанна Даниловича Калиты рукою многогрешного Михаила. Поднесена бысть святому владыке Моисею бывшему прежде архимандриту Юрьева монастыря, что в Новгороде, таже в 6834 лето от святого Петра митрополита московскаго Великому Новуграду во архиепископы поставленному» (см.: Смирнова, 2009/2. С. 192).

[435] Толочко А., 2005.

[436] Преображенский, 2007/1; Преображенский, 2012/1. С. 191–223 (раздел «Портреты новгородских архиепископов»).

[437] Иконы Успенского собора, 2007. Прилож. 1. Кат. 2 (авт. описания Н.Д. Маркина).

[438] Kalopissi-Verti, 1994. P. 139–141. См. также: Тодич, 2003. С. 202–211.

ительства храмов, основания монастырей. Параллельно с деятельностью обоих архиепископов разворачивалась и инициатива самих новгородцев—как знатных людей, так и объединений «уличан».

Сохранность памятников в сфере иконописи и книжного искусства приходится определить как весьма фрагментарную. Тем не менее дошедшие до нас иконы позволяют убедиться в их разнообразии: от произведений, созданных при дворе самого архиепископа, до простонародных икон из далёких сельских церквей; от памятников византийской стилистической ориентации до глубоко архаических явлений. Что касается книжного искусства, развивавшегося на основе элитарных новгородских мастерских, то и здесь обнаруживается стилистическая вариативность миниатюр, выразительность декора и исключительный художественный уровень книжного орнамента.

Сохранилось два произведения (в одном случае икона, а в другом—целый комплекс—праздничный ряд иконостаса), которые бесспорно были созданы при дворе новгородских архиепископов—Моисея и Василия. Эти произведения играли важную роль не только в художественной, но и в политической жизни Новгорода. Сам факт их заказа, как и особенности художественного решения, выразительно подчёркивает величие Новгорода, его кафедрального собора Св. Софии, находящихся в нём древнейших памятников, местных святых, которые давали импульс для развития своеобразной новгородской иконографии. Вместе с тем в создаваемых произведениях используются стилистические новшества византийского искусства.

На первое место следует поставить образ «Спас на престоле», заказанный архиепископом Моисеем в 1337 г. (Благовещенский собор Московского Кремля) [432] [ил. 481]. Икона попала в Москву, скорее всего, в XVI в., при Иване Грозном, когда в столичные храмы, а особенно в Кремль, было привезено большое количество древностей из русских городов, причём более всего—из Новгорода [433]. В Москве живопись этого произведения была заменена на новую или поновлена, с сохранением старой иконографии и с воспроизведением древней надписи с датой, именем архиепископа Моисея и художника-исполнителя. Правильно оценить это произведение долгое время не позволяла поздняя легенда о создании иконы в Москве [434]. Такого рода легенды были характерны для исторических воззрений XVIII в., носители которых стремились обосновать свои собственные взгляды на прошлое России и в частности на ведущую роль Москвы уже в глубокой древности [435].

Значение этого выдающегося памятника заключается прежде всего в том, что он соз-

дан по архиепископскому заказу, принадлежит к самому высокому слою новгородской культуры. Важно и то, что он ориентирован на древнюю местную иконографию, отражая историческое сознание, внимание к новгородскому прошлому, к русской истории, которое было присуще и культуре Северо-Восточной Руси и Москвы. При этом в отношении стиля икона 1337 г. опирается на совсем новые тенденции, характерные для византийского искусства XIV столетия.

Реальные обстоятельства создания иконы сообщаются в надписи, которая воспроизведена в нижней части доски, на передней грани подножия престола: «В лето 6845 написана бысть икона сия владыке Моисею рукою грешна(го) недостойнаго Михаила». Примечательно расположение надписи. По наблюдению А.С. Преображенского, на Руси выделяется целая группа изображений Спаса на престоле, заказанных русскими архиереями, в которых заказчики выражают своё благочестие и либо сами изображаются в молитвенной позе у ног Христа, либо вместо их фигур у подножия трона или на самом подножии располагается вотивная надпись [436]. Несколько подобных композиций встречается именно в искусстве XIV в. Таковы изображения со Спасом на престоле и архиепископом Василием на новгородских Васильевских вратах 1336 г. (см. с. 697–699 наст. изд.), московская икона «Спас на престоле» с фигурой митрополита Киприана, где в живописи 1700 г. повторена композиция конца XIV—начала XV в. (Успенский собор Московского Кремля) [437]. Сходный мотив, хотя и не абсолютно идентичный,—в иконе «Богородица Максимова» [см. ил. 400], где у ног Богородицы с Младенцем Христом изображён митрополит Максим. Композиция иконы «Спас на престоле» из Благовещенского собора по всем основным признакам сходна с другими произведениями описанного типа архиерейского «проскинесиса» (поклонения).

Надпись на иконе 1337 г. исполнена стилизованным уставом, похожим на торжественный почерк XIV в. Формулировка надписи соответствует нормам, принятым в византийском мире, в частности в том, что касается обозначения работы мастера. Выражение «рукою грешнаго и недостойнаго Михаила» включает характерное для средневекового мира истолкование творчества иконографа, который, согласно христианскому вероучению, является в своей деятельности лишь посредником, исполнителем Божественного предназначения. В византийском искусстве встречаются надписи, в которых говорится, что живопись на иконах—это «дар Божий», и лишь само её исполнение принадлежит руке художника [438]. Термин «рукою» свидетельствует о смирении



482

мастера, который лишь воплощает божественное предназначение.

Икона 1337 г. является одним из звеньев в целой цепи новгородской иконографической линии, где Спас, восседающий на престоле, указывает на строки евангельского текста, не просто простирая к ним пальцы, но возлагая правую руку на страницы раскрытого Евангелия. Первым памятником в этом ряду является икона «Спас Златая риза», исполненная в середине XI в. (живопись дошла в воспроизведении XVII в.) для Софийского собора в Новгороде. Она имеет огромные размеры (236 × 147 см), которые отвечают характеру древнейшего убранства этого крупного храма [439] (ил. 482). Исходный смысл такой иконографии—просвещение верующих, свидетельство истинности и величия христианского вероучения, того евангельского текста, на строки которого указывает сам Спаситель. Такая композиция, образцы которой не обнаруживаются в Византии, была исключительно актуальной на Руси на ранних этапах её христианской истории [440].

Следующий подъём интереса к подобной иконографии, судя по сохранившимся произведениям, относится как раз к XIV в. От второй четверти этого столетия до нас дошли два памятника: рассматриваемая икона 1337 г. и миниатюра новгородской Симо-

новской Псалтири, ГИМ, Хлуд. з, л. 115 [441] (см. с. 346–349 наст. изд.), перед псалмом 66 [ил. 483], где иллюстрируется комментарий на текст этого псалма, касающегося познания Бога народами-«языками» («... да возвеселятся и да возрадуются языцы...»). В иконе 1337 г. ракурс фигуры Спасителя, сложный рисунок драпировок, асимметрия и подвижность форм продиктованы эстетическими нормами искусства XIV в., палеологовского периода; в миниатюре композиция повторяется в упрощённой форме.

Третье произведение—это хорошо сохранившаяся, недавно раскрытая из-под записей икона 1362 г. (Софийский собор в Новгороде [ил. 484]), заказанная либо тем же Моисеем, к тому времени ушедшим на покой, либо его преемником архиепископом Иоанном [442]. Четвёртый памятник—икона конца XIV в., также увезённая в Москву и попавшая в Успенский собор Московского Кремля [443]. На ней позже было приписано изображение Варлаама Хутынского, удалённое при реставрации в XX в. Эти две иконы по времени своего создания выходят за рамки данного тома. Подобная иконография воспроизводится во многих небольших иконах-«пядницах» XVI–XVII вв. [444]

Таким образом, от одного лишь XIV столетия до нас дошла целая серия произведений со сходной, но очень редкой иконографией, появившейся на Руси в XI в. и не встречающейся в других регионах византийского мира. Судя по сохранившимся образцам, на Руси она укоренилась в Новгороде, в других же центрах была неизвестна (во всяком случае до XVI–XVII вв.). Эта тема—христианское просвещение народов—подхватывается в XIV в. в разных вариантах, начиная



483

482 Спас Златая риза. Новгородская икона середины XI в., переписанная в XVII в. Успенский собор Московского Кремля
483 Спас на престоле, с предстоящими «языками». Миниатюра Симоновской Псалтири. ГИМ, Хлуд. З. Л. 115. Вторая четверть XIV в.
484 Спас на престоле. Икона 1362 г. Софийский собор в Новгороде

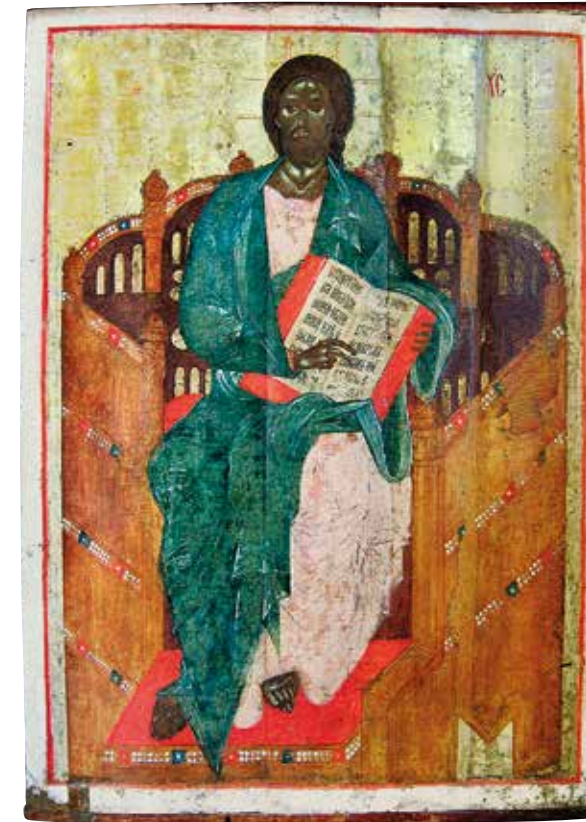
[439] Иконы Успенского собора, 2007. Прилож. 1. Кат. 1 (авт. И. Я. Качалова).
[440] Смирнова, 1996.
[441] Амфилохий, 1881. № 48. С. 239.
[442] Царевская, 2006; Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. II (авт. Т. Ю. Царевская).
[443] Значительная часть её композиции сохранилась лишь в позднем повновлении, но живопись лика, оставшаяся от первоначального слоя, указывает на исполнение иконы в конце XIV в. См.: Иконы Успенского собора, 2007. Кат. 14 (авт. Е. Я. Осташенко).
[444] Например: «Спас на престоле, с принадлежащим архиепископом Евфимием», XVI в. (Иконы Владимира и Суздаля, 2006. Кат. 41, авт. А. С. Преображенский); икона с тем же изображением из ризницы Соловецкого монастыря, с принадлежащим новгородским архиепископом Евфимием (Вера и власть, 2007. Кат. 55)
[445] Секретарь, 2011. С. 568.

с иконы 1337 г. и миниатюры Симоновской Псалтири, ГИМ, Хлуд. з. При этом на раскрытом Евангелии, если судить по воспроизведениям в поздних записях, пишутся разные тексты: о Христе-Свете—Ин. VIII, 12 («Спас Златая риза»), о суде—«Не судите да не судимы будете...»—Мф. VII, 1; Лк. VI, 37 (икона из Благовещенского собора), «Приидите ко мне...»—Мф. XI, 28 (миниатюра Симоновской Псалтири и икона 1362 г.). Похоже, что в XIV в. эта особая «просветительная» иконография, восходящая к древнейшей иконе Софийского собора, передавалась в Новгороде от одного архиепископа к другому, приобрела программный характер и стала одной из особенностей местного искусства.

Для какого же новгородского храма был написан «Спас на престоле» 1337 г.? Это мог быть сам Софийский собор, поскольку Моисей не терял связи с кафедрой, даже когда он её не занимал, находясь «на покое». Это могла быть Воскресенская церковь Деревяницкого монастыря, построенная в 1335 г., за два года до создания иконы. Наконец, это мог быть Троицкий монастырь «на Коломцах» [445], особенно близкий Моисею, как-то связанный с его родом, где одно время игуменом был «стрый» Моисей. В монастыре «на Коломцах» Моисей жил на каждом из трёх этапов своей жизни: в юности—после возвращения из Твери и перед переходом в Юрьев монастырь; после архимандритства в Юрьеве и до первого избрания на кафедру (до 1325 г.); между первым и вторым периодами его владычества, т. е. с 1329 до 1352 г.

Крупные формы в иконе 1337 г., динамичные диагональные линии, активная выраженная перспектива в типичном для средневекового искусства «обратном» преломлении—все эти качества не позволяют сомневаться, что художник Михаил был в курсе новшеств византийского искусства первой трети XIV в., а именно Палеологовского Ренессанса. По активности переживания пространства и ряду художественных особенностей ближайшей аналогией «Спасу на престоле» 1337 г. является «Троица Ветхозаветная» в Успенском соборе Московского Кремля [см. ил. 453, 454].

Художник Михаил, написавший в 1337 г. икону «Спас на престоле», был современником того «гречина Исайи», который в 1338 г. расписал Входомерусалимскую церковь и, надо полагать, нёс в своём творчестве традицию византийского палеологовского искусства. Но у этих мастеров были другие безымянные современники, работавшие в аналогичном ключе. Изображения на медных вратах, исполненных в 1336 г. по заказу архиепископа Василия и украшенных в технике «золотой наводки», так называемые «Васильевские врата», обнаруживают глубо-



484

кое знакомство с византийским палеологовским искусством (см. с. 499–520 наст. изд.), состоявшееся, как и написание иконы 1337 г., до росписи Исайи Гречина 1338 г. Скорее всего, это были русские мастера, уже успевшие усвоить новые византийские приёмы.

Это усвоение очевидно и в двух парах медных Царских врат, исполненных в той же технике «золотой наводки» (см. с. 522–526 наст. изд.). Они представляют огромный интерес как памятники не только новгородского прикладного, но и изобразительного искусства, и как исключительно важное иконографическое новшество. Как известно, Царские врата, служащие для соединения алтарного пространства и зоны наоса перед алтарной преградой, в византийском искусстве, как и в раннем древнерусском, обычно несли на себе либо изображения отцов церкви, напоминая о совершении ими литургии, либо фигуры архангела Гавриила и Богоматери, образующие композицию Благовещения. Иногда эти компоненты совмещались, и тогда «Благовещение» оказывалось в наверхии Царских врат, как мы это видим на Царских вратах XIII в. из погоста Кривое (см. с. 231 наст. изд.). Между тем на Лихачёвских вратах, как и на тех, от которых сохранились лишь фрагменты (ГРМ, Гос. Эрмитаж, Лувр; с. 231 наст. изд.), представлены евангелисты за

составлением своих текстов. Нет сомнения, что неизвестный автор новой иконографической версии изображений на Царских вратах использовал композиции книжных миниатюр—образов евангелистов за работой. Однако, чтобы придать симметрию изображениям на вратах, этот неизвестный мастер оставил изображения евангелистов на левой створке (Иоанна и Луки) в их традиционном для рукописных иллюстраций повороте—вправо, поскольку в рукописях евангелисты бывают помещены на левом листе разворота, обращёнными к правому листу, где начинается текст книжного раздела [см. ил. 485, 487]. Между тем изображения на вратах двух других евангелистов—Матфея и Марка, на правой створке, неизвестный мастер дал в повороте влево, к центральной оси врат, как бы навстречу фигурам Иоанна и Луки. Эксперименты с изображениями евангелистов, повёрнутыми то вправо, то влево, известны в XIV в. и в Северо-Восточной Руси [см. ил. 467].

В миниатюрах Хлудовского Евангелия, ГИМ, Хлуд. 30 [446] [ил. 485–488] композиции даны именно как на Царских вратах: Иоанн и Лука по рукописной традиции обращены вправо, тогда как Матфей и Марк—как на вратах—влево. Это означает, что в 1330-х гг., когда, вероятно, были созданы Царские врата с новыми для традиционной иконографии изображениями евангелистов, искусство «золотой наводки» пользовалось большим вниманием художников. Взятые отсюда образцы были использованы и для миниатюр Евангелия. Наиболее вероятно, что именно такие врата—Лихачёвские или другие, несохранившиеся,—были исполнены для иконостаса Софийского собора, об украшении которого так заботился архиепископ Василий, заказав в 1341 г. и иконы праздничного ряда.

Хлудовское Евангелие относится к типу апракосов, последовательность его миниатюр именно такая, какая была избрана для композиций на Царских вратах. Вначале, в соответствии с составом Чтений, помещено изображение евангелиста Иоанна (л. 1 об.), за ним—Матфея (л. 36), Луки (л. 90 об.) и Марка (л. 129). В миниатюрах повторяются едва ли не малейшие детали из прототипа, известного нам по Лихачёвским вратам: позы и жесты евангелистов, драпировки одеяний, рисунок архитектуры, особенности надписей. Миниатюры этого Евангелия отличаются суровой монументальностью, тяжестью форм, «кубистическими» объёмами мебели и построек. Это проявляется в массивных пропорциях фигур, выпуклости драпировок, крупности архитектурных форм. Обильно использованные белильные пробела, толстые как шнурки, сообщают особую материальность

живописным элементам. Тяжестью форм и усиленной объёмностью эти миниатюры напоминают произведения византийского классицизма XIII в. В них присутствует своего рода кубизм форм и утрированная сила образов. Если сравнить архитектурные кулисы Хлудовского Евангелия и близкого ему по времени создания московского Сийского Евангелия 1340 г. (БАН, Археогр. ком., 189; ГРМ, др./гр 8), то станут особенно заметными преувеличенный напор форм в новгородской рукописи и их соразмерность—в московской.

Миниатюры Хлудовского Евангелия свидетельствуют о том, что новгородская миниатюра движется в 1330-х гг. по тому же пути обновления художественного языка, разнообразия эмоциональной характеристики, освоения композиционного пространства, использования ракурсов, по которому развивалась новгородская иконопись, а также декоративно-прикладное искусство в его особой разновидности—«золотой наводке». Ближе всего эти миниатюры к «Спасу на престоле» 1337 г., насколько можно судить, учитывая, что живопись иконы архиепископа Моисея дошла до нас в позднем повторении. Но среди произведений этого художественного круга миниатюры занимают особое место, выделяясь какой-то своеобразной простонародностью и повышенной энергией образа.

В 1341 г. по заказу архиепископа Василия были исполнены иконы двенадцати праздников для иконостаса Софийского собора (сейчас в Новгородском музее). В них, как и в уже рассмотренных произведениях, сказалось энергичное освоение византийской художественной традиции XIV в., а также политика почитания местных древностей, их обновления. Сцены праздников написаны на трёх горизонтальных досках, по четыре композиции на каждой, и расположены в последовательности евангельского рассказа [ил. 489–500]. На первой иконе изображены «Благовещение», Рождество Христово», «Сретение» и «Крещение». На второй—«Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Распятие». На третьей—«Сошествие во ад», «Вознесение», «Сошествие Св. Духа» и «Успение» [447]. Эти произведения исполнены, надо полагать, после разрушительного пожара в Новгороде в июне 1340 г., когда сгорело множество домов и церквей со всем убранством, «а из Святой Софии не успеха икон всех вынести» [448]. В следующем, 1341 г., архиепископ Василий починил расплавленную свинцовую кровлю собора «и иконы исписа» [449]. Скорее всего, в 1341 г. была повторена сгоревшая более ранняя композиция с праздниками, которые были исполнены для Софийского собора в XII в.,

485 Евангелист Иоанн. Миниатюра Хлудовского Евангелия. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 30. Л. 1 об.
486 Евангелист Матфей. Миниатюра Хлудовского Евангелия. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 30. Л. 36
487 Евангелист Лука. Миниатюра Хлудовского Евангелия. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 30. Л. 90 об.
488 Евангелист Марк. Миниатюра Хлудовского Евангелия. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 30. Л. 129



485



486



487



488

[446] СК, 2002; Попова, 1974; Попова, 1980. С. 172–213; Попова, 2003. С. 205–230.
[447] Размеры—72,5×209,5 см; 72×207 см; 72,5×201 см. Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 7–9 (авт. Э.С. Смирнова).
[448] НПЛ, 1950. С. 353.



489



490



491



492

- 489–500 Праздники из иконостаса Софийского собора в Новгороде. 1341 г. Новгородский музей:
 489 Благовещение
 490 Рождество Христово
 491 Сретение
 492 Крещение
 493 Преображение
 494 Воскрешение Лазаря
 495 Вход в Иерусалим
 496 Распятие
 497 Сошествие во ад
 498 Вознесение
 499 Сошествие Св. Духа
 500 Успение

- [449] Там же. С. 354.
 [450] Там же. С. 216.
 [451] Там же. С. 353.
 [452] О проблемах декорации алтарной преграды и развития иконостаса см.: Иконостас, 2000.
 [453] Cutler, Spieser, 1996. P. 271, 276, 279.
 [454] Sotiriou, 1956. Pl. 88–116, 125.
 [455] Treasures of Mount Athos, 1997. Cat. 2.4 (авт. Е. Цигаридас).
 [456] Byzantium, 2004. Cat. 129 (авт. А. Эффенбергер).
 [457] Там же. Cat. 227 (авт. Э. Бакалова).
 [458] Некоторые наблюдения над памятниками XIII–XIV вв. см.: Zeitler, 2000; Сорочатский, 2005.

в соответствии с нормами декорации храмов в искусстве Византии того времени. Это произошло, наиболее вероятно, ещё при епископе Нифонте (131–1356), который, как записано в летописи в связи с его кончиной, «тако украси святую Софею, притворы исписа, кивот створи и всю извну украси» [450]. В летописном сообщении о восстановительных работах 1341 г. сказано, что в храме «киот доспе» [451].

Иконы с двенадцатью праздниками занимали в новгородском Софийском соборе пространство между двумя предалтарными столбами, стоящими по сторонам центральной алтарной апсиды. Для того чтобы иконы поместились в отведённый участок (ширина пролёта—около 6 м 30 см), а также чтобы сохранить ритм узких разграничительных полосок между стенами, у первой иконной доски убрано правое поле, обращённое к центру общей композиции, а у третьей—соответственно, левое поле.

Праздники 1341 г. из Софийского собора являются важным звеном в истории алтарной преграды в храмах православного мира. Особое значение алтарная преграда получила на Руси, постепенно превратившись в многоярусный иконостас. Истоком этого ансамбля стал византийский эпистилий [452]. Горизонтальные фризы с изображением праздничных сцен, на одной или нескольких досках, располагавшиеся в храме над относительно невысокой алтарной преградой, хорошо известны в искусстве византийского мира начиная с XII в. [453] Они сохранились, в частности, в монастыре Св. Екатерины на Синае [454], в монастыре Ватопед на Афоне [455]. Иногда в центре фриза располагалось изображение трёхфигурного деисусного чина: «Спас на престоле» с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей. На основе подобных композиций впоследствии сформировались деисусный и праздничный ярусы иконостаса. Иконы ставились на специальный горизонтальный брус—«темплон» (по-русски «тябло»), в Византии обычно каменный (мраморный), а на Руси—деревянный.

По составу сюжетов Праздники из Софийского собора отвечают византийской традиции, сложившейся уже в XII в. В цикл входят не только события земной жизни Христа, от «Рождества Христова» до «Вознесения», но и «Сошествие Св. Духа на апостолов», описанное в Деяниях апостольских, а также Богородичные сцены в начале и конце цикла: «Благовещение» и «Успение». Тот состав из двенадцати сцен, который фигурирует на иконах новгородского Софийского собора, так называемый додекаортон, был распространён в византийских эпистилиях до палеологовского периода. Двенадцать праздников аналогичного состава

изображаются и на иконах малого формата, например на замечательном мозаичном складне-диптихе первой половины XIV в. константинопольского происхождения, хранящемся в музее при соборе Санга Мария дель Фьоре во Флоренции [456], а также на шестистворчатом складне середины—второй половины XIV в. в монастыре Св. Екатерины на Синае [457]. В монументальной живописи состав евангельских и богородичных сцен мог быть гораздо более широким, что определяется различными функциями этих изображений—в стенописи и на алтарной преграде. В XIII–XIV вв. состав сцен в византийских эпистилиях стал расширяться [458]. Это зависело, как предполагают, от постепенного распространения Иерусалимского богослужебного устава, что побуждало к более подробной интерпретации Страстей и Крестной жертвы Христа.

Несмотря на консервативность состава сцен софийского эпистилия, иконографическое решение отдельных сюжетов отражает новые приёмы, характерные для искусства византийского круга XIV в. Так, в «Преображении» сделан акцент на сиянии вокруг фигуры Христа и на исходящих оттуда лучах, в соответствии с темой Фаворского света, которая занимала значительное место в культуре православного мира в XIV в. В сцене «Сошествие во ад» мы также видим голубой миндалевидный ореол с золотыми лучами. В этой сцене в левой группе представлено относительно много персонажей (за фигурами Иоанна Предтечи, Давида и Соломона видны золотые нимбы других участников сцены), благодаря чему активнее выявляется идея спасения всего человеческого рода. В «Успении» сложная форма ореола вокруг Христа и изображение херувима над его фигурой подчеркивают таинственный и многозначный смысл появления Спасителя у ложа усопшей Богоматери.

Стиль Софийских праздников во всей полноте отражает новые принципы византийской живописи палеологовского периода. Композиции строятся на диагональных линиях, некрупные фигуры изображаются в сложных ракурсах. Свободно лежащие драпировки передают стройность фигур, привлекают красотой цветных рефлексов и белильных бликов. Объёмные постройке разнообразной формы вместе с массивными горками помогают передать пространственность композиций. Особое внимание привлекают шестигранный киворий в «Сретении», мощная колоннада на заднем плане в «Сошествии Святого Духа», две тяжеловесные палаты в «Успении», изображённые в разных ракурсах.

В каждой сцене ощущается глубокая взволнованность, присутствие одухотворяющего божественного начала. В четырёх



493



494



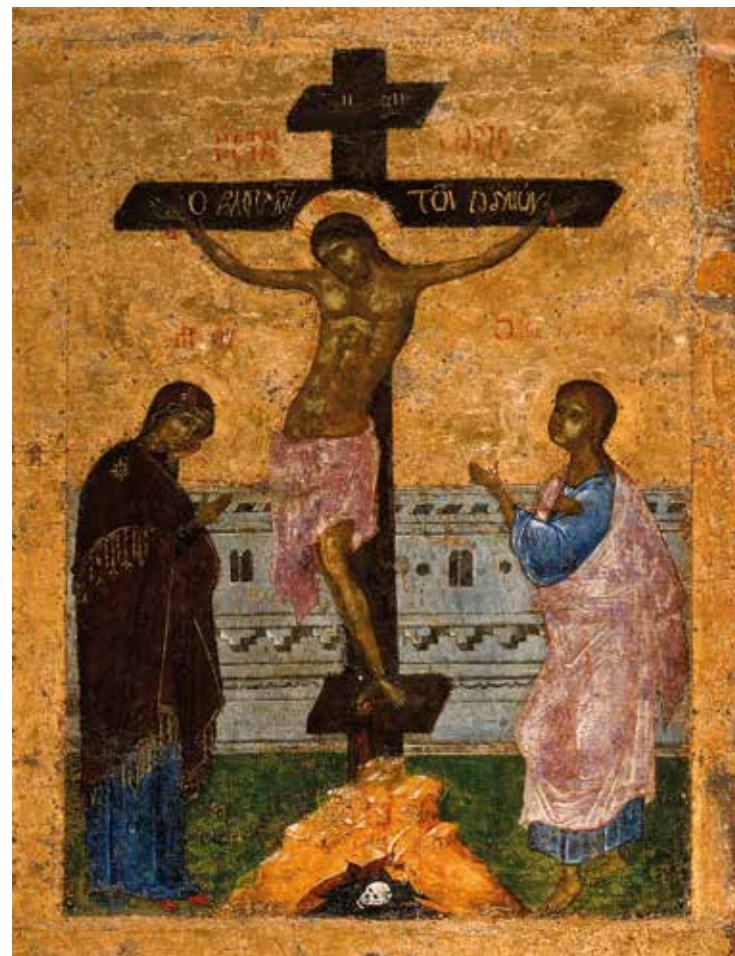
497



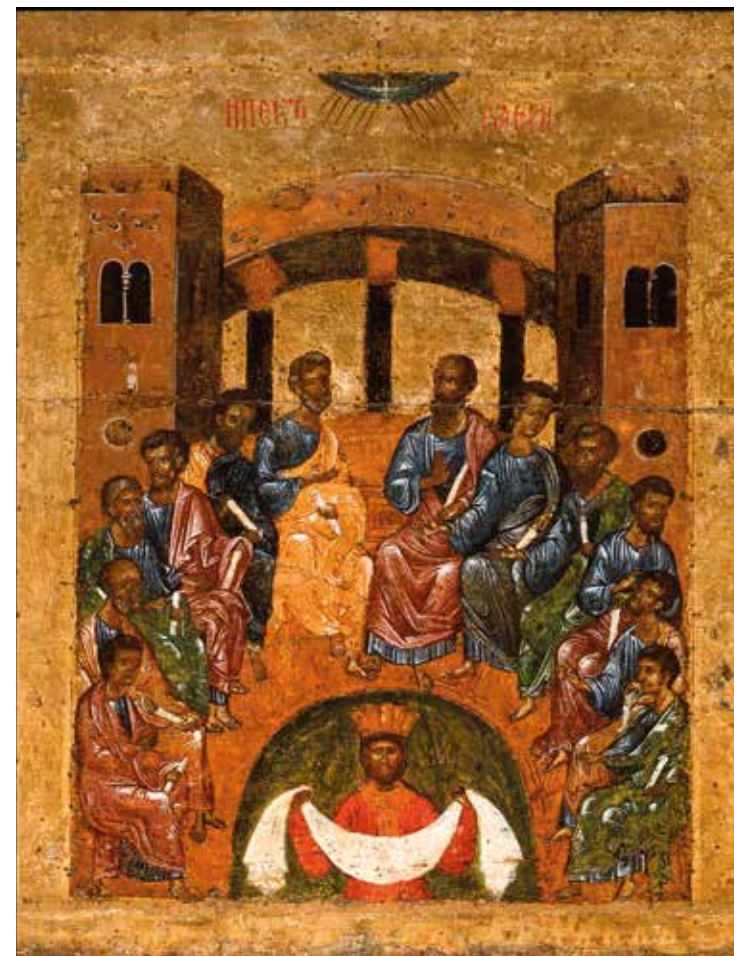
498



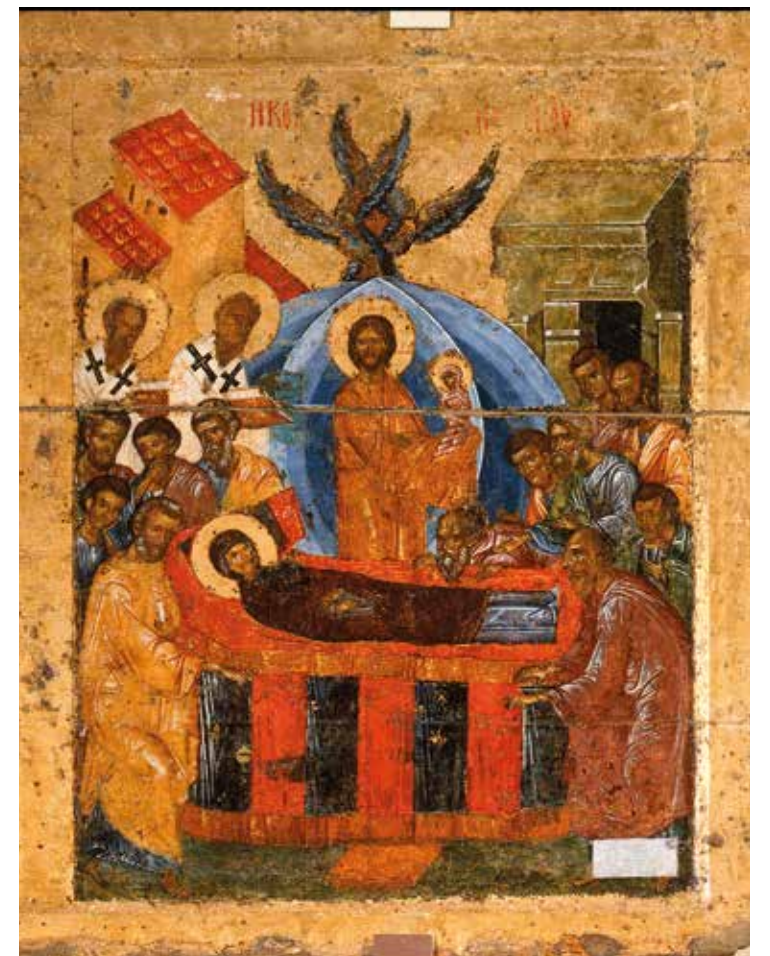
495



496



499



500

сценах изображены лучи, непосредственно нисходящие с небес (в «Благовещении», «Рождестве», «Крещении», «Сошествии Св. Духа»), а в «Преображении» — лучи, исходящие от Христа. В каждой композиции изображается восприятие божественного начала земным миром: волнение, удивление, прислушивание, тихое согласие, глубокое потрясение, смирение, скорбь. Иногда это безмолвный диалог Христа с теми, кто воспринимает свет Его учения («Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Сшествие во ад»), в других случаях — ощущение духовного света, словно исходящего от изображения Христа («Рождество Христово», «Сретение», «Преображение», «Успение»). Следует отметить, что стилистические признаки Софийских праздников отвечают не нормам византийской живописи первой трети XIV в., периода так называемого палеологовского ренессанса, с его идеальной классической гармонией, а приметам искусства следующего этапа, 1330–1350-х гг., стремившегося к повышенной выразительности, эмоциональной приподнятости и к утрированию классицистических приёмов. О.С. Попова справедливо усматривает в этом ансамбле, как и в ряде других русских произведений 1330–1340-х гг., отголоски новой эмоциональности византийской живописи этого этапа [459].

В отличие от ряда других новгородских произведений рассматриваемого этапа, созданных под воздействием византийского палеологовского искусства русскими мастерами, праздники Софийского собора исполнены, можно предположить, не местными, а приезжими византийскими художниками. Об этом свидетельствуют, прежде всего, греческие надписи, сохранившиеся на нескольких композициях и исполненные тонкими киноварными линиями: «Ο ΕΥΑΝΓΕΛΙΣΜΟΣ, ... ΓΕΝΗΣΗΣ, Η ΒΑΠΤΗΣΗΣ, ... ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ, Η ΣΤΑΥΡΩΣΗΣ, Η ΑΝΑΣΤΑΣΗΣ, Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗΣ» У Христа в «Распятии» изображён терновый венец, не характерный для русской иконографической традиции. Кроме того, в иконах использованы дорогие привозные краски исключительно чистых и ярких оттенков, каких в тот период не встретить в произведениях русских иконописцев: лазуритовый синий, интенсивная красная киноварь, изумрудная малахитовая зелень. Дополнительным аргументом может служить изощрённость золотого ассиста на синих и киноварных одеждах. Некоторые авторы — наиболее отчётливо Е.Я. Остащенко [460] и Л.И. Лифшиц [461] — считают Софийские праздники работой новгородских художников, подражавших византийским мастерам, однако, как было сказано, определённые чисто материальные признаки — набор красок и характер надписей — этому противоречат.

Вместе с тем иконы отличаются от известных византийских памятников этого периода и напоминают русские произведения плотностью живописной фактуры, крижистостью фигур, неуловимым отпечатком какой-то простонародности. Вероятно, приезжие художники принесли с собой традицию неизвестного нам региона (возможно, одной из областей на Балканах). Не исключено, что они восприняли и некоторые особенности новгородской художественной культуры, как бывало, например, при работе русских иконописцев за рубежом [462]. Возможно, исполнение Софийских праздников было поручено артели того «Исайя Гречина», который незадолго до этого в 1338 г. расписывал церковь Входа в Иерусалим в новгородском Детинце по повелению архиепископа Василия (см. с. 454–455 наст. изд.).

Живописная поверхность Софийских праздников, особенно первой и второй иконы, пострадала при поновлениях и реставрации, поэтому трудно делать бесспорные выводы о количестве художников, работавших над ансамблем, и о принадлежности композиций тому или иному мастеру. Можно с осторожностью предположить участие трёх мастеров. Каждый из них целиком исполнил изображения на одной доске [463]. Для художника, работавшего над сценами на первой доске (от «Благовещения» до «Крещения»), характерна относительная разрежённость композиций и выразительность деталей силуэта, например, очертаний фигур и контуров ангельских крыльев на золотом фоне в «Рождестве». У этого художника подчеркнуты жесты некоторых персонажей, их словно выброшенные вперед тонкие руки (архангел в «Благовещении», Иосиф в «Сретении», Иоанн Предтеча в «Крещении»). В позах, в склонённых головах выявлено лирическое, элегическое начало. Сцены на второй доске (от «Преображения» до «Распятия») выделяются умеренными композиционными пропорциями, плотной живописью. Фигуры здесь довольно большеголовые, причём в их рисунке, особенно в сочетании головы и торса, ощущается какая-то механичность. Мастер сцен на третьей доске (от «Сошествия во ад» до «Успения») строит композиции на редкость плотно и насыщенно, варианты ракурсов отличаются богатством и непринуждённостью. Его работам присущ наибольший пафос, благодаря чему именно композиции третьего мастера становятся похожими на произведения новгородских иконописцев и миниатюристов, в частности на миниатюры Хлудовского Евангелия, ГИМ, Хлуд. зо. Существует некоторое сходство между произведениями третьего мастера и дошедшей до нас в позднем повторении на древней доске иконой «Спас на

501 Евангелист Иоанн. Миниатюра Евангелия. Вторая четверть — середина XIV в. РГБ, Рум. 113. Л. 1 об.
502 Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Вторая четверть — середина XIV в. РГБ, Рум. 113. Л. 37 об.

престоле», написанной в 1337 г. художником Михаилом для архиепископа Моисея (см. выше). Совпадают плотность и упругость построения, большая роль архитектуры (в иконе архиепископа Моисея — престола), а также мелкие детали: орнамент на престоле в иконе Моисея и на зданиях в «Сошествии Св. Духа»; один и тот же орнамент на полях — пересекающиеся круги [464]. Возможно, художник Михаил был третьим членом той артели, которая написала праздники для Софийского собора.

Здесь мы сталкиваемся с одной из характерных черт организации живописных работ на Руси. Небольшие артели художников, состоявшие из двух-трёх мастеров-профессионалов и, возможно, ещё нескольких помощников, летом могли расписывать храм, а зимой, когда такие работы нельзя было проводить в условиях холодного русского климата, писали иконы и миниатюры для рукописей [465]. В 1341 г., когда создавались иконы праздников для Софийского собора, в Новгороде мог ещё оставаться и тот «гречин Исайя», о котором летопись упомянула под 1338 г., и его тоже могли привлечь для написания этих икон.

Среди тех новгородских произведений, где местная традиция своеобразно сочетается с мотивами византийского палеологовского искусства, особое место занимают миниатюры Евангелия апракос, РГБ, Рум. 113, второй четверти — середины XIV в. [466] с фигурами евангелистов Иоанна (л. 1 об.) и Матфея (л. 37 об.) [ил. 501, 502]. В них присутствует и новгородская яркость (киноварно-красные фоны сочетаются с жёлтыми и сине-зелёными постройками и одеяниями), и сложные драпировки тканей, и объёмность построек (здание в миниатюре с Матфеем), и определённый драматизм в характеристике ликов. Но им свойственно явное упрощение форм, которым трудно найти параллель среди сохранившихся произведений.

Возможно, именно во второй четверти XIV в., во времена двух знаменитых новгородских архиепископов, была исполнена икона «Св. Николай» на круглой доске (Новгородский музей) [467] [ил. 503]. Она явилась репликой более древней иконы такой же формы и с таким же изображением — «круглого образа», который, по преданию, был привезён из Киева в Новгород в 1137 г., был

[459] Попова, 2014. С. 165.

[460] Остащенко, 1991. С. 45–46.

[461] Лифшиц, 2005. Примеч. 29 (с. 139).

[462] Смирнова, 2012.

[463] Э.А. Гордиенко придерживается иного мнения о распределении мастеров (Гордиенко, 1984. С. 158–162).

[464] Преображенский, 2013/2. С. 102.

[465] Смирнова, 2008; Смирнова, 2013/3.

[466] Некрасов, 1929. С. 168. Ил. 78; Ророва, 1975. I. 76. III. 43; СК, 2002. Кат. 135;

Попова, 2003. С. 221. Ил. 167–168.

[467] Диаметр — 45 см. Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 5 (авт. В.Д. Сарбабянов); Смирнова, 2013/4.



501



502

обретён на острове Липно близ Новгорода и, принеся исцеление раненному на охоте новгородскому князю Мстиславу Владимировичу, был помещён в новостроенный храм Св. Николая на Дворище [468]. Древний «круглый образ» являлся особо чтимой иконой, форма которой, вероятно, повторяла форму не дошедших до нашего времени круглых византийских икон, встречавшихся в доиконоборческий период. Такие иконы изображены, в частности, в византийских рукописях IX в., где были представлены нечестивые деяния иконоборцев в борьбе с почитанием священных изображений [469]. Можно предполагать, что присланный в Новгород «круглый образ» был репликой чудотворной иконы св. Николая, которая хранилась на княжеских хорах Софийского собора в Киеве и упоминается в одном из русских преданий о св. Николае—«чуде о киевском младенце», спасённом из вод Днепра благодаря Мирликийскому святителю.

Ни киевская икона, ни новгородский «круглый образ» не сохранились. Первая погибла, вероятно, во времена татарского нашествия в 1240 г., а второй был в 1502 г. увезён в Москву, которая к тому времени уже начала активную деятельность по собиранию русских древностей и святынь из других русских городов. В Москве эту древнюю икону поместили в церковь Рождества Богородицы в Московском Кремле, где она сгорела в 1626 г. при пожаре [470]. Однако, вероятно ещё в XIV в., была исполнена копия чудотворного образа, которая и хранится в Новгородском музее. Неоднократное воспроизведение древнего чтимого образа—одна из особенностей русской, в частности новгородской средневековой культуры. Именно эта особенность вызвала к жизни вариации иконографии «Спаса Златая риза» с её темой проповеди учения Христа, на строки которого указывает сам Спаситель. Одной из таких вариаций является рассмотренная икона «Спас на престоле» исполненная в 1337 г. для архиепископа Моисея [см. ил. 481]. Повторение чтимого образа св. Николая именно во второй четверти XIV в. кажется весьма вероятным, этот факт встаёт в цепочку других явлений новгородской культуры, где повторение местных иконографических образцов сочеталось со стилистическим новаторством. Лик на этой иконе был заново написан в XVI в., в период нового взлёта интереса к местным древностям, вероятно, при знаменитом новгородском митрополите Макарии, тогда как от XIV в. (если предположение верно) осталось только изображение торса святителя. Намёк на пространственную характеристику в изображении складок омофора, тонкий золотой ассист на драпировках фелони—всё это в целом соответствует художественным



503

принципам новгородской живописи второй четверти XIV в. Известно, что в XIX в. в Новгороде сохранялось несколько «списков» копий с чудотворной круглой иконы [471]. К сожалению, нет сведений о том, из какого храма происходит рассмотренная икона.

Широко известная Симоновская (Хлудовская) Псалтирь, ГИМ, Хлуд. з, согласно определению палеографов, относится ко второй четверти XIV в., а не к более раннему времени, как считалось [472]. В миниатюрах этой рукописи [ил. 504–508] новые образы проявляются совсем иначе, чем в ранее рассмотренных памятниках. Миниатюры Симоновской Псалтири составляют тот художественный слой в искусстве Новгорода, который связан не с монументальными, объёмными формами, не с внушительными и тяжеловесными образами, идущими от византийского палеологовского искусства, а несут в себе острую графическую выразительность, силуэтность, чёткость линии, т.е. те особенности, посредством которых наследуются иные, более ранние приёмы византийской живописи, преломлённые по-новому в русском искусстве XIV в. Ни в трёх выходных миниатюрах Хлудовской Псалтири, ни в мелких изображениях на полях, которые носят аллегорический характер, передавая символический прообразовательный смысл текстов, ни в более

[468] Яковлев, 1997. С. 136–144.

[469] Например, в греческой Хлудовской Псалтири IX в., ГИМ, греч. 129 д. (см. Шепкина, 1977. Л. 1 об., 2, 3 об., 4, 12, 23 об., 44, 48 об., 51 об., 64, 67, 72 об., 75 об., 86, 90 об., 154 об.).

[470] Смирнова, 2003/2.

[471] Макарий, 1860. Ч. 2. С. 14. Примеч. 202. Одна из таких реплик находится в экспозиции Новгородского музея (см.: Игнашина, Комарова, 2004. С. 112. Ил. 65).

[472] Шепкина, Протасьева, Костюхина, Гольшенико, 1965. С. 163–165; СК, 1984. Кат. 384; Турилов, 1998; СК, 2002. С. 584.

[473] Смирнова, 2014/2016 (в печати).

503 Св. Николай. Икона на круглой доске. Вторая четверть XIV в., с поновлениями XVI в. Новгородский музей
504 Явление Христа жёнам мироносицам. Миниатюра новгородской Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. з. Л. 1
505 Царь Давид составляет Псалтирь. Миниатюра новгородской Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. з. Л. 1 об.

крупных сценах с иллюстрациями ветхозаветных событий мы не обнаруживаем тех энергичных новаций в поисках пространства и объёма, той тяжести форм, которыми были отмечены другие рассмотренные произведения. Для миниатюр Псалтири характерны, скорее, подвижность, выразительность жеста, оживлённость движений, острота и экспрессивность соотношений между фигурами. Возможно, последние из указанных качеств зависят от знакомства миниатюристов с какими-то образцами готической художественной культуры, элементы которой, как известно, использовались местными зодчими и мастерами декоративно-прикладного искусства.

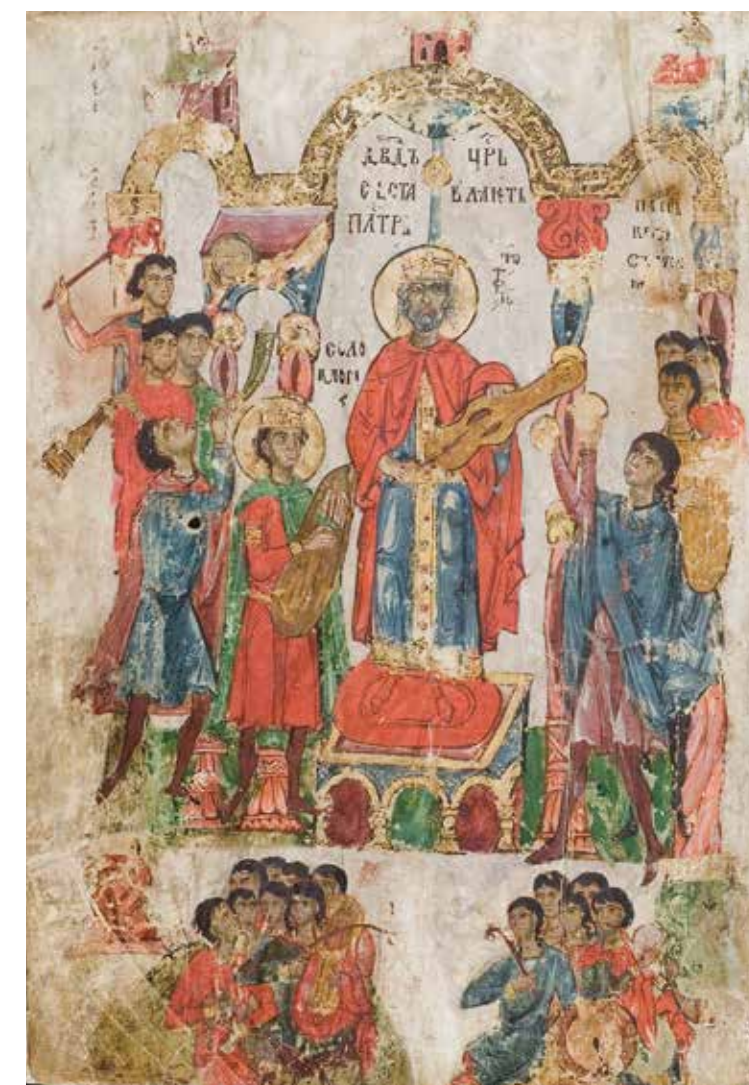
Среди иллюстраций к Библейским песням, завершающим Псалтирь, обнаруживаются композиции, явно воспроизводящие иконографическую схему и многие детали византийских миниатюр IX–XI вв., средневизантийского периода: более всего из Парижской Псалтири X в., BNF, gr. 139,

а также из целого ряда других рукописей [473] [ил. 507]. Надо полагать, что в распоряжении новгородских миниатюристов находились какие-то древние произведения. Это могла быть, например, Псалтирь XI в., связанная с культурой Киева и отражавшая господствующую византийскую традицию того времени. Византийские иллюстрации к Псалтирям XIV в. стали уже совсем другими по своему сюжетно-иконографическому решению [474], тогда как новгородские художники продолжали пользоваться древними образцами.

Многочисленные—больше ста миниатюр, не считая заставок и инициалов,—иллюстрации Симоновской Псалтири исполнены, несомненно, несколькими художниками. В одном случае можно предположить участие двух миниатюристов в работе над одной композицией. Речь идёт о первой миниатюре—«Явлении Христа жёнам мироносицам» [ил. 504], где в архаичную сцену вписана изысканно стройная фигура Христа с тонко



504



505

моделированным и исключительным по одухотворённости ликом [475]. Своеобразие этой миниатюры и художественный контраст в пределах одной и той же композиции говорит в пользу того, что «команда» миниатюристов была разнородной. Художник, написавший фигуру Христа, был либо приглашённым византийцем (может быть, это и был «Исайя Гречин»?), либо принадлежал к новому поколению местных художников, проникшихся принесёнными веяниями. Фигуры мироносиц и дерева написал местный мастер, исполнивший ряд других миниатюр Псалтири.

Совсем по-другому написаны остальные выходные миниатюры—«Давид составляет Псалтирь» и «Давид пишет Псалтирь» [ил. 505, 506]. Для них характерна резкая, напряжённая экспрессия острых, колочих форм, сосредоточенная суровость худых ликов, усиленная выразительность жестов и острых взглядов. Иконографическое богатство иллюстраций Псалтири, уверенность исполнения свидетельствуют о создании миниатюр этой драгоценной рукописи в самом высоком слое новгородской культуры. Но общая ориентация этого художественного ансамбля направлена не на византийское столичное искусство, а на какие-то неизвестные нам художественные образцы.

Над остальными миниатюрами Симоновской Псалтири—маленькими сценками на полях, более крупными (из истории царя Давида)—в прямоугольных рамках и на полях в основной части текста, над особыми композициями в завершающих разделах—работало несколько художников. Выделяется один из мастеров, чьи иллюстрации встречаются особенно часто. В его миниатюрах—сравнительно крупные, но лёгкие фигуры, выразительные силуэты, экспрессивные движения и жесты, гибкие линии, чистые оттенки тонко положенных красок. Один из примеров сравнительно крупной композиции, принадлежащей этому миниатюристу, шириной во весь лист, а высотой примерно в его треть,—сцена «Три отрока в печи огненной» [ил. 508]. Композиция имеет горизонтальный формат и строится симметрично. В центре—печь, на крыше которой, за балюстрадой, находятся три отрока. Стоящий за ними ангел осеняет их своими широко распростёртыми крыльями. Между тем двое слуг в коротких одеждах стремятся длинными палками пошевелить горящие дрова через отверстия в печи, дабы усилить огонь. По сторонам композиции—две тонкие узкие палаты, простого, но неодинакового рисунка. Левая сверху имеет башню и как бы узорчатый балкон, где видна плохо сохранившаяся фигура в царском венце. Это, бесспорно, царь Навуходоносор, при котором,



506



507

506 Царь Давид пишет Псалтирь. Миниатюра новгородской Симоновской Псалтири. ГИМ, Хлуд. 3. Вторая четверть XIV в. Л. 6 об.
507 Переход через Чёрное море. Миниатюра новгородской Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 270 об.
508 Три отрока в печи огненной. Миниатюра новгородской Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 281

по легенде, произошло чудо со спасёнными от огня отроками.

Композиции, созданные этим мастером, а может быть и какими-то близкими к нему художниками, словно наполнены воздухом, лёгким дыханием. В них содержится тонкость эмоций, нюансы сосредоточенной задумчивости, реминисценции допалеологовского искусства.

К этой обширной группе миниатюр, принадлежащей руке одного из плодovitых миниатюристов Симоновской Псалтири, примыкает с точки зрения стиля икона «Успение» (Музей икон в Реклингхаузене, Германия) [476] [ил. 509]. Сходство заключается в тонкости и гибкости фигур, которые тем самым напоминают образы комниновского искусства, в изысканной графике рисунка, красоте силуэтов (ср. крылья ангелов), в относительно светлых красках (которые, правда, в иконе выглядят более насыщенными в силу специфики этого вида искусства). Композиция «Успения»—более плотная, чем в миниатюрах, в силу того, что в вытянутый в высоту формат иконы, вероятно, продиктованный особенностями алтарной преграды и храмового интерьера,

необходимо было вместить большое число персонажей, стоящих у ложа Богородицы.

В сцене избрана та иконографическая разновидность, с которой мы уже знакомы по одноимённой, ненамного более ранней псковской иконе из Успенской церкви «с Пароменья» в Пскове [см. ил. 446]. Отметим, что и новгородское, и псковское произведение относятся к тому типу икон, которые располагались не в праздничном ярусе алтарной преграды, а внизу, и часто служили «храмовыми», т.е. изображали то событие, которому посвящён данный храм. Отличительный признак иконографии обеих икон «Успения»—сравнительно крупная мандорла Христа, вокруг которой, а не внутри неё, изображены фигуры ангелов. В иконе из Реклингхаузена кисти их рук не показаны, тогда как в псковской иконе чётко видно, как ангелы прикасаются к сиянию Спасителя, словно придерживая его. Узкие постройку вверху по сторонам композиции имеют изящные пропорции, у них красивые фронтоны, куполки, скатные крыши, удлинённые окна и круглые отверстия-люкарны. Различие между «Успением» в Реклингхаузене и одноимённым новгородским произведением из



508

[474] Cutler, 1984.
[475] Попова, 1972/2 (перезд.: Попова, 2003. С. 184–204).
[476] Размер—90,3×67 см. См.: Temple, 2004. P. 84. III. 55 (p. 83); Haustein-Bartsch, 2008. S. 26–27.

праздничного ряда 1341 г. [см. ил. 500] состоит не только в появлении дополнительных деталей в храмовой иконе, но и в принципиально другом подходе к форме, и в частности к изображению построек. В иконе из Софийских праздников здания тяжёлые, кубические, массивные, напористые, а в иконе из Реклингхаузена—хрупкие и тонкие.

Основная часть изображения приблизительно повторяет схему пароменской иконы: пять апостолов у изголовья ложа, апостол Иоанн рядом с Христом у головы Богородицы, шесть апостолов у изножья ложа, два святителя. Но она отличается иконографическими подробностями. Они легко прочтываются, несмотря на утраты первоначальной живописи и поновления на их месте (поновлёнными являются, например, тёмные лики у троих из ангелов, лик Богородицы, некоторые участки ликов в левой группе апостолов). Тщательно показаны приметы каждого из апостолов. Слева—апостол Пётр с тонко прорисованными круглыми локонами, евангелисты Марк и Лука (он с тонзурой), седой Варфоломей, юный Филипп, Иоанн Богослов с особенно скорбным ликом. Справа это апостол Павел (он на первом плане, его фигура видна полностью), левее него седовласые апостолы Андрей и Матфей, над Павлом—Иаков и Симон, ещё выше—молодой апостол Фома. Над апостолами симметрично по сторонам Христа—святители в фелонях, с крещатыми омофорами, с Евангелиями. Святители присутствуют, чтобы в дальнейшем описать всё происходящее.

Некоторые детали подчёркивают символический и прообразовательный смысл сцены. На передней стенке ложа Богородицы повешена на крупных кольцах красная завеса. Она живо ассоциируется с завесой библейской Скинии Завета. Сцена с жидовином Авфонией на первом плане отличается от традиционных изображений этого сюжета: здесь Авфония не старец, а юноша, в коротком кафтанчике средневекового горожанина, а архангел представлен в воинских доспехах, как грозный архангел Михаил. Значимость сцены Успения Богородицы подчёркивается изображением двух кадил (у апостола Петра и у одного из святителей) и двух подсвечников с горящими красными свечами—слева и справа от Спасителя.

Тонкие линии, не крупные черты ликов, удлиненные пропорции фигур, красота силуэтов (отметим стилизованные очертания ангельских крыльев на светлом фоне иконы) составляют в «Успении» тот комплекс приёмов, которые заставляют вспомнить искусство XII—раннего XIII в. Однако в нашем «Успении» использованы небывало утрированные пропорции (ср. вероятно длинные и узкие, изгибающиеся фигуры апостолов



509

Петра и Павла по сторонам композиции, крошечные кисти рук у некоторых фигур). Острые взгляды апостолов направлены в сторону зрителя, активизируя восприятие.

Ещё две новгородские иконы, которые друг от друга довольно сильно отличаются, по некоторым оттенкам стиля и вариантам художественных приёмов перекликаются с алтарной фреской Волотова. Икона «Чудо св. Георгия о змие» середины XIV в. из собрания А.В. Морозова (ГТГ) [477] [ил. 510] с точки зрения иконографии напоминает изображение того же Чуда св. Георгия в двух иконах первой четверти XIV в.—в собрании Воробьёвых в Москве [см. ил. 440] и в житийной из собрания М.П. Погодина (ГРМ) [см. ил. 441]. Совпадают изображение всадника, словно парящего в воздухе, поза вздыбившегося коня, диагональное положение копья

[477] Размер—55×37 см. Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 21 (авт. Л.И. Лифшиц); Лифшиц, 2005. С. 131–132. [478] Лифшиц, 2005. С. 131–132. [479] Размер—147,5×95,5 см. Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 10 (авт. А.С. Преображенский).

509 Успение. Новгородская икона второй четверти — середины XIV в. Музей икон в Реклингхаузене (Германия) 510 Чудо св. Георгия о змие. Середина XIV в. Из собрания А.В. Морозова. ГТГ

и композиционное прочтение другой диагонали—из правого верхнего угла к левому нижнему. Как и в иконе Воробьёвых, в морозовской иконе изображён чёрный (а не белый) конь, что встречается не так уж часто, причём конь показан в обеих иконах массивным, грузным, мощным. Однако в иконе ГТГ убраны изображения царевны, постройки-башни, царя и его приближённых, т. е. из сцены исключены элементы повествования, усилился её символический характер.

Подчёркнута не символика торжества после победы, не прославление победителя после битвы, как в названных памятниках,



510

Живопись

а сама битва. Это выявляется позой святого: он высоко поднимает правую руку с копьём (чего не было в предыдущих образцах), с силой направляет оружие в пасть извивающегося дракона. Изменилась и характеристика форм: они стали легче, подвижнее, а колорит—чуть менее контрастным. Тонко переданный трёхчетвертной ракурс лика неуловимо напоминает аналогичные приёмы в изображении ликов в алтарной фреске 1352 г. в Волотове [см. ил. 624, 625]. Л.И. Лифшиц видит в иконе из собрания А.В. Морозова признаки стадийного схождения с некоторыми произведениями византийского круга, в частности с росписями 1347–1349 гг. в церкви Архангела Михаила в монастыре Лесново, Македония [478]. Следует, однако, отметить своеобразную экспрессию лесновских росписей, которая зависит от локальных особенностей художественной эволюции в Македонии. Морозовская икона принадлежит местному, новгородскому художественному миру: она свидетельствует о том, как, опираясь на образцы предшествующего этапа, новгородский мастер делает форму более лёгкой, а образ—более мягким. Алтарная фреска Волотова и «Чудо св. Георгия о змие» свидетельствуют о заметной эволюции основных линий местной живописи на протяжении второй четверти—середины XIV в.: от «кубизма» миниатюр в Евангелии, Хлуд. 30, от тяжёлых форм «Спаса на престоле» 1337 г., от плотной и яркой живописи Софийских праздников 1341 г.—к относительной мягкости и даже элегичности «Чуда Георгия о змие».

Приблизительно в то же время, что и волотовская фреска и морозовская икона, была создана икона «Богородица с Младенцем» у престола (Новгородский музей) [479] [ил. 511]. Она попала туда из церкви Св. Петра и Павла в Кожевниках, но была написана, возможно, для какого-то другого храма Неревского конца в Новгороде, где находится Петропавловская церковь. На иконе имеются тонированные утраты первоначальной живописи (на одеждах Богородицы). Первоначальный фон—белый с чёрными надписями, тогда как серовато-жёлтый фон с темным медальоном надписи—поздний. Произведение имеет сравнительно редкую иконографию: Богородица в рост, с Младенцем, стоящая перед престолом и обращённая слегка влево (от зрителя). Возможно, эта икона была предназначена для алтарной преграды и находилась справа от Царских врат, тогда как слева от них должно было быть изображение Спасителя, также в рост. Композиция содержит множество аллюзий. Вспоминаются изображения «Сретения», где Богородица приносит Младенца Христа в храм; «Богородица Одигитрия»—с благословляющим Христом на руках у Неё;



511



512

отчасти «Недреманное око» (возлежащий Христос) и ряд других.

Необычность иконографической программы, крупность форм и суровость образа— всё это роднит «Богородицу с Младенцем» с произведениями новгородского искусства второй четверти—середины XIV в., времени архиепископов Моисея и Василия. Трёхчетвертной ракурс лика Богородицы заставляет вспомнить аналогичные ракурсы в алтарной фреске вологодского храма. Однако широкие, короткие пропорции фигуры Богородицы, оба лика с крупными чертами и графической прорисовкой форм, остановившиеся взгляды широко раскрытых глаз заставляют связать эту икону с крайне архаичными явлениями в новгородском художественном наследии XIV в.

Своеобразные традиции, далёкие от византизирующих тенденций тех новгородских памятников, которые были созданы по архиепископским заказам, отразились в иконе «Сошествие во ад» из Введенского монастыря в Тихвине (Новгородский музей) [480] [илл. 512]. Она представляет собой удивительное сочетание простодушия и утонченности. Стоит лишь бегло сравнить

эту икону с провинциальным произведением того же сюжета в коллекции банка «Интеза Санпаоло» в Виченце [см. ил. 430], а также с иконой из погоста Чухчерьма, круга ростовской провинции [см. ил. 468, 469], чтобы убедиться, насколько различной может быть интерпретация одной и той же иконографии. Во всех трёх случаях—древняя симметричная схема построения, с фигурой Христа в центре и группами из трёх персонажей по сторонам. В одной группе изображены Иоанн Предтеча и ветхозаветные цари-пророки Давид и Соломон. В другой—прародители Адам и Ева и их сын праведный Авель. Однако интонация сцены, переживание происходящего события передаются по-разному. В иконе из Виченцы все фигуры торжественно замерли, присутствуя при вечно длящемся великом событии. Участники сцены не общаются друг с другом, их взгляды устремлены в неопределённую даль, застывшие жесты—молитвы, предстояния, благословения—подчеркивают благоговение каждого из участников, а колорит с преобладанием ярко-красного фона указывает на торжественность события. В иконе из Чухчерьмы, т.е. из ростовской провинции,

[480] Размер—81×64 см. Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 6 (авт. Е.В. Гладышева).

511 Богородица с Младенцем. Середина XIV в. Из церкви Св. Петра и Павла в Кожениках. Новгородский музей
512 Сошествие во ад. Середина XIV в. Из Введенского монастыря в Тихвине. Новгородский музей
513 Рождество Богородицы. Вторая четверть—середина XIV в. Из собрания С.П. Рябушинского. ГТГ

наоборот, фигуры ожили, приобрели своё место в пространстве, и, главное, раскрылось их внутреннее состояние: сострадание и надежда, трепетное внимание. Между тем в иконе из Тихвины при повторении схемы очевиден совсем иной подход к сюжету и образу. С одной стороны, в ней присутствует то подчеркнутое равновесие, устойчивость, напоминающие о вечности, которые были столь характерны для новгородского искусства в XIII в. и отражали некие значительные ценности местной культуры, её народные основы. Традиционная иконографическая схема стала ещё более симметричной: обе группы участников сцены расположены треугольником. Симметричны и горки, в контур которых вписана каждая группа. Крест в руках Спасителя имеет строго вертикальное положение. У Авеля и у Евы—головы круглые, будто обрисованные циркулем. Геометризм структуры сказался и в условных, фестончатых контурах пещеры. В иконе довольно ясно звучат местные архаические традиции.

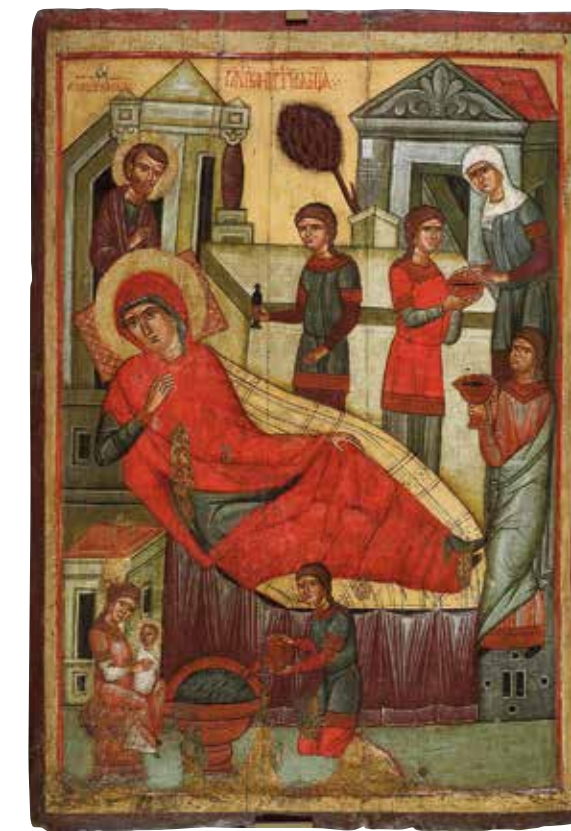
С другой стороны, в произведении из Тихвины присутствует и совсем иной пласт художественных приёмов и особенностей: тонкость внутренней жизни, хрупкость фигур, изящество орнамента на тканях одежды, элегантность золотого ассиста, выразительность узких и хрупких кистей рук и,

главное, ощущение сдержанной, но глубокой внутренней жизни каждого образа. Это и возвышенная сосредоточенность Спасителя, и умирлённая скорбность Адама, полного благоговения и надежды, задумчивость Евы и Авеля, аристократизм царей Давида и Соломона, философская настроенность Иоанна Предтечи.

В этой иконе линии—гибкие, а широкие пространства светлого фона сообщают построению воздушность и свободу. Оттенки одежд—разнообразные, смешанные, чистая киноварь использована умеренно. Тонкий золотой ассист на одеждах Христа и Адама, мелкие орнаменты на одеяниях пророков и Евы приглашают к всматриванию в детали, к любованию. Самое же главное—трактовка ликов, в которых передаётся и индивидуальная реакция каждого на происходящее, и задумчивое вслушивание, и обшиение, выраженное позами и жестами Давида и Соломона. Лики имеют мелкие черты, они написаны с прозрачными высветлениями, нанесёнными лёгкой кистью. Сохраняя и даже подчёркивая древнюю структуру, новгородский художник изменяет её внутреннее наполнение. Простонародная и несколько архаичная стилизация форм отходит на второй план в сравнении с новой одухотворённостью, сказавшейся в этом произведении.

Мастер этой иконы по сравнению с живописцами, работавшими при дворе архиепископов Моисея и Василия, шёл другим путём. Между его произведением и одноимённой иконой из праздничного ряда Софийского собора [см. ил. 497]—огромная разница в иконографии и композиции [481]. Тем не менее тихвинская икона позволяет заметить, что во второй четверти XIV в. искусство русской провинции уже выходит на новые рубежи, меняет наполнение своих образов, придаёт им большую одухотворённость даже при сохранении древних иконографических примет.

Совсем особое место в русской иконописи второй четверти—середины XIV в. занимает внушительных размеров «Рождество Богородицы» (ГТГ) [482] [илл. 513]. Икона происходит из дореволюционного собрания С.П. Рябушинского. Следы её реального происхождения утеряны. Крупные, тяжёлые формы, представленные в ней, громоздятся, теснятся, несколько напоминая тем самым миниатюры Евангелия, ГИМ, Хлуд. зо. Эти же ассоциации возникают при взгляде на громадный кубический стол за ложем Богородицы, на «тумбочку» под её локтем. Не противоречит новгородской культуре и суровость ликов. Однако жёсткая симметрия в расположении форм и расстановке фигур, их застылость, винтообразно закрученные складки одежды у фигуры справа (девушка с чашей), утрированно укрупнённая, с угло-



513

[481] Разумеется, следует сделать скидку на разницу в предназначении обеих икон—храмовой и из праздничного ряда.

[482] Размер—113×75 см. Государственная Третьяковская галерея, 1995.

Кат. 20 (авт. Л.И. Лифшиц). [483] См.: Саенкова, 2016.

ватыми очертаниями фигура роженицы Анны, словно готовая соскользнуть с повернутого почти вертикально ложа,— всё это образует совсем особую целостность, заставляющую вспомнить о мире романского искусства. Одна из особенностей «Рождества Богоматери»—взгляды, которые—все без исключения—направлены в сторону зрителя, а не к собеседникам внутри композиции.

Такое «пророманское» произведение могло быть создано и в Новгороде, и в совсем другом регионе—в Западной или Юго-Западной Руси, где контакты с западноевропейским художественным миром были более чем естественны [483].

Итак, важнейшим явлением в новгородской живописи второй четверти—середины XIV в. стало создание новых монументальных образов, в которых переплелись пришедшие на Русь византийские палеологовские приёмы и давно сложившиеся местные тенденции. Для основных произведений характерны внушительные, утрированно тяжёлые формы, подчёркнутая объёмность построек и мебели, торжественное величие. Названные тенденции ощущаются и в Праздниках 1341 г. из Софийского собора, особенно в изображениях на третьей доске, от «Сожествия во ад» до «Успения».

Среди произведений византийской, палеологовской ориентации особое место занимает первая, «выходная» миниатюра Симоновской Псалтири, ГИМ, Хлуд. 3,— «Явление Христа Марфе и Марии», точнее, само изображение Христа. В его глубокой одухотворённости и сдержанности выражения сказались самые тонкие, самые значимые качества византийского палеологовского искусства.

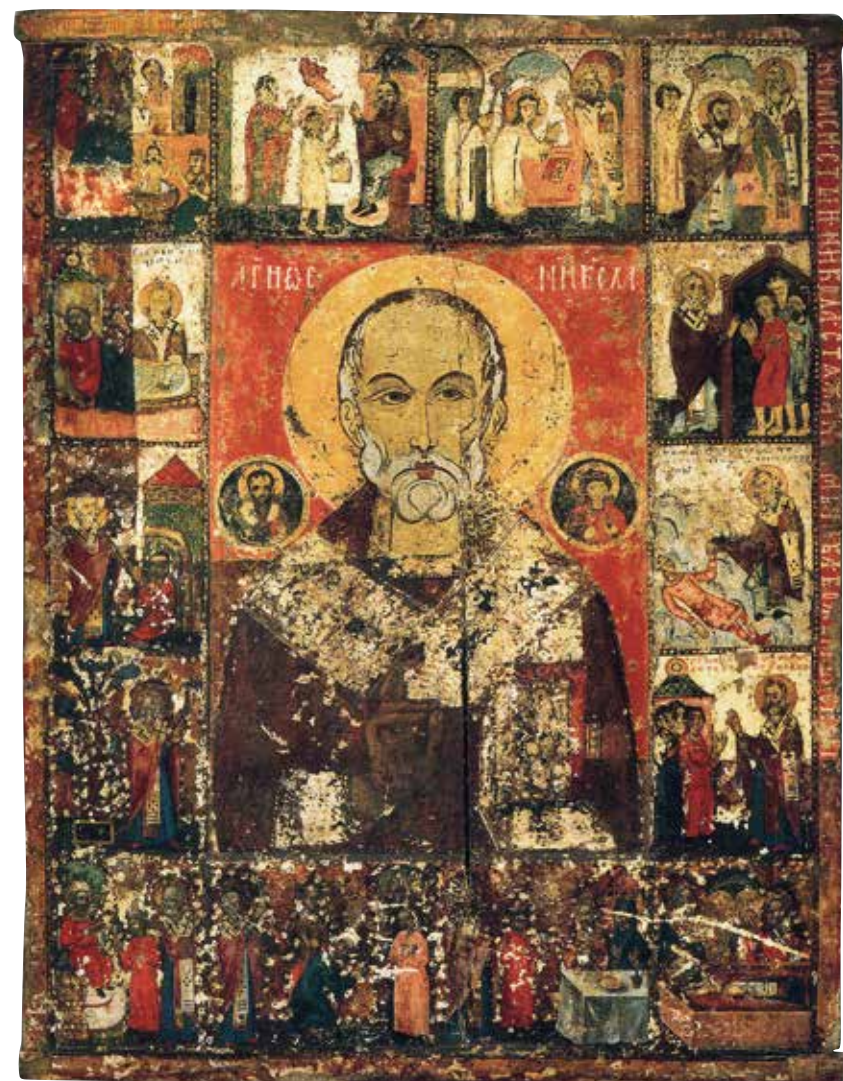
Не исключено, что во многих миниатюрах Симоновской Псалтири с их живостью движений, легкостью заострённых форм, как и в иконе «Успение» в музее Реклингхаузена, наряду с местной традицией, опосредованно отразилось знакомство новгородских мастеров с памятниками западноевропейской готики.

Псков

Особая выразительность псковской живописи, сказавшаяся уже в середине—второй половине XIII в., даёт о себе знать и в более поздний период. Однако если в раннем XIV в. центральным памятником псковского искусства стали фрески Снеготорского монастыря с их неповторимой яркостью образов и энергичной выразительностью живописи, то для следующего этапа мы не обнаруживаем таких основополагающих произведений, которые можно было бы уверенно отнести ко второй четверти—середина XIV в. Вероятно, главные

псковские памятники этого этапа не сохранились.

Представление о псковской художественной культуре интересующего нас этапа даёт житийная икона св. Николы 1337 г., с 14-ю клеймами, из погоста Виделебье (ГРМ) [484] [ил. 514]. На верхнем и правом полях иконы находится фрагментарно сохранившаяся вкладная надпись белыми буквами на красном фоне. Она была повторена в более позднем живописном слое (XVI в.?) красными буквами на жёлтом фоне, но, к сожалению, и этот слой дошёл до нас лишь частично. Надпись гласит: «В лето 6000-е 45 ... икона си стьи Никола стяжаниемъ раба божия Васи[ли]я и Федора Онаньи... Николе... сте а собе в в ... нье отпуше[нье] ... е. [гр]ехов. Въ веки аминь, аминь». В дате («от сотворения мира») исполнения памятника, которой открывается запись, не хватает обозначения сотен, однако стиль иконы не оставляет сомнения, что она исполнена в XIV в., не раньше и не позже. Дату следует



514

514 Св. Никола с житием. 1337 г. Из погоста Виделебье. ГРМ. В процессе реставрации
515 Спас. Вторая четверть XIV в. Спасо-Елеазаровский монастырь близ Пскова

[484] Размер—100×76,5 см. Родникова, 1990. Кат. 7; Лифшиц, 2004. С. 294–305. Состав клейм следующий. На верхнем поле: Рождество Николы; Обучение грамоте; Поставление в диаконы; Поставление в епископы. На боковых полях по горизонтали: Явление царю Константину во сне; Изведение трёх мужей из темницы; Исцеление хромого (возможно, Явление спасённому Димитрию в его доме, как это изображено в новгородской иконе из Озерёва, см. ил. 443); Спасение утопающего Димитрия; Посечение древа (Изгнание беса из древа); Исцеление бесноватого (надпись: «Стьи Ни [кол] а изганиваетъ беса изъ члвка»). На нижнем поле: Никола изводит отрока Василия, сына Агрикова, от сарацинского царя;



515

реконструировать как 6845, что в пересчёте на летосчисление «от Рождества Христова» даёт 1337 г. Из приведённого текста следует, что икона была заказана некими Василием и Фёдором Онаньиными [485].

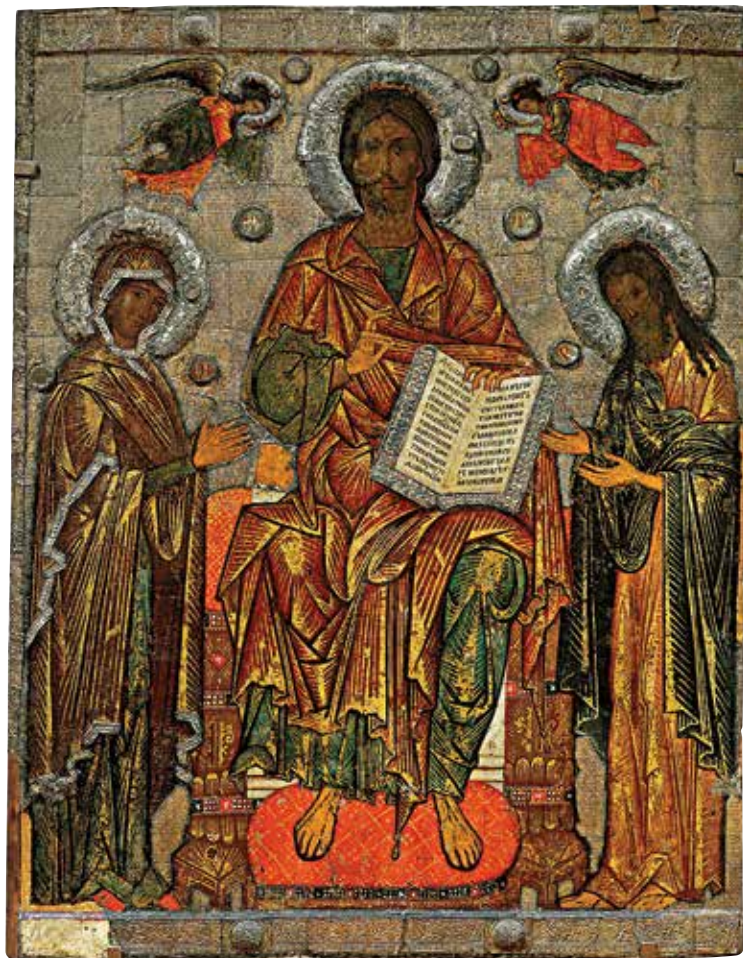
Заказчики пожелали подтвердить своё благочестие и изображениями: в среднике иконы, в медальонах по сторонам главной фигуры представлены их святые покровители—Василий Великий и юный мученик Фёдор. Они заменяют часто встречающиеся изображения Спасителя и Богоматери, вручающих св. Николаю знаки его епископского достоинства—книгу Евангелия и омофор. Такого рода фигуры смело вводят в изобразительный контекст местные мотивы, аллюзии на конкретные обстоятельства заказа. Подобная замена известна в искусстве Новгорода: ср. икону «Св. Никола», около середины XIII в., из Свято-Духова монастыря, где на фоне даны медальоны с фигурами четырёх святых (см. с. 365–367 наст. изд.).

Избавление невинно осуждённых от меча; Возвращение Василия родителям; Успение Николы.
[485] Преображенский, 2012/1. С. 363.
[486] Размер—46×31,5 см. См.: Иконы Пскова, 2006. Кат. 2.

[487] Лифшиц, 2004. С. 284.
[488] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 12 (авт. О.А. Корина).
[489] Иконы Ярославля, 2002. Кат. 1 (авт. В.В. Горшкова).

Нарядный, но резкий колорит иконы из Виделебья основывается на контрастном сочетании красного и яично-жёлтого с вкраплениями синего, зелёного, пурпурного. Композиции клейм даны очень крупным планом, фигуры оказываются почти в высоту клейма, их очертания малоритмичны, но акцентированные жесты и движения выразительны. В творчестве иконописца с большой силой звучит традиция русского искусства XIII в. в её «народном» варианте. Однако лик святого в среднике, с его внимательным и мудрым взглядом, с его умеренностью и тонкостью черт, ритмом контуров, свидетельствует, что мастеру было в какой-то мере известно и искусство палеологовского периода с его новой одухотворённостью.

Второй художественный вариант псковской иконописи второй четверти XIV в. представлен иконой «Спас» [ил. 515] с поясным изображением, происходящей из собора Трёх Святителей Спасо-Елеазаровского монастыря неподалёку от Пскова (Псковский музей, сейчас в Спасо-Елеазаровском монастыре) [486]. Согласно относительно позднему преданию, туда она попала из другого, Велико-Пустынского монастыря, где в 1352 г. произошло её чудесное явление. По предположению Л.И. Лифшица, икону мог принести в качестве личного вклада преподобный Евфросин, который сначала был иноком знаменитого Снеготорского монастыря, а в 1447 г. основал другой, Спасо-Елеазаровский [487]. В «Спасе» из Елеазаровского монастыря звучит традиция искусства монашеского, с его смирением и тихой молитвенной сосредоточенностью. Мастер, создавший икону, не стремился ни к активности форм, ни к остроте характеристики. Он передал спокойную тишину образа, внимательность, внутреннюю теплоту и участливость. Этими своими качествами псковский «Спас» несколько напоминает русские иконы начала—первой половины XIII в.—изображение Христа на оплечном «Деисусе» из Успенского собора Московского Кремля (ГТГ) [488], «Спаса» с поясным изображением на иконе из Ярославля (Ярославский художественный музей) [489]. Однако в его композиционных линиях меньше ощущается классическое византийское начало, сильнее звучит тема молитвенного отклика, собеседования и сострадания. Вместо торжественной, учительной интонации, которая проявляется в тех иконных надписях на раскрытом Евангелии Христа, где цитируется текст «Аз есмь свет миру...» (Ин. VIII, 12), икона из Елеазаровского монастыря (где Евангелие изображено закрытым) по своей внутренней настроенности больше ассоциируется с другим текстом: «Приидите ко мне,



516



517

все труждающиеся и обремененные, и аз упокою вы...» (Мф. XI, 28).

Особое место среди дошедших до нас псковских произведений занимают две иконы, происходящие из псковской церкви Николая «от Кож» на Завеличье: «Деисус» с изображением Спаса на престоле, Богоматери и Предтечи (ГРМ) [490] и «Св. Николай» с поясным изображением (ГТГ) [491] [ил. 516, 520]. Размеры произведений указывают на их создание в качестве парных крупных «наместных» икон Никольского храма, входивших в состав алтарной преграды. Обе иконы изначально были украшены серебряными выпуклыми венцами-нимбами, а в XVI в. получили также оклады на фоне и полях, так что оставались открытыми только сами изображения. Это убранство сохранилось на «Деисусе», тогда как на «Св. Николе» остались гвозди и отверстия от гвоздей, прикреплявших оклад (см. с. 609–610 наст. изд.) [492].

Для изображений на обеих иконах характерны крупная массивная форма, статика и плоскостной разворот композиций, обобщенный силуэт, выразительность тяжёлых драпировок, то изгибающихся, то ломающихся углами. Роскошный золотой

ассист придает обеим иконам особую внушительность. За этими качествами угадывается наследие искусства XIII в., в том числе торжественных образов русской живописи второй половины столетия (см. с. 208–245 наст. изд.). Оба псковских памятника донесли до нас величие этого искусства едва ли не более бережно, чем произведения из других русских центров.

Однако есть основания полагать, что обе иконы созданы значительно позже, приблизительно на рубеже XIV–XV вв. Об этом говорит тип и моделировка лика Богоматери в «Деисусе» (единственного сохранившегося в этой иконе), тонкие и гибкие контуры фигур Христа и Богоматери в «Св. Николе», а также особенности надписей, которые в «Деисусе» несколько искажены при поновлениях и реставрации, а в «Св. Николе» сохранились хорошо. Две псковские иконы из церкви Николая «от Кож», в большой мере сохранившие ранние традиции, как нельзя лучше показывают значение искусства того периода, который рассматривается в данном томе, для дальнейшего развития русской художественной культуры.

Э.С. Смирнова

[490] Размер—141,3×110,2 см. *Родникова*, 1990. Кат. 8; *Лифшиц*, 2004. С. 306–317; *Шалина*, 2008. С. 174, 178–180. Ил. на с. 172–173.

[491] Размер—141×102 см.; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 29 (авт. Л.И. Лифшиц); *Лифшиц*, 2004. С. 402–424; *Шалина*, 2008. С. 174, 178–180. Ил. на с. 175.

[492] *Стерлигова*, 2000. С. 195–197.

[493] Последнее летописное упоминание—о росписи новгородской церкви Сорока мучеников Вячеславом Прокшиничем Мальшевым внуком (впоследствии хутынский монах Варлаам)—относится к 1226 г. (НПЛ. С. 65, 270).

[494] НПЛ. С. 327; Новгородские летописи, 1879. С. 209; НПЛ. С. 247. «В лето 6800. Заложил архиепископ Новгородский Климент церковь камену свягаго Николая чудотворца, на Липне в монастыре, от Великаго Новаграда за 7 поприщ, спуся приплытия свягаго образа 180 лет» (Новгородские летописи, 1979. С. 209).

516 Деисус: Спас на престоле, Богоматерь, Иоанн Предтеча. Около середины XIV в. Из церкви Николая от Кож во Пскове. ГРМ
517 Св. Николай. Около середины XIV в. Из церкви Николая от Кож во Пскове. ГТГ
518 Церковь Св. Николая на Липне. Северо-восточная часть интерьера с остатками росписи. Фотография 1945 г.
519 Поперечный разрез церкви, восточная часть. Схема росписи Г.Д. Филимонова, 1849 г.

[495] Легенда об обретении чудотворной иконы св. Николая на круглой доске и исцелении от неё князя Мстислава (†1132) записана в Третьей Новгородской летописи (Новгородские летописи, 1879. С. 188, 209). Окончательная редакция—1673 г. См. также: *Никольский*, 1907. С. 58–61. № 5.

[496] МЦА МА/1А/КВ СТГО МЧНК ВАСИЛИСКА ПР/ЕСТ/АВИ СА РАБИИ АРХИ/ЕС/ПГЪ КЛИМЕНТЪ (см.: *Рождественская Т.*, 1992. С. 102, кат. 60; *Она же*, 2009. С. 151–152). Дата кончины владыки Климента—1299 г.—известна из летописи (НПЛ. С. 90, 329–330).

[497] Троицкая летопись, 1950. С. 345.

[498] Известно, например, что в Новгороде в 1292–1294 гг. была возобновлена церковь Феодора на Щирковой улице, в 1296 г. построен храм Воскресения «на воротех», а в 1297 г.—Преображения «на воротех от Людина конца» (НПЛ. С. 327–328). См. с. 84 наст. изд.

[499] Роспись Спасо-Преображенского собора и строительство Николо-Липенской церкви совпали с круглой датой—6800 годом, которая, как любой конец века, заставляла современников задуматься о грядущем конце света (см. подробнее: *Giprius*, 2003. С. 61–71).

[500] Летопись называет основателями собора князя Михаила Ярославича и его мать Оксину (Троицкая летопись, 1950. С. 343).

Фрески церкви Николая на Липне

К концу XIII в. с возобновлением храмового строительства после длительного перерыва [493] в Новгороде возрождается искусство фрески—расписывается церковь Николая, заложенная в 1292 г. в монастыре на острове Липно [494], возле того места, где, по преданию, был обретён чудотворный образ св. Николая на круглой доске [495] (см. с. 83 наст. изд.).

Стенопись Никольской церкви была завершена не позднее 1299 г.—даты смерти её строителя—архиепископа Климента: его поминанию посвящена запись-граффити, сделанная поверх фрескового грунта на северной грани северо-восточного столба, в помещении жертвенника [496]. Если принять во внимание, что в 1294 г. для этой церкви мастером Алексой Петровым был написан большой храмовый образ св. Николая Мирликийского (см. с. 282–284 наст. изд.), то время завершения стенописи логично приблизить именно к этой дате [497]. Примечательно, что незадолго до того, в 1292 г., был расписан Спасо-Преображенский собор в Твери (см. с. 162, 245 наст. изд.), примерно тогда же могла быть украшена фресками построенная в 1287 г. церковь Бориса и Глеба в Ростове (см. с. 148–158 наст. изд.). Возрождение храмовой декорации, вследствие быстро набиравшего силу каменного строительства, шло интенсивно и могло охватывать и другие появившиеся или обновлявшиеся в это время



518

храмы Новгорода [498], Северо-Восточной и центральной Руси. Очевидно, что этот процесс оказался всеобщим для русских земель, набирая силу параллельно с оживлением экономической и политической жизни; свою роль в этом, по-видимому, сыграла и совпавшая с последними десятилетиями века очередная волна эсхатологических настроений, которые всегда сопровождалась ростом церковного благочестия и активизацией храмового строительства [499]. При этом если в Твери возобновление искусства стенописи проявилось в виде амбициозного предприятия княжеской семьи [500] по украшению большого кафедрального храма, то роспись скромной монастырской церкви на Липне, по-видимому, соответствовала реальным возможностям республиканского Новгорода.

Заказчик росписи, архиепископ Климент (на кафедре с 1274 по 1299 г.), был последним из новгородских владык, поставленных в архиереи в Киеве: в год его кончины киевский митрополит Максим окончательно оставил разоренную монголами древнерусскую столицу и переселился во Владимир. Драматические картины запустения города, увиденные Климентом во время посещения Киева в 1276 г., зрелище руин Десятинной церкви, под которыми оказались погребены древнейшие святые русского православия—рака с мощами его небесного патрона, св. Климента Римского, саркофаги Владимира Святославича и Ольги,—едва ли могли оставить равнодушным новопоставленного новгородского



519