



558

комниновской традиции в живописи и типах ликов обнаруживает роспись в Полемитосе на Мани [ил. 558]. Липенские и средиземноморские мастера в поисках пластической выразительности образа двигались в одном направлении, достигая подчас большой выразительности и высокого художественного уровня. Любопытно, что в ряде памятников можно отметить и почти буквальное сходство в использовании одинаковых орнаментальных мотивов.

Безусловно, черты сходства в этих случаях—явление, объясняемое аналогичностью процессов, так же как и сходством условий бытования. И всё же между архаичкой памятников средиземноморской периферии и Липны было бы неверно ставить знак равенства. Росписи островной Греции, с присущей им остротой линий, повышенной декоративностью геометризованных драпировок, резкостью образного строя, отличает та степень экспрессивности художественного языка, которая восходит к тра-

дициям позднекомниновского маньеризма, несущего в себе некие отголоски поздероманского искусства [635]. Фрески Липны имели под собой иные художественные ориентиры и традиции, восходящие к домонгольским росписям Спаса на Нередице и Благовещения на Мячине, которые являют более спокойный, монументализированный вариант стиля.

Вместе с тем своеобразие новгородского ансамбля, его «почвенность» кроются не только в свойственной новгородским домонгольским росписям бесхитростной простоте композиций и рисунка или в специфике пропорционального строя фигур и декоративности колорита, не в неразработанности действия, статичности персонажей, не в следовании народным традициям силуэтно-плоскостного восприятия или в характере постановки фигур, сведённых к простому фронтальному предстанию. Вероятно, правомерно было бы попытаться усмотреть проявления местных особенностей стиля

[635] Характерные варианты этого специфического и многоликого динамичного стиля представляют, например, росписи кипрских церквей Богоматери Аракиотиссы близ Лагудера, 1192 г., и Св. Неофита близ Пафоса, 1196 г., Панагии Амасгу в Монагри (Stylianou, Stylianou, 1997. P. 157–185; 351–369; 238–245).

558 «Деисус». Роспись церкви Михаила Архангела в Полемитосе на Мани. 1278 г.

[636] Первая Псковская летопись сообщает: «В лето 6818 (1309/1310). Заложена бысть церковь святая Богородица на Снетных горы, каменная, при игумене Иове; и совершена бысть в лето 6819 (1311)» (ПЛ. С. 14). [637] О росписи храма сообщает запись в Паремийнике из псковского Пантелеймонова монастыря: «...А на горе церковь почаша писати...» (Лабутина, 2011. С. 215). [638] Коменч, 1993. С. 69–70. [639] Лифшиц, 2004. С. 186–187. [640] ПЛ. С. 18. [641] Окулич-Казарин, 1913. С. 296. [642] Охотникова, 2007. Т. 1. С. 478.

[643] Как пишет И. К. Лабутина, «возможно, строительство велось на средства, пожертвованные Довмонтом, бывшим свидетелем разорения обители» (Лабутина, 2011. С. 215). [644] О том, что они стали почитаться как святые, вероятнее всего уже вскоре после их мученической кончины, свидетельствует запись в Прологе конца XIV в., где под 5 марта сказано: «В то же день убиение святого и преподобного отца нашего Василия, игумена святого Спаса, и Ксенофонта презвутера, и инех мних 27, и память преподобного игумена Асафа лавры Святые Богородицы на Снетной горе» (Охотникова, 1985. С. 21; Охотникова, 2007. Т. 1. С. 367–368).

[645] Помимо собора Мирожского монастыря, другие росписи псковских храмов XII–XIII вв. неизвестны, и можно лишь предполагать об их существовании в первом Троицком соборе XII в. и церкви Дмитрия Солунского (1130–1140-е гг.). В соборе Ивановского монастыря, выстроенном одновременно с Мирожским собором и, вероятно, тогда же расписанном, сохранилось лишь несколько небольших фрагментов орнаментов XII в., которые хотя и свидетельствуют о факте существования здесь фресковой декорации, но не дают никакого материала об их содержании. См.: ИРИ П/1.

росписей Липны в смягчённой обобщённости силуэтов, в своеобразной «рыхлости» формы, в парадоксальных сочетаниях хрупких и монументальных черт образа. Но, думается, это особенное лежало в сфере духовной интерпретации образа, о которой, однако, в данном случае мы не можем судить ввиду недостаточной сохранности этого ансамбля.

Т. Ю. ЦАРЕВСКАЯ

Фрески собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря

Возрождение традиций древнерусской монументальной живописи, отмеченное в 1290-х гг. декорацией церкви Николая на Липне близ Новгорода, а также несохранившимися росписями Спасо-Преображенского собора Твери и Борисоглебской церкви Ростова, в начале XIV столетия коснулось и Пскова. Под 1309/1310 г. источники сообщают о закладке в Снеготорском монастыре церкви Рождества Богородицы [636], а под 1313 г.—о начале работ над его росписями [637], значительная часть которых сохранилась и до наших дней, что делает их центральным памятником древнерусской монументальной живописи первой половины XIV в. Несмотря на отсутствие документальных свидетельств традиции упорно связывают основание монастыря и создание собора с именем князя Довмонта-Тимофея (1266–1299). В период его княжения наблюдается известная активизация церковного строительства и, как следствие, художественных работ, когда, согласно источникам, по инициативе князя возводятся три церкви. В 1268 г. после крещения Довмонт строит церковь во имя своего небесного патрона святителя Тимофея Газского, в 1269 г.—церковь Св. Георгия в честь победы над немцами, в 1272 г.—церковь Св. Феодора Стратилата в честь очередной военной победы [638]. Не известно, были ли эти церкви каменными или деревянными и, соответственно, могли ли они украшаться не только иконами, но и фресками.

Снеготорский монастырь, вероятнее всего, был заложен в конце XIII в. и с самого своего основания мыслился как одна из главных псковских обителей [639]. Впервые он упоминается в 1299 г. в связи с нападением на Псков немцами рыцарей, разоривших пригородные обители и убивших их насельников. В летописи говорится: «И паки въ 30 третье лето княжения Домонта, отнеле же во Пскове бысть, изгониша Немци безвестно ратью посадъ оу Пскова, марта въ 4 день, и тогда оубиша Василия игумена святого Спаса, Иасафъ игумен Снетных горы, и черноризец много избиша» [640].

Псковские синодики называют убиенного Иоасафа первым игуменом Снеготорского монастыря, из чего следует, что основание обители приходится на время правления князя Довмонта-Тимофея [641]. «Повесть о Довмонте» Средней редакции XVII в. сообщает, что обитель и церковь были сожжены вместе с братиею, «и потом паки созда блаженный Домант храм камен, в сожженнаго место, от своего праведнаго имениа и монастырю на строение даст имениа много» [642]. Очевидно, строительство каменного храма велось на средства, завещанные Довмонтом, который умер в тот же год немецкого разорения, его вдовой княгиней Марией Дмитриевной (в иночестве Марфой), скончавшейся в 1317 г. [643] Убитые рыцарями в 1299 г. игумен Иоасаф и братия вскоре стали почитаться как местные святые [644], и собор, возводившийся над их захоронением, мыслился и как мемориал, и как патронально-киторская постройка, что не могло не отразиться на программе его росписи.

В отличие от своего «старшего брата» Новгорода, где на протяжении всего домонгольского периода существовала непрерываемая традиция фрескового искусства, Псков в XII в. не отличался богатством памятников монументальной живописи. Художественной доминантой оставался собор Мирожского монастыря, чьи фрески, созданные артелью архиепископа Нифонта около 1140 г., хронологически отстоят от снеготорской росписи более чем на 150 лет. Разделяющий эти два ансамбля период чрезвычайно скуден памятниками псковского искусства, которое представлено единичными иконами, не имеющими твёрдых датировок и не создающими целостной стилистической картины, а также—предположительно—единичными фресковыми ансамблями, которые до нас не дошли [645]. Псков в этот период вряд ли был богат художественными произведениями, и, таким образом, создатели снеготорских росписей не имели опоры на развитую местную традицию.

Эпоха Довмонта-Тимофея, являясь периодом относительной политической и экономической стабильности, создала условия для начального формирования местной художественной среды. Накопление художественного опыта на протяжении XIII столетия шло подспудно и редко имело яркие проявления. Древнейшей псковской иконой является знаменитый храмовый образ церкви Ильи в Выбутах «Илья Пророк в пустыне, с житием», который датируется серединой XIII в. (см. с. 239–242 наст. изд.). В целом икона выражает основные стилистические тенденции, определявшие живопись византийского мира XIII столетия, чего нельзя сказать о ещё двух иконах—«Богоматери Одигитрии» из церкви Николая от Кож и «Успении» из церкви Успения с Пароменья,

которые являются произведениями глубоко провинциального искусства, демонстрирующими лишь отзвуки новых художественных течений (см. с. 242–243, 300–303 наст. изд.). Однако в XIV в. ситуация принципиально изменяется, что находит отражение и в активизации каменного строительства: так, в первой трети столетия возводится три каменных храма, причём все они сохранились. Это—собор Снетогорского монастыря, а также церковь Михаила Архангела и церковь Николая Чудотворца в Изборске, обе 1330-х гг. (см. с. 100–108, 137–142 наст. изд.). Строительство каменных церквей открывало перед псковскими художниками новые для них перспективы освоения монументальной живописи [646]. Этот опыт впервые был реализован в соборе Снетогорского монастыря. Время не пощадило росписи 1313 г. Они сильно пострадали от многочисленных перестроек и двух пожаров, в результате которых произошли некоторые изменения колорита и была существенно повреждена структура верхних слоёв фрески, из-за чего большая площадь стенописи утратила завершающие элементы пластической проработки. И всё же памятник сохранил свой уникальный облик, позволяющий дать ему адекватную оценку.

Снетогорские росписи радикально и со всей определённой декларацией рождение неизвестной ранее традиции, что происходит на наших глазах одновременно с утверждением основных художественных принципов, многие из которых предстают перед нами в уже зрелом виде, в то же время поражая своей новизной и актуальностью. Здесь впервые отчётливо проявляется своеобразие художественного языка псковской школы живописи, которая, освоив многие особенности византийского искусства рубежа XIII–XIV вв., трансформирует их сообразно своему темпераменту и вкусу. Метод снетогорского мастера удивительным образом сочетает в себе новаторство и глубокий традиционализм, порой как будто возрождающий образы из исторической памяти раннего христианства. Однажды сформулированный, этот язык удивительным образом сохранится без принципиальных изменений вплоть до начала XVI в., демонстрируя тем самым устойчивость и здоровый консерватизм местной художественной традиции.

Первое знакомство с фресками собора Снетогорского монастыря оставляет ощущение архаичности и вторичности иконографической программы росписей, ориентированной на образцы XII столетия, и прежде всего на собор Мирожского монастыря [ил. 559]. Такое невольное сравнение возникает у зрителя вполне обоснованно, поскольку Мирожский собор, будучи одним из центральных ансамблей византийской монументальной живописи



559

своей эпохи, долго являлся важнейшим храмом Пскова, определявшим представления псковичей о нормах и принципах храмовой декорации. Своего рода образцом он оставался и для художника, расписавшего снетогорский храм. Однако это впечатление, основанное на формальном сходстве интерьеров обоих памятников и на совпадении в расположении нескольких ключевых сюжетов, при более внимательном рассмотрении оказывается весьма поверхностным и в сущности неправильным. Можно сказать, что гораздо чаще снетогорские росписи не повторяют мирожский путь, но нарочито отвергают его, демонстрируя

[646] Последние реставрационные работы в Никольской церкви Изборска выявили незначительные фрагменты фресок, вероятнее всего относящихся к периоду строительства храма.

559 Общий вид на росписи купола и парусов собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. 1313 г.

свою самостоятельность и независимость от византийского образца.

Иконографический анализ памятника показывает, что, используя многие традиционные сцены и их расположение, определявшее облик древнерусских храмов XII столетия, снетогорский мастер дополняет и расширяет их новыми сюжетами, которые разрабатывались в византийском искусстве второй половины XIII—первой четверти XIV в. Более того, некоторые темы и их интерпретация выдают прекрасное владение современным иконографическим материалом. Снетогорский художник демонстрирует совершенно нетривиальный метод мышления и глубокое знание источников, результатом чего явилось обилие сюжетов, чрезвычайно редких для своего времени или вовсе появляющихся впервые именно в росписях псковского храма. Этот факт говорит о расширяющихся связях Пскова, который находился на окраине византийского мира, с главными религиозно-культурными центрами Византии—Константинополем, Фессалониками, Афоном. Вместе с тем такое соединение традиционности и ретроспективизма, прекрасного знания древних образцов и в то же время свежести мышления и творческого освоения нововведений эпохи и создаёт удивительный мир снетогорских фресок, наполненных самыми неожиданными образами, сюжетами и повествованиями. Именно здесь, в соборе Снетогорского монастыря, зарождается тот неповторимый образ псковского иконописца—мыслителя и богослова, блестящего знатока самых различных текстов, умеющего воплощать сложные литературные концепции в конкретные и ясно читаемые изображения. Этот образ, пронизывающий всё псковское искусство вплоть до конца XVI столетия, обнаруживает свои истоки в первую очередь в творчестве снетогорского художника.

Архитектурная структура Богородице-Рождественского собора повторяет схему собора Мирожского монастыря, и хотя здесь и присутствуют несомненные отличия, для распределения сюжетов росписи интерьер Снетогорского собора в целом составляет ту же картину, что и его мирожский образец (см. с. 104, 106 наст. изд.). Стены собора не имеют членений лопатками и образуют целостную поверхность, более подходящую для последовательного, линейно развивающегося повествования. Именно такую систему росписи, при всей символической сложности и многозначности программы, можно наблюдать в соборе Мирожского монастыря, где евангельские сцены развиваются в хронологической последовательности. Между тем XIV столетие внесло в систему храмовой декорации

[647] Лифшиц, 2004. С.195.

свои закономерности, если и не обязательные, то весьма желательные с точки зрения взыскательного современника. В эту эпоху получает особое распространение несколько повествовательных циклов, чья символика, соответствуя духу времени, даёт импульс для развития старых и создания новых иконографических схем. Страстной, рождественский и богородичный циклы настолько разрастаются, что становятся самостоятельными темами, которые, например, в огромных балканских храмах палеологовского периода, обретают самоценный смысл. Изобилующая символическими аллюзиями повествовательность, сопряжённая с бурной иконографической вариативностью, становится знаком искусства рубежа XIII–XIV столетий. Снетогорские росписи в полной мере соответствуют этим новшествам, в них присутствует несколько распространённых нарративных циклов, однако архаическая традиционность интерьера вносит свои коррективы в их расположение. Результатом взаимодействия двух принципов—следования старому образцу и в то же время обращения к новым иконографическим веяниям—явилось весьма необычное распределение сюжетных блоков, которые, сменяя друг друга, создают перебои в масштабных соотношениях, некоторый сумбур в прочтении иконографической программы и смещения в хронологии евангельских событий. Можно присоединиться к мнению Л.И. Лифшица, что «логика расположения части сцен двенадцатых праздников, принципы отбора, чередования, выделения их в пределах всей росписи или одного цикла остаются трудноуловимыми. В первую очередь поражает их разномасштабность, сочетание как будто во взаимоисключающих тенденций—тяги к монументальности и одновременно к насыщению сцен массой разнообразных деталей, призванных комментировать смысл происходящего» [647]. Однако таков был изначальный замысел росписи храма, и волею заказчика и художника эти принципиальные противоречия находят своё разрешение.

Многие ключевые элементы декорации храма выдают несомненное обращение к образцам домонгольского искусства, и, казалось бы, главным и неоспоримым примером должен был служить собор Мирожского монастыря. Однако, как мы убедимся, такой вывод оказывается поспешным. В первую очередь это относится к купольному «Вознесению», которое, как будто возрождая старые традиции, замещает привычное для памятников XIV в. изображение Пантократора [ил. 560, 561]. Композиция дошла до нас во фрагментарном состоянии: полностью утрачены изображения апостолов и Бого-



560

[648] Купольное «Вознесение» всегда несло в себе и универсальный, независимый от эпохи и других обстоятельств смысл, и какое-то дополнительное значение, определяемое текущими обстоятельствами, а в конечном результате программной спецификой конкретного храма. Так, например, «Вознесение» могло указывать на погребальный контекст програм-

мы, как это имеет место в росписях церкви Панагии-тон Халкеон в Фессалониках (1028) (Tsitouridou, 1982. S. 435–440) или собора Св. Апостолов в Пече (ок. 1250) (Бурли, Буркович, Корал, 1990. С. 40–50). Такое понимание этого сюжета базировалось на истолковании событий Вознесения как прообраза Второго Пришествия, что основывалось на евангельском тексте: «Сей

Иисус, вознёсшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (Деян. I, 11). Но возможны были и иные акценты в истолковании этой купольной композиции. Это могло быть следование локальной традиции, как в памятниках Каппадокии или Грузии, или воспроизведение местного чтимого образа, что мы видим в храмах Фес-

салоник или Балкан. Общую литературу о купольных «Вознесениях» см.: Grabar, 1984. P. 268–269; Dufrenne, 1965. P. 158–199; Demus, 1976. S. 101–108; Cormack, 1977. P. 162–163; Demus, 1984. Vol. 1. P. 173–241. [649] Купольные «Вознесения» присутствуют в росписях Мирожского собора (ок. 1140), церкви Спасо-Евфросиньева монастыря в Полоцке (ок. 1161), Св. Геор-

560 Вознесение. Роспись купола собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь
561 Вознесение. Роспись купола Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Около 1140 г.

гия в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.) и Спаса на Нередице близ Новгорода (1199). В отличие от византийских аналогий с парящими ангелами, в названных русских памятниках ангелы представлены в рост, как будто совершающими торжественную процессию вокруг медальона с Христом. Эта особенность, скорее всего, была навеяна купольными композициями на тему небесной литургии, которые были сформулированы в византийской иконографии именно в середине XII в. Подробнее об этом см.: Сарабянов, 1994 / 1. С. 278–281.

[650] Редким примером являются евангелисты с символами и четьверья евангельскими сценами в парусах Софии Трапезундской (середина XIII в.). См.: Talbot-Rice, 1967. P. 83–90.

[651] Существует три варианта соотношения евангелистов и их символов, которые основаны на толкованиях видения Иезекииля (I, 4–28; X, 1–22), Исаяи (VI, 1–7) и Иоанна Богослова (IV, 2–11), принадлежащие Иринею Лионскому, Епифанию Кипрскому и Иерониму. Предварительный разбор этих вариантов был осуществлён ещё Н. П. Покровским (Покровский, 1892. С. XXXII–XXXVII). Полное исследование вопроса см.: Galavaris, 1979. P. 17–23, 36–49; Nelson, 1980. P. 15–54.

[652] К примерам подобного рода относятся несколько Царских врат XVI в. (Шалина, 2013. С. 212–230) и некоторые произведения XVI в., где центральный образ представлен «в силах». Таковы «Спас в силах» из иконостаса церкви Николы со Усохи (1536) (Псковский музей; икона не опубликована), «Отечество в силах» на шитом деисусе из собрания Псковского музея (Ткачёва, 1999. С. 261–264), или икона «Богоматерь в силах», служившая средником пророческого ряда (Иконы Пскова, 2006. Кат. № 111).

матери, а фигуры летящих ангелов сохранились лишь в верхней части. «Вознесение» с раннехристианских времён становится универсальным триумфально-теофаническим образом Спасителя: недаром эта композиция является самым древним вариантом купольной росписи, известным по доиконоборческим памятникам и сохраняющимся в храмовой декорации средневизантийского периода и палеологовского времени, где часто приобретает локальные вариации [648]. Купольные росписи древнерусских памятников также имели свои программные закономерности. В монументальной живописи домонгольской Руси прослеживается несо-



561

мненное пристрастие к купольному «Вознесению», что прослеживается по целому ряду памятников [649].

Снетогорское «Вознесение» явно следует домонгольской традиции, но при этом имеет принципиальное отличие, заключающееся в масштабных соотношениях изображённых здесь персонажей. Огромная фигура Христа, сидящего на радуге в медальоне небесного сияния, занимает всё зеркало скупфы, абсолютно доминируя в композиции и в несколько раз превосходя по размерам изображения других персонажей, располагавшихся уже на стене барабана. В силу того что повествовательная часть композиции с пола храма воспринималась в сильном сокращении, обрамлением фигуры Христа при взгляде снизу служили не столько ангелы и апостолы, сколько изображения в парусах, где традиционные фигуры евангелистов дополнены их символами, занимавшими изначально лобовые части над северной и южной подпружными арками. Сохранилось изображение ангела, относящееся к евангелисту Матфею, и орла, принадлежащее Марку [ил. 562, 563], тогда как фигуры Иоанна и Луки дошли до нас фрагментарно, без символов. Эти дополнительные символические фигуры чрезвычайно редко включались в византийскую систему росписи для декорации парусов [650]. Однако именно символы евангелистов, как и их фигуры, составляют в совокупности с фигурой возносящегося Вседержителя классический по своему содержанию образ «Христа во славе», что выводит на первый план триумфально-теофанический смысл купольной композиции, как будто возвращающий нас к раннехристианским образцам этой иконографии. Следует отметить ещё одну особенность росписи парусов, где символы даны в том варианте их соотношения с личностью евангелиста, который не имел широкого распространения и восходит к менее распространённой редакции, соответствующей толкованию Иринея Лионского [651]. Но именно эта редакция, малоизвестная другим регионам Руси, будет прослеживаться в Пскове вплоть до позднего Средневековья, и именно фрески Снетогорского монастыря оказываются у истоков этой локальной традиции [652].

«Вознесение» венчает интерьер собора и задаёт определённый тон всей иконографической программе, в которой старые, уходящие в раннехристианскую эпоху образы и схемы соседствуют с совершенно оригинальными решениями. В первую очередь это касается именно главных по своему догматическому значению изображений, располагающихся по оси восток-запад в верхней зоне алтарной апсиды и на парусах собора. Нижние три регистра алтарной декорации заняты традиционными изображениями:



562



563



565

562 Евангелист Матфей и его символ — ангел. Роспись юго-восточного паруса собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря
 563 Евангелист Марк и его символ — орёл. Роспись юго-западного паруса собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря
 564 Евхаристия и святительский чин. Роспись южной части апсиды собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря. Деталь
 565 Богоматерь с Младенцем. Роспись конхи алтарной апсиды собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря. Деталь

частично сохранившейся «Евхаристией» и фронтальным двухъярусным святительским чином, который изначально насчитывал около тридцати фигур, следуя традиции домонгольских алтарных росписей с их расширенным показом церковной иерархии [ил. 564]. До нашего времени чин сохранился фрагментарно, и здесь определяются лишь Фока Синопский в нижнем регистре, Спиридон Тримифунтский, Власий Севастийский, Иоанн Милостивый, Герман Константинопольский и Василий Великий в верхнем ряду, тогда как остальные св. епископы не идентифицируются. Фронтальный чин для искусства XIV в. является явным анахронизмом, учитывая повсеместное распространение уже с XII в. в алтарной декорации «Службы Святых отцов», поэтому мы можем говорить о воспроизведении здесь традиционной схемы алтарной декорации новгородско-псковских храмов XII в., которая «задержалась» в росписях конца XIII—начала XIV в. и присутствует не только в Снеготоргах, но и во фресках церкви Св. Николая на Липне (1290-е гг.) [653]. Однако наибольший интерес в алтарной программе, несмотря на утраты, представляет роспись конхи апсиды, которую занимает тронное изображение Богоматери с Младенцем, сопровождаемое двумя склонёнными архангелами. Иконография этой части декорации имеет уникальные особенности, определяющие понимание всей программы росписи.

Богородица представлена строго фронтально, тогда как Младенец сидит на её

правом колене в трёхчетвертном повороте [ил. 565]. Такая поза в целом характерна для тронной иконографии Богоматери, на Руси получившей распространение и наименование «Печерской» в связи с почитаемым образом Киево-Печерского монастыря. Подобные варианты изображения, как и сама иконография Печерской Богоматери в русской традиции, довольно редки и обычно связаны с патронально-ктиторскими сюжетами, что, как мы увидим ниже,



564

[653] Сарабьянов, 1994/1. С. 297–300; Сарабьянов, 1999. С. 230–232. См. также с. 364 наст. изд.

[654] Об иконографии «Печерской Богоматери» см.: Эттингер, 2005. С. 127–147; Попова, Сарабьянов, 2007. С. 463–470.

[655] Гнутова, 2008. С. 23–28.

[656] Такова, например, изображённая в рост Богоматерь с Младенцем и двумя ктиторами, представленная на одном из разворотов Типика из Бодлеянской библиотеки (начало XIV в., Lincoln Coll. gr. 35, fol. 10v) (Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 520), ктиторская фреска Милешево (ок. 1234) (Радойчић, 1967. Табл. VIII) или Сопочан (ок. 1263) (Бурић, 1963. Схема на с. 132), и многие другие. Для нашей темы также интересна мозаика римской церкви Санта Мариа ин Домника (начало IX в.), где в апсиде изображена тронная Богоматерь в окружении сонма

возможно и в данном случае. Сама чудотворная икона Печерской Богоматери не сохранилась, но она известна по ряду списков и воспроизведений, древнейшими среди которых являются миниатюра Молитвенника Гертруды конца XI в. [654], паломнические кресты-энколпионы XII–XIII вв. [655], а также иконы последней четверти XIII в. — «Богоматерь Печерская с преп. Антонием и Феодосием» (ГТГ) и «Богоматерь на престоле со св. Климентом и Николой» (ГРМ; см. ил. 377, 382–384). Между тем алтарный образ конхи снеготорского собора нельзя буквально отождествить с иконографией «Печерской Богоматери», поскольку он имеет два принципиальных отличия, делающих это изображение абсолютно уникальным и не вписывающимся ни в один из известных Богородичных изводов. Такими особенностями является поза Младенца, сидящего в трёхчетвертном повороте и скорее напоминающего типологию Одигитрии, но главное — положение правой руки Бого-

ангелов, с коленопреклонённым папой Пасхалием I (817–824) (*Andaloro, Romano*, 2002. Fig. 67). Обобщающий материал по теме см.: Преображенский, 2012/1. [657] Обобщающий материал по этой теме см.: Шенникова, 1999. С. 62–82. [658] Помимо аналогичного изображения из «Страшного Суда», образ Ветхого днями сравнительно с иконографией Христа средове-

ка или Эммануила представляется более предпочтительным, поскольку раскрывает тему предвечности жертвы Христа, а такая программная буквальность и демонстративность были важны для псковского искусства в целом, и для снеготорских росписей в частности. Эту атрибуцию поддерживает Л.И. Лифшиц (*Лифшиц*, 2004. С. 208).

родицы, поднятой вверх в указующем жесте. Подобные жесты показательны для ктиторских композиций, где Богородица обращается с ним к донатору или представляет его Богу [656]. Но всё же основной смысл этого изображения куда более универсален по содержанию: Её указующая рука направлена к алтарному своду, где расшифровываются остатки изображения «Христа во славе» [ил. 566].

Центр свода занимала фигура Иисуса Христа, облачённого в белые одежды и восседающего на престоле с двумя парами херувимов и серафимов по сторонам [ил. 567]. Христа окружал овальный медальон, вписанный в ромб «славы», форма которой распространяется в древнерусских памятниках и хорошо известна по более поздней иконографии «Спаса в силах», ставшего с конца XIV в. центральным образом высокого русского иконостаса [657]. И здесь, как и на деисусных иконах, в углах ромба могли находиться изображения символов евангелистов, не сохранившиеся до нашего времени, что сближает этот образ с фигурой купольного Христа, в проекции окружённого четырьмя символическими животными, расположенными на парусах. Сохранившиеся фрагменты позволяют сделать вывод, что Христос был представлен фронтально, и Его правая рука была поднята вверх в благословляющем жесте. Иконографический тип Спасителя остаётся не до конца ясным, но, судя по белым одеждам, Он был изображён в образе Ветхого днями [658], по аналогии

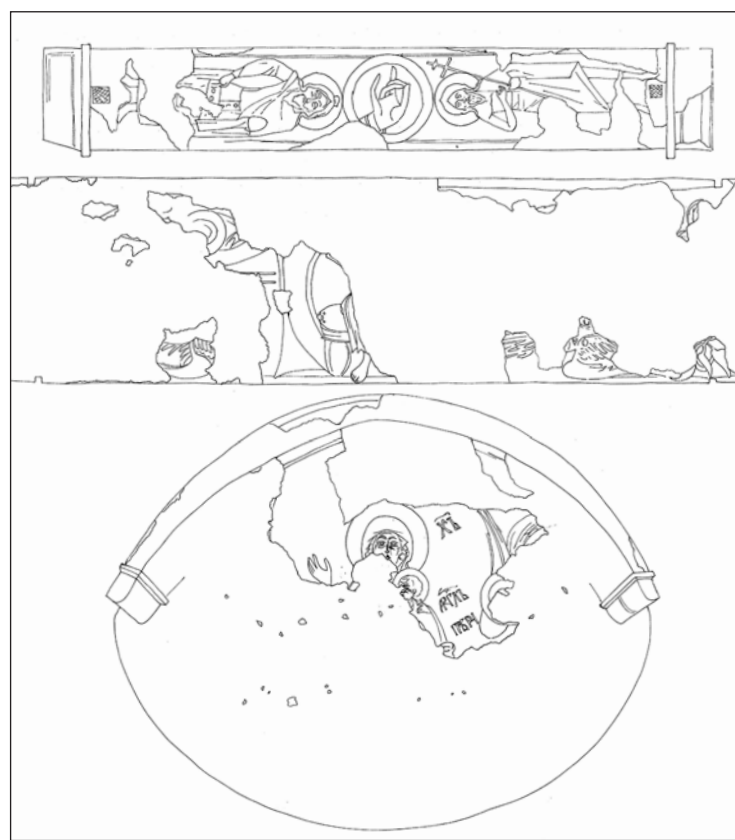
с тем, как Он представлен в «Страшном Суде» на западном своде (о чём будет сказано чуть позже) [659].

Изображение Христа Ветхого деньми в алтарном своде собора Снеогогорского монастыря, навеянное многими образцами послеиконоборческого искусства, вновь уводит нас к традициям домонгольской храмовой декорации [660]. В эту же традицию полностью вписывается и изображение благословляющей «Десницы Господней», медальон с которой расположен рядом с «Геофанией» в шельге восточной подпружной арки. «Десница Господня» представляет собой древнейший и универсальный христианский символ, встречающийся в различных сюжетах уже с VI в., а в памятниках послеиконоборческого искусства фигурирующий уже как самостоятельный образ. Бесконечно ёмкий по своему догматическому содержанию, он поддаётся конкретному истолкованию лишь в контексте общей программы росписи [661]. В нашем случае «Десница Господня», сложенная в именованном благословении и освящающая божественным присутствием храмовое богослужение, имеет более универсальный смысл.

Медальон с Десницей Господней фланкирован двумя фигурами—пророка-первосвященника Захарии и его сына Иоанна Предтечи [ил. 568]. Эти святые, возглавляющие иерархию христианской святости и, кроме того, связанные узами кровного родства, тем не менее чрезвычайно редко изображаются вместе. При этом их образы соотношены с фигурами первосвященников Аарона, Моисея, Самуила и Мельхиседека, которые попарно занимают склоны северной и южной подпружных арок. Вероятно, фигуры на подпружных арках снеогогорского собора восходят к фрескам собора Мирожского монастыря, где в схожей схеме также представлены четыре священника Ветхого Завета. Согласно устойчивой древнерусской традиции, прослеживающейся с росписей Софии Киевской, фигуры первосвященников практически в обязательном порядке размещались в алтаре или предалтарной зоне—на столбах и арках [662]. Если в мирожском соборе они сосредоточены в восточной части подпружных арок, то в снеогогорском храме они занимают уже три арки и лишь западная отведена под фигуры апостолов из «Страшного Суда». При взгляде с пола эти изображения как будто обрамляют образ Вседержителя из «Вознесения» и фрески парусов, составляющие с ним единый смысловой блок. Показанные в полном первосвященническом облачении, с кадилами и дарохранительницами в руках, они совершают богослужение у Престола Всевышнего, чем ещё раз подчёркивается торжественно-триумфальный дух всей ком-



566



567

566 Роспись алтарного свода собора Рождества Богородицы Снеогогорского монастыря

567 Схема росписи алтарного свода собора Рождества Богородицы Снеогогорского монастыря

568 Десница Господня, пророк Захария, Иоанн Предтеча. Роспись восточной подпружной арки собора Рождества Богородицы Снеогогорского монастыря

[659] Изображения Иисуса Христа Ветхого деньми известны ещё доиконоборческой эпохе, но наибольшее распространение они получают в XI–XII вв. в связи с тринитарными спорами. Богословие этой редкой иконографии Спасителя, основанной на тексте Видения пророка Даниила (Дан. VII, 9–14), подразумевает образ Иисуса

Христа предвечного, являющегося ветхозаветным пророком до воплощения. Его старческий облик указывает на единственность Сына Отцу, а крещатый нимб акцентирует идею предвечной жертвы Христа. Догматическое содержание образа Христа Ветхого деньми, основанное на святоотеческих толкованиях, сформулировано Г. Милле и А. Грабаром (Millet, 1945. P. 42–44; Grabar, 1951. P. 130–134). Обширную библиографию вопроса см.: Лазарев, 1966/2. С. 101–112; Galavaris, 1979. P. 93–100; Лидов, 1999. С. 155–177.

[660] Самой известной параллелью данному изображению является образ Христа Ветхого деньми в алтарном своде церкви Спаса на Нередице, 1199 г. (Ливоварова, 2002. С. 34–36). Среди византийских памятников можно назвать росписи Софийского собора в Моневазии (конец XII в.), где в своде алтарной вимы расположен аналогичный медальон с Христом Ветхим деньми (Shawwan, 1982. P. 176).

[661] Во многих каппадокийских памятниках «Десница Господня», как и в Снеогогорском монастыре, включена в алтарные композиции и может быть истолкована как знак воли Бога Отца, присутствие которого, в силу Его неизобразимости, показывается только через подобные символы (Ленкова, 1998. С. 11–16). Изображение Десницы в своде юго-западной капеллы кафоликона Оснос Лукас, служившей крещальней, совершенно определённо связано с темой Крещения, которой посвящены и другие сюжеты этого компартамента (Chatzidakis



568

позиции купола и парусов, а также ставятся литургические акценты в догматической части храмовой программы росписи. В то же время их фигуры олицетворяют единство Церквей Ветхого и Нового Завета, и эта идея ещё раз подчёркнута в образе Иоанна Предтечи, соединяющего в своём служении две эпохи.

По оси восток-запад во лбах восточной и западной подпружных арок располагаются ещё два догматически важных образа Спасителя—«Спас Нерукотворный» и «Христос Эммануил». Если лик Эммануила полностью утрачен, то «Спас Нерукотворный» представляет собой достаточно сохранное изображение [ил. 569]. Его иконография имеет ряд отличительных архаичных особенностей: лик Спасителя изображён с шеей, что характерно для ранних примеров византий-

Bacharas, 1982. P. 87–88). В то же время «Десница» в тимпане притвора Боянской церкви (1259), где она помещена над Богородицей с Младенцем, фланкируемой Иоакимом и Анной, столь же очевидно соотносена с темой Воплощения (Бакалова, 1995. С. 12–19).

[662] Подробнее об этом см.: Саравьянов, 2012/1. С. 22–93. [663] Э.С. Смирнова отмечает, что именно такой

вариант изображения Спаса Нерукотворного был характерен для древнерусских памятников XII–XIII вв., называя фрески Мирожского и Нередицкого собора продолжателем следования древнему образцу [663]. Отличительной особенностью снеогогорского «Мандилиона» является идущая по вертикальному краю волна, которая имитирует проседание ткани, прибитой гвоздями к доске. Эта археологическая деталь, своего рода дань точности воспроизведения прославленной реликвии, является отличительной чертой

ской иконографии Св. Образа, а на русской почве известно по росписям собора Мирожского монастыря. Уже начиная с росписей церкви Спаса на Нередице (1199), на Руси распространяется вариант Нерукотворного Образа, где изображается только лик Христа [ил. 570]. Появление данного варианта, видимо, вновь связано с обращением авторов снеогогорских росписей к древним протографам, и в частности к аналогичной фреске мирожского собора. Второй особенностью иконографии снеогогорской фрески является форма тканого плата, который имеет строгие прямоугольные очертания, также повторяющие образцы домонгольского искусства (собор Елецкого монастыря, Мирож, Нередица). Примечательно, что иная форма плата—в виде свободно свешивающейся ткани, иногда имеющей узлы на углах, получает распространение в искусстве византийского мира именно в палеологовский период, так что художники снеогогорского собора продолжают следовать древнему образцу [663]. Отличительной особенностью снеогогорского «Мандилиона» является идущая по вертикальному краю волна, которая имитирует проседание ткани, прибитой гвоздями к доске. Эта археологическая деталь, своего рода дань точности воспроизведения прославленной реликвии, является отличительной чертой

метода работы снетогорского художника, что мы увидим и по другим сюжетам.

Рассмотренные элементы снетогорской росписи, составляющие догматическую основу всей декорации, показывают, что программа снетогорских фресок для своего времени во многом уникальна. Сочетание этих элементов и их содержание, замена практически обязательной для XIV столетия «Службы Св. Отцов» фронтальным чином святителей, а купольного Пантократора «Вознесением» выдают очевидную ориентацию на традиции Новгорода и Пскова второй половины XII в., когда в монументальной живописи преобладали сложные догматико-повествовательные программы. В то же время к снетогорским фрескам никак не подходит понятие архаизации: содержание многих сюжетов, как мы увидим ниже, демонстрирует полное знание и владение новым иконографическим материалом палеологовского искусства и вполне современную его интерпретацию. Памятник оказывается на рубеже двух эпох художественного развития, хотя в хронологическом отношении это может показаться анахронизмом, ибо начало XIV в. было периодом зрелости палеологовского искусства. Однако подобное положение снетогорских росписей исторически вполне оправданно, если учитывать, что они являются одним из первых монументальных ансамблей, с которого начинается возрождение традиций русской стенописи после вынужденного молчания середины—второй половины XIII в.

Для верного понимания традиций, на которых базируется программа росписей снетогорского собора, необходимо вкратце обозреть особенности храмовой декорации новгородско-псковских храмов второй половины XII в. Изменения в системе декорации византийского храма, во многом вызванные богословской полемикой середины XII столетия о сущности евхаристической жертвы и соединении во Христе божественной и человеческой природы, широко освещены в научной литературе [664]. На Руси это явление получило вполне оригинальную и самостоятельную интерпретацию. В русских храмах второй половины XII в. появляются многословные христологические программы, где сущность евхаристической жертвы получает подробнейшую трактовку через сочетание многих образов Христа, сосредоточенных в алтарно-купольном пространстве храма. Расположенные строго по оси, проходящей через алтарь и купол с востока на запад храма, самые различные, в том числе и символические, образы Христа, сменяя друг друга в той или иной последовательности, были призваны раскрыть и сделать понятной сущность догматов о Спасителе. Примечательно, что во многих



569



570

случаях эти циклы завершались купольным Вознесением. В таких памятниках, как собор Мирожай, церкви Евфросиньева монастыря, Аркажей, Старой Ладоги или Нередицы, Христос сразу предстал перед зрителем во всей полноте и многообразии своей Божественной ипостаси. По своей догматической насыщенности эти программы не знают себе равных в византийском искусстве комниновской эпохи. Достаточно сказать, что в мирожском соборе на оси алтарь—купол насчитывается девять образов Христа, а в церкви Спаса на Нередице их было уже одиннадцать [665].

Главные элементы росписей снетогорского собора разработаны в той же системе, что и названные памятники Новгорода и Пскова середины—второй половины XII в. Центральными звеньями программы снетогорского собора являются два теофанических образа Спасителя в композициях алтарного свода и купола. По своему догматическому содержанию к фреске вимы снетогорского храма ближе всего стоит изображение Христа Вседержителя в облике Эммануила из алтарной композиции Благовещенской церкви в Аркажах (1189), где

[664] Влиянию богословских диспутов на изобразительное искусство посвящена обширная литература. Назовём лишь несколько основополагающих трудов: Pallas, 1965; Babuh, 1968. С. 9–31; Belling, 1980/1981. P. 1–16; Walter, 1982. P. 179–278.

[665] Подробнее об этом см.: Сарабянов, 1994/1. С. 268–312.

[666] Такому пониманию алтарной композиции созвучны многие богослужебные тексты, в частности стихира на Сретение: «Ветхий деньми, иже закон древле в Синаи дав Моисею, днесь Младенца видитися».

[667] Такому истолкованию соответствует вариант иконографии «Вознесения», в котором Христос изображён восседающим на небесном престоле. Подобная иконография характерна для раннехристианских памятников, например, ампул Монцы №1 и 10, датируемых VI в. (Grabar, 1958. Tab. 17). Эта иконография почти исчезает в памятниках послеиконоборческого периода и известна лишь по единичным примерам, таким как миниатюра армянского Евангелия царицы Млке (862) (Акопян, 2012. Ил. 4) или фреска собора в монастыре Св. Иоанна Лампадиста в Калапанайотис на Кипре (середина XIII в.) (Stylianos, 1997. P. 296). Фигура тронного Христа в «Вознесении» акцентирует эсхатологический смысл этой композиции.

[668] Такому пониманию образа «Десницы Господ-

569 Мандилион. Роспись лобовой части свода между восточными парусами собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря

570 Мандилион. Роспись церкви Спаса на Нередице. 1199 г.

ней» созвучен текст молитвы, которую священник читает, стоя перед Царскими вратами, во время облачения в богослужебные одежды перед началом литургии: «Господи, ниспосли рукою Твоею с высоты святого жилища Твоего, и укрепи мя в предстоящую службу Твою: да неосужденно предстану страшному престолу Твоему, и бескровно священнодействие совершу». См.: Пешкова, 1998. С. 13.

[669] Основные положения по иконографическому составу снетогорского «Страшного Суда» см.: Лазарев, 1957. С. 96–104; Лифшиц, 1974. С. 34–38; Сарабянов, 1996. С. 23–30; Сарабянов, 1999. С. 235–247; Лифшиц, 2004. С. 209–218.

[670] Частично или полностью «Страшный Суд» присутствует во фресках Михайловского собора Выдубицкого монастыря (1090-е гг.) и Николо-Дворищенского собора (ок. 1118), Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове (1130-е гг.), Спасо-Преображенского собора в Переславле Залесском (1152), церкви Бориса и Глеба в Кидекше (1150-е гг.), Спасо-Скельской церкви Евфросиньева монастыря (ок. 1161), Георгиевской церкви в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.), Дмитриевского собора во Владимире (1195), церкви Спаса на Нередице (1199), Кирилловской церкви в Киеве (последняя четверть XII в.). Здесь же уместно назвать и «Страшный Суд» письма Андрея Рублёва в Успенском соборе Владимира (1408), который повторял схему декорации 1189 г. Единственным исключением в этом ряду оказывается ансамбль собора Мирожского монастыря (ок. 1140).

[671] Петрухин, 2005. С. 133–138.

[672] Нерсисян, 2003. С. 294–313.

[673] Л.И. Лифшиц связывает иконографическую программу снетогорского собора с календарным последованием богослужений, и в частности наличие столь подробного «Страшного Суда» — с началом Великого поста и службами Мясопустной недели (Лифшиц, 2004. С. 197).

Он представлен на месте образа жертвы в «Службе Святых отцов». В алтарном образе снетогорского храма Христос также мыслится и как Вседержитель, Владыка мира и грядущий Судия, и одновременно как образ Предвечной Жертвы, явленной библейским пророкам. Неопределённость иконографии Христа вследствие утрат на фреске препятствует более точному истолкованию этого сюжета, но общий его смысл поддаётся интерпретации. Богоматерь, придерживающая Младенца за плечо, а другой рукой указывающая на алтарный свод, со свойственной псковскому искусству чуть наивной прямолинейностью как будто говорит, что Бог ветхозаветных теофаний, являвшийся пророкам, ныне воплотился и предстал в образе Младенца, чтобы принести Себя в жертву за человечество [666].

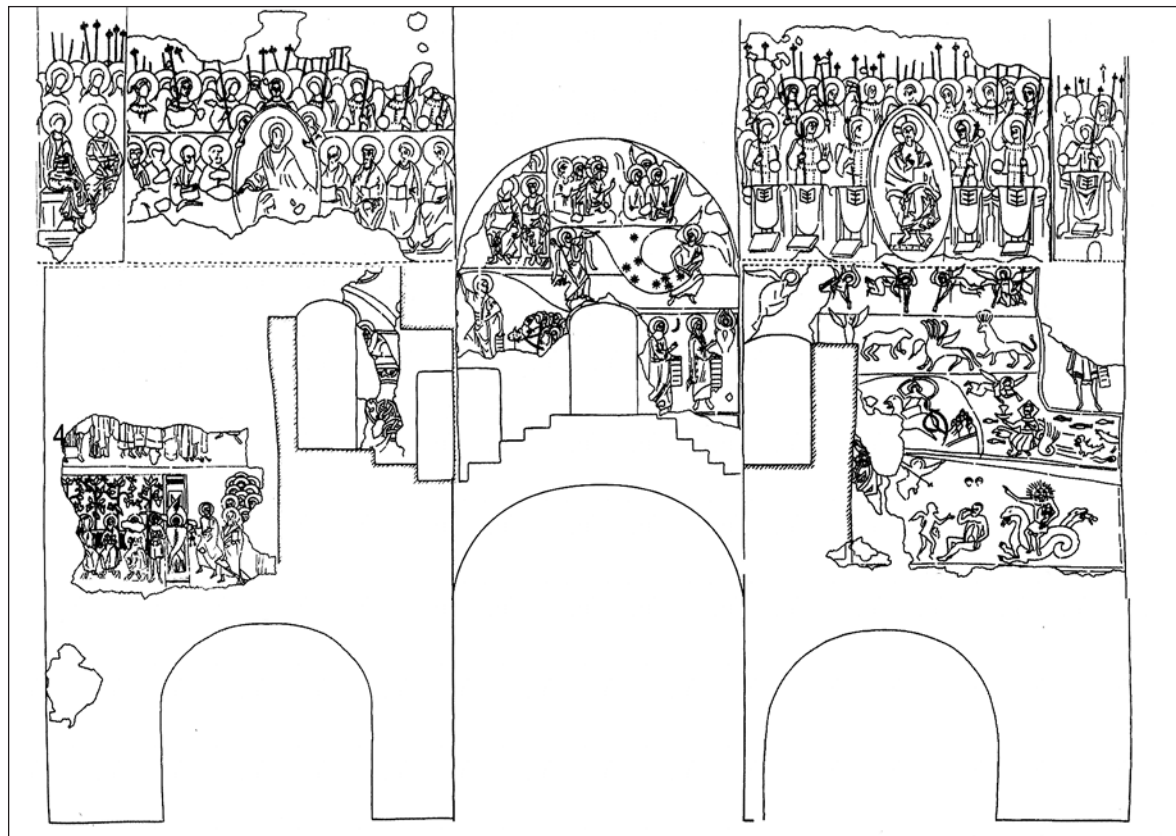
Жест тронной Богородицы в алтарной конхе имеет и важное композиционное значение: он подчёркивает вертикальную ось росписи и объединяет образ Христа в виме с фресками нижней зоны алтаря. В соответствии с традиционной новгородско-псковской схемой XII в. фронтально изображённые святители обращены к реальному храмовому престолу, что указывает на их сослужение идущей в алтаре литургии, но одновременно они понимаются как участники небесной литургии у престола Всевышнего, изображённого в виме собора. В то же время жест Богородицы находит продолжение в благословляющих жестах Младенца, Христа Ветхого деньми и Спасителя из «Вознесения», а также «Десницы Господней». Обретает особое созвучное значение и расположение нескольких символических престолов, изображённых по этой же оси. Богородица, сидящая на престоле, сама является символическим тронном Младенца Христа, который уже в образе Ветхого деньми также восседает на престоле небесном. Христос в «Вознесении» также восседает на радуге—согласно многочисленным библейским толкованиям, символу престола Всевышнего [667]. Эта вертикальная пространственная композиция включает в себя и реальный храмовый престол собора. В таком контексте получает конкретное осмысление и «Десница Господня», являющаяся собирательным образом Божественного промысла и осуществления плана домостроительства спасения, указывающая на вышнюю благодать, которая нисходит на священное пространство алтаря [668].

Не менее показательным в отношении общей характеристики программного замысла росписи собора Снетогорского монастыря и иконографического метода работы мастера является «Страшный Суд», многочисленные сцены которого занимают весь западный рукав подкупольного креста собора [669].

Расположение «Страшного Суда» в западном объёме начиная с середины IX в. считается одним из наиболее устойчивых элементов системы росписи средневекового храма, будь то памятник византийской или западноевропейской культуры. Между тем в византийской храмовой декорации тема «Страшного Суда» далеко не всегда представлена в виде развёрнутой композиции, и гораздо чаще западный объём храма отводится под другие сюжеты. Но для русского средневекового искусства, с его особым пристращением к устойчивым схемам, композиция «Страшного Суда» становится одним из приоритетных сюжетов храмовой декорации [ил. 571].

В росписях домонгольского периода «Страшный Суд» становится едва ли не обязательным элементом храмовой декорации. Эта композиция известна практически по всем древнерусским памятникам, где сохранились хотя бы фрагменты росписей западного объёма [670]. Однако, вероятно, тема «Страшного Суда» вошла в традицию древнерусской монументальной живописи ещё раньше—в самом начале русского христианства—и уже была отражена в росписях первых соборов Киева, выстроенных князьями Владимиром и Ярославом Мудрым. На это косвенно указывает летописная история о выборе веры князем Владимиром, на которого сильнейшее впечатление произвела «запона» с изображением «Страшного Суда», показанная ему греческим монахом—«философом» [671]. Таким образом, к началу XIV в. эта композиция на Руси уже имела долгую историю и богатую иконографическую традицию.

Однако в русских памятниках XIV—XV вв. сцены «Страшного Суда» уступают место другим сюжетам, и возобновляется эта традиция лишь на рубеже XV—XVI вв., что было отчасти вызвано усилением эсхатологических настроений конца «шестого тысячелетия от сотворения мира» [672], и самым ранним «Страшным Судом» этого периода является фреска Дионисия в соборе Рождества Богородицы Феррапонтова монастыря (1502). Таким образом, появление «Страшного Суда» на стенах собора Снетогорского монастыря, равно как и его изображение в близких по времени фресках церкви Николы на Липне близ Новгорода (1290-е гг.; см. с. 373 наст. изд.), представляется несомненной данью традициям домонгольской эпохи [673]. Некоторые редкие иконографические мотивы этой чрезвычайно развитой и многосложной композиции снетогорского собора находят аналогии лишь в самых древних примерах, вплоть до византийских росписей X—XI вв. Но в других сценах содержание снетогорского цикла «Страшного Суда» оказывается не только абсолютно современным, но во многом опережающим



571

свою эпоху и даже выходящим за рамки византийской традиции, отчасти предвосхищая иконографическое своеобразие русских «Страшных Судов» XVI–XVII вв. Кроме того, одной из главных особенностей снегогорского «Страшного Суда» являются его колоссальные размеры, поскольку он занимает всё пространство западного рукава, тогда как традиционно эти сцены размещались под хорами, а свод обычно отводился под сюжеты иного содержания.

В отличие от абсолютного большинства аналогий, снегогорский «Страшный Суд» не имеет симметричного композиционного построения, и его обязательная центральная сцена, где изображён Христос-Судия в окружении Богоматери, Иоанна Предтечи, двенадцати апостолов и сонма ангельских сил, занимает южный склон западного свода [ил. 572]. Художник пренебрегает здесь архитектурными законами монументальной живописи, и изображение двух крайних пар апостолов и сопутствующих им ангелов переходит на примыкающий склон подпрудной арки и южную часть люнета. Эта сцена имеет компилятивную иконографию, восходя к нескольким евангельским текстам, где Спаситель говорит о Втором пришествии Сына Божия и грядущем суде, и апокалиптическому видению пророка Даниила, где ему во сне открывается грядущий судья Христос в облике седого старца—Ветхого днями. Между тем в снегогорской фреске нет изображения огненной реки, а вся сцена оказывается не центральной, а одной из двух

главных, поскольку напротив, на северном склоне свода, расположена аналогичным образом выстроенная композиция, где видение пророка Даниила показано в полном соответствии с библейским текстом [ил. 573].

Изображение Видения пророка Даниила занимает почти всю северную часть западного рукава и скрупулёзно следует тексту библейского пророчества, где сначала подробно описывается разрушительное пришествие четырёх апокалиптических зверей (Дан. VII, 2–8), а затем повествование переходит к теофаническому откровению Бога: «Поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его—как чистая волна; престол Его—как пламя огня, колёса Его—пылающий огонь. Огненная река выходила и проходила пред Ним; тысячи тысяч служили Ему, и тьмы тем предстояли пред Ним; судьи сели, и раскрылись книги» (Дан. VII, 9–10). Иллюстрации этой части видения отведён весь северный склон свода, где в центре в облике седовласого старца с крещатым нимбом представлен восседающий на троне Христос Ветхий днями, облачённый в белые одежды. По сторонам от Него в нескольких рядах в торжественных, украшенных жемчугами и драгоценными нашивками облачениях изображены ангелы, стоящие за престолами, на которых лежат раскрытые книги.

По отдельности обе сцены свода были хорошо известны восточнохристианскому искусству: первая является практически обязательной частью любого «Страшного

571 Страшный Суд. Схема росписи собора Рождества Богородицы Снегогорского монастыря

572 Страшный Суд. Роспись южного склона западного свода собора Рождества Богородицы Снегогорского монастыря. Деталь: Христос Судия с апостолами и ангелами

573 Страшный Суд. Роспись северного склона западного свода собора Рождества Богородицы Снегогорского монастыря. Деталь: Явление Ветхого днями склон свода



572



573

Суда» и имеет много аналогий, тогда как вторая—с явлением Ветхого деньми—иногда фигурирует именно как обособленная иллюстрация видения пророка Даниила. Ближайшая аналогия последней фреске собора Снетогорского монастыря сохранилась в росписях жертвенника собора Св. Апостолов в Печской Патриархии (1271–1272), где представлен спящий пророк, над которым разворачивается само видение: Ветхий деньми в окружении сонма ангелов и огненная река, выходящая из-под Его ног, а также сцены «Даниил во рву львином» и «Явление ангела Даниилу». Однако в программе жертвенника собора Св. Апостолов эта композиция обладает самостоятельным значением, связанным с самим пророком Даниилом, и остаётся лишь указанием на тему Страшного Суда, не являясь собственно его изображением [674]. Таким образом, сопоставление обеих сцен остаётся уникальным элементом снетогорского «Страшного Суда», смысл которого

приоткрывает композиция в люнете западной стены, относящаяся к тексту видения пророка Даниила.

Видение пророка Даниила распространяется, в соответствии с библейским текстом, ниже на северную стену рукава, где изображены апокалиптические звери (о них мы скажем чуть позже), а также на люнет, где представлена редчайшая сцена, иллюстрирующая строфы текста видения Даниила: «Видел я в ночных видениях, вот, с облаками небесными шёл как бы Сын человеческий, дошёл до Ветхого днями, и подведён был к Нему. И Ему дана власть, слава и царство, чтобы все народы, племена и языки служили Ему; владычество Его—владычество вечное, которое не прейдёт, и царство Его не разрушится» (Дан. VII, 13–14). Этому тексту соответствует плохо сохранившаяся фреска в верхней части люнета, примыкающая к северному своду, где изображены летящие на двух облаках в сторону Ветхого деньми Иисус Христос в сопровожде-

574 Страшный Суд. Роспись западного люнета собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Вознесение Христа — Шествие Сына человеческого «Страшный Суд». Западный люнет
575 Отечество. Миниатюра Четвероангелия. XI в. Афон, Дионисиат, cod. 587. Ф. 3v
576 Страшный Суд. Роспись церкви Айвали Килисе, Каппадокия. IX в. Деталь



575



576



574

[674] Давидович-Радованович, 1963. С. 117–122; Бабич, 1964. С. 171–181; Туриш, Туркович, Коран, 1990. С. 56–57. Наиболее точную интерпретацию росписи жертвенника собора Св. Апостолов см.: Радованович, 1968. С. 27–61. Возможно, его расположение в пространстве, предназначенном для совершения проскомидии, связано с жертвенным символизмом образа Ветхого деньми (Пивоварова, 2002. С. 35–36). Кроме того, здесь, очевидно, присутствовали патрональные мотивы, поскольку инспиратором этой росписи, по интерпретации С. Петковича, являлся архиепископ Данило I (Петкович, 2004/2005. С. 81–88).
[675] Цит. по: Успенский Л., 1989. С. 312.
[676] Sinai, 1990. P. 93. Fig. 3.
[677] Об иконографии «Отечества» см.: Grabar, 1951. Vol. 2. P. 130–134; Papadopoulos, 1968. P. 121–136; Galavaris, 1979. P. 93–100; Успенский Л., 1989. С. 312–352.
[678] Такие многочастные композиции известны по росписям церковью Богородицы Елеусы в Велюсе (1085–1093), Пантелеймона в Нерези (1164), Богородицы Левишки в Призрене (1307) и др. См.: Sinkević, 2006. С. 261–281; Сарабьянов, 2010/2. С. 441–457; Семёнова, 2010. С. 33–47.

нии Богоматери и Иоанна Предтечи и три ангела с орудиями страстей в руках [илл. 574].

Текст библейского пророчества Даниила о Христе—Сыне человеческом в интерпретации христианских экзегетов—понимался в высшем смысле, вне пространственно-временных категорий, и предвещал будущее воплощение Бога—Слова, Его крестные страдания и вознесение на небеса как Вседержителя. Так, Кирилл Иерусалимский в толковании на пророчество Даниила говорит: «Что значит „достиже Ветхого денми“—пространственно ли? Это было бы невежество, потому что Божество не в пространстве, а всё исполняет. Что же значит „достиже Ветхого денми“? Это значит, что Сын достиг Славы Отца» [675]. Таким образом, сопоставление в одной композиции двух образов Христа—возносящегося Сына человеческого и Ветхого деньми—было призвано проиллюстрировать это основополагающее понятие христианства о предвечном Боге Сыне, грядущие страдания которого, predetermined божественным планом домостроительства, были открыты ещё через пророков. В контексте этих понятий три изображения Христа в «Страшном Суде» собора Снетогорского монастыря получают свою стройную логику и последовательность. Теофаническое изображение Иисуса Христа Ветхого деньми открывает перед нами образ предвечного Бога—Сына, а Его старческий облик, в соответствии с текстом видения Даниила, указывает на Его единственность Богу—Отцу. Возносящийся на облаках Сын человеческий являет собой образ Христа Страстотерпца и Искупителя, что акцентировано фигурами трёх ангелов, несущих перед Христом орудия страстей как

триумфальные знаки Его победы над смертью. Наконец, Христос Судия в композиции южного склона свода открывает человеку эсхатологическую перспективу Второго пришествия и Страшного Суда. В то же время эти изображения Христа находят очевидное смысловое созвучие с рассмотренной выше программой свода вимы, где, как было показано, располагалась теофаническая композиция, в которой Иисус Христос был представлен, вероятнее всего, в иконографии Ветхого деньми и являл собой в контексте алтарной программы образ Предвечной Жертвы.

Соотнесённость всех догматических понятий и возможность выделения той или иной темы всегда жили в различных иконографических образах Иисуса Христа. Классический тому пример—известная икона VII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае, где фигуре Христа Ветхого деньми во славе соответствует имя «Эммануил», взятое из пророчества Исайи о воплощении Бога (Ис. VII, 14) и обычно применяемое к образу Христа в облике отрока, в котором акцентируется тема Предвечной Жертвы [676]. Догматические понятия, заложенные в этом изводе, в искусстве средневизантийского периода выразятся в более сложной и многочастной иконографии «Отечества», где образы Ветхого деньми и Эммануила объединены в одну композицию [677]. Хорошо известны примеры росписей многокупольных храмов, где сопоставляются различные облики Иисуса Христа—средовека, Эммануила, Ветхого деньми, Иерея [678]. Глубинный догматический смысл соотнесённости изображения Ветхого деньми с другими образами Христа—средовека или Эммануила—исчерпывающе

раскрывается в миниатюрах двух Четверо-евангелий XI в. к начальным строкам Евангелия от Иоанна (Ин. I, 1). Так, в парижском Четвероевангелии (BNF, cod. gr. 64, fol. 158v) тексту «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» соответствует парное изображение двух теофаний—предвечного Ветхого деньми и исторического Христа, а в Четвероевангелии из Дионисиата (cod. 587, fol. 3v) в качестве заставки—буквицы Ф к слову Φως (Свет)—изображено «Отечество», на которое указывает Иоанн Богослов, что также соответствует продолжению первой строфы Евангелия: «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. I, 4–5) [679] [ил. 575].

В обширной византийской иконографии «Страшного Суда» образы Ветхого деньми или Христа—Сына человеческого, возносящегося подобно грядущему Судии Второго пришествия, встречаются чрезвычайно редко, а вариант снетогорской композиции можно считать явлением практически уникальным. Тем не менее рассмотренные элементы иконографии Видения пророка Даниила известны по нескольким памятникам византийского мира, в частности по ряду балканских ансамблей XIII–XIV вв. [680] Кроме того, изображения возносящегося Христа—Сына человеческого, равно как

и образ Христа Ветхого деньми, всё же встречаются в редких случаях, причём в памятниках раннего послеиконоборческого периода, особенно в каппадокийских росписях X в., а также в некоторых грузинских росписях XIII в. [ил. 576]. Видимо, в псковской росписи была реализована редкая схема Видения пророка Даниила, издревле существовавшая где-то на периферии византийской храмовой декорации и привлёкшая снетогорского мастера своей догматической сложностью.

Обращение к древним иконографическим схемам, жившим на окраинах византийского мира, могло быть отличительной чертой расширенных изображений «Страшного Суда» домонгольского периода, которые, как было сказано, известны в подавляющем большинстве древнерусских храмов XI–XII вв. Эти циклы занимали огромные площади, где было достаточно места для включения различных эсхатологических сюжетов, взятых из обширного иконографического арсенала христианского мира. Косвенным подтверждением такого вывода являются фрагментарно сохранившиеся росписи Кирилловской церкви в Киеве (последняя четверть XII в.): здесь в центральной части «Страшного Суда» также присутствуют две схожие со снетогорскими фресками композиции с Христом Судией и ангелами, стоящими за престолами.

577 Страшный Суд. Роспись северной стены собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Апокалиптические звери и четыре трубящих ангела
578 Символы апокалиптических царств. Миниатюра Онежской Псалтири. 1395 г. ГИМ, Муз. 4040. Л. 72 об.



[679] Саминский, 2001. С. 410. Ил. 19, 20; Pelekanidis, Christou, Mavropoulou-Tsioumi, Kadas, 1973. Fig. 191.

[680] Показательным примером является уже упоминавшаяся фреска в жертвеннике собора Св. Апостолов в Пече (см. примеч. 39). Следует упомянуть также фреску церкви Св. Петра в Бело-Поле (ок. 1320) (Симих, 1975. С. 21–24; Джурич, 2000. Ил. 483).

[681] Strzykowski, 1899. S. 61–62; Покровский, 1887. С. 341. Обобщающий материал и библиографию см.: Нерсесян, 2003. С. 294–300. [682] Срезневский, 1874. С. 7–8; Евсеев, 1902. С. 6–14. [683] Евсеев, 1902. С. 14–15.

Центральный образ с восседающим Христом, окружённым апостолами, размещён здесь на восточном склоне западного свода, тогда как напротив, на западном склоне, в соответствии с текстом Видения Даниила, изображены ангелы, стоящие за престолами. Эта часть росписи дошла до нас в основном в виде реставрационных дополнений А. В. Прахова, но сохранившиеся фрагменты фресок XII в. говорят о том, что поновление XIX в. в основном следовало древнему оригиналу. Вероятно, и здесь в центре композиции западного свода, подобно схеме снетогорского «Страшного Суда», изначально был изображён Христос Ветхий деньми.

Рассмотренная часть сцен «Страшного Суда» собора Снетогорского монастыря показывает, что его редчайшие составляющие элементы всё же находят единичные параллели в иконографической традиции предшествующего периода как среди византийских, так и древнерусских памятников. Впрочем, в интерпретации снетогорского мастера они получают новое видение и смысл, обретая свойственную псковскому искусству догматическую многоплановость и иконографическую сложность. Этот вывод может быть применён и к другим редким деталям и сюжетам «Страшного Суда» снетогорского собора. Иллюстрация Видения Даниила распространяется вниз на северную стену, где изображены четыре трубящих ангела и четыре апокалиптических зверя—символы царств [ил. 577]. Слева от них, на сильно повреждённом участке росписи мы видим фрагменты фигуры спящего пророка, над которым склонился ангел, передающий ему видение. В правой части стены на уровне пяты подпружной арки вновь представлен фронтально стоящий Даниил со свитком в руке. Несмотря на утрату верхней части фигуры, пророка можно узнать по присущим только ему одеждам. Особое внимание привлекают изображения апокалиптических зверей. Книга Даниила (Дан. VII, 4–8) в ярких красках описывает их явление и внешность. Первый зверь—«как лев, но у него крылья орлиные»—на снетогорской фреске изображён в виде крылатого чудовища с зубастой пастью. Второй, «похожий на медведя», во фреске имеет облик этого зверя. Третий зверь—«как барс, на спине у него четыре птичьих крыла, и четыре головы были у зверя сего»—в интерпретации снетогорского художника имеет колючее тело с длинным хвостом и двумя крыльями и четыре драконьих головы на длинных шеях. Наконец, четвёртый зверь—«страшный и ужасный и весьма сильный; ... он отличен был от всех прежних зверей, и десять рогов было у него»—представлен в облике льва с семью рогами.

Сюжет с четырьмя апокалиптическими чудовищами, красочно описанный в проро-



578

честве Даниила, издревле являлся одной из самых популярных тем в эсхатологических толкованиях. Они известны уже в раннехристианской экзегетике, в первую очередь в «Слове о Христе и антихристе» Ипполита Римского (III в.), где апокалиптические чудовища рассматриваются как персонификации земных царств [681]. Однако в византийской иконографии Страшного Суда их изображения не известны. Между тем это изображение появляется именно в русских памятниках, и самым ранним примером оказывается рассматриваемая фреска снетогорского собора. Славянский перевод «Толкований» Ипполита Римского, видимо, был осуществлён в начале X в. во времена болгарского царя Симеона, а в XI в. он был уже известен на Руси, поскольку выдержки из него встречаются в Изборнике Святослава 1073 г. и в Повести временных лет под 111 г. [682] Примечательно, что в славянской среде наиболее популярной была именно VIII глава «Толкований», где говорится о видении четырёх зверей, причём если персонификации первых трёх зверей могли варьироваться, то четвёртое чудовище, в оригинале Ипполита интерпретируемое как символ царства Александра Македонского, в славянских переводах само становится символом антихриста [683]. Именно этим переводам и соответствуют подписи, сопровождающие изображения апокалиптических зверей на снетогорской фреске: («Царство Перьскоие», «Царство Иелинскоие», «Царство Аньтихристово»). Сюжет с апокалиптическими

зверями, впервые представленный снетогорской фреской, становится традиционным для русской иконографии: его мы находим в миниатюре Псалтири 1395 г. из Онежского Крестного монастыря [684] [ил. 578], во фреске Андрея Рублёва 1408 г. из Успенского собора во Владимире [685], на иконе «Страшный Суд» первой половины XV в. из Успенского собора Московского Кремля [686], а также в целом ряде произведений XVI в. [687]

В среднем регистре «Страшного Суда» в уровне настила хор распоталались нарративные сцены, часть которых также отличается нестандартным составом. Под южным склоном свода размещались композиции, сейчас сильно утраченные, — «Поклонение Адама и Евы Престолу уготованному», «Ангел, взвешивающий душу», а также группа праведников, а в западном люнете представлены излюбленные апокалиптические сюжеты — «Трубящий ангел» и «Ангел, сворачивающий небо». Ниже ангелов находятся фигуры пророков Захарии Серповидца и Исаяи, смотрящих в сторону тронного Христа Ветхого деньми и представленные как свидетели Его славы. Кроме того, на хорах находится ещё один уникальный сюжет, долго не получавший правильного истолкования: изображение юного пророка, который стоит перед группой старцев с характерными для фарисеев головными уборами в виде белых платов. В одной руке пророк держит свиток, а другой — указывает вверх в сторону свода, где виден Христос Судия в окружении апостолов [ил. 579]. Про-

рок был интерпретирован ещё Л.А. Мацулевичем как Захария, обличающий иудеев [688], но анализ сцены однозначно показывает, что перед нами неизвестное византийскому искусству, но традиционное для позднесредневековой, и в первую очередь русской, иконографии изображение пророка Моисея, обличающего иудеев или грешные народы, которое можно встретить практически в любом русском «Страшном Суде» начиная с XVI в. [689] Пророк на снетогорской фреске представлен, согласно классической традиции, юным и безбородым, тогда как в более поздней русской иконографии Моисей будет изображаться в виде бородатого старца. Один из стоящих перед пророком иудеев держит голову быка, что указывает на библейское повествование о Золотом тельце (Исх. XXXII) и подтверждает данную атрибуцию. Снетогорская фреска свидетельствует, что сюжет с Моисеем, осуждающим иудеев, появляется в «Страшном Суде» в палеологовскую эпоху, а не в поствизантийское время, как это можно было бы подумать на основании известных нам аналогий. Не исключено, что он был разработан русским и даже — более конкретно — новгородско-псковским искусством, которое с особым пристрастием и интересом относилось к темам Ветхого Завета.

Основным литературным источником изображения Моисея, обличающего иудеев, согласно Ф.И. Буслаеву, было «Житие Василия Нового» [690], написанное в X в. и известное на Руси уже с XII в. Согласно

579 Страшный Суд. Роспись западной стены собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Моисей, обличающий иудеев

580 Страшный Суд. Композиция северной стены собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Геенна огненная

[684] Богуславский Г., 1906. С. 67–88; *Нерсесян*, 2003. С. 301.

[685] Лазарев, 1966/1. С. 25. Ил. 45.

[686] Осташенко, 1998. С. 264–266. Датировка иконы концом XIV в., предложенная Е.Я. Осташенко, представляется слишком ранней.

[687] Обобщающий материал см.: *Нерсесян*, 2003. С. 294–313.

[688] Обнаруживший эту фреску Л.А. Мацулевич, сообразуясь с частично читающейся сопроводительной надписью, восходящей к пророчеству Захарии (Зах. XII, 10), неверно отождествил этого пророка с Захарией Серповидцем (Мацулевич, 1915. С. 38). Эта атрибуция была поддержана В.Н. Лазаревым (Лазарев, 1957. С. 96), но исследования Л.И. Лифшица показали, что этот текст более точно отождествляется с кондаком Романа Сладкопевца на Неделю мясопустную (Лифшиц, 1974. С. 37; Лифшиц, 2004. С. 213–215). Атрибуцию этого святого как пророка Моисея (Сарабьянов, 1996. С. 23–30; Сарабьянов, 1999. С. 236–238) в целом принимает и Л.И. Лифшиц, который не исключает также возможности появления в этой композиции фигуры Иоанна Богослова (Лифшиц, 2004. С. 214).

[689] О позднесредневековой иконографии Страшного Суда см.: *Garidis*, 1985; Сарабьянов, 1994/2. С. 243–285; *Нерсесян*, 1998. С. 262–270; *Нерсесян*, 2003. С. 294–313.

[690] Буслаев, 1910. С. 133–155. Подробное исследование «Жития Василия Нового» см.: *Вилминский*, 1911–1913.



579



580

тексту «Жития», Моисей является на суд, чтобы обличить иудеев в нарушении и непонимании ими закона, перед тем как они будут осуждены на вечную муку. Группа иудеев перевязана крест-накрест верёвкой, за которую их, вероятно, тянул в ад демон, располагавшийся в нижней, ныне утраченной части сцены. Продолжение повествования «Жития Василия Нового» мы находим в нижней композиции Страшного Суда, где изображена геенна огненная, всё пространство которой заполнено грешниками, представленными по традиции в виде отдельных ликов [ил. 580]. Головы грешников написаны графично и контурно, причём использована краска почти того же цвета, что и огненный фон композиции; они как бы выглядывают из адского пламени, что, с учётом плохой сохранности, делает непростой задачу их обнаружения и идентификации. Эти детали имеют множество параллелей в памятниках византийского мира, где головы грешников обычно изображаются обобщённо, без персональной конкретизации, лишь иногда обозначаются национальные или социальные различия. Особенностью снетогорской фрески является обилие имён, сопровождающих эти персонажи. Грешники поделены здесь на две категории: это либо ересиархи, имеющие головные уборы в виде клобуков, либо цари, увенчанные коронами, причём их состав

совпадает с текстом Жития Василия Нового. Житие повествует о том, как один за другим на суд являются еретики Арий, Несторий, Македоний, Ориген, Север, а также их ученики; за ними следуют иудеи, которых обличает Моисей, а завершает шествие противников христианства император Диоклетиан.

«Геенна огненная» снетогорского «Страшного Суда» представляет зрителю весь цвет еретических движений: здесь мы видим Македония, Ария, Нестория, Оригена, Апполинария, Севера, а также царей-гонителей — Диоклетиана и Юлиана Отступника. Здесь же присутствуют Ирод с Иродиадой и Саломеей, которыми дополняется перечень из Жития. К этому набору грешников псковские художники добавили и других отступников, известных им в более близком историческом контексте, а именно Богомила — основателя еретической секты богомилов, возникшей в Болгарии в X в. и затем распространившейся по всей Византии и Балканам, и Святополка Окаянного. В левом углу композиции изображён парящий ангел с жезлом и надписью: «Ангель Господень погружает еретики». Наконец, в правой половине композиции мы видим Сатану в виде закованного в цепи старца со всклокоченными волосами, который держит на руках фигурку Иуды с серебряниками. Сатана сидит на двуглавом чудовище.



581

Рядом с ними стоят подписи: «Сотона» и «Ад» [691].

В сцену «Геенны огненной» включён также сюжет, иллюстрирующий евангельскую притчу о богатом и Лазаре (Лк. XVI, 19–31) [ил. 581]. Изображение богатого в аду, обращающегося к праотцу Аврааму, который держит на коленях душу праведного Лазаря, традиционно для классической иконографии Страшного Суда. Эта тема была хорошо известна и древнерусскому искусству и встречается в ряде росписей XII в. [692] Обычно обе сцены располагаются в одной плоскости, будучи разнесёнными по сторонам западной стены, поскольку Рай и Ад всегда противопоставляются в общей схеме «Страшного Суда». В снетогорском соборе эти сцены занимают плоскости противоположных стен западного объёма, чем подчёркивается их противопоставление, и беседа грешного богача и праведного Авраама как будто пронизывает интерьер.

Росписи нижней зоны западного объёма довольно сильно пострадали при перестройках собора, когда здесь в XVI в. на месте деревянных полатей были встроены каменные хоры и расширен портал, уничтоживший всю западную стену ниже уровня хор. Сохранившиеся в этой зоне фрагменты фресок показывают, что сцены «Страшного Суда» распространялись и в пространство под

хорами и, таким образом, занимали практически все плоскости западного рукава. Сюжеты, расположенные ниже «Видения Даниила», хорошо известны иконографии Страшного Суда. Это — «Земля и Море отдадут мёртвых» и сцена «Геенна огненная», особенности которой были рассмотрены ранее. В самом низу, уходя под прикладку поздних хор, расположены два клейма, одно из которых воспроизводит адские мучения: на прямоугольном поле нарисованы червеобразные завитки и читается фрагмент надписи «Червь неусыпающий». Здесь же расположена небольшая орнаментальная розетка в виде четырёхлистника с остатками надписи: «печат ... жиды». Очевидно, речь идет о незапечатленном, то есть отверженном Богом потомстве двенадцати колен Израилевых (Апок. VII), которые по прихотливой фантазии художника оказываются помещёнными в ад в виде знака-символа [693].

Целостность и композиционная уравновешенность сцен Страшного Суда, равномерно заполняющих пространство всего западного рукава подкупольного креста, а также обилие иконографических новшеств, неизвестных или крайне редко встречающихся в византийском искусстве этого периода, позволяют предположить значительную самостоятельность и оригинальность этой части росписи собора Снетогорского

581 Страшный Суд. Роспись южной стены собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Лоно Авраамово
582 Страшный Суд. Икона. XV в. Псковский музей

[694] Подтверждением этого тезиса является недавно раскрытая икона «Страшный Суд» из собрания Псковского музея-заповедника, датированная второй половиной XV столетия (Шалина, 2014. С. 538–579).

[695] В 1547 г., после опустошительного московского пожара, уничтожившего, в частности, всё внутреннее убранство Благовещенского собора Московского Кремля, митрополитом Макарием была предпринята беспрецедентная попытка обновления русского иконописания через распространение новых сюжетов, соответствующих новым религиозно-идеологическим установкам.

К этим работам были привлечены новгородские и псковские иконописцы, выполнившие несколько десятков икон с обновлённой и значительно усложнённой иконографией, которые украсили Благовещенский собор Кремля и стали своего рода образцами, активно воспроизводившимися русскими иконописцами на протяжении второй половины XVI в. Среди икон, заказанных псковским мастером, фигурирует несколько икон на тему «Страшного Суда». Именно в этой обновлённой редакции рассмотренные сюжеты снетогорской фрески становятся обязательными элементами новой композиции. Весьма вероятно, что псковские иконописцы повторили композицию снетогорской росписи, которая в середине XVI в. ещё была доступна для обозрения. Подробнее см.: Сарабьянов, 1994/2. С. 243–285.

[696] Л.И. Лифшиц в своей оценке программы росписи Снетогорского собора считает определяющим аспектом годового богослужебного последования, построенного на смене четырёх постов (Лифшиц, 2004. С. 191–228).

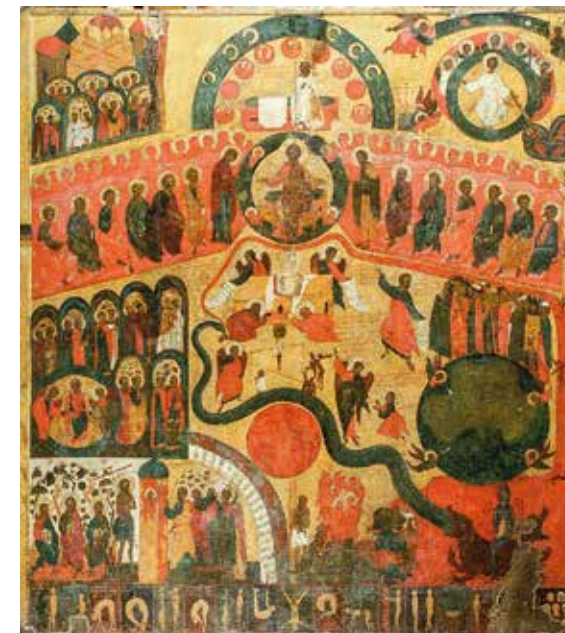
монастыря. Следует учесть, что создателям снетогорских фресок приходилось, по существу, возрождать школу монументальной живописи, традиции которой в Северо-Западной Руси были прерваны более чем на полстолетия, и вряд ли в их распоряжении могли быть подходящие образцы для копирования. Своеобразие «Страшного Суда» снетогорского храма оказывается чрезвычайно показательным для псковского искусства в целом, с характерным для него пристрастием к оригинальным иконографическим схемам, предельно чутким отношением к литературному источнику разрабатываемой иконографии, будь то текст Ветхого или Нового Завета, апокрифа или сказания, богослужения или жития. Иллюстративность псковской живописи, её программная повествовательность и литературность особенно ярко проявятся столетие спустя, в многочисленных иконах XV в. и фресках церкви Успения в Мелётове (1465), а в XVI в. принесёт псковским иконописцам славу и известность мастеров, блестяще владеющих «книжной премудростью». Художники и заказчики росписей буквально следовали литературной основе сюжетов Страшного Суда, взятой ими из текстов Видения пророка Даниила или толкований, Апокалипсиса или Жития Василия Нового. Столь очевидно проявившаяся связь живописи и текста, изображения и его литературной основы позволяет говорить о росписях собора Снетогорского монастыря как о памятнике, в котором уже со всей определённой просматриваются особенности и приоритеты псковской художественной традиции.

Рассмотренные выше сюжеты снетогорского «Страшного Суда» — изображение Христа Ветхого днём, возносящегося Христа Сына человеческого, Моисея, обличающего иудеев, апокалиптических зверей — показывают, что эта композиция стоит у истоков древнерусской иконографической традиции. Перспективы её развития ведут нас к фрескам Андрея Рублёва в Успенском соборе Владимира (1408), росписям Дионисия в соборе Ферапонтова монастыря (1502), а также к многочисленным иконам и фрескам XVI в., когда тема Второго пришествия и конца света обретёт мощный импульс в эсхатологических настроениях эпохи и превратится в один из самых востребованных сюжетов русской живописи. Присутствие в снетогорской композиции этих сцен, ставших в XVI в. практически обязательными элементами иконографии Страшного Суда, конечно же, не может быть простой случайностью. Фреска собора Снетогорского монастыря могла явиться непосредственным протографом для субпо местной иконографии «Страшного Суда», живущей в псковской традиции на протяже-

нии XIV–XV вв. [694], а с XVI столетия распространявшейся по всей Руси [695] [ил. 582].

Если сцены Страшного Суда по своему расположению и составу в целом восходят к древнейшим традициям храмовой декорации, то в росписях северного и южного рукавов подкупольного креста в силу вступающих закономерности, отражающие определённое влияние на взаиморасположение сюжетов годового богослужебного последования [696]. Росписи этих объёмов полностью посвящены христологическому циклу и пространному богородичному повествованию, которые не имеют ни строгой хронологии, ни чёткого топографического построения в системе росписи, но, переплетаясь и взаимно проникая друг в друга, создают сложную и не всегда до конца понятную структуру сюжетов и программных блоков.

Своды и лонеты отведены под избранные праздники: в южном рукаве на восточном склоне расположено «Сретение», в лонете — «Крещение», а на западном склоне — «Воскрешение Лазаря». Казалось бы, начало евангельского повествования следует хронологическому принципу. Более того, композиция южного рукава как будто повторяют аналогичную схему росписи собора Мирожского монастыря. Однако в северном рукаве хронология нарушается: на западном склоне размещается «Сошествие во ад», тогда как на восточном — «Распятие». Этот сбой привычной последовательности сюжетов усугубляется тем, что вся северная стена, включая лонет, отведена под огромное «Облачное Успение», усложнённое различными повествовательными деталями. Очевидно, что в распреде-



582

лении сюжетов сводов определяющими становятся иные закономерности, в которых важным фактором служат не построчное прочтение сюжетов, а их символические связи, образующие парные сочетания сцен. Расположенные в пандан «Распятие» и «Сретение» [ил. 583, 584], фланкируя алтарную апсиду, воспринимаются здесь как устойчивая антитеза, раскрывающая идею предвечной жертвы Иисуса Христа. Сретение понималось, в соответствии с принципом многоплановости богословской герменевтики, как прообразование страстей Христовых, что нашло отражение во множестве памятников, и в первую очередь в храмовых росписях, начиная со времени восстановления иконопочитания, в соответствии с пророчеством старца Симеона Богоприимца, где он предрекает спасительную смерть Христа (Лк. II, 29–35) [697]. Как определяет эту пару сюжетов Л.И. Лифшиц, «Младенец Христос, как чистая жертва Богу приносимый в храм, и Христос, плотию восшедший на крест, — монументальные прообразы Евхаристии, чин которой изображён в апсиде» [698].

По тому же принципу антитезы расположена и западная пара композиций сводов — «Воскрешение Лазаря» и «Сошествие во ад» («Сожительство во ад»), фланкирующая монументальную панораму «Страшного Суда» в западном рукаве собора [ил. 585, 586]. Эти сюжеты объединяет тема всеобщего воскресения, поэтому расположение их в одном визуальном ряду представляется совершенно оправданным. Изображение Христа, поправшего сатану и изводящего праведников из ада, буквально олицетворяет обетование спасения. Византийское искусство знает примеры соединения в одной монументальной композиции сюжетов «Страшного Суда» и «Сошествия во ад», самыми известными из которых является мозаика западной стены собора в Торчелло раннего XII в. или росписи параклесисона Св. Троицы в церкви константинопольского монастыря Хора (1316–1320) [699]. Столь же закономерным представляется включение в этот ряд «Воскрешения Лазаря», с которым связаны не только богослужения начала Страстной седмицы Великого поста, но и некоторые гомилетические сочинения, в первую очередь «Слово на воскресение Лазаря», получившее распространение на Руси ещё в домонгольский период [700]. Это Слово, перекликающееся с апокрифическим Евангелием от Никодима и текстами Псалтири, в основном повествует именно о Сошествии Христа в ад. Показательна в этом отношении миниатюра Киевской Псалтири (1397) к словам псалма: «Но Бог избавит душу мою от власти преисподней, когда примет меня» (Пс. XLVIII, 16), где вместо традиционной фигуры Лазаря,



583



584

583 Распятие. Роспись восточного склона северного свода собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря
584 Сретение. Роспись восточного склона южного свода собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря
585 Воскрешение Лазаря. Роспись западного склона южного свода собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря
586 Сошествие во ад. Роспись западного склона северного свода собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря



585



586

[697] О страстном символизме «Сретения» см.: Maguire, 1980/1981. P. 261–271; Balloianiti, 1994/1. P. 53–58.
[698] Лифшиц, 2004. С. 197.
[699] Underwood, 1967. Vol. 3. P. 360; Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 390. См. также: Лифшиц, 2004. С. 196–198.
[700] Слово на воскресение Лазаря, 1999.
[701] Взорнов, 1978. Л. 67.

выходящего из склепа, изображена его душа в облике младенца, буквально возносящаяся к Христу из адской утробы [701]. Парное расположение «Воскрешения» и «Воскрешения Лазаря», соотносённых в том или ином смысловом контексте, известно по некоторым монументальным ансамблям, а для снетогорского собора ближайшей аналогией оказывается роспись церкви Николы на Липне, где обе композиции фланкировали алтарную апсиду (см. с. 370 наст. изд.).

Если росписи сводов составляют целостную и взаимосвязанную программу, то дальнейшее евангельское повествование разделяется на два самостоятельных цикла, которые занимают среднюю зону восточных стен северного и южного рукавов подкупольного креста и как бы обрамляют пространство алтаря. Две верхние сцены восточной стены северного рукава — «Снятие с креста» и «Жёны мироносицы у Гроба Господня» — продолжают рассказывать о евангельских



587

587 Распятие. Роспись восточного склона северного свода собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря. Деталь: Фигура Христа и чаша с кровью

588 Снятие со креста. Жёны мироносицы у Гроба Господня. Роспись собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря

событиях, последовавших за Распятием. Однако ниже расположены «Преполовление Пятидесятницы», где изображён Христос, проповедующий фарисеям в храме, а справа сама «Пятидесятница» («Сшествие Святого Духа на апостолов»), которые нарушают повествовательную хронологию. Последовательность сюжетов ясно указывает на то, что они расположены не по нарративному принципу, а соответствуют порядку послепасхальных богослужений [702].

Композиции пасхального цикла снеготорских росписей имеют чрезвычайно богатую иконографию, которая живо рисует нам творческий метод художника, свободно интерпретирующего многовековые традиции византийского наследия и в то же время абсолютно открытого для новшеств своей эпохи. Так, на «Распятии» в ходе реставрационных работ был выявлен подготовительный рисунок, изображающий парящую в воздухе чашу с изливающейся в неё кровью из груди Спасителя [ил. 587]. Этот сюжет, широко интерпретированный христианской иконографией, стал особенно популярен в эпоху Крестовых походов в связи с поисками крестоносцами легендарной Чаши Грааля, в которую, согласно преданию, была собрана кровь распятого Христа, и появляется не в византийском, а более в западноевропейском искусстве [703]. Поразительно, что снеготорский художник, наметив это изображение, сразу же закрыл рисунок фоновой краской, так что данный сюжет проявился лишь через столетия в результате утрат верхнего слоя фрески.

В композиции «Жёны мироносицы у Гроба Господня» над саркофагом возвышается сень [ил. 588]. Она имеет центрическую конструкцию и трёхлопастное завершение с шатровыми контурами, покоящееся на четырёх столпах, между которыми повешены светильники. Формы сени, соответствующие облику кувуклии Гроба Господня до её перестройки крестоносцами в конце XI в. [704], вероятнее всего, были заимствованы художником из какого-то более раннего малоформатного изображения. Воспроизведения Гроба Господня известны во всех видах искусства христианского мира и достаточно полно изучены. Для Византии обращение к этой теме особенно показательным для доиконборческого, а также раннего послеиконборческого периода, но наряду с этим с конца XI в. сюжет получил широчайшее распространение в западноевропейском искусстве, что было связано с началом Крестовых походов [705]. На Руси изображения Гроба Господня в схеме, близкой к фреске собора Снеготорского монастыря, известны по ряду каменных образцов XIII–XIV вв., связанных преимущественно с Новгородом [см. ил. 872–884, 888], в которых исследователи не без основания видят влияние романской иконографии [706]. Именно западноевропейские источники опосредованно могли проявиться и в данном случае, подобно тому, как это было отмечено выше в изображении чаши в «Распятии». Показательно также, что пелены Христа, лежащие внутри



588

[702] Эту закономерность впервые выявил Л.И. Лифшиц (*Лифшиц*, 1974. С. 28–29).

[703] Обобщающий материал по византийским памятникам см.: Kühnel, 1993/1994. P. 115–123.

[704] Об изменении форм кувуклии см. капитальную монографию М. Биддла: *Biddle*, 1999.

[705] Обширную библиографию вопроса см.: Kühnel, 1987; Ousterhout, 1990. P. 109–124; *Evangelatou*, 2003. P. 181–204; *Беляев*, 2002. С. 551–553.

[706] Там же. С. 539–553; *Беляев*, 2003. С. 482–512.

саркофага, живо напоминают очертания рыбы, что вносит совершенно неожиданные символические аллюзии, отсылающие нас к древнейшему символу Христа [707]. Подобный ретроспективизм в иконографических деталях, особое внимание к археологической точности воспроизводимых святынь, отмеченное ранее в «Нерукотворном Образе», выдаёт определённые настроения работавшего здесь художника, привлекающего для своей работы как древние, так и современные образцы, часть которых могла быть связана с западноевропейской художественной культурой.

Иную грань снетогорских фресок открывает сравнение двух сюжетов нижнего ряда—«Преполовения» и «Пятидесятницы», которые имеют подчеркнуто схожее композиционное решение. «Сшествие Святого Духа» построено по традиционной схеме—апостолы сидят на подковообразном сиделище, образующем сильно изогнутую вверх арку, тогда как в нижней части сцены, в нише под сиделищем, изображены «народы», внемлющие проповеди апостолов, получивших способность говорить на всех языках. Эта иконография появляется в Македонскую эпоху, и снетогорская фреска прочно удерживается в её традиции. «Языки» как будто входят в христианскую ойкумену через раскрытые двери, обретая новую веру. Таким образом, «Сшествие Святого Духа» получает универсальный экклезиологический смысл, являя собой образ новой Церкви, создаваемой Христом и апостолами [708]. В очевидном смысловом и композиционном созвучии с «Пятидесятницей» находится соседняя сцена «Преполовения», на которой изображена проповедь Христа в храме на праздник кущей (Ин. VII, 14–24). В иконографической традиции этот сюжет совместился с другим евангельским событием, когда двенадцатилетний отрок Хри-

стос проповедовал в Иерусалимском храме на праздник Пасхи (Лк. II, 41–51) [709]. Оба варианта иконографии «Преполовения» абсолютно схожи по своему построению и по своему смысловому наполнению, где главным является образ Христа Учителя. Единственным отличием остаётся облик Спасителя: в одном случае Он изображается отроком, в другом же, как в снетогорском храме, Христос представлен средовеком [710]. Между тем снетогорская фреска имеет одно принципиальное отличие: как и в «Пятидесятнице», фигуры Христа и окружающих Его фарисеев образуют арку, в которой изображены затворённые врата. Эта деталь, обусловленная явно символическим истолкованием сюжета, становится его композиционной доминантой, раскрывая сокровенный смысл всего сюжета и вместе с тем объясняя программное соотношение обеих композиций, поставленных в один изобразительный ряд. Обретшие новую веру «языки», как бы входящие через открытые врата «Пятидесятницы», явно противопоставляются затворённым вратам «Преполовения», путь через которые ещё закрыт. Таким образом, «Преполовение» как будто показывает зрителю действительно половину пути, связанную с образом ветхозаветного Иерусалимского храма, когда «сени» ещё затворены, в то время как в «Пятидесятнице» они уже открыты для всего мира. События Преполовения, описанные в Евангелии, получают здесь не только календарно-литургическое истолкование, но и экклезиологический смысл, открывая зрителю этапы создания новозаветной Церкви, окончательно утверждённой через Сшествие Святого Духа на апостолов [711].

Евангельское повествование продолжается в противоположной, южной части собора, и здесь оно также имеет свою логику и последовательность, составляя замкну-

589 Вход в Иерусалим. Преображение. Схема росписи собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря 590 Рождество Богородицы. Роспись собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря

[707] Изображение рыбы как одного из древнейших символов Иисуса Христа известно ещё по росписям римских катакомб (*Grabar*, 1968. P.9–20).

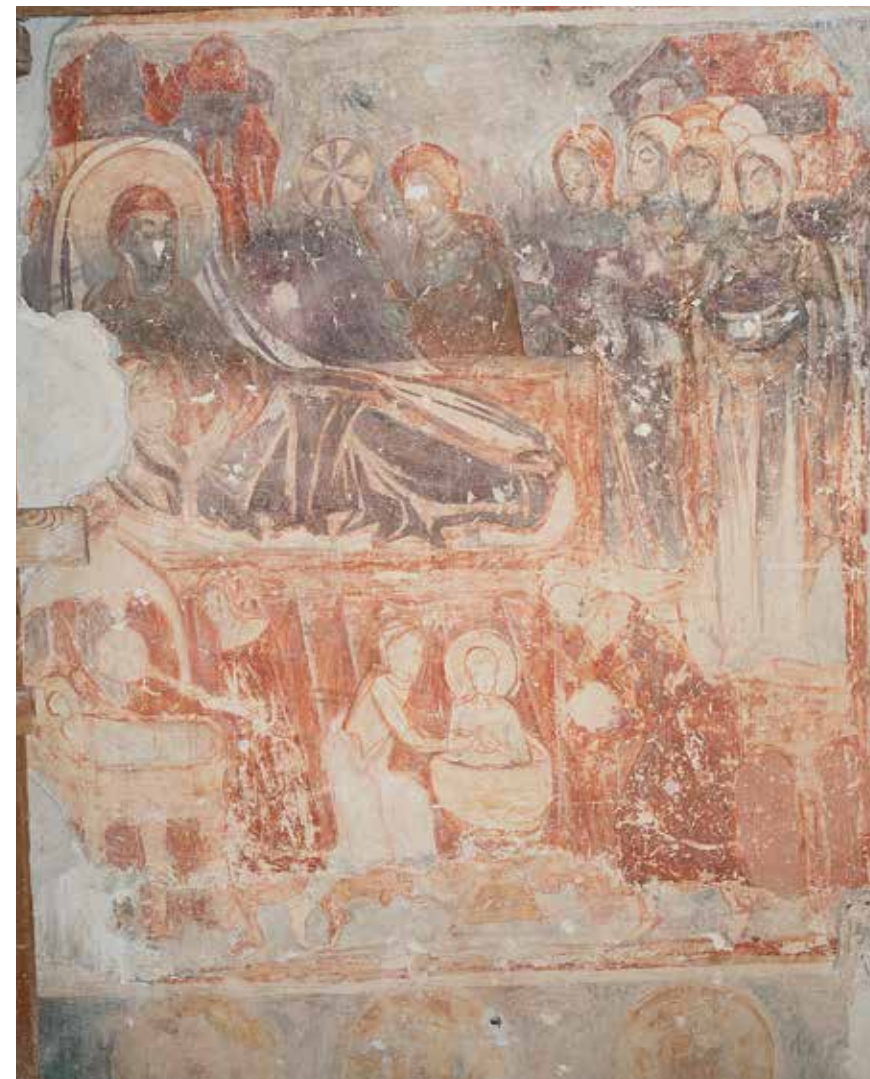
[708] Истолкование этого элемента иконографии «Пятидесятницы» см.: *Озолин*, 2001. С.163–172. Показательно, что именно схема «Пятидесятницы» была принята при формировании иконографии Церковных Соборов, что отмечает в своём исследовании Кр. Уолтер (*Walter*, 1970. P.199–214).

Экклезиологический аспект «Пятидесятницы» снетогорского собора был отмечен В.П. Толстым (*Толстой*, 2004. С.137–138).

[709] Об иконографии «Преполовения» см.: *Бабих*, 1977. С.23–27.

[710] Вариант с Христом-Отроком в византийском искусстве более распространён. Среди редких примеров, схожих со снетогорской фреской, можно назвать сцену в церкви Св. Никиты в Чурчере (1316), а на русской почве—композицию из церкви Св. Фёдора Стратилата на Ручью (1370-е гг.) (*Царевская*, 2007/2. С.83–84).

[711] Кр. Уолтер отмечает значение сюжета «Преполовения» в сложении символики и иконографии Церковных Соборов (*Walter*, 1970. P.194–195).



590

тый цикл, посвящённый страстям Господним и богослужению Страстной седмицы Великого поста. Впрочем, литургическая последовательность здесь выражена не столь очевидно, а на первый план выведены закономерности символического порядка. Повествовательный ряд восточной стены открывается «Входом в Иерусалим», однако сразу за ним, в нарушение хронологии, следует иконографически развитое «Преображение» [ил. 589], а затем страстной цикл переходит на южную стену, где размещены сильно повреждённые «Омовение ног» и «Тайная вечеря». На западной стене в этом уровне живопись полностью утрачена, но вероятнее всего здесь могли находиться другие сцены страстей, такие как «Моление о чаше», «Взятие Христа под стражу» или «Отречение Петра». В этом отношении художник снетогорских фресок мог отчасти следовать системе расположения аналогичного цикла в соборе Мирожского монастыря.

[712] Значительная часть сюжетов Рождественского цикла была расшифрована в ходе последних реставрационных работ. См.: *Сарабьянов*, 1999. С.247–253.



589

Если рассмотренные евангельские сцены представляют собой довольно последовательный, хотя и усложнённый литургическими аллюзиями христологический цикл, то вся средняя зона южного рукава отведена под сюжеты, которые правильно было бы истолковывать как повествование, посвящённое Богородице. Богородичный цикл начинается в крайней левой части восточной стены, где расположено «Рождество Богородицы» [ил. 590]. Эта композиция является храмовым образом собора Снетогорского монастыря и находится на своём каноническом месте, справа от апсиды и в уровне древней алтарной преграды. За ней в соответствии с хронологией богородичных праздников следует «Введение во храм» [ил. 591], а всё пространство южной и западной стен этого уровня отведено под подробнейший рождественский цикл. Регистр изображений не имеет детерминированного построения: если две первые сцены делятся на отдельные композиции, то цикл Рождества Христова представляет собой сплошной повествовательный фриз с общим пейзажным фоном без разделения на обособленные сюжеты. Он состоит из двух больших частей в соответствии с расположением на двух стенах. В центре южной стены находилась фигура лежащей Богоматери, почти полностью уничтоженная при растёске окна в XVIII в. Её изображение, заметно выделявшееся своим масштабом, является композиционным и смысловым центром этой части цикла. Слева от неё друг над другом находятся «Путешествие в Вифлеем», «Омовение Младенца» и «Благовещение пастухам», а справа таким же образом расположены «Бегство в Египет», «Явление ангела Иосифу во сне» и «Убийство Захарии». Дальнейшее повествование разворачивается на западной стене. Первые сцены этой части цикла почти полностью утрачены, сохранились лишь фрагменты «Беседы Ирода с волхвами» и «Приказания об избииении младенцев», тогда как в центральной и правой части фриза прочтываются фигуры путешествующих волхвов, ведомых Вифлеемской звездой, а также сцены «Избиение младенцев», «Бегство Елизаветы в скалы» и «Поклонение волхвов», которым и завершается рождественский цикл [712].

«Рождество Христова» является одним из наиболее детализированных сюжетов византийской иконографии, где изображению главного события часто сопутствуют вспомогательные сцены, количество и содержание которых существенно варьируется. Тем не менее цикл Рождества всегда имел строго иерархическое построение: в центре изображалась возлежащая Богоматерь, а вокруг размещались дополнительные сцены, иногда представленные в меньшем

масштабе. Они не имели хронологической последовательности, были взаимозаменяемы и располагались в относительно случайном порядке. Классическим примером подобной композиции, воплощённой в иконной форме, является знаменитый образ из монастыря Св. Екатерины на Синае XII в. [713], или фреска церкви Благовещения в Градаце, около 1275 [714], где рассказ не имеет хронологического порядка, а компонуется достаточно произвольно.

Принципиально иначе строится снеогорский цикл, где события представлены в виде фриза, выдержанного с почти точной хронологией. Примечательно, что сцены на южной стене скомпонованы центрически, как будто по образцам предшествующей эпохи, когда в центре «Рождества» размещалась крупная фигура Богоматери, окружённая дополнительными сценами. Между тем сюжеты западной стены южного рукава, объединённые общим пейзажным фоном, подчиняются иным закономерностям. Оставаясь, как и раньше, в рамках одной композиции, они получают строчное прочтение и строгую последовательность, которая предполагает наличие смысловой доминанты, завершающей повествование. Рождественский цикл снеогорской росписи чрезвычайно подробен и включает такие редкие сцены, как «Переезд в Вифлеем», «Убийство Захарии», «Бегство Елизаветы в скалы», или такие детали, как фигура Рахили в «Избиении младенцев», плачущей над убитыми детьми, согласно пророчеству Иеремии [715]. Но главным элементом рождественского цикла, вносящим в повествование литургические мотивы, оказывается завершающая сцена фриза, где в традиционное «Поклонение волхвов» включены дополнительные изображения. Над Богоматерью парит ангел со свитком в руках, под её престолом стоят пустые ясли, в которые заглядывают осёл и вол, а в нижней зоне находятся фантастические антропоморфные существа, возможно, олицетворяющие стихии, и фрагмент пещеры, в которой читается обнажённая нога сидящей фигуры—очевидно, персонификации Земли. Перечисленные детали показывают, что данное изображение восприняло многие детали иконографии «Собора Богоматери», сформировавшейся во второй половине XIII в. [716]

Дополнительные персонажи, включённые в завершающую фреску рождественского цикла, соответствуют тексту Рождественской стихир, что даёт основания видеть в этом изображении одну из ранних иллюстраций данного литургического гимна. Так, парящий ангел со свитком олицетворяет ангельское пение («Каяждо бо от Тебе бывших тварей благодарение Тебе приносит: ангели—пение»), утраченная,



591

но, несомненно, присутствовавшая на небе звезда, на которую указывают скачущие волхвы—дар небес («небеса—звезду»), сами коленапреклонённые волхвы—своё приношение («волхвы—дары»), и «мы», то есть человечество («мы же—Мать Деву»), но не исключено, что соответствующие этим текстам изображения находились в правой, утраченной части композиции. Рассмотренная сцена свидетельствует о том, что иконография Рождественской стихир развивалась в Пскове в русле общевизантийской традиции, при этом сохраняя местное своеобразие. Очевидно, именно в псковском искусстве оформилась та её схема, которая в XV в. получила общерусское распространение, о чём свидетельствует знаменитая псковская икона «Собор Богоматери» конца XIV—начала XV в., остающаяся на

[713] Sinai, 1990. P.100–101. Fig.18.

[714] Буриц, 1974. С. 42.

[715] Фигуру Рахили можно встретить в росписях некоторых каппадокийских церквей IX–XI вв., например, в росписях Айвали килисе в Гюллю Дерге, 913–920 гг., или Чавушина, 963–969 гг. Следует отметить, что на упомянутой синайской иконе XII в. одна из жён в «Избиении

младенцев» имеет подпись—Рахиль; её же фигура с подписью присутствует на ряде миниатюр (Lafontaine-Dosogne, 1975. P.233–234). Снеогорская фреска имеет буквальную аналогию в росписях Маркова монастыря, ок. 1376 г. (Буриц, 1974. Ил. 87).

[716] Джурич, 1973. С. 244–255; Орлова, 1995. С. 127–129.

[717] Икона «Собор Богоматери» датируется иссле-

дователями по-разному: концом XIV в. (Реформатская, 1968. С. 114–126), рубежом XIV–XV вв. (Попова, 2006. С. 713–731), началом XV в. (Сорокатый, 1984. С. 241; Алпатов, Родникова, 1990. С. 295; Царевская, 2007. С. 615–637), 20-ми гг. XV в. (Лифшиц, 2004. С. 436), второй четвертью XV в. (Турилов, 2008/1. С. 214). Более обширную библиографию см.: Государственная Третьяковская галерея, 1995. С. 103–105.

[718] Лифшиц, 1974. С. 38–40. К справедливым аргументам Л.И. Лифшица в пользу такой интерпретации сюжета следует добавить, что эта композиция точно соответствует описанию иллюстрации 12 икоса в «Ерминии» (Дионисий Фурнографит, 1868. С. 160).

591 Введение Богородицы во храм. Роспись собора Рождества Богородицы Снеогорского монастыря
592 Сцены протоевангельского цикла. Роспись собора Рождества Богородицы Снеогорского монастыря

сегодняшний день самым древним примером окончательно сформировавшегося варианта этой иконографии [717].

Богородичный цикл распространяется и на значительную часть северного рукава подкупольного креста. Его западная стена поделена на три регистра, полностью отведённые под малоформатные сцены протоевангельского цикла, которые своими небольшими, порой иконными размерами явно выпадают из общей масштабной логики росписи [ил. 592]. Очевидно, такое решение было продиктовано желанием усилить повествовательный пафос этой части декорации. И, действительно, здесь представлены события чудесного рождения Марии и её детства—«Отвержение даров», «Благовещение Иоакиму», «Благовещение Анне», «Зачатие Богородицы», «Первые шаги Богородицы», «Благословение Богородицы иереями», «Моление о жезлах», «Обручение», «Упрёки Иосифа», «Испытание водою обличения». Последние же две сцены цикла полностью выпадают из протоевангельского повествования. Первая из них представляет собой «Рождество Богородицы», продолжен «Введением во храм», рождественским редакцией, который является едва ли не

древнейшим примером этой композиции в русском искусстве [ил. 593]. Принципиальным отличием фрески от традиционной иконографии является присутствие в ряду святых целого чина преподобных. Они заменяют собой традиционные фигуры святых, соответствующих описанию видения, что снижает исторический смысл сюжета и вносит в композицию акцент монашеского предостояния Богородице. Вторая сцена не поддаётся абсолютно точной идентификации, поскольку у неё утрачена центральная часть. Богоматерь изображена стоящей на высоком подиуме, под сенью, в позе моления. Ей предстоят святители, среди которых узнаётся Иоанн Златоуст. Л.И. Лифшиц точно расшифровал этот сюжет как иллюстрацию последнего икоса Акафиста: «Поюще Твое рождество, хвалим Тя вси, яко одушевленный храм, Богородице» [718]. Этот небольшой сюжет оказывается смысловой доминантой опоясывающего собор Богородичного цикла, который начинается на восточной стене южного рукава храмовой сценной «Рождество Богородицы», продолжен «Введением во храм», рождественским и протоевангельским циклами, и заверша-



592

ется в северном рукаве финальной композицией Акафиста. Таким образом, весь богородичный цикл превращается в литургический гимн, прославляющий праздник Рождества Богородицы, которому посвящён собор Снеготорского монастыря.

Две завершающие сцены богородичного цикла, несмотря на свой почти иконный масштаб, находят смысловое созвучие с расположенной рядом колоссальной композицией «Успение Богородицы» [ил. 594], которая занимает всю северную стену собора, живо напоминая своими огромными размерами и подробной иконографией аналогичные композиции балканских памятников палеологовской эпохи, которые занимают во многих ансамблях доминирующее положение [719].

Снеготорское «Успение» ещё во многом остаётся в традициях и нормах домонгольского искусства. Его расположение на северной стене отражает устойчивую сакральную топографию этого сюжета, который в паре с «Рождеством Христовым» в южной части храма зачастую определял общую систему декорации средневизантийского периода [720]. Снеготорская фреска, кроме того, не имеет столь сложного нарративного ряда, как балканские памятники XIII–XIV вв. Её композиция строится по вертикали, и основной повествовательный пафос сцены посвящён чудесному путешествию апостолов на облаках, что занимает примерно две трети композиции по высоте. Сюда же включена сцена передачи пояса Богородицы апостолу Фоме, что и подводит нас к теме реликвий, раскрывающихся, как не без оснований считает И. А. Шалина, в двух завершающих сценах богородичного цикла западной стены. Действительно, «Покров» в данном контексте может быть интерпретирован как явление спасительной ризы Богородицы, тогда как в последней акафистной сцене, где утрачена центральная часть, также могли быть изображены чудотворные облачения Богородицы, которые Богородица передаёт сонму святителей [721]. Показательно, что темы гимнографического прославления Богородицы и её реликвий получают наибольшее распространение именно в искусстве XIII–начала XIV столетий. Таким образом, и в «Успении», которое многими элементами своей композиции ещё восходит к домонгольскому образцам, появляются смысловые акценты, связывающие её общее содержание с иконографическими новшествами палеологовской эпохи.

Литургические коннотации, прослеженные нами во многих сюжетах росписей собора Снеготорского монастыря, достигают своего апогея в декорации объёма жертвенника, составляющего самостоятельную мини-программу, полностью отведён-



593

ную под иллюстративное сопровождение совершаемой здесь проскомидии—предуготовления Святых Даров [722]. Конху апсиды занимает изображение «Ветхозаветной Троицы» в варианте «Гостеприимства Авраама», а в люнете напротив представлено «Жертвоприношение Авраама». Средний регистр занимает фриз из семи сцен: на западной стене находится «Жертвоприношение Ильи на горе Кармил» и «Явление Моисею Неопалимой купины», тогда как на

[719] *Wnatislaw-Mitrović, Okunev*, 1931. P. 134–175; *Милкович-Пепек*, 1967. С. 110–119; *Бабич*, 1987. С. 162–167; *Тодич*, 1988. С. 152–155; *Тодич*, 1993. С. 103–107.
[720] Подробный анализ этой темы см.: *ИРИ/Г*, 2007. С. 472–476.
[721] *Шалина*, 2005. С. 315.
[722] Плохо сохранившиеся фрески жертвенника были частично идентифицированы Л. И. Лифшицем

и полностью расшифрованы лишь в ходе последней реставрации. См.: *Лифшиц*, 1974. С. 43–44; *Сарабянов*, 1999. С. 253–254.
[723] *Сарабянов*, 2010/1. С. 225–229. Впрочем, существовала и иная, не менее устойчивая традиция посвящения Иоанну Крестителю пространства дьяконника, зафиксированная новгородскими фресками Антониева

монастыря, Аркажей и Нередицы.
[724] «Видение Петра Александрийского» является одним из самых устойчивых сюжетов, связанных с символической проскомидии. Разбор его иконографии и обширную библиографию см.: *Babić*, 1969. P. 136–138; *Сарабянов*, 1994/1. С. 284–285; *Лидов*, 2000. С. 185–198; *Лифшиц*, 2002. С. 280–282; *Пивоварова*, 2002. С. 37–38; *Сарабянов*, 2008/1. С. 88–90.
[725] См.: *Babić*, 1969. P. 136; *Altrip*, 1998. S. 259–260.

593 Покров Богородицы. Роспись собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря
594 Успение. Роспись собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря

полукружии стены апсиды, в северной её части, расположены «Жертвоприношение Авеля и Каина» и «Явление Христа ученикам в Эммаусе», а в южной—«Иоанн Предтеча в темнице» и «Поднесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде». Нижний регистр занимают фронтальные фигуры святых епископов. Все перечисленные сюжеты мыслятся в иконографической традиции как прообразы евхаристической жертвы. В первую очередь это касается ветхозаветных сцен с Авраамом, Ильёй, Моисеем, Каином и Авелем, столь же очевиден и символизм «Явления Христа в Эммаусе», когда Он был признан учениками в момент преломления хлеба (Лк. XXIV, 13–35). Находит объяснение и расположение здесь двух композиций с Иоанном Предтечей, где он фигурирует в полном смысле как Предтеча жертвы Христа, если учитывать, что на Руси существовала устойчивая традиция посвящения жертвенника Иоанну Крестителю, что прослеживается, в частности, по фрескам собора Мирож-

ского монастыря [723], который частично служил образцом для системы росписи снеготорского собора. К этому перечню следует добавить сцену «Видение Петра Александрийского», фрагменты которой сохранились у входа в жертвенник и соотносятся как с декорацией северной апсиды, так и с монашеской программой собора, которая рассматривается чуть ниже [724].

Традиция размещения в жертвеннике прообразовательных сюжетов появляется в искусстве XII в. на фоне развития литургических программ, постепенно занимающих всё алтарное пространство храма. Как правило, две или три подобных сцены сочетались с другими изображениями, более традиционными по содержанию (фигуры святителей, богородичный цикл и др.) [725]. Тем не менее роспись жертвенника собора Снеготорского монастыря можно считать наиболее последовательной и в то же время вполне оригинальной литургической программой, которая не имеет аналогий по



594

многообразие и даже некоторой избыточности прообразовательных сюжетов [726]. Примечательно, что «Троица» в росписи жертвенника снетогорского собора обнаруживает несомненное сходство с псковским изводом этой иконографии, отличительными чертами которого является изокефалия трёх ангелов и симметрично стоящие перед трапезой Авраам и Сарра [727]. Устойчивость этой иконографии в Пскове вплоть до конца XVI в. позволяет предположить, что она восходит к почитаемому древнему храмовому образу Троицкого собора—«Дома Святой Троицы».

Важное место в декорации собора Рождества Богородицы как одного из главных храмов псковского монашества отведено изображениям преподобных отцов. Монашеские изображения изначально занимали весь нижний регистр декорации северной и южной ветвей подкупольного креста [728], а до наших дней полностью сохранились фигуры св. отцов, расположенные на восточной стене, где по сторонам от апсиды симметрично представлено 14 фигур. Аналогичные изображения находились и на западной стене, но они были утрачены в XVI в. при растёске арок, ведущих из основного объёма в угловые западные компартименты собора [729]. Составляющим элементом этой программы также являются четыре фрагментарно сохранившиеся композиции, расположенные на северной и южной стенах по сторонам от порталов. Таким образом, монашеский цикл опоясывал нижнюю зону наоса, повторяя систему расположения преподобных отцов в росписи собора Мирожского монастыря.

Восточные стены представляют собой просторные и монолитные плоскости, где фигуры преподобных расположены в чётком и ритмичном чередовании, размеренность которого не могут нарушить даже арочные проёмы, прорезанные из основного объёма в боковые апсиды собора. В расположении фигур игнорируются реальные архитектурные членения [ил. 595]. Так, крайняя слева фигура в северной части чина буквально втиснута в узкую плоскость между арочным проходом в жертвенник и примыкающей северной стеной. Несмотря на плохую сохранность, идентифицируются почти все святые этого ряда. Здесь слева направо представлены столпник Давид Солунский, преподобные Онуфрий Великий и Никон Метаноит, или Покаянный. Две следующие монашеские фигуры седовласых старцев с длинной чуть выходящей бородой не поддаются точной идентификации. Однако две последние фигуры обладают иконографическими признаками, достаточными для их идентификации. Здесь легко узнаются Антоний Великий и Феодор Студит—непосред-

ственно у входа в алтарь. Южную часть чина открывает фигура Иоанна Дамаскина, вслед за которым изображён неизвестный монах-старец, а за ним следуют Савва Освященный, Иоанн Лествичник, Илларион Великий, Павел Простый и Феокист. Аналогичные образы св. монахов, судя по небольшим фрагментам, находились и на западной стене северного и южного рукавов подкупольного креста, а вместе оба ряда должны были составлять величественную картину молитвенного подвига святых монахов.

Иконографический анализ различных монашеских программ показывает, что их значение в системе декорации храмов определялось, как правило, понятиями общего содержания, среди которых главным был обобщённый образ аскезы, раскрывавшийся через сопоставление изображений преподобных отцов, являющих собой разные ступени и грани монашеского подвига. Впрочем, эта общая установка не мешала ставить в монашеских чинах и другие смысловые акценты [730]. Состав святых, изображённых в соборе Снетогорского монастыря, показывает, что в их подборе составители программы руководствовались принципом показа различных ступеней монашеского подвига. Действительно, здесь изображены и исповедники крайней формы аскезы—столпники (Давид Солунский) и пустынники (Онуфрий), и составители монашеских уставов (Феодор Студит и Савва Освященный), и основатели монастырей и лавр (Антоний, Илларион и Феокист), и богословы и гимнографы (Феодор Студит и Иоанн Дамаскин), и монахи, прославившиеся своей проповеднической деятельностью (Никон Метаноит) или смирением (Павел Препростый).

Однако в выборе преподобных отцов решающими могли оказаться самые разные аспекты почитания того или иного святого. Так, в образе Давида Солунского выявляется патрональная тема, о чём будет сказано более подробно чуть ниже. Ещё один смысловой пласт приоткрывают перед нами расположенные по центру чина фигуры монахов-гимнографов Феодора Студита и Иоанна Дамаскина, которые имеют ключевое значение во всём идейном замысле этой части декорации, связывая монашескую программу с росписями алтаря и создавая вместе с ними единую пространственно-смысловую композицию. Частое присутствие Феодора Студита в монашеских чинах в первую очередь объясняется авторитетом святого как составителя Студийского монашеского устава, а также как автора многих богослужебных песнопений [731]. Видимо, и в соборе Снетогорского монастыря Феодор Студит предстаёт главным образом как гимнограф, поскольку в пандан ему с юга от

595 Преподобные в северной части монашеского чина. Роспись собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря

[726] В капитальном исследовании М. Алтриппа, где собраны исчерпывающие сведения о системе росписи жертвенника византийского храма, нет ни одного памятника, который мог бы сравниться по насыщенности программы с собором Снетогорского монастыря. См.: *Altripf*, 1998. [727] Таковы, например, три псковские «Троицы» XV–XVI вв. См.: *Алпатов, Родникова*, 1990. Кат. 41, 144, 145.

[728] Впервые этот вывод сделал Л.И. Лифшиц (*Лифшиц*, 1974. С. 41).

[729] *Никитин, Голубева*, 2008. С. 55–58.

[730] Так, в мозаиках Осиеос Лукас (1030-е гг.) в первую очередь выделены отцы монастырского братства (*Герасименко*, 2000. С. 126), в Нерези (*Sinkevič*, 2000. Р. 61–65) и Студенице (*Babič*, 1988. Р. 205–217) акцент сделан на изображении гимнографов, а в нартексе Милешевой появляется ктииторская тема (*Томековиč*, 1987. Р. 62–65).

[731] Об иконографии Фёдора Студита см.: *Mouriki*, 1971. Р. 256–274; *Mouriki*, 1985. Р. 162–164; *Томековиč*, 1989/2. Р. 124; *Sinkevič*, 2000. Р. 61–65; *Сарабьянов*, 2009/1. С. 163–165.



595

[732] Иконографический обзор изображений Иоанна Дамаскина в рукописях и фресках IX–XIII вв. см.: *Babič*, 1988. Р. 206–210; *Овчарова*, 2004. С. 27–28.

[733] Подробнее об этом см.: *Сарабьянов*, 2008/1. С. 70–76.

[734] *Вздорнов*, 1989. Кат. № 78, 79.

входа в алтарь изображён Иоанн Дамаскин, почитавшийся в первую очередь как песнотворец [732]. В монументальной живописи его многочисленные изображения по преимуществу связаны с гимнографическими программами и темами, причём обычно он оказывается в соседстве с другими гимнографами—Косьмой Маюмским, Феодором Студитом, Иосифом Сицилийским или Феофаном Начертанным, как правило, фланкируя какой-нибудь Богородичный образ или композицию [733]. В соборе Снетогорского монастыря Феодор Студит и Иоанн Дамаскин, несомненно, имеют выделенную позицию в монашеском чине, поскольку они фланкируют арку алтаря. Их парные образы программно и символически обращены к росписям верхней зоны алтаря, где в композициях конхи и свода раскрывалась тема Боговоплощения. Ближайшей—по времени и местонахождению—аналогией этой пространственной композиции является схожее по смыслу и расположению изображение двух

гимнографов—Иоанна Дамаскина и Косьмы Маюмского, которые располагались в алтарной арке церкви Успения на Волотовом поле (1363), фланкируя находившийся в конхе алтаря образ Богородицы [734]. Аналогично программе волотовской церкви, здесь чин преподобных отцов мыслится не только как свидетельство величия иноческого подвига, но и как образ монашеского прославления Богородицы, которой посвящён храм. Таким образом, монашеский чин, как и другие тематические циклы этого ансамбля, представлял собой многоплановый элемент иконографической программы собора, где соединялись несколько смысловых пластов, а такая идейная наполненность является одной из самых ярких особенностей росписей собора Снетогорского монастыря.

Монашеские изображения были дополнены композициями, расположенными в том же нижнем регистре на северной и южной стенах по сторонам от порталов. Эти сцены строились по принципу диало-

гических композиций, в которых изображались духовные беседы или, иначе говоря, диалоги двух персонажей. Их сохранность столь плоха и фрагментарна, что долгое время они оставались неидентифицированными, и лишь благодаря раскрытию последних лет стала возможной их интерпретация [735]. Слева от южного портала вплотную к арке дьяконника прочитываются остатки композиции «Иов на гноище», а в пандан ей реконструируется сцена «Беседа Антония Великого и Павла Фивейского». Напротив на северной стене сохранились фрагменты фресок, по которым восстанавливаются композиции «Зосима отпевает Марию Египетскую» и «Видение Петра Александрийского». Остановимся на «монашеских» сюжетах этой мини-программы.

Изображения «Иова на гноище» известны в первую очередь по иллюминированным Псалтирям, где их сопровождает стих: «Из праха поднимает бедного, из брения возвышает нищего, чтобы посадить его с князьями, с князьями народа его» (Пс. СХІІІ, 7–8). Изображение Иова в этих рукописях трактуется как образ будущего воздаяния праведнику, безропотно приемлющему земные страдания. Соответственно, образ Иова в иконографической традиции, пользуясь словами Н. П. Кондакова, имел «специальную монашескую тенденцию» [736]. Базовые монашеские понятия покаяния, аскезы и готовности к праведной кончине, соединившиеся в универсальном образе праведного Иова, получают дальнейшее развитие в других сюжетах нижнего регистра снеогогорских росписей. В пандан изображению Иова, справа от южного портала, сохранился небольшой фрагмент верхней части композиции, которая реконструируется как «Беседа Антония Великого и Павла Фивейского». Эта сцена иллюстрирует событие из жития Антония Великого, который после долгих поисков обрёл в пустыне анахорета Павла, прославившегося своими аскетическими подвигами, а вскоре стал свидетелем его успеха и вознесения его души на небо. Эта история становится идеальным образом праведной монашеской кончины и часто включается в монастырские назидательные программы, которые обычно располагались в притворах или нартексах храмов [737]. Напротив—на северной стене слева от портала—фрагментарно сохранилась сцена из жития Марии Египетской, где изображён преподобный Зосима, отпевающий Марию Египетскую. Этот редчайший сюжет также олицетворяет собой смерть праведницы, чей образ становится идеалом монашеской аскезы и послушания [738]. Начиная с IX в. сюжет с Зосимой, причащающим Марию, часто изображался в алтаре или предалтарном пространстве. Однако уже в древности

складывается другая традиция размещения этой сцены, которая находит своё место «при дверях», ближе к западному объёму или на северной или южной стене у входа в храм [739]. Такое расположение композиции обретает иной, покаянный смысл. Согласно житию святой, блудница Мария, прибывшая в Иерусалим с паломниками, чудесным образом не была допущена в храм и, раскаявшись в своих грехах, молилась перед иконой Богоматери, «уклонившись во угол паперти церковныя», после чего на многие годы удалась в пустыню. Тема покаяния и очищения перед входением в храм и предопределила традицию расположения сцены с Марией Египетской «при дверях», у входа в церковь, чему соответствует фреска собора Снеогогорского монастыря. Очевидно, погребальный акцент, поставленный автором снеогогорской фрески, был призван усилить покаянно-богослужебный аспект всей композиции и подчеркнуть значение снеогогорского собора как храма-мемориала [740].

Монашеская программа собора Снеогогорского монастыря в своих основных характеристиках восходит к традициям домонгольского искусства и по структуре больше всего напоминает аналогичную часть декорации собора Мирожского монастыря, который, вероятно, и стал основным протографом этой части росписи. Как ни странно, древнерусские монашеские программы лишь в самых общих чертах соответствуют общевизантийской традиции. Основное их топографическое отличие заключается в их сосредоточении в предалтарной зоне или в самом алтаре [741]. Именно схема Мирожского собора, развитая в монашеском чине собора Снеогогорского монастыря, нашла распространение в последующих ансамблях Древней Руси. Примечательно, что изображения монахов, фланкирующих алтарную апсиду, прочно укоренятся в русской традиции вплоть до XVI в. [742] Композиции на северной и южной стенах снеогогорского собора существенно расширяют рамки этой традиции. Включение житийных сцен в общую монашескую программу имеет особый акцент, создающий самостоятельный и совершенно оригинальный смысловой пласт. Отчётливо звучащая в этих сценах тема смерти, открывающей праведнику двери в жизнь вечную, ещё раз подчёркивает назначение собора Снеогогорского монастыря как храма-мемориала, в богослужебном уставе которого, вероятнее всего, большое место уделялось заупокойным поминальным службам.

Данная особенность памятника, обусловленная историей его создания, нашла выражение в обилии патрональных сюжетов. Ктиторские и патрональные сюжеты зани-

[735] Подробнее об этом см.: *Сарабянов*, 2008/1. С. 80–92.

[736] *Кондаков*, 1882. С. 136–137. См. также: *Сычёв*, 1976. С. 201. Действительно, сама Книга Иова, раскрывающая духовные глубины искреннего покаяния, полного отречения от мира и смирения перед божественной волей, наравне с такими сочинениями как, например, Лествица или Сказание о Варлааме и Иоасафе, издревле являлась чрезвычайно популярным монастырским чтением. Значительное место образ Иова занимает в богослужебных текстах, преимущественно покаянного содержания, где он фигурирует как пример смиренного праведника, отрёкшегося от мирских благ и стяжавшего вечное блаженство. Его образ, встречающийся в текстах Постной Триоди, и особенно богослужений Страстной седмицы, наиболее ярко предстаёт в Великом покаянном каноне Андрея Критского (*Сарабянов*, 2008/1. С. 80–85).

[737] Известны примеры этой композиции по фрескам церковей Сант Анджело ин Формис, близ Капуи, конца XII в., Сорока мучеников в Тырнове (1230), кафоликоне Хиландара (1321), храма в Матейче (1356–1360), церкви Николая в Йошанице (Восточная Сербия, конец XIV в.), и др. См.: *Томековић*, 1988. Р. 1–13; *Пенкова*, 1995. С. 79–81. Самый древний пример этой композиции недавно раскрыт в Спасской церкви Евфросиньева монастыря, около 1161 г. (*Сарабянов*, 2009/1. С. 184–185).

[738] Обширную библиографию по изображению Марии Египетской см.: *Татарченко*, 2012. С. 24–50.

[739] Исследования по иконографии «Причащения Марии Египетской» см.: *Радочић*, 1965. С. 40–56; *Сасополо*, 1966. Р. 66–68; *Стилианов*, 1976. Р. 435–441; *Томековић*, 1988/2. Р. 149–152; *Томековић*, 1989/1. Р. 315–322; *Nicolaïdes*, 1996. Р. 122–123; *Пивоварова*, 2002. С. 84–86; *Сарабянов*, 2008/1. С. 86–88; *Татарченко*, 2012. С. 24–50.

[740] Замена традиционного «Причащения Марии» её «Отпеванием» представляется уникальной особенностью монашеского цикла росписей снеогогорского собора. Аналогия этой сцене известна лишь по житийной иконе Марии Египетской из монастыря Хиландар второй половины XIV в. (*Радочић*, 1965. С. 40–56; *Татарченко*, 2012. С. 34–35).

596 Схема росписи южной стены собора Рождества Богородицы Снеогогорского монастыря

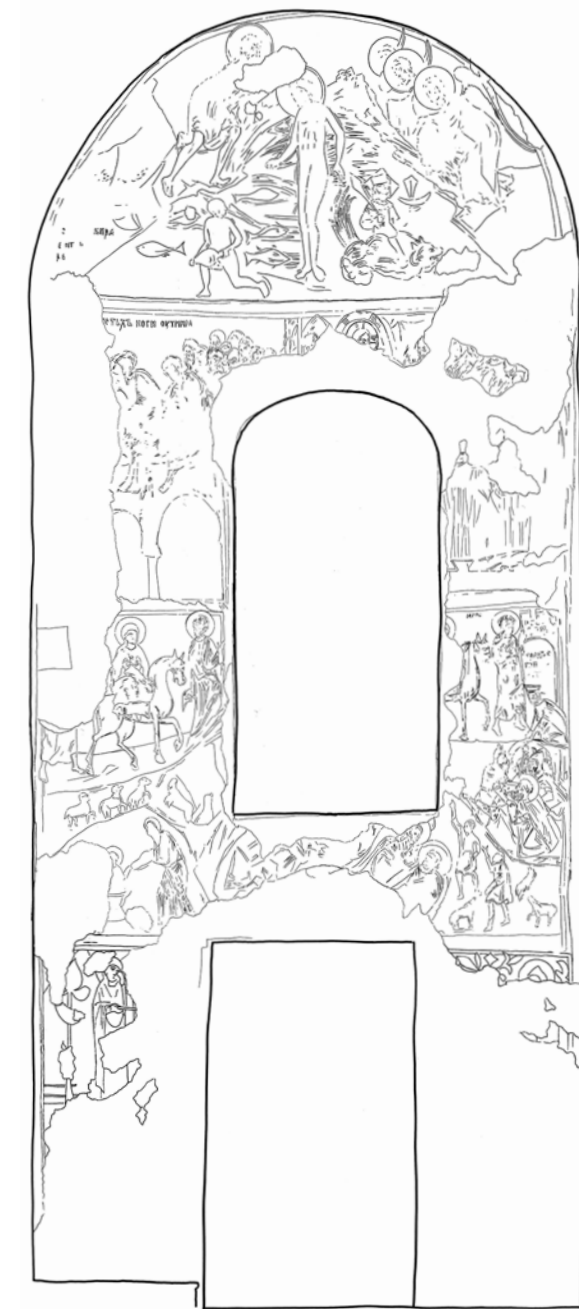
мают значительное место в средневековой храмовой декорации, что подтверждается множеством памятников, сохранившихся как в Западной Европе, так и в византийском мире. Между тем в древнерусских ансамблях эта тема представлена довольно скудно, что в первую очередь объясняется спецификой сохранности наших памятников. Эти изображения в большинстве случаев располагались в нижней зоне росписей храмов, а именно эти участки храмовой декорации больше всего страдали от небрежения, перестроек и поновлений. Подобные изображения должны были занимать значительное место в древнерусских росписях, поскольку очень часто храмы служили мемориалами—местами будущего упокоения ктиторов, или же, напротив, возводились над уже существовавшими захоронениями почитаемых людей. К сожалению, выявить эти закономерности сейчас, когда канули в лету реалии тех времен, бывает довольно сложно [743].

В развитии данной темы собор Снеогогорского монастыря занимает особое место [744]. Несмотря на отсутствие документальных свидетельств, традиция упорно связывает строительство собора с именем князя Довмонта. Кроме того, как уже говорилось, собор был связан с памятью игумена Иоасафа и братии Снеогогорского монастыря, убитых немецкими рыцарями в 1299 г. О том, что они стали почитаться как святые уже вскоре после их мученической кончины, свидетельствует запись в Прологе конца XIV в. (РГАДА. Ф. 381. № 177/372. Л. 7 об.), где под 5 марта сказано: «В то же день убиение святого и преподобного отца нашего Василия, игумена святого Спаса, и Ксенофонта презвитера, и инех мних 27, и память преподобного игумена Асафа лавры Святыя Богородицы на Снетной горе» [745]. Таким образом, собор Снеогогорского монастыря с момента своего создания обладал статусом мемориала, в котором, возможно, присутствовал и ктиторийский элемент. Эти факты позволяют предположить, что в системе его росписи патронально-ктиторийская тема занимала весьма существенное место.

В первую очередь представляет интерес фигура столпника Давида Солунского, открывающая ряд преподобных отцов на восточной стене подкупольного пространства. Иконографическая традиция знает два варианта изображения святого. В более древних памятниках, как, например, во фресках собора Мирожского монастыря или Спасской церкви Евфросиньева монастыря, Давид изображался на дереве, что соответствовало его житию. Однако в более поздней традиции начиная с XIV в. предпочтение отдаётся стандартной типологии иконографии столпника, стоящего на столпе [746]. Именно в таком облике святой изображён

и в снеогогорской росписи. Примечательно, что изображения Давида Солунского известны по актовым печатям новоторжских наместников новгородского архиепископа Давыда [747], занимавшего новгородскую кафедру с 1309 по 1325 г., то есть именно в тот период, когда были созданы фрески собора Снеогогорского монастыря. Если учитывать, что Псков в это время ещё входил в юрисдикцию новгородского владыки, то очевидным становится включение фигуры Давида Солунского в программу монашеских изображений как небесного патрона действующего архиерея.

Ещё одним изображением, в котором можно увидеть отражение патрональной темы, является рассмотренная выше сцена «Иов на гноище». Как и в случае с изображением Давида Солунского, появление этой



596



597

сцены в монашеской программе следует объяснять не только смысловым созвучием, но и патрональным характером. Согласно источникам, собор, как уже говорилось, был построен при игумене Иове [748]. Очевидно, этой фреской было отмечено место молитвенного предстояния игумена Иова и его будущего захоронения, поскольку именно в юго-восточном углу храма, у входа в дьяконник, по традиции размещались погребения почитаемых настоятелей [749] [ил. 596].

С патрональной темой, вероятнее всего, также связано изображение Никона Метаноита или Покаянного [ил. 597]. Его изображения чрезвычайно редки в византийской, а тем более в древнерусской живописи. Никон умер в 997/998 г. в одном из монастырей Пелопоннеса и, очевидно, сразу же стал почитаться как местный святой и небесный патрон Спарты [750]. Фреска собора Снеготорского монастыря в деталях следовала византийской традиции: облик святого точно повторяет греческие образцы, хотя стоящие дыбом волосы, свойственные его иконографии, приобретают в интерпретации псковского художника условный характер, скорее напоминая языки пламени. Культ Никона Метаноита не вышел за пределы местного почитания, а на Руси его имя даже не было включено в святцы [751] [ил. 598]. Тем более удивительно, что во Пскове изображение Никона—святого покровителя Спарты—не единично, а почитание имело явно местный характер, поскольку впервые на псковской почве Никон представлен в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (около 140 г.) [752]. Вероятнее всего, появление в росписях Спасо-Мирожского собора изображения

этого святого было инспирировано волей новгородского архиепископа Нифонта, создавшего храм и сформулировавшего программу его росписи. Наиболее вескими причинами этого неожиданного почитания могло явиться присутствие в Мирожском монастыре частицы мощей Никона, о чём, впрочем, не сохранилось никаких свидетельств. Однако одно лишь присутствие реликвий вряд ли побудило бы владыку Нифонта расположить фигуру этого святого на одном из самых обозримых мест—справа на стене при входе в собор. Создаётся впечатление, что Нифонт руководствовался не только общими принципами, но и мотивами личного благочестия. Вполне вероятно, что мощи Никона могли попасть в Мирожский монастырь именно благодаря владыке, и, учитывая греческое происхождение Нифонта, такая гипотеза представляется вполне оправданной. Вероятно, предполагаемое почитание Нифонтом Никона Метаноита было обусловлено неизвестными нам жизненными обстоятельствами новгородского владыки, которые связывали его судьбу с образом святого покровителя Спарты. Присутствие Никона в монашеском чине собора Снеготорского монастыря может быть объяснено не простым повтором мирожского протографа или присутствием мощей, которые могли быть перенесены сюда из Мирожского монастыря, но и пиететом перед памятью владыки Нифонта.

Патрональная тема присутствует и в росписях дьяконника. Здесь сохранились лишь фрагменты фигур св. Бориса и Глеба, и их расположение в объёме дьяконника нельзя назвать традиционным [ил. 599]. Можно присоединиться к мнению Л.И. Лифшица, который объясняет их присутствие в южной апсиде собора патронально-поминальным характером изображения: «Псковская летопись сообщает, что 1 июля 1312 г., т.е. всего за несколько месяцев до начала росписи собора Снеготорского монастыря, «преставился Борис посадник», как можно думать, прямо причастный к строительству каменного монастырского храма. Совершенно естественно предположить, что образы Бориса и Глеба могли появиться в дьяконнике, месте проведения заупокойных служб, вследствие именно этого события» [753].

Рассмотренные изображения при всей их фрагментарности показывают, что патрональная тема занимала существенное и важное место в программе декорации собора Снеготорского монастыря. Однако весьма вероятно, что перечисленными изображениями ктитория программа собора Рождества Богородицы не ограничивалась. Есть основания предполагать, что киторские изображения могли присутствовать также и в росписях алтарной конхи. Располо-

597 Св. Никон Метаноит и неизвестный святой. Роспись церкви Св. Петра в Гарденице (Мани, Греция). Начало XIII в.
598 Св. Никон Метаноит. Роспись собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря



598

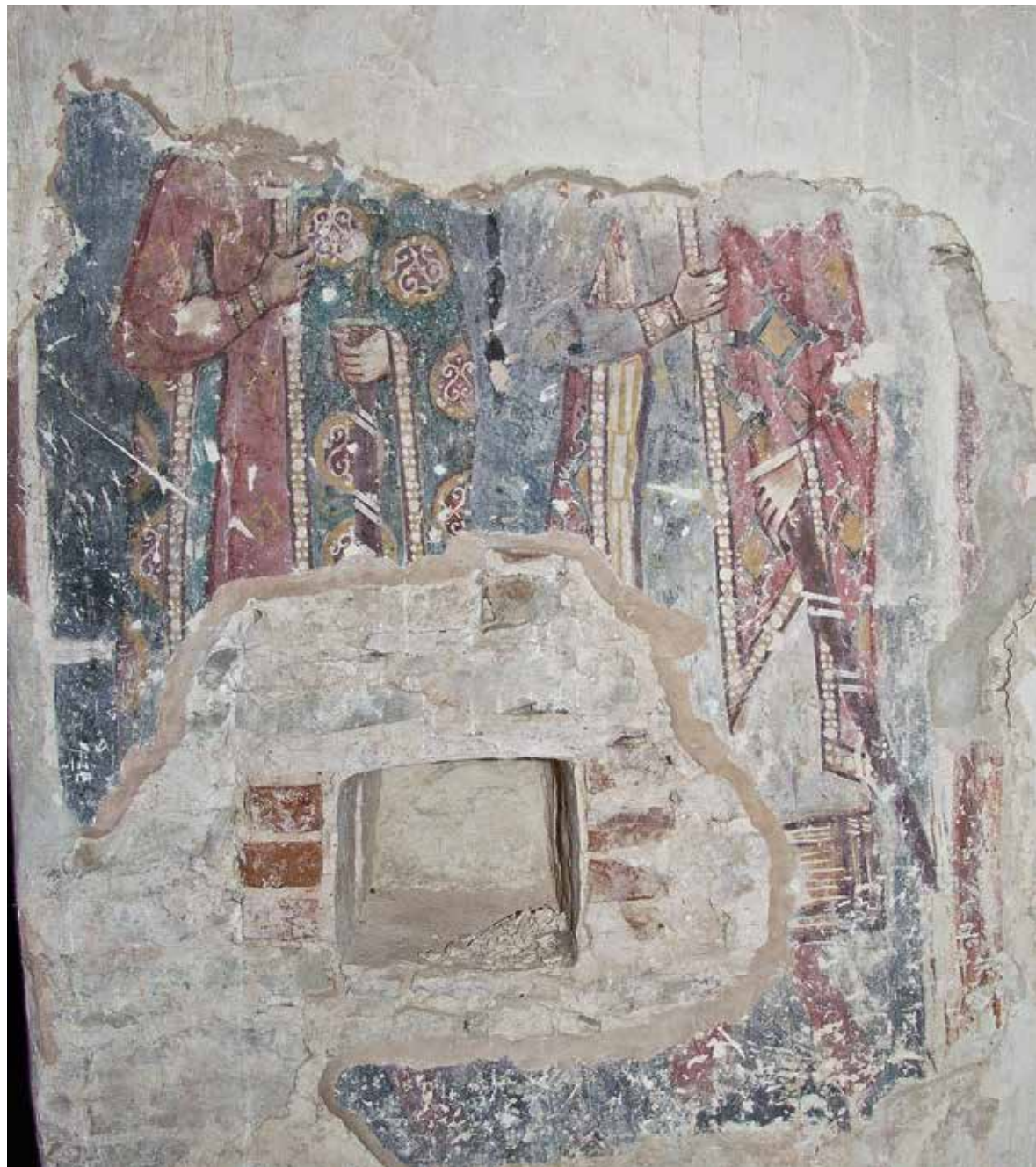
[748] См. примеч.1.
[749] Шалина, 2007. С.167–202.

[750] О культе Никона Метаноита и его изображениях см.: Skawon, 1982. P.164, 173–174; Chatzidakis-Bacharas, 1982. P.102–103, note 420; Patterson Sevchenko, 2004. P.459–472; Morris, 2004. P.433–458.

[751] В капитальном исследовании О.В. Лосевой о русских месящесловах имя Никона Метаноита отсутствует. См.: Лосева, 2001. С.211–212.

[752] Сарабьянов, 2010. С.255. Ил.234.

[753] Лифшиц, 2004. С.225–226.



599 Свв. Борис и Глеб.
Роспись собора Рождества
Богородицы Снеогорского
монастыря

599

женная здесь фигура тронной Богородицы, помимо общедогматического смысла, в значительной степени определяющего программу росписи, имеет иконографические черты, которые дают основания для реконструкции здесь ктиторских изображений. Её указующая рука, направленная к образу Христа во славе, занимавшему свод вимы, помимо общепрограммного значения, которое, конечно же, остаётся приоритетным, могла иметь и вспомогательный смысл. Кому адресован жест Богородицы? Обращается ли она ко всей пастве, ко всему миру, указывая на Христа во славе, или её жест имеет более конкретный адресат? Подобные жесты

диалогического характера типичны для многих ктиторских композиций, где молитва коленопреклонённого донатора обращена к Богородице как заступнице за род человеческий. Сама иконография тронной Богородицы и в византийской, и в древнерусской традиции очень часто связывалась с ктиторскими и патрональными изображениями. В такой иконографической схеме жест Богородицы, указывающий либо на Спасителя и небеса, либо обращённый к молящемуся, является своего рода передаточным звеном, направляющим молитву ктителя к Всевышнему. Изображение ктиторов в композиции алтарной конхи имело в византийской хра-

[754] Для нашей темы наиболее показательна мозаика римской церкви Санта Мариа ин Домника, начала IX в., где в апсиде изображена тронная Богородица в окружении сонма ангелов, с коленопреклонённым папой Пасхалием I (817–824) (Andaloro, Romano, 2002. Fig. 67). Другим примером служит фреска церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории (начало XII в.), где в ногах у тронной Богородицы изображён коленопреклонённый монах-ктитор Мануил (Chatzidakis, Pelekanidis, 1985. P. 70). Ктиторские изображения известны и в тех случаях, когда в конхе изображена не Богородица, а Спаситель, примером чему служит алтарная декорация каппадокийской церкви Каранлык-килисе, второй половины XI в. (Jolivet-Lévy, 1991. Pl. 82, 83).

[755] Об иконе Мирожской Богородицы см. с 298–300 наст. изд. [ил. 444].

[756] Эта принципиальная характеристика снеогорских фресок впервые была точно отмечена Л.И. Лифшицем (Лифшиц, 1977. С. 107–125). До этого вопрос о мастерах строился на традиционном косном подходе, согласно которому художники отличались друг от друга манерами исполнения тех или иных приёмов, в первую очередь письма ликов. Соответственно, В.П. Толстой выделяет здесь две группы мастеров (Толстой, 2004. С. 141–143), а В.Н. Лазарев, говоря о них во множественном числе, не определяет количества художников (Лазарев, 1973. С. 52–54).

[757] Сарабьянов, 2010. С. 271–304.

[758] Лифшиц, 2015. С. 160–190; Сарабьянов, 2002/2 (с датировкой последней четвертью XII в.).

[759] Известно, что М.И. Артамонов и В.К. Мясоедов, основываясь исключительно на анализе приёмов письма, вычленили в росписи Нередицы от восьми до десяти художников, что, учитывая небольшие размеры храма, представляется весьма сомнительным (Мясоедов, 1925. С. 11–18; Артамонов, 1939. С. 33–47). Более обоснованными представляются наблюдения Т.С. Щербатовой-Шевяковой, выделявшей в росписях четыре стиля (Щербатова-Шевякова, 2004. С. 58–233).

мовой декорации глубокие и древние традиции, что делает предлагаемую реконструкцию вполне допустимой [754].

Подобная схема ктиторской композиции позволяет предположить наличие фигуры ктитора, включённой в композицию конхи алтаря собора Снеогорского монастыря. Такое предположение может показаться слишком гипотетичным, если бы не одно обстоятельство. Как уже говорилось, фигура Богородицы сохранилась только в верхней части, но в ходе последних реставрационных работ было расчищено несколько десятков небольших фрагментов фресок, которые сосредоточены как раз в нижней части композиции, по сторонам от фигуры Богородицы. Если предполагать наличие здесь позёма или фона, то эти фрагменты были бы цвета рефты, однако большинство из них имеет красную раскраску, по манере ничем не отличающуюся от того, как написаны фигуры и Богородица, и Младенца, и архангелов. Создаётся впечатление, что в нижних углах конхи, у ног Богородицы, находились какие-то изображения. Логика и аналогии подсказывают, что здесь, вероятно всего, располагались коленопреклонённые фигуры молящихся ктиторов. Из Мирожского монастыря происходит известная ктиторская икона Богородицы Мирожской, которая является списком XVI в. с образа, вложенного в обитель псковским князем Довмонтом-Тимофеем († 1299). Князь там изображён в паре со своей женой Марией Дмитриевной, в иночестве Марфой († 1300), причём и князь, и княгиня обращены в молении к Богородице Оранте [755]. Эта икона, вероятно всего восходящая к оригиналу конца XIII в., свидетельствует о том, что ктиторская тематика была актуальна для псковского искусства этого периода и вполне могла быть реализована в алтарных росписях собора Снеогорского монастыря. Именно «Богородица Мирожская» XVI в. даёт нам возможную схему ктиторской композиции конхи снеогорского собора, где в молении могли быть представлены покойные ктитору собора — князь Довмонт-Тимофей и его супруга Мария Дмитриевна. В таком случае алтарная фреска собора Рождества Богородицы являлась не надгробным ктиторским изображением, поскольку Довмонт был погребён в Троицком соборе, а образом «на вечный помин» в молитвах братии Снеогорского монастыря о выдающемся псковском князе и его жене.

Если система росписи и иконографические особенности фресок собора Рождества Богородицы демонстрируют нам чрезвычайно индивидуализированный, лично

прочувствованный подход мастера к задаче декорации храма, то в ещё большей степени эти черты проявляются в самой художественной материи этих фресок. Индивидуальность художника просматривается во всём, начиная с технологических приёмов подготовки штукатурного основания под фреску и самых начальных этапов работы и кончая образным наполнением этой живописи. Как и в отношении иконографии и системы росписи, художник воочию являет нам две грани эпохи — ретроспективизм, обращение к образцам позднекомниновского искусства, а наряду с этим — устремление вперёд, поиск новых форм, во многом предвосхищающих стилистические открытия искусства зрелого XIV столетия.

Росписи собора относятся к той редкой категории памятников монументальной живописи, своеобразие которых определяется яркой индивидуальностью единственного художника, в полном смысле слова являющегося автором всего ансамбля [756]. В практике работы средневековых монументалистов такой феномен встречается чрезвычайно редко. В подавляющем большинстве случаев артель художников состояла из трёх-четырёх мастеров, пользовавшихся единым арсеналом технических и технологических средств и приёмов, совокупность которых определял ведущий мастер, тогда как остальные равнялись на него. Общность принципов в обязательном порядке распространялась на масштаб изображения, колорит, в значительной степени на методы письма ликов, драпировок и других элементов изображения, что обеспечивало стилистическую целостность и однородность ансамбля. В то же время такой принцип построения работы допускал значительную свободу в манере письма и позволял мастерам сохранять свою художественную индивидуальность. Подобные закономерности можно проследить по подавляющему большинству памятников византийского мира, а следовательно, и по древнерусским росписям, особенно по произведениям XII в., с которыми снеогорские фрески обнаруживают принципиальное родство. Так, руки трёх ведущих художников выявляются в таких ансамблях, как собор Мирожского монастыря (около 1140 г.) [757], Георгиевская церковь в Старой Ладогe (1170-е гг.?) [758], церковь Спаса на Нередице (1199) [759].

В соборе Снеогорского монастыря художественная целостность ансамбля является абсолютной и непреложной категорией, и эта принципиальная особенность памятника становится результатом полного преобладания личности одного художника. Даже если и предположить, что с ним работали другие мастера, чьи руки практически невозможно выявить среди сохранившихся

образов, то их участие не выходило за рамки роли помощников и подмастерий [760]. Именно в этом и заключается главная сложность в исследовании этого ансамбля. Сне-тогорский мастер очень индивидуален и не всегда вписывается в канонические рамки средневекового искусства, позволяя себе чрезвычайную художественную свободу, но при этом его исключительность как раз и становится определяющей в характеристике стиля росписей. В этом отношении сне-тогорские фрески обнаруживают параллели с рядом памятников именно XIV в., когда художественный индивидуализм стал актуальным явлением эпохи. Личность сне-тогорского мастера проявляется ничуть не меньше, чем, например, стиль художника, расписавшего на полстолетия позже церковь Успения на Волотовом поле в Новгороде (1363), которого М.В. Алпатов тонко сравнивал с Джотто [761], или титаническая фигура Феофана Грека с его пронзительными образами фресок новгородской церкви Спаса на Ильине улице (1378). Впрочем, названные новгородские ансамбли куда более последовательно и гармонично вписываются в художественную культуру своего времени, тогда как росписи сне-тогорского собора, как будто ворвавшиеся в замершую художественную жизнь Пскова, остаются явлением в полном смысле уникальным для своего места и времени.

Главный художник собора Сне-тогорского монастыря—своего рода самородок-виртуоз, который работает решительно, легко и смело, иногда слишком экспрессивно и порывисто, «артистически дерзко» [762], так что за его кистью остаются потёки и брызги краски. Не боясь ошибок и порой совершая их, он находится в постоянном поиске, осваивает различные художественные приёмы, изобретённые по ходу работы или когда-то увиденные и воспринятые им. Его живопись импульсивна и быстра в исполнении, а художественный язык лапидарен и порой доведён до минимализма. Мастер отказывается от сложных цветовых решений и тщательных пластических проработок, которые были широко распространены в современной ему монументальной живописи первой четверти XIV в., и как будто обращается к образцам прошедшего искусства XII в. Однако перед нами отнюдь не упрощённый перепев старых традиций. Напротив, сне-тогорская роспись дышит жизнью и закручена в вихре движения, выдающего порой неумный темперамент художника. Простота и лапидарность художественных форм, вкупе с умышленной строгостью выразительных средств, создают прямые и открытые образы, в которых, подобно многим новгородским фрескам XII в., строгость и аскетизм соседствуют с непо-

средственностью и живостью восприятия мира. Здесь парадоксально сочетаются, казалось бы, противоположные характеристики: известная наивность и повышенная эмоциональность—и духовная глубина и пронзительность образов; виртуозность исполнения—и умышленное упрощение художественных приёмов; свободное обращение с архитектурными принципами фресковой декорации—и монументальность мышления; литературная повествовательность—и догматическая наполненность программы росписи.

Одной из принципиально важных художественных особенностей сне-тогорского ансамбля является колорит росписей, который изначально был построен на аскетически осмысленном сочетании близких тёплых тонов. В палитре росписей преобладали тёмно-лиловые и фиолетовые краски, красная и коричневая охры, оливковая зелень, а также различные градации рефты, составленной из чёрной сажки и известковых белил, иногда с добавлением красной охры, что давало разнообразные сочетания от светло-серого до иссиня-чёрного. Таким образом, колорит ансамбля строился на чередовании красно-коричневых и сине-серых тонов, которые являлись цветовым каркасом всей декорации сне-тогорского храма. Сдержанный колористический строй росписей был разрежён редкими вкраплениями яркой красной киновари, которая, к сожалению, практически полностью переродилась, а также интенсивными жёлтыми нимбами, обильными белыми «жемчугами», которые россыпями украшали многие одежды и архитектурные кулисы, и многочисленными белильными надписями, сопровождавшими изображения и чётко читавшимися на тёмных фонах.

Своеобразие колорита сне-тогорских фресок предопределено активным использованием местных красок [763], среди которых абсолютно преобладает красная охра или так называемая псковская черлень. Эта краска, ставшая даже предметом экспорта для псковских торговцев, являлась «фирменным знаком» псковских живописцев на протяжении нескольких столетий. Окрестности Пскова богаты породами, содержащими в себе крупные вкрапления этого пигмента, да и сам Сне-тогорский монастырь возведён на скале, которая в значительной степени состоит из пород, включающих мощные пласты красно-коричневых глин, из которых и добывалась черлень. Она даёт бесчисленное количество вариаций оранжевых, ярко-красных, красно-коричневых, терракотовых, фиолетовых и коричневых тонов. Используя черлень в чистом виде, а ещё чаще в смесях с другими красками, сне-тогорский мастер в рамках ограниченной цветовой системы достигал

[760] *Лифшиц*, 1977. С. 106–125.

[761] *Алпатов*, 1977. С. 52–62.

[762] Это определение, сформулированное В.П. Толстым, точно характеризует манеру письма сне-тогорского художника (*Толстой*, 2004. С. 142).

[763] Эта особенность сне-тогорских фресок впервые была чётко сформулирована в исследовании Н.М. Чернышёва. См.: *Чернышёв*, 1954. С. 39–44.

самых разнообразных колористических нюансов. Красной охрой—черленью—различных тональностей, зачастую в разбеле, выполнена значительная часть одежд, многие архитектурные кулисы, отгранки, а также другие элементы изображений.

Второй активно используемой краской местного происхождения является серо-голубая глина, также в обилии имеющаяся в окрестностях Сне-тогорского монастыря. В чистом виде она, видимо, не употреблялась, но её добавки присутствуют в красках серо-фиолетовой тональности, которые в сне-тогорских росписях играют определяющую роль наравне с красками красно-коричневых тонов. Серо-фиолетовые тона представляют собой довольно сложные по составу смеси, приготовленные на основе серой глины, черлени фиолетовой тональности, сажки и известковых белил. Варьируя этот набор, а возможно, и обогащая его другими добавками, сне-тогорский мастер добивался самых разнообразных тональностей этого цвета. Серо-фиолетовой краской написаны практически все одежды, которые традиционно выполнялись синим или зелёным цветом, ею же в большинстве случаев исполнена подготовительная рефть фонов и раскраска позёмов. Показательно, что в сне-тогорских росписях позёмы и в окончательном варианте имели не зелёный, а серо-фиолетовый цвет, и лишь в единичных случаях удалось выявить незначительные по объёму добавки малахитового пигмента, придававшего краске чуть зеленоватый оттенок.

Использование жёлтых тональностей, широко присутствующих во многих древнерусских ансамблях, в сне-тогорских росписях весьма ограничено. Жёлтой охрой в основном написаны лишь нимбы святых, причём и здесь, на композициях сводов, а также на изображениях «Успения» и «Страшного Суда», они имеют золотисто-коричневый цвет, что приближает их к сдержанному звучанию широко используемых красно-коричневых тонов. В то же время в сценах протоевангельского, рождественского и страстного циклов нимбы имеют чисто жёлтую покраску. Той же открытой жёлтой охрой выкрашены отдельные элементы изображений: облачения пророка Моисея из «Страшного Суда» или Иосифа из «Бегства в Египет», фон в сцене «Убиение Захарии», горки рождественского цикла на западной стене южного рукава, и пр. Кроме охры, в сне-тогорских росписях используется ещё одна чрезвычайно редкая краска жёлтой тональности—массикот, обладающий холодным лимонным оттенком. Примечательно, что эта краска, применяемая в основном для написания нимбов, использовалась только в росписях наиболее значимых сакральных зон—барабана, алтаря и парусов. Из других

[764] О колорите сне-тогорских росписей см.: *Толстой*, 2004. С. 140–141; *Чернышёв*, 1954. С. 39–44; *Сарабьянов*, 1998. С. 150–170; *Попова*, 2006. С. 740–749.

жёлтых красок выявлена свинцово-оловянистая, но она применялась только в смесях для написания карнации ликов.

В значительной степени колористическое звучание ансамбля определялось голубым цветом фонов. Фоновые участки выполнены здесь в традиционной последовательности, когда основой является рефть—тёмный подготовительный слой, а поверх него накладывается синяя краска, которой в данном случае служит азурит. Однако в исполнении сне-тогорского мастера эта часть росписи также обладает своей спецификой. Рефтяная подкладка имеет здесь тёплый оттенок, благодаря добавлению в неё красно-коричневой черлени, а голубой азурит положен не плотным слоем, как это было принято в средневековой фресковой технологии, но как бы в растирку. Благодаря этому приёму фон изначально не имел интенсивного синего звучания, а его холодная тональность заметно скрадывалась благодаря просвечивающей сквозь тонкий слой азурита тёплой рефтяной подкладке. Таким образом, и фоновые участки вписывались в общую колористическую систему росписи, построенную на близких тёплых тонах. Другие краски, в изобилии встречающиеся в различных ансамблях этого времени, в сне-тогорском храме используются весьма ограниченно. Киноварь входила в состав живописи ликов, но она употреблялась только при написании наиболее крупных и значимых образов купола, парусов и алтарной конхи. Из зелёных пигментов обнаружены малахит и глауконит, но тщательное обследование фресок показало, что эти пигменты, отнюдь не редкие в других ансамблях, в сне-тогорских росписях употреблялись лишь эпизодически и выборочно [764].

Система построения колорита сне-тогорских фресок со всей определённо демонстрирует принцип иерархичности, соответствующий сакрально-символическому значению различных объёмов храма. Наиболее значимые в сакральном отношении образы купола, алтаря и парусов акцентировались включением в их палитру более интенсивных красок, которые, таким образом, получали драгоценное звучание на фоне более сдержанного колорита остальных изображений. Только эти образы были отмечены яркими лимонно-жёлтыми нимбами, раскрашенными массикотом, и только в них при написании ликов использовалась киноварь. Показательно применение зелёного глауконита, который присутствует лишь дважды—для раскраски мандорлы возносящегося Христа в куполе и для предварительной разметки здесь же, в купольной части, с которой началась работа над росписью храма. Сакрализация колорита и его иерархическая структура выражены

в снетогорских росписях уже довольно отчётливо, а в дальнейшем подобный метод колористического построения станет едва ли не обязательным принципом псковских росписей XIV–XV вв. [765]

Предложенная реконструкция колорита снетогорских фресок, к сожалению, далека от современного их состояния, поскольку за многие века живопись неоднократно подвергалась варварским промывкам, а также пожарам, которые на отдельных участках сильно исказили истинное звучание красок. Особенно разрушительную роль здесь сыграл пожар 1581 г. В Писцовой книге по Псковскому уезду 1584–1587 гг. сказано: «монастырь Снетная гора, а на монастыре церковь Рождества Богородицы каменная, а была подписана, а ныне обелена, потому что испорчена в войну» [766]. Эта запись, сообщающая об осаде Пскова войсками Стефана Батория, когда все околородные монастыри были разорены, а многие сожжены, однозначно свидетельствует о том, что 1581 г. оказался роковой датой в истории снетогорских фресок, которые пострадали от пожара и были полностью забыты.

Проблема термического изменения колорита, неизбежно возникающая при рассмотрении особенностей палитры снетогорских росписей, выходит за пределы только этого памятника. Термическое перерождение красок является прежде всего процессом, жёстко обусловленным определёнными физико-химическими закономерностями, исследование которых, проведённое в ходе реставрации снетогорских фресок, позволило воссоздать точную картину пожара и определить степень изменения их колорита [767]. Следует учитывать, что различные пигменты изменяют свой цвет при разных температурах, поэтому наличие в росписи нестойких к нагреву красок, таких как жёлтая охра, киноварь, малахит, однозначно свидетельствует о том, что на данном участке росписей воздействия температуры не было или оно не повлекло за собой перерождения цвета. Исходя из этих и других закономерностей, отчётливо восстанавливается палитра снетогорских фресок и выявляются те зоны, которые действительно подверглись термическому перерождению.

Главным источником огня являлся горевший иконостас, который к этому времени имел традиционную для псковских храмов второй половины XVI в. двухъябловую структуру, т. е. включал три иконных ряда. Показательно, что горели именно тябла, от которых на фресках восточной стены северного и южного рукавов подкупольного креста сохранились отчётливые тёмные полосы, где красочный слой полностью переродился, а местами выгорел. Но между тяблами воздействие огня

в такой степени не прослеживается, исходя из чего напрашивается вывод, что икон в момент пожара не было. Очевидно, они были вывезены монахами в Псков перед осадой и избежали страшной участи, а очаг пожара, таким образом, был не столь существенным. Самое сильное перерождение в этой зоне прослеживается на восточных парусах, где красочный слой местами облупился и почернел, а краски приобрели красно-коричневый или серо-фиолетовый тон. Характерно изменение цвета на нимбах, которые под воздействием температуры стали серо-серебристого цвета, что явилось результатом термического изменения массикота, входящего в состав краски. В меньшей степени пострадали сцены страстного цикла, где живопись потемнела и приобрела бурый оттенок, тогда как на композициях двух нижних регистров лишь немного потемнели нимбы святых. Что же касается живописи северного и южного сводов, то здесь фрески сохранили свой первоначальный колорит. Аналогичные выводы можно сделать и о состоянии фресок в других зонах храма, где схожие изменения наблюдаются на отдельных участках алтарных росписей и «Страшного Суда». Пожалуй, наиболее ощутимо перерождение красок в алтарной зоне, где некогда лимонные нимбы приобрели серо-голубую тональность благодаря окислению олова, входящего в массикот. Кроме того, на некоторых сценах западного объёма можно видеть частичное потемнение нимбов и ликов, что мало изменяет общий колористический строй росписей.

Подводя итог сказанному об изменении цвета снетогорских росписей, можно сделать однозначный вывод о том, что термическое воздействие на колорит фресок не изменило существа этого памятника. Поэтому не будет преувеличением назвать палитру снетогорских росписей системным явлением, выражающим определённые идеи, связанные с понятиями монашеской аскезы. Именно такой колорит, строгий и аскетичный, напоминающий, по точному определению О.С. Поповой, «песок пустынь и камни горных пещер» [768], создавал эмоционально возвышенную атмосферу напряжённой молитвенной сосредоточенности, и это художественное явление найдёт наиболее полное выражение в памятниках второй половины XIV в., которые будут вдохновлены идеями исихазма [769]. Однако подобные колористические поиски стали проявляться в немногочисленных памятниках византийского искусства уже в начале XIV в., т. е. ещё до того, как аскетическая практика исихазма стала связываться с именем архиепископа Фессалоник Григория Паламы и под его именем получила широкое распространение по

[765] Схожие иерархические принципы построения колорита прослеживаются во фресках Рождественской церкви Довмонтова города (*Белецкий*, 1986. С.131) и церкви Успения в Мелётове (*Крылов, Крылова*, 1989. С.81–83).

[766] Цит. по: *Чернышёв*, 1954. С.33.

[767] *Сарабянов*, 1998. С.151–164.

[768] *Попова*, 2006. С.746.

[769] *Царевская*, 2007/1. С.197–201.

всему восточнохристианскому миру. В этом отношении снетогорские росписи приобретают особое значение, поскольку они стоят у истоков этой традиции и, по крайней мере для Древней Руси, являются самым ранним памятником, в котором такие колористические принципы были выдержаны столь последовательно. Весьма примечательно, что среди различных регионов византийского мира именно в древнерусском искусстве такая система сближенного колорита получила самое широкое распространение, о чём свидетельствуют перечисленные выше ансамбли XIV–XV вв. Снетогорский ансамбль, наряду с новгородскими фресками церкви Николы на Липне (1290-е гг.), хронологически открывает этот ряд, отчётливо демонстрируя готовность псковской художественной культуры к восприятию новых духовных идей и настроений и их творческой интерпретации и реализации.

Как уже говорилось, снетогорские росписи не имели преемственной опоры на хронологически близкую древнерусскую традицию, поэтому неудивительно, что мастер как будто на ходу, буквально на наших глазах осваивает основные законы фресковой техники. Манера исполнения им стандартных деталей и приёмов, даже таких ответственных, как способ письма ликов, может меняться с поразительной лёгкостью в пределах одной композиции. Он свободно komponует фигуры, не страшась ни величественно однообразных статичных изображений, подобных апостолам из «Сошествия Святого Духа», ни излишне динамичных постановок, как, например, в сцене «Ангел, свивающий небо». С поразительной лёгкостью он размещает на соседних стенах крупномасштабные фигуры апостолов и ангелов из «Успения» и почти иконного размера сцены богородичного цикла. Но подобная пестрота характеристик не означает разностильности и эклектичности ансамбля, поскольку вся роспись объединена общим духом и темпераментом, которые отодвигают на второй план незначительные различия в приёмах и методах письма.

Своеобразие творческого метода снетогорского мастера проявляется даже на самом начальном технологическом этапе, относящемся к подготовке штукатурного основания под фреску, которое имеет чётко выраженную двухслойную структуру. Нижний слой штукатурки, плотный и довольно толстый (1,5–2 см), приготовлен из известково-песчаного раствора и имеет крупнозернистую фракцию. Он является выравнивающим слоем, нивелирующим неровности кладки, и в то же время служит основанием под второй чисто известковый слой, на который и наносилась живопись. Уже на стадии первого слоя штукатурки художник выполнял

[770] На эту технологическую особенность снетогорских росписей впервые обратил внимание В.В. Филатов. См.: *Филатов*, 1957. С.113–122.

предварительную разметку росписи, которая проявилась сейчас в углублениях верхнего слоя грунта [770]. Эта разметка может быть в виде осей симметрии или обрамлений, а в некоторых случаях она представляет собой подготовительный рисунок изображения. Такие рисунки, несмотря на большие площади обнажившегося нижнего слоя штукатурки, обнаружены лишь в единичных случаях. Снетогорский художник прибегал к подобному методу не для создания точной подготовительной схемы и не в качестве обязательного этапа работы, а для пробы пера. Показательны в этом отношении рисунки в регистре «Евхаристии», где отчётливо читается очень приблизительный контур двух центральных фигур Петра и Павла, тогда как у остальных апостолов такая разметка отсутствует. Цель такого подготовительного рисунка—в первую очередь определение пластической соотносённости параметров и масштабов фигур композиции, своего рода эскиз в натуральную величину, определяющий модули будущих изображений.

Истинный темперамент снетогорского художника, в творчестве которого очень важна спонтанность, отчётливо проявляется в его подготовительном рисунке. Этот подготовительный этап предваряет собственно живописную часть работы и, по сравнению с пробами на нижнем слое штукатурки, реализует совершенно иные художественные задачи. Его рисунок—виртуозный по исполнению, сочный и пастозный, способен на ошибку, которая зачастую остаётся без исправления, и абсолютно чужд сухой академичности, часто определяющей облик большинства ансамблей, современных снетогорскому. Показателен в этом отношении участок в конхе алтаря, где рисунок проявился на одежде Богоматери (илл. 600), ср. [илл. 565]). Главное в нём—не предварительная модульная разметка или определение стандартов мерных соотношений, и даже не обозначение чётких контуров изображений. В первую очередь он решает задачи соотношения пластических объёмов и форм, и именно поэтому столько раз исправляются контуры изломов чепца, который контрастно выделялся на фоне розового мафория. Поиск пластической выразительности изображения осуществляется художником сразу в процессе написания фрески, поэтому он так часто позволяет себе исправления прежде намеченного контура. Изменения размеров нимбов Богоматери и Младенца—яркая тому иллюстрация. Художник мыслит пластическими массами и исправляет их на ходу, соотнося вырисовывающееся изображение с параметрами конхи, поэтому нимбы, оказавшиеся слишком большими, он уменьшает, закрашивая лишнее фоновой каской. Показательно, что мастер отказыва-

ется от графы, нимбы написаны им от руки, без разметки циркулем, чем он демонстрирует категорический отказ от детерминированных ремесленных норм.

Поиск более выразительной пластической формы проявляется и в других композициях, где в утратах верхних слоёв живописи стали видны остатки предварительных разметочных рисунков. Так, в изображении орла, символа евангелиста Марка, художник изменяет расположение крыльев, одно из которых изначально было поднято вверх, а в «Распятии» он закрашивает фоном горки, которые предварительно должны были подниматься почти до перекрестия и нивелировали бы динамическую выразительность контуров фигуры распятого Христа. Примечательно, что и в предварительном рисунке ликов художник зачастую выявляет пластические элементы конструкции лица, такие как, например, затенённые участки вокруг глаз, притенения вдоль носа или вокруг губ.

Показательно, что в аналогичной манере снетогорский мастер исполняет редкие орнаментальные элементы росписи, которые построены исключительно в рамках вариаций мотива плетёнки, не имеющей при этом чётких привязок к растительным формам. Орнамент снетогорских фресок трудно описать привычными терминами. В его основе лежит принцип переплетения белой полосы или ленты, имеющей обводку и располагающейся на двух- или трёхцветном фоне. В целом такой тип орнамента восходит к мотивам так называемого «ременного» плетения, в своей основе растительного происхождения, но степень стилизации и абстрагирования изображения здесь настолько сильна, что конкретные ассоциации с природными формами почти не дают себя знать. Орнаментальные фризы или вставки в виде медальонов крайне ограничены, и их конструктивная роль, обычная для любого монументального ансамбля, где орнамент всегда несёт архитектурную нагрузку, в снетогорских росписях мало заметна. Сам рисунок переплетений, хорошо известный средневековому искусству и Древней Руси, и северной Европы, утрачивает обычную для него симметричность и превращается в заполнение плоскости свободно располагающимися плетениями. В то же время подобный подход к орнаментальной части росписи оказывается абсолютно гармоничным для всего ансамбля и не вызывает никакого противоречия, обладая той же степенью спонтанности и раскованности, что и другие элементы декорации снетогорского собора [771].

В масштабных соотношениях и принципах пропорционирования фигур снетогорский художник проявляет определённую склонность к новым понятиям палеологов-



600

ского искусства. В его постановках отчётливо видно тяготение к обобщённости и плавности контуров, отказ от излишней детализации, укрупнённость и масштабная значимость форм, что на псковской почве проявилось в таких иконах второй половины XIII—начала XIV в., как «Пророк Илья в пустыне» из Ильинской церкви в Выбутах или, в гораздо меньшей степени, в «Успении» из церкви Успения с Пароменья [772]. В основе этих характеристик, конечно же, лежал провозглашённый византийским искусством этого времени возврат к скульптурности антикизирующих образцов. Снетогорский мастер остаётся верен более сдержанной интерпретации этих новых норм, а в чём-то следует и старым принципам XII в., не забывая о наработанных комниновским искусством методах аскетизации изображения. Намеренная уплощённость крупной по очертаниям формы, её дробление резкими белильными ассистами, умышленная скупость колорита—все эти приёмы говорят о глубокой укоренённости аскетических норм домонгольского искусства в мировоззрении снетогорского художника. В то же время отдельные образы, такие как, например, трубящие ангелы из сцены «Видение пророка Данила» [ил. 601], убедительностью своего пространственного решения и реальностью ощущения паре-

[771] Подробный анализ орнаментов см.: Орлова, 2004. С. 51–66.
[772] Лифшиц, 2004. С. 72–116, 148–162.

600 Богоматерь. Роспись конхи алтарной апсиды собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь
601 Видение пророка Даниила. Роспись собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Ангел
602 Ангел. Фреска северо-западной капеллы церкви Богоматери Афендикко в Мистре. 1312–1321 гг.



601



602

ния фигур живо напоминают классические примеры XIV в., такие как фигуры ангелов из притвора Афендикко в Мистре (1312–1321) [ил. 602] или ангела из «Благовещения» кисти Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде (1378) [773].

Пространственно-композиционные решения также являются областью творческого поиска снетогорского мастера. Во многих случаях он следует традиционным схемам построения, создавая статичные сцены, в которых хорошо читается классическая иконографическая традиция этих сюжетов. Таковы, например, «Сретение» или «Воскрешение Лазаря», где экспрессия движения уступает место уравновешенности и стабильности. Но в «Сошествии во ад» он уже сходит с этого пути и вносит в построение композиции свои антитезы, драматизирующие сюжет. Так, мерно торжественной беседе ветхозаветных праведников, стоящих по сторонам от фигуры Христа, противопоставлена распростёртая и совершенно беспомощная фигура сатаны, которого энергично сковывают два ангела. Ещё более отчётливо усвоенный снетогорским мастером метод динамических противопоставлений виден в «Распятии», где персонажи поделены на две группы по степени переживания события. В левой её части, одесную распятого Спасителя, представлены

[773] Лифшиц, 1987. Ил. 148.

предстоящие Мария и Иоанн Богослов, сопровождаемые ещё несколькими персонажами. Их фигуры исполнены глубокой скорби и тишины. Напротив, справа от креста изображена шумная толпа воинов и фарисеев. Все находятся в движении—они переговариваются, жестулируют, движутся в разные стороны, многочисленные ступни их ног перепутались в бессмысленном порыве, а в целом эта часть композиции создаёт ощущение гомона и суеты. Особенно показателен воин, указывающий на Христа высоко поднятым перстом и как бы говорящий с издёвкой: «Если Ты Сын Божий, сойди с креста» (Мф. XXVII, 40). Его гипертрофированно отталкивающий облик [ил. 603] явно списан с фрески мирожского собора, где присутствует аналогичный персонаж [ил. 604], но это лишь редкий пример буквального обращения снетогорского художника к мирожским образцам. Наконец, внизу в неестественно развёрнутых позах изображены два воина, разыгрывающие хитон Спасителя. Фигура Христа, выделенная масштабно, приобретает в этом море человеческих переживаний и страстей надмирное значение, и становится понятным ход мысли художника, который, как уже отмечалось выше, удалил из композиции горки Голгофы, заменив их светло-голубым фоном, абстрагирующим пространство композиции. Снетогорское «Распятие» в этом отношении совершенно оригинально по композиционному построению, в котором традиционно всегда на первый план выводится идея предстояния Кресту в расположенных по его сторонам образах Богоматери и Иоанна Богослова.

Композиционная вариативность работы снетогорского мастера хорошо прослеживается по двум соседним сценам Богородичного цикла, расположенным во втором регистре восточной стены южного рукава подкупольного креста. «Рождество Богоматери» осмыслено им как храмовый образ, чему соответствует и расположение сцены на пилоне справа от алтарной арки в уровне алтарной преграды. Композиция «Рождества» построена по иконному принципу и разделена на несколько мелких по масштабу сюжетов, обрамляющих крупномасштабную фигуру Анны, возлежащей на ложе и окружённой служанками. Статичности фигуры Богоматери вторят другие персонажи и детали композиции: фронтально построенная сцена «Омовения», столпообразные фигуры служанок с опахалами, тяжёлые складки ткани, ниспадающей с ложа. Совершенно иначе построено «Введение во храм», где композиция имеет фризовый характер. Действие разворачивается здесь в процессии, которую открывают Иоаким и Анна. Они изображены в беседе, их



603



604

603 Распятие. Роспись собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Воин
604 Распятие. Роспись купола Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Около 1140 г. Деталь: Воин

фигуры изысканно развёрнуты друг к другу. Процессия дев со свечами сопровождает юную Марию, которая изображена дважды—среди дев и подходящей к первосвященнику. Фигуры дев показаны в сложных разворотах, с явной ориентацией на антикизирующие образцы раннепалеологовского искусства, а вся структура процессии находит целый ряд аналогий в византийской живописи рубежа XIII–XIV вв. [774] Совершенно иную пространственно-композиционную структуру имеют в этом же регистре росписи южной и западной стен, где разворачивается подробнейшее повествование Рождества Христова, иконография которого была рассмотрена выше. Этот сюжет включает множество сцен, которые объединены общим фоном в виде горок. События разворачиваются в хронологической последовательности и раскрываются перед зрителем широкой панорамой, где снетогорский мастер даёт волю свободной художественной экспрессии и динамичным сценическим построениям.

Чутко относясь к композиционно-смысловому строю сюжета, снетогорский мастер чаще забывает про концепцию архитектурности, присущей византийским храмовым росписям этого периода. Одним из редких примеров учёта архитектуры в композиционном построении является огромное «Успение», которое занимает всю северную стену. Окно в её центре, ныне сильно растёсанное, вынудило художника изменить традиционную центричную схему композиции, но он решил этот вопрос весьма своеобразно и в соответствии со своей художественной интуицией. Ложе Богоматери опущено ниже подоконника, но Христос с фигуркой спелёнутой Души стоит не лицом к Богоматери, а за её головой, обернувшись в сторону окна. Импульс Его движения направлен именно к оконному проёму, откуда истекает дневной свет, получающий совершенно определённое осмысление источника неземного света. Таким образом, архитектурный элемент и его функция оказываются символически включёнными в композицию «Успения».

Если асимметричное построение «Успения» в целом вписывается в ряд подобных решений, известных по памятникам палеологовского периода [775], то в других случаях художник с поразительной лёгкостью пренебрегает архитектурными принципами. Буквально рядом с «Успением» на всю высоту западной стены располагается мелкомасштабный протоевангельский цикл, состоящий из 12 сцен, размещённых в три регистра, что создаёт резкий пропорциональный перебой в системе декорации этой части храма. Игнорирование архитектурных форм видно в регистре преподобных отцов, где две фигуры—Онуфрия Великого и Павла

[774] Ближайшей аналогией можно назвать одноимённую композицию в росписях собора Протата на Афоне конца XIII в. См.: Лифшиц, 2004. С. 256–257.

[775] Схожее решение известно на примере сцены «Покров» на хорах церкви Фёдора Стратилата на Ручью в Новгороде, где окно как источник света имеет композиционное осмысление (Царевская, 2007/1. С. 140).

Препростого—наполовину «съедены» арками, ведущими в пространства жертвенника и дьяконника. Подобные решения, совершенно немислимые для классических памятников этого периода, в обилии можно встретить в росписях греческой провинции. Но наиболее показательными в данном плане являются изображения ангелов и апостолов в росписях западного свода, где центральные по своему значению сцены с Христом Судией и Христом Ветхим денями как бы перетекают со склонов на лютет, подпружную арку и даже на её щеку, из-за чего фигуры ангелов художник вынужден писать под наклоном. В таком решении заключён весь характер работавшего здесь мастера, творческий порыв которого не терпит ни минуты сомнений.

Вариативность и свобода художественного метода остаётся отличительной чертой работы снетогорского мастера, в чём он не отказывает себе даже в таких ответственных моментах, как изображение ликов. Художник поразительно подвижен в различных приёмах, и здесь порой трудно уловить какие-то жёсткие закономерности, хотя в отдельных случаях избранные им приоритеты оказываются вполне оправданными, в первую очередь с точки зрения значимости образа в системе росписи и её иконографической программе. Так, например, в центральном образе Спасителя из «Вознесения» использованы живописные приёмы, которые нигде более в храме не встречаются [ил. 605]. Подкладочный слой под высветления на лице Христа прорабатывается не светлой охрой, а разбелённой киноварью, которая создаёт прозрачный светло-розовый тон и весь образ приобретает «румяную» тональность, что принципиально отличает его от других образов храма. Только затем художник кладёт высветления в виде белильных линий различной плотности, которые в сочетании с розовым тоном карнации создают эффект свечения, исходящего изнутри преображённой материи. Этот приём как будто призван акцентировать главный смысл изображения Христа, возносящегося во плоти на небеса и приоткрывающего молящимся образ «будущего века». В этом отношении образ Христа уместно сравнить с известной ярославской иконой «Архангел Михаил» конца XIII в., где столь же концептуально используется аналогичный живописный приём.

Другие центральные образы также выделены особой манерой исполнения ликов. В первую очередь это касается изображений Богоматери и Младенца в конхе апсиды, чья прекрасная сохранность и ряд технологических наблюдений говорят о том, что художник сначала полностью написал сами лики и лишь затем приступил к проработке



605



606

605 Вознесение. Роспись купола собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря. Деталь: Лик Христа
606 Успение. Роспись собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря. Деталь: Ангел

других частей изображения. Лики Богородицы и Младенца написаны в иной манере, с использованием густой тёмной подкладки благородной коричнево-вишнёвой тональности с лёгким фиолетовым оттенком. Мастер буквально лепит форму, нанося широкие тёмно-фиолетовые тени, являющиеся своего рода «фирменным» знаком снеготорских росписей, а затем накладывая густое охрение, которое имеет очень пастозную и плотную структуру, где хорошо ощущается мазок кисти. При этом участки высветления занимают лишь наиболее выпуклые части ликов, чем подчёркивается их рельефность и одновременно создаётся контрастное сочетание освещённых и затенённых участков. Это вносит в образы значительную долю экспрессии и драматизма, которые усилены фактурными белильными высветлениями. Манера исполнения этого лика, да и сам снеготорский образ, обнаруживает удивительное сходство с изображением Богородицы на чтимой иконе «Богородица Печерская-Свенская», датируемой около 1288 г. [см. ил. 382]. Но самой близкой, если не буквальной, аналогией фреске конхи является икона «Богородица Одигитрия», по сей день находящаяся в процессе раскрытия в мастерских ВХНРЦ, которая могла быть одним из моленных образов собора Рождества Богородицы, и, скорее всего, принадлежит кисти ведущего

мастера снеготорских фресок [776] (см. о ней с. 299–300 наст. изд.).

Сравнение центральных образов купола и алтарной конхи отчётливо демонстрирует дифференцированный подход в работе снеготорского художника. Лики Богородицы и Младенца, в большей степени приближенные к человеку и миру, имеют более тёмную, насыщенную живопись, здесь используются сгущённые краски и контрастные световые сочетания, создающие драматические, эмоционально наполненные образы, в отличие от успокоенного, «надмирного» лика Христа из «Вознесения». Из приведённого сравнения можно сделать вывод, что именно содержание образа, его догматическая значимость и богословская осмысленность определяют манеру, которую выбирает художник. Подобный метод работы, в целом являвшийся нормой для художников-монументалистов, далеко не во всех ансамблях выдерживался чётко и последовательно, поэтому данная характеристика высоко поднимает планку оценки мастерства снеготорского художника.

Порой создаётся впечатление, что мастер пробует различные формы, приёмы и методы в живописи ликов, как будто перебирает разные известные ему манеры письма, ища и часто находя подходящие средства выразительности, которые совпа-

[776] Подробный анализ истории, иконографии и стилистики этой иконы см.: *Лифшиц*, 2004. С. 163–184.

дают с содержанием того или иного образа. Характерно, что такое разнообразие он часто допускает даже в пределах одной композиции. Так, в «Успении Богородицы», занимающем всю северную стену подкупольного пространства, лики верхних ангелов, расположенных по сторонам от престола, написаны в очень тонкой и аккуратной манере, тонкими и довольно жидкими белильными линиями, которые положены поверх светло-коричневой карнации и напоминают прозрачную сетку или паутинку, создающую подвижное свечение пробелов [ил. 606]. Такая утончённая и облегчённая манера письма соответствует и обликам самих ангелов—с тонкими чертами лица, исполненными аристократического благородства и величественной отрешённости. Их лики совершенно уникальны для снеготорского ансамбля, где всё же преобладает укрупнённая форма, повышенная выразительность и порой даже некоторая грубость. Весьма показательна, что такая же манера письма, вызывающая в памяти утончённые образы позднего XII в., присутствует в изображении Христа из «Распятия», расположенного рядом на восточном склоне северного свода. Его лик и тело сотканы такими же тонкими лучами света, но на изображении Спасителя эти линии приобретают напряжённость и некоторую хаотичность, что придаёт ему совершенно иную выразительность. И ангелы, и распятый Христос, написанные в такой облегчённой системе художественных приёмов, как будто полностью отрешены от всего мирского, от материи и тяжести бытия, но едва уловимые нюансы в манере нанесения пробелов создают совершенно разные настроения—торжественной надмирности у ангелов и глубочайшего трагизма у Христа.

Другие образы и в «Успении», и в «Распятии», а также в расположенном здесь же, на противоположном западном склоне свода, «Сошествии во ад» написаны совершенно по-другому. Резкое изменение манеры письма особенно заметно при сравнении ангельских образов с изображёнными в том же «Успении» летящих на облаках апостолов, которых несут ангелы. Их лики неожиданно обретают утяжелённость и расплывчатость, а живопись начинает строиться по кардинально иным принципам, так что сначала создаётся отчётливое ощущение, что здесь в работу включается другой мастер. Однако перед нами всё тот же снеготорский художник, который выдаёт себя присутствием только ему почерковыми моментами в построении лика, в его рисунке, в соотношении глаз и носа, в изломленной форме переносицы. Между тем главными формообразующими элементами этих ликов оказываются двухцветные—красно-коричневые

[777] *Попова*, 2005. С. 175–204.

[778] Общую характеристику см.: *Джурич*, 2000. С. 108–121.

[779] *Смирнова*, 2004/2. Кат. № 3, 6.

и оливковые—притенения, которые накладываются поверх светло-охристой карнации, сплавляя объём лика [ил. 607, 608]. Этот метод письма, пришедший ещё из античности и всегда живший в искусстве византийского мира, широко распространяется в живописи XIII в. с её явным тяготением к объёмности и материалности. Но в данном случае присутствует одна черта, сближающая эти фрески, скорее, не с примерами XIII в., а с образами, пришедшими из раннего XII в. Этот эффект рождается из сочетания массивности форм и в то же время резкого и даже несколько нервного абриса, жёсткой прорисовки черт лица, что придаёт ему обострённость и повышенную выразительность. Именно такой художественный строй был присущ ряду памятников, созданных в конце XI—первой четверти XII в., причём в том стилистическом русле, которое может быть связано с аскетическим монастырским искусством [777]. Создаётся впечатление, что именно подобные памятники XII в., такие как фрески собора Антониева монастыря в Новгороде (1125), инспирировали снеготорского мастера на создание этих изображений.

Рассматриваемые образы апостолов и ангелов из «Успения» снеготорского собора хотя и немногочисленны в сравнении с примерами другой манеры письма, но чрезвычайно важны в плане понимания взаимоотношений снеготорского художника с традициями раннего палеологовского искусства. В живописи XIII в., особенно во второй половине века, подобная манера письма ликов с использованием красных и оливковых теней, сплавлявших форму, была распространена повсеместно. За совокупностью художественных приёмов, выявлявших округлость формы, пластику лика, его объёмность, стояло не только новое увлечение византийской элиты эллинистическими идеалами. Обновлённые художественные методы и идеалы, создающие объёмные, румяные, наполненные светом образы, в первую очередь открывали новые пути для поиска идеальной, просветлённой формы и материи, преображённой Божественной энергией. Наиболее отчётливо новая концепция формы звучит в таких памятниках XIII в., как церкви Апостолов в Пече (около 1260), Троицы в Сопочанах (1263–1268), Богородицы Перивлепты в Охриде (1294–1295) [778]. На Руси к этому широкому стилистическому направлению можно отнести такие ярославские иконы позднего XIII в., как «Богородица Толгская Первая» (тронная) или «Архангел Михаил» [779] (см. с. 260–262, 266–269).

Формально данную группу ликов апостолов и ангелов из «Успения» можно соотносить с этим направлением, однако трактовка



607

607 Успение. Роспись собора Рождества Богородицы Снеогорского монастыря. Деталь: Юный апостол, несомый ангелом на облаках
608 Успение. Роспись собора Рождества Богородицы Снеогорского монастыря. Деталь: Апостол Павел, несомый ангелом на облаках



608

этого приёма в интерпретации снеогорского художника представляется совершенно иной. Его образы, выполненные с использованием объёмных моделировок, оказываются при этом уплощёнными, форма не круглится и наполняется, но, наоборот, подчиняется плоскости. Достигается это благодаря резкому ломаному рисунку, жёстким абрисом обводящим черты лица, вследствие чего наполненная объёмом форма как бы сдувается. Художник словно стремится одновременно и показать тяжесть и материальность формы, и преодолеть её, наполнив образ новым духовным содержанием. Показательно, что эту характеристику вполне правомочно применить и к живописи фигур, которые имеют в этой части композиции массивные кургузые пропорции, как будто искажённые тяжестью и материальностью формы. Между тем они написаны в чрезвычайно облегчённой манере, размашистыми жидкими тенями, которые формируют объём фигуры, оставляя открытыми на световых участках драпировок большие плоскости белого левкаса, иногда дополненного широкими мазками чистых белил. Создаётся впечатление, что художник вкладывал определённый смысл в манеру исполнения именно этой части «Успения», желая показать, как летящие апостолы, чудесным образом несомые ангелами, Божественной силой

преодолевают материальность и тяжесть бытия.

Но этот художественный ход остаётся лишь ярким эпизодом в общей картине всего ансамбля, и уже в нижней зоне «Успения» мы видим не такие сложные приёмы письма. Столь продуманное, системное отношение к живописи ликов прослеживается, естественно, далеко не во всех изображениях храма. В композициях сводов и стен манера письма зачастую утрачивает программную сложность и вариативность, и здесь художник прибегает к более стандартной манере личной живописи. Впрочем, стандартной её можно назвать лишь с большой натяжкой, поскольку индивидуализм художественного метода и здесь остаётся преобладающим. Снеогорский художник продолжает применять сразу несколько манер в написании ликов, причём в их распределении по храму и даже в пределах одной композиции не всегда улавливается логика. В то же время в этой особенности проявляется главная черта метода снеогорского мастера: его необыкновенная художественная свобода, постоянная открытость стилистическому поиску, что в целом и определяет облик всего ансамбля. Не нарушая общей художественной целостности, мастер как бы подбирает второстепенные живописные приёмы каждому святому, благодаря чему

они обретают особую выразительность и неповторимость. Действительно, все персонажи имеют своё лицо, в храме нет ни одного стандартного или проходного образа, а в совокупности они создают впечатляющую картину разноликого мира, наполненного разными индивидуальностями, которые передают зрителю сосредоточенное в них духовное напряжение. При этом разнообразие не ведёт к нестройному многоголосию. Напротив, ансамбль приобретает мощное полифоническое звучание, дирижируемое ярким художественным гением работавшего в храме мастера.

Наиболее распространённым вариантом письма ликов является довольно сложный и многоступенчатый метод с использованием подготовительных теней и жидкой пробелки. Последовательность его такова: поверх очень приблизительного и далёкого от детализации подготовительного рисунка, о котором мы говорили ранее, накладываются широкие тени густого фиолетового цвета, которыми обводятся контуры, глазницы и нос. Эти тени, являющиеся исключительной характеристикой снетогорского ансамбля, не имеют широких аналогий в живописи византийского мира и, вне сомнения, свидетельствуют об усложнении методов личного письма, что явилось отличием палеологовского искусства. Эти тени в ходе дальнейшего письма почти полностью скрываются последующими красочными тонами, но по краям они всё же просвечивают, усиливая объёмность формы и придавая всему образу непривычную по цвету колористическую напряжённость. Тональной основой лика служит густое коричневато-вохренное (карнация), которое часто имеет фиолетовый оттенок. Уже поверх него идёт проработка формы жидкими, практически чистыми известковыми белилами, которые часто накладываются столь тонким слоем, что через него просвечивает подкладочный тон. В отдельных случаях наиболее высвеченные участки лика акцентируются белильными оживками—короткими энергичными мазками или лучами в виде тонких и часто положенных линий. В целом завершающая пробелка очень индивидуальна и не вписывается в какую-то жёсткую схему, что отчётливо характеризует художественный темперамент снетогорского мастера. Так, например, в «Сретении» типологически схожие старческие лики Иосифа Обручника [илл. 609] и Симеона Богоприимца [илл. 610] имеют совершенно различные характеристики. Лик Иосифа выполнен как раз в вышеописанной манере с жидкими белильными проработками, которые по контурам обойдены тонкими светящимися линиями, несколько усиливающими пластику лица. Образ Иосифа очень типичен для снетогор-



609

ского мастера—чуть распластанное лицо, с крупными выразительными чертами, несёт на себе печать духовной сосредоточенности и некоторого простодушия. Совершенно иначе решён лик старца Симеона, в моделировке которого использованы энергичные пастозные белильные блики: его образ духовно пронзителен и печален, живо напоминая образцы развитого комниновского стиля позднего XII в.

Завершая анализ художественного своеобразия снетогорских фресок, необходимо сказать несколько слов о сопроводительных надписях. В целом ряде других фресковых ансамблей они очень часто вступают в некоторый контраст со стилистикой живописи. Они как будто сотканы из другого материала, слеплены из другого теста, и в них явно ощущается другая рука—не художника, а писца,

609 Сретение. Роспись восточного склона южного свода собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Иосиф Обручник
610 Сретение. Роспись восточного склона южного свода собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Симеон Богоприимец



610

[780] Особенно показательны в этом отношении некоторые композиции росписей Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке (ок. 1161), где сопроводительные надписи на относительно небольших по площади композициях достигают 13 строк.

относящегося к процессу написания текста совершенно иначе. Создаётся устойчивое впечатление, что для исполнителя текста существовала единственная задача—донести содержание до зрителя, причём в наиболее исчерпывающем, полном объёме текста. Именно поэтому писец часто не заботится о том, как текст будет вписан в композицию. Буквы оказываются разного размера, строки сбиваются и искривляются, а сам текст иногда начинает соперничать с изображением, занимая всё свободное пространство фона [780]. Причины, по которым сопроводительные надписи во многих русских стенописях выполнял не сам художник, а посторонний писец, могут быть самыми разными, однако наиболее очевидным является самое простое объяснение: авторы фресок не владели русской грамотой, будучи греческого происхождения.

В снетогорском соборе, напротив, наблюдается полное единение самой живописи и сопровождающих сюжет текстов. Надписи выполнены в полном соответствии с духом памятника, они столь же свободны по написанию и расположению в структуре сюжета, в полном смысле являясь естественной составляющей частью композиции. Наиболее показательны примеры, в которых надписи имеют совершенно нестандартное с точки зрения обычных правил расположение. Такова, например, надпись «Распятие Господне» на верхней перекладине креста в композиции «Распятие», или надпись в «Сошествии во ад», где буквы имеют чисто декоративное написание, напоминающее размашистую вязь, казалось бы, совершенно неуместную в практике монументальной живописи. В «Успении» обрывки сопроводи-

тельных надписей, сейчас сильно утратившиеся, разбросаны практически по всей сцене, наделяя каждый персонаж не только именем, но и пояснительным текстом. В других случаях надпись несёт декоративно-композиционную функцию, как, например, подпись «звезда» в «Путешествии волхвов». Таким образом, и надписи включены автором снетогорских росписей в композиционный строй фрески, участвуя в построении сцены. Из этого можно также сделать один очень важный и однозначный вывод—снетогорский художник был носителем языка сопроводительных надписей, или, говоря более определённо, он был русским [781].

Индивидуальность снетогорского художника, столь ярко проявившаяся в созданном им ансамбле, оказывается трудно преодолимым препятствием в определении стилистических истоков его искусства, которые не поддаются однозначному и вполне внятому определению [ил. 611]. В его творчестве очень ясно ощущаются традиции предшествующей, комниновской эпохи и искусства начала—середины XIII в., но столь же очевидно, что эти традиции уже в значительной степени растворены в искусстве палеологовской эпохи. Вместе с тем если смотреть на этот ансамбль в перспективе поступательного развития искусства, то создаётся ощущение, что художника снетогорских фресок как будто не затронули многие художественные новшества, которые определили специфику памятников магистрального направления в византийской живописи конца XIII—первой четверти XIV в. Показательно, что непосредственными современниками снетогорских росписей, созданных в 1313 г., являются многие выдающиеся ансамбли зрелого палеологовского стиля—мозаики монастыря Хора в Константинополе (около 1316–1321), фрески и мозаики церкви Св. Апостолов в Фессалониках (1310–1314), фрески сербских церквей Богородицы Левишки в Призрене (1310–1313), Св. Георгия в Старо Нагоричино (1317–1318), Св. Никиты в Чурчере (1316), росписи фессалоникийской церкви Св. Николая Орфанос (1310–1320) и др. Живопись снетогорского храма находится в ином русле, лишь иногда она обнаруживает точки сближения с магистральным направлением византийской монументальной живописи своего времени. В то же время снетогорского мастера никак нельзя назвать ретроградом и консерватором. Напротив, его художественные поиски и стилистические открытия вызывают в сознании прямые аналогии с исихастским направлением в искусстве второй половины XIV в., наиболее полно представленным ансамблями

фресок новгородских церквей Успения на Вологовом поле (1363), Феодора Стратилата (1370-е гг.) и Спаса Преображения на Ильине улице (1378), последний из которых принадлежит кисти гениального Феофана Грека. Если учитывать, что снетогорский мастер работал на 50–60 лет ранее художников, расписавших названные новгородские храмы, то приоритет его творческого метода становится очевидным.

Логика и хронология развития стиля монументальной живописи XIV в., да и сама художественная структура памятника указывают на то, что истоки феномена снетогорских росписей следует искать не на основном пути развития палеологовского искусства, а в других стилистических направлениях. Они формулировались параллельно магистральной линии, идущей из столицы византийского мира, но вобрали в себя иные художественные тенденции, обусловленные как общими, так и локальными закономерностями. В искусстве византийского мира на протяжении всего XIII в. совершенно определённо и закономерно просматривается переживание и трансформация комниновских традиций. Если для памятников начала—первой половины XIII в. такая преемственность представляется более чем закономерной, то для целого ряда ансамблей середины—второй половины столетия в упорном обращении к традициям предшествующей исторической эпохи можно увидеть вполне осознанную тенденцию. Ретроспективизм в целом был характерен для искусства этого периода, что отчасти может объясняться самим духом эпохи, который был порождён государственным кризисом Византийской империи, длившимся всю первую половину столетия. В подобной обстановке политической нестабильности образы прошлого, естественно, могли ассоциироваться с былым величием византийского духа. Но, естественно, далеко не везде отсутствие отклика на новые палеологовские идеалы объясняется столь высокими соображениями. Искусство XII в. создало чрезвычайно устойчивую систему художественных координат, благополучно просуществовавшую преимущественно в периферийной среде, которая либо не была подвержена прямому воздействию столичного искусства, либо намеренно ограждала себя от этого влияния, видя в консервативной преемственности гарантию духовной стабильности и самостоятельности.

Очевидно, оба направления, а вернее сказать, два художественных мировоззрения сосуществовали в искусстве второй половины XIII—первой трети XIV в. в полном смысле слова параллельно, не задевая друг друга, а напротив, взаимодействуя и обога-

611 Вознесение. Роспись купола собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Деталь: Ангел

[781] Т.В.Рождественская на основании анализа сопроводительных надписей делает вывод о принадлежности их автора северо-западной псковской диалектной зоне. См.: *Рождественская, Сарабянов, 2008, С.119.*

[782] Согласно точной характеристике Э.С.Смирновой, образы Христа, принадлежащие кисти этого мастера, исполнены в последовательности сложной светотеневой моделировки с постепенным нарастанием света путём градуированного высветления карнации. Завершающие блики света, положенные плотными мазками, да и вся манера письма вполне сравнимы с многочисленными примерами искусства позднего XII в. По своей структуре эти образы полностью соответствуют позднекомниновской типологии лика, аскетичного по своей природе. Изображения Христа в интерпретации боянского мастера обладают чрезвычайно богатой шкалой выразительности, в них нет и намёка на стандартизацию образа, что чуть позже станет отличительной чертой искусства магистрального направления. Все лики Христа в Бояне обладают яркой индивидуальностью, своими физиогномическими особенностями, обусловленными разницей иконографических вариантов, наконец, своей степенью эмоциональной напряжённости. Они далеки от экзальтированности, свойственной многим памятникам позднекомниновского искусства, но в них в равной степени отсутствует стандартизированная отрешённость и надмирность. Эти образы активно обращены в мир, к человеку, создавая настроение духовной глубины и умиротворённости (см.: *Смирнова, 2011/2, С.142–149.*)



611

щая общую картину художественной жизни того времени. В этом отношении классическим памятником являются росписи церкви Св. Николая в Бояне близ Софии (1259 г.), где оба направления, реализованные двумя художниками, сосуществуют в рамках одного небольшого ансамбля. Со всей определённой ретроспективный подход определяет творчество ведущего мастера, написавшего все главные композиции основного объёма храма [782]. В то же время первый художник обнаруживает разительный контраст со вторым мастером, расписавшим в основном притвор храма, манера которого как раз абсолютно вписывается в магистральную линию развития раннепалеологовского искусства, с его тяготением к некоторому натурализму, уплотнению формы, акцентированию её материальности. Таким образом, можно сказать, что художественная структура боянских фресок определяется теми двумя основными векторами, по которым пойдёт стилистическое развитие византийской живописи второй половины XIII и даже начала XIV в.

Примеры устойчивости комниновских традиций в раннепалеологовском искусстве

многочисленны. Например, в росписях церкви Св. Николая в Манастире (1271 г.), памятнике не столь рафинированном и дающем пример более простой адаптации этого явления, широко используются живописные приёмы, особенно в разделке драпировок, которые являются наиболее характерными чертами стиля развитого XII в. или так называемого позднекомниновского маньеризма [783]. Однако и здесь проявляются разные стилистические полюсы, определяемые участием в росписи храма трёх мастеров. Для одного из них характерен ретроспективизм и ориентация на маньеристическое искусство позднекомниновского периода, в искусстве другого проявляется связь с магистральным направлением XIII в., наиболее ярко представленным живописью Сопочан, наконец, третий мастер как будто предвосхищает стиль фресок церкви Богородицы Перивлепты в Охриде [784]. Эти параллели отнюдь не являются аналогиями живописи снетогорского собора, которая обладает своей неповторимой индивидуальностью и не находит прямого сходства ни с одним из известных ансамблей палеологовского периода. Однако примеры фресок Бояны или Манастира, а также множества других памятников отражают общую тенденцию этого времени, в русле которой и были созданы снетогорские росписи.

Общая картина развития византийской монументальной живописи конца XIII—начала XIV в. с каждым годом становится всё шире и разнообразнее, благодаря раскрытию и изучению новых памятников. Если для О. Демуса, определившего художественное своеобразие магистрального направления искусства XIII в., которое воплотилось в сербских росписях Студеницы, Милешево, Печа и Сопочан, росписи византийских окраин оставались провинциальными и по духу, и по мастерству [785], то открытия последних 50 лет в корне изменили это представление. В то же время приходится констатировать, что процесс научного осознания этой проблемы находится практически в своей начальной стадии. Греция, богатая памятниками этого периода, даёт срез самых разнообразных стилистических тенденций, и если искусство Фессалоник и Мистры тяготеет к более классическому течению, то ансамбли Аттики, Эвбеи и островов, проанализированные Д. Мурики, показывают куда более сложную картину соединения старых традиций и палеологовских инноваций [786]. Очевидно, что искусство порубежных десятилетий XIII и XIV вв., сохранявшее позднекомниновские традиции и в то же время впитывавшее новые художественные тенденции, было широким явлением как в искусственном, так и в географическом смысле, которое нельзя объяснять только ретроспек-

[783] *Hadermann-Misguich, 1975, P.392–423.*

[784] *Захарова, 2012, С.123–139.*

[785] *Demus, 1958, S.1–63.*

[786] *Mouriki, 1978, P.55–84.*

тивизмом или застойным провинциализмом. Образы, сравнимые со снеогогорскими, схожие с ними по прямодушной экспрессии, артистизму исполнения и напряжённой выразительности, можно встретить во фресках церковей Св. Иоанна Златоуста или Св. Афанасия в Гераки [787], Панагии Керы на Крите [788], в мозаиках церкви Панагии Паригоритиссы в Арте [789], и во многих других ансамблях этого периода [790]. Но среди них не найти ни одной даже близкой аналогии снеогогорским росписям. Все эти памятники обладают своей яркой индивидуальностью и художественной неповторимостью в гораздо большей степени, чем это имело место в искусстве комниновского периода, где цементирующим элементом всегда было порой даже невольное тяготение к классической форме, какими бы маньеристическими настроениями оно ни прикрывалось. Здесь же преобладал провинциальный индивидуализм, иногда подпитываемый отсутствием высокого мастерства, но чаще раскрывающий перед нами личность художника—по преимуществу таланта-самородка, не несущего на себе явного знака школы. Если классические ансамбли первых двух десятилетий XIV в. составляют стилистически абсолютно монолитную, но несколько обезличенную группу, то памятники «второго ряда» не находят между собой буквальных параллелей, в каждом случае представляя собой довольно замкнутое стилистическое явление. Именно к этому кругу росписей и относятся снеогогорские фрески.

Древнерусское искусство этого периода развивалось при весьма опосредованном влиянии палеологовских идеалов и норм. Вряд ли было бы правильным объяснять этот феномен исключительно влиянием внешнеполитических обстоятельств и оторванностью Руси от Византии вследствие татаро-монгольского завоевания. Конечно же, этот фактор был весьма значим, но целый ряд произведений, в первую очередь иконописи, свидетельствует о сохранении на протяжении XIII в. художественных контактов с византийским миром. Тем не менее многие произведения древнерусской живописи, в особенности целый ряд новгородских и псковских икон, созданных в рассматриваемый период, демонстрируют связь с позднекомниновскими традициями в гораздо большей степени, чем с современным им палеологовским искусством. Вряд ли за этим стоял осознанный, программный обскурантизм русской художественной среды. Более вероятно, что такое консервативное воздействие на формирование художественных вкусов в значительной степени оказывало то художественное наследие, которое было создано до татаро-монгольского завоевания и окружало художников

Новгорода и Пскова, невольно влияя на сложение их художественных индивидуальностей. В условиях иноверного ига именно эти образы, ассоциировавшиеся со временем былого величия Руси, должны были становиться теми идеалами, на которые ориентировалось общественное сознание.

Ряд русских икон, созданных во второй половине XIII и начале XIV в., таких как новгородские «Спас на престоле с избранными святыми» (ГТГ), «Чудо Георгия с житием», «Св. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» [см. ил. 374, 375, 440] или псковские «Богоматерь Одигитрия» из церкви Николая от Кож и «Успение» из церкви Успения с Пароменья [см. ил. 381, 446], являясь своего рода апофеозом лаконизма форм, граничащего с примитивизмом, на самом деле представляют собой своеобразную форму переживания старой традиции, и параллели с современным им византийским искусством выглядят большой натяжкой. Даже в 1330-х гг. эти настроения остаются вполне актуальными для Северо-Западной Руси, о чём красноречиво говорят клейма Васильевских врат 1336 г. (с. 502–519), или, например, икона «Сошествие во ад» из Тихвина (Новгородский музей) [см. ил. 512]. Среди этих древнерусских памятников второй половины XIII—первой трети XIV в. фрески снеогогорского собора оказываются тем звеном, которое связывает художественную культуру Северо-Западной Руси с палеологовскими традициями в большей мере, чем какой-либо другой ансамбль.

Полемизируя с М. В. Алпатовым, справедливо считавшим, что во фресках снеогогорского собора проявилось влияние искусства палеологовской эпохи [791], В. Н. Лазарев в своё время написал, что «снеогогорские росписи логически завершают линию развития монументальной живописи XII–XIII столетий» [792]. Между тем такие черты этого ансамбля, как необычайная развитость иконографической программы, свобода и живописность художественного воплощения, особый «исихастский» колорит фресок, наконец, яркая индивидуализация всей многогранной художественной материи этого памятника, говорят о том, что эти фрески создавались уже в русле новых тенденций, хотя и во многом преломлённых сквозь призму «исторической памяти» домонгольского искусства. Важно отметить, что снеогогорский художник оказывается совершенно свободным от влияния современного ему искусства Новгорода, и его полифонический и свободный художественный язык куда ближе провинциальным памятникам Греции, чем жёстко структурированному искусству «старшего брата». В целом же изживание комниновских традиций в творчестве снеогогорского мастера даёт себя знать гораздо сильнее, чем их пусть даже

[787] *Μουτσόπουλος, Διμήτρος*, 1981. Σ. 1–45, 137–170.

[788] *Borboudakis*, 1982. Taf. 15, 16, 35–42.

[789] *Chatzidakis*, 1994. Figs. 156–161.

[790] Их краткий, но ёмкий обзор см.: *Mouriki*, 1978. P. 74–83.

[791] *Alpatov, Brunov*, 1932. S. 341.

[792] *Лазарев*, 1973. С. 54.

неумышленное сохранение. Именно благодаря этому фактору и возникли те условия, в которых живопись собора Снеогогорского монастыря заложила прочные основы для развития собственных традиций Пскова и почти на столетия предвосхитила художественные достижения и открытия, ознаменовавшие небывалый расцвет монументального искусства Северо-Западной Руси во второй половине XIV столетия.

В. Д. САРАБЬЯНОВ

Монументальная живопись Новгорода 1330-х—начала 1350-х гг.

Монументальная живопись занимала в рассматриваемый период далеко не самое заметное место в художественной жизни Новгорода: редкие её произведения не составили общего потока и не породили постоянной практики храмовой декорации. В этом смысле они не идут ни в какое сравнение с масштабами деятельности фрескистов в XII в., а также с интенсивнейшей работой монументалистов во второй половине XIV в., когда в Новгороде писали свои фрески замечательные мастера из разных регионов православного мира, в том числе Феофан Грек. В сопоставлении с искусством Москвы второй четверти XIV в. монументальная живопись Новгорода также была скромнее. В Москве, как сообщает летопись, работали не только византийские мастера, приглашённые через посредство митрополита Феоноста и несомненно обладавшие высочайшей квалификацией, но и сформировавшиеся к тому времени русские артели. При этом художественных сил вполне доставало на то, чтобы роспись только что выстроенных храмов осуществлялась почти сразу после постройки, с интервалом в один-два года для просушки сооружения. В Новгороде же такого постоянства не было, случались затяжки более чем на десятилетие. Тем не менее наблюдаемое в 1330–1350-х гг. при владыках Василии и Моисее оживление храмового строительства мало-помалу вывело искусство стенописи на новый уровень, наметив решительный перелом в убранстве храмового интерьера.

Что мы знаем об этом этапе новгородской монументальной живописи? Ещё недавно можно было констатировать лишь факт создания двух не дошедших до нас фресковых ансамблей—росписей церкви Входа в Иерусалим в новгородском Детинце, исполненных в 1338 г. византийскими мастерами, и главного храма Воскресенского Деревяницкого монастыря, украшенного в 1348 г. С некоторыми оговорками этот перечень дополнялся характеристикой руи-

нированной, но известной по довоенным фотографиям и копиям алтарной фрески первого слоя в церкви Успения на Волоотовом поле, исполненной в 1352 г. или ненамного позднее.

На основании этих данных, а также анализа общей картины новгородской живописи второй четверти—середины XIV в. Л. И. Лифшиц сделал вывод о неизбежности внедрения в художественную практику монументальной живописи Новгорода не только отдельных элементов, но и целостной системы изобразительного языка палеологовского искусства XIV в., широкого процесса усвоения нового стиля [793]. Именно в этот период по мере активизации духовной жизни города, развития строительной-художественной деятельности и усиления церковных контактов с Константинополем и резиденцией митрополита—Москвой—должен был произойти и, видимо, произошёл отказ от статуарной концепции искусства XIII в. Новые тенденции, носителями которых были прежде всего упоминаемый в летописи автор Входа-иерусалимского ансамбля фресок Исая Гречин «с други» [794], неминуемо должны были сказаться в постепенном и, вероятно, противоречивом постижении—на уровне местных художественных сил—принципов пространственного построения многофигурных композиций, в тяге к передаче движения и сильным ракурсам, в стремлении овладеть новыми возможностями пластического языка, в пробуждении вкуса к более насыщенному светом и разнообразными цветовыми оттенками колориту, подтверждением чему до сих пор служили дошедшие до нас византинизирующие произведения других видов изобразительного искусства, созданные в Новгороде.

Вероятнее всего, основными и едва ли не единственными инициаторами и заказчиками строительства и храмовой декорации были новгородские архиепископы. Поэтому несмотря на то, что пришлые греческие мастера не могли не предложить выработанных к этому времени новшеств в построении программ стенописи, логично допустить, что пожелания владыки, как и в случае росписи церкви Николая на Липне, корректировали состав образов, а возможно—отдельных тем, имея целью укрепить местный пантеон святости.

К настоящему времени, благодаря достижениям археологов и реставраторов, появились реальные свидетельства, подкрепляющие высказанные умозаключения и позволяющие с большим основанием судить о некоторых—прежде лишь предполагавшихся—качествах новгородской стенописи, относящейся к этому периоду. Они трудно уловимы из-за недостатка сохранив-