



Уже к середине XIV в. в казне московских князей находилась так называемая шапка Мономаха—золотой головной убор восточного происхождения, свидетельствующий о тесных культурных контактах Руси и Орды



Златописные композиции на новгородских церковных дверях второй четверти XIV в. отражают процесс активного усвоения форм палеологовского искусства русскими мастерами



Драгоценный складень, созданный в 1312 г. мастером Лукианом, примечателен не только сложностью замысла и тонкостью исполнения, но и принадлежностью к числу немногих подписных произведений средневекового ремесла



Многочисленные каменные иконки XIII–XIV столетий, отличающиеся разнообразием сюжетов и высоким качеством резьбы, позволяют считать этот период временем расцвета русской пластики

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Неравномерная сохранность произведений русского прикладного искусства середины XIII—середины XIV в. серьёзно затрудняет изучение его эволюции. Тем не менее ясно, что этот период был очень плодотворным. Он ознаменовался не только многочисленными проявлениями своеобразия русской традиции, но и её активным развитием, которое сопровождалось освоением художественных форм византийского, западноевропейского и восточного происхождения.

Прикладное искусство Руси в «монгольское» время. Предметный мир храма и княжеского двора

Середина—вторая половина XIII в.

Накануне татаро-монгольского завоевания декоративно-прикладное искусство Руси представляло собой сложившуюся систему, которая играла важнейшую роль в формировании предметного мира средневековой культуры. Отвечая разнообразным потребностям общества, будучи неотъемлемым элементом богослужения, внелитургических религиозных практик, придворного быта и повседневной жизни разных слоёв населения, оно отличалось типологической широтой, многообразием применяемых техник и художественной гибкостью, выражавшейся в способности к органичному соединению черт разных традиций—прежде всего византийской и западноевропейской.

Как и в случае с другими видами искусства, процесс спокойного, обусловленного внутренней логикой, развития «малых искусств» на Руси был осложнён внешними обстоятельствами, которые не могли не иметь значительных последствий. Тем не менее одна из главных проблем, возникающих при обращении к этому материалу, заключается именно в том, что исследователи имеют очень смутное представление о степени воздействия событий 1238—1240 гг. и последующих десятилетий на судьбы прикладного искусства и прежде всего—на его содержательную и формальную стороны. Этот вопрос имеет прямое отношение и к другим явлениям и процессам русской культуры XIII и раннего XIV в. Иными словами, пока не вполне ясно, чем вызвано её несомненное своеобразие и как бы она эволюционировала в иных исторических условиях, без пережитых потрясений, но при сохранении всех прочих факторов, определяющих её дальнейший путь [1].

К числу этих факторов относятся не только значительные стилистические новации в искусстве обеих половин христианского мира, но и децентрализация его восточной части после падения Константинополя в 1204 г., провинциализация культуры некоторых православных земель и одновременно—появление особого, смешанного, «византийско-латинского» варианта искусства. Эти обстоятельства совпали с процессами,

протекавшими внутри самой русской культуры. Среди них—завершение процесса христианизации, которое должно было сопровождаться «демократизацией» церковной жизни Руси и в то же время определённой клерикализацией религиозного сознания. Не менее значительную роль в трансформации русской культуры сыграл процесс усиления центробежных тенденций, их выход на новый уровень. Он выразился в дроблении крупных княжеств и в перераспределении сил внутри них, что в последней трети XIII—XIV в. привело к постепенному угасанию старых и появлению новых политических и церковных центров. Эти изменения не могли не привести к разрыву традиции, частичной утрате панорамного восприятия культуры и отказу от амбициозных художественных задач, который компенсировался усвоением форм элитарного происхождения в широкой среде.

Этому процессу способствовало некоторое ослабление взаимных контактов между русскими землями, вызванное татаро-монгольским нашествием, и в частности тем, что в развитии XIII в. Киев уже не столь эффективно выполнял роль связующего звена, транслятора новых идей и форм. Здесь приходится говорить не только и не столько о прямых последствиях взятия и разрушения общерусской столицы в 1240 г., но о постепенном, завершившемся при митрополитах Максиме и Петре, перемещении церковной администрации на северо-восток—дальше и от Константинополя, и от политических и культурных центров Южной и Западной Руси. Хотя Русская митрополия ещё долгое время сохраняла единство в пределах своих традиционных границ, Владимиру, а затем и Москве было сложнее играть роль, аналогичную той, которую когда-то играл Киев. Подобные условия, наложившиеся на результаты полувекового отсутствия контактов с византийской столицей и на естественную для эпохи политических потрясений склонность культуры к консервативному пути развития, сказались на разных видах русского искусства, в том числе и на «малых искусствах». В то же время степень культурной изолированности Руси и её отдельных регионов во второй половине XIII в. не следует преувеличивать—в том числе потому, что художественные процессы, которые в полной мере дали о себе знать во второй половине столетия, затронули и памятники, созданные накануне событий 1230—1240-х гг. [2]

[1] Этой проблеме посвящены следующие издания: Русь, 2003; Русь в XIII веке, 2003. См. также: Rus' during the Epoch of Mongol Invasions, 2013.

[2] Произведения первой трети XIII в. рассматриваются в томе 3 «Истории русского искусства».

[3] Рыбаков Б., 1948.

[4] Иакин, 1982; Иакин, 1996.

[5] Чернецов, Стрикалов, 2003; Великое княжество Рязанское, 2005.

[6] Напомним, что до XX в. дошли не только артефакты новгородского происхождения, но и некоторые драгоценные предметы, бытовавшие в западнорусских землях (крест Евфросинии Полоцкой 1161 г.), а также на территории Северо-Восточной Руси. В частности, это относящийся к первой трети XIII в. потир из Спасского собора в Переславле-Залеском (Стерлигова, 1993/2) и фрагменты иерусалима, в конце XV в. включённые в состав Большого снона (иерусалима) московского Успенского собора (Мартынова, 2011). Также известно, что ещё в начале XVIII в. в переславском Спасском соборе сохранялся крест, согласно надписи, вложенный туда Юрием Долгоруком (Смирнов, 1909. Приложение. С. 036; Юхименко, 2004. С. 357).

[7] В наши задачи не входит характеристика довольно многочисленных археологических находок—украшений и рядовых предметов бытового назначения из металла или дерева. Впрочем, необходимо отметить, что в этой сфере, как и в «высоком» искусстве, отчётливо прослеживаются разные тенденции—развитие домонгольских традиций, заимствование западных и восточных форм. См.: Колчин, 1971; Седова, 1981; Стерлигова, 1996. С. 414—446 (текст М.В. Седовой).

[8] См. раздел «Архитектура», а также сводку данных за интересующий нас период: Антипов, 2000.

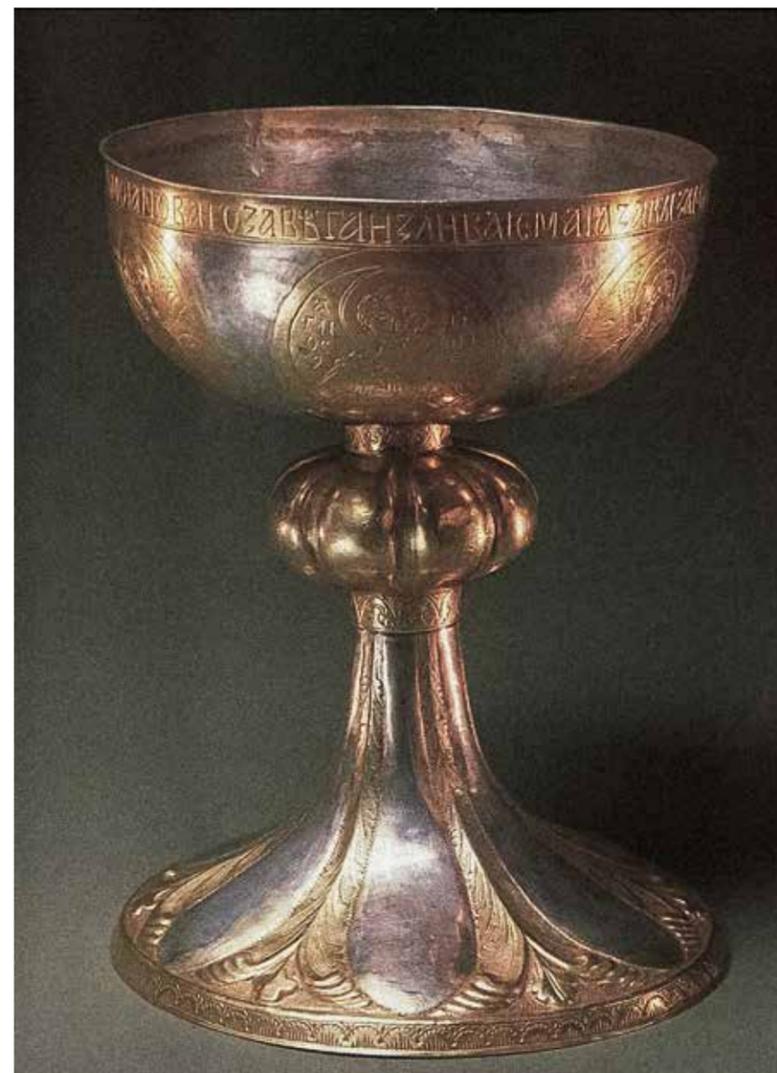
[9] Устюжский летописный свод, 1950. С. 49. См. также: Устюжские и вологодские летописи, 1982. С. 31, 71, III, 130 (в некоторых поздних летописях колокол имеет имя собственное—Тюрик).

628 Потир из Спасского собора в Переславле-Залеском. Первая треть XIII в. Музеи Московского Кремля

Нашествие на Русь татар, взятие и разграбление многих больших и малых городов, сопровождавшиеся утратой важнейших произведений прикладного искусства, гибелью ремесленников или их насильственным выводом на территорию Монгольской империи, а также карательные экспедиции, осуществлявшиеся татарами во второй половине XIII в., традиционно рассматриваются как события, нарушившие естественный ход вещей и лишившие русское прикладное искусство той базы (в том числе экономической), которая была необходима для его дальнейшего развития [3]. Для подтверждения этого тезиса обычно указывают на гибель городов—крупных центров ремесла—и утрату определённых технологических навыков. Однако нынешнее состояние знаний о культуре Руси второй половины XIII в.

позволяет считать, что ситуация в этой сфере была более сложной и неравномерной не только в пространстве, но и во времени. Так, согласно современным представлениям о судьбе некоторых взятых татарами крупных городов, их запустение не было абсолютным (как в случае с Киевом [4]) или моментальным (как в случае с Рязанью [5]). В городах, пострадавших, но не покинутых населением и носителями светской и духовной власти, а тем более—в землях, слабо затронутых нашествием, сохранились и произведения, которые могли использоваться в качестве образцов [6] [ил. 628], и, в той или иной степени, кадры квалифицированных ремесленников разных специальностей—в том числе мастеров, создававших недорогие украшения и предметы быта [7] [ил. 629—632]. Сохранение старой политической структуры и правящей династии с прочно укоренившимися родовыми традициями означало, что в русских землях по-прежнему существовал круг высокопоставленных заказчиков—покровителей древних храмов, которые приходилось возобновлять и возвращать к полноценной богослужебной жизни. Несомненно, в новых условиях у русских князей имелись и иные важные заботы, а их материальные возможности оказались существенно ограниченными из-за ущерба, нанесённого нашествием, и необходимости выплачивать дань. Следует учитывать и такой фактор, как продолжавшиеся разветвление княжеского рода и дробление его владений, которые дали о себе знать ещё в позднем XII в. и в первой трети XIII столетия. Тем не менее обновление пострадавших церквей, особенно кафедральных соборов и храмов родовых монастырей, входило в сферу традиционных княжеских обязанностей и интересов, к тому же облегчаясь временным прекращением (или, по крайней мере, максимальным сокращением) монументального церковного строительства в большинстве княжеств [8]. Впрочем, княжеского участия требовало и сооружение деревянных храмов на постепенно осваиваемых северных территориях. Сведений об этом в письменных источниках почти нет, но Устюжский летописный свод под 1290 г. сообщает, что ростовский князь Дмитрий Борисович послал в Устюг епископа Тарасия, который должен был освятить местный деревянный Успенский собор, а вместе с епископом—«колокол Пречистой» [9]. Известие об этом содержится в довольно позднем летописном памятнике, оформившемся уже в XVI в., но из этого не следует, что оно является ложным.

Во второй половине XIII в. значительные материальные ресурсы были по-прежнему сосредоточены в руках церковных иерархов, пользовавшихся покрови-



628



629 Амулет из кремня в серебряной оправе с изображением креста. Конец XIII—начало XIV в. Из Неревского раскопа в Новгороде. Новгородский музей
630 Серебряный медальон с изображением птицы. Начало XIV в. Из Неревского раскопа в Новгороде. Новгородский музей
631 Украшение (?) из свинцово-оловянистого сплава. XIV в. Новгородский музей
632 Костяная пластина с изображением дракона. XIV в. Из Новгорода. ГИМ

тельством монгольских ханов, налоговыми льготами и льготами, освобождавшими церковных людей, в том числе мастеров, от различных повинностей [10]. Именно эти лица наряду с князьями могли выступать как заказчики драгоценных предметов церковной утвари, хотя бы в минимальном количестве требовавшихся для храмов Киева, Владимиро-Суздальской Руси и иных земель. Так, например, сложно представить, что Владимирский Успенский собор, чьё убранство сильнейшим образом пострадало в феврале 1238 г., мог обойтись без литургических сосудов и нового, пусть и относительно скромного убора для чудотворной Владимирской иконы Богоматери, которую, как известно, «одраша» взявшие город татары [11]. Редкие летописные сообщения, такие как рассказ о посещении Александром Невским в 1259 г. ростовского Успенского собора, где князь целовал «крест честный» и поклонялся гробу Леонтия Ростовского [12], свидетельствуют о налаженной богослужбной жизни крупнейших храмов Северо-Восточной Руси.

Предположение о возросшей роли иерархов как заказчиков подтверждается сообщениями письменных источников. В них сохранились сведения о русских епископах, обновлявших храмы в десятилетия после нашествия [13], и об архиереях—заказчиках произведений искусства, живших

в первой половине XIV в. [14]. Таковы данные о поле из «красного мрамора» и оловянной кровле ростовского Успенского собора, устроенных в 1280 г. епископом Игнатием [15], и о покрытии оловом Успенского собора во Владимире по инициативе митрополита Кирилла в том же году [16]. Отметим также летописное сообщение о двух колоколах великих», разбившихся в Ростове в 1305 г. [17],—очевидно, колоколах соборной звонницы. Они могли быть отлиты и до нашествия, и одновременно с поновлением собора при епископе Игнатии в 1280 г.

Не менее важны сведения о более ранней деятельности ростовских и владимиро-суздальских епископов, которые ещё в 1220–1230-е гг. расписывали свои кафедральные соборы, снабжали их драгоценной литургической утварью и тканями, реликвариями и монументальными изделиями—украшенными серебром и золотом надпрестольными кивориями («киотами») и дверями с изображениями, выполненными в технике золотой наводки [18]. Таким образом, высокопоставленные духовные лица, которые ещё в первой трети XIII в. существенно потеснили князей в качестве заказчиков, в середине—второй половине того же столетия, очевидно, продолжали выполнять ставшие для них традиционными функции. Более чем вероятно, что в 1280–1290-е гг., отмечен-

[10] В ярлыке хана Менгу-Тимура, выданном митрополиту Кириллу в 1267 г. и известном лишь в древнерусском варианте, говорится: «... а что церковное мастери, соколници, пардусници кто ни будеть, да не занимают их, ни стерегут их» (Памятники русского права, 1955. С. 467). Впрочем, по мнению А.П. Григорьева, этот фрагмент является интерполяцией XV в., основанной на тексте проезжей грамоты ханши Тайдулы 1354 года (Григорьев, 2004. С. 39).

[11] Лаврентьевская летопись, 1997. Стб. 463.

[12] Продолжение Суздальской летописи, 1997. Стб. 524.

[13] Об этом и о возрождении церковной жизни на Северо-Востоке Руси см. также: Смирнова, 2004/2. С. 20–24.

[14] Смирнова, 2004/2. С. 96–100.

[15] Симеоновская летопись, 1913. С. 77; Троицкая летопись, 1950. С. 337.

[16] Н4Л. С. 244; Летописный сборник, именуемый летописью Авраамки, 1889. Стб. 55.

[17] Продолжение Суздальской летописи, 1997. Стб. 528.

[18] Лаврентьевская летопись, 1997. Стб. 455, 458, 459, 460. См. также: Смирнова, 2004/2. С. 18–19.

ные всплеском строительной активности на Северо-Западе и Северо-Востоке Руси, где начали появляться каменные храмы и ансамбли монументальной живописи [19], ктитория—и архиереи, и князья—стали активнее заказывать для своих церквей богослужбную утварь. Этому должны были способствовать некоторые важные события политической и церковной жизни, такие как переезд митрополитов во Владимир, связанное с ним возникновение Суздальской епархии [20], перемещение епархиальных центров из Чернигова в Брянск и из Рязани в Переславль-Рязанский. Ещё одним существенным фактором художественной жизни стали обособление Тверского княжества, выделение местной ветви княжеского рода и образование новой Тверской епархии (очевидно, в 1260-е гг., но не позже 1271 г.), которое, безусловно, потребовало не только строительства кафедрального собора, но и создания необходимых для него литургических предметов. Иллюстрацией этого предположения может служить текст Краткой редакции жития митрополита Петра, созданный вскоре после его кончины в 1326 г. Здесь говорится о том, как митрополит Максим, получивший в дар от Петра написанную последним икону Богородицы, украсил её «золотом и драгим камением». То же Житие, сообщая о путешествии в Константинополь претендента на митрополичью кафедру Геронтия, упоминает взятые им «ризницу и рипидию, и многи иконы, ... яко же подобает святителем» [21], в том числе образ, написанный Петром и украшенный Максимом. Речь здесь идёт об облачениях и утвари из митрополичьей ризницы, хранившихся во Владимире. По-видимому, среди них были и предметы, созданные в период пребывания Максима на митрополичьей кафедре.

Наконец, в середине—второй половине XIII в. на русских землях появляется новая политическая сила и, соответственно, новые потенциальные заказчики, обладающие значительными материальными возможностями,—литовские князья. Христианизация Литвы относится к гораздо более позднему времени, однако уже в XIII в. некоторые из литовских правителей активно вмешиваются в политическую жизнь Руси и принимают крещение. Кроме причисленного к лику святых псковского князя Довмонта-Тимофея (правил с 1266 по 1299 г.), заказчика нескольких (очевидно, древяных) храмов Пскова и оригинала чудотворной Мирожской иконы Богоматери, назовём Воишелку, убитого в 1268 г. Львом Даниловичем Галицким и похороненного во владимиро-волынском Михайловском монастыре («монастыре святого Михаила Великаго»). Летописные известия о том, что Воишелк «ста» (остановился) в этой обители и затем

был в ней погребён, позволили исследователям предположить, что литовский князь основал Михайловский монастырь после принятия христианства, в 1250–1260-е гг. [22]. Это всего лишь гипотеза, но мы располагаем точными сведениями о том, что тот же Воишелк, постригшись в монахи, «учини себе монастырь на рече на Немне межи Литвою и Новымъ городком» [23] (речь идёт о Лаврышевском монастыре близ Новогрудка). Случай с Воишелком—скорее исключение для середины XIII в. Однако и в этот период, и особенно в первой половине XIV в., литовские князья активно подчиняют себе полоцкие земли и Чёрную Русь, вступают в браки с князьями из разных ветвей дома Рюриковичей и всё чаще принимают крещение или позволяют крестить своих детей по православному обряду. «Укореняясь» в православной культуре русских земель, литовские князья и их русские супруги должны были хотя бы в малой степени следовать традиционной модели взаимоотношений между властью и Церковью и, подобно Рюриковичам, снабжать храмы своих владений драгоценной утварью [24]. Существенно, что уже конце XIII в. литовский князь, постригшийся с именем Андрей и ставший настоятелем одного из тверских монастырей, был возведён на недавно образованную тверскую кафедру [25].

Все эти отрывочные данные и основанные на них соображения приводят к следующему выводу: отсутствие в нашем распоряжении драгоценной церковной утвари середины—второй половины XIII и начала XIV в. не означает, что она никогда не существовала. Лучшие произведения торевтики и шитья этого периода, как и многие памятники XIV в., в большинстве своём погибли в более позднее время. Скорее всего, многие изделия были уничтожены ради изготовления новой утвари, которая должна была заменить не просто ветхие, но «морально устаревшие» произведения, возможно, казавшиеся слишком архаичными и провинциальными (это же касается и многих каменных сооружений [26], но не икон, которых сохранилось довольно много). Ещё одной причиной их утраты были военные бедствия, в том числе карательные походы татар, случавшиеся и во второй половине XIII в., и позднее. Так, в 1281 г. татары опустошили Муром и земли Владимиро-Суздальского княжества, «и монастыри и церкви пограбиша, иконы и кресты честныа, и сосуды священныа служебныа, и пелены, и книги, и всякое узорочие пограбиша, и у всех церкви двери высекоша» [27]. Разграблением храмов Владимира сопровождалась и знаменитая «Дюденева рать» 1293 г. Следующие слова летописца, очевидно, относятся прежде всего к Успенскому собору: «...и дно [пол] чудное

[19] См. об этом в разделах «Архитектура» и «Живопись».

[20] Б.М. Клосс относит создание отдельной Суздальской епархии к времени митрополита Максима, связывая это событие с его переездом из Киева во Владимир и с присоединением Владимир, ранее бывшего центром Владимирской и Суздальской епархий, к митрополичьей области (Клосс, 2001. С. 365–366).

[21] Клосс, 2001. С. 28 (см. также более позднюю Пространную редакцию Жития: Там же. С. 38–39).

[22] Антипов, 1999; Антипов, 2000. С. 110–115. Ротондальный храм Св. Михаила по результатам раскопок датируется временем после 1250 г. О смерти и погребении Воишелка см.: Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 867–868.

[23] Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 859; Антипов, 2000. С. 157.

[24] Ср. данные о строительстве каменного храма в Новогрудке (первая половина XIV в.) и, возможно, Верхней церкви в Гродно, которую относят к рубежу XIII–XIV в. или середине—второй половине XIV в., то есть к «литовскому» времени (Антипов, 2000. С. 155–157, 158). Кроме того, литовскому князю Ольгерду приписывают ремонт церкви Благовещения в Витебске в первой половине XIV в. (Там же. С. 159).

[25] Назаренко, 2001.

[26] Антипов, 2000. С. 4.

[27] Симеоновская летопись, 1913. С. 78; Троицкая летопись, 1950. С. 339.



633



634

медяное выдраша, и книги, и иконы, и кресты честныя, и сосуды священныя, и всяко узорочье пограбиша» [28]. Вполне вероятно, что церковное «узорочье», упомянутое в этих двух известиях, большей частью относилось именно к 1240–1280-м гг. Что касается предметов, созданных или бытовавших на западе или юго-западе Руси, то их гибель, как и утрата произведений других видов искусства, легко объясняется обстоятельствами местной истории XV–XVIII вв.—полонизацией, насаждением католицизма и унии, гонениями на православие и многочисленными войнами, не говоря уже о таких тривиальных ситуациях, как уничтожение древних произведений для изготовления новых.

Заслуживает внимания вопрос о мастерах, которые могли выполнять княжеские и архиерейские заказы после монгольского нашествия. Обстоятельства политической жизни Руси XIII в., безусловно, сократили число высококвалифицированных ремесленников, ставших жертвами или пленниками татар, и это могло стать одной из причин деградации (но не моментального исчезновения) некоторых техник—например, перегородчатой эмали, которая, как считают исследователи, была известна русским мастерам и в первой половине—середине XIV в. (об этом свидетельствуют дробницы облачений митрополита Алексия и круглая медная пластина с образом св. Георгия, найденная в Новгороде) [29] [ил. 633, 634]. Есть основания полагать, что проникновение на Русь византийских или западных мастеров, чьё

присутствие столь заметно по памятникам XI—первой трети XIII в. [30], было затруднено и политическими препятствиями, и сложным экономическим положением русских земель. Письменные источники не содержат сведений о том, каким образом воспроизводились и пополнялись кадры мастеров золотого и серебряного дела и носителей иных специальностей. Однако некоторые художественные центры, и прежде всего Новгород, а также Галицко-Волынские земли, сохранив свой потенциал, могли стать поставщиками мастеров для других регионов. При этом важно, что оба они продолжали поддерживать художественные связи с соседними

[28] Симеоновская летопись, 1913. С. 82; Троицкая летопись, 1950.

[29] Макарова, 1998. С. также: Макарова, 1995; Осипов, 1993. Новгородская пластина, хранящаяся в собрании Новгородского музея, опубликована: Седова, 1981. С. 161; Стерлигова, 1996. Кат. 185. С. 438. Ил. с. 437.

[30] См. т. 3 наст. изд.

[31] Плано Карпини, Вильгельм де Рубрук, 1911. С. 57.

[32] Этому вопросу посвящены исследования М.Д. Полубояриновой: Полубояринова, 1972; Полубояринова, 1978.

[33] Рисунки рипиды, найденной в двух верстах от Успенской церкви при пахоте, были опубликованы И.И. Срезневским,

который отнёс памятник к XII в. или более раннему времени (Срезневский, 1884. С. 17–18; Атлас, 1889. Табл. IV, V). Более полное описание рипиды принадлежит П.П. Свиныну (Свинын, 1839. С. 196–197; см. также: Шпилевский, 1877. С. 266–267). Из него следует, что изображения святых были «написаны золотом по красному полю», то есть не являлись чеканными или гравированными. Скорее всего, речь шла именно о технике золотой наводки (Graunfignis). И.Э. Грабарь, видевший этот памятник в августе 1919 г. и отнёсший его к XII в., упоминает «пять выпуклых гравированных медальонов» и «изображения святых на каждой из сторон»

«несомненно славянскими надписями» (Грабарь, 1966. С. 242); подробностей о технике исполнения изображений он не сообщает. [34] И.В. Антипов относит это строительство к 1230–1250-м гг., а холмскую церковь Богородицы—условно к времени около 1260 г. (Антипов, 2000. С. 104–109). См. также раздел «Архитектура» в настоящем томе.

[35] Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 843.

[36] Здесь можно вспомнить о летописном описании выстроенной Даниилом Галицким церкви Иоанна Златоуста в Холме, имевшей не только развитое пластическое убранство, но и окна со «стеклы Римскими» (Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 843), то есть, очевидно, витражи. Примечательно, что остальные элементы декора этого храма не получили такой географической (или конфессиональной) характеристики—возможно, потому, что были более привычными для Руси. Что касается толкования «стекло римских» как мозаики, предложенного Н.Ф. Котляром в комментарии к Галицко-Волынской летописи (Галицко-Волынская летопись, 2005. С. 312), то оно не может быть признано правильным, хотя бы потому, что летописец говорит об окнах.

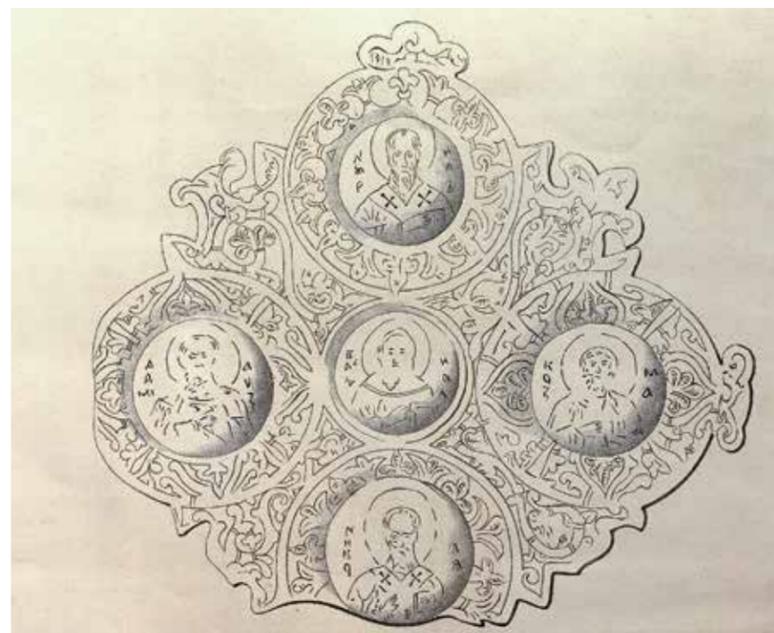
633 Епитрахиль митрополита Алексия (около 1364 г.). Дробницы с перегородчатыми эмалями XIII в. Музеи Московского Кремля
634 Медная накладка с образом св. Георгия. Перегородчатая эмаль. Первая треть XIV в. Из Кировского раскопа в Новгороде. Новгородский музей
635 Медная рипида. XIII в. Находилась в Успенской церкви в Великих Булгарах Казанской губернии. Рисунки 1880-х гг.

странами латинской традиции (это следует, например, из летописных данных об архитектуре и архитектурной пластике Юго-Западной Руси времени Даниила Галицкого). Что касается ремесленников—пленников татар, то вряд ли все они были полностью исключены из процесса развития русской культуры. Следует иметь в виду, что, даже находясь на территории улуса Джучи, эти мастера имели возможность работать не только для знатных степняков и членов

дома Чингизидов (напомним известный рассказ Плано Карпини о русском золотых дел мастере Косме—любимце хана Гуюка, исполнившем его трон и печать [31]), но и выполнять заказы духовенства основанной в 1261 г. Сарайской епархии, которая не могла не поддерживать постоянный контакт с киевским митрополитом и разными диоцезами Русской церкви. Нельзя исключить, что часть богослужебных предметов и иных христианских артефактов, найденных в Нижнем Поволжье и, несомненно, связанных с присутствием в этом регионе православного населения [32], была не привезена туда, а выполнена на месте. Вопрос о времени и обстоятельствах создания произведений, обнаруженных на ордынских территориях, обычно остаётся без ответа, однако следует отметить, что среди них изредка встречаются памятники высокого художественного качества. Такова, например, медная рипида с поясными фигурами в медальонах, найденная в начале XIX в. на развалинах Великих Булгар и хранившаяся в местной Успенской церкви (нынешнее местонахождение неизвестно). Судя по её описаниям и рисункам [33] [ил. 635], это было произведение, выполненное в технике золотой наводки по медной основе не ранее первой трети XIII в., возможно—в его середине или второй половине.

Не все пленные ремесленники навсегда остались в Орде. Напротив, сохранились вполне достоверные данные об их частичном возвращении на Русь и сосредоточении в одном из наиболее сильных княжеств. Об этом прямо говорит известное сообщение Галицко-Волынской летописи о храмовом строительстве в городе Холм—новой столице князя Даниила Галицкого, обстраивавшейся в 1230–1240-е гг. [34]: «Видивъ же се князь Даниило, яко Богу поспевающю местоу томоу, нача призывати приходае Немце и Роусь, иноязычники и Ляхы, идяхоу день и во день и оуноты и мастере всяции бежахоу ис Татарь, седелници и лоучници, и тоулници, и коузнице железозу и меди и среброу, и бе жизнь, и наполниша двory окрест крад [града], поле и села» [35].

Примечательно, что наряду с оказавшимися в распоряжении князя беглецами из Орды летопись упоминает «немцев» и «ляхов». Несмотря на отсутствие произведений, принадлежащих этим мастерам, сообщение Галицко-Волынской летописи позволяет сделать вывод о формировании своего рода культурного оазиса, где не просто «бе жизнь», как отмечает летописец, но и в соответствии с традициями домонгольского времени византийско-русский художественный компонент оказался соединённым с западным [36]. Вполне возможно, что пребывание некоторых мастеров Даниила Галицкого



635

«в татарах», даже если оно было кратковременным (а здесь речь идёт о первых десятилетиях после нашествия), внесло в эту среду и какие-то элементы восточной традиции, проявившейся на художественном и технологическом уровнях. Во всяком случае, это свидетельство потенциальной возможности художественных контактов между Русью и миром степной культуры (а затем—культуры ислама), плоды которых будут хорошо заметны в XIV в. и позже [37]. Определённую базу для таких контактов давала и византийская культура палеологовского времени, также отмеченная своеобразной ориентализацией в некоторых сферах [38].

Судьбе «малых искусств» на территории Галицкого и Волынского княжеств следует уделить особое внимание. С одной стороны, хорошо известные исследователям летописные данные о художественной жизни этого крупного региона в середине—второй половине XIII в.[39] кажутся отражением особой, уникальной для Руси ситуации и позволяют воспринимать утраченное искусство юго-западных земель как сугубо местное явление. С другой стороны, соблазнительно видеть в нём феномен общерусского значения, явление, ставшее мостом между домонгольским периодом и культурой XIV столетия. Так или иначе, яркие факты, сохранённые Галицко-Волынской летописью, не могут рассматриваться без учёта крайней оригинальности этого текста, резко отличающегося от других близких по времени русских летописей [40]. Если считать словоохотливость летописца точным показателем значения описываемых событий, можно сделать вывод, что ктиторская деятельность галицко-волыньских князей второй половины XIII в. чуть ли не превзошла своими масштабами деяния Ярослава Мудрого или Андрея Боголюбского, описанные гораздо лаконичнее.

Очевидно, следует признать жанровое своеобразие летописных сообщений, в ряде случаев приближающихся к текстам описей церковного имущества, и допустить, что события, подобные описанным, хотя бы изредка были возможны и в других русских княжествах. Вместе с тем мы не можем считать культуру Галицко-Волыньских земель универсальной «моделью», позволяющей судить о положении дел в прочих княжествах, поскольку кажется весьма вероятным, что в Юго-Западной Руси середины—второй половины XIII в. действительно сложились особо благоприятные условия для развития «малых искусств» и вообще художественной жизни. Подтверждением этой гипотезы служат данные о каменном зодчестве, развитие которого в этом регионе Руси, в отличие от её юга, северо-востока и северо-запада, прервано не было [41], а также некоторые иконы и миниатюры, свидетельствующие о знаком-

стве местных мастеров с новыми течениями в византийском искусстве [42].

Известия Галицко-Волынской летописи приводят к выводу о существовании на юго-западе Руси развитой придворной культуры, обладавшей некоторыми специфическими особенностями. Публичный образ князя, рассчитанный не только на его собственных подданных, но и на европейских союзников и врагов, предполагал использование роскошных одежд, оружия, доспехов и конского снаряжения. Под 1252 г. в летописи помещено сообщение о том, что князь Даниил Галицкий по просьбе венгерского короля Белы IV вмешался в борьбу за австрийский герцогский престол [43]. Автор летописного рассказа, отмечая, что Даниил, явившийся во главе своих войск в Пожонь (Пресбург, современная Братислава), поразил короля и «немцев» (императорских послов) как вооружением своих воинов, так и своим внешним видом: «Немьци же дивящися ороужью Татарьскому, беша бо кони в личинах и в коярех кожаныхъ, и людье во ярьщех, и бе полков его светлость велика, от ороужья блистающася. Сам же [Даниил] еха подле короля, по обычаю Роускоу, бе бо конь под нимъ дивлению подобен, и седло от злата жъжена, и стрелы и сабля златом оукрашена [и] иньми хитростьми, якоже дивитися. Кожюх же оловира Грецького, и кроуживы златыми плоскыми ошить, и сапозии зеленого хъза шити золотом. Немцем же зрящим много дивящимся. Рече емоу король: не взял бых тысяще серебра за то, оже еси пришел обычаем Роуским отцев своих».

Это описание, не имеющее аналогов в домонгольских текстах, разумеется, посвящено специфической ситуации похода и, кроме того, не позволяет выделить среди перечисленных предметов произведения именно русских, в том числе галицких, мастеров. Тем не менее оно очень информативно во многих отношениях. Во-первых, адресованные Даниилу слова Белы IV об «обычае Роуском отцев своих», несмотря на их неполную ясность, позволяют говорить о том, что, по мнению венгерского короля и автора этого рассказа, придворная культура Галицкого княжества в какой-то степени сохраняла более ранние традиции. Во-вторых, из приведённого фрагмента следует, что галицкий княжеский дом в середине XIII в. обладал средствами и связями, необходимыми для репрезентации князя как государя и полководца (в частности, Даниилу были доступны драгоценные греческие ткани). Наконец, в придворной, или по крайней мере в воинской, культуре этого региона уже в середине XIII в. был хорошо заметен восточный компонент—«оружье Татарское». Впрочем, это неудивительно, если вспомнить уже цитировавшееся летописное известие о пребывании в землях Даниила русских

[37] Это явление по понятным причинам полнее всего выразилось в сфере орнамента. Кроме статьи А.И. Некрасова (Некрасов, 1930) и исследований Л.А. Лелекова, рассматривавшего проблему восточных связей на разном образном, в том числе домонгольском, материале (Лелеков, 1975; Лелеков, 1978; Лелеков, 1989), этот вопрос затрагивается в следующих работах: Мартынова, 1984; Орлова, 1997/1; Стерлицова, Шенникова, 2011; Крамаровский, 2002.

[38] Банк, 1977; Банк, 1977. С. 78–82; Банк, 1978. С. 147–165.

[39] Анализ данных о ктиторской деятельности волынского князя Владимира Васильковича в 1270–1280-е гг. помимо ряда общих трудов содержится в следующих работах: Ручко, 1975; Стерлицова, 1997.

[40] См. о ней: Галицко-Волыньская летопись, 2005. Особенного внимания заслуживает принадлежащий Н.Ф. Котляру раздел «Композиция, источники, жанровые и идейные характеристики Галицко-Волыньской летописи».

[41] О галицко-волыньском зодчестве этого периода см. раздел «Архитектура» в данном томе.

[42] См. с. 210–211, 252–253.

[43] Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 813–814. Н.Ф. Котляр вслед за М. Грушевским относит это событие к концу 1248—началу 1249 г. (Галицко-Волыньская летопись, 2005. С. 280–281); в любом случае оно произошло после татарского нашествия.

[44] Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 805–808 (известие под 1250 г.).

[45] Там же. Стб. 815.

[46] Там же. Стб. 826–827 (под 1255 г.). Это событие обычно датируется 1253 или 1254 г. (Галицко-Волыньская летопись, 2005. С. 294; одна из приведённых в комментарии дат—1259 г.—очевидно, является результатом опечатки).

[47] Kronika, 1846. S. 291 (событие ошибочно датировано 1246 г. и, согласно Стрыйковскому, произошло в Киеве).

[48] «Ubi spolia multa in argento, auro et gemmis, thesaurum ducum antiquorum tollens, inter quod errant aliquot cruces auree, precipue unam, in qua magna quantitas de ligno crucis Domini fuit reperta, et duo preciosissima dyademata, et una tunica valde preciosa, nec non et sella auro et gemmis adornata» (Rozcnik Traski: Monumenta Poloniae Historica, 1872. P. 860). Аналогичное сообщение: «Rex castris et civitate Leopoliensi potitus, plura antiquorum Russiae Principum magni valoris in auro, argento, gemmis, lapidibusque clenodia et deposita illic repertiens, inter quae duas cruces aureas, notabili portione ligni Dominici insignis, duoque dyademata lapides et graves censu unions habentia, tunica et sella auro et gemmis superba, monstrabantur, in suum redigit acerarium» (Joannis Dlugossii, 1876. P. 197). См. также: Monumenta Poloniae Historica, 1878. P. 200; Kronika, 1846. T. 2. S. 20 (Стрыйковский, писавший по-польски, называет «sella» седлом, а о кресте сообщает, что он «и сейчас в костёле Краковского замка», то есть, очевидно, в кафедральном соборе на Вавеле). В некоторых изданиях в качестве «короны Даниила Галицкого» воспроизводится утраченная в XX в. mitra перемышльских епископов. Ср.: Александрович, 1999. С. 57. Ил. с. 122 (автор справедливо отмечает, что эта версия не поддаётся верификации). Там же (С. 57. Ил. с. 123, 124) приводятся сведения о предметах, будто бы происходящих из сокровищницы галицких князей: кресте, выполненном из фрагментов золотой диадемы (Краков, Вавель), и золотом шестиконечном кресте-реликварии с греческой надписью (так называемый «крест Мануила» или «крест принцессы Палатинской»), который до конца XVIII в. находился в парижском аббатстве Сен-Жермен-де-Пре и был уничтожен в годы Французской революции. Гипотезу о том, что этот крест, привезённый во Францию отрёмским от польского престола королём Яном Казимиром и затем перешедший к его наследникам, принадлежал галицким князьям, поддерживает А.М. Майоров. Он считает, что парижский крест идентичен кресту, который в 1633 г. находился в Крако-

мастеров разных специальностей, бежавших из Орды, где они, по-видимому, приобрели новый опыт, и о поездке Даниила за ярлыком в Орду в 1245 г. [44].

Если мы и вправе говорить о некоей «ориентализации» придворного быта Галицкого княжества, её следует считать весьма избирательной. Та же Галицко-Волыньская летопись содержит сведения об иных культурных импульсах, с одной стороны, естественных для Руси и тем более приграничного Галича, а с другой—иногда дававших уникальные результаты. Речь идёт о контактах с латинским Западом, которые могли выражаться в дарах русским князьям. Поступок Белы IV, который после триумфального прибытия Даниила в Пожонь «веде его в полатоу свою и сам соволачашеть его и облачашеть и и во порты свое» [45], вероятно, был не вполне обычным, но всё же не единственным случаем проникновения на Русь западных одеяний. Иное впечатление производит несколько более позднее событие—прибытие послов папы Иннокентия IV, принёсших Даниилу титул короля и «королевские сан»—«венец и скипетр и короуно» [46]. К сожалению, никаких достоверных сведений об этих предметах не сохранилось, но их существование вряд ли следует подвергать сомнению; очевидно, это были произведения с ярковыраженным готическим обликом. Их можно считать первыми русскими регалиями в собственном смысле слова, по-видимому, использовавшимися в ходе специального коронационного обряда (летопись сообщает только о том, что Даниил «прия от Бога венець» в Дрогичине, но сведения о коронации приводит польский хронист второй половины XVI в. Мацей Стрыйковский [47], который, впрочем, мог домыслить не вполне внятные сообщения русских источников, опираясь на западноевропейские придворные ритуалы). Неясно, какова была роль этих регалий при преемниках Даниила, однако они, очевидно, сохранялись в галицкой княжеской казне. По сообщениям польских хронистов, в 1340 г. король Казимир Великий вывез из Львова в Краков сокровища «древних князей». Кроме золотых крестов, в одном из которых

находилась большая частица Истинного древа, ему достались две драгоценные «диадемы», «туника» и «седалище» (sella), украшенное золотом и камнями [48].

В целом получение Даниилом королевских регалий выглядит как случайный, почти экзотический по русским меркам акт, который напоминает о дальнейшей вестернизации придворной культуры Галицкого княжества, засвидетельствованной, например, печатями местных правителей первой половины XIV в., готическими по иконографии и стилю [49]. Однако это событие в какой-то степени предвосхищает постепенное превращение в подлинную коронационную регалию оказавшейся в Москве восточной «золотой шапки» (впервые упомянута в духовной грамоте Ивана Калиты 1339 г. [50]), свидетельствуя о том, что эти процессы не имели прямого отношения к византийской традиции. Кроме того, за сведениями о регалиях Даниила и головном уборе московских князей просматриваются и другие тенденции, которые становятся заметными при анализе иконографического материала: судя по немногочисленным княжеским изображениям, созданным во второй половине XIII—XIV в., а также по изображениям московских государей XV–XVI вв., после татарского нашествия традиционный княжеский костюм, хорошо известный по иконам Бориса и Глеба, претерпевает изменения, и шапка («клубок») перестаёт быть его обязательным элементом [51]. Рискуя ошибиться, выскажем предположение, что получение регалий Даниилом Галицким было одной из причин или, по крайней мере, симптомов девальвации этого княжеского атрибута, за которой последовала ещё одна существенная новация—замена плащ-корзна шубой в качестве парадной верхней одежды (это, очевидно, произошло в XIV–XV вв.) [52].

Важные сведения о драгоценных предметах княжеского обихода сохранились в составе летописного рассказа о болезни и кончине племянника Даниила—волынского князя Владимира Васильковича (конец 1280-х гг.) [53]. Судя по этому тексту, в казне Владимира скопилось большое количество золотых и серебряных украшений, которые были перелиты в слитки и употреблены для раздачи милостыни и вкладов в монастыри. Летопись сообщает, что, кроме парадных пиршественных сосудов («кубков»), волыньскому князю принадлежали золотые и серебряные пояса—как унаследованные им от отца, так и те, которые «стяжал» сам Владимир. По наследству к нему перешли и женские украшения—«мониста великая золотая», которыми ранее владели мать князя и его «баба», то есть мать Даниила и Василька Романовичей. Это означает, что волыньский князь располагал средствами

ве и считался предметом русского происхождения, вывезенным в Польшу при короле Казимире. См.: Майоров, 2011/3. С. 411–431; Домбровска, 2014 (там же—более ранняя библиография памятника).

[52] Там же. Ил. с. 315, 319, 320, 321.

[53] Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 914 (кончина Владимира Васильковича относится к 1288 г.). Ценность этого известия заключается ещё и в том, что оно содержит косвенные данные о мастерах, находившихся в распоряжении Владимира Васильковича и занимавшихся переплавкой его семейных драгоценностей.

[51] Преображенский, 2012/1. С. 314–324.



636

ния. Так, мы знаем об обещании Даниила Галицкого «оукрашением оукрастити» икону «Спаса Избавника [Избавителя]», которая находилась в Богородичном храме города Мельник и стояла там в «велице чести» и после описанных событий, относящихся к рубежу 1250–1260-х гг. [56]. Обустраивая храмы своей новой столицы—города Холм, Даниил пользовался услугами находившихся в его распоряжении мастеров, которые украсили «каменем драгым и бисером и златом» иконы Христа и Богородицы и отлили колокола [57]. Однако часть предметов церковной утвари была принесена Даниилом из Киева—очевидно, в 1240 г., когда галицкий князь

636 Богоматерь Холмская. Икона. Первая треть XIII в. Музей волынской иконы, Луцк
637 Богоматерь Холмская. Золотые украшения с перегородчатыми эмальями
638 Пластина с образом Христа Вседержителя. Перегородчатая эмаль. Византия, XI–XII вв. Оправа—Русь, XIII—первая треть XIV в. Музеи Московского Кремля



637

[54] ДДГ. 1950. С. 7–10, 16, 18, 36.
[55] Лаврентьевская летопись. 1997. Стб. 484.
[56] Ипатьевская летопись. 1998. Стб. 846–847.
[57] Там же. Стб. 844.

для пополнения фонда семейных драгоценностей, но некоторые из них были созданы до татарского нашествия. Таким образом, мы можем говорить о сохранении в этих землях старой традиции, которая отразилась и в духовных грамотах московских князей XIV в., где также упоминаются пояса—очевидно, наиболее важный атрибут мужского парадного костюма, украшавшийся богаче, чем головные уборы,—и «мониста» княгини [54]. Данные о волыньских и московских драгоценностях, очевидно, можно распространить на другие русские княжества: скорее всего, из аналогичных предметов состояла и казна тверских князей, глухо упомянутая летописью под 1298 г. в связи с ночным пожаром княжеского двора, где «погоре немало именья, золота и серебра, оружия, порт» [55]. Среди этих утраченных предметов могли быть и ценности, унаследованные Михаилом Тверским от его предков—владимирских князей, и привозные предметы, и произведения, созданные во второй половине XIII в. в Твери или иных городах Руси.

Выгодно отличаясь от других письменных источников довольно подробными сообщениями о предметном мире придворной культуры, Галицко-Волынская летопись позволяет составить представление и о драгоценной церковной утвари, создававшейся в середине—второй половине XIII в. или бытовавшей в это время на юго-западе Руси. В ней не просто упоминаются произведения, выполненные по княжескому заказу, но и описываются обстоятельства их выполне-

некоторое время контролировал общерусскую столицу до её взятия Батыем. В частности, летописец сообщает о попавших в Холм киевских колоколах, «диву подобных» иконах Христа и Богородицы из родовой обители Мономаховичей—киевского Феодоровского монастыря (именно эти иконы получили в Холме новый убор), иконе Сретения из Овруча, которая была создана при отце Даниила Романе, то есть не позже 1205 г., и образе архангела Михаила (единственном, который уцелел при пожаре Холма в «Куремсину рать» 1256 г.). Иными словами, в Холме какое-то время были сосредоточены древние предметы, среди которых, возможно, были не только иконы и колокола, но и элементы иконного убора, а также не упомянутая в летописи богослужебная утварь.

Единственным дошедшим до нас памятником, который можно связать с деятельностью Даниила Галицкого в Холме, является Холмская икона Богоматери [ил. 636, 637], сохранившая некоторые детали своего драгоценного убора (ныне—Луцк, Музей волынской иконы) [58]. Украинские исследователи склонны отождествлять её с одной из икон, привезённых Даниилом из Киева, и датировать XI–XII вв. Первая из гипотез кажется нам небезосновательной (хотя следует иметь в виду, что согласно летописи почти все иконы киевского происхождения погибли при пожаре Холма), а датировка живопиisi столь ранним временем—совершенно невероятной. «Богоматерь Холмская» представляет собой произведение первой трети XIII в. [59], византийское или исполненное византийским мастером на Руси. Его появление в городе, основанном Даниилом, логичнее всего считать заслугой именно этого князя. Сложнее датировать украшения иконы, выполненные в технике перегородчатой эмали,—три прямоугольные пластины, помещённые на запястьях Богоматери, и медальон, находящийся на её левой руке, у локтевого сгиба. Однако, к какому бы времени ни относились эти пластины [60], они свидетельствуют о том, что в Галицко-Волыньских землях была жива древняя традиция украшения образов Богородицы и её одежд изделиями из драгоценных металлов и что на этих территориях либо сохранялись и повторно использовались, либо продолжали изготавливаться перегородчатые эмали. Существуют и другие примеры их вторичного употребления, связанные с иными регионами—в частности крышка мощевика XIII—первой трети XIV в. из московского Благовещенского собора с вставленной в неё константинопольской эмалевой пластиной XI–XII вв., изображающей Христа Вседержителя [61] [ил. 638].

Наиболее красноречивым свидетельством того, насколько богатой и насыщенной



638

была художественная жизнь Юго-Западной Руси, является включённый в Галицко-Волыньскую летопись текст «Похвалы» князю Владимиру Васильковичу, скончавшемуся в 1289 г. [62]. В ней говорится о строительстве или украшении этим князем целого ряда храмов в своих владениях—церквей Благовещения в Каменце, Св. Димитрия во Владимире Волынском, Св. Георгия в Любомле, Св. Петра в Берестье и безымянного храма в Бельске [63]—и вкладе икон, драгоценных предметов церковной утвари и богослужебных книг в эти и другие храмы (кроме перечисленных, это «епископия Святая Богородица», то есть Успенский собор в стольном городе Владимире Волынском, княжеский монастырь Св. Апостолов в том же городе и «Лоуцкая епископия»—храм Иоанна Богослова в Луцке). Особенно тщательно в «Похвале» описано имущество любомльского храма, который, видимо, был любимым детищем князя. Однако деятельность Владимира Васильковича не ограничивалась старыми и новыми городами его собственного княжества: автор «Похвалы» сообщает и о богослужебных предметах, предназначенных для кафедральных соборов Перемышля в Галицкой земле и Чернигова (эта география вкладов объясняется происхождением Владимира из галицкого княжеского дома и брянско-черниговскими корнями его жены Ольги Романовны, внучки князя Михаила Всеволодовича).

В «Похвале» князю Владимиру перечислены едва ли не все основные типы драгоценных предметов, которые могли находиться в средневековом православном храме. Среди них—серебряные богослужебные сосуды, которые были «скованы» для храмов

[58] Александрович, 2001; Милыева, 2004; Цитович, 2004; Милыева, Гелитович, 2007. С. 11–12. Табл. 8–10; Романюк, 2009 (с библи.); Этингоф, 2005. С. 164–169, 618–621 (кат. 21). Ил. XXI, XXII (см. также указатель на с. 758); Милыева, 2013; Цитович, 2013.

[59] Эту же датировку «Богоматери Холмской» предлагает О.Е. Этингоф (Этингоф, 2005. С. 618–621).

[60] Если размещение прямоугольных пластин на рукавах хитона Богородицы выглядит вполне логичным, то современное положение круглой пластины кажется случайным, не соответствующим композиционной логике (отмечено О.Е. Этингоф: Этингоф, 2005. С. 620).

[61] Византийские древности. 2013. Кат. 22. С. 180–181.

[62] Ипатьевская летопись. 1998. Стб. 925–927. Этот текст неоднократно анализировался исследователями; см. примеч. 39.

[63] Об этих постройках см. раздел «Архитектура».

в Каменце, Берестье, церкви Св. Димитрия во Владимире и церкви Св. Георгия в Любомле, и золотые сосуды «с камением драгым», чья исключительная роскошь должна была соответствовать статусу владими́ро-во́лынского Успенского собора как главного храма княжества и усыпальницы местных князей. В числе даров Владимира Васильковича составитель «Похвалы» упоминает несколько воздвизальных (напрестольных) крестов, в том числе «крест велик сребрян позлотистъ с честным древом», вложенный в луцкий собор, а также серебряные и медные кадильницы и драгоценные оклады богослужебных Евангелий. Особенно подробно описаны три таких оклада. Переплёт одного кодекса, вложенного в черниговский собор, был украшен серебром, жемчугом и эмалевыми («с финиптом») образом Спаса, размещавшимся в середине. Второе Евангелие, предназначавшееся для Любомля, было оковано золотом с камнями и жемчугом; на верхней крышке переплёта находилось «кованное» (чеканное) изображение Деисуса и крупные эмалевые пластины («цяты велики с финиптом»). Переплёт третьего Евангелия, также из Любомля, был обтянут драгоценной тканью—«оловиром» и украшен эмалевой «цяткой» с образами святых князей Бориса и Глеба (возможно, эти фигуры были не единственными). Кроме предметов из золота и серебра, в «Похвале» упомянуты шитые золотом или украшенные дробницами литургические ткани: украшенные церкви Св. Димитрия во Владимире Во́лынском, «платци оксамитны шиты золотом с женчугом, хероувим и серафим», то есть покровцы на священные сосуды, сделанные для церкви Св. Георгия в Любомле, шитые или просто выполненные из дорогих тканей индтии (покровы) на престол и жертвенник этого же храма и его приделов («малою олтароу»). Для любомльской церкви князь также «двери солиа медяные» [64] и «колоколы дивны слышанием».

Довольно подробно в «Похвале» охарактеризован и убор некоторых икон, «окованных» Владимиром Васильковичем или написанных и украшенных по его заказу. Князь украсил серебром с драгоценными камнями образ Богородицы в церкви Св. Димитрия во Владимире Во́лынском, обложил серебром икону «Спаса великаго» в Успенском соборе этого города и «поставил» в том же храме «в память събе» «образ Спасов окован золотом с драгым камением». На наиболее значительные иконы, написанные для Георгиевской церкви в Любомле,—храмовый образ св. Георгия и «наместную» икону Богородицы—князем были возложены золотая гривна с жемчугом и «монисто золото с камением дорогом». Очевидно, это были предметы церемониального убора, которые были приняты прикладывать к чтимым иконам.

«Похвала» князю Владимиру Васильковичу, как и вся Галицко-Во́лынская летопись, в состав которой она включена,—уникальный по своей жанровой природе текст, к тому же посвящённый явно незаурядному человеку с развитым религиозным сознанием и эстетическим чувством. Тем не менее из этого текста можно извлечь важные данные общего характера. Мы вправе сделать вывод о том, что на Юго-Западе Руси и в последней трети XIII в. сохранялась традиция княжеского патроната по отношению к местным храмам и церковной организации, причём деятельность галицко-во́лынских князей как заказчиков произведений золотого и серебряного дела могла распространяться и за пределы их владений. Разнообразие предметов, созданных в 1270–1280-е гг. по заказу Владимира Васильковича, и сведения о материалах и техниках, использовавшихся при их изготовлении, указывают на то, что во́лынский князь располагал запасом драгоценных металлов, камней, жемчуга и тканей и имел в своём распоряжении мастеров самых разных специальностей, в том числе торевтов. Хотя при создании предметов литургической утвари и иконных окладов могли использоваться детали более ранних изделий, в том числе упоминаемые в «Похвале» перегородчатые эмали, более вероятно, что основная часть артефактов, перечисленных в этом тексте, была целиком выполнена именно в правление Владимира Васильковича. Таким образом, Галицко-Во́лынскую землю следует считать не просто одним из главных очагов развития «малых искусств» во второй половине XIII в., но регионом, где в силу благоприятных обстоятельств сохранялись более ранние традиции и технические навыки. И во второй половине XIII в., и позже существование такого очага должно было способствовать развитию или возрождению прикладного искусства в других русских княжествах [65]. В интересующий нас период они ещё составляли единое культурное пространство с Галичем и Во́лынью [66], свидетельством чему является целый ряд фактов политической и церковной истории: женитьба великого князя владимирского Андрея Ярославича на дочери Даниила Галицкого и длительное пребывание на северо-востоке Руси киевского митрополита Кирилла—ставленника того же Даниила—и во́лынянина по своему происхождению митрополита Петра.

Первая половина XIV в.

Сведения о произведениях прикладного искусства, созданных в первой половине XIV в., более систематичны, хотя в основном они касаются не столько церковной утвари, сколько тех изделий из металла, которые

[64] По мнению И.А. Стерлиговой, это выражение означает, что двери были украшены литыми изображениями (*Стерлигова*, 1997. С. 272).

[65] Укажем на существование туманного известия о создании оклада для чудотворной иконы Богородицы Печерской-Свенской из Свенского монастыря близ Брянска (ныне в ГТГ). Согласно сравнительно позднему Сказанию и надписи на одном из списков, икона была «окладывана» черниговско-брянским князем Романом Михайловичем, исцелившимся после явления иконы в 1288 г., и его женой Анастасией (*Иерофрей*, 1866. С. 20; *Евсеев*, 1906. С. 258).

[66] Сходная идея в связи с вопросом о судьбах эмальерного ремесла высказана И.А. Стерлиговой (*Стерлигова*, 1997. С. 272). Ср. также предположение А.А. Турилова о создании складня Лукиана 1312 г. восточнославянским мастером, который мог работать в галицко-во́лынских землях или приехать оттуда на Северо-Восток (*Турилов*, 2005. С. 151–160). Высказывалась идея (впрочем, скорее всего—чисто умозрительная) о галицком происхождении строителей Спасо-Преображенского собора в Твери (*Антитов*, 2000. С. 5).

[67] НЛ. С. 345, 347, 353, 354.

[68] См. с. 522–526.

[69] О деятельности архиепископа Василия см. также разделы «Архитектура» и «Живопись».

[70] Рогожский летописец, 1922. Стб. 55. О древнейшем тверском соборе и его убранстве см. также: *Ворониц*, 1962. С. 137–139; *Попов*, *Рындина*, 1979; *Салимов*, 2008.

[71] Никоновская летопись, 1885. С. 216.

[72] Никоновская летопись, 1885. С. 221; Рогожский летописец, 1922. Стб. 69.

[73] Никоновская летопись, 1885. С. 227.

[74] Там же. С. 230.

[75] Рогожский летописец, 1922. Стб. 67.

[76] НЛ. С. 469. Маловероятно, что колокол владимирского Успенского собора пережил взятие города в 1238 г. Скорее, он был отлит при одном из возобновлений храма в конце XIII в.

[77] Находясь в Москве, митрополиты, как и великие князья, тем не менее, должны были заботиться о владимирском соборе. Косвенным свидетельством об этом может служить надпись о громе и землетрясении 13 июля 1340 г., найденная на медном золочёном листе (видимо, фрагменте кровли) из Успенского собора (*Орлов*, 1952. С. 87; *Рыбаков Б.*, 1964. С. 43. Табл. 25, рис. 5). Возможно, она была сделана при обновлении внешних металлических украшений храма.

[78] Рогожский летописец, 1922. Стб. 58. Видимо, именно этот колокол—«в Новгороде в Нижнем оу святого Спаса колокол болшии»—сам собой зазвонил в 1371 г. (Там же. Стб. 100).

можно назвать «малыми архитектурными элементами» церковного интерьера и экстерьера. Количество этих данных, очевидно, отражает общую интенсификацию художественной жизни в русских землях, которая коррелирует с другим важным процессом—восстановлением постоянных контактов со столицей Византии, и осознанное или неосознанное внимание летописцев к таким событиям, воспринимавшимся как зримые свидетельства политической и экономической стабилизации. Активизация тверских, московских и новгородских (отчасти и суздальско-нижегородских) заказчиков становится особенно заметной во второй четверти—середине XIV в., когда планомерно украшаются старые и новые соборы крупнейших городов Северо-Запада и Северо-Востока Руси. Как и в XIII в., особую заботу об этих храмах демонстрируют епископы. Мы располагаем довольно полной информацией о ктиторийской деятельности новгородского архиепископа Василия Калики (1330–1352). Если верить летописным данным и не принимать в расчёт каменное строительство, она существенно превосходила деяния его предшественников, включая архиепископа Моисея—заказчика знаменитого серебряного потира 1329 г., и была локализована преимущественно в Софийском соборе. К числу заслуг Василия относятся обновление кровли и креста новгородского кафедрального храма, создание «медяных золоченых» дверей (сохранившихся до нашего времени Васильевских врат 1336 г.), заказ после пожара 1340 г. новых икон и «кивота» (надпрестольной сени), видимо, сменившего более раннее сооружение такого рода, а также отливку большого благовестного колокола [67]. Эти известия явно не исчерпывают всех заказов Василия, с именем которого справедливо связывают и создание медных Царских врат из собрания Н.П. Лихачёва (ГРМ), скорее всего, предназначенных для Софии Новгородской [68]. Добавим, что с эпохой правления Василия Калики совпадают строительство и роспись целого ряда новгородских церквей [69], которое должно было сопровождаться заказом богослужебной утвари.

Первенство архиерея как заказчика, обеспечивающего всем необходимым свой кафедральный собор, продолжало давно сложившуюся в Новгороде традицию и потому было вполне естественным. Однако интенсивность мер, принятых Василием, кажется симптоматичной именно для его времени, поскольку не менее активной была деятельность некоторых других русских епископов. Как сообщает Рогожский летописец, в 1344 г. только что возведённый на тверскую кафедру епископ Феодор «оковав» местные иконы Спасо-Преображенского собора

в Твери [70], то есть украсил их серебряными (скорее всего басменными, то есть тиснёнными) окладами, а по сведениям Никоновской летописи ещё и «сотвори» для него «двери медяныя» [71]. Этот владыка украшал свой кафедральный храм и в дальнейшем, в 1348 г. расписав алтарь Преображенского собора, а в 1360 г.—придел Введения [72]. Для нашей темы особенно важно, что в 1353 г. «строением» епископа Феодора на главе собора был поставлен золочёный крест, а несколько позднее такие же кресты увенчали соборные Дмитриевский и Введенский приделы [73]; в 1357 г. собор получил вторую пару дверей, поставленных со стороны епископского двора [74], а в 1359 г. Феодор устроил в храме пол из поливных плиток—«в святом Спасе намости дно мороморено» [75].

Об утвари и убранстве других крупных храмов Руси сохранилось меньше сведений, однако есть основания полагать, что активизация заказов, заметная по новгородским и тверским известиям, имела параллели и в иных русских столицах, которые, подобно, Твери относились к числу новых, набиравших силу политических центров. Одним из них было Суздальско-Нижегородское княжество, чьи правители претендовали на великокняжеский титул. По данным статьи «А се князи русьстии», сопровождающей Комиссионный список Новгородской первой летописи (рукопись середины XV в.), на рубеже 1320–1330-х гг. суздальский князь Александр Васильевич, контролировавший и соседний Владимир, «из Володимеря вечныи колокол святеи Богородици [Успенского собора] возил в Суждаль», но на новом месте колокол чудесным образом не стал звонить, и его пришлось вернуть владимирскому собору, где «паки бысть глас богугоден» [76]. Очевидно, князь пожелал передать колокол собору в Суздале, чтобы подчеркнуть статус своей столицы и одновременно своё право распоряжаться владимирскими святынями, «осиротевшими» после переезда митрополита в Москву [77]. Наследники Александра Васильевича, вероятно, продолжали заботиться о древнем соборном храме Суздаля, который в это время уже был кафедральной церковью недавно образованной Суздальской епархии, но документальных сведений об этом нет. К середине XIV в. основным центром художественной деятельности в этом княжестве стал Нижний Новгород, и произведения из драгоценных и цветных металлов, созданные по княжескому заказу, предназначались уже для его храмов. В 1347 г. брат и преемник Александра Васильевича князь Константин «слил колокол болшии святому Спасу» [78]—Спасо-Преображенскому собору, который через три года был разобран для

строительства нового каменного храма [79]. Не исключено, что именно в связи с этими работами около середины XIV в. для нижегородского собора были сделаны медные двери «чюднее, иже беша устроены дивно медью золоченою», которые вместе с «дном чюдным» (полом, вероятно, мощённым медными плитами) погибли во время набега татар в 1378 г. [80] (по мнению Н.Н. Воронина, эти двери и «дно» могли быть унаследованы храмом 1350-х гг. от своего предшественника первой трети XIII в. [81], но не менее вероятно и версия об их принадлежности новой постройке). Добавим к этому не слишком детализированное сообщение о возобновлении Мурома князем Юрием Ярославичем в 1351 г. Оно включает упоминание об украшении местных церквей иконами и книгами [82], которое, возможно, также было следствием благоприятных условий для храмоздательства, сложившихся к середине XIV в. в разных княжествах и епархиях Руси.

Сведения о убранстве московских храмов первой половины XIV в. по каким-то причинам относительно скудны, но, по-видимому, это объясняется особенностями местного летописания, сосредоточившего внимание на строительстве и росписи кремлёвских церквей в 1320–1340-е гг., при князьях Иване Калите и Симеоне Гордом [83]. Однако и само это строительство, и превращение Москвы в фактический центр Русской митрополии, а также причисление к лику святых митрополита Петра, состоявшееся в 1339 г., подразумевают создание для местных храмов драгоценной утвари и других произведений из металла [84], возможно, сопровождавшееся привозом более ранних предметов из Владимира и других городов Северо-Восточной Руси. Значительная часть этих памятников, скорее всего, погибла при взятии Москвы Тохтамышем в 1382 г. и при татарских набегах на Владимир в начале XV в.

В 1330–1340-е гг. храмы Московского Кремля получили редкий для этого периода большой набор колоколов. Один из них был взят Иваном Калитой в Твери «от святого Спаса» в 1339 г. [85]. Этот поступок, ставший возможным после гибели в Орде тверского князя Александра Михайловича и его сына Фёдора, явно имел символическую природу и продолжал уже существовавшую традицию вывоза колоколов в качестве трофеев [86]. Для Москвы он оказался первым отражённым в источниках случаем вывоза святынь из других русских земель, который получил широчайшие масштабы в XVI в. Когда был отлит тверской благовестный колокол, неизвестно. Это могло случиться и при строительстве Преображенского собора в конце XIII в., и в ходе восстановления Твери после антиатарского восстания 1327 г., за которым

последовал разгром города «Федорчуковой ратью». Дата отливки московских колоколов—трёх сравнительно больших благовестников и двух малых колоколов—попала в летописи. Согласно их сообщению, в 1346 г. «князь великий Семен Иванович и братия его князь Иван и Андрей милостию Божию и молитвами святых Богородица и помощию святого архангела Михаила мастер Борис слил три колокола великие и два малые» [87]. Судя по упоминанию Богородицы и архангела Михаила, совместный заказ сыновей Ивана Калиты, продолживших деятельность своего отца, предназначался для звонницы, обслуживавшей все центральные храмы Кремля и, может быть, монастырский собор Спаса на Бору. Хронологическая близость известия о литье московских колоколов мастером Борисом (1346 г.) и о литье большого колокола в Нижнем Новгороде (1347 г.) позволяет предположить, что между этими событиями существовала прямая связь и что Борис, окончив работу в Москве, пере-

[79] Рогожский летописец, 1922. Стб. 60. Возможно, примерно в то же время для нижегородского Спаского собора был сделан крест, из которого в 1363 г. при архиерейском богослужении истекло миро на князя Андрея Константиновича (Там же. Стб. 75–76). По-видимому, речь идёт о воздвизальном или напрестольном кресте, вмещавшем в себя реликвию и обложенном серебром.

[80] Рогожский летописец, 1922. Стб. 134; Симеоновская летопись, 1913. С. 126. Сообщение о погибшей вымостке пола содержится в Никоновской летописи: Никоновская летопись, 1897. С. 42.

[81] *Ворошич*, 1962. С. 43–44, 208.

[82] Рогожский летописец, 1922. Стб. 60.

[83] Сводку данных см. в разделах «Архитектура» и «Живопись».

[84] Об украшении храма «иконами и книгами и съуды и всякими оузорочии» говорится лишь в связи с основанием московского придворного монастыря Преображения и закладкой его каменного храма в 1329/1330 г. по инициативе Ивана Калиты: Рогожский летописец, 1922. Стб. 45–46; Троицкая летопись, 1950. С. 360.

[85] ПСРЛ. Т. 15. Вып. 1. Стб. 52; Т. 10. С. 211.

[86] *Борисов*, 1999. С. 319 (там же—о других случаях вывоза колоколов).

[87] Рогожский летописец, 1922. Стб. 57; Никоновская летопись, 1885. С. 217; Троицкая летопись, 1950. С. 367–368. О ранних колоколах Московского Кремля см. также: *Кавельмахер*, 1993; *Коновалов*, 2009; *Петров*, 2011. [88] НЛ. С. 354.

[89] *Рыбаков Б.*, 1948. С. 602 (примеч. 25) (по мнению Б.А. Рыбакова, Борис был выходцем из Западной Руси или обучался литью в «римских» странах); *Кавельмахер*, 1993. С. 78; *Коновалов*, 2006. С. 25 (здесь высказано предположение о крещении мастера-латинянина на Руси с именем Борис); *Петров*, 2011. С. 276–278. Д.А. Петров справедливо отмечает,

[81] *Ворошич*, 1962. С. 43–44, 208.

[82] Рогожский летописец, 1922. Стб. 60.

[83] Сводку данных см. в разделах «Архитектура» и «Живопись».

[84] Об украшении храма «иконами и книгами и съуды и всякими оузорочии» говорится лишь в связи с основанием московского придворного монастыря Преображения и закладкой его каменного храма в 1329/1330 г. по инициативе Ивана Калиты: Рогожский летописец, 1922. Стб. 45–46; Троицкая летопись, 1950. С. 360.

[85] ПСРЛ. Т. 15. Вып. 1. Стб. 52; Т. 10. С. 211.

[86] *Борисов*, 1999. С. 319 (там же—о других случаях вывоза колоколов).



639

639 Колокол. 1341 г. Собор Св. Юра, Львов

1993), после нашествия традиция их изготовления могла сохраниться или возродиться на Юго-Западе Руси, перейдя оттуда на Северо-Восток. Эту версию косвенно подтверждают как данные о создании колоколов и медных дверей для церкви в Любомле по заказу князя Владимира Васильковича Волинского (см. выше), так и единственный сохранившийся русский колокол XIV в.—так называемый Святоюрский колокол, отлитый в 1341 г., при игумене Евфимии и князе Дмитрие (Любарте Гедиминовиче), для львовского храма Св. Юра (География) и до сих пор находящийся на звоннице этого собора (*Szydowski*, 1922. S. 89; *Орлов*, 1952. С. 87–88; *Жолтовский*, 1973. С. 7–8; *Жолтовский*, 1985. С. 163; *Фиголь*, 1997. С. 198, 199; *Александрович*, 1999. С. 65, 128). Литая надпись на венце, сообщающая об отливке колокола (его вес—415 кг), сопровождается надписью на тулове, читающейся справа налево и состоящей из «зеркально» ориентированных букв: «а писал Скора Яков». Далеко не все исследователи, писавшие о колоколе, скорее всего, был отлит в Львове. Существуют отрывочные сведения о небольшом (двухпудовом) колоколе, до пожара 1859 г. находившемся в Введен-

ской церкви во Владимире-Вольнском и, согласно надписи, отлитом в 1346 г. (*Годорович*, 1893. С. 140), а также о колоколе с надписью 1320 г., хранившемся в Виленском музее древностей и происходившем из Троицкого костёла в селе Неводнице Белостокского уезда Гродненской губернии, который, вероятно, стоял на месте древнего православного храма (*Орлов*, 1952. С. 83).

[90] Определённой аналогией для этой гипотезы как данные о создании колоколов и медных дверей для церкви в Любомле по заказу князя Владимира Васильковича Волинского (см. выше), так и единственный сохранившийся русский колокол XIV в.—так называемый Святоюрский колокол, отлитый в 1341 г., при игумене Евфимии и князе Дмитрие (Любарте Гедиминовиче), для львовского храма Св. Юра (География) и до сих пор находящийся на звоннице этого собора (*Szydowski*, 1922. S. 89; *Орлов*, 1952. С. 87–88; *Жолтовский*, 1973. С. 7–8; *Жолтовский*, 1985. С. 163; *Фиголь*, 1997. С. 198, 199; *Александрович*, 1999. С. 65, 128).

[91] О пожертвовании «повелителя Росов», в котором, исходя из исторической ситуации, следует видеть великого князя Симеона Гордого, сообщает Никифор Григора. По его же сведениям, деньги были использованы императором Иоанном Кантакузином на другие нужды (*Nicéphori Gregorae*, 1855. P. 199–200, 516; PG. T. CXLIX. Col. 172–173, 455–458; русский перевод: *Никифор Григора*, 2016. С. 164–165, 476).

[92] Сохранилась и духовная грамота старшего сына и наследника Ивана Калиты—великого князя Симеона Гордого—1353 г. (ДДГ, 1950. № 3. С. 13–14), но в ней о драгоценностях княжеской казны говорится в самой общей форме («...также и про золото, чим мя благословил отец мой, и что буде примыслил при своем животе, золота ли, женчугу ли, то все дал есмь своей княгине»).

шёл в столицу Суздальско-Нижегородского княжества. Несколько ранее, в 1341 г., его услугами воспользовался новгородский архиепископ Василий Калика, задумавший «соляяти... колокол великий» для собора Святой Софии [88]. Комиссионный список Новгородской первой летописи сообщает, что владыка «приведе мастыры с Москве, человека добра, именем Бориса», который, следовательно, работал в Москве и до отливки колокола в 1346 г. (это может означать, что его специализация была более широкой). Однако речь совсем не обязательно идёт о ремесленнике московского или, шире, северо-восточного происхождения.

В известии Никоновской летописи под 1346 г. указывается прозвище литейщика Бориса—«Римлянин». Если это не произвольная интерполяция, принадлежащая перу летописца XVI в., а заимствование из более раннего источника, оно заставляет задаться вопросом о том, откуда в распоряжение московских князей и митрополитов второй четверти XIV в. поступали квалифицированные ремесленники. Как уже отмечали исследователи, сочетание имени Борис, использовавшегося преимущественно на Руси, и эпитета «Римлянин» трудно объяснить, но может быть истолковано как свидетельство происхождения этого мастера из неких западных земель, которыми могли быть княжества Западной Руси, регионы, заселённые южными или западными славянами, а также Западная Европа—в частности Италия [89] [ил. 639]. Однако более существенно другое обстоятельство: из сведений о литейщике Борисе можно сделать вывод о существовании сравнительно редких специалистов, носители которых в первой половине XIV в. выполняли ответственные заказы в разных русских землях, имея постоянную базу в каком-то определённом центре [90]. Возможно, так действовали не только литейщики, но и другие ремесленники—например, мастера, работавшие в технике золотой наводки по меди.

Известия о работе литейщиков, ювелиров и мастеров иных специальностей в сочетании с данными о строительстве храмов и их росписи (в ряде случаев с участием византийских иконописцев), а также с информацией о московских князьях, дающих деньги на возобновление Софии Константинопольской [91], указывают на общее оживление художественной жизни в первой половине—середине XIV в. Однако сам «ритм» этих летописных данных говорит о неравномерности процесса и постепенности действий ведущих заказчиков, которые для осуществления своих замыслов тщательно копят средства, ищут мастеров за пределами собственных епархий или

княжеств, а также позволяют себе насильственное перемещение чужих святынь, присваивая «святость» и повышая престиж своих столиц. При отсутствии развёрнутых летописных панегириков в адрес донаторов (как епископов, так и князей) сама фиксация их наиболее заметных деяний, несмотря на свою прозаичность, приобретает свойства осторожной похвалы, которая контрастирует с довольно близким по времени и более свободным описанием храмов и утвари, созданных иждивением волинского князя Владимира Васильковича. Интересно, что известия за первую половину—середину XIV в. упоминают в первую очередь не предметы утвари из золота и серебра, а полы, кровли, двери и колокола соборов—крупные элементы храмового и околхрамового пространства, не только необходимые для полноценной литургической жизни, но создающие его материальное и звуковое ограждение, скорее всего, воспринимавшееся в символическом ключе. Фактически речь идёт о процессе нового «освоения» мира, часто имевшем вполне рациональные причины (ликвидация последствий набегов или стихийных бедствий, возникновение новых церковных и политических центров), но затрагивавшем и старые города, которые нуждались в восстановлении или актуализации духовных ориентиров.

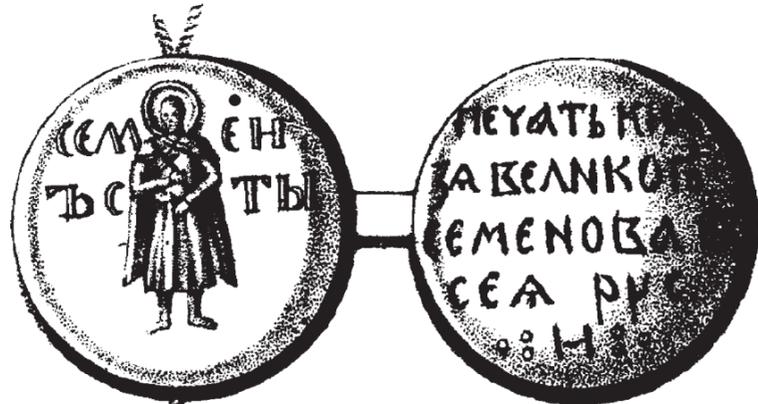
Сходную картину накопления сил, «придобывания» драгоценностей и тщательного сохранения достигнутого рисует другая важная группа источников, проливающих свет на материальную культуру первой половины—середины XIV в.—духовные грамоты московских князей Ивана Калиты и Ивана Красного [92]. Из-за отсутствия аналогичных грамот, принадлежащих их современникам—правителям других княжеств или предкам—князьям домонгольского времени, мы не можем оценить степень оригинальности этих актов, которые могут показаться симптоматичными для своей эпохи именно из-за исчезновения контекста. Во всяком случае, они позволяют хотя бы частично реконструировать быт московского княжеского двора, его парадную сторону и почти полностью погибший предметный мир. Следует отметить, что сами эти документы имели серебряные вызолоченные печати, обладавшие самостоятельным репрезентативным значением и напоминавшие о византийских императорских хрисовулах. К общим духовным грамотам Калиты были подвешены буллы с выразительными, пластически полноценными фигурами Христа Вседержителя и Иоанна Предтечи [ил. 640], к грамоте Симеона—печать с более схематичной фигурой мученика Симеона [ил. 641], а к грамотам Ивана Красного—печати с образом Иоанна Лествичника (?), отличающиеся довольно

высоким художественным качеством [93] [ил. 642].

Согласно духовной грамоте Ивана Калиты, составленной около 1339 г. [94], в казне московского князя находился целый ряд драгоценных предметов, использовавшихся во время пиров и входивших в состав торжественного княжеского убора. К первой категории относились золотые и серебряные «суды» (сосуды), которые князь поделил между своими тремя сыновьями. Судя по названиям, сосуды имели разнообразные размеры и формы: это были блюда и блюдаца, чаши, «чашки» (малые чаши), «чарки», «чумы» и «чумки» (ковши разных размеров?) и «овкачи» (возможно, также сосуды типа ковшей), а также некоторое количество серебряных сосудов, упомянутых без уточнения названий (вдова и сыновья Ивана Калиты должны были разделить их самостоятельно). Две золотые чаши были украшены жемчугом, а одно блюдо — жемчугом и «каменем» (характерно, что все эти предметы, как наиболее ценные, достались наследнику — Симеону — и маркировали его наследство). Среди «судов», принадлежавших Ивану Калите, выделялись «блюдо серебряно ездниньское» (очевидно, восточной работы — вероятно, из Йезда в Персии [95]) и «блюдо великое серебряное о 4 колца», которое великий князь «дал святей Богородици Володимерьской», то есть владимирскому Успенскому собору, сохранявшему статус главного храма великого княжества Владимирского. Собственно, это единственный известный по источникам случай вклада серебряного сосуда, предназначавшегося для богослужебных целей, московскими князьями первой половины XIV в., хотя, безусловно, такие вклады существовали. Как должно было использоваться блюдо в церковном обиходе, неясно, но, как показывают более поздние вклады драгоценных сосудов светского назначения, оно могло быть превращено в дароносный сосуд, сосуд для кутьи или блюдо для водосвятия. Такой же сосуд достался владимирскому собору и по завещанию второго сына Калиты, великого князя Ивана Красного (около 1358 г.). В его духовной грамоте упоминаются и светские сосуды, перешедшие к сыновьям Дмитрию и Ивану: «2 овкача золота, ковшь велики золот гладький, ... бадья серебряна с наливкою серебряною», «ковшь велики золот гладький, овкачик золот, чашка золота, дастокан царьгородский золотом кован» и серебряные сосуды, которые должны были поделить княгиня и сыновья. Кроме того, в грамотах Ивана Калиты и Ивана Красного значатся «коробочка золотая» и «коропка сердолична [сердоликовая] золотом кована» — возможно, один и тот же предмет, назначение которого не вполне ясно (воз-



640



641



642

[93] Все грамоты хранятся в РГАДА; печать при второй грамоте Ивана Калиты давно утрачена (к этому же акту была приложена круглая печать с тамгой в форме плетёнки и шестиугольной звездой, считающаяся печатью хана Узбека). Об этих печатях см.: Собрание государственных грамот и договоров,

1813. С. 31–43; *Лаксер*, 1855. Т. 1. С. 113–114; *Орешиников*, 1903. Табл. 1. Рис. 1–4; ДДГ, 1950. С. 567; *Янин*, 1970. С. 25–26. Табл. 108 (а, б, в); *Собалева*, 1991. С. 125, 133, 147–148. Рис. 2, 6, 8. Княжеские и епископские (преимущественно смоленские и новгородские) буллы из драгоценных металлов были известны и раньше;

несколько таких памятников относится уже к монгольскому времени — второй половине XIII в. [*Лихачёв*, 2014. С. 55–58]. [94] ДДГ, 1950. № 1, 2. С. 7–11 (два варианта грамоты без значительных отличий в описании драгоценностей). [95] *Николаева*, 1976/1. С. 212.

640 Печать первой духовной грамоты великого князя Ивана Калиты. 1336 г. РГАДА. Ф. 135. Оп. 1-1. Ед. хр. 1
641 Печать духовной грамоты великого князя Симеона Гордого. 1353 г. РГАДА. Ф. 135. Оп. 1-1. Ед. хр. 3
642 Печать духовной грамоты великого князя Ивана Красного (первый экземпляр). 1359 г. РГАДА. Ф. 135. Оп. 1-1. Ед. хр. 4
643 Чара («чара князя Владимира Давыдовича»). Первая половина XIV в. Музеи Московского Кремля
644 Надпись на «чаре князя Владимира Давыдовича»



643



644

можно, он также относился к категории пиршественных сосудов).

Несмотря на скудость этих данных, можно думать, что в казне московских князей находились сосуды разного происхождения — восточные, византийские, но при этом носившие тюркское название (достокан), и западноевропейские, хотя и не всех возможных для XIV в. типов (в частности, среди них отсутствовали кубки). Какая-то часть сосудов, вероятно, была изготовлена рус-

скими мастерами. Эти произведения сложно выделить из числа упомянутых в грамоте и тем более представить их облик, однако, скорее всего, это были кованые сосуды довольно простых форм, в том числе восходящие к домонгольским образцам. Облик драгоценных ковшей предположительно реконструируется по более поздним произведениям — новгородским ковшам XV в. [96], а внешний вид чаш и чар — по так называемой чаре князя Владимира Давыдовича, найденной на Царевском городище, которое отождествляется с Сарай-Берке — одной из столиц Золотой Орды (Музеи Московского Кремля) [ил. 643]. Этот выкованный из цельного листа серебра и покрытый позолотой предмет, впечатляющий своими размерами (диаметр — 32–34 см, высота — 11 см, объем — около 8 литров), по-видимому, был ритуальным пиршественным сосудом, предназначавшимся для передачи по кругу. Тем не менее он имеет крайне простую внешность — чару украшает лишь чеканная задравная надпись по венцу: «А се чара кня(зя) Володимирова Давыдов(и)ча кто из нее пь тому на здоровье а хвала Бога своего осподаря великого кня» [ил. 644]. Памятник традиционно датировался 1339–1351 гг. и связывался с одним из князей черниговского дома — сыном Давыда Святославича и внуком Святослава Ярославича. В сравнительно недавней публикации А. А. Турилова, проанализировавшего палеографические особенности надписи [ил. 645], чара была убедительно отнесена к времени не ранее второй половины XIII в. По мне-



645

нию А.А. Турилова, наиболее вероятно датировка памятника первой половиной XIV столетия, хотя в этом случае остаётся неясным вопрос о владельце чары [97].

Новая атрибуция памятника ставит его в один ряд со столь же редким ранним ковшом, найденным в Краснодарском крае и также датированным первой половиной XIV в. (Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник) [98] (ил. 646). Это ковш полусферической формы, украшенный чеканным изображением одноглавого орла на короткой пелюсти и орнаментированной мишенью на дне. На мишени помещена арабская надпись «царь», а на венце ковша—чеканная надпись «Се ковшь Дмитрия Круждовича кто испьеть тому здорово». Таким образом, это предмет, соединяющий признаки древнерусской и золотоордынской культур и, вероятно, изготовленный в одном из центров Золотой Орды при участии русского мастера для русского (?) заказчика. По-видимому, произ-

ведений такого рода было много. Коль скоро оба сохранившихся пиршественных сосуда первой половины XIV в. имеют задравные надписи, можно предположить, что такие тексты, распространённые в эпоху позднего Средневековья, не были редкостью и в интересующий нас период.

И чара князя Владимира Давыдовича, и ковш Дмитрия Круждовича исторически не имеют отношения к московской культуре, но сведения, которые дают эти памятники, можно с осторожностью распространить на Москву, Тверь, Нижний Новгород и другие русские земли. То же можно сказать и о пиршественных сосудах из клада, найденного в 1952 г. близ села Щигрово Рязанской области (Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник). В свое время Щигровский клад связывали с событиями 1237 г. [99], но в последнее время этот комплекс был отнесен к XIV в. [100]. Следовательно, входящие в него предметы могли бытовать на территории Рязанского княжества уже после

[97] Турилов, 2009/2. (там же см. более раннюю библиографию). Недавняя публикация А.А. Медынцева представляет собой попытку отстоять традиционную датировку чаши (Медынцева, 2012).
[98] Николаева, 1976/1. С. 208. Ил. 74, 75; Медынцева, 1991. С. 39; Турилов, 2009/2. С. 398–399 (А.А. Турилов несколько расширяет дату ковша до середины XIV столетия).
[99] Ерохин, 1954; Монгайт, 1961. С. 303. Рис. 139, 140; Николаева, 1976/1. С. 208.
[100] Яношкина, 2001.

645 Надпись на чаре.

Деталь

646 Ковш Дмитрия Круждовича. Первая половина XIV в. Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник

647 Чаши из Щигровского клада. XIV в. Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник

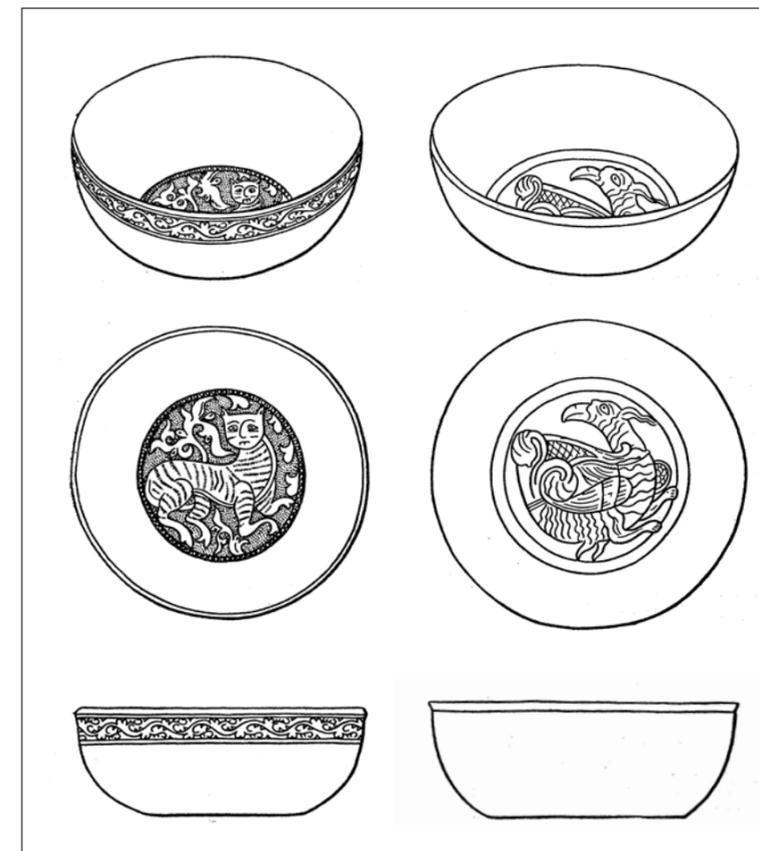
648 Ковш из Щигровского клада. XIV в. Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник



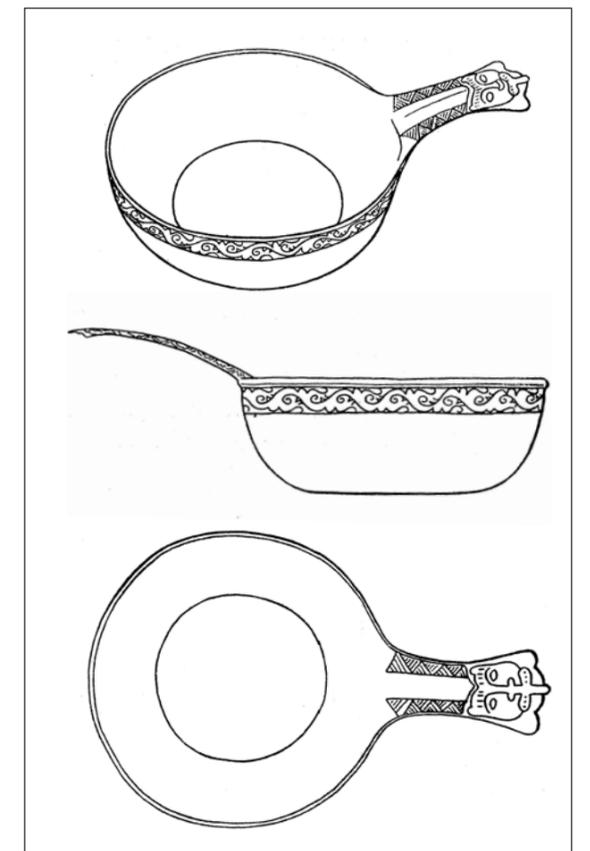
646

монгольского нашествия. Это две серебряные чаши с чеканными изображениями льва и грифона на дне, а также ковш с личиной льва на ручке [ил. 647, 648]. Изображения на сосудах имеют восточные черты, указывающие на связь этих памятников с миром золотоордынской культуры.

Упомянутые в духовных грамотах Ивана Калиты и Ивана Красного церемониальные одеяния («порты») московского князя включали несколько предметов верхней одежды, носивших разные названия, очевидно, неодинаковых по покрою, изготовленных из разных материалов, но при этом исполнявших сходные функции, то есть взаимозаменяемых. Все эти одеяния были богато украшены жемчугом. Старшему сыну Ивана Калиты, князю Симеону Ивановичу, согласно духовной грамоте должен был отойти «кожух черленьи женчужьнии» вместе с «шапкой золотой» (считается, что под этим названием в грамоте фигурирует будущая коронационная регалия московских государей—шапка Мономаха). Очевидно, из-за высокой стоимости и символического значения этих предметов остальные сыновья, не получившие золотой шапки, были наделены двумя одеждями. Князь Иван Красный получил «кожух желтая обирь [объярь] с женчугомь и коць великий с бармами [оплечьем]», а Андрей—«бугаи соболи с наплечки с великимь женчугомь с камнем, скорлатное портище сажено з бармами». Ещё два «кожуха с аламы с женчугомь», которые Иван Калита «нарядил» незадолго до составления духовной грамоты, он вместе с неким ожерельем завещал младшим дочерям Марии и Феодосии.



647



648

Если не считать золотой шапки, ещё не имевшей значения коронационной регалии, но всё же существовавшей в единственном числе и переходившей к старшему сыну, торжественный убор московского князя дополнялся золотыми цепями и золотыми или серебряными поясами. К концу жизни Ивана Калиты цепей насчитывалось двенадцать, и они были поровну распределены между тремя наследниками. По тому же принципу были поделены и девять золотых поясов, однако в отличие от цепей, более или менее одинаковых, эти предметы отличались заметным разнообразием. По каким-то причинам старшему сыну Ивана, Симеону Гордому, достались три пояса, описанных суммарно как «з поясы золоты». Второй сын, Иван Красный, получил «пояс болшии с женчугомъ с каменьем, поясъ золот с капторгамъ, пояс сердоничен [со вставками из сердолика.—А.Л.] золотом окован», а младший из братьев Андрей—«пояс золот фрязьский с женчугомъ с каменьем, пояс золот с крюкомъ на червчатъ шелку, пояс золот царевский». Судя по контексту, пояса Симеона были наиболее простыми и не имели дополнительных украшений—камней, жемчуга и «капторг», которые следует считать декоративными привесками. Однако это обстоятельство в сочетании с несомненным иерархическим первенством старшего сына и наследника княжеского стола, скорее всего, означает, что эти предметы были старинными, наследственными и, возможно, созданными в эпоху, когда князья владими́ро-суздальского дома (в частности, отец Калиты, московский удельный князь Даниил) не располагали возможностями для заказа более роскошных произведений. «Пояс болшии», доставшийся Ивану Ивановичу, занимал второе место после этих поясов и по внешнему виду, и по иерархическому статусу, а пояса Андрея Ивановича выделялись своим происхождением: один из них, «пояс фрязьский», был произведением западной работы, а в «поясе царевском» (царьградском или ханском), судя по названию, можно видеть либо византийский, либо ордынский предмет. Кроме золотых поясов, Ивану Калите к концу его жизни принадлежало довольно много аналогичных аксессуаров из серебра, которые он, не считая, завещал раздать «по попяам» (очевидно, духовенству крупнейших храмов Москвы и Владимира), скорее всего, рассчитывая на то, что в отличие от золотых поясов эти задачи будут легко восполнены наследниками. Женский драгоценный убор, принадлежавший первой супруге великого князя Елене и предназначавшийся для их дочери Фетины, состоял из 14-ти «обручей» (браслетов?), ожерелья, нового мниста, «скованного» самим Иваном Калитой, гривны и «чела»—

головного украшения, вероятно, восходившего к домонгольским диадемам.

В следующей духовной грамоте, составленной в 1353 г. великим князем Симеоном Гордым, «золото», которым Симеона благословил отец и которое он «примыслил при своем животе», упоминается без перечисления предметов [101]. Написанная пятью годами позже грамота второго сына Калиты, Ивана Ивановича [102], возвращается к отцовским стандартам. В ней перечисляются драгоценности, которыми великий князь благословил своих сыновей Дмитрия и Ивана. Наряду с предметами, не упоминавшимися в грамоте Ивана Калиты, в завещании его второго сына фигурируют те же элементы княжеского убора—цепи и пояса, унаследованные Иваном Красным от отца и старшего брата, а также золотая шапка. Иван Красный передал своему наследнику Дмитрию «чепь золоту врану [воронёную, чернёную?] с крестом золотым, чепь золоту колчату, ... шапка золота, бармы, пояс великий золот с каменьем с женчуги, что мя благословил отец мой, князь великий, пояс золот с крюком, ... опашней скорлатен сажен». Отцовское «благословение» второму сыну Ивану включало «чепь великую золоту с крестом, чепь золоту врану, а другая огниватая с кресты, ... пояс золот с каменьем с женчуги, что ми дал брат мой, князь великий Семен, пояс золот сточный, алам женчужный, наплечки золоты с круги с каменьем с женчуги, алам малыи с женчуги, что ми дала княгини Марья [вдова Симеона Гордого]». По одному золотому поясу и цепи Иван Красный завещал будущим мужьям своих двух дочерей. Как видно, и тот, и другой атрибуты сохранили своё значение, но к цепям в ряде случаев были добавлены золотые кресты, чьё появление совпадает с упоминанием в грамоте драгоценной наперсной иконы, перешедшей к Дмитрию Ивановичу («икона золотом кована Парамшина дела»—вероятно, подписание работы какого-то именитого золоткузнеца, который мог жить в Москве в середине XIV в. [103]), попавшей к нему же иконы «святых Олександр» и образа Благовещения, доставшегося его младшему брату (в грамоте не сказано, из чего были сделаны обе эти иконы). Впервые в том же акте выделяется оплечье—«бармы», упомянутое как отдельный предмет, переходящий к наследнику княжеского стола (в грамоте Ивана Калиты оно ещё фигурирует как «приложение» к одному из облачений и достаётся второму сыну). Однако с этой «христианизацией» парадного костюма совпадает его своеобразная ориентализация и милитаризация. Иван Красный оставил своим сыновьям по жемчужной сережке и «сабле золотой» (для ношения сабли, скорее всего, предназначались упомянутые в грамоте «золотые обязи»), а наслед-

[101] ДДГ, 1950. № 3. С. 14.

[102] Там же. № 4. С. 15–19 (опубликованы два экземпляра грамоты).

[103] Ср. подписной складень мастера Лукяна 1312 г. (см. с. 574–582), а также «пояс с ремнем Макарова дела» и «пояс золот Шыпкина дела», упоминаемые во второй духовной грамоте великого князя Дмитрия Ивановича (ДДГ, 1950. № 12. С. 36).

«Икона Парамшина дела» проследивается по духовным грамотам московских правителей вплоть до Ивана III, который завещал ее сыну Дмитрию Жилке; до этого икона переходила к старшему сыну (Там же. С. 16, 18, 36, 56, 59, 61, 197, 362). Со времён Василия II наследнику передавался и некий «крест Петров чудотворцов», фигурирующий в духовных грамотах Ивана III и Ивана IV (Там же. С. 197, 362, 433).

Судя по названию, крест имел какое-то отношение к митрополиту Петру, скончавшемуся в 1326 и канонизированному в 1339 г., однако неясно, принадлежал ли он святителю (и, следовательно, был создан до 1326 г.), связывался с ним по поздней преданию или вмещал частицу его мощей.

[104] Эта точка зрения разделяется, например, В.А. Кучкиным (Кучкин, 2004. С. 268–269). Многие исследователи полагают, что «чечак»—не шлем («пишак»), а головное украшение (Стерлягова, 2014. С. 128; Лаврентьева, 2014. С. 104–105; Горелик, 2015. С. 65; Ивина, 2015. С. 78–79). Представляется, что значение термина ещё должно быть уточнено.

649 Великие князья Дмитрий Иванович и Василий Дмитриевич (?). Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.



649

[105] Ср. изображения псковского князя Довмонта на иконе «Богоматерь Мирожская» (Псковский музей)—созданном во второй половине XVI в. списке вотивной иконы конца XIII в., образ князя Михаила Тверского в выходной миниатюре Хроники Георгия Амартола (РГБ. Ф. 173/1 (МДА). № 100) и донаторскую композицию конца XIV в. из псковской церкви Рождества Христова в Довмонтовом городе (ГЭ). См.: Преображенский, 2012/1. С. 239–265.

[106] О шитых бармах этого времени см.: Маясова, 2004. Кат. 51 (с. 194–195), 93 (с. 283–285).

[107] Преображенский, 2012/1. С. 322–323. Ил. с. 314, 315, 319–321.

[108] Ср. фигуры этих князей на шитом воздухе княгини Марии 1389 г. (ГИМ; Маясова, 1971. С. 10–11. Табл. 5–6). Об изображениях Владимира, Бориса и Глеба XV–XVII вв. см.: Абраменко, 2013.

[109] Ср. выходную миниатюру Изборника Святослава 1073 г. с изображением членов семьи князя Святослава Ярославича и миниатюру Молитвенника княгини Гертруды, включённого в состав Трирской Псалтири, с фигурой князя Ярополка Изяславича (1078–1086) (Преображенский, 2012/1. Ил. с. 96, 104, 105). О наборных поясах см.: Мурашева, 2000.

[110] См. о них: Смирнова, 2009/1.

[111] Об обеих иконах см. раздел «Живопись».

[112] ДДГ, 1950. С. 25, 36, 57, 59, 61, 75, 197, 221, 249–250, 275–276, 312, 345, 346, 350, 363, 406–407, 408, 411.

[113] Ср. прижизненные или ранние посмертные портреты царей из дома Романовых до юного Петра I включительно (Русский исторический портрет, 2004. С. 28. Кат. 5, 6, 9, 25, 28, 29, 39, 49, 55, 56), а также цепь царя Михаила Фёдоровича 1613–1626 гг. (Венчания на царство, 2013. Ч. 1. Кат. 28).

[114] См.: Преображенский, 2012/1. С. 314–324.

нику—ещё и «чечак золот с каменьем с женчуги», который принято считать парадным шлемом с золотыми деталями или позолотой либо головным украшением, возможно, крепившимся к шапке [104].

Несмотря на то, что по лаконичным описаниям облик большинства из этих предметов крайне сложно реконструировать, а изобразительные параллели немногочисленны и из-за своей условности не вполне надёжны, духовные грамоты Ивана Калиты и Ивана Красного позволяют сделать определённые выводы не только о материальных возможностях московских правителей, но и о «морфологии» их парадного костюма. Прежде всего, одягания московских князей, похоже, не включали традиционного плащ-корзна; во всяком случае, среди перечисленных в духовных грамотах «кожухов», «бугаев» и «аламов» нет ничего, что можно было бы с ним отождествить. Если плащ-корзно и продолжал использоваться (об этом косвенно свидетельствуют портреты князей конца XIII—XIV в., хотя следует подчеркнуть, что они изображают не членов московского правящего дома, а представителей других ветвей рода Рюриковичей и даже князей литовского происхождения [105]) [ил. 413], то он утратил значение главного парадного облачения. Вероятно, на первый план вышли другие типы одежды, в том

числе—сочетавшиеся с оплечьем-бармами, которые в XVI–XVII вв. стали играть роль полноценной инсигнии [106]. Финалом развития этой новой традиции стали созданные в XVI в. посмертные и надгробные изображения московских Рюриковичей в кафтанах и шубах [107] [ил. 649], а также новый вариант иконографии Бориса, Глеба и Владимира, отразившийся уже в произведениях конца XIV в. [108].

Пояса, несомненно входившие в состав парадного княжеского костюма домонгольской эпохи [109], о чём свидетельствуют ещё донаторские портреты последней трети XI в., к XIV столетию, по всей видимости, приобрели большее значение, чем раньше. Косвенно это подтверждают некоторые изображения Бориса и Глеба, в которых пояса более заметны, чем в произведениях домонгольской эпохи [110]—например, иконы второй половины XIII в. из Савво-Вишерского монастыря близ Новгорода (Киевская картинная галерея) и первой половины XIV в. из часовни новгородского Зверина монастыря (ГИМ) [ил.]. Что касается нагрудных цепей, то, при всей условности суждений об этих несохранившихся и не известных по изображениям предметов, можно предположить, что их появление было нововведением, вероятно—заимствованием, причём вряд ли византийского происхождения. Кроме грамот Ивана Калиты и Ивана Красного, золотые пояса и цепи упоминаются в завещании Дмитрия Донского, а также в духовных грамотах князей московского дома XV и начала XVI в. [112], что говорит о целенаправленном сохранении древней традиции, ассоциировавшейся с началом московской государственности. Цепи с наперсными крестами оставались элементами торжественного убора московских правителей и в XVII в. [113].

Ещё одной новацией, которая, судя по фрагментарно сохранившимся изобразительным источникам, затронула не только Москву, но и соседнюю Тверь, а также другие центры, стал выход из употребления княжеской шапки, не менее традиционной, чем корзно. Исчезновение шапки как иконографического мотива, о котором можно судить по портретам князей-донаторов [114] (изображений святых князей Бориса и Глеба это не коснулось), можно было бы трактовать как нововведение символического плана, подчёркивавшее смирение и благочестие изображённых князей. Однако оно коррелирует с отсутствием упоминаний о богато украшенных шапках в княжеских духовных грамотах. Разумеется, нет оснований думать, что в повседневной жизни московские князья не пользовались головными уборами, но их символический потенциал по каким-то причинам исчез. Его вряд ли могли компен-

сировать «золотая шапка» и гипотетический парадный шлем, которые, в отличие от прежних шапок, уже не были атрибутами каждого из членов правящего рода. С другой стороны, головной убор, маркирующий фигуру старшего в княжеском семействе, выглядит прямым предшественником инсигний и предметов парадного вооружения периода Московского царства, предназначенных исключительно для русского самодержца и противопоставлявших его как представителям аристократии, так и другим членам династии. У истоков этого явления, очевидно, находился знаменитый шлем из собрания Оружейной палаты Московского Кремля, происходящий из Большой государственной казны [ил. 650]. По-разному датированный и интерпретированный, в последней публикации он был определен как произведение второй половины XIV в., возможно, исполненное в Москве греческими и русскими мастерами [115]. Шлем, выкованный из стали, имеет цилиндрическо-коническую форму, усложненную приклепанными к основанию широкими полями. Кроме мелкого золотого и серебряного орнамента, выполненного в технике набивки по мелко насеченной поверхности, шлем украшают размещенные на его венце поясные фигуры, инкрустированные серебром и золотом по вырезанному рисунку [116]. Они составляют семифигурный Деисус, дополненный фронтальным образом святителя Николая Чудотворца, и сопровождаются именующими надписями с признаками копирования и русификации греческих оригиналов.

Принадлежит к весьма узкой группе ранних русских парадных шлемов с изобразительной декорацией [117], шлем Музеев Московского Кремля примечателен и тем, что в его облике сочетаются элементы сразу нескольких культурных пластов. Сама форма этого головного убора, по справедливому замечанию авторов последней публикации памятника, сопоставима с западноевропейскими шлемами конца XII—XIII в. и с изображениями аналогичных предметов вооружения в живописи палеологовского времени. Мелкий, обладающий текучим рисунком орнамент кремлёвского шлема имеет явную восточную природу; некоторые его мотивы находят убедительные параллели среди близких по времени памятников ювелирного дела Сирии, Египта и Золотой Орды. Что касается изображений Деисуса и св. Николая, то они, бесспорно, принадлежат к византийской традиции [118]. Подобная комбинация элементов вполне отвечает современным представлениям о культуре русских княжеств XIV в., и в том числе, о культуре Москвы. Кроме того, что кремлёвский шлем достаточно роскошен, чтобы быть принадлежностью княжеского доспеха.



650

Украшающие его изображения позволяют предположить, что шлем был создан не в последние десятилетия XIV в., а раньше. Даже центральные фигуры деисусного чина, исполненные более уверенной рукой, чем образы архангелов и апостолов, находят аналогии скорее среди произведений первой половины—середины XIV в., ещё не вполне изживших традиции искусства XIII в. Крупноголовые, предельно выдвинутые на передний план, отделённые значительными паузами и противопоставленные окружающему их пространству, они ориентированы не друг на друга, а за пределы композиции. Взаимодействие персонажей со зрителем усиливается благодаря характерному расположению ангельских крыльев, которые не скрыты фигурами, а распластаны по поверхности шлема. Не менее показательны лики святых с крупными чертами и большими, словно широко раскрытыми глазами. Их взоры не соответствуют логике деисусной композиции, так как направлены вовне, заставляя

[115] Византийские древности, 2013. Кат.15. С.140–149 (авторы описания И.А. Комаров, Ю.А. Кулешов и И.А. Стерлигова; см. их же развернутые статьи: Кулешов, 2014; Стерлигова, 2014). Здесь же см. библиографию и сведения о других датировках и атрибуциях памятника. Отдельно укажем монографическую статью А.В. Рындиной, которая включена в библиографический список при каталожном описании, но пропущена в общем списке литературы к каталогу: Рындина, 2004. По мнению исследовательницы, также считающей шлем московским памятником и отнёсшей его к концу XIV в., это «шапка»-реликварий, которая покрывала носившееся в процессиях блюдо с мощами. Справедливую критику этого предположения см. в указанных каталожном описании и статье И.А. Стерлиговой.

650 Шлем с композицией «Деисус». Середина—вторая половина XIV в. Музеи Московского Кремля
651 Шапка Мономаха. Первая треть XIV в. (с позднейшими доделками). Музеи Московского Кремля

воспринимать каждую фигуру, а не только фронтальные образы Христа и Николая Чудотворца, как самодостаточные объекты поклонения. Сложный, местами избыточный рисунок складок, указывающий на знакомство мастеров с развитыми формами палеологовского искусства, только подчёркивает обобщённость и геометризированность очертаний фигур. Наполняющее их неупорядоченное движение лишь опосредованно, через деформированные, но сохраняющие замкнутость контуры, воздействует на окружающее пространство, которое насыщено подвижной «материей» орнамента, развивающейся по своим собственным законам.

Все эти качества свойственны целому ряду памятников русского искусства, созданных во второй четверти—середина XIV в., хотя среди них также есть произведения со спорной датировкой [119]. Впрочем, ориентиром, позволяющим уточнить место московского шлема в художественной культуре XIV в., может служить резной Людогоченский крест 1359 г. с многочисленными фигуративными композициями, погружёнными в бесконечную систему асимметричных орнаментальных форм (Новгородский музей) [120]. Несмотря на большую простоту художественного языка этого памятника, он имеет много общего с шлемом из Музеев Московского

[116] О форме шлема и технике исполнения изображений и орнамента см. подробнее: Византийские древности, 2013. Кат.15. С.140–149; Стерлигова, 2014; Кулешов, 2014 (в этом исследовании содержатся важные данные о других украшенных шлемах XIII–XIV вв., бытовавших в Восточной и Центральной Европе).

[117] О декоре шлемов в Византии и Древней Руси см.: Киртичников, 1958; Киртичников, 1971; Стерлигова, 1996. Кат.72. С.276–282; Византийские древности, 2013. Кат.15. С.140–149.

[118] Впрочем, это не означает, что исполнение фигур на шлеме следует приписывать византийским мастерам.

[119] Кажется возможным сопоставление фигур на шлеме с чеканным Деисусом на золотом окладе иконы «Богоматерь Владимирская» (первая половина XIV в.; см. подробнее с.602–605), с изображениями евангелистов на группе медных Царских врат новгородского происхождения, выполненных во второй четверти XIV в. (см. с.522–527), с резными фигурами на рипиде из новгородского Антониева монастыря (см. с.595–596), а также с некоторыми новгородскими иконами 1340–1350-х гг., подобными ростовскому образу Богоматери с Младенцем из церкви Петра и Павла в Кожевниках (Новгородский музей; см.: Лифшиц, 2005; Лифшиц, 2007; Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат.10. С.153–165).

[120] См. с.543–552.



651

Кремля. В обоих случаях персонажи, в какую бы сцену они ни были включены, обращены к зрителю. Моделировка их фигур создаёт ритмически сложные орнаментальные композиции, свидетельствующие о большом запасе энергии, хаотично излучаемой в разных направлениях. Движение, продуцируемое фигурами, переключается со столь же нерациональным движением орнаментальных форм, которое словно воплощает в себе некий универсальный закон бытия мира.

В отличие от шлема, исполненного на Руси, ещё один драгоценный головной убор, принадлежавший московским князьям XIV в., представляет собой привозное восточное произведение. Это упоминаемая в духовных грамотах великих князей, начиная с завещания Ивана Калиты 1339 г., «шапка золотая», которую вполне обоснованно отождествляют с великокняжеским и царским венцом, с конца XV в. использовавшимся в чине венчания на великое княжение, а с 1547 г. — в чине венчания на царство и известным как «шапка Мономаха» [121] [ил. 651]. Название венца отражает предание, согласно которому московские государи через своих предков — великих князей владимирских — унаследовали шапку от киевского великого князя Владимира Мономаха, который в свою очередь получил её от византийского императора Константина Мономаха. Из-за этого предания, обосновывавшего претензии московских правителей на царский титул, шапка Мономаха издавна воспринималась как византийское произведение [122]. Эта точка зрения, в частности, отражена в ранней статье Г.Д. Филимонова [123], но в другой работе, опубликованной в 1898 г. [124], исследователь пересмотрел свои прежние взгляды, придя к выводу о том, что московская шапка не имеет отношения к Византии и должна быть признана восточным памятником раннего XIV в. — вероятно, арабским и, может быть, «сработанным в Каире». Согласно его же предположению, золотой венец московских государей, фигурирующий в духовной грамоте Ивана Калиты как «шапка золотая», был подарен Калите его сюзереном — золотоордынским ханом Узбеком. Хотя точка зрения Г.Д. Филимонова не раз подвергалась сомнению [125] или коррекции [126], она сохраняет своё значение [127]. Анализ формы шапки Мономаха, предпринятый И.А. Бобровницкой [128], и её сопоставление с головными уборами на иранских миниатюрах с изображениями восточных правителей из монгольских династий, позволили предложить гипотетическую реконструкцию первоначального облика памятника. По-видимому, к восьми золотым пластинам, составляющим низкую гранёную тулью шапки, должна была крепиться внутренняя

шапочка из материи. Нижняя часть тульи, возможно, была закрыта дополнительными декоративными деталями, составлявшими городчатый венец, а звёздчатое отверстие, образованное вырезами в верхней части пластин, должно было закрываться пластиной соответствующей формы. Тем не менее И.А. Бобровницкая предполагает, что древнейшая часть шапки Мономаха никогда не имела такого облика, поскольку пластины, созданные для определенных целей, были использованы иначе, чем планировалось. По-видимому, шапка так и не получила городчатого венца в основании, а вместо звездообразной пластины её увенчало полусферическое навершие с чеканным и гравированным узором, дополненным камнями и жемчужинами в фигурных кастах [129].

Какой бы ни была форма «золотой шапки» московских князей в древности, связь этого предмета с художественной культурой Центральной Азии и Золотой Орды убедительно доказывают мотивы золотого сканного узора, состоящего из больших и малых спиралей, звездообразных розеток, сердцевидных фигур и крупных цветков лотоса. Многочисленные параллели этой орнаментации приведены А.А. Спицыным и М.Г. Крамаровским [130], который возводит филигрань «спирального стиля», известную и по нескольким памятникам византийской торевтики палеологовского периода, к кочевым культурам X–XIV вв., развивавшимся на территории Северного Китая, Монголии, Средней Азии и Нижнего Поволжья. В соотнесении со сведениями о «золотой шапке», принадлежавшей Ивану Калите к 1339 г., эти выводы делают крайне вероятной гипотезу о том, что золотой головной убор был создан незадолго до этой даты и попал в казну московских князей через Орду — возможно, и в самом деле от хана Узбека. Предполагаемая связь шапки с ордынскими правителями, которые на Руси, подобно византийским императорам, именовались царями, отчасти объясняет исключительное значение, которое этот венец со временем получил в культуре Московского царства. Парадоксальным образом он стал восприниматься как венец византийского происхождения [131], получив при этом меховую

[121] Первым случаем использования «шапки» — скорее всего, именно шапки Мономаха — как коронационной регалии московских государей была церемония венчания на великое княжение Дмитрия Ивановича, внука

Ивана III, в 1498 г. (Продолжение летописи по Восточному списку, 1859. С. 234–236; Никоновская летопись, 1901. С. 246–248; Чин поставления, 1987. С. 608, 610, 613, 615, 617, 619, 621, 623, 624; Венчания на царство, 2013. Ч.1. С. 11–12).

[122] Об истории изучения памятника см.: *Бобровницкая*, 2004.
 [123] *Филимонов*, 1861. С. 36.
 [124] *Филимонов*, 1898 (изложение сообщения Г.Д. Филимонова на заседании Общества истории и древностей Российских 31 октября 1897 г.).
 [125] Н.П. Кондаков пытался доказать византийское происхождение шапки, считая её произведением второй половины XII — начала XIII в. (*Кондаков*, 1896. С. 60–75; *Кондаков*, 1902. С. 184–193). Г.Н. Бочаров предположил, что она была сделана в Москве в первой трети XV в., в годы правления митрополита Фотия, мастерами, исполнившими золотой сканый оклад иконы Богоматери Владимирской (*Бочаров*, 1994). В специально посвящённой шапке Мономаха монографии Н.В. Жилиной предпринята попытка реанимировать идею о византийском происхождении головного убора, будто бы представляющего собой верхнюю часть «митрообразного» императорского венца XIII в. (*Жилина*, 2001). Однако результаты предпринятого Н.В. Жилиной исследования конструкции шапки и её сканной орнаментации не убеждают в правоте её версии. То же можно сказать и о гипотезе С.Н. Богатырёва, полагающего, что шапка была создана при Василии III из частей парадного шлема или шлемов, завещанных Иваном Красным своим сыновьям (*Богатырёв*, 2011/1; *Богатырёв*, 2011/2); см. ее критику: *Горелик*, 2015. С восточными шлемами шапку сравнивает и И.А. Бобровницкая (*Бобровницкая*, 2004. С. 74), которая, впрочем, не делает из их сходства столь прямолинейных выводов.
 [126] Идея восточного происхождения золотых пластин шапки и её связи с культурой Золотой Орды была развита в работах А.А. Спицына, считавшего шапку среднеазиатским изделием (*Спицын*, 1906; *Спицын*, 1909), М.Г. Крамаровского (*Крамаровский*, 1982; *Крамаровский*, 2001. С. 176–177) и И.А. Бобровницкой (*Бобровницкая*, 2004). Высказывалась точка зрения о происхождении металлической части шапки из заселённых татарскими племенами Поволжья; она отличается излишней узостью, хотя заслуживает внимания благодаря сопоставлению произведений с женскими головными уборами тюркских народов (*Валеева-Сулейманова*, 1997/2; *Валеева-Сулейманова*, 2000).
 [127] Впрочем, В.А. Кучкин сомневается в том, что шапку Мономаха можно отождествить с золотой шапкой из духовной грамоты Ивана Калиты, и предполагает, что сохранившаяся московская регалия появилась в великокняжеской казне при Иване Красном, упомянувшем её в своей духовной грамоте (*Кучкин*, 2004. С. 272–274); к этим сомнениям присоединяется С.Н. Богатырёв, отмечая, что шапка Ивана Калиты, перешедшая к его сыну Симеону Гордому, не отмечена в его духовной грамоте, которая передаёт все золотые предметы вдове Симеона Марии, не перечисляя их поимённо (*Богатырёв*, 2011/1. С. 180). На наш взгляд, вполне допустимо считать, что золотой головной убор, ещё не имевший значения коронационной регалии, действительно перешёл к великой княгине Марии, но вскоре каким-то образом оказался в руках Ивана Красного.
 [128] *Бобровницкая*, 2004.
 [129] По мнению многих исследователей, существовавшее навершие с крестом увенчало шапку в XVI в. И.А. Бобровницкая считает навершие первоначальным, датируя крест XVII в. (*Бобровницкая*, 2004. С. 63–65, 78–80).
 [130] См. примеч. 126. См. также: *Крамаровский*, 2013.
 [131] Если шапка Мономаха была тем золотым великокняжеским венцом, который в 1516 г. видел в Москве Сигизмунд Герберштейн, то в это время она могла иметь дополнительные подвесные украшения. По сообщению Герберштейна, они «колыхались змейками» (*Герберштейн*, 2008. Т. I. С. 122–123). И.А. Бобровницкая трактует эти утраченные детали как воспроизведения подвесок перпендулий византийских венцов, сделанные при Иване III (*Бобровницкая*, 2004. С. 81–82).
 [132] Об архиерейских саккосах и фелоньях-полиставриях см. подробнее: *Walter*, 1982; *Woodfin*, 2012.
 [133] См. примеч. 108.

652 Шитый воздух. Деисус с фигурами митрополитов Максима, Петра, Феогноста и Алексия. 1389 г. ГИМ



652

опушку, возможно, унаследованную от традиционных княжеских шапок и встраивавшую этот драгоценный головной убор в русскую традицию. Несмотря на то, что в XIV в. будущая московская корона представляла собой импортный предмет, ещё не окруженный специальными обрядами и преданиями, она не только стала важной частью местного предметного мира, но и отразила текущее состояние московской культуры, а также предвосхитила дальнейшую эволюцию её идеологии и ритуалов. К сожалению, невозможно сказать, были ли у неё хотя бы приблизительные аналогии в других, близких по культуре княжествах — например, в соседней Твери. Впрочем, сведения о политическом мышлении представителей двух конкурировавших княжеских домов делают более вероятным отрицательный ответ на этот вопрос, хотя предметы восточного происхождения должны были использоваться в придворном быту не только Твери, но и Нижнего Новгорода и Рязани.

Несмотря на фрагментарность данных о княжеских одеждах, за ними угадывается процесс постепенного изменения их облика, возможно, отражавший определённые идеологические сдвиги и формирование новой идентичности правителей Северо-Восточной Руси. Не исключено, что начало этого процесса восходит не ко второй половине XIII в., а к несколько более раннему времени. Однако существенно, что эти тенденции совпадают с изменениями, коснувшимися внешнего вида русских иерархов — прежде всего митрополитов и новгородских архиереев. Информация о них в некотором отношении более надёжна, чем данные о княжеском костюме и уборе.

Одной из главных новаций, приходящейся на первую половину XIV в., стало получение митрополитами Киевскими и всея Руси права на ношение саккоса. К этому времени саккос был литургическим одеянием глав автокефальных церквей (патриархов) и некоторых митрополитов [132]. Существуют ранние изобразительные источники, свидетельствующие о том, что до конца XIII в. киевские митрополиты не облачались в саккос, а их литургическим одеянием была фелонь-полиставрий (многокрестная фелонь, на которую также имели право не все архиереи православной Церкви). На шитом воздухе 1389 г., созданном по заказу вдовы великого князя Симеона Гордого Марии Тверской (ГИМ) [133], помещено изображение Спаса Нерукотворного, которому предстоят четыре митрополита, последовательно управлявшие Русской Церковью из Владимира и Москвы — Максим (1283–1305), Пётр (1305–1326), Феогност (1328–1353) и Алексий (1354–1378). Три последних святителя облачены в цветные саккосы с крестами, и лишь Максим одет в белую многокрестную фелонь [ил. 652]. Воздух Марии Тверской был вышит по инициативе современницы Феогноста и Алексия. Время её жизни не было отделено значительной хронологической дистанцией и от эпохи Максима и Петра. Поэтому есть основания полагать, что столь очевидное отличие, зрительно разбивающее единый ряд митрополитов, имеет под собой историческое основание. Аргументом в пользу этой гипотезы служит ещё один, к сожалению, руинированный памятник — происходящая из владимирского Успенского собора икона Богоматери Максимовской (Государственный Влади-

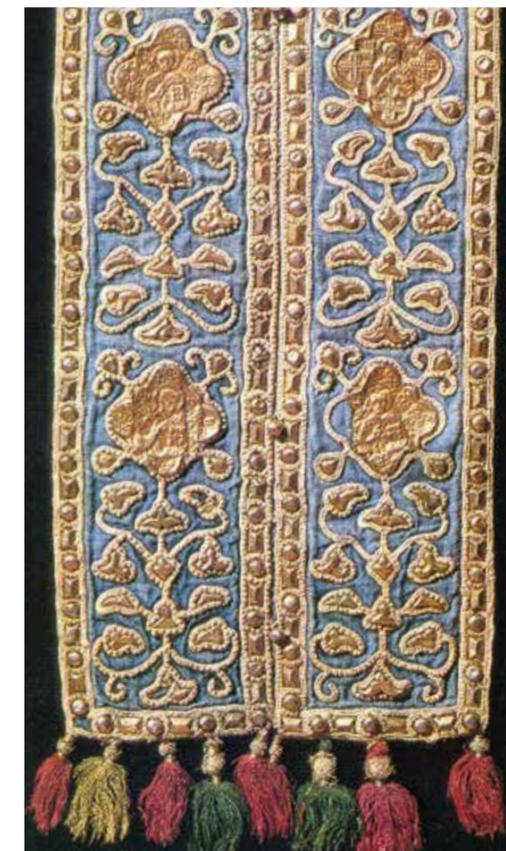


653

653 Саккос митрополита Петра. Первая четверть XIV в., XVI–XVII вв. Музеи Московского Кремля
654 Епитрахиль митрополита Петра. Первая четверть XIV в., XVI–XVII вв. Музеи Московского Кремля. Деталь
655 Посох митрополита Петра. Первая четверть XIV в., XVI–XVII вв. Музеи Московского Кремля. Деталь

миро-Суздальский музей-заповедник) [134]. Это образ с вотивным изображением предстоящего Богородице архиерея, в котором традиционно и с основанием видят митрополита Максима, отметившего заказом этой обетной иконы переезд из Киева на Северо-Восток, во Владимир. Фигура молящегося Максима очень сильно повреждена, однако её изучение и сопоставление с его же образом на воздухе 1389 г. указывают на то, что митрополит был представлен в фелони-полиставрии [135].

Итак, есть основания считать митрополита Петра первым русским архиереем, носившим саккос. Обстоятельства получения Петром этой привилегии, несомненно, дарованной вселенским патриархом, неизвестны, однако важно то, что она была распространена и на его преемников. Саккос стал одним из важнейших внешних отличий русских первосвятителей, пребывавших в Москве. Саккос, связываемый с именем Петра [ил. 653], как и приписываемая ему епитрахиль [ил. 654], сохранился в собрании московской Патриаршей ризницы (ныне в Музеях Московского Кремля) [136]. Сейчас он состоит из разновременных элементов:



654

[134] Смирнова, 2004/2. Кат. 9. С. 65, 231–237. Табл. 17; Иконы Владимира и Суздаля, 2008. Кат. 2. С. 50–57; Преображенский, 2012/1. С. 265–277. См. также раздел «Живопись» в настоящем томе.
[135] Ю.Г.Гриднева полагает, что Максим на иконе представлен в саккосе (Гриднева, 2007. С. 452), однако это мнение кажется недостаточно обоснованным.
[136] Саккос и посох митрополита Петра опубликованы: Христианские реликвии, 2000. Кат. 60, 61. С. 206–208; Вишнева, 2006. С. 176. Ил. 1 (с. 172); о епитрахили, которая, несомненно, также неоднократно поновлялась, см.: Русское художественное шитьё, 1989. Кат. 39.



655

ткань стана с узором из равноконечных крестов в кругах датируется серединой XVI–началом XVII в., дробницы на плечье и зарукавья относятся к XIV–XVII вв., и лишь шитьё жемчугом и тесьма на подоле и «посторонниках» сохранилось от первой четверти XIV в. Тем не менее саккос Петра, многократно поновлявшийся как важнейшая святыня, относится к числу самых ранних примеров этого облачения, хотя бы частично сохранившихся в странах византийского мира. Поновлениям подвергался и традиционно связываемый с митрополитом Петром деревянный посох с изогнутым Т-образным завершением (Музеи



656

656 Новгородские архиепископы Моисей и Алексей, предстоящие Богоматери. Роспись церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г. (копия Ф.М. Фомина. 1894–1895 гг. ИИМК)

657 Митрополиты Максим и Феогност. Деталь шитого воздуха. 1389 г. ГИМ

Московского Кремля) [ил. 655]. Существующие серебряные пластины рукояти и кольца на древке созданы при поновлении посоха, ставшего инсигнией московских первосвященителей, в 1677 г., при патриархе Иоакиме. Однако, по-видимому, в общих чертах они подражают более ранним (не обязательно первоначальным) деталям. В частности, ажурные пояски с кривовидными элементами на кольцах имеют готический облик, вполне возможный и в XIV в. Помещённая на оправе рукояти резная надпись «Смиренный Петр митрополит всея Руси», судя по её формуле, напоминающей «владельческие» надписи на литургических облачениях, и отсутствию упоминаний о святости «московского чудотворца Петра», может повторять оригинальный текст.

Вскоре после того, как киевские митрополиты получили право на ношение саккоса, их прежнее облачение—полиставрий—перешло к следующему по старшинству русскому архиерею, хотя и не на постоянной основе. В 1346 г. многокрестная фелонь («ризы хрестыцаты») была пожалована митрополитом Феогностом новгородскому архиепископу Василию Калике, а в 1354 г. константинопольский патриарх Филофей дал право носить полиставрий его преемнику Моисею. Тот же патриарх в 1370 г. приказал архиепископу Алексию «сложить кресты» с фелони, но, независимо от того, было ли выполнено это повеление, крестчатая фелонь и впоследствии носилась по крайней мере некоторыми новгородскими

владыками, опирающимися на созданный когда-то прецедент [137]. Судя по портретам архиепископов Моисея и Алексея в составе росписи церкви Успения на Волотовом поле 1363 г. [ил. 656], древнейшие новгородские полиставрии не были сплошь затканы крестами. На них были нашиты несколько крупных равноконечных крестов с «гамматами» между ветвями (в сохранившейся грамоте патриарха Филофея архиепископу Моисею говорится о фелони с четырьмя крестами). Кресты, по-видимому, были украшены жемчугом и камнями и имели облик драгоценных металлических накладок. Похожие крупные кресты и «гамматы», заполненные мелкими крестами, покрывали фелонь, найденную в одном из архиерейских погребений новгородского Софийского собора (датируется серединой XIV—первой половиной XV в.) [138]. Однако эти элементы облачения, дополняемые небольшими медальонами, скорее всего, покрывали его сплошь и, кроме того, были просто шитыми.

Наиболее загадочным предметом русского архиерейского облачения, имеющим отношение к новациям первой половины XIV в., является белый клобук митрополитов всея Руси и архиепископов Великого Новгорода. Несмотря на существование специальных исследований, посвящённых этому предмету [139], его ранняя история полна лакун. Знаменитая «Повесть о белом клобуке», датирующаяся довольно поздним временем (от конца XV до второй половины XVI в.), связывает этот головной убор

[137] НЛ. С. 358, 364; Русская историческая библиотека. Т. 6. Приложение. № 10. Стб. 56, 116, 118. О ношении полиставрия новгородскими владыками см.: *Вздорнов*, 1989. С. 69. О ктиторском портрете архиепископов в волотовском храме, кроме указанной монографии Г.И. Вздорнова и его статьи (*Вздорнов*, 1980/2), см.: *Преображенский*, 2012/1. С. 207–212.

[138] *Якунина*, 1949; *Монгайт*, 1949/2. Рис. 286.

[139] *Качанова*, 2009, 2010, 2011. См. также: *Успенский Б.*, 1998. С. 429–439; *Севастьянова*, 2011. С. 169–195.

исключительно с историей новгородской кафедры. Согласно «Повести», белый клобук был прислан архиепископу Василию Калике патриархом Филофеем, который чудесным образом получил его из Рима. Ранее клобук был инсигнией Римских пап, которые, впад в ересь, перестали его носить, несмотря на то, что первый белый клобук был пожалован папе Сильвестру святым царём Константином [140].

Относясь к числу текстов, воплощающих русские притязания на римское и константинопольское духовное наследие, Повесть о белом клобуке откровенно неисторична. Единственное её сообщение, которому можно верить, состоит в том, что первым новгородским владыкой, носившим белый клобук, был Василий Калика [141]. Прижизненное изображение архиепископа как дона-

[140] См. текст Повести: Памятники, 1860. С. 287–300. Краткий обзор ее истории: *Турье*, 1989.

[141] Б.А. Успенский склонен доверять соборной грамоте 1564 г., согласно которой белый клобук носил ещё святитель Иоанн-Илия, новгородский архиепископ второй половины XII в., а также сообщению Жития Сергия Радонежского в составе Никоновской летописи, где сказано, что первоначально белыми клобуками обладали все русские архиереи (*Успенский Б.*, 1998. С. 434, 436). И то, и другое больше похоже на позднейший домысел, хотя существует известие о белом клобуке, который носил туровский епископ Антоний, в 1405 г., лишённый сана митрополитом Киприаном (*Троицкая летопись*, 1950. С. 459).

[142] О Васильевских вратах см. с. 499–520.

[143] *Вздорнов*, 1980/2. С. 118; *Качанова*, 2010. С. 19.

[144] *Янин*, 1988. С. 61–67. По мнению Л.И. Якуниной (*Якунина*, 1949), это погребение архиепископа Симеона, скончавшегося в 1421 году. Гипотеза о том, что гробница № 5 в Мартирьевской паперти принадлежит Василию Калике, отстаивалась А.Л. Монгайтом (*Монгайт*, 1949/2).

[145] Фрагменты таких изображений (полуфигур в медальонах) на лентах из плетёного кружева, некогда образовавших воскрилия клобука, были обнаружены в одном из архиерейских погребений Новгородской Софии—гробнице № 5 в Мартирьевской паперти (*Монгайт*, 1949/2. С. 100, 101. Рис. 27; *Якунина*, 1949. С. 106–107). Скорее всего, они относятся к XIV в.

[146] См. примеч. 134. В указанной выше статье И.М. Качановой этот важнейший памятник не упоминается.



657

тора, помещённое на валике Васильевских врат 1336 г. [142], вопреки мнению некоторых учёных [143], не даёт оснований говорить, что он представлен в белом клобуке: из-за условной трактовки фигуры архиепископа покрой его головного убора не вполне ясен (скорее, он напоминает мягкую скуфью или шапочку), а специфика техники золотой наводки, с помощью которой исполнены композиции на вратах, не позволяет определить цвет головного убора (его поверхность залита золотом, но из этого не следует, что мастер хотел показать именно белую ткань). Васильевские двери были исполнены для Софийского собора в первые годы правления Василия Калики, и весьма вероятно, что белый клобук он каким-то образом получил или присвоил позже (вероятно, почти одновременно с получением крестчатой фелони). По-видимому, в 1352 г. он был погребён в этом уборе, хотя гипотеза о принадлежности именно Василию архиепископского погребения в Мартирьевской паперти Софийского собора, при раскопках которого были обнаружены фелонь-полиставрий и белый клобук, остаётся недоказанной [144]. Во всяком случае, в 1363 г. ближайшие преемники Василия, Моисей и Алексей, были изображены в белых клобуках в донаторской композиции церкви Успения на Волотовом поле. На этой фреске, являющейся первым надёжным свидетельством бытования в Новгороде столь специфического, не имевшего византийских аналогов головного убора, белый клобук изображён с длинными воскрилиями, которые покрыты множеством мелких крестов. Возможно, уже в это время на воскрилиях подобных головных уборов могли помещать шитые или металлические изображения святых [145].

При каких бы обстоятельствах новгородские архиереи ни получили право на ношение белого клобука, остававшееся их привилегией до конца XVI в., митрополиты всея Руси владели этим правом и ранее времени Василия Калики, Моисея и Алексея. Уже упоминавшийся московский памятник, шитый в воздухе 1389 г. с образами четырёх митрополитов, свидетельствует о том, что к концу XIV в. традиция ношения этой церковной инсигнии имела довольно давние корни. На воздухе в белом клобуке представлены и митрополиты, чья резиденция находилась в Москве, и митрополит Максим, первоначально живший в Киеве, а в 1299 г. переселившийся во Владимир на Клязьме [ил. 657]. Историчность этого изображения подтверждается прижизненным или выполненным сразу после кончины портретом Максима на иконе «Богоматерь Максимоваская» из Успенского собора во Владимире [146] [ил. 402]. Несмотря на сильнейшие утраты красочного слоя, хорошо видно, что

голову предстоящего Богородице архиерея венчает клобук белого цвета.

Считая доказанным, что белый клобук вошёл в русский церковный обиход не позже времени митрополита Максима, то есть рубежа XIII–XIV в., мы не располагаем ответом на вопрос о его использовании в более раннее время, в том числе в домонгольский период. Источники не содержат сведений о литургических и церемониальных головных уборах митрополитов XI–XIII столетий, а их изображения не сохранились [147]. Поскольку русский белый клобук не имеет точных византийских параллелей, византийский материал также не помогает решить эту проблему [148]. Однако, на наш взгляд, определённые возможности для этого даёт иконография русских святых епископов. Существенно, что новгородские архиереи XII в. довольно редко изображаются в белом клобуке, но он служит отличительным признаком изображений нескольких московских митрополитов, большинства святых епископов, занимавших ростовскую кафедру, и суздальских святителей. Хотя почти все эти изображения созданы не ранее XV в., они позволяют выявить интересную закономерность: кроме Новгорода, белый клобук ассоциировался с архиерейскими кафедрами и резиденциями на территории Северо-Восточной Руси (по-видимому, за вычетом Тверской епархии). Иными словами, он считался атрибутом архиереев, сидевших в древнейших центрах Северо-Востока—Ростове и Суздале, а также во Владимире, который во второй половине XII в. был местом фактического пребывания ростовского епископа, а в начале XIII в. вместе с Суздалем был выделен в особую епархию [149]. Не исключено, что митрополиты присвоили себе белый клобук именно в лице святителя Максима в связи с его переездом во Владимир, за которым последовали включение старой великокняжеской столицы в митрополищю область и создание отдельной Суздальской епархии. В таком случае белый клобук новгородских архиереев был репликой клобука митрополитов, а приобретение этой инсигнии второй по значению русской кафедрой стало результатом договорённости между архиепископом и митрополитом, существование которой косвенно подтверждается пожалованием Василию Калике крещатых риз от митрополита Феогноста.

История белого клобука, как и других святительских облачений, свидетельствует, что в конце XIII—первой половине XIV в. в этой сфере произошли значительные изменения, зримо повывисившие авторитет русских святителей. Правда, изображения киевских и московских митрополитов, живших в конце XIV—XVI в., наводят на мысль о том, что традиция ношения белого



658

клобука была существенно поколеблена святителями балканского и греческого происхождения—Киприаном и Фотием. Тем не менее она удержалась в иконографии святителей Петра и Алексия, а в реальности, по-видимому, возобновилась в 1560-е гг. и была унаследована московскими патриархами [150] [ил. 658]. Так или иначе, предметный мир архиерейского богослужения и церемониала, как и предметный мир княжеского двора, позволяет считать последние десяти-

[147] Изображение архиерея (по сюжету—киевского митрополита) в белом клобуке присутствует в одной из миниатюр Сильвестровского сборника конца XIV в. (РГАДА. Тип. №153; Сказание о Борисе и Глебе, 1985. Л.151). Оно иллюстрирует житийный рассказ об одном из чудес Бориса и Глеба, но, скорее всего, отражает реалии конца XIV в.

658 Белый клобук патриарха Филарета Никитича. 1620-е гг. Музеи Московского Кремля

[148] В исследовании И.М. Качановой (*Качанова*, 2009, 2010, 2011) вопрос о времени появления белого клобука на Руси, по существу, не получил ответа.

[149] Косвенным подтверждением этой гипотезы служит известное прозвище наречённого владимирского епископа Феодора, или «Федорца» (ум. около 1169 г.)—«белый клобучок» (НЛ. С.163; Н5Л. С.162; Типографская летопись, 1921. С.80; Пискаревский летописец, 1978. С.77). Судя по всему, оно отражает претензии этого ещё не рукоположенного клирика на власть владимирского (ростовского) епископа и её атрибуты.

[150] См. подробнее: *Качанова*, 2009, 2010, 2011.

[151] Ср. упоминание окованного золотом «киота» Великой Печерской церкви в Киево-Печерском патерике (*Древнерусские патерики*, 1999. С.69) и летописные сообщения о «кивоте», сделанном для Софии Новгородской архиепископом Нифонтом (НЛ. С.29), и «киотах», устроенных в 1231 и 1237 г., накануне монгольского нашествия, в соборах Ростова и Владимира (*Лаврентьевская летопись*, 1997. Стб.458, 460). К интересующему нас периоду относятся создание «кивота» для пострадавшей от пожара Софии Новгородской архиепископом Василием Каликой в 1341 г. (НЛ. С.353).

[152] Об оковании серебром раки преподобного Феодосия Печерского во второй четверти—середине XII в. сообщает Киево-Печерский патерик (*Древнерусские патерики*, 1999. С.10–11); об украшении раки Бориса и Глеба в 1102 и 1115 г.—Сказание чудес Бориса и Глеба, а также Ипатьевская летопись (*Милотенко*, 2006. С.336, 338; Ипатьевская летопись, 1998. Стб.280–282).

[153] См.: *Чукова*, 2004. О каменном пластическом убранстве храмовых интерьеров см.: *Архипова*, 2007; *Архипова*, 2015. Проблемы эволюции русской алтарной преграды также затронуты в сборнике: *Иконостас*, 2000.

летия XIII в. и первую половину следующего столетия временем начала формирования идей и ритуалов, достигших пика своего развития в эпоху Московского царства.

Храмовые двери и поклонные кресты

Одним из важнейших элементов предметного мира русского храмового и внехрамового богослужения второй половины XIII—первой половины XIV в. являются церковные двери с лицевыми изображениями и каменные или деревянные поклонные кресты с вырезанными на них фигурами и сценами. Имеющие почти архитектурный масштаб и наделённые сложными иконографическими программами, эти изделия сопоставимы скорее с иконными или фресковыми ансамблями, а также с комплексами фасадной пластики. Однако благодаря своим функциям, предполагающим перемещение самого предмета или зрителя в пространстве, они, безусловно, смыкаются с разнообразными мобильными изделиями, имеющими менее крупные размеры. Не менее существенно, что речь идёт о предметах из металла, дерева и камня. Сами свойства этих материалов, доступные средневековым мастерам способы их обработки, технические приёмы создания изображений и орнаментов, а также принципы организации средневекового ремесла позволяют рассматривать произведения крупных форм в общем контексте с изделиями златокузнецов, изготавливавших церковную утварь и иконные оклады, резчиков и литейщиков, создававших образки из камня и металла, и других мастеров. Показательным примером тесной взаимосвязи между этими двумя сферами служит группа русских произведений, сделанных из красной меди и украшенных изображениями, исполненными в технике золотой наводки. Это не только монументальные церковные двери и Царские врата алтарных преград, но и небольшие предметы богослужебной утвари—створчатые панагии и ручная кадильница (кацея). Аналогичная ситуация, по-видимому, была характерна и для среды мастеров—резчиков по дереву и камню. Несмотря на отсутствие точных сведений об организации их труда, сложно допустить, что создатели сравнительно немногочисленных каменных поклонных крестов, покрытых сюжетными композициями, не имели никакого отношения к кругу ремесленников, исполнявших гораздо более распространённые произведения—рельефные иконки из разных пород камня. С учётом слабо выраженной специализации ремесленников и вполне реального для второй половины XIII в.

уменьшения количества дорогих заказов, можно полагать, что искусство резьбы по камню и дереву вовсе не было изолировано от искусства обработки драгоценных и цветных металлов: весьма вероятно существование мастеров, в равной мере (пусть и не на самом высоком уровне) владевших разными специальностями.

Вместе с тем выделение масштабных памятников типа поклонных крестов и церковных дверей в особую категорию средневековых изделий имеет под собой определённые основания. Названные памятники легче соотносить с современными им произведениями иконописи, живописи и книжной миниатюры, которые в силу своей более полной сохранности образуют сравнительно надёжный фундамент для изучения художественной культуры эпохи. Однако и в истории живописи второй половины XIII—первой половины XIV в. существуют явления, о которых исследователи судят не только по памятникам живописи, но и по произведениям из металла и камня. В ряде случаев имеющие точные или надёжные косвенные датировки, они позволяют лучше ориентироваться в менее систематизированном мире разрозненных и разнообразных произведений золотого и серебряного дела и мелкой пластики.

Церковные двери и Царские врата

Предметы монументальной утвари русских храмов второй половины XIII—первой половины XIV в. сохранились фрагментарно и неравномерно. До наших дней не дошли подвесные и напольные светильники, раки с мощами святых, надпрестольные кивории и алтарные преграды. Исследователи черпают сведения об этих предметах и малых архитектурных формах из случайных и кратких летописных сообщений, упоминающих далеко не все существовавшие в реальности типы произведений (чаще всего в них говорится о церковных дверях, реже—о «киотах» «над святою трапезою», то есть над престолом [151]; в некоторых агиографических текстах есть сведения о драгоценных раках [152]). Разрозненные данные для рассуждений о памятниках, относящихся к этой сфере, дают архитектурно-археологические материалы домонгольского времени—в частности следы и фрагменты кивориев и алтарных преград,—и в меньшей степени аналогичные материалы второй половины XIV—XV в. [153]. Однако обращение к этим объектам для реконструкции алтарных преград, создававшихся между серединой XIII и серединой XIV в., проблематично, поскольку развитие этих структур могло иметь сложный, нелинейный характер. Впрочем, мы вправе хотя бы гипотетически распространить на интересующий нас

период некоторые домонгольские практики и традиции, а также доступные данные об убранстве византийских храмов. Например, можно предположить, что гравированные медные пластины XII в. с поясными изображениями святых, найденные в Нижней церкви в Гродно и не без оснований



659

интерпретируемые как фрагменты декора алтарной преграды [154], имели параллели и в XIII–XIV вв. Косвенным подтверждением этой гипотезы служат вполне надёжные данные о металлических Царских дверях, создававшихся в XIV в. (см. ниже).

Вполне вероятно, что некоторые из численно преобладавших деревянных преград в XIII–XIV вв. имели резной орнаментальный и фигуративный декор, однако облик подобных сооружений, и в особенности принципы их декорации, полностью остаются загадочными. Скучную и неопределённую информацию о них даёт случайный провинциальный памятник с неясной датой—деревянное резное тябло из собрания ГИМ, по некоторым сведениям, происходящее из Олонекской губернии и традиционно датированное XIII в. [ил. 659]. Даже если допустить, что это произведение, украшенное сценой Распятия, образами шестокрылов и избранных святых, а также фигурами двух львов, относится хотя бы к XIV в., его можно использовать только для сугубо гипотетической реконструкции интерьеров маленьких сельских церквей и часовен, а не крупных храмов. Впрочем, вполне возможно, что в XIII–XIV вв. в русских церквях существовали более развитые темплены с пластической декорацией сходного типа, включавшей сцены праздников, образы небесных сил, избранных святых и фигуры животных, «охраняющих» алтарное и предалтарное пространство.

Гораздо более обширен круг данных о монументальных церковных дверях, создававшихся для русских храмов и в XII—первой трети XIII в. [156], и после нашествия монголо-татар. Эти данные включают не только летописные сообщения, но и памятники, сохранившиеся полностью или частично. Такое положение дел можно объяснить несколькими причинами. В отличие от других элементов церковного интерьера, двери, выходящие в притвор храма или на окружающую его территорию, были в большей степени связаны с архитектурными конструкци-

ями, а также с внешним обликом постройки, который по сравнению с её внутренним убранством реже подвергался серьёзным изменениям. Не менее существенно и то, что двери храма в каком-то смысле были более священным объектом, чем преграды, хотя последние непосредственно соприкасались

с алтарными компартиментом. Подобно колоколам, двери находились на границе между храмом и профанным пространством, символически ограждали церковные сооружения, подчёркивая их святость, и в то же время зримо свидетельствовали о постоянном присутствии сверхъестественного начала в повседневной жизни верующих. Проецируя вовне сакральные свойства храма, они актуализировали общеизвестные образы новозаветных и гимнографических текстов, в которых Христос и Богородица именовались дверями или вратами спасения. Будучи наиболее подвижным, символически насыщенным и доступным человеку элементом архитектуры главного городского собора, двери становились той его частью, которая олицетворяет целое—образ храма как главной святыни княжества и епархии, хранилища их главных реликвий и «жилища» покровителя этой территории. Немаловажно, что сами функции соборных дверей превращали этот предмет в своего рода пространственную зону, символически соединяющую два основных компонента образа христианского города—храм и крепостные ворота—и свидетельствующую об их физической и духовной неприступности и чистоте [157]. Иными словами, церковные двери, особенно если они были украшены сюжетными изображениями, естественным путём превращались в особого рода святыни, декларировавшие духовную самостоятельность княжества и его столичного города, их правоту и присутствие в них высших сил.

Роль храмовых дверей в культуре русского Средневековья ярко характеризуется обычаем их перемещения или вывоза из покорённых городов, известным по событиям эпохи Ивана Грозного, но, вероятно, существовавшим и ранее [158]. Выражая триумф победителя и духовное подчинение побеждённого города, он равнозначен вывозу колоколов, который практиковался русскими князьями уже в XIV в. [159]. Архетипическим прообразом этих ритуализи-

659 Резное тябло из Олонекской губернии. XIV–XV вв. (?). ГИМ

[154] Ворониц, 1954/1. С. 114–118. Рис. 62, 63; *Высоцкая*, 1984. Ил. 7–9; *Чуков*, 2004. С. 32–34; *Сарабьянов*, 2012/3. Ил. 390 (с. 331). [155] Первый исследователь памятника В.Н. Щепкин, основывавшийся на палеографии надписей, отнёс его к XIII в. (*Щепкин*, 1908. С. 787–791). Эта датировка с теми или иными вариациями повторялась многими исследователями и встречается в сравнительно недавних публикациях, иногда сопровождаемая знаком вопроса (Русская деревянная скульптура, 1994. С. 37, 44. Ил. 8, 9–14; «Животворящее Древо», 2006. Кат. 7. С. 86–87; Государственный Исторический музей, 2007. С. 44–45). Однако она давно подвергнута сомнению. Как отметила Э.С. Смирнова, тябло правильнее было бы датировать XIV столетием (*Смирнова*, 1967. С. 12–13. Примеч. 14, с библиографией). К XIII (?)—XIV вв. памятник относит И.А. Шалина, использующая его для реконструкции иконографических программ других алтарных преград северной Руси (*Шалина*, 2009/1. С. 288–290. Ил. 26). Нельзя исключить, что датировка «олонекского тябла», которую сложно определить из-за повреждённых рельефов и специфики их стили, со временем ещё больше отдалится от XIII в., что, впрочем, не отменяет возможного типологического и иконографического родства произведения с темпленами простейших алтарных преград XIII–XIV вв. [156] См. раздел о церковных дверях в т. 3 наст. изд. [157] См. классическую работу С.С. Аверинцева об образе города и храма в связи с программой монументальной декорации Софии Киевской: *Аверинцев*, 1972. [158] Речь идёт о вывозе в царскую резиденцию—Александрову слободу—двух пар церковных дверей,

установленных в порталах Покровского собора: новгородских врат 1336 г. и дверей неизвестного происхождения (так называемых Тверских). См. о них далее. [159] См. с. 477, 478. [160] Лаврентьевская летопись, 1997. Стб. 116; Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 101. [161] Шведское предание о том, что эти двери попали в Новгород из города Сингтуна, разграбленного в 1187 г. карелами, недостаточно, но существенно для вопроса о восприятии храмовых дверей в восточно- и западнохристианской культуре. Об истории Магдебургских врат см.: *Стерлигова*, 1996. Кат. 64. С. 258–266 (с библи.). См. также: *Царевская*, 2001; *Трифопова*, 2015/1. С. 9–23, 44–103. [162] Такие произведения существовали ещё в раннехристианскую эпоху, о чем свидетельствуют знаменитые двери V в. в римской базилике Санта Сабина с их обширным изображительным циклом, фрагменты дверей миланской базилики Сант Амброджо (Милан, Епархиальный музей), а также двери VI в. между нартексом и наосом базилики монастыря Св. Екатерины на Синае, украшенные изображениями растений и животных. Более поздние примеры дверей с фигуративной резьбой—романские створы церкви Санта Мария им Капитоль в Кёльне, а также более скромные по замыслу памятники Грузии (двери из Мгвимеви и Пхотрери) и Балкан (церкви Николы Больничкого в Охриде, ныне—София, Национальный исторический музей, и двери Хрелевой башни Рильского монастыря с плетёными орнаментами и фигурами львов и грифонов). Единственным известным ныне примером роскошных деревянных храмовых врат в России являются Золотые двери 1560 г. из новгородского Софийского собора, созданные по заказу архиепископа Пимена. Их фрагменты хранятся в ГРМ (*Плещанова*, 2002; *Трифопова*, 2010/2; *Трифопова*, 2015/1. С. 164–178; Дрелехранилище, 2014. Кат. 7, 108, 109). Насколько часто такие двери делались ранее и делались ли вообще, неизвестно. [163] *Стерлигова*, 1996. Кат. 63. С. 255–257. [164] Кроме так называемых Тверских врат середины XIV в. в Александрове, о которых пойдёт речь ниже, к этой группе относятся два гораздо более поздних произведения, которые указывают на то, что идея церковных дверей

рованных действий для Руси, очевидно, стали деяния князя Владимира, который, вывезя из пленённого им Херсонеса «медяные капища» и «коней медянных», поставил их в Киеве рядом с Десятинной церковью. Вместе с этими античными изваяниями Владимир привёз в свою столицу мощи святых Климента и Фива, а также богослужебные сосуды и иконы [160]. Перемещавшиеся из города в город церковные двери, на первый взгляд, близки именно к таким предметам храмового убранства. Однако из-за своих размеров и роли в формировании окружающего пространства они сопоставимы и со скульптурами, стоявшими на форумах городов с античным прошлым и в христианскую эпоху наделявшимися сакральным значением с магическим оттенком. Можно сказать, что двери в известном смысле заменяли изваяния на русских городских площадях и в соборных притворах. Это в каком-то смысле объясняет бытование в Новгороде чуждых русской традиции романских врат XII в. с объёмными литыми изображениями—Магдебургских дверей Софийского собора, которые не позже середины XV в. (может быть, ещё в XIV столетии) не вполне ясными путями попали в Новгород из польского города Плоцка [161].

Дошедшие до нас памятники и летописные сведения говорят о том, что в русских храмах XI–XIV вв. находились двери разнообразных типов. Нельзя исключить, что среди были и резные деревянные створы с резными, в том числе сюжетными, композициями [162]. Однако они не удостоивались летописных упоминаний и не были предметом особой заботы, в отличие от металлических, медных или бронзовых дверей, которые,

с изобразительной декорацией время от времени актуализировалась в эпоху Московского царства. Это двери второй половины XVII в. из Архангельского монастыря в Великом Устюге с гравированными сценами деяний архангела Михаила (ГЭ; *Морозов*, 1962) и двери псковской церкви Николы от Торга с изображением деяний пророка Даниила и вавилонских отроков (*Окулич-Казарин*, 2013. С. 174–175. Рис. 25). [165] Эта техника декорирования медных деталей различных предметов церковной утвари была характерна для искусства немецких и соседних с ними земель XI—середины XIII в. См. подробнее: *Манукян*, 2009; *Манукян*, 2013/1; *Манукян*, 2013/2. Западное происхождение

возможно, не преобладали количественно, но имели особый статус в глазах храмоздателей и летописцев. На Руси был известен византийский тип дверей с изображениями крестов в филёнках (их древнейшим и единственным уцелевшим на русских территориях примером являются «Корсунские» врата новгородского Софийского собора, многократно переделанные, но сохранившие накладные процветшие кресты XI в.) [163]. Однако более распространёнными оказались двери с сюжетными изображениями, обычно складывавшимися в сложные иконографические программы. Если исключить из этой категории Магдебургские врата Софии Новгородской—памятник романской металлопластики 1200-х гг., оказавшийся в Новгороде благодаря более или менее случайному стечению обстоятельств, то оставшиеся произведения интересующего нас типа могут быть разделены на две группы.

К первой из них относятся двери с резными (гравированными) по металлу композициями [164], ко второй—двери с изображениями, исполненными на медных листах в технике золотой наводки, или коричневого лака (нем. *Braunfirnis*), которая, как недавно было показано, пришла на Русь из Западной Европы [165]. Именно они преобладают среди сохранившихся русских памятников, включая храмовые двери XVI в. [166]. По-видимому, это не случайно. Хотя традиция создания таких произведений время от времени могла прерываться, прямые и косвенные данные указывают на то, что уже во второй половине XII—первой трети XIII в. на Руси именно такой способ декорации дверей воспринимался как основной и в известном смысле идеальный.

Появление первых врат с золотым декором могло быть обусловлено причинами общего характера—прежде всего активными художественными связями с романским Западом, которые дали ощутимые результаты в разных видах искусства XII–XIII вв. и оказались исключительно плодотворными для Северо-Восточной Руси, не обходя стороной и другие русские земли. Однако предпочтение, оказывавшееся этой технике в дальнейшем, несомненно, объясняется её художественной выразительностью и представлениями о золоте как сакральном материале, наиболее пригодном для материального воплощения райской красоты. Вполне вероятно, что одним из факторов, существенно повлиявших на формирование русской традиции создания «золотых» церковных дверей, была их определённая близость к бронзовым дверям византийской работы с композициями, выполненными в технике инкрустации из драгоценных металлов [167]. Вместе с тем следует отметить, что эти типы декорации, отличающиеся от скульптурного убранства большинства западных дверей

этого способа украшения медных изделий отметил и Ж. Дюран (*Sainte Russie*, 2010. P. 183, 202. N 88). О приёме золотой наводки на Руси и об особенностях этой техники см. также: *Гальбек*, 1928; *Мишуков*, 1945; *Антыйко*, 2012. [166] *Чернецов*, 1992. См. также посвящённые этим памятникам публикации М.И. Антышко: *Антыйко*, 2008/1; *Антыйко*, 2008/2; *Антыйко*, 2014; *Антыйко*, 2015. [167] *Стерлигова*, 1996. С. 254, 310. Речь идёт о дверях, созданных во второй половине XI в. для храмов Италии—базилики Сан Паоло fuori ле муре в Риме, санктуария Монте Сант Анджеоло в Гаргано (Апулия), собора в Амальфи и аббатства Монтекассино. См.: *Matthiae*, 1971; *Mende*, 1983; *Iacobini*, 2007; *Iacobini*, 2009.



660

и в целом имея отчётливо византийский облик, производят разное впечатление. Золочёные изображения русских соборных дверей выглядят не только более чёткими и контрастными, но и более «драгоценными», светоносными и активными. Эти ощущения не могли не импонировать донаторам, тем более что заказывавшиеся ими врата вписывались в сложившуюся традицию, которая, по всей видимости, восходила к авторитетным русским прототипам XII столетия.

Единственными сохранившимися русскими дверями домонгольского периода с золочёными изображениями являются две пары врат собора Рождества Богородицы в Суздале, которые обычно относят к концу XII в. или, что кажется более верным, ко времени строительства и украшения существующего храма (1222–1225, расписан и вымощен в 1230–1233 гг.), точнее—ко времени пребывания на кафедре владими́ро-суздальского епископа Митрофана (1227–1238) [168] [ил. 660]. Об аналогичных памятниках, возможно, выполненных в технике золотой наводки, мы знаем по лаконичным летописным сообщениям, которые позволяют сделать гипотетические, но в целом вероятные выводы о существовании нескольких золочёных дверей в храмах Владимиро-Суздальской земли, а также о том, что эта традиция возникла не позже эпохи Андрея Боголюбского,

то есть на рубеже 1150–1160-х гг. (вероятно, при строительстве Успенского собора во Владимире) [169]. Она настолько органично вписывается в строительную программу этого князя, согласуясь с её принципиальными особенностями (синтезом элементов византийской и романской художественной культуры, программным акцентом на роли фасадной декорации, активным использованием позолоченных медных деталей), что другие версии о генезисе этого русского обычая кажутся гораздо менее вероятными, хотя не могут быть исключены полностью [170].

В письменных источниках, описывающих события конца XII—XIII в., встречаются упоминания других церковных дверей, не содержащие даже косвенных указаний на их изобразительную декорацию или применение техники золотой наводки [171]. Впрочем, и эти сообщения говорят о том, что обычай изготовления этих монументальных и дорогостоящих произведений был распространён и сохранялся в не самые благополучные десятилетия после монгольского нашествия. Однако более существенным кажется другой аспект проблемы, состоящий в том, что русская культура XIV в. унаследовала от более раннего времени идеальный образ церковных дверей, в той или иной форме украшенных золотом. Этот образ сохранял своё значение или был возрождён в эпоху Московского цар-

[168] См.: Манукян, 2013/2 (исследовательница относит их к концу 1220-х—1230-м гг.). Наиболее полная публикация суздальских дверей: Овчинников, 1978. Подробную характеристику суздальских дверей см. в томе 3 наст. изд.

[169] Ср. сообщение Ипатьевской летописи о том, что для Успенского собора Андрей Боголюбский «...двери же церковныя трое золотом устрои...», а в церкви Рождества в своей загородной резиденции Боголюбово «двери же и ободверье» было «златом... ковано» (Ипатьевская летопись, Стб. 581, 582). Около 1231 г. ростовский епископ Кирилл создал для своего собора «двери церковныя прекрасныяже наричуются златая суца на полудньной стране» (Лаврентьевская летопись, 1997. Стб. 458). К домонгольским произведениям обычно относят двери нижегородского Спасского собора «чюдное, иже беша устроены дивно медью золоченою», которые погибли при набеге

татар в 1378 г., хотя нельзя исключить, что они относились к XIV в. (см. с. 478). Одна пара домонгольских дверей владимирского Успенского собора, очевидно, была цела ещё в конце XVII в., однако её описание в соборных описях 1693 и 1695 гг. почти не даёт информации о памятнике, говоря лишь о следах позолоты: «...а северные двери створные ж деревянные обиты медью красною чеканною бывала золочена» (РГАДА. Ф. 235. Оп. 3. Д. 53. Л. 37 об., 78 об.). Согласно прямому сообщению описи 1708 г. (РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 2764. Л. 27 об.), в это время дверей в соборе уже не было («Да в описных книгах написано северные церковные двери створные деревянные обиты медью красною чеканною и на тех дверях по осмотру меди не явилось»; см. также: Тимофеева, 2013. С. 23). Иными словами, неясно, как выглядели перечисленные произведения; створы этих дверей могли быть просто обиты золочёной медью (ср. гораздо более опреде-

лённую характеристику сохранившихся суздальских врат в описи Рождественского собора 1683 г.: «У церкви двери передние да южные Корсунские, по меди писаны золотом; на одних праздники, а на других чудотворение Архангела Михаила и иныя бытти, третья двери обиты медью»—Тихофраов, 1875. Стб. 145). Впрочем, археологические раскопки ростовского Успенского собора показали, что уже храм 1161 г., выстроенный Андреем Боголюбским, имел медные детали, выполненные в технике золотой наводки; возможно, там были и украшенные ею двери (Леонтьев, 1991; Манукян, 2013/2. С. 235). Таким образом, определённые основания для возведения этой традиции к эпохе Андрея Боголюбского всё же существуют.

[170] Специально изучившая этот вопрос А. М. Манукян, упоминая фрагменты пластин с золотой наводкой, найденные в Киеве, допускает, что первые двери с подобной декорацией появились именно там, возможно—в Киево-Печерском монастыре (Манукян, 2013/2. С. 242–243). Впрочем, исследовательница признаёт эту версию маловероятной, склоняясь к гипотезе о том, что старейшие двери такого типа были созданы во Владимире западными мастерами (в отдельной статье, посвящённой этой же проблеме, «киевская» версия вовсе не фигурирует; см.: Манукян, 2009). Отметим, что в нашем распоряжении вообще нет данных об украшенных дверях киевских храмов, созданных ранее середины XII в. Вполне вероятно, что они существовали, но были исполнены иным способом. Датировка киевских пластин, упоминаемых А. М. Манукян, не вполне ясна.

[171] Это две пары дверей Успенского собора Киево-Печерского монастыря, «доспелые» архимандритом Поликарпом (Древнерусские патерики, 1996. С. 33), и «медяные» двери, которые волынский князь Владимир Васильевич «слил» для церкви св. Георгия в Любомле до 1289 г. (см. с. 476).

[172] См. примеч. 166.

[173] «И приде князь велики Василен Василович на Москву на Петров день, а с ним царев посол Мансыр Улан царевич, тот его сажил на великое княжение у Пречистые у золотых дверей» (Никоновская летопись, 1901. С. 16). См. также: Манукян, 2013/2. С. 238–239.

[174] См. с. 477.

660 Западные двери собора Рождества Богородицы в Суздале. 1220–1230-е гг. Владимиро-Суздальский музей
661 Васильевские врата Софийского собора в Великом Новгороде. 1336 г. (с доделками XVI в.). Покровский (Троицкий) собор в Александро-Введенском монастыре. По рисунку Ф. Г. Солнцева (1838 г.)
662 Васильевские врата. 1336 г. (с доделками XVI в.)

ства, когда были созданы существующие двери двух храмов Московского Кремля и собора костромского Ипатьевского монастыря [172], а также вызолоченные деревянные двери Софии Новгородской. Нельзя исключить, что уже в XV в. Успенский собор Москвы имел золочёные двери, возможно, сделанные в XIV в. или вывезенные из Владимира: во всяком случае, под 1432 г. в Никоновской летописи содержится упоминание о «золотых дверях» «Пречистой» (Успенского собора), перед которыми был возведён на великое княжение Василий II [173]. Устойчивость подобного «северо-восточного» обычая позволяет думать, что и те произведения, которые летописи не называют золотыми или золочёными, могли принадлежать к этой группе предметов. Прежде всего это касается двух пар медных дверей тверского Спасского собора, устроенных в 1340–1350-е гг. епископом Феодором [174]. Весьма вероятно, что Тверь как один из северо-восточных городов—наследников Владимира ориентировалась на ту же традицию.

Почти все известия о подобных церковных дверях связаны с городами Северо-Восточной Руси, однако сохранившиеся до наших дней золочёные двери XIV в. происходят из Великого Новгорода. Обычно это объясняется тем, что Новгород, не взятый монголами, сохранил древнюю традицию украшения храмовых врат и технику золотой наводки. Следует отметить, что мы не располагаем сведениями о новгородских дверях XII—первой трети XIII в. с изобразительным декором и о домонгольских памятниках новгородского происхождения, созданных с применением этой техники. Поэтому кажется вполне возможным, что приёмы золочения медных предметов при помощи ртутной амальгамы были принесены в Новгород мастерами из других регионов Руси во второй половине—конце XIII в. или позже, а сама идея украшенных изображениями врат пришла туда из северо-восточных земель, где сохранялись, а возможно—и продолжали создаваться подобные произведе-



661

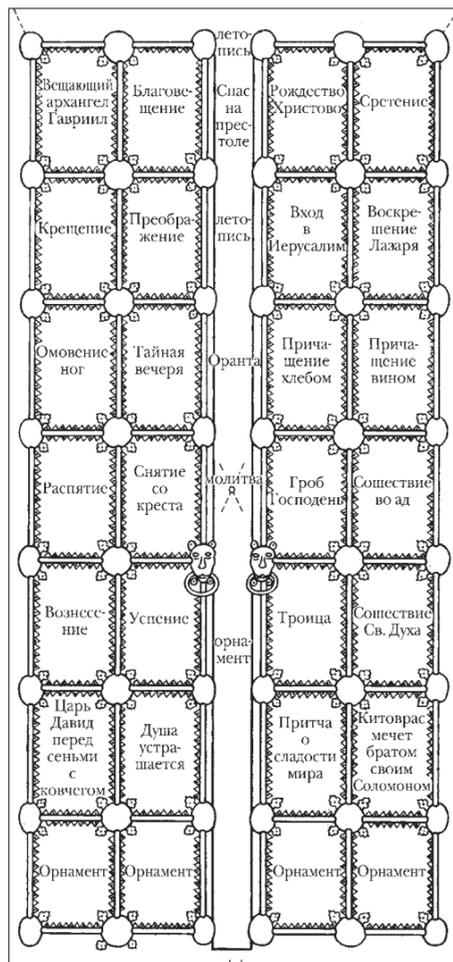


662

ния [175]. Тем не менее самое раннее известие о создании медных храмовых дверей в «монгольскую» эпоху относится к Вольнскому княжеству [176], а следующее по хронологии — к Новгороду.

Согласно сообщению Комиссионного списка Новгородской первой летописи, в 1336 г. архиепископ Василий Калика «у святей Софеи двери медяны золочены устроил» [177]. Эти двери давно и надёжно отождествлены с так называемыми Васильевскими дверями, которые состоят из медных пластин с изображениями и орнаментами, выполненными золотой наводкой [178] [илл. 661, 662]. Ныне они находятся в южном портале Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы — опричной резиденции Ивана Грозного. По сообщению немецкого опричника Генриха Штадена, они были вывезены туда из Новгорода после его разгрома в 1570 г. [179]. Надписи на среднем валике, прикрывающем линию створа дверей, содержат имя заказчика, новгородского архиепископа Василия, и дату изготовления памятника — 6844 (1335/1336) г. [180].

Конструкция Васильевских врат 1336 г. очень близка созданным столетием раньше дверям суздальского собора, которые в свою очередь воспроизводят архитектуру западноевропейских, романских памятников [181]. Это деревянные двери, на которые набиты прямоугольные пластины из красной меди. Их стыки закрыты вертикальными и горизонтальными валиками, а перекрестья валиков скреплены перекрывающими их круглыми выпуклыми умбонами и двумя львиными масками, которые выполняют функцию ручек (маска на левой створке утрачена). Эта система не претерпела существенных изменений, хотя памятник был довольно сильно переделан во второй четверти XVI в., при новгородском архиепископе Макарии (1526–1542). В это время, когда Васильевские двери ещё находились в новгородском Софийском соборе, они были смонтированы заново с добавлением целого ряда новых элементов. К их числу относятся все орнаментированные умбоны, четыре умбона с изображениями святых, все малые валики створ, две пластины со сценами «Сошествие Святого Духа» и «Единоборство Давида и Голиафа». Все эти элементы, скорее всего, заменили первоначальные, не будучи их точными копиями. Ещё одна группа поздних компонентов врат включает детали, дополняющие первоначальную структуру и иконографическую программу. Это плоские полосы с узором, образующие нижние края створок, орнаментированная пластина в нижней части большого вертикального валика (нащельника), помещённые на нём же образы Новозаветной Троицы (Сопрестолія), крылатого Иоанна Предтечи



663

и Гурия, Самона и Авива. Наконец, к тому же периоду относятся пластины полукруглого завершения врат со сценами Рождества Богородицы, Введения во храм, моления Иоакима и Анны и орнаментальной каймой [182].

К числу наиболее сложных проблем, касающихся истории и первоначального облика Васильевских врат, относятся вопросы об их первоначальном местонахождении в новгородском Софийском соборе и о тех изменениях, которые претерпела иконографическая программа памятника при его поновлении в XVI в. Если оставить в стороне версии, излишне усложняющие историю дверей [183], наиболее вероятной выглядит идея о том, что с 1336 по 1570 г. они находились в южной галерее храма, так называемой Мартирьевской паперти, и вели в замыкающей эту галерею с востока придел Рождества Богородицы [184]. Труднее решить вопрос о первоначальном составе изображений и их порядке. Сохранившаяся деревянная основа створок врат свидетельствует о том, что первоначально они имели прямоугольную форму, которой должны были соответствовать очертания венчающих пластин.

663 Васильевские врата. Реконструкция Т.В. Николаевой

[175] Определённых упоминаний о золочёных дверях московских храмов XIV–XV вв. в летописях нет, если не считать в вполне ясного сообщения о «золотых дверях» Успенского собора под 1432 г. (см. примеч. 173).

[176] См. примеч. 64.

[177] НЛД. С. 347.

[178] Основные исследования и публикации Васильевских дверей с более ранней библиографией см.: Лазарев, 1953/1; Николаева, 1976/1. С. 56–64; Рогов, 1979. С. 75–87; Вздорнов, 1980/2. С. 115–122; Бочаров, 1995; Стерлигова, 1996. С. 284–290 (текст Н.Г. Порфиридова). Кат. 76. С. 297–321 (текст Ю.А. Пятницкого); Преображенский, 2012/1. С. 191–200; Гульманов, 2012/2; Гульманов, 2016; Трифонова, 2015/1. С. 104–163. Об истории изучения памятника см. также: Кыласова, 2008; Богатская, 2010. С. 51–55.

[179] Штаден, 1925. С. 91.

[180] Текст вкладного «летописца»: «В лѣтъ СѦМД иѣдѣкъ(т) лѣтъ Д... исписаны двери сѣи повелѣ(н)и сѣмь бглюбиваго архіеіспана новгородского ... Василья при князи благовернѣмъ Иванѣ Даниловичѣ при посадничествѣ Фед[о]ровѣ Даниловичѣ при тысяцкомѣ Аврамѣ».

[181] Особенно близка суздальским дверям конструкция врат XII в. в веронской базилике Сан Дзено. См. подробнее: Манукян, 2013/2. Приложение 2.

[182] Наиболее полное описание этих элементов: Стерлигова, 1996. Кат. 76 (мнение ряда исследователей о том, что орнаментированная пластина в нижнем регистре левой створки относится к XVI в., кажется необоснованным). Об их датировке высказывались разные предположения. В частности, М.И. Антипко связывает появление всех этих деталей с перемещением дверей в Александрову слободу в 1570 г. (Антипко, 2005), а А.Н. Трифонова — с работами в Мартирьевской паперти в 1550–1560-е гг. (Трифонова, 1995; Трифонова, 2015/1. С. 154–158). Нам кажется более вероятной версия В.Н. Лазарева и Т.В. Николаевой, датировавших поновление врат 1530-ми гг. Это не исключает переборки дверей после их вывоза из Новгорода, а также разновременности некоторых вторичных деталей.

[183] Такова теория В.В. Кавельмаха, считав-

шего, что существующие двери собраны из фрагментов четырёх дверей Софии Новгородской (двух дверей XIV в., в том числе тех, что были исполнены в 1336 г. по заказу архиепископа Василия для западного портала, и двух — XVI в.). См.: Кавельмахер, 2004. В.Н. Лазарев, ссылаясь на сообщение поздней Новгородской третьей летописи о том, что владыка Василий сделал двери «у притвора церковного», предположил, что в XVI в. врата находились в приделе Гурия, Самона и Авива, «которым заканчивалась Мартирьевская паперть собора» (Лазарев, 1953/1. С. 388; Стерлигова, 1996. С. 310, 319). Между тем притвором могла быть названа любая из трех галерей собора, а придел Гурия, Самона и Авива не сообщался с Мартирьевской папертью.

[184] Лазарев, 1953/1. С. 388 (впрочем, исследователь не настаивал на этом мнении, ссылаясь на то, что Рождественский придел имеет другие, Корсунские врата); Трифонова, 1995; Гульманов, 2012/2. С. 270–272.

[185] Николаева, 1976/1. С. 57–60. Рис. 20.

[186] Бочаров, 1995. С. 119–120. Схема 1.

[187] Трифонова, 2015/1. С. 140–141. Исследовательница указывает на то, что проём портала придела Рождества Богородицы меньше, чем проёмы портала самого собора.

[188] Т.В. Николаева исключила из цикла лицевых пластин Васильевских дверей исполненные в XVI в. протоевангельские сцены и относящуюся к тому же времени пластину с Давидом и Голиафом. Кроме того, она предположила, что до переделок XVI в. на дверях присутствовали изображения Омования ног, Тайной вечери, Причащения апостолов хлебом и Причащения вином, существующая пластина с «Сошествием Святого Духа» заменила аналогичное клеймо 1336 г., а орнаментированные пластины было четыре, а не три, как сейчас. В результате, по реконструкции Т.В. Николаевой, пять регистров врат были заняты двадцатью клеймами с новозаветными сценами, шестой регистр был отведен четырём ветхозаветным и символическим сюжетам, а седьмой, нижний, заполнялся четырьмя орнаментальными композициями. Иначе решал этот вопрос Г.Н. Бочаров. В его реконструкции, также включающей четыре орнаментальные композиции, отсутствуют четыре сцены, введенные Т.В. Николаевой,

Это означает, что в XIV в. у них не могло быть скруглённого завершения, подобного существующему ныне. По весьма вероятному предположению Т.В. Николаевой, привлекшей в качестве аналогий другие средневековые церковные двери, первоначально каждая створка состояла из семи рядов клейм (по две пластины в каждом ряду) [185] [илл. 663]. Г.Н. Бочаров допускал, что таких рядов было восемь, но не аргументировал свою гипотезу [186], тогда как А.Н. Трифонова считает, что рядов могло быть всего шесть [187]. Каждый из этих исследователей, исходя из идеи изначальной регулярности программы, произвольно исключал из неё одни элементы и добавлял другие [188]. Однако, учитывая другие данные о новгородской художественной культуре эпохи архиепископа Василия Калики, этой регулярности могло и не быть.

Бесспорная реконструкция программы дверей 1336 г. вряд ли возможна, однако вполне вероятно, что состав сцен был почти идентичен ныне существующему. Это означает, что все сюжетные пластины XVI в. могут повторять сюжеты первоначальных, находясь на их местах или по соседству с ними. Таким образом, в верхнем регистре могли находиться прямоугольные клейма с четырьмя сценами протоевангельского цикла, а одна из сцен с «притчами», по-видимому, располагалась в одном ряду с тремя орнаментальными панно. Поздние умбоны с полуфигурами святых были сделаны вместо аналогичных медальонов 1336 г. При этом расположение умбонов и пластин,

но сохранена пластина с Давидом и Голиафом, к которой добавлены ещё три предполагаемых «притчи», образующие дополнительный ряд клейм. Кроме того, исследователь считал, что пластины XVI в. в верхнем ряду заменили древние клейма с теми же сюжетами протоевангельского цикла («Моление Иоакима», «Моление Анны», «Рождество Богородицы» и «Введение во храм»). По мнению А.Н. Трифоновой, в XVI в. из дверей изъяты двадцатью сценной «Рождество Богородицы», занимавшую первое место в верхнем ряду. «Рождество» и связанные с ним сюжеты были изображены на новом наверху, а в нижних рядах появились сцены «Сошествие Святого Духа» и «Сражение Давида с Голиафом»; из-за этого одна из пластин с притчами переместилась в нижний ряд, что привело к утрате пластины с орнаментом.

Эта гипотеза вполне логична, но следует иметь в виду, что точные размеры портала Рождественского придела Софийского собора пока не известны. Кроме того, посвящение придела делает вероятным изначальное присутствие на дверях пластин с дополнительными богородичными сюжетами, а необходимость дополнения программы в XVI в. редким ветхозаветным сюжетом не кажется очевидной. [189] О расположении умбонов и идентификации изображённых на них см. подробнее: Гульманов, 2012/2. Орнаментированные умбоны XVI в., очевидно, также сменили древние, несомненно, украшенные узорами другого типа. [190] О содержательной стороне суздальского цикла см.: Сарбабянов, 2001; Сарбабянов, 2004/1; Шалина, 2005; Манукян, 2013/2.

несомненно, в той или иной степени изменялось [189].

Замысел Васильевских дверей 1336 г. в определённой степени близок программе западных и южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале [190]. Это сходство легко объяснить идентичностью их функций, существованием давней русской традиции украшения подобных предметов, а также тем, что и те, и другие двери предназначались для храма и придела с богородичным посвящением. Основу двух ансамблей составляют сцены евангельского цикла (в случае с Васильевскими вратами это «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Богоявление», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Снятие с креста», «Сошествие во ад», «Жёны мироносицы у Гроба Господня», «Вознесение», «Сошествие Святого Духа», а также образ Святой Троицы, соотносённый с предыдущей сценой). Они изображают спасительное земное служение Христа — события, благодаря которым человечеству открылись врата Царствия Небесного, а на земле появилось его преддверие — христианская Церковь с её иерархией, таинствами и храмами. К этой основе в обоих случаях добавляются дополнительные сюжеты: сцены, посвящённые Богородице, которые открывают собой историю спасения и образуют её триумфальный финал (на дверях 1336 г. представлено «Успение» и, возможно, протоевангельские сюжеты). Не менее важную часть обоих комплексов составляют ветхозаветные сцены (на Васильевских дверях — «Единоборство Давида и Голиафа», «Царь Давид, пляшущий перед Ковчегом Завета», «Китоврас и Соломон»), к которым могут примыкать символические композиции («Душа устрашается» и «Притча о сладости мира сего», генетически связанная с традицией иллюстрирования Псалтири, то есть также ветхозаветного текста). Делая изобразительный цикл более историчным, напоминая о том, как Господь направлял судьбы избранного народа Израиля, преобразующего «Новый Израиль» — сообщество христиан, они важны и в другом отношении. Подобные сюжеты содержат целую галерею образов праведников, которые напоминают зрителю о необходимости соблюдения данных свыше заповедей и повелений, свидетельствуют о реальности и постоянном возобновлении личных контактов Бога с человеком. Тем самым они предлагают последнему систему нравственных ориентиров, позволяющих приблизиться к Премудрости и, миновав дверь, понимаемую как преграда, войти в священный пространство храма-рая, открытое только избранным. Эту цепочку изображений продолжают портреты святых ново-

заветной Церкви—мучеников и иерархов, помещённые на умбонах и зрительно «скрепляющие» конструкции дверей. Некоторые из них могут быть патрональными—соимёнными заказчиком и их высокопоставленным современникам, или образами чтимых святых-заступников.

Отличия Васильевских дверей от дверей суздальского собора также значительны. Прежде всего, суздальский ансамбль более масштабен и подробен [191]. Под ветхозаветные сцены в нём великим отведена одна из двух пар створок—южные двери, причём активным участником большей части представленных событий является архангел Михаил (цикл деаний архангела существовал и в современной вратах росписи Рождественского собора). Некоторые сюжеты образуют связанные мини-циклы. Откровенно символических композиций, подобных «Притче о сладости мира сего», на суздальских вратах нет. Таким образом, на Васильевских вратах цикл ветхозаветных сюжетов предельно сокращён, лишён исторической равномерности и «размыт» сюжетами, не имеющими к нему прямого отношения.

Цикл новозаветных сюжетов дверей 1336 г. [192] также претерпел существенные изменения по сравнению с западными вратами из Суздаля. Благодаря появлению сцены «Снятие с креста» в его содержании появляется заметная эмоциональная нота, а также акцент на переходных, а не кульминационных, триумфально-теофанических состояниях. Как уже было отмечено, велика вероятность того, что существующие пластины верхнего ряда, относящиеся к XVI в., заменили собой первоначальные клейма с теми же сюжетами, которые по своему содержанию соотносятся как первоначальному расположению дверей в портале придела Рождества Богородицы, так и изображению Богородицы Оранты на наличнике. Если среди них действительно были изображения молящихся Иоакима и Анны, они также поддерживали этот принцип изображения переходных моментов, превращающих сцены из рядоположенных элементов новозаветной истории в стадии процесса, который длится на глазах зрителя.

Иконографические подробности некоторых композиций врат воспринимаются как материальные свидетельства пространственной целостности вселенной и единства её исторического бытия, реальность которого предлагается почувствовать зрителю. Так, в композиции «Распятие» крест, утверждённый на Голгофе, своей верхней перекладиной достигает небесного сегмента [193], зримо соединяя собой земной Иерусалим с небесным Царством, свидетельствуя о всеобщем значении искупительной жертвы Спасителя и образуя спасительную для



664



665

664 Распятие. Пластина Васильевских врат
665 Вознесение. Пластина Васильевских врат
666 Успение. Пластина Васильевских врат
667 Святая Троица (Гостеприимство Авраама). Пластина Васильевских врат

[191] Мы придерживаемся точки зрения исследователей, считающих, что обе пары дверей собора в Суздале, включая их валики и умбоны, выполнены одновременно, а помещённые на западных дверях богородичные сцены не являются фрагментами будто бы существовавших северных врат того же храма (*Антюшко*, 2013/1; *Манукян*, 2013/2).
[192] Замечания об их иконографии см.: *Гульманов*, 2016.
[193] Эта особенность композиции заставляет вспомнить почти современное Васильевским вратам изображение Распятия на окладе Евангелия Симеона Гордого 1343–1344 гг. (РГБ), где верхняя перекладина креста занята изображениями Этимасии и светил—личин Солнца и Луны (см. с. 596–598).

человеческого рода лестницу, ведущую в Рай [ил.664]. В сценах с изображением возносящегося Христа и Богородицы—«Вознесении» и «Успении»—медальоны «славы», в которые вписаны их фигуры, уменьшены относительно фигур персонажей, помещённых в нижней зоне композиции, но не настолько, чтобы между ними возникла значительная пауза. Это создаёт эффект длящегося вознесения, понимаемого как процесс, ещё не достигший своей кульминации и соединяющий обе части мироздания. В композиции «Вознесение» эту особенность акцентирует редкая деталь—изображение двух шестокрылов, на которых покоятся ноги Спасителя [ил.665]. Благодаря её появлению сцена, не теряя своего буквально-исторического и эсхатологического значения, превращается в явленный всему миру, а не только апостолам, образ Господа, «сидящего на херувимах», перед которым «трясётся земля» (Пс. XCVIII, 1).

Несколько по-иному тема связи горнего и дольного миров решается в сцене Успения, где «слава» с образом Богородицы соединяет землю и олицетворяемую фигурами апостолов земную Церковь с небесами и стоящим

там уготованным престолом. Созвучное представлениям о Богородице, согласно тропарю праздника, «во успении не оставившей мира», это изображение сочетается с мотивом, раскрывающим идею явления вселенной Святой Троицы: в небесах Богородица встречается три ангела, чьи фигуры, по всей видимости, не являются символическими образами трёх ипостасей Божества, но всё же напоминают об основополагающей для христианского учения догме [194]. По этой причине композиция воспринимается как образ постоянного диалога между небесами, являющими земному миру теофанические видения, и человеческим родом, который в лице Христа и Богородицы удостоен вознесения с телом в райские обители. О реальности их существования напоминает райская ветвь, которую держит возносящаяся Богородица [ил.666].

Тема спасительного для человека контакта мира с Богом, осуществляющегося на глазах у зрителя, звучит и в других сценах новозаветного цикла. В этом смысле примечательны обнажённые фигуры, бросающиеся в воды Иордана в момент крещения Христа. Изображения людей, сподобив-

[194] В.Н. Лазарев допускал, что фигуры ангелов в «Успении» изображают Святую Троицу (*Лазарев*, 1953/1. С. 418; см. также: *Стерлигова*, 1996. С. 318), в чём не без основания усомнился А.Л. Гульманов (устное сообщение), который считает, что изображение с таким значением дублировало бы по смыслу представленную выше Этимасию, и возводит образы ангелов к фигурам небесных сил, встречающих Богородицу у райских врат, в других изображениях Успения палеологовского времени (*Гульманов*, 2016. С. 249–250). Однако следует отметить, что фигуры ангелов на пластине Васильевских врат трактованы необычно, в том числе относительно их места в структуре сцены: они напрямую соотносены с Уготованным престолом и выделены композиционно; представленные по сторонам шестокрылы «охраняют» скорее этих ангелов, чем престол. С учётом того, что ангелы изображены втроём, можно допустить, что перед нами—одна из характерных для мастеров Васильевских врат иконографических оговорок, пример радикального переосмысления традиционного мотива или его буквального прочтения. К тому же в изображении Троицы, принимающей возносящуюся Богородицу, при всей его необычности вряд ли есть что-то богословски неверное.

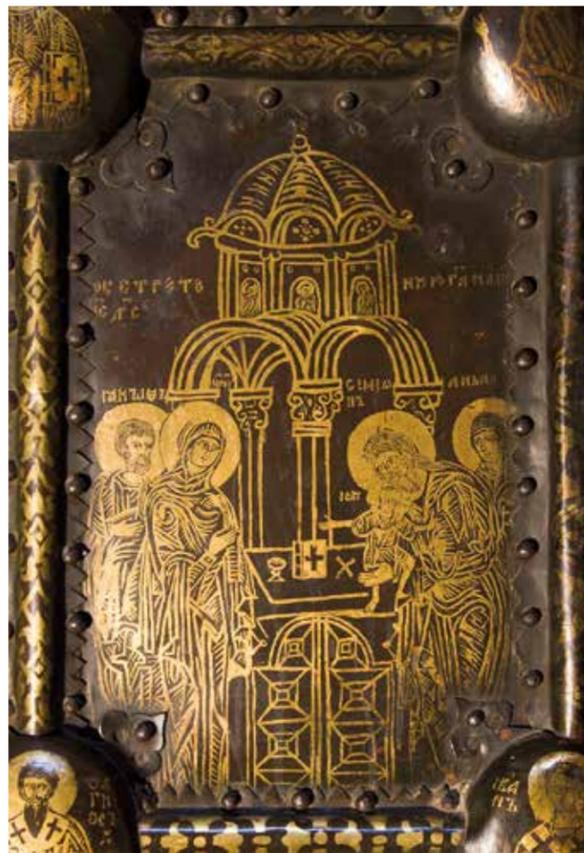


666



667

шихся крещения вместе с Сыном Божиим, вероятно, взяты из развёрнутых сцен Богоявления, довольно часто встречающихся в монументальных ансамблях эпохи палеологовского Ренессанса [195]. Однако, будучи помещёнными в гораздо более лаконичную композицию, они воспринимаются существенно острее, как убедительное олицетворение живой веры в Сына Божия и надежды на спасение. Мастер специально подчёркивает значение этих фигур, которые, очевидно, должны были напоминать о хорошо известных по гимнографическим текстам (в том числе канону Пасхи) образах людей, «спогребшихся» Христу в крещении и надеющихся, подобно Ему, восстать в день всеобщего воскресения [196]. Поскольку пасхальный канон открыто цитируется в надписи, сопровождающей клеймо Васильевских врат с изображением царя Давида и Ковчега Завета, вполне возможно, что под воздействием песнопений Пасхи осмыслились и некоторые другие представленные на вратах сцены. Так или иначе, цикл врат включает ещё одну сцену с образом «простеца», вступающего в прямое, происходящее едва ли не на бытовом уровне общение с Божеством. В композиции «Святая Троица» («Гостеприимство Авраама») традиционный образ прислуживающего гостям Авраама оттеснён к левому краю, а перед трапезой, где нередко изображался праотец [197], помещено изображение отрока, обращённого к ангелам [198] [ил. 667]. Его изображение довольно сильно повреждено, однако, по-видимому, в воздетых руках отрока нет сосуда, и его жест изображает состояние молитвы. Над этой фигурой нет и не было именуемой надписи, но можно предположить, что отрок изображает слугу и одновременно—одного из «малых сих», удостоенного лицезрения Божества. Впрочем, нельзя исключить, что клеймо Васильевских дверей представляет собой ранний пример особого варианта русской иконографии Святой Троицы, который включает фигуру Исаака, чьё рождение было возведено Аврааму ангелами [199]. Изображение ещё не родившегося Исаака, несомненно, искажает библейскую хронологию, но имеет вполне определённый символический смысл, устанавливая связь между евхаристическим значением композиции «Троица» и событием, прообразующим крестную жертву Христа,—жертвоприношением Авраама (примечательно, что средний ангел, к которому обращается слуга, выделен крещатым нимбом—атрибутом Христа). Если эта версия верна, то пластина с образом Троицы оказывается ещё одним элементом программы Васильевских врат, символически показывающим не только определённое событие, но стоящий за ним исторический процесс.



668

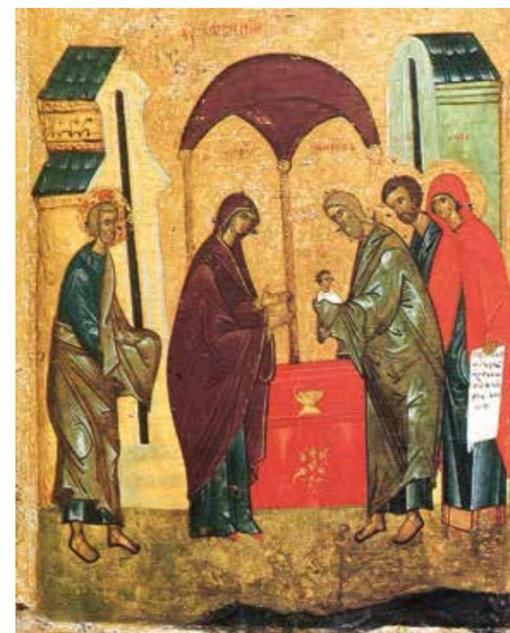
[195] Эта выразительная деталь напоминает композицию «Крещение народа Иоанном Предтечей», подобные миниатюры византийской рукописи Гомилий Григория Назианзина третьей четверти XI в. (ГИМ, Влад. 146 / Син. греч. 61; воспр.: *Лихачёва*, 1976. Ил. с. 19; *Попова, Захарова, Ореуцкая*, 2012. Ил. 328). Вместе с тем византийскому искусству известны развёрнутые сцены Крещения с фигурками погружающихся в воды Иордана младенцев, которые в совокупности с другими персонажами и мотивами воспроизводят античную тему «нильского пейзажа» (ср. фреску Старой митрополии в Верии начала XIV в. и современные им росписи Хиландара и Грачаницы: *Палайотос*, 2003. Σ. 72–74. Ек. 76; *Катанотти*, 1998. Σ. 307. Ек. 154, 155). По-видимому, сходная композиция, изображавшая Крещение «со дьянием», «как Иоанн учил народы и как младя дети металися во Иордан, и людие», была выполнена в самом начале XIII в. в «кре-

стильнице» Софии Константинопольской искусным художником Павлом; она описана новгородским паломником Добрыней Ядрейковичем, будущим архиепископом Антонием (*Савваитов*, 1872. Стб. 31–32, 92–93; *Лопарёв*, 1899. С. 17, 50, 79; *Малетто*, 2005. С. 225). [196] Ср. один из тропарей праздника Входа в Иерусалим: «Спогребшеся Тебе крещением, Христе Боже наш, безсмертныя жизни сподобихомся воскресением Твоим, и воспевающе зовем: осанна в вышних, благословен Грядый во имя Господне», а также тропарь 3 песни пасхального канона: «Вчера спогребохся Тебе, Христе, совостаю днесь воскресу Тебе, спалинахся Тебе вчера, Сам мя спрослави, Спасе, во Царствии Твоем». [197] Ср. композиции на южных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале и на так называемых Тверских вратах Покровского (Троицкого) собора в Александрове. [198] В.Н. Лазарев и Ю.А. Пятницкий оши-

бочно определили его как образ Сарры (*Лазарев*, 1953/1. С. 421; *Стерлигова*, 1996. С. 305, 307). Между тем это мужская фигура, облаченная в короткую рубаху, которая не скрывает обнажённых ног. По мнению А.Л. Гульманова, здесь может быть представлен китор—упомянутый в «летописце» врат тысяцкий Авраам (*Гульманов*, 2012/1. С. 14); в более поздней работе исследователь говорит просто о «фигуре неизвестного ктитора» (*Гульманов*, 2016. С. 250). Однако тысяцкий Авраам не имел отношения к созданию дверей, заказанных архиепископом, а рассматриваемая фигура не имеет явных признаков донаторского изображения (в лучшем случае можно говорить лишь об ассоциативных связях между образом человека, молящегося Троице, и кем-то из современников архиепископа Василия Калики—может быть, руководителем работ или одним из мастеров). [199] О таких композициях, встречающихся в искус-

668 Сретение. Пластина Васильевских врат
669 Сретение. Клеймо новгородской четырёхчастной иконы. Вторая четверть XV в. ГРМ

стве северных земель Руси в XVI–XVIII вв., но известные уже во второй половине XIV в., см. подробнее: *Преображенский*, 2013/1. В подобных случаях Исаак изображается закаляющим тельца для трапезы, то есть исполняющим роль одного из слуг. [200] *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. Кат. II. С. 216 (здесь же указывается на существование подобных сцен в росписях некоторых храмов Каппадокии); *Стерлигова*, 1996. С. 316. [201] Клеймо четырёхчастной иконы отличается от пластины врат тем, что в нём фигура Иоакима не заменяет собой образ Иосифа Обручника, представленного слева. Иоаким изображён справа, рядом с Анной, которая держит свиток с текстом Лк. II, 38. Этот текст свидетельствует о том, что иконописец считал изображённую им жену пророчицей, однако не исключено, что при этом он отождествлял её с матерью Богородицы. [202] *Смирнова*, 2004/2. Кат. 23. С. 311–318. Ранее икона считалась новгородской (*Смирнова*, 1976. Кат. 17). [203] Об этом явлении см. подробнее: *Преображенский*, 2013/1; *Преображенский*, 2017. [204] Определённую аналогию этой особенности составляет программа складня Лукиана 1312 г. с образом архангела Михаила в паре с изображением Распятия, ниже которого помещены фигуры мироносиц (см. с. 574–577). [205] В этой надписи можно видеть имя Анна (*Стерлигова*, 1996. С. 317), хотя в композиции «Сретение» оно дано в иной форме («Аньна»). Впрочем, мастера Васильевских врат могли писать одни и те же имена по-разному (ср. надписи при фигурах Иосифа Обручника и Иосифа Аримафейского: «Еси...» и «Осифь»). В таком случае нельзя исключить, что в сцену «Снятие с креста» была включена фигура Анны Пророчицы (возможно, отождествляемой с матерью Богородицы) и что эта черта должна была напоминать о страстной символике «Сретения», выраженной в получении Богородицей предсказания Симеона Богопримца.



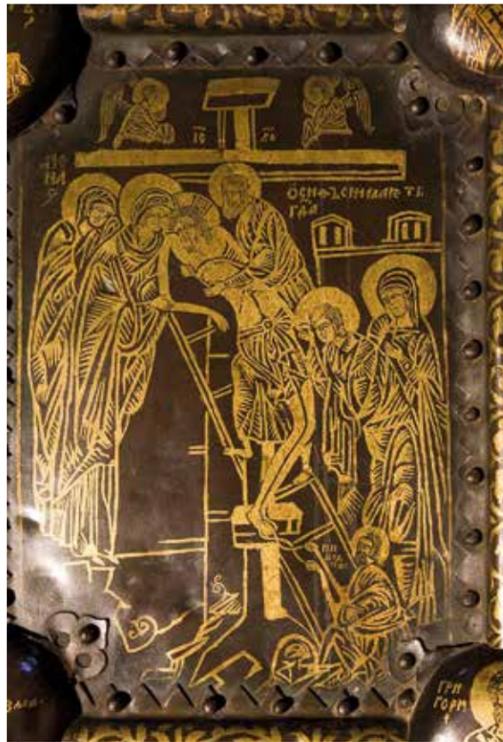
669

Подобную интерпретацию клейма с «Троицей» подтверждает другая пластина Васильевских дверей, представляющая собой бесспорный пример сознательного или бессознательного отхода от исторической правды и иконографической традиции ради показа причинно-следственной связи между разными событиями, которые как бы накладываются друг на друга. Это сцена Сретения, в которой образ Иосифа заменён фигурой боготца Иоакима с соответствующей именуемой надписью [ил. 668]. Поводом для замены, очевидно, стало то, что в изображениях Сретения почти всегда присутствует фигура пророчицы Анны, которая в данном случае могла быть неверно идентифицирована с супругой Иоакима (одной из причин этого отождествления могло стать то, что Сретение с богослужебной точки зрения является не господским, а богородичным праздником). Эта модификация иконографии Сретения не является уникальной. В частности, она известна по более позднему новгородскому памятнику—клейму четырёхчастной иконы первой трети или второй четверти XV в. (ГРМ) [200], композиция которого, впрочем, строится несколько иначе [201] [ил. 669].

Оба новгородских произведения имеют «зеркальную» русскую параллель, довольно близкую Васильевским вратам по времени создания. Это икона «Введение во храм» из села Кривое на Северной Двине (ГРМ), относящаяся к середине—второй половине XIV в. и, по мнению Э.С. Смирновой, создан-

ная мастером, принадлежавшим к ростовской художественной традиции [202]. Кроме фигур Иоакима и Анны, сопровождающих Богородицу, композиция этого произведения включает образ праведного Иосифа, напоминающий о грядущем обручении девы Марии. Очевидно, русская культура XIV в. обладала склонностью к подобного рода «неисторичным» деталям и совмещению разных эпизодов священной истории [203]. Подобного рода иконографические неточности могли иметь разное происхождение, однако их концентрация в пределах одного периода весьма показательна. Она свидетельствует об определённой неправильности, нерегулярности иконографического и богословского мышления, но в то же время—о стремлении к символическому восприятию традиционных деталей и о желании выявить все смысловые слои привычных сюжетов. Проявления этих тенденций, подобные некоторым композициям Васильевских врат, могут выглядеть провинциально и неуклюже, однако это признаки интенсивного освоения и присвоения мирового, исторического и символического пространства, которое воспринимается во всей полноте и связанной сложности его устройства.

Те же свойства культуры Новгорода (и, возможно, всей Руси) XIV в. нашли отражение в иных иконографических элементах программы Васильевских врат и в надписях, сопровождающих сцены. Прежде всего это именуемые надписи, определяющие многих персонажей, чьи имена обычно не обозначались. Так, в сцене Рождества Христова мастер написал фигуры волхвов—Гаспара и Валтасара (имя третьего—Мельхиора—по какому-то причине отсутствует; возможно, оно скрыто валиком), а в сцене «Жёны мироносицы у Гроба Господня»—фигуру ангела, названного архистратигом Михаилом [204], который выглядит не только как вестник воскресения, но и, в соответствии с традиционными представлениями о нём, как победитель толпы воинов, поверженных у подножия гроба. Особенно богата надписями сцена Снятия с креста, в которой подписаны фигуры Никодима, Иосифа Аримафейского («Осифь снимает Господа»), а также жены, стоящей слева от Богородицы («Аненас») [205] [ил. 670]. Кроме обилия текстов, характерной чертой сцен, представленных на Васильевских вратах, является обилие нетрадиционных и необязательных символических деталей. Прежде всего, это небольшие кресты, рассеянные по архитектурным и пейзажным элементам, а иногда помещаемые на фоне (они присутствуют в сценах Рождества Христова и Благовещения, а также в клейме «Душа устращается» и «Китоврас с Соломоном»), светильник в сцене «Воскресение Лазаря» и фигуры



670

предметами, которые напоминают о цели земной жизни Христа—избавлении человеческого рода от порабощения смерти—и становятся ориентирами для верующих. Человеку, стоящему перед Васильевскими дверями, открывается картина мироздания, в которой на материальном уровне присутствует Божественная благодать. Её средоточием является Церковь с её спасительными для человека таинствами, олицетворяемая как образом храма в «Сретении», так и образом священного града, охраняемого архангелом, в сцене Входа в Иерусалим [206].

Важной частью изобразительного цикла Васильевских дверей 1336 г. являются расположенные в нижней части створок пластины с ветхозаветными сценами и «притчами». Нерегулярность и пестрота программы этого блока, отличающаяся от гораздо более пространного и упорядоченного цикла ветхозаветных событий на южных дверях собора в Суздале, делает его одним из ключевых элементов, помогающих понять замысел всего ансамбля. Три собственно ветхозаветные сцены посвящены избранным деяниям царей Давида и Соломона. Первая по хронологии сцена единоборства Давида и Голиафа относится к XVI в., но, как уже было отмечено, по всей видимости, повторяет утраченную пластину 1336 г. [ил. 671]. Допуская эту версию, мы не можем судить о том, пытался ли

священных персонажей, декорирующие архитектуру (поясной образ архангела над городскими воротами в композиции «Вход в Иерусалим»). Своей кульминации этот принцип достигает в изображении Сретения. Здесь особо важное место отведено изображению Иерусалимского храма, который по традиции предстаёт в облике христианской церкви. Его престол, полускрытый Царскими вратами с закруглённым верхом, осенён огромным киворием на четырёх колонках, несущих арки, на которые опираются барабан и купол. В проёмах барабана видны фигуры неизвестных святых. Под куполом, на престоле, представлены предметы литургической утвари—потир, на престольное Евангелие с крестом на верхней крышке и крестообразная звездица.

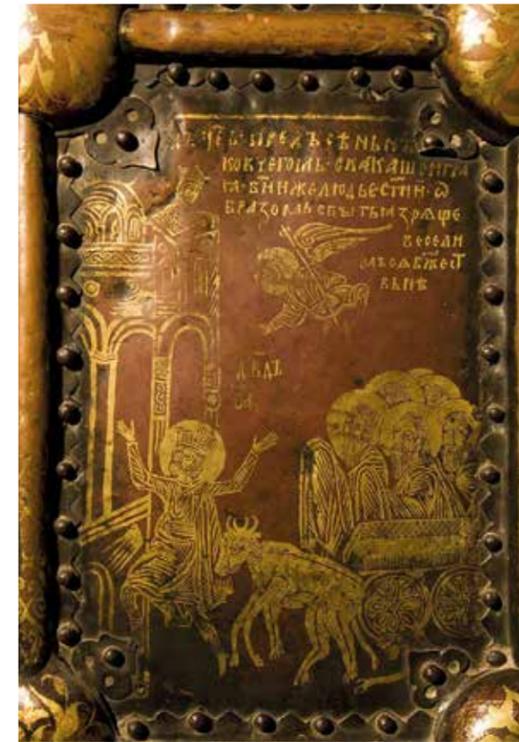
Это необычное по своей подробности изображение интересно не только тем, что оно акцентирует тему креста, искупительной жертвы и литургии, в которой участвуют персонажи, в том числе сам Младенец, непосредственно соотнесённый с изображением престола. Благодаря ему становятся ясны причины обилия подобных деталей в программе Васильевских врат. Они поддерживают собой уже отмеченный принцип перспективного или ретроспективного «узнавания» одного события в другом и, кроме того, зримо насыщают мир сакральными



671

[206] Отметим, что храм Входа в Иерусалим, возведённый архиепископом Василием близ Софийского собора в 1336–1337 гг. (НПЛ. С. 347, 348, 350), по сведениям Семисоборной росписи Великого Новгорода последней трети XV в. имел придел Архангела Михаила «на полатех» (*Янин*, 1976. С. III). По данным начала XVI в., это был «придел Михайлова Чуда, что на полатех у Ерусалима Святого» (*Макарий*, 1866. С. 5, 7; см. также: *Макарий*, 1860. Ч. I. С. 63). Видимо, посвящение придела архангелу, защитившему свой храм от разрушения язычниками, было первоначальным и выражало идею покровительства Михаила Иерусалиму и христианским городам.

670 Снятие с креста. Пластина Васильевских врат
671 Сражение Давида с Голиафом. Пластина Васильевских врат. XVI в.
672 Царь Давид пляшет перед Ковчегом Завета. Пластина Васильевских врат
673 «Китоврас мечет братом своим Соломоном на обетованную землю». Пластина Васильевских врат



672



673

мастер-поновитель воспроизвести иконографию древней пластины, хотя её нынешний облик довольно близок двум миниатюрам новгородской Псалтири второй четверти XIV в. (ГИМ, Хлуд. з. Л. 66 об., 261 об.), изображающим отрока Давида, который размахивает пращей, стоя перед великаном в доспехах, а также аналогичной миниатюре тверской Хроники Георгия Амартола первой трети XIV в. (РГБ. Ф. 173/1 (МДА). № 100. Л. 81). Незавершённость действия, совершаемого Давидом, была бы созвучна общему замыслу врат, для которого характерен акцент на дряхлых кульминационных состояниях. Так или иначе, принципиально важно само возможное включение этого сюжета в изначальный состав цикла. Образ Давида, побеждающего Голиафа,—это образ предводителя избранного народа, доказывающего своё право на верховную власть через героическое деяние, совершаемое ради защиты веры. Давид обращается к противнику со словами о том, что он идёт сражаться «во имя Господа Саваофа, Бога воинств Израильских... и узнает вся земля, что есть Бог в Израиле. И узнает весь этот сонм, что не мечом и копьём спасает Господь, ибо это война Господа, и Он предаст вас в руки наши» (1 Цар. XVII, 45–47). Следующая композиция с участием Давида также изображает его исповедующим истинного Господа,

однако это уже триумфальная сцена, в которой Давид представлен в царских одеждах, осеняемый благословляющим ангелом. Он входит в Иерусалим с воздетыми руками, во главе процессии, перевозящей Ковчег Завета [ил. 672]. В целом сцена следует повествованию о перенесении Ковчега в «город Давидов» (2 Цар. VI, 12–23; 1 Пар. XV), однако её детали указывают на совмещение этого события с несколько более ранним—неудавшимся перенесением Ковчега из Кириаф-арима (2 Цар. VI, 1–11; 1 Пар. XIII). Именно этому эпизоду соответствует изображение колесницы, влекомой волами, и погибающего у её колес Озы, который дерзнул прикоснуться к наклонившейся святыне. Подобное совмещение двух разных, хотя и близких по времени событий родственно некоторым другим композициям Васильевских врат, также снимающим дистанцию между отрезками исторического времени.

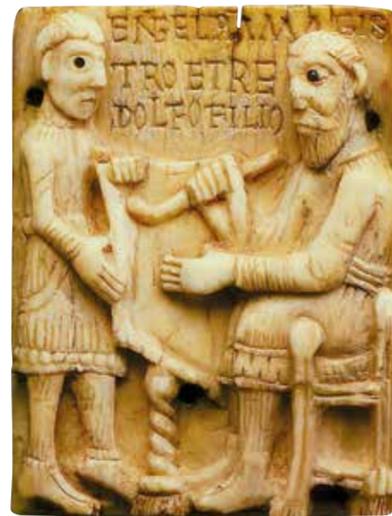
Комментарием к сцене перенесения Ковчега служит пространная надпись, цитирующая тропарь четвертой песни пасхального канона: «Давыдъ царь предъ сеньнь ковчегомъ скакаше играя Божии же людье святи образомъ событъя зряще веселимся Божествъне». «Скачущий и пляшущий» Давид представлен в качестве предводителя всего Израиля, «Божиих людей святых», которые показаны в образе старцев с ним-

бами, молитвенно воздевающих покрытые одеждой руки. Старцы лишены одеяний ветхозаветных священников или левитов, что облегчает широкое понимание их образов. Они могут быть восприняты и как образы людей Нового Израиля, составляющих христианскую Церковь и веселящихся о своем спасении, новой Пасхе, дарованной воскресшим Христом. Антитезой им является поверженная фигура грешника Озы, оскорбившего святыню невольным прикосновением к ней, а также изображение жены Давида и дочери Саула Мелхолы, наблюдающей за процессией с городской башни. По сообщению 2 Книги Царств, Мелхола, увидев пляшущего мужа, «уничжила его в сердце своем» и обвинила его в недостойном царя поведении. В ответной реплике Давида (2 Цар. VI, 21–22) содержится свидетельство его преданности Господу и готовности подвергнуться ещё большему уничтожению в Его глазах, а также напоминание о том, что Господь предпочёл Давида отцу Мелхолы, утвердив его «вождём народа Господня, Израиля». Сопоставление сцены с этим библейским текстом недвусмысленно указывает на то, что фигура Давида должна пониматься именно как образ духовного вождя избранного народа, противостоящего врагам веры, и может сопоставляться не только с Христом, но и с образами духовных наставников христиан. Кроме того, содержание рассматриваемого клейма подтверждает уже высказанную гипотезу, согласно которой среди пластин Васильевских врат изначально присутствовала сцена единоборства Давида и Голиафа, доказывающая, что Давид был избран Господом, чтобы править народом Израиля [207].

Сцены с изображением Давида составляют своего рода тематический диптих, объединяемый не только темой триумфа праведного правителя, но и тем, что обе композиции основаны на библейских текстах. Между тем третья ветхозаветная сцена, входящая в состав цикла Васильевских врат, представляет собой иллюстрацию апокрифического повествования. Это изображение кентавра (Китовраса), который, согласно надписи, «мече братомъ своимъ Соломонъ на обетованную землю за сл... вь» [ил. 673]. Смысл текста, чьё окончание плохо читается и, возможно, написано с ошибками, не во всём ясен, однако давно установлено, что в основе сцены лежит известное предание [208], вошедшее в одну из редакций Палеи—сочинения, излагающего ветхозаветную историю, дополненную апокрифическими эпизодами. Апокриф повествует о царе Соломоне, который, собираясь строить храм, искал способ обрабатывать камни без применения орудий, и с этой целью пленил Китовраса. На пластине Васильевских



674



675

врат представлен коронованный Китоврас, который, демонстрируя царю свою силу, забрасывает его на край земли. Эта сцена, не имеющая аналогий не только в древнерусском, но и вообще в христианском искусстве [209], по-видимому, содержит несколько смысловых пластов. Прежде всего она переключается с изображением Давида, пляшущего перед Ковчегом Завета и осуждаемого Мелхоллой. Согласно 2 Книге Царств (VI, 23), после этого события у Мелхолы больше не было детей. Наследником Давида стал его сын от Вирсавии Соломон, и это было подтверждением того, что Господь предпочёл род Давида дому Саула. Кроме того, с учё-

[207] На поздней пластине с изображением Давида и Голиафа представлены царь и царица, наблюдающие за поединком с городской стены. В этой детали нет ничего необычного (она могла быть заимствована из сцен Чуда Георгия о змие), но стоит отметить, что она переключается с фигурой Мелхолы, которая, стоя на надвратной башне, смотрит на вход Давида в Иерусалим (ср. также миниатюру «Поединок Давида и Голиафа» на л. 66 об. новгородской Псалтири, ГИМ, Хлуд. 3, где на башне стоит только женщина в царских одеждах—вероятно, Мелхола). Подобное совпадение может объясняться именно парным характером двух клейм Васильевских врат.

[208] См. подробнее: *Лазарев*, 1953/1. С. 424–427. О самом апокрифическом сюжете см.: *Веселовский*, 1872; *Яцимирский*, 1921. С. 195–206; *Мазон*, 1927. Издания текста: *Пытин*, 1862. С. 51–52; *Тихонравов*, 1863. С. 254–258.

[209] Об иконографии Китовраса в связи с его изображением на Васильевских вратах см.: *Чернецов*, 1975. Исследователь справедливо указывает на связь композиции Васильевских дверей с темой Божьего суда и, соответственно, с другими ветхозаветными сценами и «притчами» в составе этого ансамбля, но следует идеям Б.А.Рыбакова, полагая, что врата «были созданы в обстановке терпимости и интереса к еретическим

сюжетам» (ср.: *Рыбаков Б.*, 1948. С. 650, 770).

[210] Напомним о русском изображении кентавра XIV–XV вв., присутствовавшем на романских Магдебургских дверях новгородского Софийского собора (*Чернецов*, 1975. С. 108; *Стерлигова*, 1996. С. 265; *Трифопова*, 2015/1. С. 97–98). Впрочем, в этой композиции нет фигуры Соломона.

[211] *Николаева*, 1976/1. С. 60. Рис. 21.

[212] Ср. фигуры мастеров Риквина и Вайсмута, которые сохранились на Магдебургских (Плоцких) вратах новгородской Софии (1150-е гг.), и созданное по их образцу в XV в. изображение новгородца, по-видимому, чинившего или собиравшего врата.—мастера Авраама (*Стерлигова*, 1996. Кат. 64. С. 258–266). В апсиде римской базилики Сан Джованни ин Латерано находилось изображение помощника мозаичиста Якопо Торрити—Якопо ди Камерино, занимающегося подготовкой мозаичных кубиков (первоначальные мозаики конца XII в. заменены позднейшей копией; см.: *Cattani*, 2003. П. р. 35).

[213] Хотя эта сцена сопровождается подробными надписями, их смысл не всегда ясен, так как одна из них частично скрыта валиком и к тому же искажена мастером, который, по-видимому, неверно воспроизвёл данный ему текст.

[214] Кроме фигуры на новгородском Людогосенском кресте 1359 г., которая обычно трактуется как образ ангела-хранителя (см. с. 549 (примеч. 337), 551), это сопровождаемое соответствующей надписью изображение на внешней стороне левой створки складня мастера Лукиана 1312 г. (см. с. 578, 579).

674 Мастер-золотописец за работой. Деталь композиции «Китоврас мечет братом своим Соломоном на обетованную землю»

675 Мастер Энгельрам с сыном Редольфо. Костяная пластина раки св. Мильяна. Испания, около 1070 г. ГЭ

676 «Душа устрашается». Пластина Васильевских врат

том неоднозначной репутации Соломона, в конце жизни уклонившегося в многобожие, кажется допустимым предположение о том, что сцена с Китоврасом может восприниматься как изображение наказания грешника и иметь отношение к символике врат, «защищающих» церковное пространство [210]. Однако, без сомнения, одним из главных аспектов этого сюжета является тема строительства Иерусалимского храма, прочно связывающая пластину с изображением перенесения Ковчега Завета в Иерусалим при отце Соломона—Давиде—и опосредованно соединяющая её с образами храма и Иерусалима в сценах евангельского цикла (как уже было показано, в композициях «Сретение» и «Вход в Иерусалим» они были отмечены специальными акцентами—мотивами, свидетельствующими о святости этих сооружений и об их архетипической роли по отношению к христианским храмам и городам). Такую трактовку сюжета подтверждает небольшое изображение у правого края пла-



676

стины. Здесь представлен человек, сидящий в небольшом здании и рисующий крест на прямоугольной дощечке и пластине [ил. 674]. Наиболее убедительная интерпретация этой детали предложена Т.В. Николаевой, считавшей её изображением мастерской золотописца [211], то есть фактически анонимным автопортретом мастера или мастеров. По-видимому, этот мотив был включён в композицию под воздействием западноевропейских изображений мастеров с орудиями их труда, довольно широко распространённых в искусстве XI–XIV вв. [212] [ил. 675]. В случае с пластиной Васильевских врат, где нет именуемой надписи, вероятно, можно говорить о копировании какого-то прототипа с изображением конкретного ремесленника или о символическом осмыслении образа мастера в контексте темы строительства Иерусалимского храма. Однако в любом случае эта фигурка должна была связываться и с созданием врат, заказчик которых подражал деяниям Соломона. Судя по надписи, говорящей об «обетованной земле», в данном случае Соломон мог быть представлен не в качестве грешника, а в качестве благочестивого строителя храма, чья душа «возносится» Китоврасом в царствие небесное.

Ветхозаветные сцены Васильевских врат, кроме прообразовательного смысла, имеют несомненное нравоучительное значение, раскрываемое комментирующими надписями. Звучащая в этих композициях тема торжества праведника и наказания грешника находит продолжение в двух заключительных композициях ансамбля. Одна из них представляет собой сцену посмертного суда над душой [ил. 676]. Она вводит в цикл врат тему Страшного суда, но, по-видимому, изображает предварительное испытание грехов и добрых дел человека, происходящее сразу после его смерти [213]. Испытание показано в виде состязания между ангелом и князем тьмы, который пытается перетянуть чашу с грехами, подвешенную на свисающих с неба весах. Хотя это состязание не окончено, благодаря ангелу, который поражает жезлом аморфную фигуру, напоминающую змею, более весомой оказывается чаша с добрыми делами. Душа, представленная в виде младенца, увенчана нимбом, и это указывает на благоприятный для человека исход состязания. Не исключено, что композиция, изображающая душу, находящуюся под защитой ангела и под покровительством помещённого в верхней части пластины Голгофского креста, отражает становление культа ангела-хранителя, который нашёл отражение в нескольких памятниках, близких по времени Васильевским вратам [214]. Как бы то ни было, эта сцена и надпись над фигуркой души, сообщающая о том, что «душа устрашается» грозящих ей кар, обра-



677

опасностями, грозящими их душе, предаются наслаждениям кратковременной земной жизни. На пластине Васильевских врат, которая относится к симметричному варианту иконографии сюжета [216], его морализаторский смысл усилен редкой, хотя и мало заметной деталью—изображением человека, упавшего с дерева и оказавшегося в пасти адского чудовища, то есть сценой совершившегося наказания. Таким образом, как и в сцене борьбы за человеческую душу, здесь даётся определённое указание на финал происходящей драмы, суть которого вполне ясна ещё и потому, что гибнущий человек не имеет заступников, подобных ангелу из предшествующей сцены. Однако в центре внимания зрителя остается сам процесс ожидания гибели главного персонажа, заставляющий задуматься о собственной душе и вовремя сделать выбор в пользу покаяния.

Анализ изобразительного цикла Васильевских врат приводит к выводу о том, что, несмотря на возможные утраты и определённую сюжетную пестроту, он следует продуманной, хотя и лишённой «академической» правильности программе. Демонстрируя спасительное вмешательство Бога в судьбы мира, она не похожа на программу пары суздальских соборных дверей, уравнивающих в правах ветхозаветный и новозаветный этапы истории человеческого рода, и тяготеет к едва ли не полемическому заострению некоторых идей. Это идея христианской Церкви как Нового Израиля, возглавляемого избранными Господом мужами, идея

щены к внутреннему миру человека, который призван задуматься о тяжести своих грехов и стремиться к спасению, уповая на действенную помощь небесных сил и силу Животворящего Креста.

Сцена суда над душой принадлежит к числу тех композиций Васильевских врат, в которых, несмотря на ясность финала, перед зрителем предстает длящееся, драматически напряжённое действие. Теми же свойствами обладает последнее изображение цикла, несомненно, рассчитанное на осмысление в комплексе с предыдущим сюжетом. Это иллюстрация «Притчи о сладости мира сего», заимствованная из «Повести о Варлааме и Иоасафе Индийских» и довольно широко распространённая в средневековом искусстве [215] [ил. 677, 678]. Главный герой композиции—человек, убегающий от единорога, представленного справа внизу в паре с не упомянутым в тексте львом. Спасаясь от опасности, человек впал в пропасть, но утвердился на дереве, корни которого подгрызают белая и черная мыши (день и ночь). Рискнув упасть с дерева в пропасть, где пребывает огнедышащий змий, и находясь под угрозой нападения асидов, чьи головы видны по краям сцены, человек прельщается мёдом, каплющим с ветвей древа. Смысл композиции состоит в обличении тех верующих, которые, пренебрегая



678

677 «Притча о сладости мира сего». Пластина Васильевских врат
678 «Притча о сладости мира сего». Миниатюра Псалтири Барберини. XI в. Ватиканская библиотека, Barb. gr. 372. Л. 237 об.

[215] См. примеры, перечисленные В.Н.Лазаревым: Лазарев, 1953/1. С. 428–429. Об иконографии сюжета см.: Буслаев, 1866. С. 83; Куртчицков, 1876. С. 170–171; Редин, 1893; Der Nersessian, 1937. P. 63–68; Smorag Rózycka, 1999. S. 70–75. См. также наст. изд., ил. 395.

[216] Близкий по времени пример подобной трактовки сцены—роспись церкви Богородицы Левинки в Призрене (1307–1313).

[217] О составе изображений на умбонах см.: Гульманов, 2012/2.

[218] Следует отметить, что состав изображений святых на двух дверях собора в Суздале гораздо более однообразен: несмотря на присутствие образов двух целителей (Кира и Иоанна) и вавилонских отроков, это святители и мученики (прежде всего воины). Между тем на Васильевских вратах тема целительства усилена благодаря изображениям Флора, Лавра и двух пар святых с именами Косма и Дамиан (см. подробнее: Гульманов, 2012/2). Кроме того, включение образов Денсуса и евангелистов акцентирует символическое значение церковных дверей как врат спасения, аналогичных по функциям вратам алтарной преграды.

[219] Текст молитвы неоднократно публиковался с разными вариантами реконструкции повреждённых или плохо читаемых мест (Леонид, 1884. С. 92; Николаева, 1976/1. С. 62; Стерлигова, 1996. С. 309; Преображенский, 2012/1. С. 194–195). Мы учитываем эти варианты, приводя наиболее вероятные конъектуры в квадратных скобках: «о пречистая госпоже дево владычице Богородице всяко въ[з]лагаю надежду на та и оупованья и хо[д] атаицю ты имѣя къ сыну твоему и Богу ве[ро]ю притыкая въ божественны храм твой чре[с] надежду дарование приемлетъ тѣмъ и азъ смиренъ грешный рабъ твой архиепископъ Василии все оупование мое възложихъ на ты госпоже пречистая к тебе прибегаю и падаю грешную главу свою прекланяю и руце недо[сто]ине простираю прикасаюся пречистымъ твоимъ стопамъ от лица твоего не отвержи мя да не отпаду чаяния моего оубогыи азъ а иже на церковь твою всьгають (?) техъ владычице лица посрами и крестомъ сына си погуби ихъ (?) и людемъ вернымъ дай же радости... е съблюдают... тою... е до твое [ниже съблюдаютъ достояния дома твоего?].»

[220] НЛЛ. С. 345, 347, 348, 353.

[221] Древнерусские патерики, 1999. С. 33.

спасительности пребывания в лоне Церкви и в мире, освящённом христианскими святынями, а также непосредственно обращённая к внутреннему миру верующего идея постоянной борьбы с грехами, к числу которых относятся и грехи против Церкви. Композиции-«притчи» свидетельствуют о том, что в этой борьбе христиане могут рассчитывать на помощь небесных сил, а нераскаявшихся и не ищущих помощи Церкви грешников ждёт неминуемое воздаяние для грешников. Представленные на умбонах врат святые—евангелисты, святители, мученики и целители [217]—являют собой сонм заступников, целителей духа и тела, помогающих христианам на пути к спасению, и образуют небесную Церковь, пребывающую в единстве с земной [218].

Ключом к замыслу изобразительного цикла Васильевских дверей являются фигуры и тексты на их среднем вертикальном валике. В его верхней части помещён портрет заказчика, архиепископа Василия Калики. Новгородский владыка изображён в молении перед восседающим на престоле Христом, который является и патроном Софийского собора, и Великим Архиереем, источником благодати, облакающей православных епископов [ил. 679, 680]. Из-за небольшого масштаба изображения, его схематизма и особенностей техники золотой наводки некоторые детали остаются неясными. Можно уверенно утверждать, что Василий представлен в подризнике, поручах, обычной (не многокрестной) фелони, в необычно «многокрестном» омофоре (с девятью крестами) и, скорее всего, в клобуке, который, правда, не имеет столь развитых «воскрилий», как клобуки архиепископов Моисея и Алексия в волоотовской росписи 1363 г. Имелся ли здесь в виду белый клобук, который вскоре станет традиционным атрибутом новгородских владык, судить трудно.

Ниже портретной композиции находится изображение Богородицы в позе Оранты [ил. 681]. Возможно, Богородица представлена на вратах в связи с богородичным посвящением Рождественского придела Новгородской Софии, в портале которого, как считают многие исследователи, первоначально стояли двери. В то же время молитвенная поза (воздетые руки) указывает на её почитание как заступницы за весь человеческий род, за всех новгородцев, за лиц, упомянутых во вкладной надписи, и за самого донатора, фигурка которого помещена между образами Богородицы и Христа. Остальные изображения на валике—образы Иоанна Предтечи—Ангела пустыни, Гурия, Самона и Авива—относятся к XVI в. и вряд ли повторяют утраченные древние фигуры (впрочем, нельзя исключить, что фигура Иоанна Предтечи, пусть и в ином иконографическом

варианте, существовала изначально, вместе с образами тронного Христа и Богородицы составляя квази-деисусную композицию).

Перечисленные образы на валике врат сопровождаются сложным комплексом надписей. Одна из них выделена размером букв и местоположением (она помещена выше и ниже образа Спаса на престоле, как бы обрамляя основную композицию). Эта надпись содержит сведения о создании («исписании») врат повелением архиепископа Василия в 1336 г. Вторая, краткая надпись помещена над фигурой владыки Василия и фактически является идентифицирующей надписью, подчёркивающей молитвенное состояние заказчика: «[мо]литъ архиепископъ Василии». Третья надпись, расположенная под изображением Богородицы, ближе к зрителю, представляет собой пространную молитву архиепископа, в которой он выражает надежду на заступничество Богородицы и на её помощь против посягающих на церковь (как конкретный храм и как институт) [219].

Создание врат 1336 г. было частью инициированных архиепископом Василием больших работ по украшению крупнейших храмов Детинца—Софийского собора и церкви Входа в Иерусалим [220]. Если в роспись новой Входиерусалимской церкви, созданную в 1338 г. «Гречином с други», владыка мог включить свой донаторский портрет, то в Софии, для которой он устроил свинцовую крышу, обновил крест и устроил «тын», а позднее написал иконы праздничного чина и сделал надпрестольную сень-«кивот», он мог разместить соответствующую композицию лишь на этих вратах (праздничный ряд такой возможности не давал). Однако выбор врат для увековечивания ктиторовской деятельности архиепископа основывался не только на этом изображении, но и на символическом значении храмовых дверей. О том, что эта символика была учтена и использована при создании портрета, говорит надпись на Евангелии Христа: «Азъ есмь дверь мною аще кто ввидеть спасеться» (Ин. X, 9). Не исключено, что Василий был знаком с рассказом Печерского патерика о Еразме-черноризце, потратившем всё своё имущество на церковное украшение. Комментируя этот рассказ, один из составителей Патерика, вероятно, Симон Владимирский, обращается к своему адресату Поликарпу со следующими словами: «Чай от Господа милости за труд твоего дела. Двои двери доспелъ еси той святой великой церкви Богородичине [Великой Печерской церкви.—А.П.], и та отверзет ти двери милости своае [курсив мой.—А.П.], о таковых всегда о той церкви иереи вопиют: «Освятя любяща благоление дому твоего, тыя выпрослави божественною твоею силою» [221].



679



680



681

679–681 Архиепископ Василий Калика, Христос Вседержитель на престоле, Богородица на престоле, Богородица с Младенцем. Изображения на валике Васильевских врат
682 Христос Вседержитель на престоле с припадающим митрополитом Киприаном. Конец XIV—начало XV в., под записью 1700 г. Музеи Московского Кремля

Сходство этого текста, принадлежащего именно к русской литературной традиции, с изображениями на Васильевских вратах подкрепляется помещённой на них фигурой Богородицы-заступницы, к которой обращена молитва вкладчика. Примечательно, что в иконографической традиции изображение Богородицы на фоне какого-либо предмета часто соответствует Её символическому отождествлению с ним; при этом на Васильевских вратах фигура Богородицы помещена на валике, прикрывающем место соединения и разъединения створок, что напоминает о почитании Марии как «врат Слова» [222] и подчёркивает символическое значение открытия соборных дверей. Тема входа в храм как обретения спасения и проникновения сквозь эти врата как молитвенного усилия обыграно и в молитве Василия Калики, где говорится, что «...верою притыкая въ божествный храмъ твой чресъ надежу дарование приемлетъ».

Следует отметить, что сам обычай размещения донаторских портретов на вратах, не отразившийся ни в более ранних, ни в более поздних русских памятниках этой категории, хорошо известен и в Византии (точнее, в произведениях, принадлежащих к византийской художественной традиции, но создававшихся для храмов Италии), и в латинском мире, хотя они часто следуют

другой иконографии. Характерным примером изображений донаторов на церковных дверях западного происхождения являются портреты плоцкого и магдебургского архиепископов на Магдебургских (Плоцких, Сигтунских) вратах середины XII в., издревле украшающих новгородский Софийский собор, но, видимо, попавших туда уже после создания Васильевских дверей [223].

Принято считать, что декор церковных врат и в византийском мире, и в Западной Европе обычно отражает основные сюжеты внутренней декорации храма. Васильевские врата, на которых представлены в основном двенадцатые праздники, а также Христос и Богородица, принадлежат именно к этой группе произведений. Таким образом, портрет владыки Василия также является откликом на традицию помещать портрет ктитора на стенах храма. Однако в данном случае «вторичность» вклада, сделанного в уже давно существующий собор, а также тип дара—двери, которые не было принято демонстрировать в портретах донаторов,—привели к тому, что ктиторовская композиция оказалась уподобленной иконам, на которых донатор изображался в небольшом масштабе и в молитвенной позе, без дара, являющегося основным условием благосклонности Божества. Эта, казалось бы, случайная особенность очень показательна, поскольку

[222] Об этой грани культа Богородицы, ассоциировавшейся с образом Оранты, см.: *Татиш-Буруш*, 1972.

[223] См. примеч. 161.

[224] Об этом аспекте программы врат см., например: *Булкин*, 2015 (в частности, исследователь справедливо сопоставляет замысел врат с ещё одним важным преданием эпохи Василия Калики—строительством близ Софийского собора в 1336 г. храма с редчайшим посвящением Входу в Иерусалим).

[225] См. владычные печати с образом Богородицы Воплощение, известные с середины XII в.: *Янин*, 1970. Т. I. С. 53–59, 176–177; Т. 2. С. 46–60, 174–185; *Янин, Гайдуков*, 1998. С. 79–83, 178–186. Эта иконография известна и по печатям епископов иных епархий, однако некоторые новгородские экземпляры XIII в. показывают, что уже в это время она ассоциировалась с почитанием Софии Премудрости.

среди русских портретов XIV–XV вв. преобладают именно такие композиции. В них ставится акцент на молитвенное общение ктитора и его адресата, и при этом подчёркивается разделяющая их дистанция. Это можно видеть и в Васильевских вратах, где фигура новгородского архиепископа помещена значительно ниже фигуры Христа, а не на одном с ним уровне. Не менее существенно, что текст молитвы Василия имеет покаянный характер. По смыслу она перекликается с другими композициями врат, посвящёнными теме спасения или гибели души—сценами «Душа устрашается» и «Притча о сладости мира сего». Эти сцены были адресованы очень широкой аудитории, но символически соотносились с личной молитвой Василия и его надеждами на спасение. Впрочем, изображение молящегося архиепископа как духовного и отчасти политического главы Новгорода также могло иметь широкое значение, формулируя нормы христианского поведения, актуальные для всей паствы. Отметим, что донаторская композиция и две «притчи» соединены не только содержанием, но и определённым структурным сходством: все эти сцены изображают процесс определения участи человека, предсказуемый финал которого обозначен лишь второстепенными деталями. Характерно, что само моление Василия требует участия заступницы—Богородицы: прошение архиепископа обращено именно к Ней, хотя он и изображён в предстоянии Христу.

Донаторский портрет архиепископа Василия связан по смыслу и с ветхозаветными сценами, которые вместе с двумя «притчами» замыкают изобразительный цикл врат. Сцена перенесения Ковчега Завета с пляшущим Давидом и апокрифический образ Китовраса с Соломоном в той или иной степени соотносятся с темой строительства Иерусалимского храма, которая проецируется на ктиторовскую деятельность новгородских владык, и в первую очередь заказчика врат [224]. Возможно, выбор некоторых ветхозаветных сцен отражает те чаяния Василия, которые отражены в финальной части надписи. Фактически это довольно редкая для русских вкладных текстов (может быть, кроме записей в кодексах) «клятва», налагаемая заказчиком (а в данном случае—архиереем, что делает «клятву» особенно эффективной) на лиц, которые пытаются нарушить его замысел. В молитве Василия Калики идёт речь о более общих проблемах—посрамлении «встающих» (вступающих?) на церковь и воздаянии верным, соблюдающим её «достоинство». Может быть, здесь содержится намёк на какие-то события новгородской церковной истории, так как «соблюдение достоинства дома Бого-

родицы», скорее всего,—задача клира, а не вообще всех христиан. Эта же формулировка позволяет предположить, что особая роль, которая в программе врат отведена фигуре Богородицы Оранты, обусловлена не только личным замыслом архиепископа, но и уже сформировавшейся к XIV в. связью этой иконографии (обычно в варианте с Младенцем на лоне) с новгородской кафедрой и Софийским собором [225]. Так или иначе, тема посрамления противящихся Церкви и радости тех, кто соблюдает её достоинство, соответствует символическому содержанию и сцены с Давидом и Голиафом, и образа Давида, пляшущего перед Ковчегом Завета. Надо полагать, что Василий Калика воспринимал себя именно как одного из хранителей и приумножителей церковного «достоинства», являющегося духовным достоянием «народа Божия». Медные врата с их двойственной функцией преграды для одних и дверей спасения для других предоставляли редкую возможность демонстрации этих качеств архиепископа как духовного главы Новгорода.

Текст молитвы архиепископа Василия обнаруживает значительное сходство с вотивной надписью более позднего рус-



682

ского памятника—иконы «Спас на престоле с припадающим митрополитом Киприаном», выполненной на рубеже XIV–XV вв. для Успенского собора Москвы или Владимира и поновлённой в 1700 г. Георгием Зиновьевым, который сохранил древнюю иконографию и воспроизвёл первоначальную надпись [ил. 682]. Близость этих текстов, а также иконографическое родство двух композиций с изображениями русских иерархов XIV в. позволяет сделать вывод о существовании особой традиции архиерейского донаторского портрета [226]. Её составляли изображения Спаса на престоле с припадающим к Его стопам архиереем и пространной молитвенной надписью. Некоторые особенности ктиторского портрета Васильевских врат делают это предположение вполне правдоподобным. В то время как текст на полях «Спаса митрополита Киприана» полностью соответствует изображению, текст на новгородских вратах не слишком точно следует иконографии находящегося здесь же портрета. Хотя в своей молитве архиепископ Василий обращается к Богоматери, он изображён не перед Богородицей, а перед Христом. Описанное в молитве коленипреклонение заказчика, припадающего к стопам Богородицы, в портрете заменяется на более репрезентативную позу предстояния, хотя до окончательного отказа от мотива преклонения колен дело не доходит: фигура Василия расположена так, что его голова остаётся на уровне подножия престола Вседержителя. Молитвенные надписи на Васильевских вратах и «Спасе митрополита Киприана» делают особый акцент на описании позы припадающего архиерея, которая воспринимается как указание на его смирение, молитвенное дерзновение (ср. «чресь надежу дарование» в надписи) и в то же время—на правоверие и легитимность власти, поскольку свидетельствует об особой связи архиерея с первоисточником облакающей его Божественной благодати. В символике подобных произведений значительную роль играет изображение раскрытого Евангелия в руке Спаса. Эта деталь, напоминающая о возложении открытого Евангелия на главу поставляемого епископа, одновременно свидетельствует о том, что архиерей есть образ Христа и что при поставлении он получает право возвещать евангельскую истину, совершать духовный суд, таинства и рукоположения в священные степени.

Очевидно, владыка Василий, оговаривавший условия своего заказа, опирался именно на композиции с изображением Спаса на престоле и припадающего донатора, которые, несмотря на отсутствие более ранних памятников, могли быть известны на Руси. Об этом свидетельствует не только относительно поздняя икона Спаса с митрополитом

Киприаном, но и два новгородских памятника, появившихся вскоре после Васильевских врат и обнаруживающих известное сходство с портретной композицией на их валике. В этих произведениях, также связанных с архиерейским заказом, несмотря на отсутствие изображения донатора, всё же присутствует «тень» портретной схемы: фигура коленипреклонённого вкладчика заменяется текстом, помещённым в такую же «позу» у ног Вседержителя. Таковы икона Спаса на престоле, написанная в 1332 или 1337 г. по заказу архиепископа Моисея (Музей Московского Кремля), и аналогичный образ 1362 г., заказчиком которого, очевидно, был владыка Алексей (Софийский собор в Новгороде) [227]. Поскольку икона Спаса архиепископа Моисея создана чуть позже или несколько раньше Васильевских врат, можно думать, что к 1330-м гг. в Новгороде уже существовали композиции с фигурами донаторов-архиереев, поклоняющихся подножию Христа.

Иконографическая программа Васильевских дверей—центрального памятника новгородской художественной культуры второй четверти XIV в.—уникальна, но её смысл и способы организации близки другим крупным новгородским произведениям этого времени. Тематическое разнообразие изобразительного цикла, отсутствие жёсткой упорядоченности, стремление показать историю спасения в динамике, а не в статике, и открытая апелляция к персональному религиозному чувству напоминает памятники, принадлежащие к сфере городской культуры Новгорода, и прежде всего—поклонный Людогощенский крест 1359 г. [228]. Однако одной из наиболее точных параллелей Васильевским дверям кажутся миниатюры самой роскошной новгородской рукописи второй четверти—середины XIV в., вероятно, вышедшей из среды, близкой к архиерейскому двору,—Псалтири, ГИМ, Хлуд.з [229]. Речь идёт не о буквальном повторении конкретных сцен, а о тематическом родстве двух изобразительных ансамблей, а также об использовании составителями их программ апокрифических источников и склонности к подробному комментированию необычных сюжетов. Первая из тем, объединяющих два произведения,—тема усиленной молитвы заказчика о своём спасении, которая в случае с вратами становится примером для всех взвизывающих на изображения. Вторая общая тема—тема храма, Церкви и истинной веры, противопоставленной беззакониям грешников. Иллюстративный цикл Псалтири, Хлуд.з в сочетании с сопровождающими его комментариями представляет собой апологию ветхозаветной и новозаветной Церкви, создателей символизирующего её храма и спа-

[226] См. подробнее: *Преображенский*, 2001; *Преображенский*, 2012/1. С. 268–269, 293–307.

[227] Более широкой группе памятников с такими надписями и их интерпретации посвящены работы: *Преображенский*, 2007/1; *Преображенский*, 2011. О двух иконах Спаса см.: *Смирнова*, 2009/2; *Царевская*, 2006; см. также наст. изд., раздел «Живопись».

[228] См. о нём с. 543–552.

[229] См. раздел «Живопись». О датировке кодекса см.: *Турилов*, 1993. С. 19. Примеч. 7; *Турилов*, 1998; *Турилов*, 2002. С. 68–69 (Е.В. Уханова предприняла попытку передатировать Псалтирь последней третью XIV в.: *Уханова*, 2016). Полная публикация миниатюр Псалтири пока не осуществлена, некоторые из них воспроизведены: *Попова*, 1972/2. С. 105–139 (переизд.: *Попова*, 2003. С. 184–204); *Попова*, 1980. С. 38–64; *Попова*, 1983. С. 32–42 (переизд.: *Попова*, 2003. С. 273, 280. Ил. XIII, 151–156); *Ророва*, 1975. Р. 48, 74. П. 26–29; *Ророва*, 1984. S. II. Taf. 12–15; *Русская Библия*, 1997. Описание Псалтири, ГИМ, Хлуд.з, и ее миниатюр: *Амфилохий*, 1870; *Амфилохий*, 1880, 1881. В последние годы миниатюрами кодекса занимается Э.С. Смирнова (*Смирнова*, 2014; *Смирнова*, 2015; *Смирнова*, 2016; *Смирнова*, 2016).

[230] См. об этом: *Преображенский*, 2017.

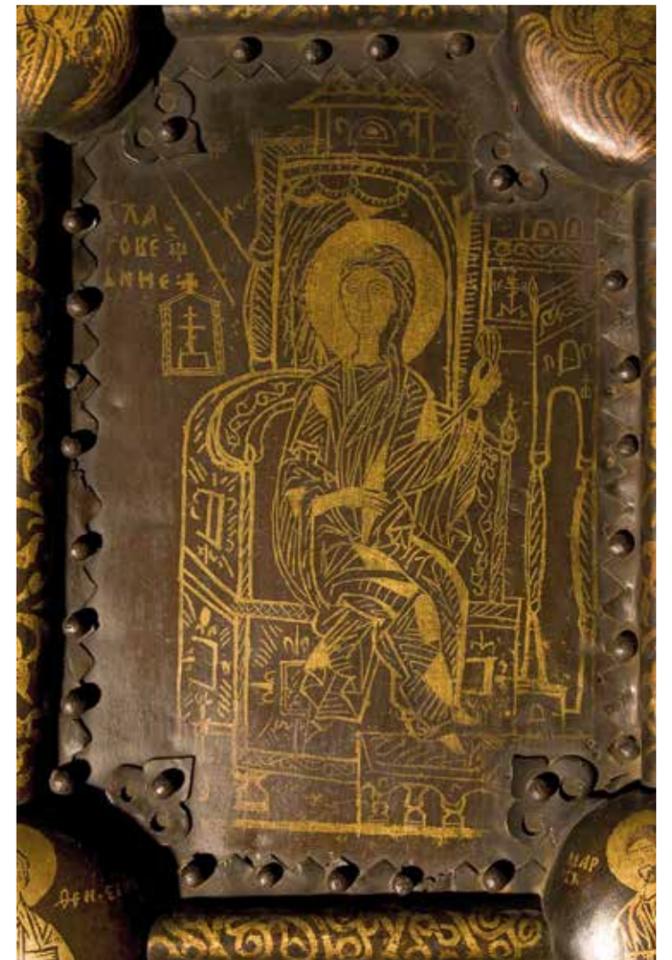
[231] Высказывались предположения о том, что многие сцены врат восходят к миниатюрным иконам, полиптихам и миниатюрам рукописей, которые могли быть привезены в Новгород Василием Калкой, по-видимому, совершившим паломническую поездку в Константинополь и Святую землю (*Степанова*, 1996. С. 313). «Рукописный» генезис некоторых сюжетов (прежде всего ветхозаветных сцен и «притч»), действительно, очень вероятен.

сающихся в её лоне верных [230]. Как уже было показано, близкое содержание имеет и декорация Васильевских врат. Однако не менее существенно единство подхода исполнивших их мастеров, миниатюристов Псалтири, Хлуд.з, и их заказчиков к стоявшей перед ними задаче—конструированию пространного иконографического цикла. В обоих памятниках ощущается атмосфера творческого подъёма, живого интереса к многообразию изобразительных форм и тем, которое отражает сложность устройства мироздания, как бы заново открытую людьми этого времени. Сходное представление о вселенной как о живом организме, объединённых сложными, меняющимися связями, и восприятие этих связей на эмоциональном, а не рациональном уровне отразились и в декорации Людогощенского креста, чьё содержание проще в богословском отношении и рассчитано на повседневные религиозные нужды новгородцев.

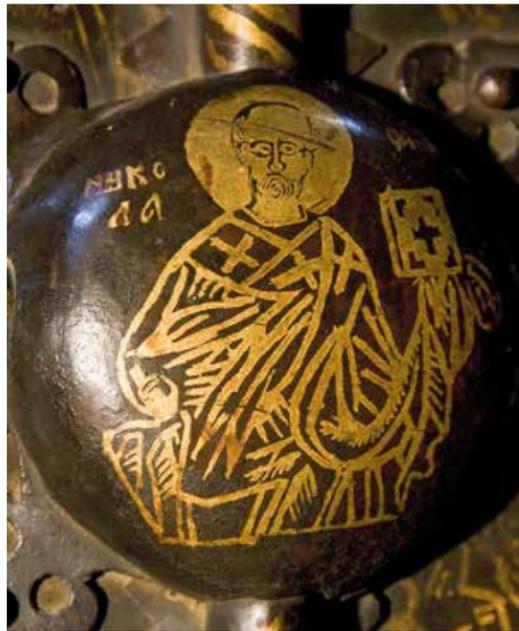
Процесс освоения новых тем и форм нашел отражение и в конкретных иконографических особенностях композиций, а также в их стилистическом своеобразии. Сцены опираются на разновременные образцы, связанные с разными сферами искусства [231]. Для мастеров Васильевских врат не утратили актуальность произведения комниновского периода, но они были знакомы и с изображениями, относящимися к современной им палеологовской эпохе. Это хорошо видно по целому ряду композиций, включая двухчастный образ Благовещения с развитыми архитектурными кулисами и характерным треном Богородицы, имеющим широкую округлую спинку [ил. 683, 684]. Не менее существенно, что новациями оказались затронуты не только сюжетные сцены, но и некоторые фигуры на умбонах. Среди них выделяется образ Николая Чудотворца, похожий на многие изображения этого святого в фресковых циклах XIV в. Свяtitель представлен с высоко воздетой левой рукой, скрытой складками фелони



683



684



685



686

685 Святитель Николай
Чудотворец. Умбон Васильев-
ских врат
686 Великомученик Проко-
пий. Умбон Васильевских
врат

и возносящей евангельский кодекс; его благословляющая десница, напротив, опущена и приближена к телу [илл. 685]. Нарочитая асимметрия фигуры, делающая её одним из наиболее подвижных образов врат, сочетается с редкой иконографической особенностью—изображением престола, которое, очевидно, отражает знакомство мастера с редкими византийскими или даже западными образцами. Западные элементы присутствуют и в образе мученика Прокопия, который представлен в пластинчатом доспехе с выделенными налокотниками и с треугольным готическим щитом, украшенным фигурой стоящего на задних лапах льва или иного хищного животного [илл. 686]. Очевидно, к моменту создания врат в распоряжении их заказчика было много сознательно собиравшихся иконографических образцов разного происхождения.

Вопрос о происхождении мастеров, исполнивших пластины Васильевских врат, неясен. Врата, по-видимому, были созданы до прибытия в Новгород Исайи Гречина, который в 1338–1339 гг. расписывал храм Входа в Иерусалим в новгородском Детинце. Очевидно и то, что Васильевские врата не имеют прямого отношения к кругу византинизирующих памятников, которые были исполнены в Новгороде приезжими мастерами, свободно владевшими приёмами палеологовского искусства, то есть к образу Спаса архиепископа Моисея 1332 или 1337 г., написанному неким Михаилом, и к праздничному чину Софийского собора

1341 г. Можно было бы предположить, что стилистическая специфика изображений на вратах определялась тем, что их знаменитый мастер—носитель техники золотой наводки, однако кажется более вероятным, что последним принадлежала прежде всего техническая сторона дела. По-видимому, Васильевские врата правильнее оценивать как свидетельство многослойности новгородского искусства 1330-х гг. и видеть в них признак постепенного сближения этих слоёв, обусловленный не только притоком неизвестных ранее образцов и высококачественных византийских произведений, но и появлением на Северо-Западе Руси мастеров с опытом работы в Византии и на Балканах. Тем не менее очевидно, что композиции Васильевских врат представляют собой опыт стихийного усвоения новых форм, не связанного с процессом обучения у византийских мастеров.

По мнению В.Н.Лазарева, развитому другими исследователями [232], пластины Васильевских врат были исполнены группой из четырёх мастеров. Два мастера играли в этой работе второстепенную роль: один из них исполнил сцены «Благовещение» и «Воскрешение Лазаря», а другой—изображение Рождества Христова, две сцены «притч» и композицию «Китоврас с царём Соломоном». Манера этих мастеров отличается неуверенностью и тяготением к схематичным решениям, однако следует отметить, что художник, исполнивший образ Благовещения, обладал вкусом к сложным

[232] Лазарев, 1953/1. С. 430–436; Гульманов, 2012/1; Гульманов, 2016. Об этой проблеме в контексте палеографического анализа надписей см. также: Медынцева, 2006.

композиционным построениям и дополнил эту сцену развитыми архитектурными формами. Более конструктивен почерк мастера, которому принадлежат фигуры на валике—нащельнике, а также сцены Сретения, Распятия и Сошествия во ад. Он более активно и уверенно членит пространство на планы, исполненные им фигуры физически крепки и внутренне собранны, а предметы—весомы и объёмны (особенно полно эти качества проявились в изображении кивория в «Сретении»). В пластинах, принадлежащих этому художнику, в полной мере ощутимы традиции искусства последней трети—конца XIII в., хотя они и переосмыслены в новом ключе.

Значительная часть пластин Васильевских врат выполнена другим мастером, которого также можно назвать ведущим. Это сцены «Крещение», «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Снятие с креста», «Жёны мироносицы у Гроба Господня», «Вознесение», «Успение», «Святая Троица» и «Ликование Давида». Манера этого художника особенно ярка и индивидуальна, её темпераментность очень часто выливается в острые, гротескные формы. Во многом именно она определяет впечатление от памятника.

Композиции врат 1336 г. находятся вне круга константинопольских произведений или зависящих от них памятников, созданных в разных регионах православного мира. Тем не менее их принадлежность к широкому массиву византийского искусства палеологовской эпохи несомненна. Свойства этого искусства неравномерно отражены в разных сценах, но всё же преобладают. В первую очередь это интерес к сложным пространственным взаимоотношениям предмест, фигур и пейзажных элементов. Иногда, как в композиции «Рождество Христово», он реализуется в создании сцен-панорам, обозреваемых как бы издали и распадающихся на фрагменты, которые отведены изолированным друг от друга группам персонажей [илл. 687]. Этот способ организации пространства выглядит архаичным или, во всяком случае, свидетельствующим о сравнительно низкой квалификации художника. Тем не менее паузы, возникающие в сцене Рождества Христова, «обнажая» пейзажные формы, подчеркивают их слоистость, удалённость вершин гор от холмов на переднем плане. Таким образом, это пространство не является абсолютно условным и обнаруживает стремление к развитию вглубь.

В пластинах со сценами Благовещения и Воскрешения Лазаря фигуры выдвинуты на передний план, тогда как задний план фактически отсутствует (его роль играют нейтральные плоскости фона). Движения персонажей ориентированы на плоскость, вдоль которой выстроены фигуры. Однако

и здесь, отчасти благодаря использованию иконографических образцов, отчасти благодаря контрасту между золотыми линиями и тёмно-коричневым фоном, создаётся не вполне однородная среда. Её оживляют архитектурные формы, дробный ритм пересекающихся складок и неопределённость поз, возможно, вынужденная, но лишаящая фигуры статичности. Незаконченность движений заставляет зрителя домысливать их продолжение и реагировать на идущее взаимодействие персонажей, которое в известной степени захватывает и окружающее их пространство. В этом отношении особенно выразителен диалог между Богородицей и архангелом Гавриилом, акцентирующий границу между двумя пластинами, составляющими сцену Благовещения, и в то же время выражающий желание персонажей преодолеть эту паузу. По этой причине здесь, как и в сцене диалога Христа с воскресающим Лазарем, пространство становится одним из «героев» изображённого действия. Его значение обозначено, пусть и несколько механически, дополнительными иконографическими мотивами, помещёнными на фоне,—крестами в «Благовещении» и свечильником в «Воскрешении Лазаря». Впечатление неоднородности изображённой среды в этих сценах подчёркнуто и другими приёмами—противопоставлением фигур по размеру (в сцене Воскрешения Лазаря фигуры припадающих Марии и Марфы резко уменьшены относительно фигур других персонажей) и контрастом между сплошной заливкой относительно крупных ликов и прозрачностью фигур, которые заполнены редкими и тонкими золотыми линиями.

Композиции, созданные двумя ведущими мастерами врат, отличаются большей последовательностью воспроизведения палеологовских форм и в то же время явной склонностью к их искажению. При этом художник, исполнивший фигуры на валике и композицию «Сретение», демонстрирует довольно глубокое понимание классических способов построения формы. Не случайно именно среди сцен его работы мы встречаем самую внушительную и правильно организованную архитектурную форму—купольный киворий в «Сретении», прочно стоящий на своих опорах, величественный и стройный, но при этом показанный в сильном ракурсе. Столь же мощны, величественны и выпуклы фигуры персонажей этой сцены с их разнообразными движениями и сложным ритмом очертаний, полностью лишаящим эту торжественную изокефальную композицию грозной ей монотонности. В приписываемой тому же мастеру композиции «Распятие» одинокая фигура Иоанна Богослова противопоставляется группе из фигур Богородицы и поддерживающей её жены, не просто

заимствованной из какой-то византийской композиции, но трактованной в почти натуралистическом духе, с акцентом и на духовном единстве персонажей, и на разнице их эмоционального состояния.

При всех симпатиях этого мастера к классицистическому художественному идеалу, в созданных им образах отразилась и другая особенность его манеры—тяготение к избыточным формам, которые выходят из-под контроля их творца или целенаправленно умножаются и насыщаются разнонаправленным движением. Эта черта не отменяет общей логичности композиций, но уравнивает в правах фигуры, драпировки и горки, превращающиеся в груды не до конца оформившихся складок и лещадок. Неясные движения, мягкие «мерцания» формы, которые в сценах типа «Благовещения» перемежаются значительными паузами, здесь превращены в более интенсивный поток энергии. Это качество определяет общее впечатление от Васильевских врат, поскольку крайней активностью отличаются и композиции, созданные вторым из ведущих мастеров. Культивируемое ими стихийное движение форм, их большая или

меньшая неупорядоченность, не совпадая с нормами столичного искусства Византии, парадоксальным образом оказываются адекватными сути палеологовской живописи, так как наполняют композиции динамикой и сгущают материю, имитируя ее объём.

Второй ведущий художник Васильевских врат отличался особой склонностью к деформации изображаемых объектов и экспрессивным интонациям, выраженным не в чертах ликов, а в строении фигур и в композиционных схемах. Исполненные им фигуры неустойчивы, нарочито удлинены и угловаты, пейзажные формы исполнены стремительными, но часто изломанными линиями. В композициях работы этого мастера встречаются обнажённые или полубнажённые персонажи, что позволяет ему показать бесплотность тел, хрупкость рук и ног и их острые изгибы. Некоторые фигуры из этих композиций—прежде всего образ слуги из сцены «Святая Троица»—вызывают ассоциации с образами готического искусства и с восходящими к ним русскими изображениями [233] (таковы многие фигуры в миниатюрах новгородской Псалтири, ГИМ, Хлуд. 3, в частности в сценах

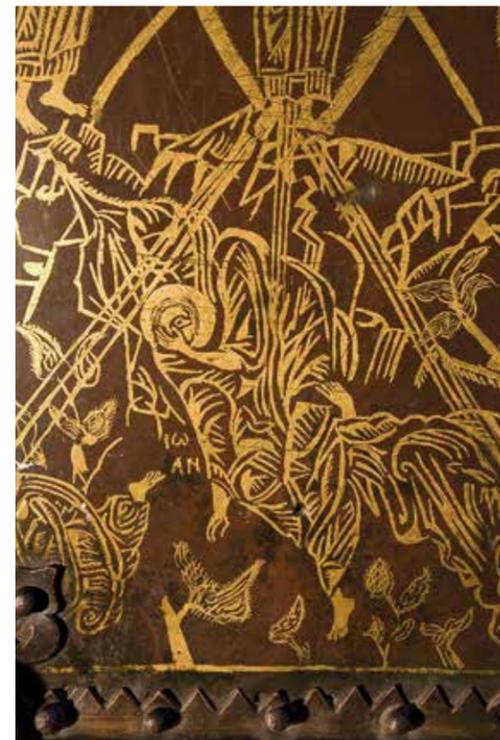


687



688

687 Рождество Христово. Пластина Васильевских врат
688 Крещение. Пластина Васильевских врат
689 Преображение. Пластина Васильевских врат
690 Оплакивание. Фреска кафоликона монастыря Ватопед на Афоне. 1312 г. Деталь



689

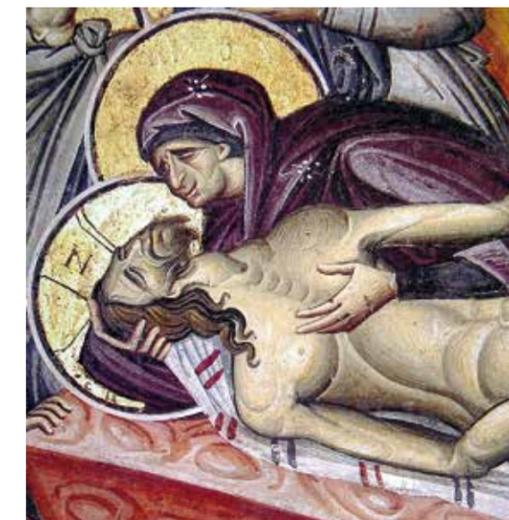
истории Давида). В отличие от струящихся складок одежд на пластинах работы первого ведущего мастера, в этих сценах они более резки и геометризуются. Своей вершины эта концепция искажения формы достигает в пластинах с «Крещением» и «Преображением» [ил. 688, 689]. Это теофанические сюжеты, и в них в состоянии экстаза пребывают не только участники и свидетели события, но и весь тварный мир, подвижность которого противопоставлена мощным прямым лучам исходящего свыше света.

Тема пробуждения мира и человека под воздействием благодати является основной художественной идеей Васильевских врат. Этот процесс ощущается как стихийный и потому всеобъемлющий, нарушающий застывший порядок, но приводящий к тому, что горы и камни (например, камень в сцене с жёнами-мироносицами) прорастают орнаментальными завитками, которые изображают цветы и травы, но сохраняют единство со своей основой. Отсутствие принципиальной разницы между почвой и растениями распространяется и на фигуры персонажей, которые органически связаны с изображённым миром, и даже на надписи, чьи буквы, при общей правильности очертаний, исполнены небрежно и имеют «зазубрины» или «заусенцы». Вместо лаконичного, обнажённого до своих структурных элементов

[233] «Готическая» природа композиций на Васильевских вратах была отмечена В.В. Кавельмахером, хотя и сильно преувеличена (Кавельмахер, 2002/1).

образа вселенной, свойственного русской культуре второй половины XIII в., в новгородском (и, вероятно, русском) искусстве первой половины XIV в. возникает новая модель сложного, активного, пульсирующего энергией мироздания. Для его постижения и осмысления представление о строгой иерархии персонажей и явлений оказывается недостаточным и на время откладывается в сторону. Стилистические особенности Васильевских врат во многом определены сложной ситуацией столкновения старого и нового начал, напоминая о других, типологически близких случаях приобщения «архаической» культуры к более прогрессивным художественным концепциям. Однако нельзя исключить, что формы палеологовского искусства, ставшие доступными новгородцам, стимулировали те процессы, которые уже назревали внутри местной художественной среды. В таком случае Васильевские двери 1336 г. являются свидетельством их высвобождения и превращения из импульсов в реальные художественные формы.

Выше уже было отмечено, что Васильевские врата 1336 г. могут быть соотнесены с другими крупными явлениями новгородской культуры второй четверти—середины XIV в.: миниатюрами Псалтири, ГИМ, Хлуд. 3, и резными изображениями Людогоченского креста. Их сходство затрагивает не только принципы построения сложных, насыщенных и содержательно острых иконографических программ, но и собственно художественные качества—экспрессивное понимание формы и полное отсутствие классицистического «благообразия». В качестве московской аналогии этого явления (с учё-



690

том крайне плохой сохранности московских памятников) можно с известной долей условности назвать оклад Евангелия Симеона Гордого 1344 г. [234], в качестве западнорусского—миниатюры Лаврышевского Евангелия [235], а в качестве псковского—фрески собора Снетогорского монастыря, выполненные раньше, в 1313 г., и прочно связанные с традициями искусства второй половины XIII в. Между тем Васильевские врата, несмотря на их провинциальность, могут быть соотнесены с экспрессивным вариантом византийского искусства второй четверти XIV в. [236]. Однако не исключено, что новгородским мастерам были знакомы несколько более ранние памятники, относящиеся к началу столетия и строящиеся на принципе деформации монументальных форм, унаследованных от искусства конца XIII в. На византийской почве к их числу относятся обладающие крайне резкой, местами карикатурной выразительностью росписи кафоликона монастыря Ватопед, созданные в 1312 г. [237] [ил. 690]. К 1330-м гг. сведения о подобном искусстве могли дойти до Новгорода и иных русских центров, оказавшись созвучными не только художественной ситуации второй четверти XIV в. в самой Византии, но и формированию новгородских вкусов, сказавшихся в экспрессивных росписях местных храмов 1360–1380-х гг.

Васильевские врата, включающие множество изобразительных и орнаментальных композиций, исполненных золотой наводкой, служат ясным указанием на то, что эта техника прочно укоренилась в Новгороде, даже если она была принесена туда извне только в 1330-е гг. Нельзя исключить, что к этому времени ею владели и мастера других центров. Тем не менее существует традиция связывать именно с Новгородом ряд произведений малых форм, созданных с применением этой техники. К их числу относятся две створчатые пангии из собраний ГИМ и ГРМ [238], не сохранившие сведений о происхождении, а также каеца с образом Христа Эммануила, найденная на территории киевского детинца (Музей города Киева) [239], но, возможно, привезённая из Новгорода. Эти памятники образуют не только технический, но и художественный контекст для Васильевских врат, свидетельствуя о том, что, являясь одним из наиболее роскошных примеров новгородской живописи золотом по меди, они были частью более широкого явления. Этот вывод подтверждают и другие произведения, чьё новгородское происхождение вероятно или бесспорно.

Одним из этих памятников является медная пластина с изображением Крещения из собрания ГИМ, поступившая в музей в 1909 г. [240] [ил. 691]. По всей видимости, она была частью монументальных храмовых

дверей, подобных Васильевским вратам. Данные о её происхождении противоречивы: по одной версии, пластина была привезена с севера для собрания П.И. Щукина, а по другой, которая считается более надёжной, её обнаружил крестьянин И.С. Корнев близ Старой Рязани. Впрочем, высказывалось предположение, что сведения о рязанском происхождении пластины были выдуманы с целью её более выгодной продажи. Тем не менее на основании этих данных памятник долгое время датировался XII–XIII вв. В.Н. Лазарев указал на сходство пластины Исторического музея с Васильевскими вратами, предположив, что эти произведения были выполнены в одной новгородской мастерской. Новая датировка сделала гипотезу о происхождении пластины из Старой Рязани крайне маловероятной, так как после монгольского нашествия 1237 г. и тем более в XIV в., когда центром региона стал Переславль Рязанский, храмы древней столицы Рязанского княжества вряд ли могли получить такие роскошные врата. Поэтому следует предположить, что пластина «Крещение» была выполнена новгородскими мастерами для значительного соборного храма за пределами Новгородской земли или, что ещё более вероятно, для одной из крупных церквей Новгорода—скорее всего, собора какого-то знаменитого монастыря. В дальнейшем эти врата покинули место своего изначального бытования или были разъяты по частям. В связи с этим следует отметить, что, согласно сообщению сирийского архидиакона Павла Алеппского, который вместе со своим отцом, антиохийским патриархом Макарием, в 1654–1656 гг. находился в Москве и посетил Новгород, в соборе новгородского Антониева монастыря находились «корсунские» двери, «кои похожи на двери Св. Софии: они из чудесной жёлтой меди, с разными фигурами и изображениями господских праздников, но меньше древних дверей, так как были поставлены позднее». Павел сравнивает эти двери с романскими Магдебургскими дверями Софийского собора, виденными им ранее [241], поэтому нельзя исключить, что двери Антониева монастыря также были произведением западной работы и их покрывали литые рельефы. Вместе с тем отмеченное Павлом сходство двух дверей могло касаться их самых общих признаков—материала и присутствия изображений. Поэтому есть основания думать, что «Крещение» является частью этого утраченного памятника, созданного для Рождественского собора Антониева монастыря в подражание новым дверям Софии Новгородской [242]. Во всяком случае, это произведение действительно близко Васильевским дверям по стилю, хотя и сильно отличается от пла-

[234] См. с. 596–598.

[235] См. раздел «Живопись».

[236] Этому явлению посвящена серия исследований О.С. Поповой: Попова, 2003. С. 45–61, 62–72, 73–86; Попова, 2006. С. 607–632, 633–652, 653–686; Попова, 2014.

[237] *Ἱερα μεγίστη μονή Βατοπεδίου*, 1996. Т.1. С. 235–279.

[238] *Стерлигова*, 1996. Кат. 73, 74. С. 291–294. См. также раздел о богослужбной утвари в настоящем издании.

[239] См. с. 557–559.

[240] *Лазарев*, 1953/1. С. 436; *Николаева*, 1976/1. С. 64; *Стерлигова*, 1996. Кат. 75. С. 289, 295–297 (с более полной библиографией).

[241] *Павел Алеппский*, 2005. С. 457, 461.

[242] Следует отметить, что златописные врата могли создаваться в Новгороде и других центрах значительно позднее, и поэтому настаивать на том, что двери собора Антониева монастыря, предположительно выполненные в технике золотой наводки, были близки по времени Васильевским вратам, мы не можем. В собрании ГРМ хранится медный умбон с золотописным образом Тарасия, патриарха Константинопольского, который мог принадлежать ещё одной несохранившейся паре дверей, вероятно, новгородского происхождения (*Стерлигова*, 1996. Кат. 82. С. 331–322). Датированный XIV в. и даже его первой половиной, он очень далёк по стилю от новгородских памятников эпохи Васильевских врат. Мы не исключаем, что умбон исполнен позднее, в последней трети XIV в.; при этом он мог предназначаться для замены аналогичной детали более ранних дверей.

691 Крещение. Пластина церковных дверей. Первая половина XIV в. (?). ГИМ



691

стины на тот же сюжет. Отличия касаются не только иконографии сцены, хотя и в этой сфере они довольно существенны (на пластине с «Крещением» Иоанн Предтеча одет не во власяницу, а в гиматий, фигуры людей, ныряющих в Иордан, отсутствуют, но на берегу представлена группа свидетелей Крещения, ангелы по ошибке изображены бескрылыми). Композиция пластины ГИМ строго симметрична, фигуры имеют более правильные пропорции, горки и берега реки

обозначены жёсткими контурами, жесты персонажей спокойны и внушительны. Впрочем, это вряд ли даёт основание для того, чтобы относить пластину к началу XIV в. [243], считая, что она лишена явных палеологовских признаков. Рука исполнившего её художника не опознаётся по пластинам Васильевских врат, хотя обнаруживает определённое сходство с композицией «Рождество Христово». Скорее всего, это мастер из того же круга, возможно, работав-

[243] Мнение В.Н. Лазарева, поддержанное Ю.А. Пятницким (см. примеч. 240).



692

692 Царские врата из собрания Н. П. Лихачёва («Лихачёвские врата»). Вторая четверть — середина XIV в. ГРМ
693 Царские врата из собрания И. С. Остроухова. Первая треть XV в. ГТТ

ший ближе к середине столетия. Его манера отчасти напоминает образы евангелистов на фрагментах разрезанных Царских врат из собраний Русского музея, Эрмитажа и Лувра.

Создание Васильевских дверей 1336 г. и других храмовых дверей XIV в., сохранившихся во фрагментах или известных по источникам, как уже было показано,

продолжают домонгольскую традицию. Неизвестно, можно ли сказать то же самое о практике изготовления медных Царских дверей алтарной преграды, покрытых золотой наводкой. Подобные произведения сохранились только от XIV в. и связаны с Новгородом. Функционально эти двери отличаются от входных дверей храма, а уце-

[246] «Двери царские, сень и столбцы все обложены медью, святые писаны золотом, на дверех крест хрустальной» (Опись Новгорода, 1984. Ч. 1. С. 33).

[247] *Куртлянов*, 1861. Стб. 383.

[248] См. раздел «Живопись».

[249] О них см.: *Трифонова*, 2011. Ю. А. Пятницкий предположил, что Лихачёвские врата были помещены в придел в 1528 г.

[250] Необходимо указать на то, что перечисленными памятниками число Царских дверей с подобной декорацией, очевидно, не ограничивалось. В описи московского Благовещенского собора 1680–1681 гг. отмечены Царские врата, «не объявившиеся на лицо», но находившиеся в храме при составлении предыдущей описи 1634 г. (они упомянуты в числе предметов, взятых из собора и розданных «по скудным монастырям и к церквам»): «Царския двери и сень и столбцы обложены медью золоченою; на дверях, по сням, семдесят девять хрустелей, в затворех и в сени выбиты на меди образы: Пресвятая Богородица Благовещения, Рождество Христово, Сретение, Богоявление Господне» (Переписная книга, 1873. С. 44). Это сообщение недостаточно ясно. Например, непонятно, были ли изображения действительно «выбиты на меди», или так описаны резные композиции типа образа Троицы на «Тверских» вратах в Александрове. Однако упоминание золочения делает вероятным и использование золотой наводки. Время изготовления этих необычных врат также трудно определить. Тем не менее маловероятно, что они были современны сохранившимся золотописным дверям западного и южного порталов Благовещенского собора, созданным при Иване Грозном. Уникальная иконографическая программа свидетельствует о древности этого произведения, возможно, вывезенного в Москву из Новгорода и относившегося к XIV в. — эпохе, когда принципы декорации алтарных врат ещё, по-видимому, не устоялись. Соблазнительно предположить, что пластина ГИМ со сценой Крещения (Богоявления) была частью этого ансамбля, но из-за отсутствия доказательств версия о её принадлежности входным, а не алтарным дверям остаётся наиболее правдоподобной.

[244] *Лазарев*, 1953/1. С. 437–442; *Стерлигова*, 1996. Кат. 77. С. 285, 286–287, 321–326 (с библи.); *Sainte Russie*, 2010. N 114. P. 280–281.
[245] См.: *Стерлигова*, 1996. С. 321, 325–326.

левшие памятники не составляют вместе с последними единых ансамблей. Тем не менее образ Царских врат с золотыми украшениями на медных пластинах представляет собой производное от аналогичного образа соборных дверей. Взятые вместе, они становятся яркими символами пути к спасению, преградами и вратами, отмечающими собой путь к храмовому алтарю и совершаемым там таинствам. Вряд ли случайно новгородские Царские врата типа созданы при архиепископе Василии Калике, заказавшем Васильевские врата или, может быть, при его ближайших преемниках.

Главным памятником этой группы являются Царские врата из петербургского собрания Н. П. Лихачёва, обычно именуемые Лихачёвскими вратами (ГРМ) [244] [ил. 692]. По сообщению поставщиков собирателя, они происходят из окрестностей Новгорода; Н. Г. Порфиридов располагал информацией о том, что врата были найдены в уездном городе Новгородской губернии Крестцы, откуда, по некоторым сведениям, вывезен ряд икон второй половины XIII в. Ю. А. Пятницким была высказана убедительная гипотеза о происхождении памятника из новгородского Софийского собора [245]. Исследователь отождествил их с вратами Иоанно-Предтеченского придела в северной галерее храма, фигурирующими в описи Новгорода 1617 г. [246] и более подробно описанными в фрагментарно сохранившейся соборной описи первой половины XVII в.: «Двери царские, и столпцы, и сени обложены медью; а на дверях Благовещение Пречистыя Богородицы и евангелисты, и на столпцах и на сени святые по меди золочены» [247]. По предположению Ю. А. Пятницкого, Царские врата попали в придел из главного храма и первоначально были частью его алтарной преграды. В таком случае есть основания связывать создание врат с обновлением Софийского собора после пожара 1341 г., когда, очевидно, были написаны сохранившиеся иконы праздничного чина (Новгородский музей) [248]. Возможно и то, что врата были сделаны несколько позже, но, очевидно, при архиепископе Василии Калике. Переместить их в придел Иоанна Предтечи могли при архиепископе Евфимии II, около 1438 г., когда, как считает А. Н. Трифонова, для главного соборного иконостаса были сооружены резные деревянные врата, отождествляемые с вратами из собрания ГРМ [249]. На наш взгляд, не исключено и то, что они изначально находились в приделе Иоанна Предтечи, а в самом соборе и других его приделах существовали аналогичные врата, несохранившиеся или уцелевшие во фрагментах, подобно уже упомянувшимся дверям, от которых остались три пластины с евангелистами. Впрочем, по



693

сравнению с этим памятником Лихачёвские врата отличаются более высоким качеством и потому больше подходят на роль главных алтарных дверей новгородского собора [250].

Створы Царских врат, имеющие деревянную основу, сохранились почти полностью. Утраченными оказались их нижние части с орнаментальными композициями и нижние края клейм с фигурами евангелистов Луки и Марка. Конструкция произведения отличается от строения Васильевских врат: здесь нет крепящих пластины валиков и умбонов, а изображения выполнены на шести цельных листах, включающих вертикальные или горизонтальные полосы с узором (накладными являются лишь две горизонтальные пластины, отделяющие друг от друга пары клейм с евангелистами). Наиболее чувствительна утрата сени и столбцов, очевидно, современных створам. Эти элементы, на которых были изображены святые, по всей видимости, существенно дополняли иконографическую программу памятника, внося в её универсальный смысл важные нюансы, которые могли быть связаны с личностью заказчика. Кроме того, Лихачёвские врата были древнейшими известными сейчас Царскими дверями русского происхождения, имевшими сень (сохранившиеся до наших дней предметы такого рода относятся только к первой поло-



694

вине XV в.). Впрочем, и в своём нынешнем виде Лихачёвские врата заслуживают внимания, так как являются вторыми по древности алтарными дверями русской работы.

Форма врат из собрания Н.П. Лихачёва, которые увенчаны поуциркульным навершием, чуть более узким, чем створы, скорее всего, была типичной для произведений XIV в., а также домонгольского периода.

Она продолжала использоваться и в первой половине XV в. при изготовлении деревянных врат, покрытых живописью [251]. Более примечателен выбор сюжетов, заполняющих клейма этих врат. Кроме «Благовещения» в навершии, это фигуры четырёх евангелистов, занятых переписыванием своих Евангелий. С XV в. врата с таким набором сцен становятся типичными для русского искусства [ил. 693], хотя вплоть до XVI–XVII вв. они сосуществуют с произведениями, на створах которых под «Благовещением» изображаются святители Василий Великий и Иоанн Златоуст, служащие литургию. Этот вариант декорации алтарных дверей, очевидно, был более ранним; во всяком случае, именно к нему принадлежат древнейшие русские Царские двери из погоста Кривое (ГТГ), на которых святители представлены фронтально [252].

Оба варианта декорации русских Царских врат необычны для византийского и поствизантийского искусства [253], причём

врата с «Благовещением» и евангелистами можно отнести к числу сугубо русских явлений. Не исключено, что эти памятники восходят к древним византийским прототипам, но достоверных сведений о них в нашем распоряжении нет. Если такие произведения и существовали, приходится признать, что к XIV–XV вв. эта традиция оказалась прочно забытой.

Несмотря на оригинальность подобной традиции, она вписывается в привычные для Средневековья представления о Царских дверях как вратах спасения, образом которого становится сцена Благовещения—события, определяемого тропарём этого праздника как «спасения нашего начаток и вечней тайне явление» (или «спасения нашего главизна и еже от века таинства явление»). Такая сцена, помещённая на Царских вратах, созвучна «Благовещению» на предалтарных столпах храма и напоминает о том, что причина спасения человеческого рода является воплощение Бога от Девы, а залогом спасения каждого человека—богослужение, совершаемое за вратами, в алтаре. Врата с размещёнными ниже «Благовещения» фигурами святителей продолжают принцип проекции алтарного декора на элементы преграды. Тот же принцип, но несколько иначе, развивают и врата с евангелистами. Их фигуры превращают врата в отображение престола, на

[251] Ср. изображение Царских врат в сцене «Сретение» на Васильевских вратах 1336 г., а также несколько подлинных памятников: новгородские врата второй половины XIII в. из двинского погоста Кривое (с более обособленным от створ подковообразным завершением) и врата первой трети XV в. из собрания И.С. Остроухова, на наш взгляд, также являющиеся новгородским памятником (все—ГТГ; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 17, 90; *Гладышева*, 2012; *Преображенский*, 2013/2. С. 119–120).

[252] Вратам из Кривого посвящено специальное исследование: Пуцко, 1975. См. также раздел «Живопись» в наст. изд.

694 Благовещение. Деталь Царских врат из собрания Н.П. Лихачёва

[253] См. обзор этих памятников: *Gouparis*, 2010. Древнейшие византийские врата, как правило, украшены большими сценами Благовещения, целиком занимающими створки; в более поздних памятниках к этому сюжету могут добавляться фигуры апостолов, ветхозаветных первосвященников, пророков, святых воинов и святителей. Точные параллели обоим вариантам иконографии русских врат, насколько известно, отсутствуют. Об иконографии русских Царских врат (в основном на материале XV–XVI вв.) см.: *Шумилова*, 2013; *Шумилова*, 2014; *Западалова*, 2015/1; *Западалова*, 2015/2.

[254] В этом отношении композиция подобных врат сопоставима не только с иконографией Спаса в силах, но и декором литургических предметов—окладов напрестольных Евангелий с фигурами евангелистов, а также с напрестольными покрывами и большими воздушными Евангелиями XIV в. из Хутынского монастыря (Новгородский музей; *Иенашина*, 2003. Кат. 5), воздух 1389 г. великой княгини Марии (ГИМ; *Мясцова*, 1971. Табл. 5–6) и воздух 1410–1420-х гг. с «Евхаристией» и циклом жития Богородицы из Рождественского собора в Суздале (ГИМ; *Мясцова*, 1971. Табл. 10).

[255] См. раздел «Живопись» и работы О.С. Поповой: *Попова*, 1974 (перезд.: *Попова*, 2003. С. 205–230); *Попова*, 1980. С. 172–213.

котором покоится напрестольное Евангелие, то есть переносят смысловой акцент с пространства алтаря на престол как его основную святыню. В этом можно видеть движение в сторону более «предметного» осмысления литургии, однако не менее существенно другое обстоятельство: фигуры евангелистов в сочетании с изображением Благовещения (по-гречески Ευαγγελισμός) усиливают тему адресованной верным благой вести, которая распространяется по четырём концам земли. Таким образом, новый тип программы врат в духе культуры XIV в. придаёт этому предмету «вселенское» значение, а сами фигуры евангелистов, хотя они и обращены к стыку створ, а не вовне, составляют образ теофании, явленной «прикровенно» (что согласуется с назначением врат), но достаточно отчётливо (полной она становится тогда, когда врата открыты и виден престол) [254]. Появление врат, подобных Лихачёвским, очевидно, было важным этапом на пути к формированию русского высокого иконостаса с его откровенно теофанической символикой.

И сцена Благовещения, и фигуры евангелистов на вратах из собрания Н.П. Лихачёва свидетельствуют о том, что создание этого памятника было значительным шагом вперёд по сравнению с Васильевскими вратами 1336 г. Все изображения последовательно и гораздо более точно воспроизводят развитые формы палеологовского искусства, отражающиеся прежде всего в иконографических схемах. Композиции выглядят более конструктивными и упорядоченными, а их пространственное решение—более правильным, чётким и одновременно разнообразным. В сцене Благовещения появляются роскошные и тяжеловесные палаты, которые в аналогичной композиции Васильевских врат были относительно скромными на вид и не имели столь активной пластической разработки. Сходным образом был переосмыслен и престол Богородицы, получивший прямоугольную форму и энергично изогнутую в верхней части спинку. Поза Богоматери также была существенно изменена (её фигура оказалась развёрнутой к архангелу). Диалог персонажей стал более определённым по содержанию, а их позы сделались решительными. Складки одежд Гавриила и Богородицы почти идеально соответствуют строению их тел [ил. 694]. Создается впечатление, что в «Благовещении» Лихачёвские врата были доведены до логического предела те классицистические принципы, которыми руководствовался мастер, исполнивший композицию «Сретение» и «Распятие» на дверях 1336 г.

Привыкание новгородских мастеров к палеологовским формам столь же полно проявилось и в клеймах с евангелистами, хотя архитектура и драпировки здесь

трактованы гораздо свободнее, в большей степени напоминая образы Васильевских врат. Каждое из клейм имеет собственную, отличающуюся от соседних композицию и архитектурный фон, в разной степени насыщенный деталями. Их позы, действия и степень активности не совпадают; евангелист Матфей дополнительно выделен тем, что его фигура показана в профиль. Всё это позволяет говорить о том, что мастера Лихачёвских врат более или менее сознавали одно из свойств нового искусства—внимание к индивидуальным качествам персонажей, проявляющееся и на уровне пространственного решения композиций.

Исследователям хорошо известно, что у фигур евангелистов с врат Русского музея [ил. 695] есть точнейший иконографический и стилистический аналог—четыре миниатюры Евангелия, ГИМ, Хлуд. 30, относящегося ко второй четверти XIV в. и считающегося бесспорно новгородским кодексом [255]. Обе серии изображений совпадают до мельчайших подробностей, включая тексты славянских или написанных славянскими буквами греческих надписей. Кроме того, в Евангелии фигуры Матфея и Марка также повернуты вправо (что необычно для миниатюр рукописей), размещаясь, соответственно, на правой, а не на левой стороне разворота. Явная ориентация двух памятников на столичные византийские произведения первой трети XIV в. могла бы свидетельствовать о том, что в Новгороде бытовали соответствующие образцы, однако не ясно, каким именно образом осуществлялось их воспроизведение. Имитация греческих текстов на свитке Иоанна Богослова и в кодексах Марка и Луки, представленных в Евангелии, Хлуд. 30, на первый взгляд, говорит о довольно точном копировании византийского оригинала, причём пустые страницы кодексов в двух нижних клеймах врат Русского музея свидетельствуют о первичности миниатюр. Однако эту картину нарушает изображение свитка Матфея: на вратах он заполнен длинной славянской надписью, а в аналогичной миниатюре Евангелия—более коротким и, по-видимому, греческим текстом (он сохранился не полностью). Кроме того, необычное размещение миниатюр Евангелия позволяет предположить, что скорее именно их иконография зависит от иконографии врат, чья композиция предполагает парное расположение фигур и, соответственно, поворот двух из четырёх евангелистов влево. Во всяком случае, миниатюрист Евангелия, безусловно, не использовал обратные прориси с изображений обычного типа, поскольку и Матфей, и Марк пишут свои тексты правой рукой.

Остаётся предположить, что оба произведения восходят к византийским миниатю-

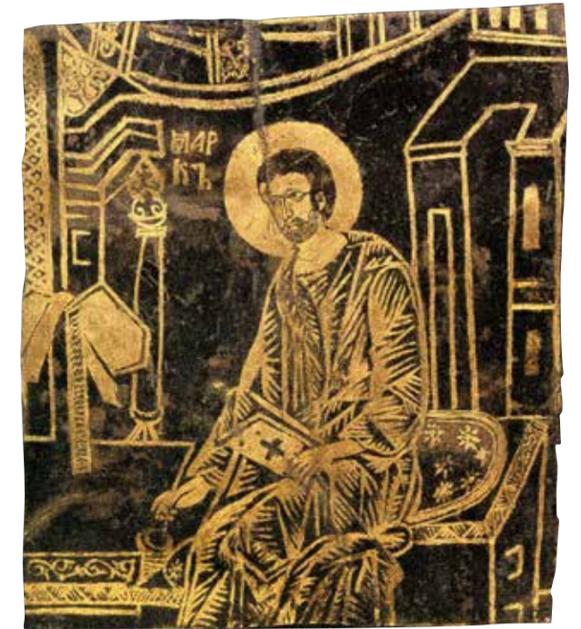


695

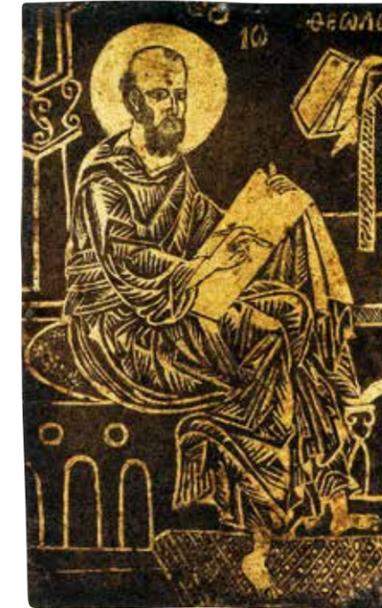
695 Евангелист Лука. Деталь Царских врат из собрания Н.П. Лихачёва
696 Грифон. Деталь Царских врат из собрания Н.П. Лихачёва
697 Евангелист Лука. Фрагмент Царских врат. Вторая четверть—середина XIV в. ГЭ
698 Евангелист Марк. Фрагмент Царских врат. Вторая четверть—середина XIV в. ГЭ
699 Евангелист Иоанн Богослов. Фрагмент Царских врат. Вторая четверть—середина XIV в. Париж, Лувр



697



698



699

рам с парными фигурами евангелистов или к четырёхчастной миниатюре, на которой евангелисты были представлены вместе, как на Царских вратах. Однако более вероятно, что композиции с евангелистами были специально разработаны византийским художником для украшения врат, на которые их мог перенести русский мастер. При этом речь шла о как можно более точном копировании образцов, включая тексты, хотя на вратах один из них был дан в славянском варианте. В дальнейшем тот же или другой новгородский иконописец, боясь отклониться от образцов, использовал их при создании миниатюр, возможно, вернувшись к греческому тексту на свитке Матфея. Подтверждением этой гипотезы служит важное обстоятельство—присутствие на Царских вратах сцены Благовещения, явно византизированной, но не имеющей соответствия в Евангелии. Скорее всего, она тоже была разработана специально для врат—одного из центральных произведений новгородского искусства своего времени, предназначенного для алтарной преграды Софийского собора. Обильная орнаментальная декорация на вертикальных и горизонтальных полосах врат, а также на их нащельнике, включающая фигуры львов и грифонов, была исполнена уже без обращения к византийским образцам [ил. 696]. Поэтому она отличается иными пластическими качествами и большей стилизованностью рисунка.

В свою очередь врата Софийского собора вскоре стали прототипом для других

Царских дверей, очевидно, выполненных в той же мастерской. Они сохранились в виде трёх фрагментов, которые можно смело признать частями одного произведения: это пластина с евангелистом Лукой из собрания А. Фаберже (ГРМ), пластина с Марком из той же коллекции (ГЭ) и пластина с Иоанном Богословом, в начале XX в. принадлежавшая И.С. Остроухову (Лувр) [256] [ил. 697–699]. Все эти фрагменты довольно сильно обрезаны по краям, что мешает судить об особенностях композиций. Однако очевидно, что по сравнению с клеймами Лихачёвских дверей они упрощены, так как мастера опустили некоторые детали и оставили пустыми свитки и кодексы евангелистов. Мало уступая Лихачёвским дверям по качеству и выразительности, этот памятник явно был менее роскошным и представлял собой реплику



696

[256] Стерлигова, 1996. Кат. 78–80. С. 327–330; Sainte Russie, 2010. N 115–116. P. 282–283 (пластины из Эрмитажа и Лувра).

[257] Основные исследования этого памятника: Некрасов, 1926; Малицкий, 1927; Николаева, 1976/1. С. 88–97; Николаева, 1976/2; Попов, Рындина, 1979. Кат. 2. С. 483–491, 545–547, 592; Трифонова, 1995; Лифшиц, 1995; Кавельмахер, 2002/1.

софийских алтарных врат, созданную для менее значительного храма (может быть, соборного придела), но, скорее всего, также по архиепископскому заказу.

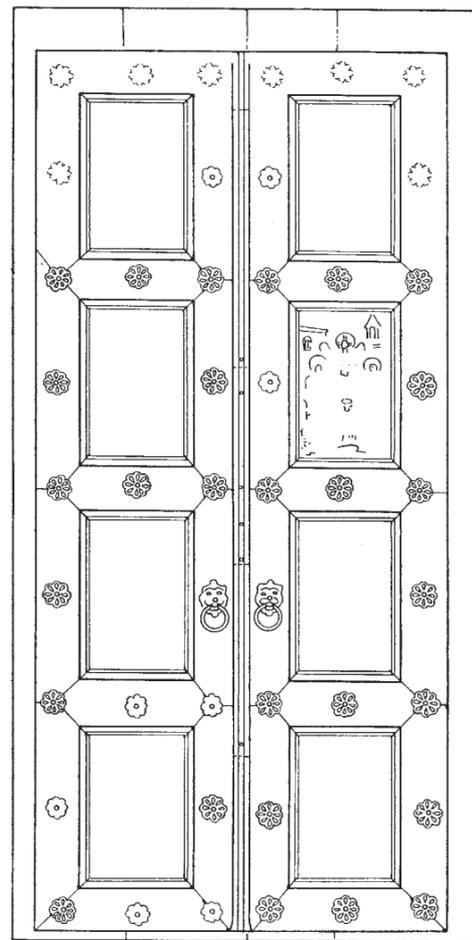
Монументальные церковные двери, украшенные золотописными изображениями и орнаментами, составляют уникальную для XIV в. группу элитарных памятников—обширную, разнообразную, но при этом компактную, обладающую внутренним единством и вряд ли выходящую за определённый

хронологический предел, которым можно считать 1350-е гг. Вместе с родственными им лицевыми рукописями и отчасти иконами они дают яркую картину новаций, определивших характер новгородского искусства второй четверти столетия и в основном совпадающих со временем архиепископа Василия Калики (1330–1352). Сравнение Васильевских врат с Царскими дверями из собрания Н.П. Лихачёва приводит к выводу о том, что активно впитываемые новгородской культурой новшества довольно быстро из количественных превратились в качественные, обеспечив прочную основу для дальнейшего развития палеологовских форм и образов на местной почве. Важно отметить, что процессы, протекавшие во второй четверти XIV в., имели разнообразные проявления, не зависевшие друг от друга напрямую. Так, группа произведений, выполненных в технике золотой наводки, имеет очень немного общего с ещё одним ключевым новгородским ансамблем того же времени—иконами праздников 1341 г., составлявшими эпистилий алтарной преграды Софийского собора. Ещё одним значительным произведением, относящимся почти к той же эпохе и имеющим прямое отношение к кругу монументальных предметов из металла, является резная композиция «Святая Троица» на бронзовых вратах, ныне находящихся в западном портале Покровского (Троицкого) собора в Александрове [257] [ил. 700].

Документальные сведения о времени создания этих дверей и их происхождении



700



702



701

- 700 Церковные двери («Тверские врата»). Середина XIV в. Покровский (Троицкий) собор в Александрове. По рисунку Ф.Г. Солнцева (1838 г.)
 701 Корсунские двери Софийского собора в Великом Новгороде. XI, XIV, XVI–XVII вв.
 702 «Тверские врата». Реконструкция Т.В. Николаевой
 703 Святая Троица (Гостеприимство Авраама). Деталь «Тверских врат»
 704 Христос во славе. Деталь ставротехи. Около 1230 г. Трир, бенедиктинское аббатство Св. Матфея

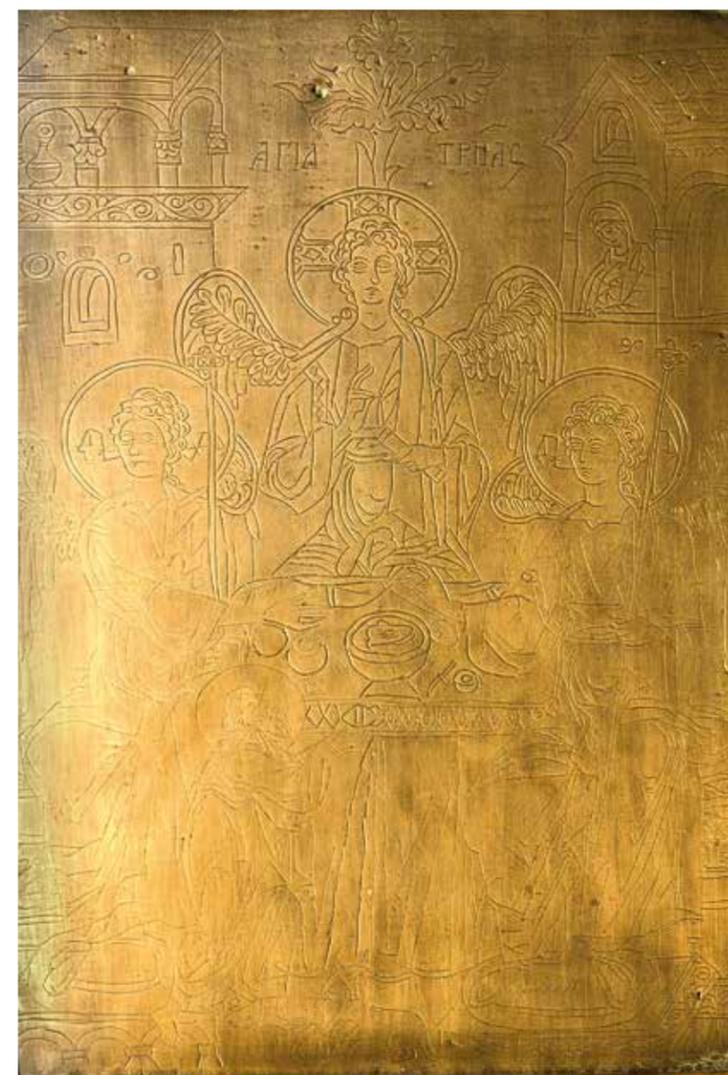
- [258] См. примеч. 70, 74.
 [259] Бочаров, 1983.
 [260] Трифонова, 1995; Трифонова, 2015/1. С. 36–42.
 [261] Версию о тверском происхождении врат критиковал и В.В. Кавельмахер, предложивший свой вариант решения проблемы, также исходящий из близости «Тверских» дверей к Корсунским. По его мнению, после изготовления Васильевских дверей, которые исследователь связывал с западным порталом Софийского собора, одну пару старых врат, сделанную одновременно с Корсунскими, то есть в XI в., передали в псковский Троицкий собор, перестраивавшийся в 1360-е гг. Здесь врата были перемонтированы и получили незапланированное изображение Троицы, соответствующее посвящению главного храма города. В 1570 г. они были вывезены Иваном IV в Александрову слободу (Кавельмахер, 2002/1). Как бы ни оценивать эту многоступенчатую гипотезу, она примечательна тем, что её появление вызвано необоснованностью традиционной атрибуции памятника.
 [262] Об образе Святой Троицы как традиционном элементе декора русских церковных дверей см.: Антыпко, 2013/2.

отсутствуют. Вместе с тем очевидно, что они могли попасть в храм великокняжеской и царской резиденции не позднее XVI в. Основанием для попыток атрибуции врат стало позднее местное предание об их вывозе из Твери при Иване Грозном. Эта идея была развита Н.В. Малицким, связавшим памятник с летописными известиями о двух парах медных дверей тверского Спасо-Преображенского собора, созданных при епископе Феодоре в 1344 и 1357 гг. [258]. В дальнейшем с незначительными вариациями мысль Н.В. Малицкого повторялась другими исследователями, в том числе Т.В. Николаевой и А.В. Рындиной. Соответственно, врата получили устоявшееся название Тверских, а гравированное изображение Троицы рассматривалось как один из немногих достоверных памятников изобразительного искусства Твери и датировалось серединой XIV в. Эта датировка сопровождалась указанием на стилистический архаизм сцены.
 Вместе с тем Т.В. Николаева, а несколько позже Г.Н. Бочаров [259] обратили внимание на конструкцию дверей, которая, несмотря на переделки, сопровож-

давшие их перемещение в Александрову слободу, оказалась близкой византийским Корсунским дверям новгородского Софийского собора, восходящим к XI в. Т.В. Николаева объясняла это совпадение копированием новгородского произведения, а Г.Н. Бочаров—заказом «тверских» врат в новгородской мастерской. Новое решение проблемы было предложено А.Н. Трифоновой [260], считающей, что врата были изготовлены в Новгороде для Софийского собора во второй четверти XIV в. одновременно с реконструкцией Корсунских дверей, получивших новую основу, розетки-болты и львиные маски, но сохранивших изображения процветших крестов XI в. [ил. 701]. Исследовательница связывает все эти события с появлением в соборе романских Магдебургских дверей, помещённых в западный портал,



704



703

и с необходимостью создания створ для боковых входов [261]. По мнению А.Н. Трифоновой, совпадающему с реконструкцией Т.В. Николаевой, в XIV в. каждая створа Корсунских и «Тверских» врат состояла из четырёх филёнок и имела прямоугольные очертания [ил. 702]. Одновременно с А.Н. Трифоновой к произведению обратился Л.И. Лифшиц, показавший, что изображение Троицы вписывается в круг новгородских памятников середины XIV в.
 Появление композиции, находящейся в средней филёнке правой створы врат, очевидно, не было предусмотрено их заказчиками. Причины её создания неизвестны, и сложно сказать, была ли она частью задуманного, но не реализованного цикла из восьми (по числу первоначально существовавших филёнок) или меньшего числа композиций. В любом случае она соответствует назначению церковных врат и характеру их декорации, обладающей качествами исповедания веры [262]. Свидетелями явления Троицы в этой композиции выступают не только Авраам, прислуживающий ангелам, и изображённая в проёме правой палаты Сарра, но и предстоящие [ил. 703]. Это впечатление создаётся благодаря необычной особенности композиции—изображению левого ангела, обращённого не к её центру, а влево, за пределы изображе-



705

ния. Сама эта деталь известна по довольно большому числу сцен Гостеприимства Авраама [263], но обычно в таких случаях ангел смотрит на праотца, направляющегося к трапезе. Здесь же Авраам представлен в центре, перед трапезой, и поэтому можно предположить, что взгляд левого ангела направлен к молящимся, а жест его десницы указывает им на жертву, совершаемую ради спасения человеческого рода. В остальном иконография сцены не имеет принципиальных отличий от композиции на Васильевских вратах 1336 г. и, подобно этой пластине, вызывает ассоциации с произведениями XII–XIII вв.

Образ Троицы исполнен резцом по золочёной пластине. Обращение к технике резьбы могло иметь случайные причины, хотя, как отметила А.В. Рындина, в этом могло сказаться воздействие романской и готической гравировки по металлу [264] [ил. 704], которая в XII–XIV вв. дала и другие плоды на русской почве. Как бы то ни было, композиция является произведением мастера, виртуозно владевшего резцом, свободно варьирующего глубину и интенсивность штрихов и мыслившего скорее как живописец. Общая репрезентативность сцены, обусловленная прежде всего особенностями её иконографии, лишь оттеняет лёгкость и подвижность складок, формирующих абрисы гибких тел и «портретные»

лики, одухотворённые разнообразными, не сводимыми к общему состоянию чувствами [ил. 705]. Кажется, что, в отличие от мастеров 1330-х гг., резчик спокойно и естественно избегает крайностей: он не скован имеющимися в его распоряжении новыми образцами, но и не трактует их так экспрессивно, как это сделано в пластинах Васильевских врат.

Анализ сцены «Троица», предпринятый Л.И. Лифшицем [265], выявил ключевые особенности этого произведения—роль создающих композицию диагоналей, противопоставление плоскостных и объёмных элементов и развитие пространственного движения сверху вниз из глубины, от фона. Эти черты сближают изображение с наиболее значительными произведениями византийской живописи 1340-х гг.—ансамблями Леснова и Дечан, а также с группой новгородских памятников примерно того же времени, включающей образ Богоматери с Младенцем из церкви Петра и Павла в Кожевниках и первый слой алтарной росписи церкви Успения на Волотовом поле 1352 г. [266]. Однако их объединяют не только общие принципы решения пространства, но и более частные признаки—типы лиц и причёсок, нюансы построения композиции, указывающие на рождение этих произведений в одной художественной среде. Перечисленные памятники могут быть связаны с последними годами пребывания на новгородской кафедре архиепископа Василия Калики. Лишний раз свидетельствуя об интенсивности художественной жизни Новгорода второй четверти—середины XIV в., они предвосхищают наступление эпохи, для которой формы палеологовского искусства будут не только привлекательны, но понятны и хорошо знакомы.

Новгородские поклонные кресты XIII–XIV веков с изобразительным декором

Среди крупных предметов с фигуративными изображениями особое место занимают поклонные кресты, высеченные из камня или вырезанные из дерева. По-видимому, это явление, либо возникшее во второй половине XIII в., либо получившее в этот период и в следующем столетии относительно широкое распространение. Следует отметить, что даже в зрелом XIV в. подобные предметы составляли исключение, сосуществуя с более скромными крестами, которые в лучшем случае украшались изображением Голгофского креста и надписями, а иногда покрывались живописью [267]. Однако среди поклонных крестов домонгольского периода, включая ранний XIII в., сохранившихся в довольно большом количестве, «лицевые» произведения отсутствуют [268]. Наиболее выразительные

[263] Попов, Рындина, 1979. С. 484–486, 546. А.В. Рындина выделяет одну из наиболее точных аналогий композиции—фреску церкви в Краниди на Пелопоннесе (Греция), исполненную около 1244 г. Исследовательница допускает при этом, что поза ангела на вратах должна была зрительно связать образ Троицы с соседней композицией.

[264] Попов, Рындина, 1979. С. 487–488.

[265] Лифшиц, 1995.

[266] Лифшиц, 2005; Лифшиц, 2007; Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 10.

К этой группе памятников можно причислить и считающуюся московской икону Троицы из Успенского собора Московского Кремля. См. подробнее раздел «Живопись».

[267] Поклонный крест с остатками древнего живописного декора сохранился на северном фасаде новгородской церкви Рождества на Красном поле (1381–1382, расписана в 1390-е гг.). Предположительно на нём был представлен трёхфигурный Деисус. См.: Царевская, 2002. С. 19. Ил. 8 (с. 9).

[268] См. сводку данных о крестах XI—первой трети XIII в. и о надписях на них в классических работах XIX—начала XX в. и в относительно современных публикациях: Макарий (Миролюбов), 1861; Спицын, 1903; Шляпкин, 1907; Орлов, 1952; Рыбаков Б., 1964; Святославский, Тростин, 2000. Некоторые монументальные кресты XI–XV вв. опубликованы: Крест, 2004. О новгородских каменных крестах см. также: Пуцко, 1999/2.

705 Авраам. Деталь композиции «Святая Троица» на «Тверских вратах»

706 Стерженский крест. 1133 г. Тверской музей-заповедник

707 Крест чернеца Симеона. 1234 или 1244 г. Владимирская башня новгородского Детинца

708 Фрагмент деревянного креста из Старой Руссы. Первая половина XIII в. Новгородский музей



706



707

памятники этого времени снабжены надписями гимнографического, молитвенного или мемориального содержания. Таковы белокаменный Боголюбовский крест, стоявший недалеко от церкви Покрова на Нерли (Владимиرو-Суздальский музей) [269], и новгородские памятники: Воймерицкий крест (Новгородский музей) [270], Стерженский крест 1133 г. (Тверской государственный объединённый музей) [271] [ил. 706], отчасти—каменивалуны XII в. с высеченными крестами в окрестностях Полоцка (так называемые «Борисовы» и «Роговолодов» камни) [272]. Новгородский крест, созданный в 1234 или 1244 г. по заказу чернеца Аркажского монастыря Симеона (вмурован в стену Владимирской башни новгородского детинца), также не имеет изображений [273] [ил. 707].

Слегка скорректировать эту картину может фрагмент деревянного креста, ещё в 1969 г. обнаруженный при археологических раскопках в Старой Руссе, в слое первой половины XIII в., но опубликованный сравнительно недавно (Новгородский музей). Это средняя горизонтальная ветвь небольшого креста (размер сохранившейся перекладины—14×3,5 см), на которой уцелела



708

часть графической (?) композиции «Распятие»—верхняя часть торса и лик Христа с полуфигурами предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова [274] [ил. 708]. Крест из Старой Руссы, найденный в жилой усадьбе, скорее всего, был скромной домашней святыней, относившейся к категории киотных крестов. Однако высокий художественный уровень изображений указывает на то, что это технически крайне простое произведение прочно связано с традициями высокого искусства раннего XIII в. Иконография креста и в целом его облик могут восходить к произведениям драгоценной церковной утвари, однако способ исполнения этого предмета, сочетающего признаки произведения живописи и деревянной пластики, позволяет предположить, что в первой половине XIII в. существовали и большие поклонные кресты с живописными и резными изображениями Распятия [275]. Опираясь на этот фрагмент, можно высказать гипотезу о том, что в русских землях процесс распространения монументальных крестов с изображениями начался в XII в., вероятно, с опорой на западную традицию скульптурных и живописных храмовых «крестификсов», известную и на



709

709 Поклонный крест из Боровичей. Конец XIII—начало XIV в. ГРМ
710 Поклонный крест архиепископа Алексия. Между 1359–1388 гг. (1367 или 1379 г.?). Софийский собор в Великом Новгороде

[276] Мурьянов, 1973.
[277] Яшкина, 1998.
[278] См., например, исследование, посвящённое кресту VIII в. из Ратвелла (Шотландия, территория древнего англосаксонского королевства Нортумбрия): Schapiro, 1979/1; Schapiro, 1979/2; Orton, 1998; Herren, Brown, 2002; Ó Carragáin, 2005; Haney, 2008; Webster, 2012. P. 86–90.
[279] Vikings, 2014. P. 158–159.
[280] Спицын, 1903; Шляпкин, 1907. С. 49, 65; Вагнер, 1980. С. 108. О закладных крестах см.: Саленикова, 1995/2; Саленикова, 1996.
[281] Каменные кресты со скульптурным изображением Распятия, вделанные в нижние части церковных фасадов, доступные для поклонения и явно предназначенные для него, существуют в Западной Европе, в том числе в Англии. Ср. кресты XI в., сохранившиеся на своих первоначальных местах—в церкви деревни Лэнгфорд (Оксфордшир) и в храме аббатства Ромси (Гэмпшир): Webster, 2012. P. 197. Fig. 157.
[282] Шляпкин, 1907. С. 2; Орлов, 1952. С. 156 (И.А. Шляпкин и вслед за ним А.С. Орлов датировали произведение временем не ранее XV в.); Порфиридов, 1963 (предложена более верная датировка креста рубежом XIII–XIV вв.); Рындина, 1978. С. 29, 30,

Руси [276]. Что касается каменных и деревянных крестов XIII–XIV вв. со сложными иконографическими программами, то их, как и уже упомянутые произведения без изображений, правильнее возводить к иным источникам. Хотя монументальные каменные кресты существовали в разных регионах Древней Руси [277], их раннее появление и повышенная концентрация на русском Северо-Западе, в Новгородской и Псковской землях, позволяют включить памятники этой группы в широкую общность внехрамовых крестов Северной Европы, куда входят знаменитые «высокие кресты» (high crosses) Британских островов с их развитыми изобразительными циклами [278] и «рунные камни» с христианскими сюжетами, подобные Большому камню X в. в Еллингге (Дания) с «Распятием», включённым в сложную «плётенку» [279]. Все известные к настоящему времени русские неподвижные кресты с фигуративным декором, созданные ранее XV в., имеют новгородское происхождение.

Русские каменные кресты обычно подразделяются на памятные, поклонные или обетные и надгробные; иногда в особую группу выделяют закладные кресты, вделанные в стены церквей [280], хотя в данном случае основным критерием классификации служат не столько функции предмета, сколько способ его размещения. Однако где бы ни стоял такой крест и какую бы функцию он ни выполнял, он, несомненно, воспринимался как объект поклонения, вокруг которого создавалась особая сакральная зона. Находясь вблизи от храма или в его стене, крест акцентировал значение церкви, манифестируя то, что скрывается в её интерьере, и наделяя её ролью объекта поклонения (фактически позволяя «приложиться» к самому зданию [281]). Если же он стоял в стороне от церкви, то как бы заменял её или расширял сферу её воздействия, указывая на причастность «профанной» среды и населяющих её людей к освящённому присутствием Бога космосу и, следовательно, к христианской культуре. Скорее всего, в таком духе

47–49, 63. Ил. 25, 26 (с. 145, 146), ил. после с. 64; Вагнер, 1980. С. 110–120; Пleshанова, Лихачёва, 1985. С. 196. Кат. 32. Табл. 22, 23; Святославский, Тропин, 2000. С. 114–116; Пуцко, 2003. С. 146–151; Святой Николай Мирликийский, 2006. Кат. 87. С. 203. После выхода в свет статьи Н.Г. Порфиридова почти все исследователи датируют Боровичский крест рубежом XIII–XIV вв.

В книге А.В. Рындиной его датировка сдвигается к первой половине XIV в.
[283] Новая датировка креста обоснована А.А. Туриловым (Турилов, 2007). Монографическая публикация памятника: Николаева, 1984. Т.В. Николаева относил крест к времени около 1381 г., без надёжных оснований связывая его создание с победой на Куликовом поле.

монументальные кресты воспринимались со времён их появления на Руси. Однако ко второй половине XIII в. подобное отношение к этим объектам стало более осознанным. Об этом свидетельствует древнейший каменный крест с резными изображениями—Боровичский крест (ГРМ), обычно датируемый рубежом XIII–XIV столетий [282] [ил. 709].

Поклонный крест, высеченный из известняка-ракушечника (высота 126 см, ширина 86 см), происходит из Троицкого собора в городе Боровичи—бывшем Боровичском погосте Деревской пятины Великого Новгорода, что даёт надёжное основание для утвердившейся в науке новгородской атрибуции произведения. В древности в Боровичах и их округе не было каменных церквей, поэтому нет оснований думать, что крест был закладным, то есть вмурованным в фасад храма. Не мог он стоять и в небольшой деревянной церкви. Судя по сохранившемуся выступу-шипу на торце нижней ветви, первоначально крест был вставлен в каменную плиту, служившую постаментом, и представлял собой свободно стоящее изваяние (возможно, помещавшееся под кровлей деревянного навеса или специальной часовни). Его форма типична для более поздних новгородских крестов, включая знаменитый Алексеевский крест, созданный при архиепископе Алексии, то есть между 1359 и 1388 гг., скорее всего—в 1367 или 1379 г., и некогда вмурованный в западный фасад Софийского собора в Новгороде (ныне хранится в Софийском соборе) [283] [ил. 710].



710



711

Лукиан (очевидно, Никомидийский) и мученица Гликерия («Лукерья»). По верному или, во всяком случае, не имеющему надёжной альтернативы предположению Н.Г. Порфиридова, это патрональные образы—скорее всего, святые, соимённые заказчику и членам его семейства (не исключено, что среди них есть и просто почитавшиеся заказчиком персонажи). Следовательно, крест из Боровичей представлял собой частное «моление», но его размеры и совершенство резьбы, как и главные темы иконографической программы, указывают на более широкий замысел. Подобно некоторым более поздним крестам, а также многим иконам, задуманным как личные вклады, Боровичский крест был поставлен и «на поклонение всем православным христианам». Это выражение или близкие ему обороты встречаются в надписях на более поздних новгородских деревянных крестах [284], а также во вкладных «летописцах» икон XV–XVI вв. Даже факт отсутствия вкладной надписи на рассматриваемом памятнике может служить свидетельством того, что его «общественная» функция мыслилась первичной.

Говоря о Боровичском кресте и подобных ему памятниках, исследователи нередко указывают на византийское происхождение его форм, связывая тип креста, вписанного в окружность, с известной ещё раннехристи-

Боровичский крест имеет четыре расширяющиеся секирообразные ветви, соединённые перемычками. Более тонкие по сравнению с плитой, из которой вырезан сам крест, и расположенные чуть ближе к перекрестью, чем края ветвей, эти перемычки не скрывают форму предмета, но дополняют её, вписывая верхнюю часть креста в контуры правильной окружности. Менее регулярные окружности образованы ветвями креста, которые и сами по себе, без учёта перемычек, тяготеют к соединению в целостную круговую композицию. В перекрестье, в прямоугольном обрамлении, помещено поясное изображение благословляющего Христа Вседержителя. По его сторонам, на боковых ветвях, вырезаны поясные фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи, вместе с центральным образом составляющие Деисус. Верхнюю ветвь занимает поясная фигура архангела Михаила, а нижнюю ветвь—аналогичный образ архангела Гавриила, которые представлены фронтально, но, соседствуя с остальными персонажами, напоминают о традиционных пятичастных деисусных чинах. В нижней части креста, вне круга, образованного перемычками, изображены избранные святые, чьи фигуры представлены в рост. Согласно хорошо сохранившимся надписям, это пророк Софония, святитель Николай Чудотворец, мученик

711 Крест Муирдаха в Монастербойсе (Ирландия). X в.
712 Крест из Монрейта (Шотландия). X в.
713 Англосаксонский крест. Лондон, церковь Всех святых близ Тауэра



712

713

[284] Кроме надписи на Людогощенском кресте 1359 г., заказанном жителем Людогощей улицы Великого Новгорода (см. ниже), и на Алексеевском кресте новгородского Софийского собора (см. примеч. 283), ср. надпись на деревянном кресте 1532 г. из церкви Спаса на Ильине улице (Новгородский музей: Трифонова, 2010/1. Кат. 5. С. 42–53). [285] О вероятной связи новгородских крестов с «ирландской» традицией, распространённой, впрочем, и во входящей в тот же культурный ареал Шотландии, писал В.Г. Пуцко (Пуцко, 2003. С. 146, 148). Это мнение критикует А.Н. Трифонова, указывающая на то, что «островные» кресты отличаются своей структурой от новгородских произведений (Трифонова, 2015/2. С. 94). Однако связь между двумя явлениями не обязательно должна быть прямой и сопровождаться точным копированием форм. Сопоставление русских памятников с каменными крестами из других регионов восточноевропейского мира (ср.: Чубинашвили, 1972; Мачабели, 1998; Machabeli, 2008) не кажется столь же плодотворным. О крестах Британских островов см.: Kingsley Porter, 1931; Henry, 1935; Henry, 1964; Fisher, 2001; Powell, 2007. [286] Сходная форма ветвей характерна для ряда равноконечных крестов-тельников из бронзы или листового серебра, бытовавших в X–XI вв. в Скандинавии и Восточной Европе, включая русские земли (Staecker, 1999; Недошвина, 1983; Мусин, 2002/1. С. 127, 128, 138, 141. Рис. 18 (2–5, 10); Малодин, 2005. С. 101–102, 104, 110, 112. Рис. 25, 26, 45). Примечательно, что в качестве ближайшей аналогии этих предметов называют англосаксонские кресты VII–VIII вв., такие как крест из Уилтона с смонтированным в него византийским солидом (Британский музей; Websler, 2012. P. 91. Fig. 63; Marzinzik, 2013. N 53. P. 118–119). [287] Vikings, 2014. P. 90–91. Fig. 26. [288] Матюшкина, 1970; Пеземский, 2003. [289] Об этом см., например: Успенский Б., 2006.

анскому искусству монограммой Христа—«хризмой», а также отмечая сходство этой окружности с иными иконографическими мотивами—нимбом, терновым венцом и небесной сферой. Все эти ассоциации, особенно те, в которых более или менее полно выражено вселенское значение креста и искупительной жертвы Спасителя, имеют определённое право на существование, однако они не решают вопроса о генезисе новгородских произведений XIII–XIV вв., и в частности Боровичского креста. Поиск ответа на этот вопрос крайне затруднён фрагментарной сохранностью русских памятников и отсутствием звеньев, непосредственно соединяющих их с произведениями из других стран, но облегчается тем, что форма новгородских крестов коррелирует с их функциями и техникой исполнения. С учётом неравномерного распространения монументальных поклонных крестов по территории Руси, а также отсутствия вписанных в круг крестов за пределами Северо-Запада, напрашивается гипотеза о родстве новгородских памятников с гораздо более ранними западноевропейскими изваяниями, которые сконцентрированы на заселённых пиктами и кельтами территориях Британских островов, в регионах, чья художественная жизнь питалась импульсами ирландской монастырской культуры. Это группа «пиктских камней» VIII–IX вв. с рельефными изображениями крестов, вписанных в круг (ср. «камни» № 2 и 3 в Аберлеме, Шотландия), и свободно стоящие кресты Ирландии и Шотландии, такие как крест Муирдаха в Монастербойсе на северо-востоке Ирландии, относящийся к X в. [ил. 711], или «крест Святого Писания» в Клонмакнойсе (центральная Ирландия), созданный около 900 г. Отголоски той же традиции заметны и в англосаксонских каменных крестах, целиком или фрагментарно сохранившихся на территории Англии [285].

«Островные» кресты довольно сильно отличаются от сходных по функциям памятников Северо-Запада Руси. Для них характерны гораздо более развиты, иногда очень высокая нижняя часть, превращающая крест в стелу или колонну, перемычки, расположенные ближе к перекрестью, и прямоугольная, а не секировидная форма окончаний ветвей. Орнаментальный декор и изобразительные программы этих изваяний также не похожи на декорацию их новгородских аналогов. Однако не менее существенны черты сходства, затрагивающие не только функциональную, но и типологическую сферу. Кельтские и русские кресты Северной Европы сближают принципиально важные морфологические признаки: наличие расширяющихся ветвей и соединяющих их перемычек, образующих окружность. Если мысленно лишить

произведения, подобные ирландскому кресту Муирдаха, кубических выступов, выходящих за пределы этой окружности, их ветви получают форму округлой секиры, очень близкую к очертаниям Боровичского и Алексеевского крестов [286]. Следует отметить, что некоторые из кельтских крестов обнаруживают ещё большую близость к русским памятникам. Так, относящийся к X в. крест в Монрейте (юго-запад Шотландии) имеет ветви в форме секиры, почти смыкающиеся друг с другом и разделённые лишь короткими перемычками [ил. 712]. Если оставить в стороне характерную для «островных» крестов высокую несущую часть, принципиальное отличие этого произведения от креста из Боровичей заключается лишь в том, что ветви монрейтского креста имеют одинаковую длину, образуя диск почти правильной круглой формы, а круглые отверстия между ними заполнены рельефными полусферами. Хорошо заметно и частичное сходство новгородских крестов с англо-скандинавским крестом X в. из Миддлтона в северном Йоркшире [287], а также с англо-саксонским крестом из лондонской церкви Всех святых близ Тауэра [ил. 713].

Приведённые аналогии позволяют говорить не только о типологическом, но и о содержательном сходстве нескольких разновременных групп североевропейских каменных крестов. Как бы ни трактовать форму, соединяющую мотивы креста и круга, очевидно, что подобные изваяния имеют триумфальный характер, прославляя крест как знак присутствия Господа в мире. Этим они напоминают хорошо известные раннехристианскому искусству и искусству Закавказья изображения несомого ангелами креста в круге. Способы соединения креста и окружности могут быть разными. В некоторых произведениях, таких как композиция «Поклонение Кресту» на обороте знаменитой новгородской иконы «Спас Нерукотворный» (последняя треть XII в., ГТГ), эти элементы трактуются как изображения конкретных предметов, реликвий, напоминающих об историческом измерении акта спасения,—истинного Креста и обрамляющего его перекрестье тернового венца. Малая, не охватывающая весь крест окружность ассоциировалась с терновым венцом и позднее, что хорошо видно по новгородскому Серапионову кресту XV в. (вероятно, 1463 г.) [288]. В других, количественно преобладающих случаях эти мотивы осмысляются в более широком ключе: мотив круга здесь соотносится с образом Вселенной, идеально устроенного небесного мира или излучающего свет Солнца («истинного Солнца») —воссиявшего миру Христа [289], и, соответственно, вся комбинация приобретает универсальное значение. Однако и здесь, и там сохраняется

главный принцип—принцип проецирования догматической системы христианского вероучения на космологические представления, для которых задаётся определённая система пространственных координат. Соотнесённость структуры креста со структурой мироздания читается как в кельтских, так и в новгородских крестах [290]. Однако по сравнению со своими предшественниками с Британских островов Боровичский и Алексеевский кресты обладают простой и геометрически ясной структурой, отражающей более лаконичную и рациональную картину мира. Из-за отсутствия дополнительных деталей и почти полного слияния окружности с краями ветвей креста последний кажется идеально вписанным в округлую форму и выглядит равноконечным, не будучи таким на самом деле. Сами очертания крестов типа креста из Боровичей обладают незаурядной активностью: их изгибающиеся лопасти с заострёнными углами не только зрительно стремятся к слиянию друг с другом, но и срastaются с окружностью, свидетельствуя о постоянной, длящейся активности креста в мировом масштабе. Эти качества произведения подчёркиваются важной

особенностью его устройства: перемычки между ветвями креста тоньше самих ветвей, и поэтому энергичное движение контуров не гасится окружностью, хотя и вливается в её ритм.

Новгородские кресты рассматриваемого типа доводят идею сочетания двух мотивов до той идеальной стадии, которая позволяет создать символический образ правильно устроенного мироздания, не нарушая функций поклонного креста как самостоятельной монументальной формы и, напротив, усиливая его организующее воздействие на окружающее пространство. Этот тип креста мог сложиться на Северо-Западе Руси под воздействием византийских классицистических импульсов, сгладивших и идеализировавших экспрессию «варварской» пластики европейского Севера, но мог и воспроизводить прототипы из других регионов Европы. Как бы ни решался этот вопрос, принципиально важно, что именно такие кресты приобрели популярность в новгородских землях. Их способность служить ясным, непрерываемым духовным ориентиром, который, несмотря на кажущуюся замкнутость очертаний, широко воздействует на окружающее

714–716 Христос Вседержитель, Богоматерь, Иоанн Предтеча. Детали креста из Боровичей
717 Архангел Михаил. Деталь креста из Боровичей

пространство, сопоставима с качествами так называемой «зарайской» иконографии Николая Чудотворца и других святителей, которая стала популярной на Руси именно в XIII–XIV вв. При внешней вневременной статике для произведений этого типа характерна демонстрация активных жестов святого, равнозначных его качествам, судьбоносным для мира и человека [291]. Поскольку и чисто композиционно, и на сюжетно-символическом уровне крест может восприниматься как антропоморфная фигура или, во всяком случае, соотнесённый с ней объект, его сопоставление с фигурой святого в определённой позе кажется допустимым.

Пространственная структура крестов, подобных кресту из Боровичей, благодаря своей активности и лаконизму создаёт идеальную основу для столь же прозрачной и действенной иконографической программы, которая позволяет молящемуся не только лицезреть идеальную модель мира, но и испытать реальность её присутствия. На Боровичском кресте отсутствует сцена Распятия, характерная для более поздних памятников. О страстях и искупительной жертве Спасителя напоминает лишь форма

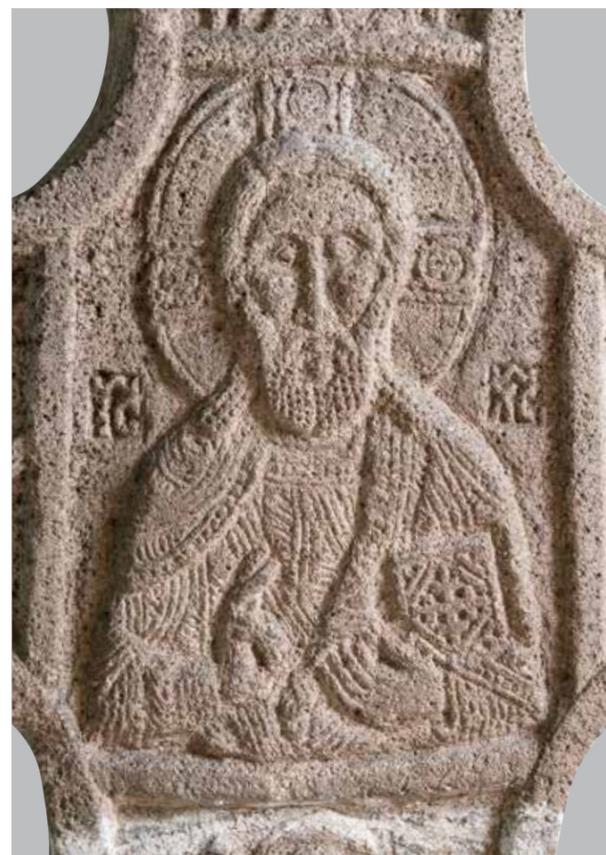


717

креста. Тему страдания Богочеловека заменяет тема Его вневременного торжества, выраженная поясным образом Вседержителя. Он не воспринимается лишь как обычный «портрет» воплотившегося Господа, поскольку его сопровождают образы Богоматери, Иоанна Предтечи и небесных сил, с помощью которых Господь реализует свою власть над миром и совершит Страшный суд в конце времён [илл. 714–716]. Примечательно, что фигуры ангелов, которые, как уже было отмечено, в сочетании с другими изображениями напоминают о традиционном составе пятифигурного Деисуса, всё же исключены из деисусной композиции Боровичского креста. Расположенные выше и ниже изображения Христа, они усиливают воздействие его фронтальной фигуры и распространяют её энергию по концам света [илл. 717]. Положение фигур Богоматери и Иоанна Предтечи, с заметным наклоном в сторону Спасителя и акцентированными молитвенными жестами, напротив, создаёт эффект центристского движения, стягивающего пространство к его центру—Христу. Иерархическое первенство этого образа недвусмысленно подчёркнуто не только его размерами, значительно превышающими размеры фигур предстоящих, но и тем, что фигура Христа отделена от всех прочих «клеим» Боровичского креста высоким и массивным бордюром (окаймления, отделяющие другие фигуры от покрытых орнаментом плоскостей, выглядят более тонкими). Фактически имея облик иконы с высокими полями и ковчегом, образ Спасителя не только отмечает собой перекрестье, но и превращается в центр обрамляющей крест окружности. Строение креста



714



715



716

[290] Ср. определение «кресты-микровселенные», данное подобным памятникам Г.К. Вагнером (*Вагнер*, 1980. С. 108 и далее). При всей его условности оно, на наш взгляд, верно передаёт суть таких произведений.
[291] См.: *Преображенский*, 2012/2.



718

рифмуется с крупным рельефным нимбом Спасителя, пересечённым столь же заметным крестом с кругами в ветвях. Подобное умножение однородных форм, окружающих Христа, вызывает ощущение устойчивости мира, небесной иерархии и вероучения, вечной теофании, сопровождаемой излучением сияния святости. Своё место в этой системе занимают и представители человеческого рода—патрональные святые заказчиков. Их фигуры помещены ниже охватывающих крест перемычек, в подножии креста, то есть на границе «небесной» и «земной» зон [ил. 718]. Рассчитанные на непосредственный молитвенный контакт, они являются ступенью к образам Богоматери и Иоанна Предтечи, которые обращают свои молитвы непосредственно к Спасителю.

Иконографическая программа Боровичского креста пересекается с несколькими темами, характерными для русского искусства XIV в. Так, мотив основания или подножия креста как точки контакта между небесным и земным миром сопоставим с мотивом подножия престола Спасителя, на котором иконописцы XIV в. иногда оставляли вкладные надписи от своего имени или от имени заказчика [292]. Таким образом, подножие престола превращалось в предмет-носитель молитвы, приближающий её автора к Господу. Библейские упоминания подножия престола Божия, которому поклоняются верные [293], осмыслились в гимнографии как образы Креста Господня, возносимого над миром, или Голгофы, а также

как образы Церкви, осуществляющей связь между человеком и небом [294]. Поэтому неудивительно, что нижняя часть Боровичского креста получила сходную трактовку, то есть была обозначена как отдельная, переходная зона, населённая святыми—представителями человеческого рода и одновременно обитателями Царства Небесного. В связи с этим стоит отметить, что на расписных итальянских «Распятиях» XII–XIV вв. нижняя зона креста нередко заполнялась вотивными надписями [295], которые почти совпадают по функциям с изображением соимённых святых заказчика. Поскольку в верхней части итальянских «круцификсов» часто помещались теофанические изображения Вознесения и Спасителя на престоле, а сам распятый Спаситель мог изображаться с открытыми глазами [296], тема крестной смерти Христа соединялась здесь с идеей Его небесного торжества, а образ Царствия Небесного—Горнего Иерусалима, где поставлен престол Господа, обретал прямую связь с образом земного мира, в средоточии которого—земном Иерусалиме—воздвигнут Его Крест. В целом «круцификсы» с подобными программами как бы возносили молящихся в Горний Иерусалим, одновременно делая образ Христа-триумфатора свидетельством Его постоянного присутствия в земной Церкви [ил. 719].

Аналогичное впечатление, которое можно адекватно описать словами 8 икоса богородичного Акафиста—«Весь бе в нижних, и вышних никакоже отступи, неописан-

718 Избранные святые. Деталь креста из Боровичей
719 Крест с изображениями Распятия и Вознесения. Мастер Альберто Социо. 1187 г. Собор в Сполето (Италия), собор
720 Спас Нерукотворный, Христос во гробе. Первая половина—середина XIV в. Архангельский музей изобразительных искусств

[292] О произведениях с такими надписями и о мотиве подножия престола Вседержителя см. подробнее: Преображенский, 2007/1; Преображенский, 2011.

[293] Ср.: «Вознесите Господа Бога нашего и поклоняйтесь подножию Его, яко свято есть» (Пс. XCVIII, 5); «Небо—престол Мой, земля—подножие ною Мою» (Ис. LXVI, 1; Мф. V, 34–35; Деян. VII, 49); «Видем в селение его, поклонимся на место, идеже стоясте ноге его...» (Пс. CXXXI, 7).

[294] О значении слова «подножие» в этом контексте см.: Скабалланович, 2004. С. 75. Примеч. 209. Ср. также относительно поздний, но, очевидно, суммирующий более ранние идеи текст «Слова на новоявльшуюся ересь новгородских еретиков...» преподобного Иосифа Волоцкого. Иосиф понимает под подножием божественных ног вселенную, церковь и все священные предметы, включая крест и иконы (Казакова, Лурье, 1955. С. 327–328). На этот памятник в связи с надписями на подножии Христа впервые обратила внимание Т.В. Анисимова (Анисимова, 2004. С. 314–315. Примеч. 55, 59).

[295] См. ряд примеров: Bologna, 1964. Taf. 42, 44; La pittura in Italia, 1994. Tav. 215, 239; The Glory of Byzantium, 1997. Pl. p. 448; Государственный музей изобразительных искусств, 1995. С. 120 (ил. с. 121); Маркова, 2002.

[296] Bologna, 1964. Taf. 20, 21, 22, 41; La pittura in Italia, 1994. Tav. 215, 216, 217, 219, 220, 239; The Glory of Byzantium, 1997. Pl. p. 448.

ное Слово»,—производит и Боровичский крест, с тем отличием, что тема триумфа Христа доминирует в его программе над темой искупительной жертвы. Этим он близок и уже упоминавшимся русским иконам Спаса на престоле с несущим вкладную надпись подножием, и другим произведениям, в которых эти смысловые пласты выражены с помощью иных иконографических формул. Среди них—созданный в 1312 г. драгоценный складень мастера Лукиана (Музеи Московского Кремля), в котором фигура Вседержителя на престоле непосредственно сопоставлена с образом Распятия и жён-мироносиц [297], и относящаяся к первой половине XIV в. икона из северодвинского погоста Княжостров (Архангельский музей изобразительных искусств), на которой сцена оплакивания Христа во гробе увенчана триумфальным образом Спаса Нерукотворного [298] [ил. 720]. Однако в перечисленных памятниках тема страданий Господа всё же звучит открыто, иногда принимая эмоциональные формы. Этого нет в изображениях на Боровичском кресте, как нет там и специальных иконографических мотивов (например, изображения престола), выражающих идею торжества воскресшего Богочеловека в Царствии Небесном. Представляется, что сдержанность программы креста из Боровичей определена не только спецификой самого предмета, но и стилем мышления эпохи, в течение которой он был создан.

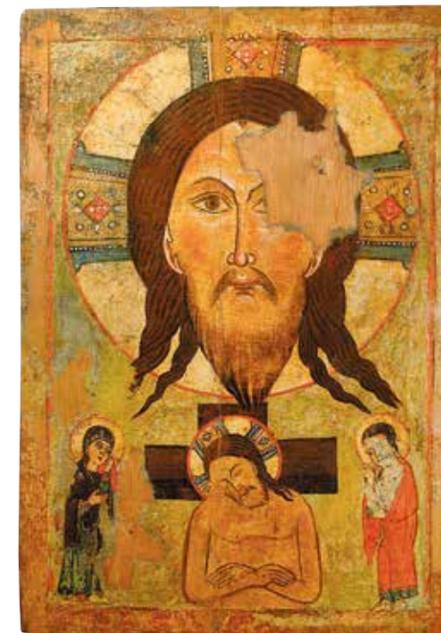
Датировка Боровичского креста рубежом XIII–XIV вв. была предложена Н.Г. Пор-

фиридовым, одним из главных аргументов которого были палеографические особенности надписей. Сам исследователь признавал, что надписи дают довольно скудный материал для анализа, а рельефы креста вызывали у него ассоциации с произведениями XIII в. Следует напомнить и справедливую мысль Н.Г. Порфиридова, отметившего «академизм» стиля рельефов. Это наблюдение, имеющее прямое отношение и к каллиграфически правильному плетённому и крестовидному орнаменту, и к форме Боровичского креста, приводит к выводу о высоком профессионализме резчика и о том, что рассматриваемый памятник принадлежит к элитарному пласту новгородской художественной культуры, то есть не является архаизирующим произведением второго плана.

Фигуры, плотно заполняющие поверхность креста, выполнены в низком рельефе, но чётко выделены по отношению к фону, противопоставлены условному пространству и разделены значительными паузами. Они крупны, большеголовые, их позы неподвижны, а жесты внушительны и сдержанны, наделены нереализованной энергией. Эта художественная концепция не имеет отношения к новгородскому и, шире, русскому искусству второй четверти XIV в., активно усваивающему палеологовские формы. Однако стиль изображений на Боровичском кресте вряд ли согласуется с художественной ситуацией первых десятилетий XIV в., отмеченных сближением русского искусства со столичной византийской тра-



719



720

[297] См. с. 574–582.
[298] Смирнова, 2004/2. Кат. 21. С. 301–305.

дицией [299]. Мощные образы Боровичского креста, надёжно локализованные на его поверхности и напряжённо взирающие на предстоящих, их обобщённые очертания и последовательная ориентация фигур на внешнюю плоскость креста напоминают скорее новгородские иконы второй половины XIII в., чем памятники первой половины следующего столетия, включая иконы, в которых осязательны более ранние черты [300]. По своему содержанию и выражающим его суровым формам изображения Христа и святых на Боровичском кресте восходят к таким внутренне собранным, максимально концентрирующим духовную энергию образам, как икона Николая Чудотворца из Духова монастыря в Новгороде (ГРМ), датируемая серединой XIII в. [301], а фигура Вседержителя обнаруживает генетическое родство с памятниками первой половины этого столетия — например, иконе на тот же сюжет из села Гавшинка близ Ярославля (ЦМиАР) [302].

Фигуры четырёх святых в нижнем регистре Боровичского креста трактованы свободнее, чем центральные образы, что отчасти объясняется их небольшими размерами, благодаря которым ритм складок выглядит более учащённым, дробящим рельеф. Однако и в этом отношении рассматриваемый памятник совпадает с иконой св. Николая из Духова монастыря, в среднике которой помещены медальоны с показанными в ракурсе фигурами патрональных святых. И на иконе, и на Боровичском кресте эти образы осмысляются как ступень, соединяющая молящихся с горним миром, и в большей степени ориентированы на взаимодействие со зрителем.

Несмотря на лаконизм рельефов Боровичского креста, подчёркивая заложённую в самой форме и в иконографической программе роль непрерывающегося духовного ориентира, покрывающие его изображения устроены сложнее, чем может показаться. Небольшая высота фигур компенсируется выделением нескольких как бы спрессованных пространственных планов, которые создают неоднородный, тщательно структурированный объём. Они появляются благодаря уменьшению толщины перемычек между ветвями, варьированию высоты валиков, обрамляющих крест и разделяющих его на части, а также из-за того, что некоторые надписи не просто вырезаны, но утоплены в толще камня, то есть состоят из выпуклых букв, помещённых в углублённый клейма. С этим приёмом, сходным с обронной резьбой по металлу, гармонирует и организация клейм с изображениями, чей фон опущен относительно выступающей кромки креста и участков, занятых орнаментом. Сами фигуры, не возвышающиеся над кромкой, также тонко градуированы: резчик методически отделяет лики от нимбов, которые в свою очередь,



721

722

723

не сливаются с фоном, противопоставляет лики и руки плотно заштрихованным торсам, выделяет символически важные и, соответственно, более выпуклые детали (перекрестье нимба и благословляющую десницу Спасителя, обращённые к нему руки Богоматери и Иоанна Предтечи, жезлы архангелов), а также саму фигуру Христа, максимально выдвинутую к зрителю. Эта система заставляет вспомнить рельефы Георгиевского собора в Юрьеве Польском (1230–1234), которые при кажущейся плоскостности, прочно соединяющей фигуры с фасадами храма, обладают многоуровневой и контрастной пластической моделировкой с многочисленными впадинами и выпуклостями разной высоты, и группу шиферных иконок первой трети XIII в., представленную образом Симеона Столпника и Ставрокию из Новгорода [303]. Рельефы креста из Боровичей выполнены в ином, гораздо менее экспрессивном духе, что объясняется не только спецификой новгородской культуры, но и принадлежностью произведения к другой эпохе, ожившей черты позднекомниновского стиля. Чёткая расстановка композиционных акцентов, пластическая цельность

[299] По мнению А.В. Рындиной, рельефы Боровичского креста вторичны по отношению к произведениям серебряного дела, таким как выносной крест из собрания Новгородского музея (Рындина, 1978. С. 48; см. также: Стерлигова, 1996. Кат. 12. С. 144–148). Однако представляется, что выносной крест принадлежит к несколько более поздней стадии развития новгородской пластики. См. подробнее раздел о богослужебной утвари.

[300] Ср. житийные иконы Николая Чудотворца из погостов Любони и Озерво (Святой Николай Мирликийский, 2006. Кат. 3, 4; см. также наст. изд., раздел «Живопись»). В них присутствует множество реминисценций искусства второй половины XIII в. (а в иконе из Любоней — даже позднекомниновского времени), однако на них наслаиваются другие признаки, указывающие на процесс обновления стиля: сложный ритм контуров в первом случае и драматизация житийных сцен — во втором.

721 Пророк Захария и Иоанн Предтеча. Каменная иконка из Никитской церкви в Новгороде (в начале XX в. находилась в Новгородском епархиальном древлехранительстве). Вторая половина XIII в.

722 Деисус. Каменная иконка. Конец XIII — начало XIV в. ГИМ

723 Христос Вседержитель. Каменная иконка. Первая треть XIV в. Сергиево-Посадский музей

[301] См. раздел «Живопись» в настоящем томе.

[302] Смирнова, 1988/2; Смирнова, 2004/2. С. 30–31; Иконы XIII–XVI веков, 2007. Кат. 1.

[303] Николаева, 1983. Кат. 32. Табл. 5–3, 3а, 3б. Перекличку рельефов Боровичского креста с памятниками пластики раннего XIII в. отмечает В.Г. Пуцко (Пуцко, 2003. С. 148).

[304] См. раздел «Живопись».

[305] Рындина, 1978. С. 49.

[306] Николаева, 1983. Кат. 103. Табл. 20–1.

[307] См., например, работу В.Г. Пуцко, который склонен датировать Боровичский крест и группу родственных ему каменных иконок рубежом XIII–XIV вв. (Пуцко, 2003. С. 151).

[308] Сходство этих произведений отмечено А.В. Рындиной, с которой согласилась и Т.В. Николаева: Рындина, 1978. С. 45, 144. Ил. 23; Николаева, 1983. Кат. 117. Табл. 21–9.

[309] Николаева, 1983. Кат. 119. Табл. 22–2; Пуцко, 2003. С. 149, 150 (рис. 5–4).

[310] См. примеч. 283.

[311] О месте Алексеевского креста в процессе развития русской фигуративной пластики см.: Вагнер, 1980. С. 134–143. Следует оговорить, что исследователь рассматривал этот процесс в довольно абстрактном ключе, как некий самостоятельный путь к статурности, находящийся вне общей эволюции стиля.

изображений и равномерность развития объёмных форм Боровичского креста в сочетании с их уплощённостью и обилием однородных форм скорее характерны для искусства второй половины XIII столетия. Многочисленные тонкие складки, вырезанные параллельно друг другу и объединённые в группы, восходят к трактовке драпировок в произведениях пластики первых десятилетий XIII в. Упорядоченность их организации несколько напоминает трактовку одежды в миниатюрах новгородского Симоновского Евангелия 1270 г. (РГБ, Рум. 105), которые, как и родственные ему иконы второй половины XIII в., считаются примерами рецепции форм романского стиля новгородскими мастерами [304]. В рельефах креста из Боровичей, в целом имеющих иной облик, эти «романские» признаки размыты, включены в художественную систему, чьи византийские истоки более очевидны [305]. Возможно, это объясняется более поздним временем создания креста, хотя не исключено, что он принадлежал к особому пласту новгородского изобразительного искусства, неизвестному по иконам или миниатюрам.

Не имея точных аналогий среди памятников живописи Великого Новгорода, Боровичский крест вписывается в довольно большую группу каменных иконок, чьё новгородское происхождение очень вероятно. В их число входит двусторонний образок с поясными фигурами первосвященника Захарии и Иоанна Предтечи, обнаруженный в начале XX в. в новгородской Никитской церкви (хранится в Новгородском епархиальном древлехранительстве, современное местонахождение неизвестно). Публиковавшийся с датировкой концом XII в. [306], это, несомненно, памятник второй половины XIII в. [307], о чём говорят титаническая мощь симметричных фигур, огромные большеглазые лики и напряжённость взглядов, устремлённых не столько на зрителя, сколько в некое иноприродное ему пространство [ил. 721]. Кажется вероятным, что Боровичский крест, в котором эти интонации несколько нейтрализованы, близок по времени к этой иконке, но принадлежит к следующей стадии развития одного из направлений новгородской пластики. В мелкой пластике она представлена каменным образком «Деисус» (ГИМ), мастер которого не только воспроизводит те же типажи и систему спрямлённых параллельных складок, но и делает крещатый нимб Христа похожим на монументальные кресты в круге типа Боровичского [308] [ил. 722]. Эту стадию сменил новый этап, представленный памятниками, для которых характерна не только общая ориентация на византийскую классику, но и более свободный, живописный подход к рельефу, сочетающийся с унасле-

дованной от искусства второй половины XIII в. внушительностью форм. Примером скульптуры такого типа служит каменный образок Христа Вседержителя из собрания Сергиево-Посадского музея — памятник первой трети XIV в. [309], отражающий коренные изменения, происходившие в это время не только в пластике, но и в других видах русского изобразительного искусства [ил. 723].

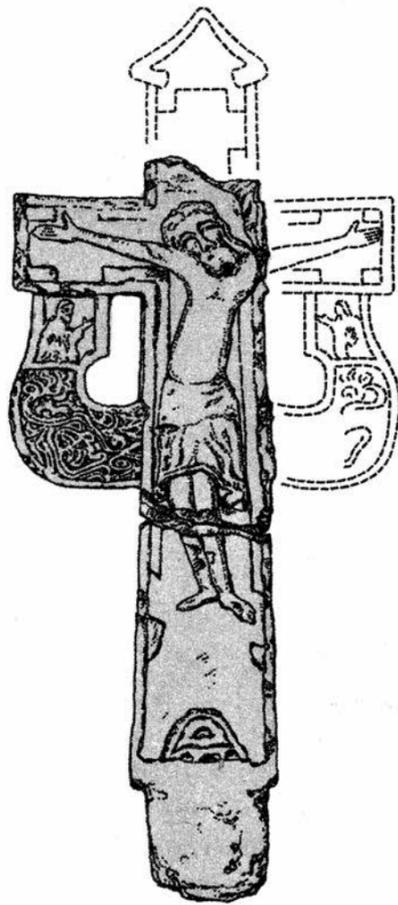
Как уже было отмечено, в типологическом отношении к Боровичскому кресту наиболее близок Алексеевский крест, созданный в 1367 или 1379 г. по заказу новгородского архиепископа Алексия [310]. Однако в остальном это совершенно иной памятник, отличающийся от креста из Боровичей не только стилем рельефов, ориентированных на развитые формы палеологовского искусства, но и символическим содержанием программы. В средокрестье и ветвях Алексеевского креста вырезаны евангельские сцены, не составляющие полного праздничного цикла, но соответствующие основным вехам истории спасения — Благовещение, Рождество Христово, Воскресение (Сшествие во ад), Вознесение и помещённые в центре Распятия. Выбор этих сюжетов, придающих декору креста более явный и глубокий догматический смысл, отчасти зависел от функций произведения, заказанного не частным лицом, а главой Новгородской епархии и, вероятно, задуманного как святыня общегородского, государственного значения. Однако, несмотря на то, что мы имеем дело с изолированными, «штучными» памятниками, есть основания думать, что новые качества Алексеевского креста созвучны той эпохе, к которой он относится [311]. Речь идёт не только о предпочтении сцен статичным фигурам, отсутствии жёсткой иерархии и непреодолимых границ между композициями, но и о «реабилитации» страстной тематики, которая представлена вырезанным в средокрестии «Распятием». Хотя эта сцена присутствует не на всех новгородских поклонных крестах более позднего времени, она становится почти обязательной для них и для аналогичных среднерусских произведений, иногда полностью вытесняя композиции на другие темы. Алексеевский крест и его изобразительная программа представляют собой продукт культуры, испытывающей интерес к сложным художественным и смысловым взаимоотношениям между композициями, предполагающей глубокий, эмоциональный и диалогический по своему характеру контакт молящегося с образом, но не забывающей об упорядоченности и гармонии мироздания, познаваемого человеком во всей полноте через личный религиозный опыт. Крест из Боровичей, напротив, даёт зрителю монолитную картину вечного бытия мира и позволяет достичь его сакрального цен-



724

тра—образа Христа—через вспомогательную ступень, которую образует подножие с фигурами избранных святых. Иными словами, программа и стиль рельефов поставленного по частному заказу поклонного креста из Боровичей диктуют аудитории одни и те же реакции, объединяя её в общину, тогда как Алексеевский крест, скорее всего, имевший диаметрально иной, общегосударственный характер, рассчитан на персональное осмысление явленной зрителю теофании.

Среди сохранившихся в Новгороде поклонных крестов с рельефными изображениями существуют несколько произведений со сценой Распятия без дополнительных композиций или фигур святых. Некоторые из них в литературе получили сравнительно ранние датировки. Так, по мнению В.Г. Пуцко, к рубежу XIII–XIV вв. или к близкому времени относятся кресты из Перынского скита и Знаменского собора в Новгороде (Новгородский музей) [312] [ил. 724–726]. Эти памятники нуждаются в специальном исследовании, однако кажется вероятным, что они исполнены позже Боровичского креста—возможно, в пределах первой половины—середины XIV столетия. Об этом свидетельствует форма обоих произведений: Перынский крест утратил венчающую часть, но сохранил один из парных отростков, соединяющих мачту и перекладину, а крест Знаменского собора относится к числу крестов с двускатным завершением мачты, распространённых во второй половине XIV–XV в. (такое же завершение, согласно реконструкции, имел и Перынский крест). Не менее показательны и фигуры распятого Христа—тонкие, с вытянутыми пропорциями и неко-



725

724 Поклонный крест из Перынского скита близ Новгорода. XIV в. Новгородский музей
725 Поклонный крест из Перынского скита. Реконструкция
726 Поклонный крест из Знаменского собора в Новгороде. XIV в. (?). Новгородский музей

[312] Пуцко, 2003. С.141–143, 146; Пуцко, 1999/3.
[313] Г.К. Вагнер датировал крест из Перынского скита XIV в., но, судя по всему, склонялся к тому, что он относится ко второй половине столетия (Вагнер, 1980. С.143–148). Что касается креста из Знаменского собора, то его создание могло быть связано со строительством каменной Знаменской церкви в 1354 г. (НЛЛ. С.364); во всяком случае, маловероятно, что он был исполнен ранее этого времени.
[314] Макарий (Мифолобов), 1861. Стб.90–91; Рыбаков Б., 1964. №51. С.43–44. Табл.ХЛІ, рис.1–2; Лазарев, Мнёва, 1978; Вагнер, 1980. С.120–134; Рындина, 2000; Трифонова, 2010/1. Кат.1. С.8–17 (с библ.); Sainte Russie, 2010. N112. P.278–279; Трифонова, 2015/2; Трифонова, 2015/3; Маханько, 2016.
[315] Трифонова, 2010/1. С.9.
[316] НЛЛ. С.361, 375. По-видимому, после пожара 1348 г. храм был быстро возобновлён, но уже в 1350 г. он «паде» в результате сильной бури, после чего его «паки поставиша» (Новгородские летописи, 1879. С.230). О храме Флора и Лавра см.: Макарий, 1860. Ч.1. С.220–223; Петров, 1993/2.
[317] Макарий, 1860. Ч.2. С.130. Примеч.246.
[318] Поздняя живопись удалена в 1947–1949 гг. Ф.А. Модоровым.
[319] Образ архангела Михаила, на который



726

пока не обращали внимания исследователи новгородской живописи, на наш взгляд, относится ко второй четверти XV в. В.Н. Лазарев и Н.Е. Мнёва датировали этот фрагмент XVIII в. (Лазарев, Мнёва, 1958. С.182).
[320] Автор надписи называет себя «написавшим» крест, но из этого не следует делать вывод, что речь идёт о росписи (ср.: Маханько, 2016. С.103):

во-первых, эта надпись выполнена в той же технике, что и остальной декор креста; во-вторых, известны и другие надписи, в которых резчики или ювелиры говорят о «написании» резного креста или драгоценной иконы. Ср. [320] Автор надписи называет себя «написавшим» крест, но из этого не следует делать вывод, что речь идёт о росписи (ср.: Маханько, 2016. С.103):

и другие неточности—из неё можно сделать вывод, что роспись, удалённая при реставрации креста, и позднейшие иконы, в начале XX в. помещавшиеся в его четырёх отверстиях, представляли собой более или менее древние части произведения, а сам крест именуется «памятником церковного убранства». [321] Рыбаков Б., 1964. С.43–44.

торой аморфностью оплывающих форм, очерченных протяжёнными, мягко изгибающимися контурами. Всё это, как и выраженное в ликах состоянии пассивного страдания, а также тип образа Спасителя на Перыньском кресте, позволяет думать, что оба памятника представляют собой сплав элементов палеологовского и позднеготического искусства. При этом Перыньский крест может быть старше креста Знаменского собора [313].

Промежуточное положение между Боровичским и Алексеевским крестами занимает памятник середины XIV в.—деревянный (вырезанный из сосны) Людогощенский крест [ил. 727], согласно надписи—«летописцу» относящийся к 1359 г. (Новгородский музей; размер 230 x 187 см) [314]. Он поступил из разрушенной во время Второй мировой войны церкви Флора и Лавра на Людогощенской (Легощей) улице Софийской стороны Великого Новгорода и в XIX в. находился в её интерьере. Крест старше каменного Флоровского храма, заложенного в 1379 г., и поэтому высказывалось предположение [315], что произведение предназначалось для деревянного храма, который сменил сгоревшую в 1348 г. деревянную же постройку [316]. По другим сведениям, крест был перенесён в церковь Флора и Лавра из соседнего храма Симеона Столпника [317]. Хорошая сохранность креста, его рельефов, первоначально не имевших окраски [318], и живописного образа архангела Михаила, уцелевшего на венчающей части верхней ветви [319], указывают на то, что крест находился под кровлей. Он мог стоять в часовне или в притворе, но вряд ли находился в церковном интерьере, как это было в XIX в. По-видимому, в функциональном отношении это произведение было близко Боровичскому кресту.

На стволе Людогощенского креста находится резная надпись, проливающая свет на обстоятельства создания этого памятника: «В лет(о) 6867 (1359) индик(та) 12 поставлен бы(сть) кр(е)сть си. Г(оспод)и И(ису) с(е) Х(рист)е помил[у] и вся хр(и)стьяны на всяком месте молящася тебе верую ч(ис)тым с(е)рдцем и рабом Б[ожи]м помози поставившим кр(е)ст си // людгощичам и мне написавшем Ф... МЛ... СС РРЛКССТ... ВВВМЛРРМЛСС+РРӨ» [ил. 728]. Заключительная часть текста представляет собой тайнопись, судя по контексту, скрывающую имя резчика [320]. Согласно убедительной расшифровке Б.А. Рыбакова, показавшего, что эта тайнопись основана на принципе деления числового значения букв на два, последние слова надписи следует читать как «Якову с(ы)ну Федосову» [321]. Таким образом, Людогощенский крест относится к числу подписных произведений средневекового ремесла, встречающихся не очень часто, но всё же не являвшихся чем-то аномальным,



727

727 Поклонный крест из церкви Флора и Лавра на Людогощенской улице в Новгороде (Людогощенский крест). Мастер Яков Федосов. 1359 г. Новгородский музей
728 Людогощенский крест. Вотивная надпись
729 Крест и плетёный орнамент. Деталь Людогощенского креста



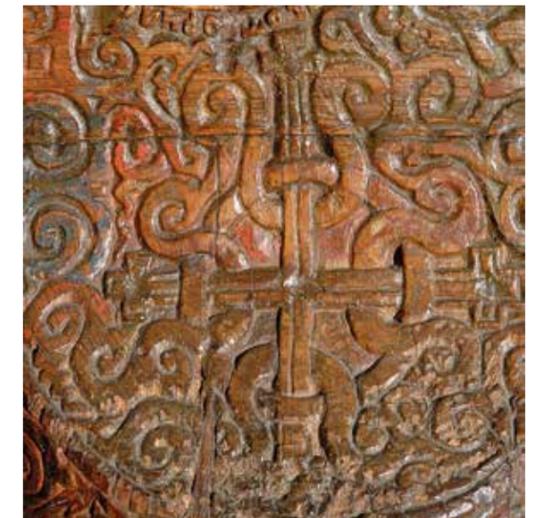
728

в том числе и для XIV в. [322]. Упоминание имени резчика—признак его довольно высокого социального статуса и, соответственно, престижности получаемых им заказов. Таким был и заказ огромного поклонного креста, поставленного «людгощичами», жителями одной из больших улиц Софийской стороны, по обету или в память о каком-то событии. Несомненно, коллективный характер обета отразился в программе изобразительного декора Людогощенского креста, из чего, впрочем, не следует, что произведение принадлежит исключительно к сфере низовой культуры: среди заказчиков, несомненно, были не только рядовые жители Людогощенской улицы. Интересно, что надпись включает прошение за «вся христьяны на всяком месте молящася тебе верою чистым сердцем». Слова о «всяком месте» заимствованы из псалма СП, входящего в читающееся на каждой утрне шестопсалмие («Благословите Господа, вся дела Его, на всяком месте владычества Его»), и как бы откликаются на содержащийся в этом ветхозаветном тексте призыв хвалить Бога, обращённый к небесным силам и человеческому роду, то есть ко всему миру. Не уточняя функции креста, эта довольно явная цитата косвенно указывает на то, что он стоял вне храмовых стен, освящая собой пространство созданной Господом вселенной, а также напоминая верным о необходимости и действенности постоянной молитвы [323].

Людогощенский крест имеет круглое в сечении основание-столб с диагональной порезкой и многострочной вкладной надписью в нижней части. Выше надписи столб был стёсан, чтобы создать переход от основания к плоскому диску, основу которого образует четырёхконечный крест с ветвями,

расширяющимися по направлению к концам и к перекрестью. Ветви соединены четырьмя перемычками, которые составляют обрамляющее крест кольцо или, точнее, квадрат со скруглёнными углами. Поскольку каждая из ветвей креста расширяется в обе стороны, отверстия между ветвями и перемычками имеют более или менее правильную круглую форму. Три из четырёх ветвей раздваиваются на концах, образуя короткие и массивные роговидные отростки с завитком на каждом. В местах, где ветви соединяются с окружностью, от них отделяются дополнительные пары заметно изогнутых отростков, чьи прорастающие завитками концы ориентированы не на центр композиции, а вовне. От каждой пары отростков отходят два небольших равноконечных креста; кресты такой же формы заполняют отверстия между ветвями, создавая внутри этих окружностей сквозные крестообразные проёмы (первоначально в каждом отверстии было по четыре креста, но некоторые из них утрачены).

Лицевая сторона Людогощенского креста сплошь покрыта нерегулярной орнаментальной резьбой, состоящей из абстрактно трактованных мотивов—спиралевидных побегов, сердцевидных трилистников, плетёнки из «восьмёрок» и других элементов. В орнамент вплетены кресты разного размера и формы, как правило, обрамлённых или пересечённых кругами. Самый крупный крест в круге маркирует зону перехода от основной, крестообразной части произведения к его основанию [ил. 729]. Ниже вырезан шестиконечный Голгофский крест, очевидно, задуманный как знак, отделяющий орнаментальное заполнение ствола от строк вкладного «летописца». Возможно, это не



729

[322] Ср. произведения, о которых идёт речь в настоящем томе: складень мастера Лукиана 1312 г. (см. с. 574–582), ларец-реликварий второй четверти XIV в. из Кракова (см. с. 592–595), икону Николая Чудотворца из новгородской церкви Николая на Липне 1294 г., образ «Спас архиепископа Моисея» 1337 г. и псковский «Деисус» середины XIV в. в ГРМ (об этих иконах см. раздел «Живопись»).

[323] Мнение Б.А. Рыбакова, считавшего цитируемый фрагмент надписи на Людогощенском кресте отражением идеологии новгородских еретиков-«стригольников» (Рыбаков Б., 1964. С. 44; Рыбаков Б., 1993. С. 108–109), не имеет под собой никаких оснований не только из-за вполне ортодоксального содержания текста, но и из-за отсутствия надёжных данных об учении «стригольников». См. также: Рыбина, 2000. 229.

только деталь, акцентирующая вотивное содержание надписи, но и миниатюрная реплика поклонного креста, предназначенная для непосредственного контакта с молящимся (вероятно, для целования).

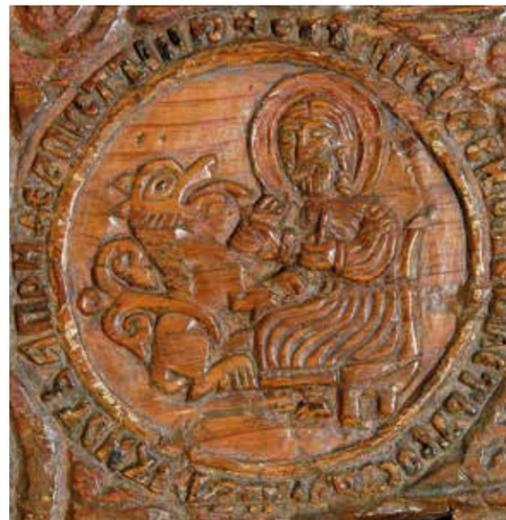
Между орнаментальными побегамы вырезаны восемнадцать сравнительно небольших медальонов, образующих несколько правильных крестообразных композиций, но не имеющих явного композиционного центра и не вполне симметричных относительно центральной оси креста. Святыни и сюжетные сцены, помещённые в медальоны, идентифицируются по частично сохранившимся надписям и иконографическим признакам. В средокрестье расположен образ Христа Вседержителя на престоле. Это центр деисусной композиции, в которую включены находящиеся по сторонам медальоны с фигурами восседающих на престолах Богоматери и Иоанна Предтечи [ил. 730]. На концах перекладины изображены пророк Илия в пустыне, получающий пищу от ворона, и великомученик Феодор Тирон, поражающий живущего в кладее змия. Под центральным образом Вседержителя представлены Чудо Георгия о змие и святые бессребреники Козьма и Дамиан (они изображены фронтально и имеют облик средовеков). Выше образа Христа размещаются медальоны с фигурами двух мучеников в молении благословляющему Спасу; обычно их определяют как Флора и Лавра, хотя Лавра как правило изображалась как юноша, а оба святых в медальоне Людогощенского креста имеют заметные бороды [324]. Над этим медальоном находятся изображения Распятия с двумя предстоящими и ангелами и неизвестный столпник (возможно, один из двух Симеонов) [325]. На перемычках вырезаны



730



731



732

[324] Не исключено, что на Людогощенском кресте, как и на близком по времени ларце мастера Самуила из Кракова, представлены две пары мучеников-целителей, носивших имена Козьма и Дамиан. Правда, все они изображены безбородыми. Впрочем, следует отметить, что изображения бородатых Флора и Лавра сохранились в росписях собора Антониева монастыря 1125 г. и на полях новгородской иконы св. Николая 1294 г. из церкви Николая на Липне (см. с. 282–284).
[325] По сторонам его фигуры видна надпись «IC XC», очевидно, вырезанная позднее.

730 Людогощенский крест. Центральная часть
731 Самсон (?), побеждающий льва. Деталь Людогощенского креста
732 Преподобный Герасим Иорданский со львом. Деталь Людогощенского креста
733 Поклонный крест (Сретенский крест). XVII–XIX вв. Муромский музей
734 Крест. Первая четверть XIII в. Церковь Св. Марии цур Хёэ в Зосте (Германия)

образы великомученика Феодора Стратилата (?), воинов, предстоящих «Распятию» [327], архангела Михаила, Феодора Тирона, освобождающего похищенную змием мать из кладезя, преподобного Герасима Иорданского, исцеляющего льва, преподобного Симеона Столпника (Старшего?), ангела-хранителя или архангела Гавриила и Самсона (?), разрывающего пасть льва [ил. 731, 732].

«Архитектура» Людогощенского креста, и прежде всего принцип соединения крестообразной формы с почти полностью охватывающей ее окружностью, делают его похожим на каменные кресты типа Боровичского, которые создавались в Новгороде как до, так и после появления рассматриваемого памятника. Однако крест 1359 г. имеет целый ряд коренных отличий, которые вряд ли объясняются тем, что он вырезан не из камня, а из дерева. Использование этого материала не было препятствием для того, чтобы придать его ветвям другую форму или отделить их от перемычек, сделав последние более тонкими. Представляется, что мы имеем дело с принципиально иной концепцией поклонного креста, отразившейся не только в его очертаниях, но и в декоре, а также с иными образцами.

Одной из главных особенностей Людогощенского креста является «растворение» крестообразной структуры в системе окружностей разного размера [328]. Крест выглядит скорее как прорезанный четырьмя отверстиями диск, противопоставленный столбообразному основанию. Парные отростки, пересекающие ветви за пределами основной окружности, как бы реабилитируют мотив креста, поскольку в их основе, скорее всего, лежит тип креста с дополнительными перекрестьями или выступами по сторонам ветвей, известный как по энколпионам, так и по некоторым поклонным крестам [329] [ил. 733]. Тему креста, казалось бы, акцентируют и маленькие кресты, расположенные по периметру произведения и внутри круглых отверстий, а также вырезанные на лицевой стороне. Однако эти объёмные и рельефные формы подчинены мотиву круга или вписаны в свободно развивающийся и также варьирующий этот мотив орнамент.

Эти особенности Людогощенского креста позволяют сопоставить его с группой памятников, в немецкой историографии получивших название Scheibenkreuz (от нем. Scheibe — диск), поскольку в таких произведениях крест фактически сливается с основой в форме диска, на которую он наложен. Выразительным примером такого креста является немецкий «круцификс» первой четверти XIII в. из церкви Св. Марии цур Хёэ (St. Maria zur Höhe) в Зосте (Северный Рейн—Вестфалия) [330] [ил. 734]. Это произведение сохранилось не полностью — к насто-

ящему времени утрачены крепившаяся к кресту фигура распятого Спасителя и изображения предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова, наложенные на образующую для них фон плоскую трапециевидную панель. Тем не менее очевидно своеобразие этого памятника, напоминающего своей формой романские рипиды-флабеллумы [331]. Собственно крест, обработка которого имитирует фактуру грубо обра-



733



734

[326] М.А. Маханько полагает, что это может быть мученик Евстафий Плакида (Маханько, 2016. С.104); соседство его фигуры с «Распятием» действительно заставляет вспомнить о явлении этому святому оленя с крестом между рогами. А.Н. Трифонова считает конного святого Феодором Стратилатом (Трифонова, 2015/2. С.100).
[327] Высказывалось предположение, что эти фигуры намекают на какое-то историческое событие, в связи с которым был поставлен крест, хотя тематически и связаны с «Распятием» (Лазарев, Мнёва, 1958. С.185) или изображают «погибших в ратном деле людогощенцев, представших перед Господом» (Трифонова, 2010/1. С.14; Трифонова, 2015/2. С.104). Эти гипотезы, и особенно последняя из них, кажутся маловероятными. Скорее всего, в медальоне представлены воины, присутствующие при Распятии.
[328] Вагнер, 1980. С.123.
[329] Ср. более поздний Сретенский крест из Мурома (Муромский музей), входящий, видимо, к XVII в. (Сухова, 2003).
[330] Deus, 1967; Clausen, Endemann, 1972/1; Clausen, Endemann, 1972/2; Hausscherr, 1979. S.138ff.; Legner, 1982. S.176. Taf. 275.
[331] Legner, 1982. Taf. 348–351. S.184.

ботанных сучковатых стволов, наложен на огромный плоский диск, чьи контуры охватывают все ветви креста, кроме несколько удлиненной нижней. Ветви заканчиваются квадратными панелями, в которых помещены рельефы на страстные сюжеты. Ещё четыре рельефа заключены в медальоны, размещённые на диске между ветвями креста. Их оплетают растительные побеги, отходящие от ствола креста. Эти орнаментальные мотивы, сплошь заполняющие диск, выполнены в технике живописи.

При всех очевидных отличиях креста из Зоста с его обособленными скульптурными композициями и жёстко структурированным орнаментом от Людогощенского креста, чей орнаментальный декор не имеет такой регулярности, а резьба слита с основной произведения, очевидны и качества, которые объединяют два памятника. И немецкий, и более поздний новгородский крест имеют близкие пропорции и состоят из двух основных элементов—креста, вписанного в плоский круг, и тонкого основания. В обоих случаях ключевой композиционный мотив окружности четырежды повторён в меньшем масштабе—в кресте из Зоста это медальоны со сценами, а в Людогощенском кресте—отверстия, заполненные крестами. Оба креста имеют развитую орнаментальную декорацию, которая играет не меньшую роль, чем фигуративные композиции, и соединяет их с основной произведения, акцентируя основные компоненты его символической программы (в каждом из этих памятников её базой является идея креста как вечно цветущего древа, несущего миру спасение). Наконец, фигуры кающихся ангелов, помещённые над концами горизонтальных ветвей немецкого креста, нарушают замкнутость композиции подобно дополнительным отросткам, выходящим за пределы «диска» Людогощенского креста, хотя, разумеется, не являются их точными параллелями [332].

Крест раннего XIII в. из Зоста, не имея близких аналогий в искусстве немецкого Средневековья, обычно сопоставляется с другими примерами типа «Scheibenkreuz»—готическими «триумфальными крестами» острова Готланд, известнейшим из которых является крест конца XIII в. в церкви прихода Оя (Öja) [333] [ил. 735]. Готландские скульптурные «Распятия» не имеют сплошных плоских дисков, которые чаще всего заменены «свободными» окружностями, охватывающими большую часть креста. Однако в некоторых случаях (в частности в кресте прихода Оя) пространство внутри окружности густо заполнено фигурами и сценами. И эти сцены, и фигура распятого Спасителя представляют собой почти круглую скульптуру, чего нет в Людогощенском кресте. Однако, на наш взгляд, важно другое:



735

и для новгородского креста, и для креста из Зоста, и для готландских памятников характерен особый способ организации поверхности, благодаря которому она превращается в более или менее однородную, иногда пульсирующую массу без ярковыраженного центра.

Готландские кресты, у которых, вероятно, были более ранние предшественники, современные кресту из Зоста, могут быть связующим звеном между этим немецким памятником и новгородским крестом 1359 г. В пользу этого предположения говорит как хронология памятников, так и принадлежность Зоста и столицы Готланда Висбю к Ганзейскому союзу, с которым Новгород поддерживал торговые связи (впрочем, история экономических и культурных контактов Новгорода и Готланда восходит к более раннему времени, чем создание Ганзейского союза). Нельзя исключить, что «круцификсы» такого типа существовали в новгородских католических «божницах», стоявших на Готском и Немецком дворах [334], и новгородские резчики (в частности мастер Людогощенского креста Яков Федосов) могли видеть подобные произведения в своём городе. Нет ничего невероятного в том, чтобы одна из разновидностей деревянных скульптурных крестов, в «латинских» церквях помещавшихся под сводом на границе между пресбитерием и нефом, на русской почве была преобразована в поклонный крест, использовавшийся иначе, но также выполненный из дерева и сохранив-

[332] Некоторые исследователи сопоставляли форму Людогощенского креста с головками новгородских бронзовых булавок (идея В.М.Василенко, упомянутая Г.К.Вагнером: Вагнер, 1980. С.123, 132).

[333] Deus, 1967.

[334] Сведения о новгородских церквях Св. Олафа («варяжской божнице») и Св. Петра с основной литературой см.: Великий Новгород, 2009. С.107, 142, 348, 526.

735 Крест. Конец XIII в. Церковь прихода Оя на острове Готланд (Швеция)

ший важные признаки изначальной структуры [335]. Вполне возможно, что крест 1359 г. был не первым и не единственным памятником такого рода в Новгороде (впрочем, более поздние деревянные кресты, создававшиеся здесь в XV–XVI вв., принадлежат к другим типам и имеют иную изобразительную программу [336]).

Предполагаемая связь Людогощенского креста с позднеготической и готической пластикой не отменяет его несомненного, и в том числе типологического, своеобразия. К числу главных качеств новгородского произведения относятся отсутствие чётко выделенного смыслового центра (при наличии центра геометрического) и принцип бесконечного развития и взаимопроникновения форм. Первое качество акцентируется тем, что медальоны с образами, имеющими иерархическое первенство по смыслу, не имеют такового на деле: образ Спасителя на престоле никак не выделен размерами относительно соседних фигур молящихся Богоматери и Иоанна Предтечи, причём последние, уподобляясь Спасу, оказались сидящими на престолах (едва ли не единственный случай в русской иконографии); «Деисус» в целом не доминирует над остальными медальонами; сцена Распятого помещена на центральной вертикали креста, но поднята выше средокрестия, то есть не соотносена со структурой предмета и его символическими свойствами. Вторая особенность памятника проявляется в многократном варьировании мотива круга, создающем эффект бесконечного и лишённого определенной цели движения, в том, что «древо» креста прорастает множеством маленьких крестиков, а также в том, как оформлены ветви креста, нарушающие замкнутость его очертаний. Изгибающиеся ответвления и раздвоенные концы ветвей, которые напоминают раскрытые пасти животных, сообщают кресту свойства таинственного организма, переживающего вечный процесс трансформации, который и является смыслом его бытия. Это впечатление подкрепляют и формы орнамента, также бесконечного, проникающего внутрь медальонов с фигурами, сливающегося с отростками креста и переплетающегося с малыми резными крестами—уменьшенными моделями объекта, на котором они помещены. Следует отметить и асимметрию размещения орнаментальных мотивов, которая созвучна неправильности очертаний самого произведения, асимметрии медальонов и резных крестов. Формы и орнаментальный декор Людогощенского креста представляют собой буквальное воплощение идеи о кресте как древе жизни, которая реализована в соответствии с нуждами культуры, воспринимающей мир не в статике, а в стихийной динамике, вне жёст-

кой, рационализированной догматической системы. Хотя декор креста 1359 г. не содержит явных зооморфных элементов, он сопоставим с тератологической орнаментацией новгородских рукописей XIV в., также строящейся на принципе бесконечного развития и переплетения форм, как бы находящихся в состоянии вечной борьбы, в которой участвуют животные и люди. Орнаментация Людогощенского креста не достигает того уровня сложности, который характерен для лучших тератологических композиций в новгородских кодексах, он более прост и в то же время—более свободен. Однако следует отметить, что среди фигуративных сцен, украшающих крест 1359 г., есть целый ряд композиций, положительными или отрицательными героями которых являются животные. Значительное место занимают здесь и сцены борьбы—изображения Георгия и Феодора, побивающих змиев, и Самсона (?), побеждающего льва. С учётом того, что Людогощенский крест был задуман и исполнен как сакральный предмет, а вырезанные на нём композиции представляют собой священные изображения, разница между этим памятником и тератологическими композициями в кодексах кажется не столько концептуальной, сколько функциональной, обусловленной разными задачами произведений.

В облике Людогощенского креста преобладает слабо регулируемое, стихийное начало, выражающее удивление и преклонение перед непостижимыми тайнами мироздания и богатством его форм, которые настойчиво проникают, едва ли не изливаются в пространство повседневной жизни верующего. Примечательно, что этот мир явлен ему целиком, без промежуточной ступени, подобной основанию с фигурами избранных святых в более раннем Борновичском кресте. Вместе с тем мы можем говорить и о попытках организации этого мира, принуждении его многочисленных элементов к порядку и средствах влияния на действующие в нем силы. Этим объясняется аддитивный принцип построения формы креста: умножение и варьирование однородных форм—крестов [337], окружностей и медальонов с изображениями. По существу, здесь используется тот же метод, который лежит в основе заклинаний или текстов, сочетающих признаки заклинания и молитвы,—воспроизведение одних и тех же формул и насыщение текстов именами священных персонажей. Соответственно, кресты и медальоны Людогощенского креста насыщают изображаемую им вселенную благодатью, декларируют её повсеместное присутствие, увеличивают действенность креста как сакрального предмета и накладывают на приотливую структуру мира очень свободную «сетку координат», которая, впро-

чем, обеспечивает произведению прочную связь со сферой повседневного благочестия новгородцев. Если Боровичский и Алексеевский кресты, при всех несоответствиях их программы, предлагают миру идеальную в своей правильности модель бытия и вполне определённые духовные ориентиры, преобразующие вселенную, то Людогощенский крест скорее фиксирует её реальное состояние, материализуя доверчивую повседневную молитву, в которой содержатся прошения не только о спасении души, но и о житейских нуждах.

Как уже было сказано, на кресте 1359 г. присутствует сцена Распятия, которой не было на Боровичском кресте, однако она не является главной, как на кресте архиепископа Алексия. Эта роль отведена трём медальонам, составляющим «Деисус» необычной, если не уникальной иконографии. Резчик, возможно, без опоры на какой-либо прототип, уравнивал всех изображённых персонажей: сидящие на престолах Богоматерь и Иоанн Предтеча не столько молят Христа, сколько сопresentствуют Ему, беседуя о судьбах мира. Отсутствие интереса к иерархии персонажей заметно и в других изображениях. Медальоны, в которых они помещены, не всегда одинаковы по размеру, даже если расположены в одном ряду. Некоторые образы, подобно композиции «Феодор Тирон убивает змия», выделены специально, возможно, из-за конкретных, не известных ныне обстоятельств заказа [338]. Часть сцен оказалась размещена не в одном, а в двух медальонах, причём их смысловая связь не всегда очевидна (ср. медальоны с Феодором Тироном, побеждающим змия, и архангелом Михаилом, которые, возможно, являются частью одной композиции [339], а также медальон с воинами, предстоящими Распятию). Святые, принадлежащие к одному лику святости или совершающие сходный подвиг (столпники, архангелы, воины-мученики), не объединены в группы, а размещены в разных регистрах. В этой свободе можно видеть не только отражение принципиальной неиерархичности мышления заказчиков и исполнителя резьбы, но и желание показать святость, равномерно и повсеместно присутствующую в мире. При этом, подобно тому, как в композиции креста многократно повторяются одни и те же мотивы, в изобразительный цикл включены фигуры персонажей, более или менее дублирующих друг друга: два столпника, два ангела, два всадника (Георгий и Феодор Стратилат), два змеборца (Георгий и Феодор Тирон), две пары мучеников, два святых со львами (Самсон (?) и Герасим). Характерно, что целый ряд святых показан в действии, свидетельствующем о надёжности их заступничества (особенно показательна поза св. Георгия,

чей конь скачет по диагонали, опираясь на изгибы тела змия [340], в борьбе или взаимодействии с представителями животного мира—«тварью», чьи качества могут быть амбивалентными, несущими добро или зло, но неизменно остаются причастными Божественному замыслу. Погружение этих животных в растительную стихию, которая заполняет поверхность креста и проникает в отдельные медальоны [341], говорит о том, что мир мыслится единым и его нынешнее состояние воспринимается как непосредственный результат начального этапа истории вселенной, более важный, чем её последующая судьба.

Выбор святых, представленных на Людогощенском кресте, не вполне обычен. Здесь изображены повсеместно чтимые архангел Михаил, пророк Илия, столпники, воины-мученики, борцы с силами зла и целители (вероятно, у некоторых святых имелись и дополнительные функции: известно, что в более позднее время мученики Георгий, Флор и Лавр почитались как покровители скотоводов, а Козьма и Дамиан—как покровители кузнецов). Выказывалось предположение, что некоторые образы соответствуют посвящениям храмов Софийской стороны Новгорода, расположенных близ Людогощей улицы [342] (в частности церквей, посвящённых Флору и Лавру и Симеону



736

[338] Поскольку на кресте помещены редкое конное изображение Феодора Стратилата (?) и две сцены, иллюстрирующие сказание о чуде Феодора Тирона, победившего змия, поселившегося в колоде и заключившего туда мать святого, можно предположить, что в этом мини-цикле отразилось почитание свв. Феодоров в находящейся по соседству с Людогощенской улицей церкви Феодора Стратилата на Щирковой улице (см. о ней: Штендер, 1977; Филиппова, Кузьмина, 2005). [339] Архангел Михаил, сопутствующий Феодору Тирону и помогающий ему победить змия, представлен на известной иконе «Чудо Феодора Тирона» второй половины XV в. из собрания Н.П.Лихачёва (ГРМ). Она считается среднерусским памятником (ср.: Розанова, 1970. Табл. 38), но, по всей видимости, создана в Новгороде. Хотя это произведение выполнено позже Людогощенского креста, можно предположить, что в Новгороде существовала определённая традиция изображения чуда Феодора Тирона. Связь фигуры архангела на кресте с этой композицией не безусловна, однако её подтверждает надпись вокруг сцены чуда: «С (вя) тыи Федор Тирон шед в кладязь победи змия а благословил Михаил и оружье дал».

[340] Выказывалось мнение, что необычная композиция клейма объясняется просчётом резчика (Лазарев, Мнёва, 1978. С. 187), однако этот просчёт оказывается совершенно необъяснимым и не имеющим параллелей в других композициях. Возможно, здесь отразилось не только желание выделить фигуру св. Георгия, но и попытка обозначить центральную ось креста (ср. выделение образа мучеников Флора и Лавра (?), которые представлены в молении благословляющему двумя руками Христу).

[341] Речь идёт не только о «пейзажных фонах» в клеймах с образами пророка Илии и Феодора Тирона, побеждающего змия, но и о «процветших» тронах Богоматери и Иоанна Предтечи из «Деисуса», «процветших» хвостах львов из клейм со св. Герасимом и Самсоном (?), и других деталях.

[342] Трифонова, 2010/1. С. 16.

736 Чудо великомученика Георгия о змие. Деталь Людогощенского креста
737 Пророк Илия в пустыне. Деталь Людогощенского креста
738 Великомученик Феодор Тирон побеждает змия. Деталь Людогощенского креста

Столпнику—ср. помещённые на центральной оси креста образ безмянного столпника и клеймо с фигурами двух мучеников, определяемых как Флор и Лавр). Эта гипотеза, возможно, верна, хотя правильнее говорить о традиционных предпочтениях в выборе святых покровителей, которые отразились и в посвящениях престолов, иногда восходящих к домонгольскому времени, и в замысле произведений изобразительного искусства. Так или иначе, на Людогощенском кресте есть изображения персонажей, крайне редко включавшихся в сонм избранных святых. Это ангел с крестом, которого считают ангелом-хранителем (возможно, это архангел Гавриил), преподобный Герасим Иорданский, извлекающий «трость» из лапы льва, и ветхозаветный судья Самсон. Не исключено, что поводом для появления последней фигуры было желание усилить характерный для изобразительного цикла Людогощенского креста акцент на темах победы над силами зла и господства Бога и избранных им праведников над тварным миром. Возможно, сыграло свою роль и сходство имени Самсона с именем преподобного Сампсония Странноприимца [343]—константинопольского святого, который не пользовался широким почитанием, но всё же был известен как чудотворец, благотворитель и целитель. Впрочем, нельзя исключить, что



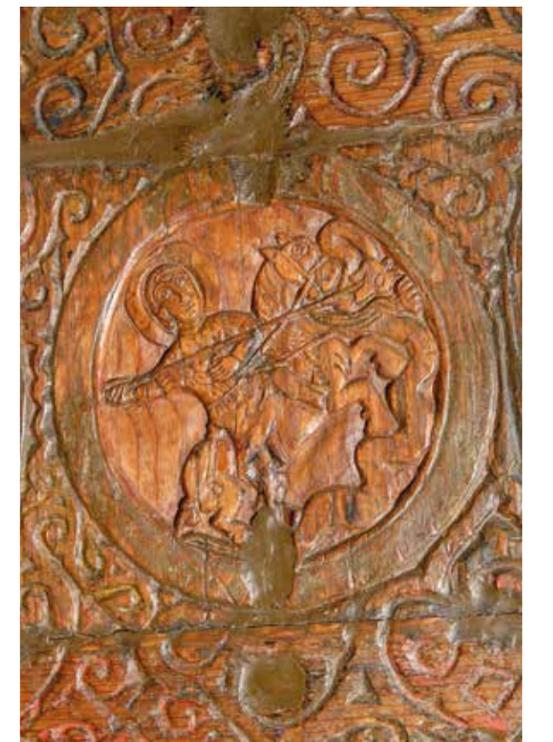
737

[343] По-видимому, этой точки зрения придерживались В.Н.Лазарев и Н.Е.Мнёва (Лазарев, Мнёва, 1978. С. 188–189. Примеч. 19). Ср. наблюдение А.Н.Трифоновой о том, что незадолго до создания креста, в 1357 г., во время похода на Югру был убит новгородец Самсон Колыванов (НЛД. С. 287). См.: Трифонова, 2015/2. С. 104.

[344] По мнению В.Н.Лазарева и Н.Е.Мнёвой, программа изображений креста связывает его с новгородским мятежом 1359 г. (Лазарев, Мнёва, 1978. С. 192–194). Отрицать такую возможность нельзя, но следует отметить, что эта программа была бы вполне уместной и в других исторических обстоятельствах.

традиционная идентификация этого сюжета неверна, и здесь, как в многочисленных миниатюрах Псалтирей, представлен юный Давид, побеждающий льва (эта гипотеза позволяет объяснить присутствие нимба). Однако и эта версия согласуется с идеей торжества праведников над действующими в мире силами. Другому аспекту той же темы соответствует сцена исцеления льва преподобным Герасимом, которая изображает мирную победу святого над «чином естества», триумф благодати, делающей возможным спасительное служение других целителей, представленных на кресте [344]. Вполне вероятно, что помещённые на нём изображения в той или иной степени отражают сюжетный репертуар одного из пластов новгородской иконописи XIV в., неизвестного по другим произведениям.

Стиль фигуративной резьбы Людогощенского креста на редкость точно соответствует его общему облику, содержанию иконографической программы и свойствам орнаментального декора [ил. 736–738]. Изображения выполнены в невысоком рельефе, имеющем мягкие, круглящиеся формы. Несмотря на лаконизм, простоту конструкций фигур, их массивность, гротескную укороченность пропорций и условность поз, они не кажутся цельными, лишёнными движения пластическими монолитами.



738

Напротив, они очень сильно расчленены активными глубокими бороздками, складывающимися в группы мягко изгибающихся линий. Каждая фигура обладает энергией, реализуемой не столько на сюжетном уровне, сколько в виде мягкой вибрации, преодолевающей границы медальонов и сливающейся с ритмом орнаментальных форм (примечательно, что и сами орнаментальные формы нередко становятся частью изобразительной структуры, не декором, но элементом материи, из которой состоят фигуры). Эту вибрацию или иллюзию «мятой» поверхности создают многочисленные выпуклости и впадины, образующие лики, руки и параллельные складки одежд. Границы между этими элементами рельефа лишены правильности и определённости, и их размытость позволяет им мягко перетекать друг в друга. Мир изображений Людогощенского креста изоморфен его орнаментальной декорации и принадлежит той же органической среде, которая как бы обволакивает крест. Подобно его незамкнутой структуре, она не имеет чётких границ и демонстрирует вечный процесс своей трансформации—медленной, не имеющей очевидной цели или исторического финала, но свидетельствующей о присутствии в мире одухотворяющего и оживляющего его начала. Этим картина мира, представленная на Людогощенском кресте, отличается от вневременной, но структурной модели вселенной на кресте из Боровичей и от эмоционального историзма программы рельефов Алексеевского креста.

Оригинальные свойства креста 1359 г. позволяют поставить вопрос о соотношении стиля его рельефов с другими новгородскими памятниками. На первый взгляд, система пропорций, типажи, общая внушительность композиций унаследованы этим произведением от искусства второй половины XIII в., наложившего заметный отпечаток и на художественную жизнь Новгорода первой половины следующего столетия. Однако на этот субстрат наложился свободный, живописный подход к форме. Он не только придаёт резным фигурам святых внешнюю подвижность и связывает их с ритмом орнаментальных мотивов, но создаёт определённый пространственный эффект и наделяет образы очевидными эмоциями. Их трактовка может быть признана довольно абстрактной, но и сама эта невнятность говорит о том, что за персонажами признаётся право или даже обязанность на человеческие реакции, сменяющие императивную интонацию. Все эти черты, очевидно, отражают новые реалии новгородской художественной культуры, её привыкание не только к формам палеологовского искусства, но и к его определё-

ному варианту—экспрессивной образности второй четверти XIV в. Резьба Людогощенского креста является свидетельством рецепции этого художественного языка городской культурой, существовавшей параллельно с культурой новгородского владычного двора в качестве противоположного явления, но не изолированного, а составлявшего часть единой системы. Её существование доказывает целый ряд памятников элитарного искусства Новгорода второй четверти—середины XIV в.: Васильевские врата 1336 г., близкие им по времени Царские врата из собрания Н.П. Лихачёва [345], другие произведения, выполненные в технике золотой наводки, а также цикл миниатюр Псалтири, ГИМ, Хлуд.з [346]. По сравнению с Людогощенским крестом 1359 г. это произведения, более тесно связанные с основными тенденциями развития искусства византийского мира. Однако их стилистическая многослойность, сочетание архаических и новых черт, склонность к экспрессивному художественному языку, причудливость и многословность иконографических программ, приближающих высокие истины к сфере повседневной религиозности, позволяют считать эти памятники плодами одного мировоззрения. Его можно определить как систему, лишённую строгих логических взаимосвязей, но отражающую процесс открытия человеком сложного устройства вселенной и её интуитивного освоения. Людогощенский крест 1359 г., вероятно, отмечает собой приближение финала этой эпохи в истории художественной культуры Новгорода и всей Руси.

Богослужбная утварь, драгоценные мощевики и оклады икон

Во второй половине XIII—первой половине XIV в., как и в домонгольский период, создание священных сосудов, крестов, окладов Евангелий, иных предметов литургической утвари, реликвариев и убора икон оставалось одной из почётных обязанностей высокопоставленных храмоздателей и одной из основных задач мастеров, работавших с драгоценными и недргоценными металлами. Как было показано в первой части раздела, у нас нет оснований считать, что в середине—второй половине XIII в., не говоря уже о следующем столетии, эта деятельность прекратилась. Сохранившиеся или известные по письменным и изобразительным источникам произведения позволяют составить довольно объёмную и разнообразную картину развития «малых искусств» на территории Руси. Тем не менее нельзя не признать, что эта картина избилует лакунами, так

[345] См. с. 523–526.

[346] См. раздел «Живопись».

как памятники, относящиеся к рассматриваемому периоду, очень неравномерно распределены во времени, их датировки часто неясны и на современном уровне знаний с большим трудом поддаются уточнению, а распределение произведений по регионам и художественным центрам подчас является крайне проблематичным из-за отсутствия сведений о местах их изначального бытования. Иногда от решения подобных проблем благоразумнее отказаться, чтобы не создавать иллюзии связанной системы там, где фактически мы имеем дело с единичными памятниками без сведений о происхождении [347]. Однако приходится признать, что, как и в других сферах искусства второй половины XIII—первой половины XIV в., значительное количество уцелевших произведений безусловно или гипотетически связано с культурой Новгорода, а второе место после этого не пострадавшего от монголо-татар средневекового «мегаполиса» занимают обширные территории Северо-Восточной Руси, где, несмотря на бедствия XIII столетия, продолжали происходить важные процессы включая оформление новых политических и духовных центров. Третий важный и активный регион—Юго-Западная Русь (Галицкое и Волынское княжества)—во второй половине XIII—XIV в. тоже должен был внести свой вклад в сохранение и развитие традиций прикладного искусства, но об этом вкладе, возможно—очень значительно, обусловленном особыми контактами этого региона с латинским Западом и Византией, а также непрекращавшимися связями с остальными русскими землями, приходится судить в основном по довольно информативным письменным источникам, впрочем, охватывающим лишь небольшой временной промежуток [348]. В остальном о свойствах прикладного искусства Галицко-Волынских земель можно лишь догадываться по разрозненным памятникам с неясной атрибуцией.

Произведения русской церковной утвари, которые могут относиться к зрелому XIII столетию, порой очень сложно отделить от массива домонгольских или, точнее, «предмонгольских» памятников. Это объясняется не только устойчивостью типологических свойств многих богослужбных предметов, но и стилистическими особенностями помещённых на них изображений и орнаментальных мотивов (часто тоже очень устойчивых). С одной стороны, существенное обновление стиля изобразительного искусства византийского мира приходится на первые десятилетия XIII в., и дальнейший процесс его эволюции во многом основывается на этой базе [349]. С другой стороны, для искусства XIII столетия, особенно провинциального, сохраняют

[347] Это касается, например, вопроса о прикладном искусстве Тверского княжества.

[348] См. с. 471–476.

[349] См. соответствующие разделы тома 3 «Истории русского искусства», а также раздел «Живопись» в наст. изд.

значение формы и мотивы позднекомниновского периода—последней трети XII в., порой вполне естественно вплетающиеся в новую художественную концепцию. Поэтому датировки ряда произведений, включённых в этот раздел, при отсутствии вкладных надписей или археологических маркеров неизбежно будут условными. Следует отметить, что памятников прикладного искусства с надёжной датой осталось очень немного и от первой половины XIV в., хотя этот период выглядит несколько более «благополучным» благодаря нескольким произведениям, принадлежащим к основному потоку развития стиля. При этом и среди памятников этого времени, и в числе произведений первых «монгольских» десятилетий довольно много предметов, которые крайне сложно соотнести с иконами, росписями или книжными миниатюрами той же эпохи. Однако на деле эта сложность оборачивается достоинством, так как произведения, принадлежащие к сфере «малых искусств», существенно расширяют возможности суждения об изобразительном искусстве XIII–XIV вв. в целом.

К настоящему времени известно много памятников, позволяющих судить о том, что представляла собой русская торевтика первой трети XIII в., родственные ей виды искусства—фасадная пластика и пластика малых форм, занимающая промежуточное положение между ними и живописью золотая наводка (или «коричневый лак», Braunfirnis), и, наконец, собственно живопись. Комплексный анализ произведений этого времени приводит к выводу, что благодаря действию разных факторов, среди которых были не только стилистические метаморфозы византийского искусства, но и импульсы, идущие от позднекомниновского искусства латинского Запада, художественная культура Руси отказалась от позднекомниновского художественного идеала как целостной системы. Даже при сохранении отдельных, иногда многочисленных, свойств искусства позднего XII в. она придерживается новых представлений о выразительности формы—крупной, осязаемой и приближенной к миру зрителя, на глазах которого как бы материализуется некий идеал,—и соответствующей концепции образа, который может быть дан в относительной статике или в постепенном развитии, но в любом случае обладает не абстрактной, а конкретизированной характеристикой, адекватной происходящему действию.

Это доверие и даже своего рода почтение к материи, одновременно чётко структурирующей мир и выступающей в качестве реального, а не условного носителя рассчитанной на чувственное постижение

идеи, полнее всего отражается в живописи первой трети XIII в. Вместе с тем его можно уловить и в произведениях прикладного искусства, хотя возможности последнего в этом отношении порой несколько ограничены приёмами, свойственными той или иной технике, а также иконографией сюжетов. Тем не менее живописная подвижность формы и «моментальность» восприятия образа, зафиксированного мастером в его конкретном, мотивированном особой ситуацией состоянии, вполне очевидны и в сравнительно крупных, и в более камерных произведениях русского серебряного дела первых десятилетий XIII в. К их числу относятся потир из Переславля-Залесского с гравированными изображениями Деисуса и св. Георгия [350], технически укоренёнными в романской традиции, и мощевик с исполненными чернью по гравированному рисунку фигурами мучеников Флора и Лавра в молении Эммануилу (Музеи Московского Кремля) [351] [ил. 739]. О принципиальной важности этих качеств для ювелирного дела десятилетий перед нашествием и, вероятно, после него свидетельствуют и драгоценные предметы без фигуративных изображений. Один из них—ковчежец для мощей первой половины XIII в., вложенный в более поздний мощевик с гравированными образами архангела Михаила и Николая Чудотворца (Музеи Московского Кремля) [352]—украшен чеканным изображением процветшего креста с незаполненными переплетёнными ветвями на покрытом чеканными точками фоне [ил. 740]. При всей простоте этой композиции её составные элементы, включая острые криновидные цветки, имеющие скорее западный, позднероманский или



739

раннеготический, чем византийский облик, имеют очень развитую пластику, условно ограниченную контурами и как бы развивающуюся в пространстве. Своего рода антитезой этому миниатюрному произведению выглядит крест-мощевик из собрания Музеев Московского Кремля с лаконичным

739 Ковчег-мощевик. Мученики Флор и Лавр в молении Христу Эммануилу. Первая треть XIII в. Музеи Московского Кремля
740 Ковчег-мощевик. Первая половина XIII в. Музеи Московского Кремля
741 Наперсный крест-мощевик. XIII в. Музеи Московского Кремля

при архиерейском богослужении, см.: *Стерлигова*, 1996. С.160; *Стерлигова*, 2008/1. С.410–411 (с перечнем упоминаний древних, возможно, относившихся к XII–XIV вв. рипид в новгородских монастырях и храмах). О рипидах XVII в. с фигурами херувимов и серафимов см.: *Стерлигова*, 2008/1. Кат.144–145, 146–147. С.413–415.
[356] Похожая композиция, в целом напоминающая квадрифолий, но как бы составленная из пяти пластически выделенных медальонов с орнаментированными промежутками между ними, известна по рипидам XV–XVI вв., у которых, вероятно, были более ранние и несколько более простые по очертаниям прототипы. Ср. рипиды, вложенные молдавским господарем Стефаном Великим (1457–1504) в монастыри Зографу (Афон) и Путна. Рипиды из Зографу ныне находятся в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (Byzantium, 2004. N69. P.132–133).

гравированным изображением шестиконечного креста на золотой лицевой стороне и крупными сердцевидными мотивами и пальметтами из скани—на серебряном золочёном обороте [353] [ил. 741]. Эта орнаментальная композиция в целом гораздо более регулярна, однако монументальность форм, их ощутимая многоуровневая выпуклость, контрастирующая с разрежённостью рисунка и большими плоскостями гладкого фона, наконец, заметная неправильность некоторых раппортов создают сходное с уже упомянутым памятником впечатление борьбы материи со своей собственной массой. Сканный крест-мощевик мог быть создан и в первой трети XIII в., но в нём уже заложены те начала, которые будут реализовываться в искусстве последующих десятилетий.

По тем же причинам к первой половине или второй трети XIII столетия может быть предположительно отнесён важный, но утраченный или пока не выявленный памятник—рипида, найденная в начале XIX в. на развалинах Великих Булгар и хранявшаяся в местной Успенской церкви. Судя по описаниям и рисункам, опубликованным

И.И.Срезневским, и по сообщениям других авторов [354] [ил.635], это было произведение, выполненное в технике золотой наводки по медной основе, так как украшавшие обе стороны рипиды изображения были «написаны золотом по красному полю». В отличие от большинства поздних русских рипид в форме диска, а также более ранних рипид-квадрифолий, представленных известной новгородской рипидой XIV в. и зафиксированных многочисленными изображениями в составе храмовых росписей [355], это произведение имело усложнённые очертания. Их основу также составлял квадрифолий, однако он был лишён прямоугольных выступов по диагонали, заменённых крупными пальметтами с дополнительными отростками. Более простые пальметты венчали ветви квадрифолия. На обеих сторонах рипиды располагалось по пять медальонов [356]. На лицевой стороне они были заполнены полуфигурами Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи и двумя фронтальными образами архангелов, которые в совокупности составляли композицию, подобную Деисусу (подобные изображения, иногда с фигурами молящихся архангелов, присутствуют на разных предметах утвари с крестообразной схемой—от рипид до крестов на архиерейских омофорах). Пять аналогичных медальонов оборотной стороны были отведены образам святителей Кирилла Александрийского, Василия Великого и Николая Чудотворца, а также фигурам целителей Козьмы и Дамиана. Можно предположить, что на несомненно существовавшей парной рипиде находились изображения Деисуса и пяти святых, среди которых могли быть другие отцы Церкви (Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Афанасий Великий), а также мученики или целители (к примеру, Флор и Лавр или Кир и Иоанн). Как бы то ни было, программа этого ансамбля была сконцентрирована на идее литургического употребления рипид и напоминала не только о явлении верующим Христа под видом Его тела и крови, но и о тех, кто совершает богослужение, преподавая христианам Святые дары «во исцеление души и тела». Этим памятник отличается от других, возможно, более распространённых рипид, на которых деисусная композиция сочеталась с образами Христа и четырёх евангелистов.

Судя по рисунку, опубликованному И.И.Срезневским, между медальонами лицевой стороны рипиды, по-видимому, выпуклыми, не было никаких орнаментальных украшений. Эта особенность произведения выглядит странно, учитывая не только символическое главенство этой стороны, но и «проросшие» формы самого предмета, а также обильную декорацию его оборота. Не исключено, что орнамент лицевой сто-



740

[350] *Стерлигова*, 1993/2.
[351] Христианские реликвии, 2000. Кат.29. С.121–122 (датирован первой третью XIII в., отнесён к владими́ро-суздальским памятникам). Там же см. более раннюю библиографию.
[352] *Попов, Рындина*, 1979. Кат.1. С.543–544 (с маловероятной датировкой концом XIV в.); Христианские реликвии, 2000. Кат.4. С.43–45. Датировка этого памятника первой половиной XIII в. основывается на предпринятом А.А.Туриловым палеографическом анализе надписей (Христианские реликвии, 2000. С.44–45; *Турилов*, 2002. С.60–62); она подтверждается и художественными свойствами самого предмета.
[353] *Качалова, Майсова, Щенникова*, 1990. С.89.

Табл.251; *Стерлигова*, 1996. Кат.30. С.192–193 (с библи.). Крест, опубликованный как новгородское изделие, широко датирован XIII в. с указанием на то, что сканный узор находит аналогии и в памятниках следующего столетия, а лицевая сторона предположительно относится к более позднему времени.
[354] Рисунки рипиды, найденной в двух верстах от Успенской церкви при пахоте, были опубликованы И.И.Срезневским, который отнёс памятник к XII в. или более раннему времени (см. подробнее примеч.33 к этому разделу).
[355] О рипидах, их символике и функциях, не сводившихся, как в современной русской практике, к использованию лишь



741

роны был сильно повреждён или, напротив, в самом деле отсутствовал, так как эту сторону должны были покрывать орнаментированные, возможно, драгоценные накладки. Вторая сторона квадрифолия была покрыта орнаментальными композициями, исполненными прямо по медному листу. Основными мотивами этой декорации, не сводящейся к одному и тому же варьирующемуся элементу, являются пальметты с тремя или пятью лепестками. Они обрамляют внешние медальоны, перемежаясь либо трилистниками, либо пальметтами другой формы и простыми побегам, причём в последнем случае (в бордюре вокруг правого и левого медальонов) самые пышные пальметты заключены в нечто вроде килевидных арок. Промежутки между медальонами, то есть диагональные зоны квадрифолия, заполнены крупными S-образными побегам с отростками-завитками и несколькими пальметтами, причём отдельные элементы этих композиций фактически сливаются с контурами выступов рипиды, акцентируя «растительную» природу её деталей. Несложные, но разные, то симметричные, то асимметричные узоры есть и на венчающих частях ветвей квадрифолия.

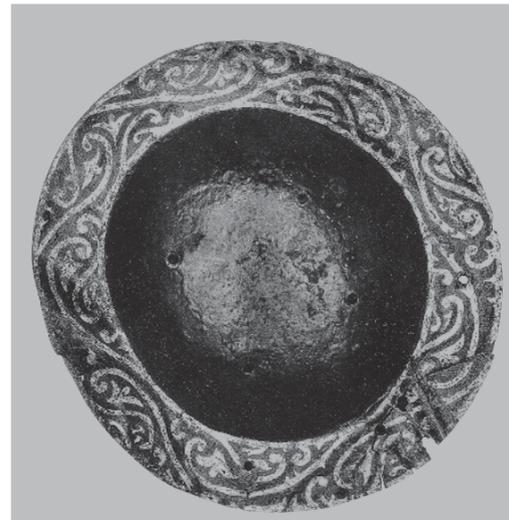
Определить место этого, несомненно, выдающегося памятника в круге других произведений изобразительного искусства и художественной обработки металлов непросто и из-за его специфики, и из-за близости рисунков, изображающих рипиду из Великих Булгар. Её происхождение из этого крупного города, где христианские храмы могли существовать как до, так и после нашествия монголов, включивших Волжскую Булгарию в свою империю, также не способствует уточнению датировки. Можно предположить, что рипиды и другие предметы церковной утвари могли попасть туда после образования в 1261 г. Сарайской епархии, контролировавшей церковную жизнь православного населения Орды, оказавшегося вне собственно русских земель. Однако в пределах Сарайской епархии, вероятно, бытовала не только новая, но и старая литургическая утварь, изготовленная в первой трети XIII в. или ещё раньше.

Тем не менее рисунки, опубликованные И.И. Срезневским, позволяют предположить, что болгарская рипида могла относиться к зрелому XIII в. Они передают очертания изображений в медальонах довольно условно и как бы небрежно, но, по-видимому, сохраняют их пропорции и общий абрис, очерчивающий массивные, обрезанные выше пояса фигуры с широкими округлыми плечами. Сама небрежность воспроизведения контуров и складок рисовальщиком, скорее всего, указывает на их нерегулярность, свободу проработки

одежд и подвижность черт лиц. Фигуры на рипиде очень сложно сравнивать с сохранившимися иконами, фресками и миниатюрами первой половины—середины XIII в., однако, если хотя бы условно наметить круг аналогий этим изображениям, среди них окажутся фигуры святых в медальонах на фоне иконы Николая Чудотворца из новгородского Духова монастыря (середина XIII в., ГРМ) [357]. Однако более красноречивым является орнамент на обороте рипиды, отчётливее скопированный автором зарисовок. Для него сложно подобрать точные аналоги, но его сгущённый рисунок, меняющий свою интенсивность (это выражается в варьировании ширины побегов и листьев) и органически сливающийся с формой самого предмета, вырастая из неё или продолжаясь в ней, кажется показательным. По насыщенности эта композиция сопоставима с орнаментами на своде северной галереи Успенского собора во Владимире (1230-е гг.?) и с декорацией валиков золотых дверей Рождественского собора в Суздале, но превосходит их своей витальностью и изменчивостью форм, выглядящих более натуралистично (существенно, что здесь нет никаких плетёных элементов). Не исключено, что этот контраст нужно понимать как признак принадлежности рипиды к несколько более позднему времени. Вместе с тем это косвенное свидетельство того, что рипида из Великих Булгар могла быть исполнена мастером из Северо-Восточной Руси.

Одна из важнейших особенностей болгарской рипиды—гипотетически реконструируемая техника её исполнения—даёт важную информацию о судьбе техники золотой наводки (коричневого лака) в XIII в. Вероятно, и до монголо-татарского нашествия она не только использовалась для создания монументальных произведений типа храмовых дверей, но применялась и при исполнении предметов богослужбной утвари. После событий 1237–1240 гг. эта техника могла сохраниться как достаточно трудоёмкий и одновременно относительно дешёвый, экономный драгоценные металлы способ изготовления некоторых типов произведений. Несомненно, и функционально, и символически она не подходила для евхаристических сосудов, которые следовало делать не из меди или медного сплава, а из благородных металлов или других предусмотренных канонами материалов, способных предохранить диски и потиры от повреждений, а Святые дары—от поругания. Однако золотая наводка была удобна для декорации медных рипид, кадил, кацей (ручных кадилниц), ладанниц и створчатых панагий для богородичного хлеба—почитаемой, но имевшей более низкий сакральный статус, чем тело Христово, частицы, которую во время

742 Кацея из киевского детинца. Христос Эммануил. Середина—вторая половина XIII в. (?). Музей истории Киева



742



743 Кацея из Изяславля. XII в. ГЭ

проскомидии вынимают из второй просфоры. Таких произведений сохранилось не слишком много, однако они существуют и могут рассматриваться как своего рода русская параллель эффектным, но также сравнительно недорогим предметам утвари с многоцветными эмалями, изготавливавшимся в Лиможе и широко расходившимся по всей Европе.

В 1988 г. на территории детинца средневекового Киева, на Большой Житомирской улице, было обнаружено мужское погребение, в котором находилась медная полусферическая чаша овальной формы (17,5 × 19,5 см) с деталью, которая была

определена как крышка. Обе части найденного предмета украшены изображением, надписями и орнаментом, выполненными в технике золотой наводки (Музей истории Киева) [358] [ил. 742]. По бортику чаши размещается довольно густой, несколько нерегулярный орнамент из растительных побегов и кринов, а на рукоятке находится полуфигура Христа Эммануила, благословляющего обеими руками, в обрамлении сильно стилизованной надписи. Первые публикаторы этого произведения определили его как дискос и датировали 1527 г., основываясь на неправильном прочтении надписи. В.Г. Пуцко, посвятивший киевской чаше специальную статью, правильно прочтя надпись, которая представляет собой начальные слова молитвы, произносимой при благословении кадила («Кадило Ти приносим, Христе Боже наш, в вою благоухания, еже приим...»), счёл чашу ладанницей, изготовленной при участии греческого мастера в первой трети XIV в. [359]. Иначе и, видимо, более правильно памятник истолковал В.В. Игошев, увидевший в нём кацею (греч. *κάθειον*)—кадилницу с рукоятью, в данном случае не имевшую крышки [360]. Эта версия подтверждается рядом аналогичных предметов XII–XIV вв., в том числе ручными кадилницами, бытовавшими на территории Руси. Они также лишены кровли, а их ручки имеют более или менее сходный облик округлой или вытянутой пластины с литыми изображениями, очень сильно варьирующимися по своей тематике. Среди них есть универсальные по своему значению образы Христа Вседержителя, Богоматери и святых [361], не имеющие прямого отношения к функциям предмета [ил. 743]. Тем не

[357] См. раздел «Живопись», с. 226–228.
[358] Боровский, Калюк, 1993. С. 38. Рис. 30, 31; Висоцкий, Боровский, 1993; Минжулин, 1998. С. 127–133.
[359] Пуцко, 1997/2. С. 179–185.
[360] Игошев, 2013/1. С. 142; Игошев, 2013/2. С. 448–449; Игошев, 2015. С. 114–118. В.В. Игошев датирует киевскую кацею концом XIII—первой половиной XIV в. О типологии кацей и изображениях на них см. в этих же работах.
[361] Игошев, 2015. Рис. 9, 10, 13, 14; Byzantium, 2004. N 64, 65. P. 128–129; Sainte Russie, 2010. N 42.



743

мене они, и в том числе изображения Спасителя, должны были напоминать о том, что каждым ладаном воздавалась честь Святым дарам, иконам и святыням, а за богослужением благословение на совершение каждения испрашивалось в особой молитве, адресованной Христу. Киевская кацея, скорее всего, предназначалась для частного использования, но именно на ней помещён текст этой молитвы. Он сочетается с фигурой Христа Эммануила, который по-епископски совершает благословение обеими руками и, следовательно, выступает в роли Великого Архидиакона. Однако мастер, работавший над кацеей, избрал не тип Пантократора, а иконографию Эммануила, подчеркнув символическую связь предмета с евхаристической тематикой и учением о Воплощении (учитывая назначение произведения, он мог вспомнить о теме Неопалимой купины и образе Божественной природы Христа как огня, опалившего лоно Богородицы, но сохранившего её девство), а также с темой храмового богослужения в широком смысле слова. Так или иначе, фигура Эммануила связывает киевскую кацею с более обширным кругом богослужебных предметов и украшающих их сюжетов. В частности, это диски и служебные блюда, на которых также помещался образ Эммануила. Примером такого диска, довольно близким к кацее по времени создания, является дискос из новгородского Антониева монастыря с гравированным образом Эммануила, благословляющего двумя руками [362].

Образ на рукояти киевской кацеи выполнен очень искусным мастером, хотя высказывавшаяся идея о его греческом происхождении кажется необязательной. Фигура Эммануила, имеющая изящные, выверенные пропорции, задрапирована одеждой, которые выявляют строение тела и проработаны вторящими ей золотыми линиями, отличающимися по ширине. Они образуют довольно густую сеть, делящуюся на отдельные геометризованные участки, контрастирующие с округлыми контурами фигуры и крупной плавной складкой у пояса. В рисунке драпировок выдержан баланс между стремлением детализировать форму и сохранить её монолитность, заметную несмотря на относительную хрупкость фигуры и небольшие размеры лика с довольно мелкими чертами. Благодаря сгущению золота на лице, шее, кистях рук и одежде на груди Христа, а также нимбу, который заходит за обрамление композиции, его фигура выглядит не растворённой в однородной среде и не противопоставленной условному пространству, а являющейся, медленно возникающей перед зрителем, то есть создающей именно такой эффект материализации формы, который можно часто наблюдать в живописи первой половины—

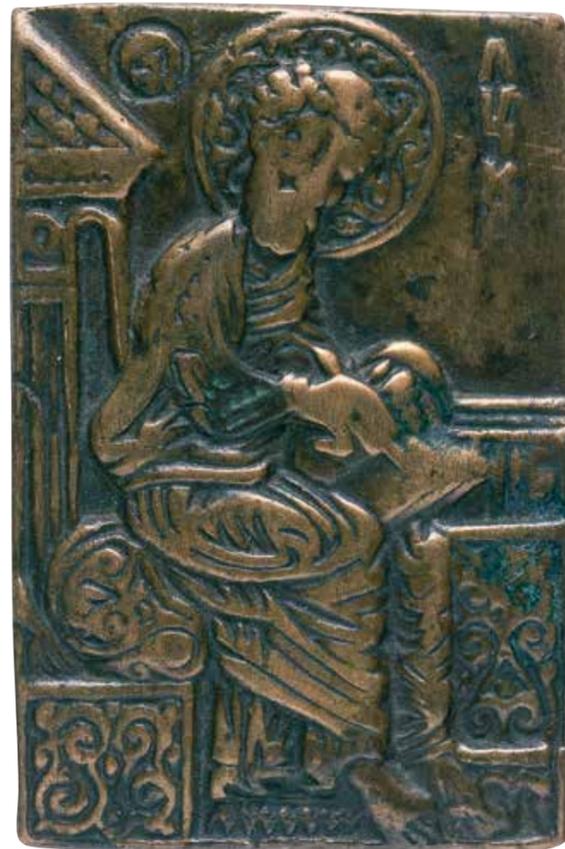
середины XIII в. Следует отметить, что образ Эммануила, сочетающий торжественность позы и жестов с определённой выразительностью лика, не только персонализированного, но и рассчитанного на персонализированное восприятие, типологически мало похож на экспрессивные образы позднего XII столетия, и на сопоставимые по качеству образы первой половины XIV в., в той или иной степени ориентированные на классические прототипы. Кроме того, и стилистический, и содержательный аспекты изображения принципиально отличают памятник от новгородских и иных произведений XIV в., выполненных в технике золотой наводки. Всё это позволяет осторожно усомниться в существующей датировке кацеи и предположить, что она могла быть исполнена в середине—второй половине XIII в.

Важной составляющей облика этого предмета являются его орнаментальная декорация, простая, но лишённая статики и словно движущаяся вдоль окружности чаши, и надпись, исполнению которой мастер уделил особое внимание. Она состоит из лигатур и букв сложных очертаний, которые заставляют не столько читать текст, сколько угадывать его содержание. За этой особенностью памятника могут стоять разные факторы, однако благодаря ей текст превращается не просто в дополнительное украшение кацеи или тайнопись, которая время от времени появляется на разных предметах средневекового искусства, но в особое «послание», усиливающее теофантический эффект композиции. На чисто визуальном уровне происходящие с буквами метаморфозы выглядят как одна из стадий незаконченного процесса—превращения глаголов Божественной Премудрости, превосходящих духовные и интеллектуальные возможности человека, в понятные знаки. Хотя у этих орнаментализированных литер фактически нет аналогов в произведениях XIII—XIV вв., кажется вероятным, что такая концепция предмета в целом отвечает характеру художественной культуры зрелого XIII столетия.

Факт обнаружения кацеи в Киеве вряд ли может существенно повлиять на определение времени и места её создания. С одной стороны, даже если относить кацею к первым десятилетиям XIV в., её исполнение в древнем политическом и культурном центре Руси не может быть исключено полностью. Не препятствует этой версии и более ранняя датировка, так как до конца XIII столетия Киев оставался не только кафедральным городом русских митрополитов, но и местом их фактического пребывания и, соответственно, местом, где должны были жить хотя бы немногие мастера, работавшие с металлом, и ремесленники иных специаль-

744–746 Матрицы для тиснения наугольников оклада Евангелия. Вторая половина XIII в.:

744 Евангелист Лука. ГРМ
745 Евангелист Марк. Частное собрание
746 Евангелист Иоанн Богослов. Новгородский музей



744



745



746

[362] См. с. 571–573.
[363] Первые две пластины опубликованы: *Стерлигова*, 1996. Кат. 14, 15. С. 155–156; *Стерлигова*, 2004. С. 270–271; *Гормина*, 2005. С. 19. Ил. 11; третья, из собрания А.С. Жарикова, — *Шесть веков русской иконы*, 2007. Кат. 128. С. 145, 204. Их размеры—соответственно 8,1×5,4, 8×5,7 и 8,2×5,8 см.

ностей. Вместе с тем кацея могла попасть в Киев из любого другого, более жизнеспособного региона Руси, к числу которых относились Галицко-Волынская, Владимиро-Суздальская и Новгородская земли. В любом случае обнаружение кацеи из киевского детинца проясняет вопрос о судьбах техники золотой наводки, которая, по-видимому, смогла сохраниться в живой ремесленной практике XIII–XIV вв. именно благодаря изготовлению изделий малых форм.

Более определённа атрибуция группы произведений второй половины XIII в., связанных с процессом широкого производства предметов церковной утвари, предполагавшим минимальную затрату времени и драгоценного металла. Это серия литых медных матриц с фигурами евангелистов, которые предназначались для изготовления деталей окладов на престольных Евангелиях. Одна из этих матриц, с изображением евангелиста Луки, находится в собрании ГРМ, вторая, с фигурой Иоанна Богослова—в Новгородском музее, и третья, с Марком—в частном собрании [363] [ил. 744–746]. Матрица Новгородского музея была найдена в самом Новгороде (хотя и не в археологическом слое),

что довольно определённо указывает на новгородское происхождение всех этих памятников. Матрицы очень близки друг другу по иконографии и стилю, хотя их очертания не совпадают: пластина с Лукой—прямоугольная, а две остальные имеют форму «глаголя» (или гаммы) с короткой горизонтальной частью, типичную для элементов окладов Евангелий в византийской традиции [364]. Видимо, матрицы относились к разным комплектам, но формы для их отливки были исполнены в одно время и в одной и той же мастерской. Эти комплекты должны были включать матрицу для средника оклада, представлявшего собой крест с фигурой распятого Христа или образ тронного Вседержителя, и матрицы для декоративных мотивов [365]. С помощью матриц на тонких листах меди и серебра выдавливались детали наборного оклада, которые затем дорабатывались чеканом, золотились, заполнялись изнутри мастикой и набивались на покрытую тканью верхнюю доску переплета [366].

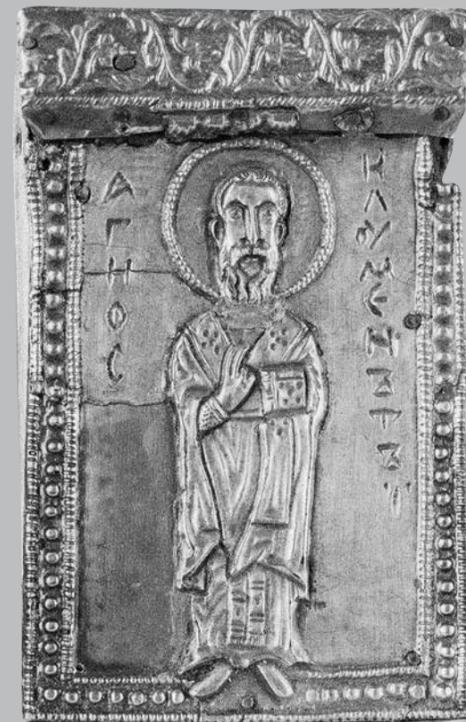
Практика массового производства деталей книжных и иконных окладов на Руси была известна ещё в домонгольский период, и поэтому нет оснований связывать создание новгородских матриц с утратой технических навыков и экономическими затруднениями заказчиков после нашествия. Они хорошо вписываются в другой процесс, суть которого заключается в расширении круга донаторов и необходимости изготовления достойно выглядевших предметов утвари для рядовых церквей и их приделов. Новгородские матрицы выполнены на очень высоком уровне, хотя и не отличаются иконографическим разнообразием, более характерным для миниатюр: евангелисты изображены почти в идентичных позах, в окружении одинаковых предметов мебели и палат, а их лики, не лишённые повреждений, насколько можно судить, не имели сколько-нибудь яркой портретной характеристики. Если мысленно реконструировать облик Евангелия, украшенного полным набором оттисков с таких матриц, его убор будет иметь очень ясную, легко воспринимаемую структуру, основанную на повторении почти идентичных, ясно читаемых изображений и крупных орнаментальных мотивов, которые заполняют простые геометрические формы представленной строго фронтально архитектуры и поля нимбов, не уменьшая, а подчёркивая их вещественность. Эффект, который они производили, очень близок замыслу серии миниатюр новгородского Евангелия Симона (или Георгия Лотыша) 1270 г. (РГБ, Рум. 105) с почти одинаковыми фигурами евангелистов, стоящих под крупными арками, на нейтральном красном фоне без архитектурных мотивов [367].

Эта иконографическая унификация, выявлявшая главные свойства образа и концентрировавшая внимание зрителя на основных цветовых и пластических характеристиках миниатюр, и роль орнамента очень показательны для художественной культуры второй половины XIII в. На миниатюрах и матрицах во многом совпадают и типы ликов евангелистов, восходящие к памятникам комниновской эпохи. Обращение к ним ощутимо в рисунке драпировок всех этих серий, тем более что иконография изображений на матрицах тоже опирается на традиции XII столетия. Однако в целом Евангелие 1270 г. очень далеко от матриц, скорее всего, выполненных в ту же эпоху. Миниатюры Симоновского Евангелия с тонкими, лишёнными объёма фигурами, одетыми в хитоны и гиматии с узкими параллельными складками, имеют мало общего с классической традицией, которая отразилась в более крупных и структурных фигурах с матриц и особенно в сложном, многоуровневом рельефе этих предметов. Их поверхность состоит из нескольких слоёв, немного «сплюснутых», сведённых в один пространственный план, но зрительно отделяющихся друг от друга. Возникающее из-за этого впечатление сгущения материи, которая из-за присутствия крупных орнаментальных мотивов почти не оставляет на пластинах свободного места, подчёркивается обилием круглящихся форм орнамента и в особенности крупных складок ткани. Порой довольно сложный, «маршрут» этих складок действительно вызывает ассоциации с позднекомниновской системой линейных моделировок, но это сходство в целом является внешним, так как на матрицах с евангелистами эти линии мягко круглятся, обрисовывая тело, разделяются впадинами неодинаковой глубины и не образуют единой плоскости. Таким образом, мы снова сталкиваемся с идеей перерождающейся материи, отражающей не вполне явную, скрытую за внешней величественностью духовную работу персонажей, наделённых благородным и физически полноценным обликом. В новгородской живописи середины—второй половины XIII в. довольно трудно найти аналогии этой концепции, но, если сопоставлять матрицы с памятниками этого времени, они окажутся созвучны скорее выходной миниатюре Лобковского Пролога 1262 г. (ГИМ, Хлуд. 187), чем миниатюрам Евангелия 1270 г. Возможно, образы евангелистов на матрице по своей сути ещё ближе к датируемой серединой XIII в. псковской житийной иконе Илии из погоста Выбуты (ГТГ) [368], в среднике которой представлена мощная, свободная и естественная в движениях, окутанная мягкими одеяниями фигура погружённого в созерцание пророка. Вероятно, в Новго-

747 Ставротена («Архангельская ставротена»). Поклонение Кресту. Святитель Климент, папа Римский. Последняя треть XIII в. Архангельский областной краеведческий музей
748 Ковчег-мощевик. Святитель Ипатий Гангрский. XIII в. Новгородский музей



747



[364] О византийских и ранних русских окладах Евангелий см.: Амиранашвили, 1956; Пуцко, 1974; Стерлигова, 1996. С. 148–160. Кат. 13–17; Стерлигова, 2003; Стерлигова, 2004; Соловьёва, Стерлигова, 2007; Саминский, 2004; Faith and Power, 2004. P. 121, 122 (fig. 5.5). N156, 157, 312. О меднолитых накладных фигурах евангелистов, крепившихся к переплетам русских Евангелий XII–XIII вв., см. также: Пуцко, 1999/1. С. 170. Рис. 36; Пуцко, Шевченко, 1996. Зарубежную библиографию см. в этих же работах.

[365] Стерлигова, 2004. С. 270. По мнению И.А. Стерлиговой, это гипотетическое «Распятие» могло напоминать меднолитые кресты XIV в. типа так называемого креста преподобного Евфимия Суздальского (Владими́ро-Суздальский музей; опубликован: Стерлигова, 1996. Ил. с. 147).

[366] Стерлигова, 2004. С. 270. Как отмечено в этой работе, надписи на матрицах с евангелистами—прямые, а не зеркальные, так как листы металла накладывались поверх матриц, соприкасаясь с их поверхностью своей оборотной стороной.

[367] См. раздел «Живопись», с. 232–235.

[368] О датировке и стилистических особенностях иконы см.: Лифшиц, 2004. С. 72–116. См. также раздел «Живопись», с. 239–242.

[369] Размер—9,9×8,1 см. Поля ставротетки покрыты басменными пластинами, относящимися к XVI в. См. о ней: Стерлигова, 1996. Кат. 24. С. 181–184.

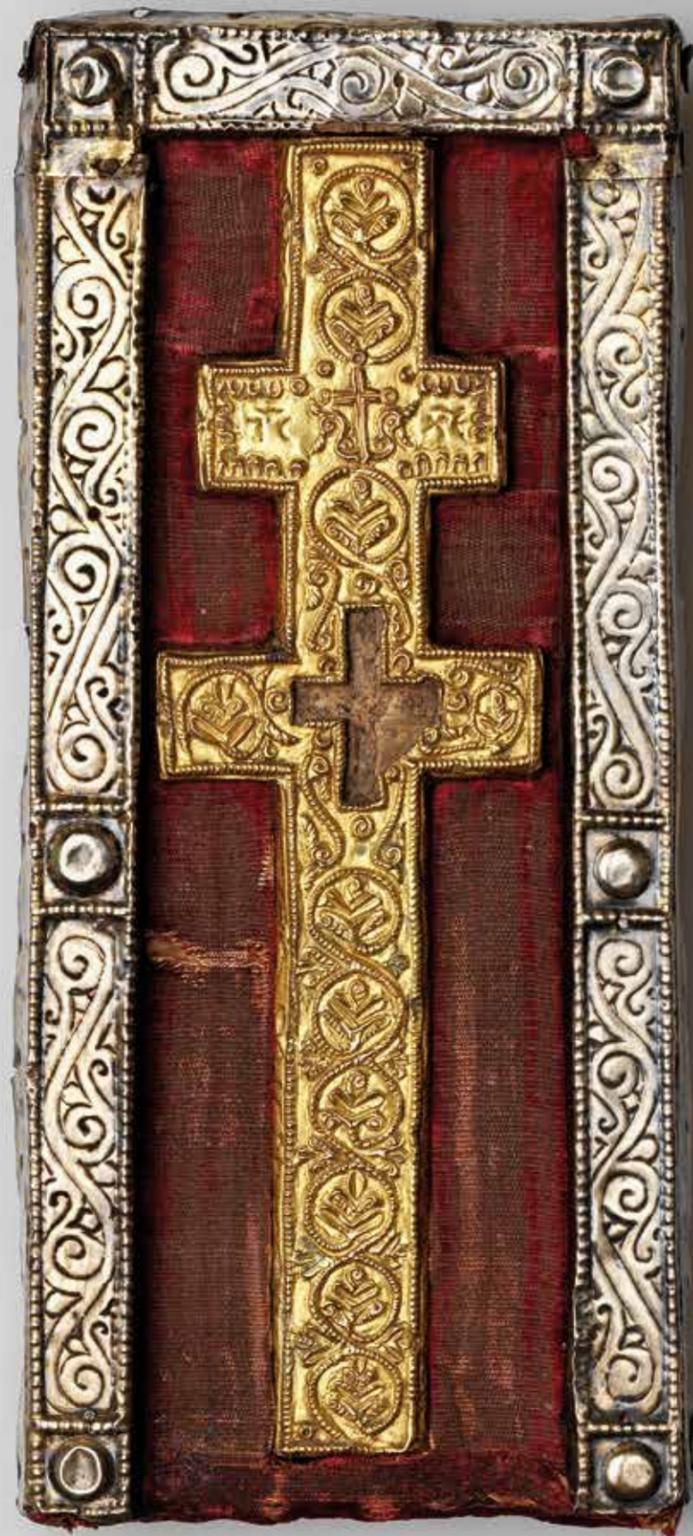
[370] К тому же типу относится происходящий из ризницы новгородского Софийского собора мощевик с эмалевым образом святителя Ипатия на медной крышке (Новгородский музей; Стерлигова, 1996. Кат. 28. С. 188–189). Принятая в этом издании датировка мощевика серединой—второй половиной XIII в. (а не XII или рубежом XII–XIII вв.) кажется возможной, но не исключает и несколько более ранней, так как образ святителя довольно тесно связан с позднекомниновской традицией.



748

роде также существовало искусство такого типа, а серии матриц с евангелистами хронологически не слишком далеки от середины—третьей четверти XIII столетия.

Ту же художественную линию продолжает изображение св. Климента на так называемой Архангельской ставротекке (Архангельский областной краеведческий музей) [369] [ил. 747]. Она происходит из Антониева Сийского монастыря Архангельской епархии, но попала в эту основанную в первой половине XVI в. обитель из какого-то другого монастыря или храма (поскольку Антониев Сийский монастырь в XVI–XVII вв. принадлежал Новгородской епархии, можно предположить, что этот храм находился в Новгороде или его окрестностях). В типологическом и конструктивном отношении памятник принадлежит к числу традиционных для византийского мира небольших ставротек и мощевиков в виде ковчега с выдвигающейся крышкой и углублением для реликвии [370] [ил. 748]. Между



[371] О почитании Климента Римского, скончавшегося в Херсонесе, культе его реликвий, принесённых князем Владимиром в Киев, и изображениях святителя в русском искусстве см.: Царевская, 1999/1; Сарбьянов, 2014 (с библиографией).

[372] Первая из перечисленных точек зрения высказывалась В.Г. Пуцко, А. Червяковым и А.А. Мединцевой, вторая — Г.Н. Бочаровым; наиболее поздняя датировка принадлежит А.В. Рындиной (Пуцко, 1969; Червяков, 1971; Мединцева, 1991. С. 291–295; Бочаров, 1984. С. 291–295; Стерлигова, 1996. С. 77; в каталожном описании в том же издании дана более широкая датировка — XIII в.).

[373] Стерлигова, 1996. С. 77, 183.

[374] Там же. Кат. 26. С. 185–186 (датирована XIII в., в тексте сравнивается с памятниками серебряного дела и орнаментами икон второй половины XIII — начала XIV в.). Размер ковчега — 24,8 × 10,5, креста — 21,8 × 6,3.

[375] Крест несомненно находился в Хильдесхайме уже в 1680 г., а по одной из версий попал туда не позже 1438 г. Основные исследования и публикации: Шляпкин, 1914; Мясоедов, 1918; Frolov, Artmann, 1958. С. 146–148; Мединцева, 1995; Стерлигова, 1996. Кат. 32. С. 195–201 (текст А.А. Мединцевой, с подробной библиографией); Назаренко, 2003/2; Sainte Russie, 2010. N 120. P. 287–288.

ветвями углубления на первоначально цельном серебряном листе помещены чеканные фигуры поклоняющихся кресту ангелов, царя Константина и царицы Елены, а на крышке — чеканный же образ святителя Климента, старца с довольно длинной бородой, которого обычно отождествляют с Климентом, папой Римским [371]. В литературе высказывались разные мнения о датировке этого памятника, который относили и к XII, и к началу XIII, и к рубежу XIII–XIV вв. как по стилистическим, так и по палеографическим признакам [372]. Исследователи неоднократно отмечали стилистическую неоднородность этого произведения: если сложно проработанная и не лишённая изящества чеканная фигура святителя на крышке действительно напоминает классические памятники византийской и русской торевтики XI–XII вв., то грузные и несколько аморфные образы Константина, Елены и ангелов не имеют отношения к наследию этой эпохи, хорошо вписываясь в художественный контекст именно второй половины XIII столетия. Если допустить, что чеканные части Архангельской ставротены современны друг другу, приходится признать, что над ними работали мастера, не только обладавшие разной квалификацией, но и принадлежавшие к разным художественным течениям. Впрочем, в фигуре святителя Климента также заметны черты искусства второй половины XIII в. — сочетание сдержанного величия и собранности образа, выделяющегося на нейтральном фоне, с реальностью его физической природы, выраженной в свободной, живописной пластике лица и одежды. Исключить возможность создания ставротены на рубеже XIII–XIV вв. нельзя, однако по своей сути украшающие её образы принадлежат предшествующим десятилетиям. Очень вероятной, хотя и недоказуемой, кажется гипотеза, согласно которой заказчиком памятника мог быть новгородский архиепископ Климент, занимавший кафедру в 1276–1299 гг. [373].

Если считать ставротену из Архангельского краеведческого музея произведением последней трети XIII в., она оказывается одним из единичных русских изделий из драгоценного металла, относящихся к этому времени. К их числу, вероятно, принадлежит и большая ставротена с шестиконечным крестом из собрания Оружейной палаты (Музеи Московского Кремля) — также предположительно новгородский памятник [374] [ил. 749]. Басменное покрытие креста и чеканный оклад полей ковчега, утратившего выдвигающуюся крышку, заполнены крупными орнаментальными мотивами (соответственно, кольцеобразными побегими с пятилепестковыми цветками внутри и вьющимися стеблями с отростками-завитками), чья

однородность компенсируется некоторой неточностью рисунка, выглядящей как осознанный художественный приём.

В числе памятников зрелого XIII в., возможно, стоит рассматривать ещё одно известное, но вызывающее разноречивые суждения произведение русского серебряного дела — наперсный крест-мошевик из ризницы собора в Хильдесхайме (Германия) [375] [ил. 750–752]. Разброс его датировок, существующих в литературе, очень значителен — от XI–XII вв. до рубежа XIII–XIV столетий. Крест украшен большим количеством изображений, которые сопровождаются надписями, и в том числе вкладным текстом, но из-за скудости сопоставимого материала их анализ пока не дал полной информации об этом выдающемся памятнике.

Хильдесхаймский крест-мошевик состоит из двух створок в виде квадрифолия с акцентированными углами и прикреплённого к их шарниру оглавия-бусины, возможно, более раннего и соединённого с крестом в сравнительно позднее время. На обеих створках, сохранивших остатки золочения, а также на внутренней поверхности задней створки размещены гравированные и наведённые чернью изображения: на лицевой стороне — «Распятие с предстоящими» и поясные фигуры четырёх архангелов (Михаила, Гавриила, Уриила и Рафаила), на оборотной — фронтальные образы пророка Илии, святителя Василия Великого, святителя Ипатия Гангрского, апостолов Петра, Павла, Иоанна и Матфея, внутри — фигуры царя Константина и царицы Елены с восьмиконечным крестом. Чернью исполнены и надписи — имена персонажей и перечень реликвий. На бортиках створок находится вкладная надпись, публиковавшаяся неоднократно, но с неточностями. Последнее её прочтение предложено А.А. Мединцевой: «Г(оспод)и помози рабу своему Илии стяжавъшему х(рест)ъ сии въ сии вѣкъ и въ боудущ(и)и [вс]ечъстѣнни пр(о)гони(те)лю д(ѣ)мономъ помощниче всѣмъ хръстианомъ аминь». Этот текст не содержит никаких указаний на место и время создания креста, но называет имя его заказчика, чей соимённый святой представлен в центре оборотной стороны. Драгоценный материал, из которого изготовлен довольно крупный (14 × 10,2 × 1,7) мошевик, и сведения о хранящихся в нём святынях, преимущественно происходящих из Святой земли и Константинополя (камень Гроба Господня, камень гроба Богородицы, «ангелова стопа», гроб пророка Даниила и т.д.), свидетельствуют о том, что этот заказчик был незаурядным человеком, который не только располагал значительными средствами, но и поддерживал контакты с важнейшими центрами христианского мира. Всё это означает,



750



751



752

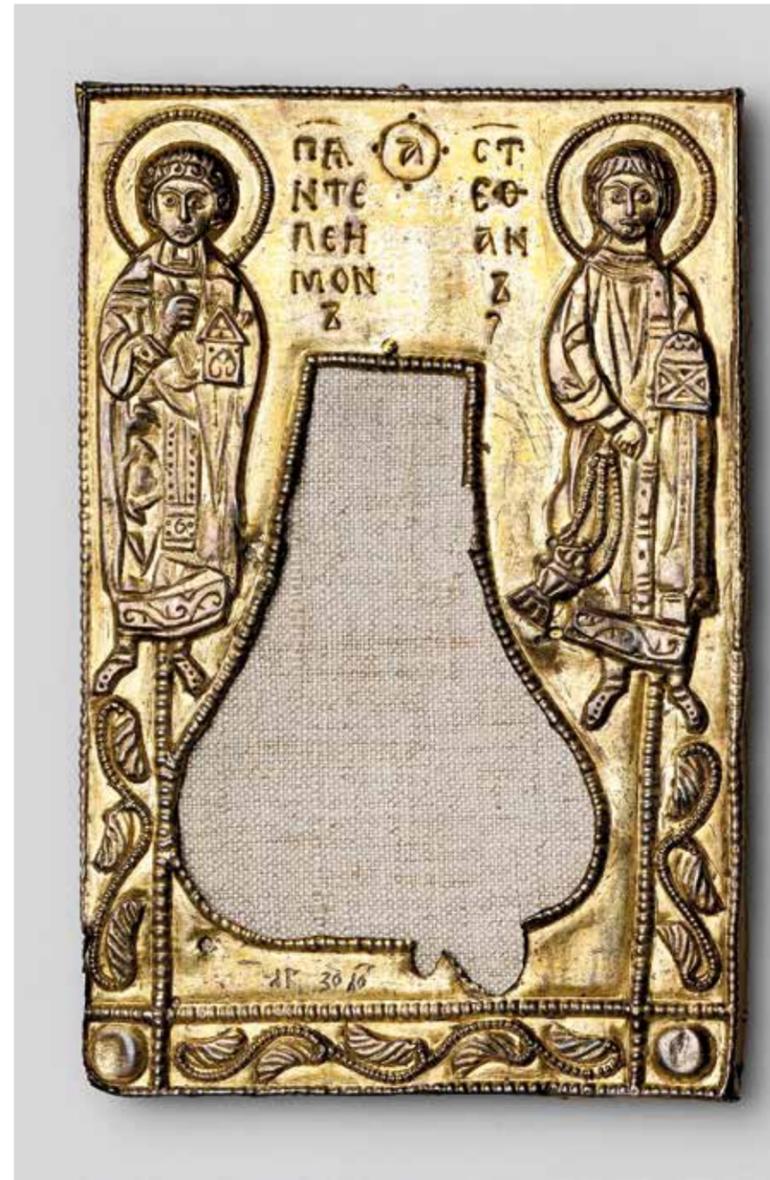
750–752 Наперсный крест-мошевик. Вторая треть XIII в. (?). Хильдесхайм (Германия), сокровищница собора:
750 Лицевая сторона. Распятие
751 Обратная сторона. Избранные святые
752 Внутренняя сторона задней створки. Свв. Константин и Елена
753 Оклад мощевика. Мученик Пантелеимон и архидиакон Стефан. Конец XIII—начало XIV в. Музеи Московского Кремля

[376] Стерлигова, 1996. С. 200. Впрочем, не все исследователи принимают эти аргументы. Так, А.В. Назаренко, фактически возвращаясь к версии И.А. Шляпкина, связывает крест с архиепископом Иоанном-Илиёй и предполагает, что в Хильдесхайм это произведение принесли русские паломники (о том, что в XII в. они посещали этот город, свидетельствует описание чудес местного святого Годехарда). См.: Назаренко, 2003/2 (отвергая палеографическую датировку А.А. Мединцевой, известную ему по статье 1995 г., исследователь не использовал публикацию креста в своде памятников новгородского художественного металла 1996 г.). Оставляя в стороне стиль изображений и палеографию надписей, отметим, что имя заказчика креста, несомненно, не являющееся редким, не даёт оснований видеть в нём именно новгородского владыку XII в. [377] Стерлигова, 1996. Кат. 29. С. 190–191; Христианские реликвии, 2000. Кат. 30. С. 122–123. В этих изданиях ковчег датирован первой третью или половиной XIV в.

что мошевик из Хильдесхайма был сделан в крупном русском городе, который обычно считают Новгородом. Эта атрибуция была предложена ещё И.А. Щепкиным, связавшим крест-реликвиарий с личностью знаменитого новгородского архиепископа Иоанна-Илии (1163–1185). Подкреплённая неверным чтением одного фрагмента вкладной надписи, который В.К. Мясоедов счёл упоминанием жителей новгородской Людогощей улицы, она сохраняла свои позиции и далее. Тем не менее В.К. Мясоедов указал на ряд особенностей памятника, которые, по его мнению, позволяли отнести крест не к XII, а скорее к XIII в. Эта идея была развита в каталожном описании креста, подготовленном для свода новгородского художественного металла А.А. Мединцевой. Изучив графику и палеографию надписей, она датировала памятник концом XIII в. или рубежом XIII–XIV столетий, отметив, что в надписях нет никаких указаний на его новгородское происхождение. Палеографический анализ был дополнен наблюдениями над иконографическими, стилистическими и технологическими особенностями креста, сближающими его с произведениями «монгольского» времени. Особенно существенны выводы о том, что широкий двойной контур фигур, экономное использование черни, «живописное» понимание этой техники и одновременно не слишком умелое её применение указывают на время не ранее второй половины XIII в. [376].

Вопрос о месте создания креста из-за недостатка данных, по-видимому, останется

открытым, хотя этим местом вполне мог быть Новгород. Столь же неясны обстоятельства перемещения памятника в Германию. Однако его принадлежность к культурам XIII столетия очень вероятна. С искусством XII в. изображения на мошевике связывают лишь иконография композиции «Распятие», абрис и общие пропорции фигур святых. Их пластическое решение совсем иное. Хотя изображения выполнены резцом, они производят впечатление низкого рельефа, варьирующего свою высоту и фактуру, взаимодействуя со светом. Этот эффект создаётся как использованием черни, заполнявшей гравированные линии, так и удвоением контуров



753

и складок, лишаящим изображения графичности. «Валики» металла между параллельными линиями образуют каркас фигур, заполняемый широкими, также приподнятыми над плоскостью участками рельефа, не имеющими ясных границ. Значительная глубина борозд усложняет взаимодействие золочёной поверхности и света, который неравномерно распределяется по изображениям. Соседство спрямлённых и плавных линий, асимметрия фигур и вариативность пропорций, несколько смещённые черты ликов выявляют отсутствие единого ритмического рисунка и автономность каждого персонажа, но создают между ними некое

эмоциональное напряжение. Потенциальная возможность развития композиций, сосредоточение на индивидуальном состоянии каждого персонажа отличают изображения на хильдесхаймском мошевике от более цельных, ритмически организованных сцен, характерных и для комниновского, и для развитого палеологовского искусства. Следовательно, крест-мошевик действительно может относиться к XIII в., причём непосредственность и свежесть трактовки форм, а также едва ли не нарочно допущенные мастером погрешности рисунка отделяют его от несколько более стандартизированных и статичных образов конца столетия. Не исключено, что крест-мошевик, созданный по заказу неизвестного Ильи, представляет собой памятник второй трети XIII столетия. Эта датировка могла бы объяснить и импозантность произведения, заставляющего вспомнить о роскошной утвари домонгольской эпохи, и почти полное отсутствие в его гравированных изображениях рудиментов стилистики комниновского периода.

Пласт произведений из металла, относящихся к самому концу XIII и первой трети XIV в., более обширен и сложен как в типологическом, так и в стилистическом отношении. Очевидно, это результат активизации художественной жизни русских земель и набравшего силу процесса её обновления, который, однако, не везде протекал интенсивно и на том или ином хронологическом отрезке мог давать неодинаковые плоды даже в одном и том же центре. Ряд памятников этого периода ориентирован на традиции второй половины XIII столетия, хотя при их анализе следует учитывать возможную условность устоявшихся датировок, которые могут слишком «омолаживать» произведения. Одним из ярких памятников такого типа является оклад ковчега (согласно описи XVII в. — «раки») для мощей из московского Благовещенского собора (Музеи Московского Кремля). Ковчег, в котором находилась часть кости одного из изображённых на нём мучеников, входил в число святынь московских государей, но это не означает, что его исполнил среднерусский мастер. Вполне вероятно новгородская атрибуция этого памятника, предложенная в его публикациях [377] [ил. 753].

Поля чеканного оклада ковчега с большим неправильным вырезом, соответствующим форме мощей, заполнены лаконичным, но выпуклым орнаментом в виде широких извивающихся побегов с большими изгибающимися листьями. В верхней половине оклада орнаментальная кайма уступает место фигурам мученика-целителя Пантелеимона и архидиакона Стефана. Их размер несколько больше, чем требует величина ковчега, и вытеснение узора, по



754



755

всей видимости, означает, что фигуры были увеличены намеренно, чтобы сблизить их с реликвией, акцентировав её подлинность и смысловую равноценность целокупным мощам. В то же время сама реликвия своей осязаемостью свидетельствовала о реальности изображённых святых и действенности обращённых к ним молитв. Задуманное заказчиком и осуществлённое серебряником взаимодействие мощей и образов, далеко не всегда столь явное в русских памятниках, вероятно, сказалось и на трактовке фигур, исполненных в высоком рельефе и довольно сложно проработанных чеканом. Приземистые и строго фронтальные, с напряжённым взглядом больших глаз и схематизированной моделировкой одежд, типологически они близки суровым и сосредоточенным образам святых на иконах второй половины XIII в. Тем не менее в этих изображениях много привлекающих внимание акцентов и ярких деталей, «оживляющих» фигуры. Это несоблюдение вооб-

ражаемой линии позёма, из-за чего Стефан кажется выше и крупнее Пантелеимона, асимметрия силуэтов и, соответственно, рисунка одежд, разномасштабные ковчег в руках святых и раскачивающееся на изогнутых цепях кадило Стефана, чьё активное движение противопоставлено сдержанной жестикюляции Пантелеимона. Хорошо заметно, что мастер старался показать разницу между причёсками святых, усложнив рельеф поверхности оклада: противопоставив крупные завитки Пантелеимона прямым прядям Стефана, он резко выделил волосы обоих мучеников высоким рельефом, фактически придав им облик шапки. Эти и другие детали повышают пластическую активность фигур и придают им индивидуальность, превращая простейшую двойную композицию в более сложную систему, предполагающую неполное подобие персонажей. Поэтому вряд ли было бы правильно оценивать оклад кремлёвского мощевика как архаизирующий провинциальный памятник: в нём заметны

754, 755 Выносной крест. Распятие. Спас на престоле. Избранные святые. Спас Нерукотворный. Конец XIII—начало XIV в. с более поздними чинками. Новгородский музей. Лицевая и обратная стороны

756 Выносной крест. Византия, XI–XII вв. Новгородский музей

признаки грядущей смены стилистических этапов. Об этом свидетельствуют рисунок и пластика одеяний, на первый взгляд очень простых и обобщённых. На деле это целая система выпуклых и утопленных, мягких и острых складок, которые не только дают верное представление о строении фигур, но и образуют отдельные самостоятельные композиции. Их сложность, крупный масштаб и довольно острая экспрессия вызывают ассоциации с подчеркнuto объёмными, «скульптурными» формами византийской живописи конца XIII в.—времени, когда была создана роспись церкви Богородицы Перивлепты в Охриде.

Сходные тенденции отразились в изобразительном декоре выносного креста из новгородской церкви Архангела Михаила на Михалицкой улице Торговой стороны (Новгородский музей) [378] [ил. 754, 755]. Форма его деревянной основы характерна для византийских запрестольных и процессионных крестов, о чём позволяют судить сохранившиеся памятники, а также средневековые изображения подобных предметов. Это четырёхконечный крест с расширяющимися, раздвоенными на концах ветвями.

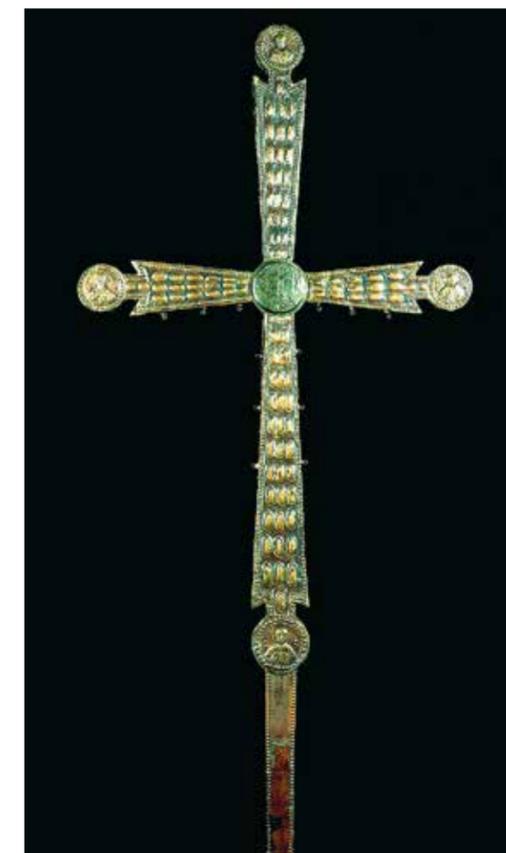
[378] Рындина, 1978. С. 48. Ил. 27–29; Бочаров, 1984. С. 295–296. Ил. с. 297; Стерлигова, 1996. Кат. 12. С. 144–148; Гормина, 2005. С. 26, 28–29. Ил. 19–21; Луцко, 2000/2.

[379] На лицевой стороне этих дисков при поздней чинке укреплены наугольники оклада Евангелия XV–XVI вв. с фигурами евангелистов Иоанна и Марка. Это даёт право думать, что и раньше здесь были представлены евангелисты, хотя нельзя исключить, что на всех дисках находились образы шестокрылов.

[380] Стерлигова, 1996. С. 148.

[381] Ср. византийский выносной крест XI в. в коллекции Новгородского музея с пятифигурным Деисусом на лицевой стороне и изображениями святых на обороте (Смирнов, 1975, с послесловием А. В. Банк); Стерлигова, 1996. С. 142; в этих же изданиях опубликован похожий крест XI в. из Лавры св. Афанасия на Афоне.

[382] Ср. литой медный крест, так называемый крест Евфимия Суздальского, первой половины—середины XIV в., приведённый в качестве ближайшей аналогии И. А. Стерлиговой (Владими́ро-Суздальский музей); Стерлигова, 1996. С. 147 (ил.). См. также: Стерлигова, 1993/1.



756

Ветви новгородского креста, как и некоторых других византийских и русских крестов XI–XII вв., а также их более поздних реплик, завершаются дисками (в данном случае—не совсем правильной формы) [ил. 756]. Основу креста Новгородского музея также относят к XI в., а появление набитых на обе её стороны серебряных пластин с тиснёнными (басменными) изображениями связывают с поновлением памятника на рубеже XIII–XIV столетий. При этом более поздних чинках большие участки этого оклада были заменены разновременными кусочками басмы и фрагментами других предметов утвари—пластинами оклада Евангелия, фрагментами рипид. Тем не менее значительная часть древних фигур сохранилась и позволяет судить о том, что декор обеих сторон креста был почти идентичен: в средокрестии помещён восьмиконечный крест с фигурой распятого Христа, на нижней ветви изображён св. Георгий в облике воина, на нижнем диске—Спас Нерукотворный, на верхней ветви—Вседержитель на престоле, на верхнем диске—серафим. Не совпадают лишь изображения над средокрестием—на лицевой стороне это поясной образ молящейся Богородицы, а на обороте—аналогичная фигура апостола Петра. Можно предположить, что на боковых ветвях, не сохранивших свою серебряную оковку, также находились поясные фигуры из деисусной композиции, а на дисках этих же ветвей—образы евангелистов (по два с каждой стороны) [379].

Пластины выносного креста выполнены в технике тиснения с использованием литых медных матриц и последующей доработкой изображений чеканом. Некоторые из матриц были употреблены дважды при изготовлении одинаковых композиций для лицевой и обратной сторон. Количество фигур не соответствует количеству листов серебра: на каждом из них оттиснуто по два изображения. Предполагается, что при починке креста мастер подбирал матрицы, подходящие к его форме [380], что отчасти объясняет странности изобразительной программы, не имеющей византийских аналогий и составленной из сюжетов, которые могли предназначаться для изделий другого типа или типов. Действительно, византийские кресты сходного облика имеют иной декор, более лаконичный и тематически прозрачный [381], а факт широкого распространения некоторых композиций этого оклада доказывают меднолитые кресты XIV в., крайне близкие, если не идентичные, «Распятию» в средокрестии новгородского процессионного и, видимо, отлитые в тех же формах, что и соответствующие матрицы его басмы [382] [ил. 757, 758]. Тем не менее ранняя датировка деревянной основы памят-



757

ника пока не доказана, а в подборе существующих изображений можно усмотреть известную логику, тем более что некоторые из них отгиснуты с матриц, вряд ли подходящих для изготовления других предметов церковной утвари [383].

В основе этой логики лежит принцип «магического» удвоения композиций, увеличивающего их символическое значение [384]. Он сокращает число сюжетов, которые можно было бы разместить на обеих поверхностях креста, но в определённом смысле повышает сакральный статус предмета: при выносе за пределы храма, в городском пространстве, две стороны креста оказывались

равнозначными и, следовательно, оказывали равное воздействие на все стороны света. Подобный подход к декорации крестов не известен ни по более ранним, ни по более поздним памятникам, но, возможно, он был созвучен новгородской культуре XIII–XIV вв., которой традиционно приписывают цельность и конкретность восприятия мира. Насыщение поверхностей креста разнородными сюжетами без их последовательного иерархического разграничения хорошо известно по поклонному Людогощенскому кресту 1359 г.—ещё одному новгородскому памятнику, принадлежащему не к элитарному, а более широкому слою местного искусства [385], к которому имеет отношение и выносной крест из Михайловской церкви, украшенный при помощи техники, не требующей больших затрат. Второй принцип выбора сюжетов, лежащий в основе замысла памятника, заключается в создании вертикальной оси из нескольких образов Христа, представленного в качестве страдающего и торжествующего Богочеловека. Нечто подобное мы снова можем найти в декоре Людогощенского креста, в центре которого изображён Деисус с фигурой тронного Спа-



758

757 Распятие. Великомученик Георгий. Деталь выносного креста
758 Крест преподобного Евфимия Суздальского. XIV в. Владимиро-Суздальский музей

[383] Сомнения в гипотезе о разновременности основы и оклада высказаны в статье В.Г. Пуцко, который приводит некоторые аналогии для композиций новгородского памятника, не высказываясь, однако, о сути его программы (Пуцко, 2002/2. С. 258, 260, 264).
[384] Эта точка зрения высказывалась А.В. Рындиной (см. её текст в издании: Стерлигова, 1996. С. 78).
[385] См. с. 543–552.

[386] См. наст. раздел, примеч. 295, 296.

[387] Древнейшая из икон такого типа (Архангельский областной музей изобразительных искусств) относится к первой половине XIV в., причём её глубоко провинциальное происхождение заставляет предположить, что в крупных центрах этот сюжет появился раньше. См. о ней и её иконографии: Смирнова, 2004/2. Кат. 21. С. 301–305.

[388] О значении слова «подножие» в контексте почитания креста см.: Сабалланович, 2004. С. 75. Примеч. 209. См. также наст. изд., с. 514, 538–539, 577.

[389] Преображенский, 2007/1; Преображенский, 2011. С. 116–141.

[390] Деревянные, покрытые росписью итальянские «Распятия» не были процессионными: эти монументальные произведения подвешивались к сводам на границе основной и алтарной частей храмов. Впрочем, связь с алтарным пространством в известной степени объединяет эту обширную группу памятников с запрестольным крестом из Новгорода.

[391] Следует отметить, что подбор сюжетов на итальянских «Распятиях» имеет довольно значительные отличия.

сителя, а в верхней части—Распятие. Те же композиции занимают центральное место и на выносном кресте Новгородского музея, хотя они располагаются в ином порядке: «Распятие»—в средокрестии, больше подходящем для размещения этой композиции, а образ Спаса на престоле, с которым тематически связаны фигуры молящихся Богородицы и апостола Петра—на верхней ветви. Такому распределению сюжетов можно найти неточные, но показательные аналогии—живописные итальянские «круцификсы» XII–XIV вв. с большой композицией «Распятие», увенчанной той или иной сценой триумфального характера (как правило, это «Вознесение» или «Христос во славе») [386]. На новгородском кресте эта ось дополнена образом Спаса Нерукотворного на нижнем диске. Будучи зримым свидетельством долготы Боговоплощения и одновременно доказательством реальности Божественной природы Христа, он тоже символически противопоставляется «Распятию» и при этом дополняет его. Аналогичная комбинация сюжетов, очевидно, не без влияния западных иконографических схем, появляется в русской иконописи XIV в. Она представлена иконами с помещёнными друг над другом изображениями Спаса Нерукотворного и Христа во гробе, которые отображают полярные, но вместе с тем взаимосвязанные «состояния» личности Богочеловека [387]. Есть основания полагать, что подобные сопоставления образов были сквозной темой для искусства позднего XIII и XIV столетий, причём в этом отношении Русь сближается, скорее, с некоторыми регионами латинского Запада, чем с Византией.

Тем не менее, если сравнить между собой эти «цепочки» образов Христа, окажется, что они читаются по-разному. Замысел икон Спаса Нерукотворного и Христа во гробе с их равноправными композиционными компонентами отражает общие, сформулированные в символическом ключе представления о бытии мира. Людогощенский крест с высоко вознесённым «Распятием» и приближенным к молящемуся «Деисусом» раскрывает идею спасения и воздаяния, которые стали возможными благодаря искупительной жертве. Программа основных композиций выносного креста даёт более сложную и в то же время ясную последовательность «теофаний». Центральным звеном этой цепочки является фигура распятого Спасителя, напоминающая о богослужебных функциях креста, находившегося в алтаре, и раскрывающая суть учения об искупительной жертве, принесённой Христом Святой Троице: не случайно «Распятие» помещено здесь ниже фигуры тронного Вседержителя, а между ними находятся фигуры молящихся Богоматери и Петра, которые не только

акцентируют тему умиловительной молитвы за мир, но и напоминают о посреднической роли Церкви, в числе прочего создавая своеобразную аллюзию на композицию «Вознесение». Однако не менее важно, что основные компоненты этой серии образов составляют почти исторический цикл, развивающийся сразу в двух направлениях, от любого из двух «триумфальных» сюжетов. Если начать его чтение с находящегося на диске нижней ветви «Спаса Нерукотворного», он будет напоминать о воплощении Бога Слова, «Распятие»—о крестной жертве, а «Спас на престоле»—о Воскресении, Вознесении и грядущем Втором пришествии Спасителя. Если взгляд зрителя будет двигаться в противоположном направлении, он проследует от тронной фигуры Господа—Творца и Владыки мира к сцене Распятия, резюмирующей новозаветную историю, и остановится на Нерукотворном образе, оставленном человечеству в качестве напоминания о безграничном могуществе Бога, апотропея и первоиконы, знака постоянного присутствия Спасителя в Его Церкви. «Спас Нерукотворный», формально нарушающий иерархию изображений, оказывается на подножии креста в качестве особой святости, напоминая о символическом осмыслении этого мотива в христианской традиции. И крест в целом, и его основание воспринимаются как «подножие» Божества [388], особый предмет поклонения, осуществляющий связь между землёй и небесами не только на идейном, но и на материальном уровне. Русская культура позднего XIII–XIV столетия демонстрирует особую склонность к выделению этой символически важной зоны [389], и в этом контексте необычное оформление выносного креста из Новгорода вряд ли является случайным иконографическим решением. Нечто подобное можно увидеть и на упоминавшихся итальянских крестах, хотя их назначение не совпадает с функциями новгородского памятника [390]. В их нижней части, которая, как правило, выделена своей формой, нередко помещаются надписи вотивного характера—своего рода вербальные образы поклонения святине, образы поклоняющегося распятому Спасителю и Его стигматам святого Франциска, сцены Сошествия во ад, внушающие молящимся надежду на спасение, или Пятидесятницы, напоминающие о спасительном пришествии Святого Духа в Церкви Христовой. Не исключено, что замысел изобразительного декора новгородского креста генетически связан с подобными произведениями, что, однако, не означает полного подобия их программ [391]. В частности, изобразительный декор итальянских памятников далеко не всегда следует линейному, историческому принципу размещения сюжетов, лежащему

в основе декорации креста из Новгорода, и, тем более, не предполагает двух встречных вариантов их прочтения.

Изображения на кресте из церкви Архангела Михаила на Торговой стороне представляют интерес не только своей иконографической программой, но и художественными свойствами. Это один из самых крупных изобразительных комплексов и в новгородской пластике своей эпохи, и в местном искусстве в целом. Несмотря на тиражный способ производства, лицевые пластины креста могут быть отнесены к продукции одной из основных мастерских города, обслуживавших и рядовые, и крупные храмы, к числу которых принадлежит и церковь Архангела Михаила на Торговой стороне. Крест мог попасть туда в сравнительно позднее время, однако, если он издавна хранился в этом храме, его создание соблазнительно связать со строительством частично сохранившегося до нашего времени каменного здания, датирующегося 1300–1302 гг. [392], — одного из первых монументальных сооружений Новгорода после возобновления крупного строительства в 1290-е гг. Как бы то ни было, на создание оклада креста на рубеже XIII–XIV вв. или несколько позже указывает стиль изображений. Их справедливо сравнивают с довольно цельной группой резных каменных иконок этого времени, скорее всего, имеющих новгородское происхождение, и с несомненно новгородским памятником монументальной каменной пластики — поклонным крестом из Боровичей (ГРМ) [393]. Все эти произведения объединяет определённое сходство типажей, укрупнённый масштаб фигур и в ряде случаев акцентированная «фасадность» композиции, геометризация многих элементов и явные воспоминания о системе линейной моделировки одежд, порождённой византийским искусством комниновского времени и в рудиментарном виде сохранившейся в провинциальном искусстве XIII в. Вполне справедливо и сопоставление тиснёных фигур креста с произведениями новгородской живописи последней трети XIII — начала XIV столетия (в частности, фигура св. Георгия и по иконографии, и по пропорциям очень похожа на образ того же святого на знаменитой иконе «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий», а также на образы святых воинов в росписи церкви Николы на Липне). Тем не менее изображения на кресте не вполне однородны. Некоторые из них выделяются особой экспрессией, особенно полно проявившейся в фигуре Христа на престоле, в лике Спаса Нерукотворного и образах шестокрылов. По сравнению с рельефами каменного Боровичского креста они очень динамичны. Так, удлинённая фигура тронного Спаси-



759

759 Спас на престоле. Богоматерь. Деталь выносного креста
760 Вознесение. Фреска церкви Св. Георгия в Курбинно (Македония). 1191 г.
761 Христос. Деталь тимпана западного портала церкви Сент-Мадлен в Везле (Франция). 1125–1130 гг.

теля имеет необычную особенность: ноги Христа поставлены асимметрично и сильно наклонены. Расположение складок ткани отчасти соответствует этой позе, образуя параллельные ногам диагонали, а отчасти противоречит ей, так как некоторые складки идут в противоположном направлении, образуя условную, но не графичную сетку выпуклостей и впадин [ил. 759]. Истоки подобной пластической концепции можно искать в византийском искусстве позднего XII в., так как роль наследия этого периода как фактора развития провинциальной художественной культуры XIII столетия вполне очевидна [ил. 760]. Тем не менее специфическое сочетание торжественной статики фигуры с как бы самостоятельным движением отдельных её частей могло возникнуть и под впечатлением от романской пластики [ил. 761]. Однако каково бы ни было происхождение иконографических и пластических мотивов, лежащих в основе рассматриваемой фигуры, важно, что они способствовали созданию «живописного» рельефа, выразительность которого значительно усиливает техника тиснения, дающая не крупные выпуклости и несколько размытый объём [394]. Если сравнить фигуру тронного Христа со знаменитой новгородской иконой Спаса на престоле из собрания А.И. Анисимова, которую относят к последней трети XIII в. (возможно, к 1270-м гг.) [395], станет ясно, что, в отличие от этого памятника и родственных ему произведений, сводящих к минимуму пластику, рисунок и цвет, а также в отличие от более развитых, но также условных рельефов Боровичского креста, оклад выносного креста относится к более позднему этапу развития русского искусства, интерпретирующему

архаичные формы в иллюзионистическом духе и безуспешно пытающемуся наполнить эмоциями старые типажи. За этим явлением просматриваются возобновление контактов русской культуры со столичным византийским искусством и внимание к его новым возможностям, которые воспринимаются поверхностно, в меру возможностей и личного опыта мастеров, но с явной заинтересованностью.

С большой долей осторожности к числу памятников этого типа можно отнести ещё одно значительное произведение новгородского серебряного дела, известное лишь по архивным фотографиям. Это литургический дискос, не позже конца XVII в. находившийся в Антониевом монастыре Великого Новгорода, в 1920-е гг. поступивший в собрание Новгородского музея и по неясным причинам покинувший эту коллекцию после 1934 г. [396] [ил. 762, 763]. Предмет имел скупую, но выразительную декорацию в виде «каменей» (стёкол) в гладких четырёхлепестковых оправках, густо заполняющих борт блюда. Эти украшения, следующие не византийской, а западной традиции, предполагающей заполнение поверхности предмета крупными цветными вставками — драгоценными камнями или стёклами не вполне правильной формы, сочетаются с гравированным изображением в центре дискаса, где в медальоне, обрамлённом лаконичным орнаментом из растительных завитков, представлен благословляющий обеими руками Христос Эммануил. Уже упоминавшаяся кацея из Киева, созданная ранее новгородского дискаса, свидетельствует о том, что этот иконографический тип в XIII–XIV вв. неоднократно использовался для украше-

[392] НЛ. С. 91, 330–331. О храме см. раздел «Архитектура», с. 95.

[393] Рындина, 1978. С. 47–48; Стерлигова, 1996. С. 77–80, 147.

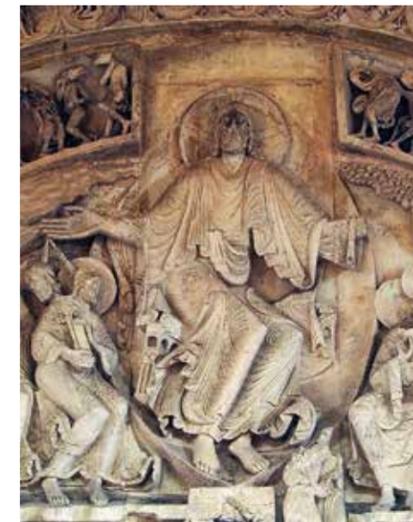
[394] Разумеется, надо иметь в виду, что тонкие пластины серебра помяты и деформированы.

[395] См. раздел «Живопись», с. 234–237.

[396] Описание памятника по фотографиям из собрания ИИМК: Стерлигова, 1996. Кат. 4. С. 124–125. Дискос впервые упоминается в описи Антониева монастыря 1696 г.: Опись Антониева монастыря, 1914. С. 264.



760



761

ния литургических предметов в форме чаши, хотя другие древнерусские диски с подобными изображениями не сохранились. Смысл иконографии Христа Эммануила многозначен, но основу её содержания составляет идея жертвы Христа, прекрасно соответствующая функциям литургических сосудов. Следует отметить, что на диске Антониева монастыря Христос Эммануил представлен не только как жертва, но и как приносящий и раздающий её архиерей (на это указывают жест архиерейского благословения и надпись, цитирующая слова Спасителя, произнесенные на Тайной вечере), а также как Бог Слово, принимающий жертву. Эта особенность памятника, напоминающая о главных содержательных аспектах росписей византийских и русских храмов середины—второй половины XII в. с многочисленными изображениями Христа, раскрывающими догматическое учение о Воплощении, реальности обеих природ Спасителя и искупительной жертве, принесённой Христом и принятой не только Богом Отцом, а всеми ипостасями Святой Троицы [397], позволяет думать, что подобные диски существовали и в домонгольское время.

Фигура Эммануила выполнена в технике резьбы по серебру, которая утвердилась в русском среброделии не позже первой трети XIII в. (об этом свидетельствует один из наиболее значительных памятников, созданных накануне монгольского нашествия—потир из Спасского собора в Переславле-Залесском). Предполагается, что приверженность к этой технике, потеснившей господствовавшую в Византии чеканку, была обусловлена не столько желанием уменьшить расход драгоценного металла, сколько воздействием западноевропейского серебряного дела романской и раннеготической эпохи. Не имея трёхмерного объема, резные изображения обладали особой выразительностью, не лишённой иллюзионистических черт: их прозрачность выявляла реальность металлической поверхности, в свою очередь подчёркивавшей лёгкость фигур и орнаментов, которые, если рассматривать предмет с разных точек зрения и при разном освещении, меняют степень своей активности, одухотворяя «плоть» предмета и создавая эффект длящегося во времени явления священных персонажей. Созвучные художественной культуре первой половины XIII в., эти свойства резьбы по металлу сохраняли свою актуальность и позднее. На рубеже XIII—XIV вв. и в последующие десятилетия они вполне органично осмыслились в контексте раннепалеологовского искусства, в который вписывается и образ Эммануила на новгородском диске. Ему свойственны некоторые архаические черты, выразившиеся скорее в некоторой невнятности



762



763

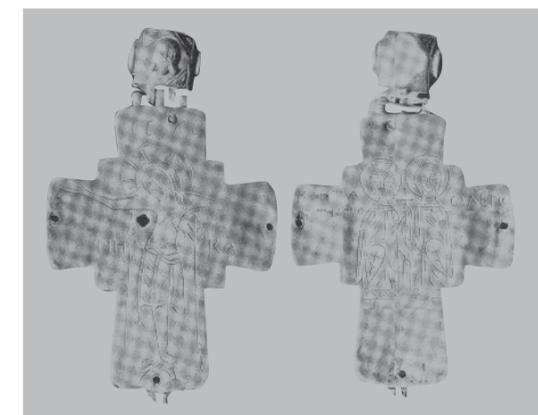
762 Диск с образом Христа Эммануила. Конец XIII—начало XIV в. Находился в собрании Новгородского музея (нынешнее местонахождение неизвестно)
763 Христос Эммануил. Деталь диска
764 Крест-энколпион. Распятие. Свв. Константин и Елена. Конец XIII—начало XIV в. Лицевая и обратная стороны

[397] Сарбьянов, 1994/1.
[398] Впрочем, особенности трактовки лица Эммануила заставляют вспомнить миниатюру с Иоанном Златоустом из Службника начала XIV в., который происходит из того же Антониева монастыря (ГИМ, Син. 605). См. раздел «Живопись», с. 291, 293.
[399] См. раздел «Живопись», с. 266–269.
[400] Стефлигова, 1996. С. 71.
[401] Николаева, 1976/1. С. 46–47. Ил. 13; Стефлигова, 1996. Кат. 31. С. 193–194. Е.А. Моршаква указывает на происхождение этого памятника из Благовещенского собора Московского Кремля (Моршаква, 2013. С. 181; крест лишь упоминается, но в каталог не включён).
[402] Христианские реликвии, 2000. Кат. 31. С. 123–125; Царский храм, 2003. Кат. 86. С. 246–247. На лицевой стороне креста с прямоугольными выступами на концах вырезаны фигура распятого Христа, Богоматери, Иоанна Богослова и двух архангелов, на обороте—полуфигуры мучеников Прокопия, Димитрия, Меркурия, Пантелеимона, а также святого Сисиния. Впрочем, нельзя исключить, что этот памятник относится ещё к первой половине XIII в.

формы, чем в её ключевых стилистических свойствах, мало связанных с наследием константиновской эпохи. Двойные контуры фигуры и складок естественно развиваются на плоскости, ограниченной орнаментальным бордюром, небольшой по площади, но не затеснённой, достаточной для того, чтобы поза и жесты Христа выглядели органично и свободно. Множество гибких, хотя и не вполне логично расположенных линий, распределяющихся по нескольким планам, освобождают фигуру от власти плоскости и позволяют видеть в ней пластический объект, пребывающий в реальном пространстве и, несмотря на свою сюжетную нейтральность, способный к перемещению в его пределах. Это подчёркивают незначительные, но заметные детали: неполная симметрия складок, округлость форм, не всегда мотивированная строением тела, ракурс лика с мелкими, лишёнными конструктивной определённости чертами, и сдвинутый с композиционной оси нимб. Это не просто внешние, формальные черты композиции, но и свойства, выражающие доступность персонажа: проникновенный взгляд Эммануила, лишённый ораторского пафоса, сближает памятник с образами искусства XIV в., а не предшествующего столетия. В новгородском изобразительном искусстве конца XIII—первой половины XIV в. у изображения Эммануила нет точных параллелей [398], но его можно сопоставить с иконой архангела Михаила из Ярославля (ГТГ), обычно датирующейся временем около 1300 г. [399]. Как и этот памятник, не имеющий прямого отношения к классицистическому искусству Византии, фигура Христа Эммануила на диске опирается на монументальные композиции XIII в., но отходит от характерной для них системы пропорций, типажей и принципов моделировки формы, которые сменяются более тонкими приёмами разработки объёма, позволяющими создать сложный по содержанию образ. В целом дискос из Антониева монастыря и украшающее его гравированное изображение следует расценивать не как свидетельство упрощения техники и стиля новгородского серебряного дела [400], а, напротив, как признак перелома в развитии русского изобразительного искусства, наметившегося около рубежа XIII—XIV вв. Хотя дискос не похож на новгородский же выносной крест с тиснёнными изображениями, кажется существенным, что фигуративный декор обоих памятников в художественном отношении представляет собой незамкнутую систему, далёкую от идеальной «плакатности» произведений последней трети XIII столетия.

Тиснённые пластины новгородского выносного креста и дискос из Антониева

монастыря представляют собой несколько случайно уцелевших фрагментов некогда обширного пласта произведений русского художественного металла, созданных около рубежа XIII—XIV вв. и свидетельствующих о только намечающемся, пока неуверенном постижении художественных новаций, которые к тому времени уже утвердились в искусстве византийского мира. Тот же процесс иллюстрируют и некоторые памятники малых форм, иногда производящие впечатление ремесленных изделий не очень высокого качества. Таковы некоторые наперсные кресты-мошевики из собрания Оружейной палаты—например, крест рубежа XIII—XIV вв. с резной сценой Распятия на лицевой стороне и фигурами Константина и Елены на обороте [401] [ил. 764] и, возможно, крест с «Распятием» и избранными святыми из Благовещенского собора, видимо, созданный несколько раньше [402]. Однако эти произведения, исполненные из драгоценных металлов, сложно отнести к числу заурядных предметов, тем более что некоторые из них, происходящие из ризницы московского Благовещенского собора, могли принадлежать членам разных ветвей княжеского рода Рюриковичей. Простота их исполнения даёт важную информацию о состоянии золотого и серебряного дела в разных русских центрах, свидетельствуя и о сравнительной невзыскательности заказчиков, и о том, что серебряники высокой квалификации, свободно владевшие широким набором техник и знакомых с высококачественными византийскими, русскими и западноевропейскими произведениями, было не так много. На этом фоне особенно ощутимы те новшества, которые отразились в изобразительном декоре выносного креста и дискоса из Новгорода, а также выдающиеся качества других, явно единичных памятников переломного времени, к числу которых отно-



764

сится драгоценная наперсная икона-складень (согласно терминологии источников, «воротная икона») работы мастера Лукиана (Музеи Московского Кремля).

Миниатюрный складень с двумя створками, исполненный из серебра в техниках литья, чеканки и гравировки, частично вызолоченный, местами покрытый чернью и украшенный жемчужинами, сохранил размещённую на рёбрах верхних частей створок надпись: «В лет 6820 написана бысть икона сия рукою раба Божия Лукиана». В ней не упоминается заказчик, несомненно, принадлежавший к княжескому роду или, может быть, к числу представителей высшего клира, однако сообщается имя неизвестного по другим источникам мастера, который воспринимал своё произведение как икону и в соответствии со средневековыми

представлениями о драгоценных образах определял свою работу по аналогии с произведениями живописцев. Дата, переданная с помощью кириллических букв, долгое время читалась как 6920, и поэтому исследователи относили складень к 1411/1412 г., иногда пытаясь связать его с политической ситуацией этого времени [403], хотя некоторые из них отмечали сходство памятника с произведениями XIII в. [404]. Недавно А.А. Турилов предложил новое прочтение даты—6820/1311–1312 г. [405], которое кажется убедительным, и дополнил его не противоречащими этому выводу наблюдениями над палеографией и орфографией надписей. Не давая ответа на все вопросы, связанные с этим выдающимся произведением, но выводя его из привычного художественного контекста, новая датировка во многом

765 Наперсная икона-складень («Складень мастера Лукиана»). 1312 г. Мастер Лукиан. Музеи Московского Кремля (в раскрытом виде)
766 Реликварий Святого Креста (полиптих из Флоренции). После 1254 г. Париж, Лувр
767 Реликварий великомученика Димитрия Солунского. XII–XIII вв. Лондон, Британский музей



766



767



765

[403] Основные публикации: Николаева, 1968/2; Николаева, 1968/1. Ил. 39–41; Николаева, 1971. Кат. 3. С. 33. Табл. 3; Николаева, 1976/1. С. 39–40; Рындина, 1973; Рындина, 1995. С. 280–282; Рындина, 2003. С. 577–578; Царский храм, 2003. Кат. 92. С. 259–262; Sainte Russie, 2010. N149. P. 351; Моршакова, 2013. Кат. 53. С. 264–274 (с более полной библиографией).
[404] Рындина, 1984. С. 94.
[405] Турилов, 2005 (как отмечает исследователь, при переводе на современное летоисчисление датировка складня колеблется от марта 1311 до февраля 1313 г.). В каталоге Е.А. Моршакковой приведена традиционная датировка памятника.
[406] Мотив кивория присутствует, хотя и в иной, более классической форме, в выходной миниатюре тверской Хроники Георгия Амартола первой четверти XIV в. с изображением Спаса на престоле, тверского князя Михаила и княгини Ксенни. Парная миниатюра, изображающая Георгия Амартола, имеет трёхлопастное обрамление с килевидным завершением, отчасти напоминающим форму складня Лукиана (см. раздел «Живопись», с. 275). Впрочем, последняя форма встречается и в гораздо более ранних русских памятниках, то есть не имеет датирующего или атрибуционного значения.

объясняет многие особенности складня, ранее отмечавшиеся исследователями, и в частности присутствие в его художественной структуре пласта романских форм.

Наперсная икона-складень работы мастера Лукиана представляет собой не просто сложный комплекс изображений, но развитую «архитектурную» форму, чья изощрённость особенно впечатляет из-за малых размеров предмета [ил. 765]. Это многослойная структура, у которой пока нет убедительных древнерусских, византийских или западных аналогий, хотя и на западе, и на востоке христианского мира существовали принципиально схожие, как миниатюрные, так и крупномасштабные, «сооружения» из драгоценных материалов, чаще всего выполнявшие роль реликвариев [ил. 766, 767]. Сама форма трёхстворчатого складня к началу XIV в. также была хорошо известна. Основной композиции складня является икона с трёхлопастным килевидным завершением, имеющая створки соответствующих очертаний. Присутствие этих створок, дополнительные архитектурные формы на их внутренней поверхности и в самом среднике, а также ажурная поверхность последнего, свидетельствуя о том, что складень рассчитан и на зрительное, и на тактильное восприятие, говорят о стремлении мастера усложнить структуру предмета, снабдить его внутренним пространством, которое символически равнозначно пространству рая и делает его доступным для зрения и осязания молящегося владельца. Это не условное, а вполне содержательное сравнение, так как средоточием складня является теофанический образ Христа на престоле, некий относительно размеров центральной части

триптиха, но именно из-за этого уменьшения масштаба и возникновения дополнительной зоны вокруг оказывающийся центром осязаемой модели мироздания. Значение этой фигуры маркировано дополнительными и не очень обычными в иконографическом плане элементами: мощным арочным подножием Спасителя и сенью над Его фигурой [406] [ил. 768]. Гранёные, украшенные кольцами опоры сени, поддерживающие ажурный архивольт и выпуклую купольную кровлю с килевидным подвышением, стоят на львиных масках, которые, как и вся эта конструкция, могут восприниматься как элемент престола. Видимо, это аллюзия на библейское описание трона царя Соломона с двумя львами у локотников и ещё двенадцатью львами, которые стояли «на шести ступенях по обе стороны» (3 Цар. X, 19–20).

Функции этого мотива явно шире, чем простое указание на могущество Христа. За ним прочитываются другие универсальные темы: тема ветхозаветного храма как образа новозаветных церквей, образ земного Иерусалима и его небесного архетипа и, соответственно, образ рая. Последний образ не только подразумевается, но и создаётся с помощью изобразительных мотивов. Это очень вариативные и живые для искусства раннего XIV в. растительные формы, служащие фоном фигуры Христа и заполняющие пространство вокруг кивория, а также внешнюю зону средника, заключённую между его краями и внутренним килевидным киотом. Ажурные, частично золочёные, а частично оставленные без золотого покрытия, с резными штрихами на листьях и жемчужинами-сердцевинами розеток, они оживлены фигурками птиц, которые отнюдь

не являются условными зооморфными элементами орнаментальной композиции, но, скорее, населяют чудесный пейзаж, подобно птицам, изображённым в «райской» части «Страшного суда» в росписи Дмитриевского собора во Владимире и в росписи хор церкви Бориса и Глеба в Кидекше [407]. Их сопоставление с образом Христа и, вероятно, с отсутствующим, но ключевым для понимания замысла складня образом заказчика напоминает о выходных миниатюрах Изборника Святослава 1073 г., где райские птицы сопровождают Спасителя, принимающего дар князя-донатора и обещающего спасение ему и членам его семьи. Однако в среднике складня фигуры птиц символически соотношены с образом Святого Духа «в виде голубине», венчающим сень над фигурой Христа. На одной вертикальной оси с ним, на лицевой грани оглавия складня, помещён образ Эммануила, благословляющего обеими руками. Не исключено, что все три изображения должны были составлять образ Святой Троицы. В таком случае складень был задуман как максимально полный образ богоявления, бытия Господа в Горнем Иерусалиме и в земной Церкви, где постоянно пребывает Святой Дух, оживляющий вселенную своими дарами. Эклисиологическое значение могут иметь и растительные мотивы: очевидно, они соотносились с образом «лозы истинной» — Христа, — дающей плод, от которого питаются верные. Не случайно некоторые птицы на складне представлены ключевыми плодами, то есть именно питающимися от щедрот Небесного Царя.

Выражая идею торжества божественной благодати и «жительствующей жизни», напоминая о Воскресении Христовом как предвещении всеобщего воскресения и провозглашая спасительность служения Церкви, центральная композиция складня Лукиана являет совокупность этих идей моментально, а не разворачивает их во времени. Тем не менее она устроена так, что предполагает некий путь приближения зрителя к истине, то есть к помещённой в углубление средника фигуре Христа, и к Царствию Небесному — раю. Некоторые элементы композиции облегчают этот процесс своей предметностью. Это составляющие «конструктивную» основу изображения выпуклые львиные маски и арочное подножие трона. Свидетельствуя о существовании осязаемой границы между земным и горным миром, они создают символическое «преддверие» последнего. Ту же функцию выполняют многочисленные фигуры на створках. Принцип их подбора во многом зависит от традиционной иконографии Деисуса: ей более или менее точно соответствуют образы Богоматери, Иоанна Предтечи и архангела Михаила на левой створке и апостола Петра — на правой. Тем



768

не менее неполнота, неравномерное распределение фигур, их размер, уменьшенный по сравнению с центральной фигурой Христа, и сочетание с дополнительными композициями делают эту программу нарочито нерегулярной, заставляя вспомнить неполный, разнесённый по разным поверхностям предмета и также соседствующий с образами иного типа Деисус на новгородском запрестольном кресте раннего XIV в.

«Неправильность» и асимметрия композиции складня указывают на разнообразие личных путей познания Бога, обозначенных фигурами разных персонажей. Однако эта особенность имеет и другие причины. Чтобы подчеркнуть триумфальный характер центрального образа Спаса и его связь с темой Воскресения, на правой створке помещены образы Распятого и жён-мироносиц, пришедших с ароматами к Гробу Господню (гробница с соответствующей надписью изображена на переднем плане, причём позы жён-мироносиц напоминают традиционные

[407] Орлова, 1997/2. Ср. описание рая в Успенском сборнике XII в., которое приводит Е.А. Моршакова в связи со складнем Лукиана: Моршакова, 2013. С. 268–269.

[408] Не исключено, что в эпоху, когда был создан складень Лукиана, существовали произведения такого же типа со сценой «Благовещение» в наверху створок. В более поздних русских складнях, и драгоценных, и иконописных, она встречается очень часто.

[409] Вероятно, этот образ генетически связан с иконографией сцены «Жёны-мироносицы у Гроба Господня» и, может быть, с русскими каменными иконками Гроба Господня, где присутствуют изображения ангелов с похожими крупными жезлами.

[410] Жёны-мироносицы, отождествлённые с сёстрами Лазаря Марией

768 Спас на престоле. Средник наперсной иконы-складня
769 Распятие. Апостол Пётр. Жёны-мироносицы у Гроба Господня. Правая створка наперсной иконы-складня

и Марфой, в качестве alter ego заказчика изображены на знаменитой выходной миниатюре «Явление Христа двум женам» в новгородской Псалтири второй четверти XIV в., ГИМ, Хлуд. 3 (Попова, 1972/2 (перизд.: Попова, 2003. С. 184–204); Попова, 1980. С. 38–64; Преображенский, 2017). Возможно, подобное восприятие образов жён было своего рода традицией, существовавшей в искусстве XIV столетия.

[411] Ср.: «Вознесите Господа Бога нашего и поклонитесь подножию ногу Его, яко свято есть» (Пс. XCVIII, 5); «Небо — престол Мой, земля — подножие ногу Моею» (Ис. LXVI, 1; Мф. V, 34–35; Деян. VII, 49); «Видем в селение его, поклонимся на место, идеже стоясте ноге его...» (Пс. CXXXI, 7).

[412] О значении слова «подножие» в этом контексте см.: Скабалланович, 2004. С. 75. Примеч. 209. Ср. также относительно поздний, но, очевидно, суммирующий более ранние идеи текст «Слова на новоявляющуюся ересь новгородских еретиков...» преподобного Иосифа Волоцкого. Иосиф понимает под подножием божественных ног вселенную, церковь и все священные предметы, включая крест и иконы (Жакокова, Лурье, 1955. С. 327–328). На этот памятник в связи с надписями на подножии Христа впервые обратил внимание Т.В. Анисимова (Анисимова, 2004. С. 314–315. Примеч. 55, 59).



769

позы предстоящих в композиции «Распятие», перекликаясь с расположенной выше сценой, где эти фигуры отсутствуют) [ил. 769]. Эти сюжеты, формально выбиваясь из общей системы, не выглядят изолированными: фигуры мироносиц вписаны в деисусную композицию и соседствуют с образом апостола Петра, что, очевидно, должно было вызывать в памяти молящегося евангельский рассказ о пришествии Петра к пустому гробу (Лк. XXIV, 12; Ин. XX, 6). Фигура архангела Михаила в наверху левой створки, сопровождающаяся надписью «Михаиль н(е)б(е)сн(ы)хъ силъ», соотносена с «Распятием» в симметричной части правой створки. На первый взгляд, это механическое соединение двух разных сюжетов [408], однако предстояние или служение архистратига небесных сил мёртвому Христу ярко свидетельствует о неизменности Его божественной природы, указывает на готовность ангельского воинства вступить в сражение с силами ада и возвещает грядущее Воскресение [409].

Хотя образ распятого надписан словами «Ис Хс» и «Ис Назарянин», здесь была бы вполне уместна надпись «Царь Славы», встречающаяся в изображениях Христа во гробе.

Система содержательных контрастов и ассоциативных сопоставлений сюжетов, образующих программу драгоценной наперсной иконы, позволила выявить смысловые пласты, традиционные для сцены «Деисус». Составляющие её персонажи одновременно предстоят распятому и воскресшему и пребывающему в Горнем Иерусалиме Христу, напоминая о том, что могущество Господа сочетается с Его бесконечной милостью к человеку и даёт последнему право обращаться к Нему с молением о спасении и напрямую, и через посредство святых. Её свидетельства являются не только роскошные орнаментальные формы средника, изображающие возвращённый человечеству рай, но и другие мотивы, связанные с почитанием святых Страстей Господних. Кроме массивного креста в сцене «Распятия», это фланкирующие его копии и трость, ради которых, вероятно, мастер пожертвовал фигурами предстоящих, и выделенный надписью Гроб Господень в арочке с фигурами жён-мироносиц. Тема этих реликвий, как известно, является одной из центральных для предметов личного благочестия, подобных складню Лукиана, хотя и более скромных по исполнению. И истинный Крест, и Гроб Господень воспринимались не только как доказательства реальности событий новозаветной истории, но и как важнейшие святыни христианского мира, соприкасавшиеся с телом Спасителя и дававшие верующим возможность опосредованного, но физически осязаемого общения с ним. Хотя складень работы мастера Лукиана был не мощевиком, а наперсной иконой, пластические изображения этих святых, дополняя объёмную фигуру средника, играли роль связующего звена между Небесным Иерусалимом, его земной «иконой» с её святыми местами, и Церковью с её иерусалимскими корнями. Жёны-мироносицы, представленные вместе с Гробом Господним, в контексте этих идей, очевидно, символизируют собой весь человеческий род, поклоняющийся телу распятого Христа, прославляющий Его Воскресение и принесением благовоний чтящий Святой Крест и Святой Гроб [410]. Крест и, возможно, Гроб Господень выступают здесь в качестве того «божественного подножия», которому надлежит поклоняться верующим. Библейские упоминания подножия престола Божия как святых, и в том числе некоего материального объекта, связанного с присутствием Божества [41], осмыслились в гимнографии как образы Креста Господня, возносившего над миром, или Голгофы, а также как образы Церкви, осуществляющей связь между человеком и небом [412].



770



771

Видимо, именно поэтому на складне Лукиана образы реликвий соседствуют с акцентированным подножием-скамеечкой под ногами Христа в середине. Разные способы выделения этого мотива известны по нескольким живописным изображениям тронного Спаса, созданным на Руси в XIV столетии. Одним из основных вариантов его зрительного обособления было размещение на передней грани этого подножия или сразу под ним вотивных надписей, которые, судя по сохранившимся памятникам, могли содержать имена заказчика и мастера или только имя исполнителя произведения [413]. Складень Лукиана также имеет надпись такого содержания, указывающую на то, что создатель этого произведения не только был уважаемым мастером-ювелиром, но и считал себя соучастником благочестивого деяния не названного по имени владельца. Это совпадение вряд ли случайно: по-видимому, одним из главных компонентов замысла произведения была идея вотивного образа тронного Христа с надписью, как бы заменяющей собой донаторский портрет. Из-за малых размеров наперсной иконы такой текст пришлось поместить на

гранях её створок, но пышная архитектура подножия и орнамент на его верхней плоскости указывают на то, что оно относилось к числу ключевых элементов композиции. Святыней-«подножием» Бога, приближающим человека к месту Его реального присутствия, видимо, должен был стать и сам складень, в соответствии с этой высокой целью задуманный как «шедевр» в средневековом смысле слова—тонкий по исполнению, драгоценный и максимально насыщенный изображениями предмет.

Фигуры и композиции, которые оказывались перед взором молящегося после того, как он открывал створки наперсной иконы, в яркой форме воплощали ключевые положения учения об искупительной жертве, Воскресении Христа и спасении человеческого рода, но были рассчитаны на индивидуальное осмысление этих тем. В ещё большей степени на частную молитву христианина ориентированы многочисленные изображения на внешних сторонах складня. Лицевые поверхности створок заняты шестью медальонами с фронтальными полуфигурами святых—Ангела-хранителя, Николая Чудотворца, пророка Илии, мученика Димитрия

[413] См. примеч. 227, 292–294. Важно, что программа некоторых из этих произведений основана на принципе соединения образа торжествующего Христа со страстными мотивами.

[414] А.В. Рындина, исходя из традиционной датировки памятника (1412 г.), предположила, что здесь было оставлено место для образа патронального святого великого князя Василия I.

[415] Согласно распространённой версии, образ Ангела-хранителя присутствует в одном из медальонов новгородского Людогосенского креста 1359 г. (см. с. 551). Если эта идея верна, она не очень противоречит коллективному характеру заказа, так как изображение ангела могло восприниматься каждым заказчиком и молящимся на персональном уровне.

[416] Об этом сюжете см.: Сперанский, 1893; Николаева, 1968/2; Рындина, 1972/2; Стерлигова, 1996. Кат. 95, 96. С. 372–374; Бенчев, 2005.

770 Наперсная икона-складень (в закрытом виде). Изображения избранных святых на створках

771 Наперсная икона-складень. Обратная сторона. Архангел Сихаил и Сисиний. Семь спящих отроков Эфесских

772 Двусторонняя наперсная икона. Христос и семь спящих отроков Эфесских. Архангел Сихаил и Сисиний. XIV в. Сергиев Посад, Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии

773 Суздальский змеевик. Семь спящих отроков Эфесских. XII в. ГИМ

Солунского и мученика-врача Козьмы [ил. 770]. Шестой медальон, находящийся в верхней части правой створки, не был доделан: здесь видна только заготовка аналогичной фигуры святого, не позволяющая определить не только его имя, но и чин святости. Можно было бы предположить, что по каким-то причинам незаконченной осталась фигура целителя Дамиана, парная Козьме. Однако не исключено, что здесь должен был находиться образ соимённого заказчику святого, который скончался на финальной стадии работы над складнем (отчасти это могло бы объяснить отсутствие его имени в надписи), другого лица, которому заказчик (или сам мастер) собирался поднести драгоценную наперсную икону, или, наконец, самого Лукиана, по каким-то причинам не исполнившего свой первоначальный замысел [414].

Во всяком случае, ясно, что для створок были выбраны образы наиболее почитаемых святых-заступников, дополненных уникальной для своей эпохи (как бы ни датировать складень) фигурой Ангела-хранителя—персонального покровителя конкретного, хотя и неизвестного по имени человека [415]. Ангел держит в обеих руках свиток-бандероль с идущей по горизонтали именуемой надписью, и это необычное для византийской традиции расположение свитка, возможно, основанное на западных образцах, дополнительно привлекает внимание к его фигуре. Все образы святых связаны воедино орнаментальными мотивами—широкой профилированной полосой, образующей медальоны, и перевязывающей их узкой лентой, которая в свою очередь образует крупные плетёные узлы. Эти детали, отражающие не только вкус к плетёным мотивам, но и системность мышления мастера, оперирующего хорошо читающимися формами, вряд ли имеют чисто декоративное значение. Они, а также образ благословляющего Эммануила на оглавии, остававшийся обзорным и при закрытых створках, объединяют слабо связанные между собой фигуры святых в систему, которая, очевидно, должна была соотноситься и с образом мироздания, и с образом Церкви, состоящей из святых разных чинов. Не случайно внутри этой композиции, над медальонами, помещены личины Солнца и Луны, создающие переход от довольно узкой идеи заступничества святых за определённое лицо к более широкой, имеющей вселенский масштаб, но также сфокусированной на идее спасения программе внутренних поверхностей складня.

Декор тыльной стороны предмета отчасти воспроизводит систему декора срединки складня. Обрамление-киотец с килевидным верхом выделяет центральную композицию, изображающую архангела Сихаила и преподобного Сисиния [ил. 771]. Она основана на известных в Византии и Древней Руси апокрифических текстах, породивших довольно широкое почитание Сисиния как спасителя от двенадцати лихорадок (трясовиц), насылавших на людей разные болезни, и имеет аналогии в русской меднолитой пластике XIV в. [416] [ил. 772]. Вокруг киотца представлены семь спящих эфесских отроков в сопровождении надписей, воспроизводящих не современный, принадлежащий византийской традиции, а римский вариант их имён. Эта композиция, подобно сцене с Сисинием и Сихаилом, имеет защитный характер: имена семи отроков Эфесских часто писались на амулетах, бытовавших как у христианских, так и нехристианских народов, а соответствующее изображение времени от времени встречается на змеевиках и иконках византийского и русского про-



772



773

исхождения [ил. 773], в том числе на русских каменных и литых образках XIV столетия [417]. Популярность этой сцены, также попадавшей на фасады и в интерьеры храмов, объясняется контаминацией нескольких идей, уводящих и в мир христианского богословия, и в сферу поверий и заклинаний апотропеического свойства. Сон и чудесное пробуждение этих святых можно было понимать как доказательство реальности воскрешения мёртвых [418], но в то же время буквальное прочтение сюжета позволяло видеть в отроках чудотворцев, дающих человеку «сон животный» (об этом говорит надпись на змеевике из суздальского Рождественского собора в ГИМ [419]). Само число этих святых—семь—имело сакральное значение во всех пластах христианской культуры, ассоциируясь с полнотой бытия, днями творения, семью столпами дома Премудрости и семью таинствами Церкви. Все эти значения сюжета вполне гармонируют с содержанием программы складня, однако соединение фигур отроков с образом избавителя от трясовиц, известное по русским медным иконкам XIV в. [420], говорит о том, что именно защитные свойства обеих композиций были наиболее актуальными для владельца наперсной иконы. Их размещение на её обороте обусловлено не только иерархической второстепенностью двух сцен, но и тем, что при ношении на груди именно тыльная сторона складня физически соприкасалась с владельцем. Действенность этого компонента изобразительной программы усиливалась изображением креста на обороте оглавия, а также помещёнными на его верхней плоскости личинами Живота и Смерти, соединёнными с помощью плетёного узла [ил. 774]. По-видимому, это также изобразительное «закливание», впрочем, не ограничивающееся схожими функциями: обе маски, подобно парным изображениям Солнца и Луны на створках, растительным мотивам и архитектурным формам, участвуют в создании образа мира, в котором есть место и установленным свыше законам, и чудесам, посредством которых Бог и святые—заступники за человеческий род—воздействуют на «естества чин», и, наконец, вполне определённым, доступным человеку механизмам общения с высшими силами.

Несмотря на уникальность складня мастера Лукиана, очевидно, что и отдельные элементы его изобразительного декора, и их комбинации, и, что особенно важно, сам тип мышления авторов программы не соответствуют реалиям русской культуры начала XV в.—времени, которым ранее датировали этот предмет. Он адекватен не произведениям этой эпохи с их прозрачным замыслом и более или менее классицизирующим обликом, но памятникам конца XIII—первой



774

половины XIV столетия, которые часто сочетают панорамный взгляд на историю спасения со сложной комбинацией сюжетов, пренебрегая их иерархией, но обнажая основные законы бытия мира и находя для них осязаемую изобразительную форму. О том, что драгоценная икона-складень действительно была создана в раннем XIV столетии, свидетельствуют и стилистические особенности изображений, которые сложнее объяснить в контексте искусства начала XV в. [421]. Они находят определённые параллели среди более ранних памятников русской металлопластики, в числе которых есть литые иконки с многолопастным завершением, аналогичной формы киотцами, выделяющими сравнительно небольшой средник довольно густым, хотя более лаконичным и традиционным орнаментальным заполнением полей, и высоко рельефными фигурами, имеющими довольно правильные, но утяжелённые пропорции и крупные головы [422]. Сцена «Распятие» на створке складня по иконографии и композиционному строю довольно близка изображениям на тот же сюжет, украшающим уже упоминавшийся новгородский выносной крест начала XIV в. и литой крест преподобного Евфимия Суздальского [423]. Вероятно, сопоставимые образы можно обнаружить и в русской каменной пластике рубежа XIII—XIV вв. Однако более важно общее впечатление от композиций на внутренних поверхностях и на створках складня. Их развитое пластическое решение лишь подчёркивает нерасторжимую связь произведения с художественной культурой последней трети XIII—начала XIV в. Литые, а затем доработанные чеканами и резцом фигуры имеют чётко выраженный фасад, даже если они показаны в повороте или движении. Их жесты не предполагают продолжения, а выражение ликов остаётся неизменным.

774 Наперсная икона-складень. Личины Живота и Смерти на оглавии
775 Складень-мошевик. Избранные святые. Первая половина XIV в. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

[417] Рындина, 1972/2.
[418] Моришкова, 2013. С. 272–273.
[419] Рындина, 1972/2. С. 217–218.
[420] Стерлигова, 1996. Кат. 95, 96. С. 372–374.
[421] Сходство складня с некоторыми русскими и балканскими памятниками XV в., отмечавшееся в литературе, основано на частичном совпадении долго использовавшихся мотивов типа многолопастной килевидной арки, а в ряде случаев может быть объяснено общими истоками тех или иных художественных явлений, развивавшихся на протяжении XIV—XV столетий.
[422] Стерлигова, 1996. Кат. 95–100.
[423] См. с. 568.



775

[424] Рындина, 1973.
[425] Там же.
[426] Там же.
[427] См. работы, указанные в примеч. 403.
[428] Турилов, 2005. С. 152–153, 155–156. А.А. Турилов обращает внимание на совпадение имени митрополита и имени апостола Петра на правой створке, но признаёт, что попытка связать складень с заказом митрополита Петра наталкивается на существенные препятствия—отсутствие его имени в надписи и «фольклорные сюжеты» на обороте, плохо вяжущиеся с гипотезой об архиепископском заказе. Что касается гипотетических заказчиков-князей, то состав изображений не позволяет найти подходящих кандидатов, так как, если считать фигуры святых на створках патрональными, они не совпадают с именованным галицко-волинского, тверского и московского (добавим—и суздальско-нижегородского) княжеских домов в первые десятилетия XIV в.
[429] См. раздел «Архитектура» (с. 18–66) и наст. раздел, с. 471–476.
[430] Следует напомнить о том, что и в XIII, и в начале XIV в. новгородскими князьями считались представители владими́ро-суздальского дома, так что даже «новгородская» версия происхождения складня не отменяет возможности княжеского заказа, в особенности—заказа, исполненного новгородцем, переселившимся на Северо-Восток.

Одежды составляют единое пластическое целое с телом, хотя складки, как правило, имеют сложный и в общем логичный рисунок. Ощущение пространственности композиций создаётся не из-за их оптической убедительности, а из-за соединения многочисленных выпуклых форм разной высоты и сложности, а также благодаря самой конструкции предмета с несколькими слоями-планами, которые образованы разными типами обрамлений и сквозных орнаментов. Не последнюю роль здесь играет разнообразие поверхностей—гладких, ажурных, орнаментированных—и материалов: густой позолоты, лишённых золочения участков серебра и черни, заполняющей поля створок изнутри и снаружи. Если отвлечься от этих и других приёмов, создающих эффект живописи светом и цветом, и извлечь фигуры из их архитектурно-орнаментального окружения, станет ясно, что это цельные, собранные и могучие образы без явных признаков искусства XIV в. Как отмечали исследователи [424], их выразительность и энергия во многом родственны произведениям романской пластики, а приём частичного золочения серебряной поверхности продолжает традиции ювелирного искусства романской эпохи. Обращение к этим традициям естественно для Руси раннего XIV в., но маловероятно для начала XV столетия.

Впрочем, было бы неверно думать, что новая эпоха никак не отразилась в облике складня. Она даёт о себе знать и в острях, имеющих готические истоки орнаментальных мотивах [425], и в развитой структуре «интерьера» складня, как бы компенсирующей традиционность изображений, в высокой степени детализации объёма, а также в противопоставлении величественно-беспощадной центральной фигуры Христа более эмоциональным фигурам на внутренней поверхности створок. Изображения

на оборотной стороне наперсной иконы, лишённые рафинированности центральных композиций, кажутся выполненными не просто более небрежно, но и более свободно. Исследователи объясняют это тем, что в работе над складнем кроме главного мастера (Лукиана?) мог участвовать ещё один серебряник [426]. Имея меньше опыта, он мог принадлежать к следующему поколению мастеров, склонному к изменениям сложившейся художественной системы.

Складень Лукиана—один из тех ключевых памятников своей эпохи, которые, будучи хорошо известны исследователям, тем не менее требуют дальнейшего изучения. Одной из главных связанных с ним проблем является вопрос о месте его создания. Пребывание складня в казне московских великих князей делает вероятным его связь с культурой Северо-Восточной Руси. Этого мнения придерживалась Т.В. Николаева, пытавшаяся доказать суздальско-нижегородское происхождение драгоценного образа [427]. По мнению А.В. Рындиной, складень был создан в Москве иностранным мастером, прибывшим с побережья Адриатики, из Далмации. А.А. Турилов, отметивший, что надписи складня, и в частности особенно важная для его атрибуции надпись с именем Лукиана, выполнены восточным славянином, предположил, что истоки форм и приёмов этого памятника следовало бы искать в Западной и Юго-Западной Руси второй половины XIII в.—прежде всего в Галицко-Волинском княжестве. Исследователь допускает, что на Северо-Восток мог переместиться и сам предмет, и его автор: исторические условия раннего XIV столетия, и в том числе факт переезда во Владимир уроженца Волины митрополита Петра, делают такую ситуацию весьма вероятной [428]. Разумеется, из-за отсутствия дополнительных документальных данных и полной утраты драгоценных предметов, происходящих из Южной и Западной Руси, эта гипотеза остаётся фактически недоказуемой. Однако она вполне правдоподобна и в отношении Галицко-Волинских земель, где во второй половине XIII в. очень интенсивно развивалась художественная жизнь [429], и в более широком смысле, так как позволяет вернуться к идее о связи складня Лукиана с одним из русских центров. Строго говоря, нельзя исключить, что он был исполнен и в каком-то городе Северо-Востока, и на Северо-Западе (скорее всего, в Новгороде [430]), причём и первая, и вторая версия вполне допускают предположение о галицко-волинском или западно-русском происхождении мастера и не противоречат наблюдениям исследователей об использовавшихся им приёмах и мотивах западноевропейского искусства.



776



777

В работе о складне мастера Лукиана Т. В. Николаева упомянула и опубликовала памятник, который она считала его единственной, хотя и неполной аналогией—складень-диптих (мошевик) из Покровского монастыря в Суздале, отнесённый исследовательницей ко времени не позднее середины XIV в. [431] [ил. 775]. Сопоставление этих произведений кажется верным. Хотя суздальский памятник уступает складню Лукиана по качеству, имеет более простую структуру и лаконичную изобразительную программу, оба предмета несомненно обладают общими чертами. Это форма средника, принцип выделения углублённого киота с килевидным венчанием (в суздальском складне основное изображение утрачено), густой травный орнамент вокруг, изображения защитно-патронального характера на второстепенной поверхности, приём заполнения фона чернью и, наконец, редкий иконографический мотив—полуфигура ангела или архангела с горизонтально развёрнутым свитком в обеих руках. По-видимому, складень из Суздаля, нуждающийся в дополнительном изучении, представляет собой редкий пример прямого, хотя и неполного подражания складню Лукиана или другим, утраченным памятникам подобного типа. Суздальское происхождение второго складня сложно считать весомым аргументом, доказываю-

щим, что он был исполнен именно в Суздале или Нижнем Новгороде, но вряд ли будет ошибкой отнести его к числу среднерусских памятников. На этом основании среднерусским или, по крайней мере, исполненным для связанного с этим регионом заказчика можно считать и складень 1312 г.

Исключительно высокое качество складня мастера Лукиана, скорее всего, выделяло его не только на фоне немногих сохранившихся произведений русского художественного металла раннего XIV столетия, но и среди большинства когда-либо существовавших изделий того времени. Из уцелевших памятников с ним можно сопоставить лишь знаменитый ковчег-мошевик с гравированными изображениями, также находившийся в ризнице московского Благовещенского собора (Музеи Московского Кремля) [432] [ил. 776, 777]. Он имеет простую форму квадрифолия без дополнительных украшений, но внутри делится на несколько отсеков. Средний из них предназначался для более раннего реликвария, относящегося к первой трети или половине XIII в. и, согласно надписи, содержавшего ценнейшие святыни—частицы истинного Креста, крови Христовой, ризы Христа, Гроба Господня и ризы Богородицы. Очевидно, они принадлежали членам одной из ветвей рода Рюриковичей, передавались из поколения в поколение,

[431] Николаева, 1968/2. С. 101–102. Рис. 7–8. До этого произведение, находившееся в Суздальском музее, было опубликовано В. Т. Георгиевским: *Георгиевский*, 1927. С. 27. Табл. XXI-1. [432] Размеры ковчега—11×10,4. См.: Николаева, 1960. С. 28–29. Рис. 3; Николаева, 1976/1. С. 97–98. Рис. 37; Вагнер, 1971. С. 14. Ил. 17; Попов, Рындина, 1979. С. 489–493, 541–544. Кат. 1; Качалова, Маясова, Щепникова, 1990. С. 89. Табл. 249, 250; Христианские реликвии, 2000. Кат. 4. С. 43–45; Турилов, 2002. С. 66–69.

776, 777 Ковчег-мошевик. Архангел Михаил, свв. Борис и Глеб. Святитель Николай Чудотворец. Первая четверть XIV в. Музеи Московского Кремля. Лицевая и оборотная стороны
778 Святитель Николай Чудотворец «Заступник». Обратная сторона каменной иконки. Первая половина XIV в. ГРМ

и через какое-то время сам реликварий стал восприниматься как святыня, для которой изготовили новый ковчег. По мнению А. А. Турилова, во внутреннем ковчеге находились части «страстей Господних», которые в 1218 г. полоцкий епископ принёс из Царьграда владимирскому великому князю Константину Всеволодовичу [433]. Если эта гипотеза верна, то оба мошевика должны были и далее принадлежать какой-то из ветвей потомства Всеволода Большое Гнездо. Впрочем, на связь этих произведений с родом владимиристо-суздальских князей и их тверских, ростовских или московских потомков косвенно указывает и происхождение мошевиков из домового храма московских государей.

Гладкие золочёные поверхности внешнего ковчега украшены резными изображениями святых, почти полностью занимающими каждую из сторон. На одной из них представлен архангел Михаил в лоратных одеждах византийских императоров (это не единственный, но широко распространённый в византийском и древнерусском искусстве вариант его иконографии, иносказательным образом вписывавший носителей земной власти во вселенскую иерархию). По сторонам в медальонах изображены русские святые князя Бориса и Глеба с их традиционными атрибутами—шапками, мученическими крестами и мечами. На второй стороне мошевика находится изображение святителя Николая Чудотворца в рост, сопровождающееся редкой надписью, в которой святой именуется «заступником рода крестьянского (христианского)». Это изображение принадлежит к особому иконографическому типу с принятым в литературе условным названием «Никола Зарайского». Имеющий византийские истоки и западноевропейские параллели, он окончательно оформился и получил распространение на Руси в XIII–XIV вв. [434]. Николай Чудотворец изображён с высоко воздетыми руками—благословляющей десницей и левой рукой, поддерживающей евангельский кодекс. Подобные изображения святых епископов, и в особенности Николая Мирликийского, показывают их в состоянии особого напряжения духовных сил, присущих епископскому сану вообще и его конкретным носителям в частности, свидетельствуя о способности представленного персонажа благотворно воздействовать на судьбы верующих [439]. Образ святителя Николая на мошевике Благовещенского собора лишён идеальной симметрии, свойственной многим композициям такого типа, но жесты этой фигуры также очень внушительны. Они почти аналогичны жестам архангела Михаила на обеих сторонах реликвария, что объясняется не только желанием сделать

парные композиции симметричными, но и тем, что заказчик произведения в равной степени искал заступничества этих персонажей и стремился удвоить силу воздействия образов. В случае с изображением Николая Чудотворца это стремление очень красноречиво отразилось в именуемой надписи: эпитет «заступник роду крестьянску» прекрасно передаёт смысл иконографического типа, хотя может соединяться и с другими вариантами иконографии этого же святого [436] [ил. 778].

Состав изображений на ковчеге явно не соответствует хранившимся в нём реликвиям (с ними никак не мог быть связан образ архангела Михаила). Скорее всего, он имел более общий смысл, выражавшийся в надежде на действенную помощь почитаемых святых. Образы Бориса и Глеба и их сочетание с фигурой архангела позволяют предположить, что заказчиком произведения был кто-то из членов княжеского рода, владевшего более ранним мошевиком со страстными реликвиями, но всё это не даёт надёжных оснований для определения того, несомненно, крупного центра, где был создан памятник. Более ясен вопрос о его дате. Большинство исследователей сходится в том, что ковчег относится к первой четверти XIV в. (датировка была подтверждена палеографическим анализом надписей) [437]. Об этом позволяют судить резные изображения. Как и многие другие памятники первых десятилетий XIV в., они во многом зависят от произведений предыдущего столетия. Наследие

[433] Там же. С. 60–62.
[434] Ср. близкие по времени примеры в новгородской живописи—миниатюры с Иоанном Златоустом из Соловецкого Службеника (РНБ, Сол. 1017/1126) и икону Николая Чудотворца из села Озерёво (ГРМ). См. раздел «Живопись», с. 287–288, 295–297.
[435] *Преображенский*, 2012/2 (с библи.).
[436] Ср. каменную иконку первой половины—середины XIV в. с «Богоматерью Орантой» на лицевой стороне из ГРМ (*Попов, Рындина*, 1979. С. 534, 582, 611. Кат. 23; Николаева, 1983. Кат. 235; Святой Николай Мирликийский, 2006. Кат. 91. С. 205).
[437] Турилов, 2002. С. 66–69.

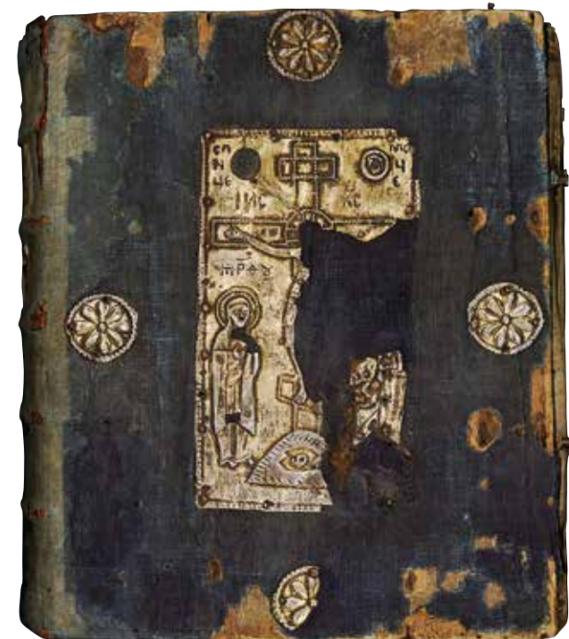


778

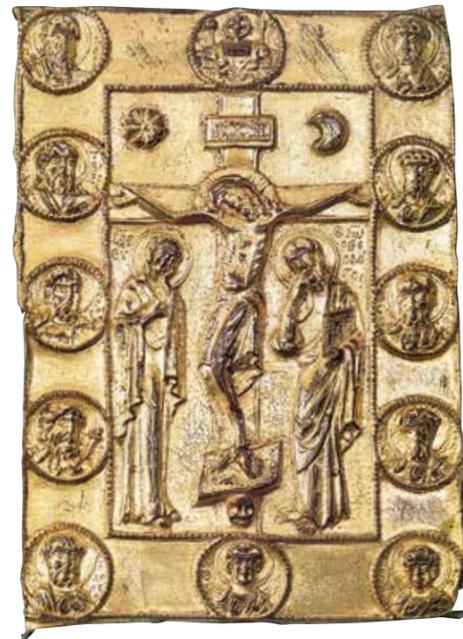
этого времени ощущается в торжественности композиций, ясности силуэтов, значительном масштабе фигур, исходящем от них ощущении физической и духовной крепости персонажей. Однако даже по сравнению с памятниками рубежа XIII–XIV вв. очень многое изменилось: композиции стали ритмически организованными, фигуры—грациозными и гибкими, их контуры—плавными, а складки одежд, неравномерно распределённые по поверхности, но меняющие степень своей плотности, облекая тела, как бы наполнились воздухом. Идея цельной, хотя и сложно расчленённой массы уступила место скупому намеченному объёму, существующему и движущемуся в нескольких пространственных планах, между которыми нет чётких границ. Иллюзионистическая реальность этих пространственных отношений подчёркивается идеальной пустотой фона, лишённого каких-либо «сюжетных» намеков на глубину—горок или палат. Лики святых на мощевике трактованы скупой, но индивидуально: они имеют мало общего с классическими типажам, однако решены асимметрично, а в изображениях небольшого размера—почти гротескно. Впрочем, это не лишает композиции величия, а обогащает их содержание, поскольку святые воспринимаются не только как непоколебимые защитники христиан вообще, но и как участники диалога с молящимся, источники утешения или герои, находящиеся в процессе духовного поиска.

Резные изображения на кремлёвском мощевике принадлежат к тому пласту рус-

ского искусства первой трети или половины XIV в., который демонстрирует лишь относительное знакомство местных мастеров с формами, определяющими характер византийской культуры этой эпохи [438]. Здесь не видно попыток постижения классицистического художественного языка, хотя чувствуется внутренняя готовность части русских серебряников к его изучению. Об этом свидетельствуют метаморфозы традиционной техники резьбы по серебру, которая под воздействием серебряного дела Западной Европы применялась на Руси в XIII в. Точность резных штрихов, свободное варьирование их длины и глубины и вместе с тем скупость, способствующая созданию ясной, не перегруженной формы, вряд ли являются только особенностями индивидуального почерка исполнителя образов на мощевике Благовещенского собора. Они раскрывают суть нового типа художественного сознания—конструктивного, активно и со знанием дела преобразующего материю, представляющего мир как предсказуемую, но вариативную систему, чьи универсальные законы оставляют место и для духовных поисков человека. Эту точность видения мира и сознательное отношение к происходящим в нём процессам вряд ли нужно связывать с каким-то одним регионом или художественным центром Руси. Если говорить о ковчеге-мощевике из московского Благовещенского собора, его устоявшаяся атрибуция как тверского памятника не может быть доказана [439]. По существу, она основыва-



779



780

[438] Среди произведений иконописи к той же стадии принадлежит икона архангела Михаила из ГТГ и Николая Чудотворца из Муромского музея, а также две миниатюры Фёдоровского Евангелия первой трети XIV в. с изображениями Феодора Стратилата и Иоанна Богослова (см. раздел «Живопись», с. 266–268, 271–272, 318–321). [439] *Полов, Рыбина*, 1979. С. 489–493, 541–544.

779 Оклад Евангелия. Распятие. Первая треть XIV в. (1325–1330 гг.?). РНБ, Соф. 2
780 Оклад Евангелия. Распятие и апостолы. Конец XIII—начало XIV в. Афон, Протат
781, 782 Створчатая панагия новгородского архиепископа Моисея. Воскресение—Сошествие во ад, избранные святые, Распятие, евангелисты и небесные силы. Святая Троица, Богоматерь Знамение. 1324–1326 гг. (верхняя створка), середина XV в. (нижняя створка). Новгородский музей
783 Воскресение—Сошествие во ад, избранные святые, Распятие. Каменная иконка. Первая треть XIV в. Местонахождение неизвестно



781



782



783

ется лишь на сходстве фигур ковчега с более поздней гравированной пластиной «Святая Троица» на так называемых Тверских вратах из Покровского собора в Александрове, однако сейчас гипотеза о происхождении этих церковных дверей из Твери выглядит очень спорной [440]. С учётом иконографической программы мощевика и данных о его пребывании в Московском Кремле этот переломный памятник можно связывать с территорией Северо-Восточной Руси, не отвергая и версию о его тверском происхождении.

Произведения, подобные ковчегу-мощевнику из Благовещенского собора, в первой трети XIV в. могли создаваться и в Новгороде, однако в целом новгородские памятники этого времени имеют другой облик. Они также свидетельствуют

[440] См. с. 527–530.
[441] *Стефлигова*, 1996. Кат. 16. С. 157–158. Публикация колофона рукописи: *Столярова*, 2000. Кат. 228. С. 229. В записи нет точной даты, поэтому Евангелие можно было бы отнести как к первому, так и ко второму сроку правления владыки Моисея (1352–1359). Л. В. Столярова отмечает, что более вероятной является ранняя датировка; с ней согласуются и художественные особенности оклада. В «Сводном каталоге славяно-русских рукописей XIV в.» (СК, 2002. Кат. 114. С. 230–231) кодекс датирован началом XIV в.; авторы описания отмечают, что запись с именем архиепископа Моисея сделана не писцом, а сам Моисей, судя по записи, был не заказчиком, а лишь владельцем Евангелия. Представляется, что выражение «стяжавшаго книги сия» может описывать и акт заказа кодекса. Тем не менее его оклад может относиться и к началу—первой четверти XIV в.

об эволюции местного художественного металла, но наводят на мысль о том, что она происходила иным, стихийным путём и сопровождалась процессом распада старой стилистической системы. Некоторые новгородские памятники 1320–1330-х гг., созданные по инициативе выдающихся заказчиков, кажутся не столько архаизирующими, сколько откровенно периферийными или принадлежащими низовой культуре. В этом отношении показателен серебряный оклад Евангелия из Софийского собора (РНБ, Соф. 2), как считается, переписанного по заказу архиепископа Моисея в 1324–1330 гг. и сразу получившего драгоценные украшения переплётки [441] [ил. 779]. Это старейший русский оклад Евангелия, сохранившийся сравнительно полно, хотя и имеющий серьёзные повреждения. Его первоначальный облик легко реконструировать по уцелевшим элементам и следам на ткани, обтягивающей доску. Оклад состоял из чеканных пластин—прямоуголь-

ной с «Распятием» (она сохранилась с крупными утратами), четырёх Г-образных пластин с фигурами евангелистов (утрачены) и набитых между ними четырёх крупных розеток. Судя по фигурам, частично или полностью уцелевшим на центральной пластине, композиции были предельно лаконичны, а чеканный рельеф не просто обобщённым, но несколько аморфным, хотя и создававшим простые, хорошо читающиеся силуэты. Несмотря на провинциальность произведения, в нём заметны черты сходства с более высококачественным византийским памятником—окладом Евангелия рубежа XIII–XIV вв. из Протата на Афоне [442] [ил. 780]. Их близость затрагивает и иконографию сцены «Распятие», но новгородский оклад, в отличие от афонского, не имеет явных готицизмов.

С именем владыки Моисея связан ещё один важный памятник новгородского сереброрудия—створчатая панагия из Антониева монастыря (НГМ), сохранившая лишь верхнюю створку (вторая створка сделана заново в середине XV в.) [443] [ил. 781, 782]. На её бортике читаются фрагменты резной надписи, из которой следует, что панагия «протопо-

пова дела Иванова» принадлежала некоему Моисею, которого можно уверенно отождествить с новгородским владыкой. Как установила И.А. Стерлигова, панагию следует связывать с первым периодом пребывания Моисея на кафедре (1324–1330), а точнее, со временем, когда он был наречённым владыкой (1324—начало 1326 г.), так как в надписи не указан его титул. О мастере—протопопе Иване—больше ничего не известно, но он, скорее всего, был протопопом одного из новгородских соборов. Надпись на панагии—одно из ранних свидетельств о лицах духовного звания, занимавшихся художественными ремёслами. Неясно, насколько часто протопоп Иван создавал изделия из серебра, однако сохранившаяся створка (тарель) панагии Моисея свидетельствует о том, что его возможности в этой сфере были сильно ограничены, хотя мастер владел техниками эмали и черни. Центральное изображение на выпуклой поверхности тарели—трёхчастная композиция, включающая сцены Сошествия во ад, Распятия и фигуры святых Николая и Стефана,—отлито с использованием формы, известной по литым иконкам и, видимо, исполненной мастером-камне-

784, 785 Наперный крест-мощевик. Распятие. Гроб Господень. Середина—вторая половина XIV в. Музеи Московского Кремля. Лицевая и оборотная стороны
786 Потир новгородского архиепископа Моисея. 1329 г. Музеи Московского Кремля



784



785



786

[442] Le Mont Athos, 2009. N123. P. 236, 240.

[443] Стерлигова, 1996. Кат. 19. С. 163–166.

[444] Там же. Кат. 43. С. 215–217; Николаева, 1983. Кат. 140–143.

[445] См. с. 500–527.

[446] Ср. новгородские, как принято считать, кресты-мощевики с условными датировками второй половины XIV в. из собраний Музеев Московского Кремля и Сергиево-Посадского

музея (Николаева, 1960. Кат. 14; Стерлигова, 1996. Кат. 35, 36. С. 204–206; Троице-Сергиева лавра, 2002. Кат. 16) и родственные им московские (?) памятники (Царский храм, 2003. Кат. 88. С. 250–251; Моршакова, 2013. Кат. 34. С. 161–166).

См. также: Николаева, 1976/1. С. 150–159. [447] Размер потира—23,2×12,8 см. Основные публикации с более подробной библиогра-

фией: Рыбаков Б., 1964. Кат. 46. С. 41–42. Табл. 35, рис. 1–2; Бочаров, 1969. С. 42. Рис. 30; Николаева, 1976/1. С. 53–55. Ил. 18; Качалова, Маясова, Щенникова, 1990. С. 85. Табл. 231; Стерлигова, 1996. Кат. 5. С. 126–127; Царский храм, 2003. Кат. 54. С. 194–196; Sainte Russie, 2010. N110. P. 276–277; Византийские древности, 2013. Кат. 70. С. 277–279.

фией: Рыбаков Б., 1964. Кат. 46. С. 41–42. Табл. 35, рис. 1–2; Бочаров, 1969. С. 42. Рис. 30; Николаева, 1976/1. С. 53–55. Ил. 18; Качалова, Маясова, Щенникова, 1990. С. 85. Табл. 231; Стерлигова, 1996. Кат. 5. С. 126–127; Царский храм, 2003. Кат. 54. С. 194–196; Sainte Russie, 2010. N110. P. 276–277; Византийские древности, 2013. Кат. 70. С. 277–279.

резом (существуют аналогичные каменные образки) [444] [ил. 783]. Остальные фигуры наружной стороны створки—литые евангелисты и резные шестокрылы, для которых не было форм,—настолько упрощены и аморфны, что кажутся не имеющими никакого отношения к тому или иному этапу развития стиля. То же можно сказать и о резном черневом изображении Святой Троицы на внутренней поверхности тарели. Однако все эти «хтонические» персонажи с нечёткими силуэтами фигур, лицами-масками и суммарно моделированными, словно лишёнными каркаса телами (или, скорее, ступками материи), не только выразительны, но и по-своему соответствуют свойствам той эпохи, когда они появились. Памятники, подобные панагии Моисея, возникли в эпоху дефицита новой художественной информации, но одновременно—стремления к её познанию. Характерное, вязкое движение таких форм, совершающееся помимо воли мастера, свидетельствует о попытках освоения пространства, интересе к активному действию и желанию создавать эмоционально окрашенные композиции. Специфическую стилистику этого памятника можно было бы объяснить низкой квалификацией мастера, однако эта гипотеза не исчерпывает проблемы, так как несколько позднее, во второй четверти XIV в., ремесленники близкого уровня будут с энтузиазмом осваивать формы палеологовского искусства, участвуя в создании златописных композиций Васильевских врат и родственных им памятников [445], а пласт ювелирных изделий с примитивной, но острой и часто иконографически сложной декорацией может быть прослежен на новгородской почве и в середине—второй половине XIV столетия [446] [ил. 784, 785]. Очевидно, в Новгороде, а также и в других центрах, это «самодеятельное» с художественной точки зрения, но полноценное в техническом отношении искусство существовало довольно долго, будучи востребовано определённым кругом заказчиков—не всегда из низовой среды.

Наряду с направлением, представленным панагией архиепископа Моисея, в Новгороде первой трети XIV в. создавались драгоценные произведения другого рода—более монументальные, сложные и рафинированные. Любопытно, что их заказчиками могли быть те же лица, для которых работали мастера уровня протопопа Ивана. В 1329 г. «христоробивый архиепископ Новгородский» Моисей заказал для неизвестного храма комплект литургических сосудов, который включал серебряный потир с вкладной надписью, в XVI в., очевидно, вывезенный в Москву и в качестве древней святыни хранившийся в Благовещенском соборе (ныне—Музеи Московского Кремля) [447] [ил. 786].



787



788



789

Не исключено, что потир предназначался для самого собора Святой Софии: редкие материалы, роскошь убранства и монументальность этого предмета вполне соответствуют исключительному статусу кафедрального храма Новгородца.

Потир 1329 г., сделанный из вызолоченного серебра, представляет собой полусферическую чашу на высокой ножке (стояне) и круглом поддоне. Чаша, вырезанная из красной яшмы и внутри покрытая серебром, завершается высоким трёхчастным венцом, прикрепленным к стояну четырьмя обоймицами. Чуть выше середины своей высоты стоян разделён на две неравные части приплюснутым «яблоком» с далеко выступающими оправами камней, которые придают этой детали потира форму звезды. Поверхности потира гладкие, соседствующие с участками, заполненными надписями, изображениями и орнаментами. В верхней части венца помещена резная литургическая надпись и шесть медальонов с изображениями, в нижней, на полосе с фестончатым краем—вкладная надпись. Средний пояс венца, обоймицы и край поддона покрыты крупным S-образным узором из сдвоенной плетёной скани; его элементы чередуются с крупными камнями (альмандинами) в гладких оправках. Альмандины и жемчуга вставлены в гнезда яблока, выше и ниже которого сохранились крепления для жемчужной обнизки. Боковая сторона поддона заполнена резным орнаментом, состоящим из фестонов и ромбовидных фигур.

В типологическом отношении потир архиепископа Моисея, имеющий высокий стоян с крупным яблоком, восходит к западноевропейским литургическим чашам романской эпохи, бытовавшим и в домонгольской Руси. Однако его форма несколько отличается от потира первой трети XIII в. из Переславля-Залесского—эталонного поздне-романского памятника. По сравнению с ним потир Моисея имеет более вытянутые пропорции и высокую чашу, а также развитое «яблоко» с подчеркнутыми выпуклостями. Эти особенности, как и некоторые декоративные мотивы (прорезное основание стояна, фестоны в нижней части венца), а также последовательное сопоставление гладких и насыщенных декором поверхностей, свидетельствует о том, что новгородский потир ориентирован на готическую «редакцию» западной причастной чаши [илл. 787]. Впрочем, памятник не вполне похож и на типичные готические потиры с многолепестковым основанием и конической, расширяющейся кверху чашей, бытовавшие и в православном мире [448]: его правильные, уравнишенные формы не утратили связи с романскими образцами. По-видимому, более древний вариант конструкции этих сосудов к XIV в. укоренился в русской культуре, и мастера этого времени использовали в качестве образцов романские потиры, обогащая их композицию отдельными готическими мотивами. Тем не менее важно отметить, что у новгородского потира 1329 г. есть довольно близкая, хотя и несколько иная по

[448] Ср. потир второй половины XIV в. из монастыря Ватопед на Афоне, вложенный деснотом Фомой Прелюбовичем и соединяющий черты поздневизантийского и венецианского прикладного искусства (Le Mont Athos, 2009. N72. P. 166, 172). О готических потирах см., например: *Соловьёва*, 2015. Ср. также немецкий потир первой половины XIV в. в Сергиево-Посадском музее (Рязница, 2014. Т.1. С. 61. Ил. 26).

[449] Kostbarkeiten, 1979. N102. S. 29, 65. Abb. 182. Впрочем, этот кубок имел ритуальное назначение, так как из него пили вино в день памяти апостола Иоанна Богослова.

[450] О сосудах такого типа, бытовавших на Руси, см.: *Стерлигова*, 1996. С. 108–109, 126–128; *Византийские древности*, 2013. С. 23, 197, 277–278. Ср. потиры, происходящие из Троице-Сергиевой лавры и ныне находящиеся в Сергиево-Посадском музее. Один из них исполнен на рубеже XIV–XV вв. на Руси с использованием яшмовой чаши и вложен в Троице-Сергиев монастырь в конце XVI в. Д.И. Годуновым (*Николаева*, 1971. Кат. 25. С. 48–49; *Рязница*, 2014. Т.1. С. 58, 60); второй, русской работы того же времени (с западноевропейским поддоном), имеет чашу из горного хрусталя (*Николаева*,

787 Потир папы Николая IV. Между 1288 и 1292 гг. Ассизи (Италия), базилика Сан Франческо

788 Ритуальный кубок. Первая половина XIV в. Регенбург (Германия), доминиканская церковь

789 «Потир Антония Римлянина». X–XI, XIII, конец XIV–XV, XVI–XVII вв. Находился в Патриаршей ризнице Московского Кремля

790 Потир новгородского архиепископа Моисея. Деталь. Венец с Деисусом и надписями

791 Христос Вседержитель. Пророк Моисей. Детали потира новгородского архиепископа Моисея

1976/1. С. 126–128 (неверно датирован первой третью XIV в.); *Балдин, Манушина*, 1996. С. 434. Ил. 371 (датирован первой половиной XIV в.); *Sainte Russie*, 2010. N151. P. 353; *Рязница*, 2014. Т.1. С. 59, 60–61; о датировке памятника концом XIV—первой четвертью XV в. см.: *Рындина*, 1994/1); чаша третьего, золотого потира, исполненного в 1439 г. Иваном Фоминным и вложенного великим князем Василием II, сделана из цветного мрамора (*Николаева*, 1971. Кат. 34; *Николаева*, 1976/1. С. 190–192; *Балдин, Манушина*, 1996. С. 451. Ил. 400; *Троице-Сергиева лавра*, 2002. Кат. 20; *Sainte Russie*, 2010. N152. P. 354; *Рязница*, 2014. Т.1. С. 82, 84–85). Потир Ивана Фомина обычно датировался 1449 г.; о его правильной датировке 1439 г. см.: *Турилов*, 2002. С. 57–59.

[451] Потир, очевидно, вывезенный в Москву при Иване Грозном или, по другой версии, происходящий из Киева, находился в Успенском соборе, а затем, до 1918 г., в Патриаршей ризнице; он известен только по описаниям и изображениям. См.: *Древности*, 1849. Ил. 68; *Стерлигова*, 1996. Кат. 6. С. 128; *Византийские древности*, 2013. С. 23, 197. Ил. с. 199.

[452] *Стерлигова*, 1996. Кат. 41. С. 127, 212–213.

[453] *Стерлигова*, 1993/2.

[454] Примерно с XV в. ситуация стала меняться, и небесными покровителями иноков и епископов сделались те святые, чьи имена последние носили до пострига. О практике монашеского имянаречения в Византии и на Руси см.: *Успенские*, 2017 (отражение этих практик в произведениях искусства здесь не рассматривается).

своим функциям, западная аналогия эпохи готики—кубок с чашей из кокосового ореха, по-видимому, сделанный в первой половине XIV в. в Регенсбурге и хранящийся в доминиканской церкви этого южнонемецкого города [449] [ил. 788].

Пропорциональный строй потира Моисея во многом определён тем, что при его создании была использована высокая яшмовая чаша западноевропейского происхождения, по-видимому, находившаяся в распоряжении заказчика. Потиры с чашами из полудрагоценных камней были хорошо известны в Византии и Западной Европе, и Русь тоже не осталась в стороне от традиции их изготовления. Из сохранившихся к настоящему времени русских сосудов такого типа, созданных в XIV–XV вв. [450], потир 1329 г. является самым ранним. Однако известно, что он был не единственным произведением этой группы, находившимся в Новгороде в XIV–XV столетиях. Похожую конструкцию имел так называемый потир Антония Римлянина—византийская чаша из оникса или сарда с западноевропейским фестончатым венцом, перелавленным на Руси (в Новгороде?) в конце XIV–XV в., и более поздними деталями русской работы—стояном, поддоном и обоймицами [451] [ил. 789]. Не исключено, что потир Моисея был неточной репликой этого произведения в том виде, который потир Антониева монастыря получил к началу XIV в.

Выразительность потира 1329 г. заключается прежде всего в красоте его силуэта, создающего основу для сопоставления разных материалов, поверхностей и техник—золочёного серебра, камней и жемчужин, скани, резьбы. Декор сосуда довольно лаконичен,

но разница цветов и фактур заставляет его казаться многообразным и местами создавать характерное для готики напряжение форм. Сканные мотивы, украшающие и другие памятники новгородского серебряного дела первой половины XIV в. [452], и часто расположенные крупные камни не ассоциируются с готикой, однако их соединение с «телом» потира, получающим дополнительную оболочку, вызывает в памяти разнообразные, ажурные или глухие «кожухи» на чашах некоторых романских и готических потиров.

Верхняя часть венца потира Моисея, как уже говорилось, отведена крупной резной литургической надписи и шести медальонам с изображениями. В медальонах, обрамлённых плетёным узором, помещены поясные фигуры, составляющие деисусный чин: Христос, Богородица, Иоанн Предтеча и два архангела [ил. 790]. В шестом медальоне находится фигура пророка Моисея [ил. 791]. Выбор этих персонажей для изображений на потире следует традиции, к которой на Руси, по-видимому, обращались не раз: сочетание Деисуса с дополнительной фигурой святого известно ещё по переславскому потиру первой трети XIII в. (Музеи Московского Кремля), на котором представлен великомученик Георгий—скорее всего, тезоименный святой вероятного заказчика этого сосуда, князя Юрия Всеволодовича [453]. Моисей на потире 1329 г.—также патрональный святой вкладчика, который, как и другие русские монахи и епископы XIII–XIV вв., почитал того святого, чьё имя принял при постриге [454]. Иконография этой фигуры не традиционна: Моисей, с пышными, разделёнными на прямой пробор волосами, изо-



790



791





792

бражён со свитком и в застёгнутом на груди плаще (ефод), а не в обычных для пророков одеждах. Очевидно, это русская интерпретация того образа Моисея как царя и священника, который не так уж редко встречается в палеологовском искусстве. Видимо, этот извод был сознательно выбран владыкой Моисеем, сделавшим акцент на той грани образа ветхозаветного законодателя, которая соотносилась с биографией самого архиепископа и соответствовала богослужебным функциям сосуда.

Четыре из шести медальонов потира 1329 г. обрамлены плетёным узором, особенно сложным вокруг фигуры Христа. Его



793

узлы и заострённые листья близки орнаментации новгородских рукописей того же времени, свидетельствуя о многослойности системы декора потира, органично соединяющей западные и местные черты. Стилистические истоки изображений в медальонах также довольно сложны. С одной стороны, фигуры подчинены плоскости в духе искусства последней трети—конца XIII в. и кажутся сравнительно плотными. С другой стороны, они изящны и хрупки, их контуры оплывают и меняют свою интенсивность, а развитая система штриховки одежд образует густые пятна, живописно перемежающиеся со свободными участками металла [ил. 792]. В результате резные композиции потира, не имеющие явных признаков стилистических новаций, не выглядят и архаичными. Не случайно их определяют как примеры «переходного стиля» [455], предшествующего усвоению новгородскими мастерами палеологовских форм. Так же можно определить и произведения, подобные наперсной иконке конного св. Георгия из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей) [456]—с изящной и одновременно угловатой литой фигуркой, уже не столь последовательно ориентированной на плоскость и имеющей не столько героическое, сколько созерцательное выражение [ил. 793].

Следующий этап эволюции новгородского искусства в сфере художественного металла представлен не драгоценными произведениями, а памятниками, выполненными в технике золотой наводки—прежде всего Васильевскими дверями Софийского собора 1336 г. (Покровский (Троицкий) собор в Александрове), Царскими («Лихачёвскими») вратами второй четверти—середины XIV в. (ГРМ) и связанными с ними памятниками [457]. К этому же периоду или несколько более позднему времени по установившейся в науке традиции можно отнести несколько медных панагий—резную створку с «Распятием» и «Троицей» из ГИМ [ил. 794], и две златописные: целиком сохранившуюся панагию из ГИМ [ил. 795] и утратившую одну створку панагию из ГРМ [458] [ил. 796]. Подобно монументальным произведениям, они иллюстрируют процесс адаптации на новгородской почве новых иконографических и стилистических образов, свидетельствуя и о мощи местной традиции, проявляющейся в разных архаических чертах этих изображений. Тем не менее это памятники, созданные после ошутимого перелома в художественной жизни Новгорода, коснувшегося и среды мастеров, работавших с металлом. Логическим финалом этого процесса стало создание пластины с резной композицией «Святая Троица» для так называемых Тверских врат

[455] *Стерлигова*, 1996.

С. 84–86.

[456] Там же. Кат. 42.

С. 213–214; Ризница, 2014.

Т. 1. С. 70, 71. Близкая иконка

хранится в собрании Музея

Московского Кремля

(*Стерлигова*, 1996. Кат. 50;

Моршкова, 2013. Кат. 48).

[457] См. с. 500–527.

[458] *Стерлигова*, 1996.

Кат. 20, 73, 74. С. 166–167,

291–295.

[459] Размер 8,5×6,7 см.

Опубликован как русский

памятник второй полови-

ны XVI в.: *Lafontaine-Dosogne*,

1990. Р. 9. П. 44–45.

[460] Ср. новгородский (?)

крест-мошевик середины—

второй половины XIV в.

с «Распятием» и Василием

Великим (Сергиево-Посад-

ский музей)—одну из самых

точных иконографических

аналогий креста из Брюссе-

ля (*Николаева*, 1960. Кат. 14;

Стерлигова, 1996. Кат. 36.

С. 205–206; Троице-Сер-

гиева лавра, 2002. Кат. 16.

С. 207). Вопрос о том, мо-

гли крест Сергиево-Посад-

ского музея принадлежать

скончавшемуся в 1352 г.

архиепископу Василию

Калике, остаётся откры-

тым.

[461] НЛД. С. 100, 347, 349,

356, 357, 460, 475.

[462] Там же. С. 100.

[463] Возможно, крест-

энколпион из Брюсселя—не

единственный памятник

такого рода, связанный

с новгородскими архи-

мандритами. В собрании

Вологодского музея-запо-

ведника хранится сере-

бряный позолоченный

наперный крест-мошевик

второй половины XIV в.,

поступивший из Благо-

вещенской Маркушев-

ской церкви (бывшего

монастыря) Тотемского

уезда (инв. № 844, размер—

7,5×6,2 см; *Рыбаков А.*, 1980.

Табл. 23. С. 27, 306; дати-

рован рубежом XIV–XV вв.).

На лицевой стороне креста

гравировано «Распятие»,

на обороте—фигура свя-

теля Григория Богослова.

Типологическое сходство

этого памятника с крестом

из Брюсселя и имя святого

позволяют предположить,

что вологодский крест,

который никак не может

быть приписан местному

мастеру, исполнен для архи-

мандрита новгородского

Юрьева монастыря Гри-

гория. Судя по его месту

в списках новгородских

архимандритов, Григорий

занимал эту должность

в конце 1370-х—первой по-

ловине 1380-х гг.; известен

ещё один архимандрит

Григорий, упоминающийся

в 1460 г. (*Янин*, 1977. С. 140),

но для вологодского креста

это слишком поздняя дата.

792 Потир новгородского архиепископа Моисея. Деталь венца

793 Наперсная икона. Великомученик Георгий. Первая треть XIV в. Сергиево-Посадский музей

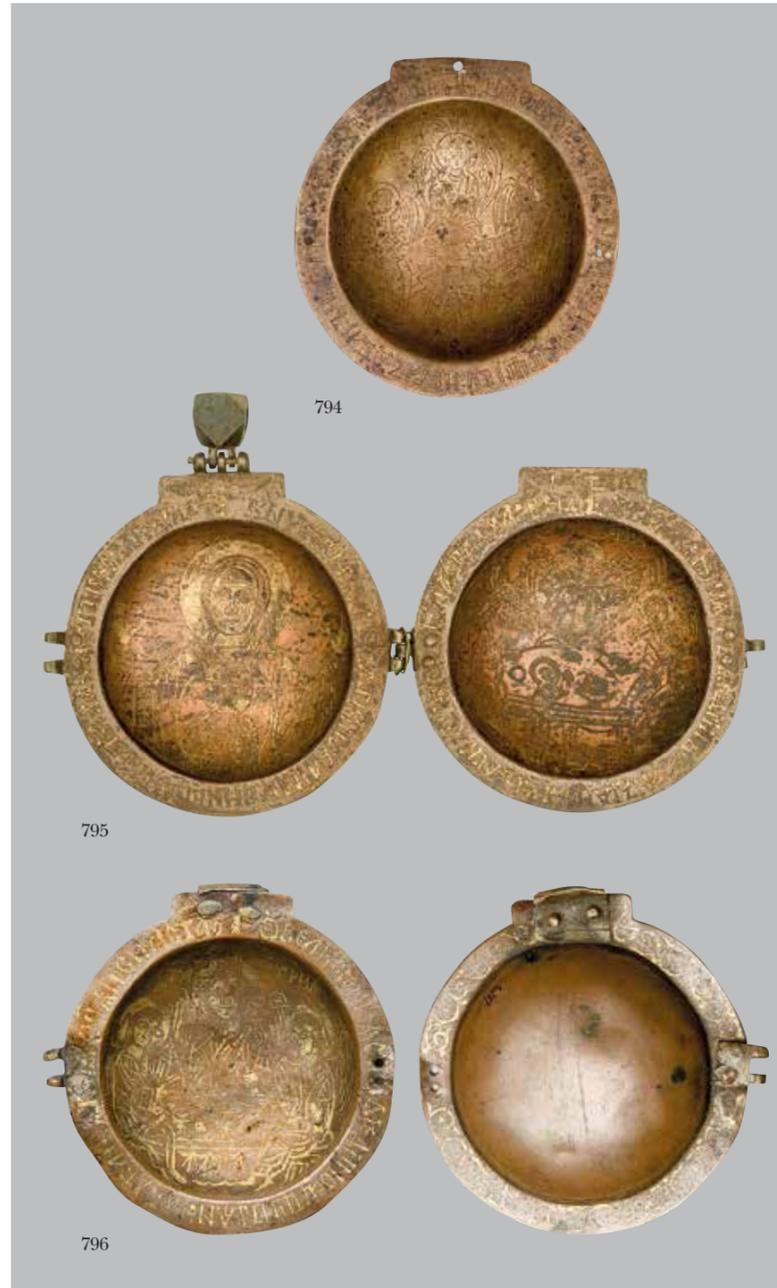
794 Створка панагии. Святая Троица. Первая половина XIV в. ГИМ

795 Створчатая панагия. Богоматерь Воплощение. Святая Троица. Первая половина XIV в. ГИМ

796 Створка панагии. Святая Троица. Первая половина XIV в. ГРМ. Внутренняя и внешняя стороны

(1340–1350-е гг.), которая, несмотря на «западную» технику и присутствие черт местной культуры, демонстрирует свободу обращения с формами искусства палеологовской Византии.

Памятников серебряного дела, соответствующих этой стадии, крайне мало, однако некоторые из них очень показательны. Один из них—малоизвестный серебряный вызолоченный крест-энколпион из собрания Королевских музеев искусства



795

796

794

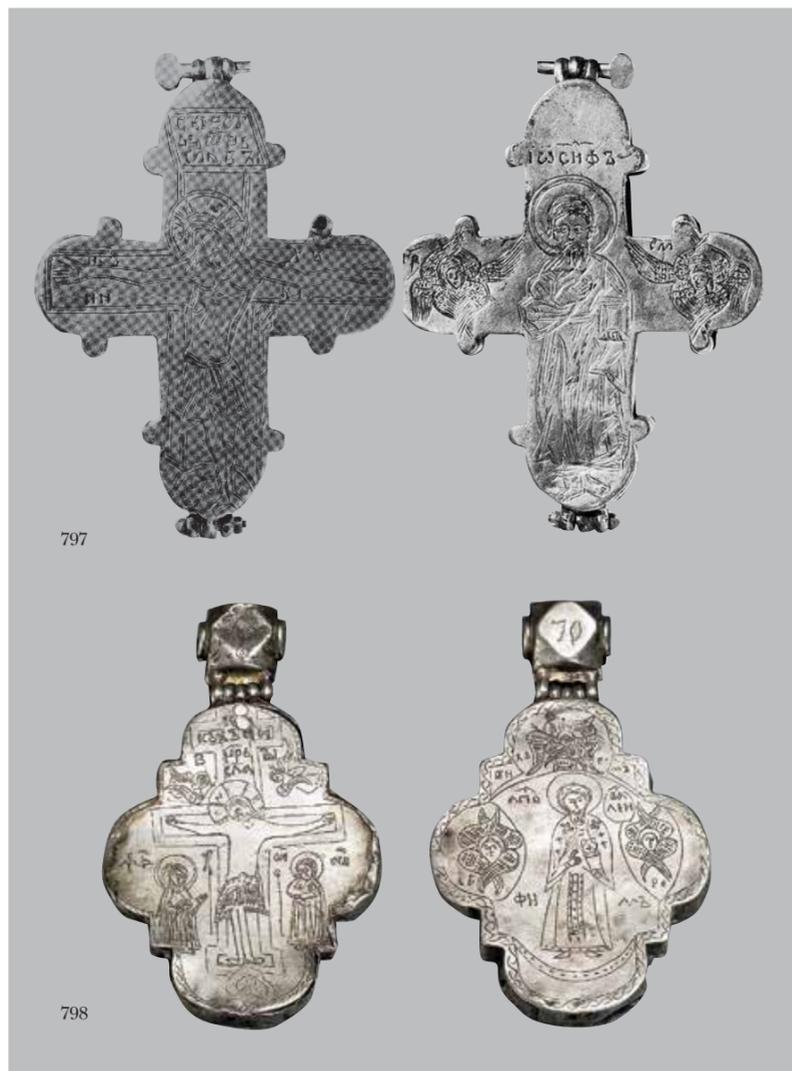
и истории в Брюсселе (Бельгия) [459], повторяющий форму домонгольских энколпионов с выступами на концах ветвей (судя по размерам памятника и некоторым аналогиям, он мог служить вместилищем для более древнего меднолитого креста, почитавшегося в качестве реликвии) [ил. 797]. На лицевой стороне этого произведения помещено гравированное изображение распятого Христа со славянской надписью «Сей есть Царь Славы», а на обороте, в окружении херувима и серафима,—фигура старца в апостольских одеждах, с кодексом в левой руке и надписью «Иосиф» (возможно, резьба дополнительно проработана чернью). И облик креста, и язык надписей, и художественные особенности изображений не оставляют сомнений в древнерусском происхождении этого памятника и позволяют уверенно датировать его развитым XIV в.

Судя по возрасту святого, представленного на обороте, и Евангелию в его руке, это изображение не праотца Иосифа и не Иосифа Обручника, а последователя Христа, знатного иудея Иосифа Аримафейского. Его фигура хорошо сочетается по смыслу с образом Распятия, однако роль креста как личной святыни, крайняя редкость отдельных изображений Иосифа Аримафейского и некоторые аналогии [460] [ил. 798] позволяют думать, что этот святой был небесным покровителем заказчика. На роль владельца креста идеально подходит высокопоставленный новгородский клирик эпохи архиепископа Василия Калики—архимандрит Юрьева монастыря Иосиф (Есиф), упоминаемый Новгородской первой летописью под 1337, 1338, 1342 и 1345 гг. [461]. В 1352 г. юрьевским архимандритом уже был Никифор [462]—вероятно, Иосиф к тому времени скончался. На основании этих сведений крест с Иосифом Аримафейским можно отнести к 1330–1340-м гг., довольно уверенно связывая его с Новгородом [463].

Изображения Распятия и Иосифа исполнены резчиком, принадлежавшим к иному поколению мастеров, чем резчик фигур на потире архиепископа Моисея 1329 г. Несмотря на грубоватость рисунка, искажения пропорций и условность двойного контура, и сами фигуры, и изображение креста исполнены уверенно и с явным интересом к передаче крупных, энергичных, асимметричных форм, свободно развивающихся в пространстве. Композиционные просчёты, нагромождение широких и ломких складок, скорее скрадывающих, чем выявляющих формы тел, неравномерная проработка фигур кажутся следствием увлечённости мастера этой задачей, а не показателем его квалификации. В основе созданных им изображений лежит классический идеал, воспроизведённый не в холодновато-нейтральном, а в экс-

прессивном ключе, энергичными, скользящими движениями резца. Усложнённый и вместе с тем не столь энергичный вариант подобного искусства представлен златописными композициями Царских врат из собрания Н. П. Лихачёва и клеймами распиленных врат из Эрмитажа, ГРМ и Лувра, то есть новгородскими памятниками 1330–1350-х гг., также свидетельствующими о том, что новгородцы осознали возможности палеологовского искусства и осваивали их с явным энтузиазмом.

К тому же периоду, по всей видимости, относится давно введённый в оборот, но недостаточно изученный памятник древнерусской резьбы по металлу—так называемый «ларец мастера Самуила» из ризницы собора Св. Марии в Кракове [464] [ил. 799]. Выполненный из позолоченной меди, он представляет собой длинный прямоугольный ковчег с крышкой на петлях в виде низкой усечённой пирамиды (общие размеры—43 × 9 × 12 см). В сочетании с развёрнутой изобразительной декорацией памятника эта форма указывает на то, что он был задуман как реликварий для кости неизвестного святого [465] [ил. 800]—возможно, Козьмы или Дамиана, чей житийный цикл, дополненный текстами песнопений, составляет основу иконографической программы [466]. Он состоит из шестнадцати сцен, размещённых на стенках ларца и торцовых скатах его крышки [ил. 801]. Подавляющее большинство композиций изображают исцеления людей или животных безмездными врачами. На продольных склонах крышки расположены двадцать две полуфигуры святых: согласно надписям, на одной стороне представлены «то все безмездники», а на другой—«то се чудотворци» [467]. В первую категорию святых попали Козьма и Дамиан Аравийские, Козьма и Дамиан «купцы» (неясно, какая именно из пар одноимённых святых имеется в виду), святые Козьма, Пантелеимон и Дамиан, Кир и Иоанн, Сампсоний Странноприимец и Фалалей, во вторую—Флор и Лавр, Гурий, Самон и Авив, Спиридон Тримифунтский, Николай Чудотворец, Борис и Глеб, пророк Елисей [ил. 802]. Вполне очевидно, что здесь собраны изображения целителей, в том числе малоизвестных, и святых-чудотворцев, которых призывали в разных обстоятельствах—в частности, в болезни. Центральное место среди них занимают три пары тезоименных святых врачей. К ним обращены гимнографические тексты, гравированные по верхнему краю ларца над житийными сценами,—тропарь и кондак Козьме и Дамиану. Наконец, молитвенная надпись на крышке упоминает исполнителей этого произведения: «Г(ОСПОД)И ПОМОЗИ САМОИЛО(ВИ) КУЗНЬЦЮ ЈЕЛИСЬЈЕВИ ПИС(ЦЮ) ЛЕВОНТЬЈЕВИ

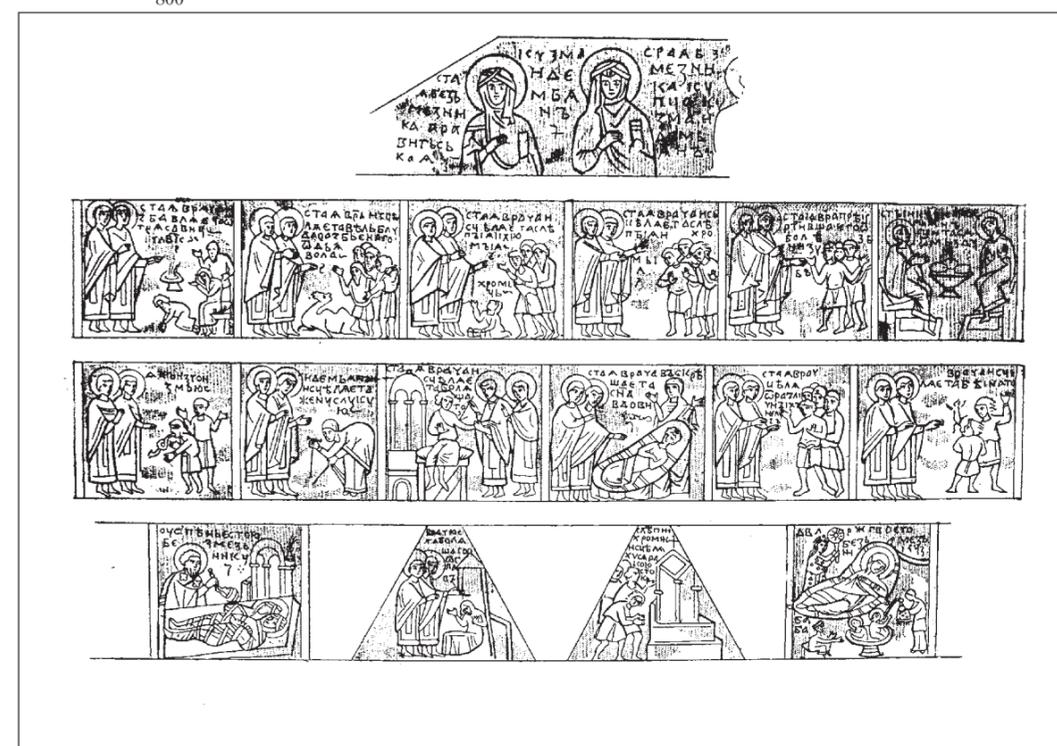


[464] Жолтовский, 1958 (с более ранней библ.); Янин, 1958. П. Н. Жолтовский связывал произведение с Новгородом; В. Л. Янин в целом не возражал против этой атрибуции. Г. Н. Бочаров считал, что ларец происходит из западных или юго-западных русских земель (Бочаров, 1969. С. 47. Примеч. 122). Памятник не включён в каталог произведений новгородского декоративно-прикладного искусства XI–XV вв. и не упоминается в этом издании. Он рассматривается в нескольких изданиях, посвящённых средневековому искусству на территории современной Украины: Александрович, 1999. С. 62–63, 129; Історія

українського мистецтва, 2010. С. 980. Ил. с. 979 (текст В. Александровича). Неполная прорись ларца была опубликована Н. П. Кондаковым и И. И. Толстым: Толстой, Кондаков, 1899. С. 187. Рис. 232. В работе, посвящённой иконографии житийного цикла Козьмы и Дамиана, памятник отнесён к концу XIV в. (Zachwieja, 2001). [465] Другие русские мощевики такой формы неизвестны. Тем не менее следует отметить, что в православном мире существовали удлиненные ковчеги для рук святых—такова узкая трапециевидная рака для кости десницы царя Константина, созданная, вероятно, в Сербии на рубеже XIV–XV вв.; её

поверхности покрыты орнаментами и надписями (Музеи Московского Кремля; Царский храм, 2003. Кат. 108). Примером ковчега прямоугольной формы с житийным циклом на стенках может служить деревянный византийский реликварий с живописными сценами жития Иоанна Предтечи XIV–XV вв. (Кливленд, Музей искусств; Byzantium, 2004. N 73), однако в конструктивном отношении он не очень похож на краковский ларец. Относительно точную аналогию ковчегу из Кракова составляет романский реликварий для руки Карла Великого (около 1166–1170 гг., Париж, Лувр; Rhein und Maas, 1972. N G6. S. 244).

797 Наперсный крест-энколпион. Распятие. Св. Иосиф (Аримафейский?). 1330–1340-е гг. Брюссель (Бельгия), Королевские музеи искусства и истории. Лицевая и обратная стороны
798 Наперсный крест-мощевик. Распятие. Святитель Василий Великий. Середина—вторая половина XIV в. Сергиево-Посадский музей. Лицевая и обратная стороны
799 Ковчег-мощевик («Ларец мастера Самуила»). Вторая четверть—середина XIV в. Краков (Польша), собор Св. Марии
800 Реликварий для руки Карла Великого. Около 1166–1170 гг. Париж, Лувр
801 Ковчег-мощевик («ларец мастера Самуила»). Сцены жития мучеников Козьмы и Дамиана. Прорись (по Н. П. Кондакову и И. И. Толстому)
802 Избранные святые. Деталь крышки ковчега-мощевика («ларца мастера Самуила»)



[466] Сцены соответствуют житию Козьмы и Дамиана Асийских (память 1 ноября). Ср. их житийную икону первой половины XV в. из Вологодского музея (Иконы Вологды, 2007. Кат. 5. С. 144–153, текст Е. В. Гладышевой). Краковский мощевик является самым ранним примером иллюстрирования жития Козьмы и Дамиана в русском искусстве. Подобные циклы известны и в западноукраинской иконописи XV в. (Kłosińska, 1987. Pl. 57; Милева, Гелетович, 2007. Табл. 77), однако этот факт вряд ли может свидетельствовать о происхождении краковского ковчега из тех же земель. О почитании и иконографии трёх пар Козьмы и Дамиана см.: Муравьёв, Турилова, Королёв и др., 2015. [467] В эти П. Н. Жолтовского эти надписи перепутаны местами.





803



804



805



806

ПИСЦЮ». Очевидно, кузнец Самуил и два «писца», Елисей и Леонтий (знаменщики изображений и надписей?), были и вкладчиками ковчега, сделанного не из серебра, а из более дешёвой меди, но, вероятно, копирующего один из типов драгоценных реликвариев.

Надписи на краковском мощевике и изображения святых князей Бориса и Глеба однозначно свидетельствуют о русском происхождении реликвария. Однако опре-

делить, где именно он был создан, невозможно, так как в текстах нет региональных языковых признаков. История появления ковчега в Кракове неизвестна. Он мог попасть туда из соседних земель Западной и Южной Руси, долгое время принадлежавших Литве и Польше, но мог быть и одним из польских трофеев, вывезенных из России в годы Ливонской войны, Смуты, польско-литовской интервенции и последующих военных конфликтов двух государств. Среди изображённых на ковчеге святых есть и широко почитаемые, и сравнительно малоизвестные персонажи (например, мученик Фалалей), но всех их могли чтить в любом из русских княжеств. Ничего не даёт и форма мощевика. Вполне возможно, что его форма и принцип размещения житийных сцен на стенках восходят к ракам, сооружавшимся для целокупных мощей византийских и русских святых, но повторить такую раку могли в разных городах. Аргументы в пользу его новгородского происхождения, много лет назад выдвинутые П. Н. Жолтовским и В. Л. Яниним, который считал возможным связывать памятник со средой еретиков-стригольников, очень легковесны. Поэтому ковчег приходится рассматривать просто как русское произведение, датированное по палеографии надписей первой половиной—серединой XIV в. [468].

По-видимому, эта датировка верна, но может быть уточнена. И поясные образы святых, и многофигурные сцены на краковском мощевике исполнены просто, крупными, уверенными штрихами резца, но это не означает, что они примитивны [илл. 803–806]. Каждая сцена обладает пространственной глубиной, ощутимой несмотря на условность

[468] Датировка М. В. Шепкиной (Жолтовский, 1958. С. 212. Примеч. 3).
[469] Об этих ансамблях см.: Габелли, 1998; Тодух, Чанак-Медух, 2005; Pelekanidis, Chatzidakis, 1985.
[470] Лифшиц, 2005. См. также наст. изд., раздел «Живопись», с. 351–352, 458–463.



807

803–806 Сцены жизни мучеников Козьмы и Дамиана. Детали ковчега-мощевика («ларца мастера Самуила») 807 Мученики Козьма и Дамиан Аравийские. Фреска церкви Пантократора в монастыре Дечаны (Косово, Сербия). 1348–1350 гг. 808, 809 Рипида. Деисус. Христос Вседержитель и евангелисты. Середина—вторая половина XIV в. Новгородский музей. Лицевая и обратная стороны

многих композиционных решений, выражающуюся в том, что фигуры приближены к первому плану, а некоторые предметы повисают в воздухе без опоры. Резкие диагонали складок, скошенные, прямые или провисшие контуры асимметричных фигур противопоставляют их фону. Сами фигуры моделированы скупой, но столь же энергично. Глубокие линии создают иллюзию скупой, но глубоко рассечённых объёмов, которые состоят из крупных, напользающих друг на друга геометризованных элементов. Одним из основных приёмов, используемых мастером, является сопоставление величественных, часто выделенных масштабом, крупноголовых фигур святых и их замедленных жестов с остальными персонажами житийных сцен. Живые позы, порывистые жесты, узкие лики с острыми подбородками и взъерошенными волосами сообщают композициям гротескные черты, лишают их абсолютной каллиграфической правильности, к которой, казалось бы, склонен мастер, и усложняют пространство сцен, которое по-разному соотносится с разными персонажами, соединёнными сюжетом, но разделёнными паузами. Это же сочетание величественных и острохарактерных форм, общей правильности композиций и дозированных приёмов их деформации заметно и в фигурах святых на крышке ковчега.

Все эти особенности памятника не имеют буквальных соответствий в произведениях русского прикладного искусства XIV в. Однако упрощённая система моде-

лировки, за которой, тем не менее, стоят вполне адекватные, основанные на нормах палеологовского искусства представления о строении человеческого тела и структуре пространства, вкус к сопоставлению весо-мных геометрических или стереометрических форм и избирательное искажение ликов и фигур позволяют вписать изображения на краковском складне в более широкий контекст искусства византийского мира второй четверти—середины XIV в.—времени активизации экспрессивных тенденций. Как кажется, этот изолированный памятник обнаруживает особенно полное сходство с образами крупных балканских ансамблей 1340–1360-х гг.—Леснова, Дечан и церкви Таксиархов в Кастории [469] [илл. 807]. Качества, характерные для этого искусства, сохраняющего свою классическую базу—драматизм, нарочитая ритмическая несогласованность и остановленность движений, часто преувеличенно крупный масштаб фигур и вместе с тем их нейтральность по отношению к зрителю,—отразились и в целой группе памятников русской живописи 1340–1350-х гг. [470]. Неудивительно, что отклик на эту стилистику появился и в произведениях художественного металла. Однако краковский мощевик примечателен тем, что его мастер выразил эту образную систему очень последовательно и уверенно, фактически без всякой рефлексии. Возможно, это объясняется не только его высокой квалификацией, но и тем, что ведущие серебряники из крупных центров уже привыкли к формам поздне-



808

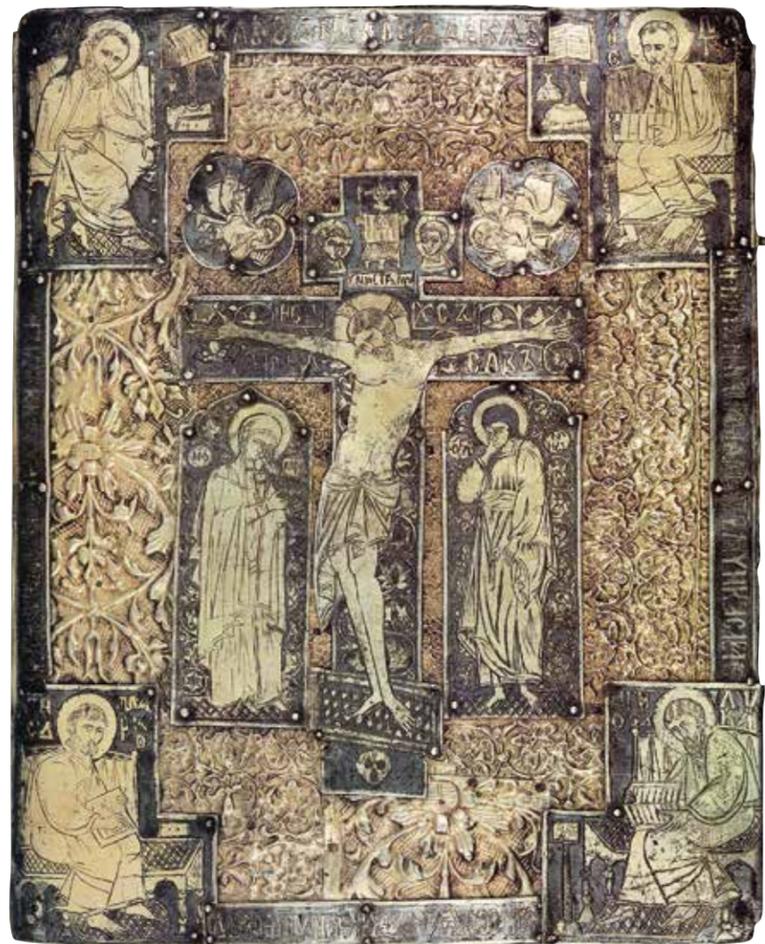


809

византийского искусства и могли своеобразно откликаться на его эволюцию. Со следующим её этапом можно осторожно соотносить медную рипиду из новгородского Антониева монастыря с гравированными фигурами Деисуса, Христа и евангелистов (Новгородский музей) [471] [ил. 808, 809]. Свободная, несколько небрежная манера исполнения этих стройных фигур делает правдоподобной гипотезу об изготовлении рипиды во второй половине XIV в., хотя отмеченные исследователями архаические черты изображений на лицевой стороне и их сходство с изображениями на потире архиепископа Моисея не позволяют исключить и более раннюю дату.

Немногочисленные произведения московского художественного серебра существенно дополняют фрагментарную картину, составленную из памятников других регионов. Основной памятник этого центра, значительный по замыслу и имеющий точную дату,—оклад Евангельских и Апостольских чтений, исполненный в 1344 г. для великого князя Симеона Гордого, наследника Ивана Калиты (рукопись находилась в соборной Троице-Сергиевой лавры, ныне—РГБ. Ф. 304, Троицк., III. № 1/М.8653) [472] [ил. 810]. Это произведение, вышедшее из ведущей московской мастерской, имеет особое значение для изучения местного изобразительного искусства второй четверти—середины XIV в., так как уцелел лишь один памятник московской живописи этой эпохи—Сийское Евангелие 1340 г. с двумя миниатюрами [473]. Между тем 1340-е гг.—время активных художественных работ в Московском Кремле, осуществлявшихся византийскими и русскими мастерами [474], и эпоха, когда искусство возвысившейся Москвы получило сильный импульс для своего дальнейшего развития.

Оклад Евангелия 1344 г. состоит из серебряных пластин с изображениями, узорами и надписями, выполненными в характерных для XIV в. техниках гравировки и черни, заливающей фоны, складки одежд и детали предметов. Сейчас свободные от пластин участки верхней доски кодекса покрыты фрагментами разновременной басмы, но первоначально басменное покрытие отсутствовало и доска была обтянута тканью [475], оттенявшей выразительность чернёных накладок. Эти элементы оклада хорошо сохранились. В их число входят пластина в форме восьмиконечного креста с фигурой распятого Спасителя, парные пластины с трёхлопастным килевидным завершением, на которых изображены предстоящие Богоматерь и Иоанн Богослов, две пластины-квадрифония со слетающими к кресту ангелами, Г-образные наугольники с фигурами четырёх евангелистов и располагавшиеся по пери-



810

метру оклада узкие пластины с вкладной надписью. Если реконструировать первоначальную композицию памятника, отчасти искажённую при переделках, она будет несколько более свободной, чем сейчас, но всё же насыщенной, так как пластины занимают большую площадь, а их поверх-

[471] Рипида XIV в., первоначально находившаяся в Антониевом монастыре, а затем—в Софийской ризнице, и парная к ней рипида XVII в., вероятно, заменившая аналогичный утраченный предмет с повторением его формы и декора, опубликованы: *Гормина*, 2005. С. 30–33. Ил. 22–25; *Стерлигова*, 1996. Кат. 18. С. 161–162; *Стерлигова*, 2008/1. Кат. 143. С. 412; *Sainte Russie*, 2010. N118. P. 285.
[472] *Рындина*, 1972/1; *Николаева*, 1976/1. С. 128–138; *Вздорнов*, 1980/1. Кат. 30; *Смирнова*, 2004/2. С. 109–114.

[473] См. раздел «Живопись», с. 310–313.
[474] См. раздел «Живопись», с. 308–309.
[475] *Добрынина*, 1998. С. 208–209. Переплёт Евангелия относится к XVI в.; тогда же он был украшен басменными пластинами. После снятия оклада под ним была обнаружена полихромная шелковая ткань с идущими сверху вниз разноцветными полосами, в пределах которых чередуются абстрактные узоры и изображения птиц на деревьях. Ткань датируется временем ранее первой половины XIV в.

и относят к Согду или Восточному Туркестану. Первоначальный переплёт был покрыт этой тканью. Басменный корешок оклада, по-видимому, появился в начале XV в. (*Орлова*, 1997/1. С. 163. Ил. с. 165).
[476] Это оклад Евангелия из новгородской церкви Бориса и Глеба в Плотниках, относящийся к позднему XIV в. и состоящий из медных золочёных пластин с резными изображениями Распятого и стоящих евангелистов на Г-образных наугольниках (ГРМ: *Соловьёва*, *Стерлигова*, 2007; *Древлехранилище*, 2014. Кат. 127. С. 100–101).
[477] *Рындина*, 1972/1.

810 Оклад Евангелия великого князя Симеона Гордого. 1344 г. РГБ. Ф. 304, Троицк., III. № 1/М.8653
811 Наперсный крест-мощевик. Распятие. Богоматерь Воплощение. Середина XIV в. Музеи Московского Кремля. Лицевая и оборотная стороны

ность заполнена крупными изображениями с дополнительными деталями.

Замысел оклада с «Распятием» и четырьмя евангелистами в наугольниках имеет много аналогий среди византийских памятников. По-видимому, в XIV столетии такие уборы часто создавались и для русских богослужебных Евангелий, хотя, кроме уже упоминавшегося оклада Евангелия, РНБ, Соф. 2, утратившего свои наугольники, сейчас известен лишь один похожий оклад новгородского происхождения [476]. Центральная сцена оклада 1344 г. имеет сложную композицию: она дополнена фигурами скорбящих Богородицы и Иоанна и изображениями стремительно слетающих с небес ангелов, оплакивающих Спасителя. Крест с фигурой распятого Христа как бы собирает вокруг себя представителей земного и небесного мира, чья глубокая скорбь соответствует вселенскому масштабу события. К их числу относятся и евангелисты. Их фигуры не слишком отделены от «Распятого» и сюжетно связаны с ним: Иоанн и Матфей всматриваются, а Марк и Лука—вслушиваются в происходящее. Ключевую роль в восприятии оклада играют изображения, помещённые в верхней части креста: кроме уготованного престола с орудиями Страстей—символа искупительной жертвы и будущего торжества Бога над смертью,—здесь изображены лики двух юношей в нимбах—Солнца и Луны. Их антропоморфный облик превосходит своей конкретностью другие примеры таких олицетворений,

однако на окладе Евангелия 1344 г. личины светил дополнительно выделены крайне необычной деталью—вписанными в нимбы крестами. Подобная трактовка этих образов неверна со строго богословской точки зрения, но показательна: она подчёркивает неразрывную связь между Богом-творцом и Его творением, повинующимся воле создателя, напоминает о том, что Христос есть свет миру и «истинное Солнце», и, наконец, повышая иерархический статус этих второстепенных персонажей, убеждает зрителя в могуществе самого Божества, хотя оно и представлено в момент своего крайнего уничтожения. Однако процветший фон пластин, создающий своеобразную редакцию традиционного образа животворящего Креста, и надпись «Царь Славы» на средней перекладине указывают на приближение момента торжества Спасителя.

О подобном сопоставлении темы Страстей и Воскресения и об осмыслении новозаветных событий не только на историческом уровне, но и в контексте представлений о вселенной как о едином, одухотворённом присутствии Бога организм уже говорило применительно к другим созданным в первой половине XIV в. произведениям крупных и малых форм. Однако следует подчеркнуть, что композиция оклада Симеона Гордого толкует эти идеи не в драматическом, а в лирическом ключе. Эта интонация созвучна стилистическим особенностям изображений.

И иконографически, и стилистически фигуры на окладе повторяют палеологовские образцы, которые воспроизведены узнаваемо, но не всегда последовательно. Исследователи давно обратили внимание на то, что левая дробница с летящим ангелом и фигура апостола Иоанна Богослова отличаются от остальных изображений большей тонкостью рисунка, изяществом пропорций и одухотворённой красотой, объяснив это тем, что над окладом работали два мастера [477]. Однако и другие фигуры не вполне однородны—например, образ распятого Христа сильно выделяется правильностью несколько удлинённых пропорций и классической точностью рисунка, тогда как евангелисты имеют довольно крупные, слабо структурированные тела, большие головы, а их позы выглядят принуждёнными. Соединённые сюжетом и структурой оклада, в целом фигуры лишены абсолютного композиционного, ритмического единства. В большей степени их связывают общие эмоции, преодолевающие пространственные паузы (исключение опять-таки составляет фигура Христа, сильно выгнутая и выходящая за жёстко очерченную границу крестного древа). Акцент на подобных, а не на пластических взаимоотношениях может расцени-



811

ваться как признак особых московских вкусов, однако для этого недостаточно данных из-за отсутствия памятников. Кроме того, к началу 1340-х гг. искусство Москвы, если судить по миниатюрам Сийского Евангелия, уже было знакомо с палеологовским классицизмом и могло позволить себе несколько пересмотреть его идеалы, особенно если само столичное искусство Византии шло этим же путём, стремясь к созданию нового, экспрессивного художественного языка на основе классики. Московский оклад может быть сопоставлен и со спиритуальными образами византийской живописи 1330–1340-х гг., и с менее рафинированными новгородскими памятниками, интерпретирующими новую художественную концепцию в очень энергичной форме. Однако образы оклада 1344 г. гораздо более сдержанны и глубоки, чем новгородские, и это, очевидно, свидетельствует о том, что особые московские вкусы уже сформировались и культивировались в великокняжеском окружении.

Говоря об окладе Евангелия Симеона Гордого, исследователи находили в его изображениях, орнаменте и иных особенностях следы воздействия ювелирного искусства южных славян и латинского Запада [478]. Эти наблюдения небезосновательны и не противоречат тому, что мы знаем о культуре Руси XIV в., хотя и не отвечают на вопрос о том, с какой локальной традицией были связаны мастера оклада и насколько он обычен или необычен для русского искусства своего времени. Что касается западных импульсов, то, возможно, именно они лежат в основе системы моделировки фигур тонкими, неглубокими штрихами, иногда очень скупо распределёнными по поверхности одежд. «Нервность» и, как правило, неконструктивность этих линий, не всегда позволяющая понять покроем одежд, возможно, отражают впечатления мастеров оклада от образцов готической резьбы по серебру или опыт работы в рамках этой традиции. Во всяком случае, уже сам факт украшения оклада гравированными изображениями отдаляет этот памятник от искусства Константинополя. Очевидно, даже при митрополите-греке Феогносте драгоценные предметы церковной утвари, делавшиеся в Москве, могли не следовать образцам византийской торевтики, и этот вид искусства в Московском княжестве, как и в других регионах, развивался благодаря импульсам разного происхождения.

Сейчас оклад Евангелия Симеона Гордого кажется одиноким памятником, однако, скорее всего, он существовал в более широком контексте стилистически близких московских произведений. Одним из них мог быть серебряный, украшенный чернью наперсный крест-мошевик из Благовещен-

ского собора с резными композициями «Распятие» и «Богоматерь Воплощение» (Музеи Московского Кремля) [479] [ил. 811]. В типологическом и иконографическом отношении этот памятник довольно далёк от русских наперсных крестов XIV в., но, как справедливо отметила Е.А. Моршакова, изображение распятого Христа на его лицевой стороне может быть сопоставлено именно с окладом Евангелия великого князя Симеона. Оба памятника сближают не только сочетание техник резьбы и черни по серебру, но и принцип орнаментального заполнения поверхности вокруг фигуры Спасителя, а также сам характер её гибкого силуэта, уверенный, тонкий рисунок и лирическая окраска образа (следует отметить, что изображение Богоматери на обороте выглядит более грубым и решено в ином художественном ключе). Всё это, как и происхождение креста из придворного храма, даёт основание видеть в нём московское произведение, вероятно, созданное в 1340–1350-е гг. для одного из представителей великокняжеского дома [480].

Другие наперсные кресты, традиционно связываемые с Москвой и, вероятно, в самом деле имеющие отношение к её культуре, подобно только что рассмотренному кресту из Благовещенского собора, обладают в высшей степени индивидуальными чертами, которые не позволяют объединить эти памятники в стилистически целостную группу, свидетельствуя об одновременном существовании нескольких ювелирных мастерских (они могли располагаться и в Москве, и в некоторых других городах Северо-Восточной Руси). Однако даже изображение мученика Назария, вырезанное не очень уверенной рукой на обороте креста из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей) [481], свидетельствует о тяготении мастера к свободному, «импрессионистическому» истолкованию формы [ил. 812]. Близким аналогом этого креста является крест из кремлёвского Благовещенского собора (Музеи Московского Кремля), имеющий сходную форму квадрифолия со слабо выраженными угловыми выступами и близкую иконографическую программу. Она включает золочёное литое «Распятие» на лицевой стороне [482] и образ мученика Александра на обороте (возможно, в обоих случаях эти редко изображавшиеся святые были соимёнными святыми владельцев крестов) [483] [ил. 813]. Резная фигура святого, проработанная широкими полосами черни, лежащими в гравированных бороздках, имеет почти строго фронтальное положение и приземистые пропорции, подчёркивающие выразительность крупного лика с пышной шапкой волос. Однако эти внешние признаки не исчерпывают содер-

[478] Там же. С. 177–185. Среди наблюдений А.В. Рындиной—замечание о западных аналогиях сцене Распятия со сплошь покрытым орнаментом крестом.

[479] *Рындина*, 2003. С. 569–570; Царский храм, 2003. Кат. 87. С. 248–249; *Моршакова*, 2009. С. 307, 308. Ил. 2–3; *Моршакова*, 2013. Кат. 36. С. 173–176.

[480] Крест имеет оглавие многогранной формы, которая, по мнению А.В. Рындиной, поддержанному Е.А. Моршаковой, появляется на Руси в середине XIV в. (*Рындина*, 2003; *Моршакова*, 2013. С. 176).

[481] *Николаева*, 1960. Кат. II. С. 108–109; *Николаева*, 1976/1. С. 142–144. Ил. 47; *Балдин, Манушина*, 1996. С. 434. Ил. 372, 373; Троице-Сергиева лавра, 2002. Кат. 17. С. 207; *Ризница*, 2014. Т. I. С. 64, 65 (ил. 30). По предположению Т.В. Николаевой, крест мог принадлежать Назару Кусакову, воеводе великого князя Дмитрия Донского.

[482] Аналогичный облик, но без изображений на обороте, имеют крест-мошевик с фигурами архангела Михаила и мученика Мины (Сергиево-Посадский музей; *Николаева*, 1960. Кат. 16. С. 116–117) и ещё один крест-мошевик из Благовещенского собора с композицией «Распятие с предстоящими», которая состоит из литого креста и фигур, исполненных в техниках резьбы и черни (Музеи Московского Кремля; *Николаева*, 1976/1. С. 150–152. Ил. 50; *Моршакова*, 2009. С. 308–309. Ил. 1; *Моршакова*, 2013. Кат. 34. С. 161–166).

Хотя эти резные изображения своей крайней условностью довольно близки фигуре мученика Назария на обороте креста из Троице-Сергиевой лавры, для того чтобы связывать кремлёвский памятник и остальные кресты подобного типа с одной мастерской, нет достаточных оснований. Тем не менее очевидное взаимное сходство делает очень правдоподобной традиционную гипотезу о едином, северо-восточном (возможно, московском) происхождении всех этих произведений. Близкую форму имеют некоторые наперсные кресты, связываемые с Новгородом, однако для них характерна иная изобразительная программа (*Стерлигова*, 1996. Кат. 35, 36. С. 204–206). Впрочем, новгородская атрибуция таких крестов, происходящих из тех же московских храмов—Благовещенского собора и Троице-Сергиева монастыря—ряд ли может быть признана безоговороч-

812 Наперсный крест-мошевик. Распятие. Мученик Назарий. Середина XIV в. Сергиево-Посадский музей. Лицевая и оборотная стороны
813 Наперсный крест-мошевик. Распятие. Мученик Александр. Середина XIV в. Музеи Московского Кремля. Лицевая и оборотная стороны
814 Наперсный крест-мошевик с каменной иконкой («крест Семёна Золотилова»). Распятие. Избранные святые. Середина XIV в. Мастер Семён Золотилов. Сергиево-Посадский музей. Лицевая и оборотная стороны

но верной. То же относится и к медному кресту из новгородского Софийского собора (Новгородский музей; *Стерлигова*, 1996. Кат. 34. С. 203), представляющему собой реплику верхней створки креста типа наперсных крестов с мучениками Назарием и Александром. [483] *Николаева*, 1976/1. С. 140–145. Ил. 45; *Попов, Рындина*, 1979. С. 504, 505, 554–555. Кат. 7. Ил. с. 598; *Качалова, Маясова, Шенникова*, 1990. С. 87–88. Табл. 12; *Рындина*, 1999. С. 304, 307. Ил. 6; *Смирнова*, 2004/2. С. 102. Ил. с. 108; *Моршакова*, 2009. С. 308–312. Ил. 7; *Моршакова*, 2013. Кат. 35. С. 167–172. По мнению А.В. Рындиной, крест представляет собой тверское произведение первой четверти XV в. Эта атрибуция опирается лишь на сведения о распространённости имени Александр в тверском княжеском доме (в частности, исследовательница отмечает, что это имя носил умерший в 1425 г. великий князь Александр Иванович) и на в самом деле существующее сходство памятника с крестом Семёна Золотилова, который А.В. Рындина также считает тверским. Однако есть основания думать, что крест Семёна Золотилова является произведением московского происхождения. В свою очередь стилистические признаки обоих произведений говорят об их более ранней датировке, которой с теми или иными оговорками придерживаются другие специалисты. Возможно, что права была Т.В. Николаева, отождествлявшая крест с мучеником Александром и «икону святых Олександр», упомянутую в духовной грамоте великого князя Ивана Ивановича около 1358 г. (ДДГ, 1950. С. 16, 18; *Николаева*, 1976/1. С. 140). Т.В. Николаева справедливо отмечала, что в средневековых источниках иконой могли называть и драгоценные наперсные образки, в том числе имевшие форму креста.



жания композиции, которую сложно назвать архаичной, ориентированной на традиции XIII столетия. Усложнённый, асимметричный абрис фигуры мученика Александра, её нерегулярные, то заострённые, то округлые выступы, тяжело спадающие складки, выделяющие линию бедра, неправильность формы креста, особая роль тонких, как бы случайных штрихов, которые иногда идут вдоль основных, широких бороздок, а иногда, напротив, не совпадают с ними, позволяют видеть в этом образе один из вариантов рецепции палеологовского искусства на русской почве. В этом отношении московский крест похож на уже упоминавшийся новгородский крест-энколпион из Брюсселя, который довольно надёжно датируется второй четвертью XIV в. и также отличается «живописной» трактовкой монументальных резных фигур. Кроме того, фигура мученика Александра стадияльно довольно близка миниатюрам московской лицевой рукописи этого периода—Сийского Евангелия 1340 г. (в особенности миниатюре «Прощание Христа с учениками»).

Крест с мучеником Александром принято сопоставлять с ещё одним предметом личного благочестия—так называемым крестом Семёна Золотилова из ризницы Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей), который, судя по надписи на торце («КРТЬ СЕМЕНОВО ЗЪЛОТИЛЪВЪ»), был сделан мастером с этим именем [484] [ил. 814]. Вторичная, но также древняя надпись на другом торце креста сообщает о том, что в нём хранились мощи разных (в основном уже не поддававшихся идентификации) святых, и в том числе канонизированного в 1339 г. митрополита Петра. Если это вложение было первоначальным, оно позволяет датировать крест временем после 1339 г. и указывает на его вероятную связь с Москвой—городом, где находилось погребение святителя.

Смысловую и композиционную «серцевину» креста Семёна Золотилова образует шиферная, очевидно, новгородская иконка рубежа XIII—XIV вв. со сценой Распятия на лицевой стороне и фигурами трёх святых (Николая Чудотворца, архидиакона Стефана и неизвестного святителя) на обороте. Несколько обтёсанный по периметру образец был вставлен в центральную часть створчатого креста, имеющую форму арки. На сравнительно узких и коротких ветвях этого креста с лицевой стороны помещены резные с чернью фигуры святых—воинов Георгия и Димитрия вверху и внизу и двух святых, расположенных слева и справа от центрального изображения. Обычно в них видят апостолов Петра и Павла, хотя существует версия, что здесь представлены мученики Козьма и Дамиан. Ещё четыре святых,

не имеющих сопроводительных надписей и потому не поддающихся определению (по-видимому, мученики и мученицы), изображены на боковых поверхностях креста.

Тыльная сторона произведения, не имеющая проёма для каменного образка, имеет более сложную композицию. Её основу составляет резной «жгут», образующий довольно развитый узор из переплетающихся окружностей разного размера, который может быть прочитан и как крестообразная фигура с петлями в центре и дополнительными малыми кругами. Эти круги заняты крупными листьями, завершающимися собой «жгут», и двумя фигурами шестокрылов. Ещё один шестокрыл (по мнению Т.В. Николаевой, Ангел-хранитель) представлен в верхней большой окружности. В остальных крупных «медальонах» помещаются полуфигуры святых. Один из них—несомненно, святитель Николай Чудотворец с воздетыми руками. Кроме него, здесь изображены неизвестный святитель и неизвестный воин-мученик с копьём и щитом. Их идентификация затруднена отсутствием надписей и «размытостью» иконографических черт [485]. На нижней ветви креста представлен Иоанн Предтеча, на верхней—святитель (Иоанн Златоуст?), а на боковых—две асимметричные фигуры шестокрылов. Крест увенчан массивным оглавием со скошенными углами, на котором изображены Спас Нерукотворный и шестокрыл.

Некоторая небрежность исполнения фигур и отсутствие у многих из них именуемых надписей не препятствуют оценке креста Семёна Золотилова как выдающегося произведения, вызывающего вполне определённые ассоциации со складнем мастера Лукиана 1312 г. и близкими к нему памятниками. Их объединяют известная монументальность, многослойность структуры, обладающей своего рода «интерьером» (в случае с крестом в этом «интерьере» скрываются изображения на одной из сторон каменной иконки, наряду с мощами играющей роль реликвии), неоднородный характер поверхности и сложная, многофигурная иконографическая программа. Не менее существенно и то, что крест из Троице-Сергиевой лавры, если верить общепринятой интерпретации надписи, также является подписным произведением ювелира—судя по его прозвищу, наследственного представителя этой профессии. Наконец, центральная композиция на обороте креста, как справедливо отметил Т.В. Николаева, находит очень близкую аналогию в декоре мощевика из Покровского монастыря в Суздале, который в свою очередь по целому ряду признаков сходен со складнем Лукиана [486]. Всё это позволяет выстроить ряд из уникальных, но родствен-

[484] Размер 11×7,3 см. Публикации: Николаева, 1960. Кат. 12. С. 109–112; Николаева, 1968/1. Табл. 20–21; Николаева, 1976/1. С. 145–150. Ил. 48–49; Попов, Рындина, 1979. С. 503–505, 551–553. Кат. 6. Ил. с. 597; Николаева, 1983. Кат. III. С. 75 (каменная иконка); Балдин, Манушина, 1996. С. 434, 447. Ил. 374, 375; Троице-Сергиева Лавра, 2002. Кат. 18. С. 207; Ризница, 2014. Т. I. С. 62–64.

[485] По-видимому, композиция оборота креста отчасти повторяет подбор изображений на тыльной стороне вложенной в него каменной иконки, которая была закрыта серебряной створкой. Это заставляет усомниться в гипотезе Т.В. Николаевой, которая считала, что образец не предназначался для креста и был вставлен туда в более позднее время (Николаева, 1976/1. С. 150). Исследовательница приводила два аргумента в пользу этой версии: во-первых, в кресте могла быть видна только одна сторона каменной иконки, а во-вторых, опись Троице-Сергиева монастыря 1641 г., упоминающая этот крест, сообщает не о каменной, а о костяной иконке Распятия. Между тем первый аргумент, строго говоря, не имеет решающего значения, а сообщение описи, скорее всего, является ошибочным (известны и другие случаи, когда составители описей принимали за кость камень или дерево).

[486] Николаева, 1976/1. С. 148. О мощевике из Суздаля см. наст. изд., с. 581, 582.

815 Наперсная икона-змеивик. Спас на престоле. Середина (?) XIV в. Сергиево-Посадский музей. Лицевая и обратная стороны

ных произведений первой половины—середины XIV в., которые могли иметь отношение к одному и тому же художественному центру и группе преемственно связанных друг с другом мастеров.

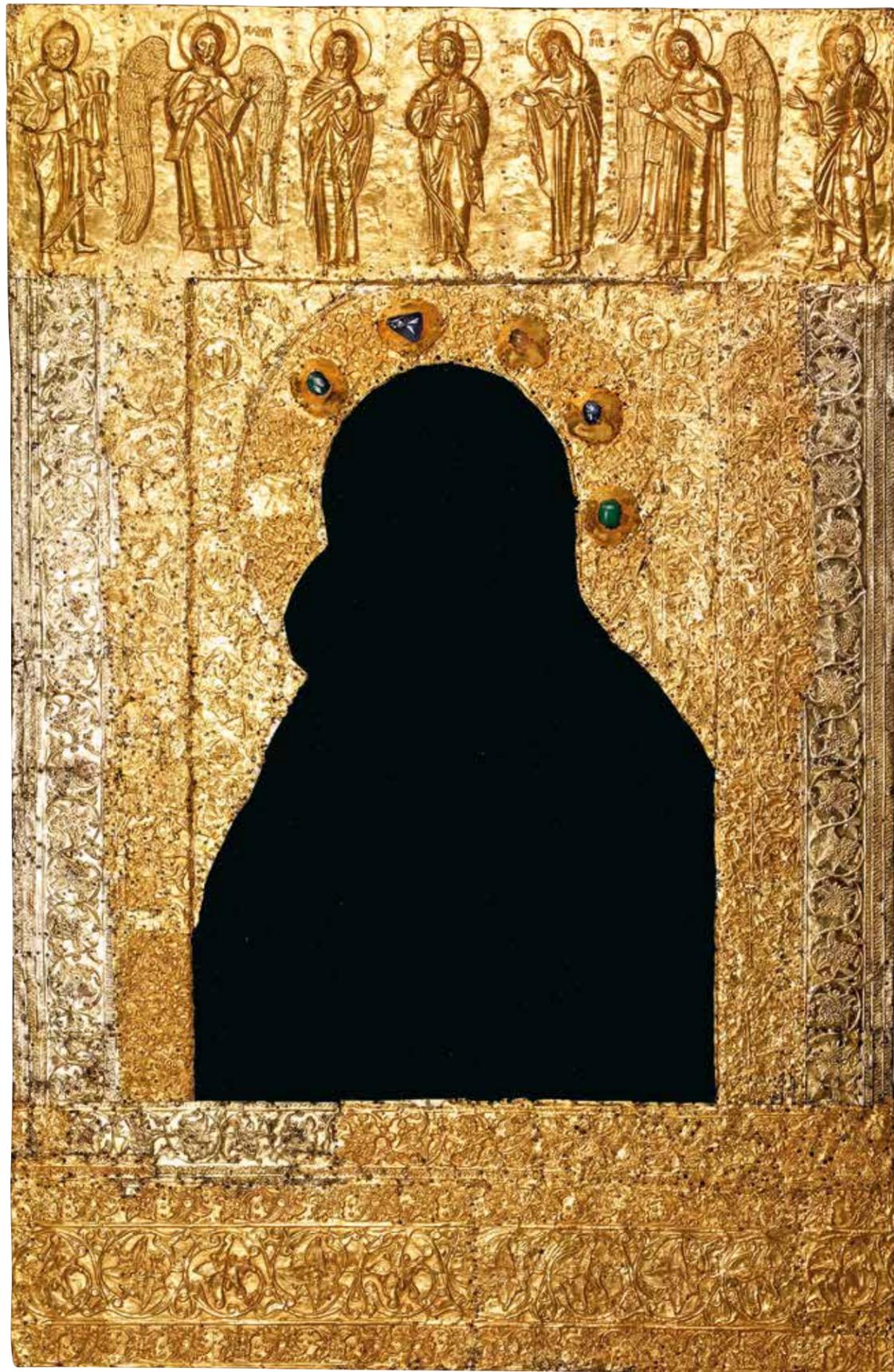
Подбор образов святых на кресте не даёт ясных указаний на место его создания. В литературе предпринимались попытки соотнести этот памятник с историческими деятелями XIV столетия и прежде всего с князьями московского дома. Так, Т.В. Николаева полагала, что крест мог быть сделан для родившегося в 1350 г. Дмитрия Донского [487], а А.В. Рындина интерпретировала фигуру Иоанна Предтечи как образ тезоименного святого тверского великого князя Ивана Михайловича (1357–1425) [488]. Поскольку обе гипотезы опираются на изображения широко почитавшихся святых, они не исключают и других вариантов истолкования иконографической программы креста, вряд ли сводившейся только к почитанию небесных покровителей княжеского семейства. Тем не менее версия о связи памятника с именем Дмитрия Донского кажется вполне правдоподобной, и прежде всего не противоречащей стилю изображений. Неравноценные по художественному качеству, они, тем не менее, вряд ли могут быть датированы временем после середины—третьей четверти XIV в. Это видно по отдельным фигурам, которые удалась мастеру лучше других—образам Иоанна Предтечи и Димитрия Солунского. Их крупные, но свободно расположенные в пространстве

тела, портретно трактованные лики, выразительные детали, указывающие на физическую реальность объёма (прежде всего щит Димитрия, охватывающий его фигуру своим крутым изгибом) и живая манера исполнения резьбы, усиленная применением черни, рождают мощные и содержательные образы, вписывающиеся в художественную атмосферу середины XIV столетия. Общая внушительность композиций, отразившийся в них процесс осмысления таких ключевых художественных категорий, как объём и пространство, признаки знакомства с искусством палеологовской эпохи и свобода его интерпретации сближают крест Семёна Золотилова с целым рядом русских памятников, включая новгородский Людогощенский крест 1359 г. [489]. Тем не менее важнейшим ориентиром для определения места и времени создания золотиловского креста может служить уже упоминавшийся крест с фигурой мученика Александра. Если признать оба креста произведениями северо-восточных (московских) серебряников 1350-х гг., можно сделать вывод о том, что в это время на Северо-Востоке Руси уже не было столь уверенных в себе мастеров, как Лукиан, исполнивший наперсный складень 1312 г., а серебряное дело здесь заметно деградировало. Однако не менее существенны другие обстоятельства, о которых позволяют судить перечисленные памятники: с одной стороны, это факт сохранения традиции, а с другой—её открытость, известная творческая свобода, свойственная и художественной жизни Нов-



815

[487] Исследовательница опиралась на изображение Димитрия Солунского, которое действительно могло быть связано с этим князем. При этом она считала, что на обороте креста представлены патрональные святые отца и деда Дмитрия Донского—Ивана Красного и Ивана Калиты (Николаева, 1976/1. С. 148). В более раннем издании Т.В. Николаева высказывала иное мнение о происхождении креста: каменную иконку она связывала с братом Сергия Радонежского Стефаном, а сам крест, основываясь на неверной интерпретации надписи,—с князем Семёном, сыном Владимира Андреевича Серпуховского (Николаева, 1968. С. 111–112). [488] Попов, Рындина, 1979. С. 553. [489] См. с. 543–552.



816

816 Оклад иконы «Богоматерь Владимирская». Деисус. Первая половина XIV в.; начало XV в. с более поздними поновлениями. Музеи Московского Кремля
817 Деисус. Первая половина XIV в. Деталь оклада иконы «Богоматерь Владимирская»



817

[490] Такова уникальная яшмовая икона-змеевик в золотой оправе, вложенная в Троице-Сергиев монастырь царём Иваном Грозным, с резным образом Спаса на престоле и головой Медузы со змеями на обороте (Сергиево-Посадский музей). Т.В. Николаева считала её московским произведением (Николаева, 1960. Кат. 7. С.100–101). Позднее она публиковалась как новгородский памятник (Стерлигова, 1996. Кат. 44. С. 218; Троице-Сергиева лавра, 2002. Кат. 35. С. 214; Ризница, 2014. Т.1. С. 64, 65). Между тем редкость материала и техники, а также наличие древней золотой оправы вполне позволяют предположить, что эта воротная икона издревле входила в состав казны московского правящего дома.

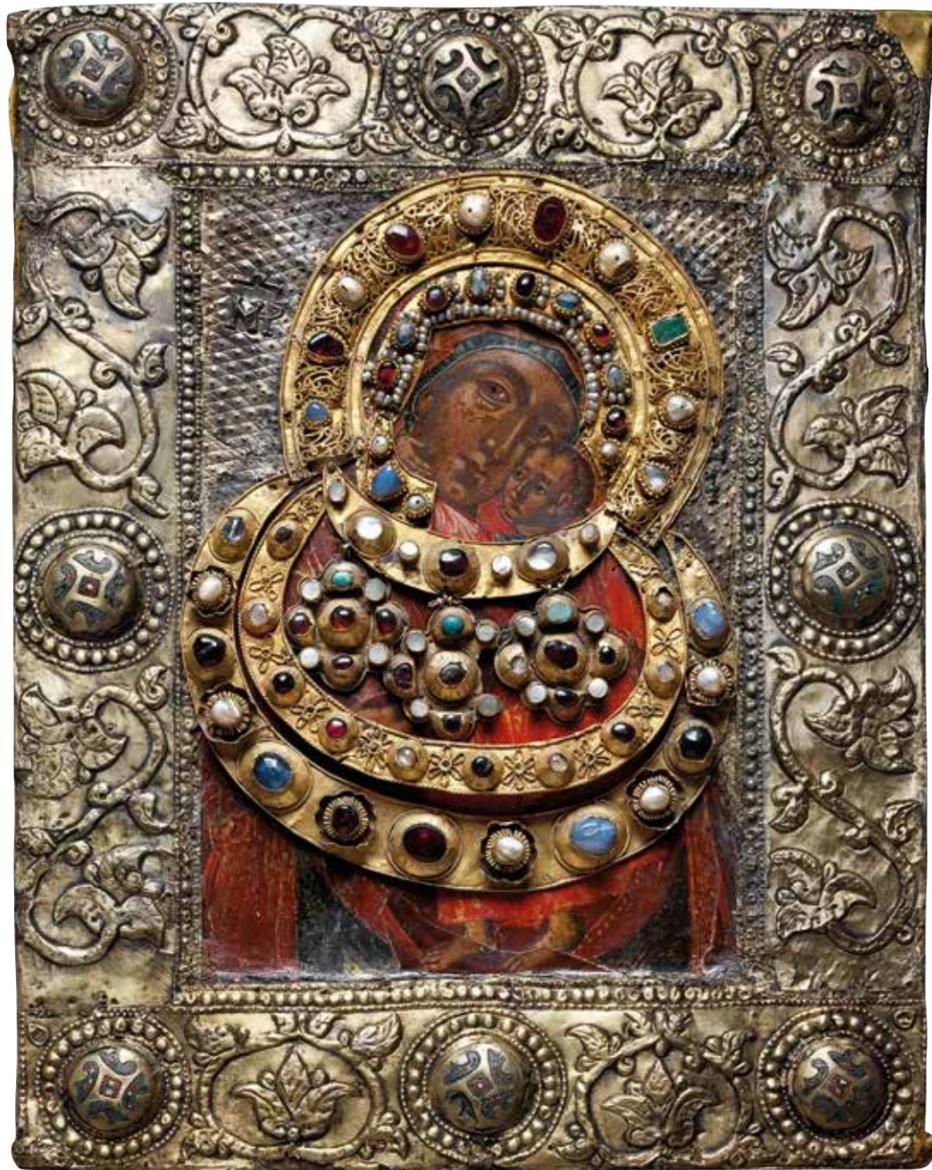
[491] Датировка «Деисуса» (а иногда и некоторых других частей оклада) XIII в. содержится, например, в следующих работах: Художественные памятники, 1956. С. 95; Антонова, Мнёва, 1963. Т.1. С. 62. Примеч. 7; Постникова-Лосева, 1974. С. 36; Grabar, 1975. N 41. P. 68–70; Николаева, 1976/1. С. 20–21; Толстая, 1979. С. 28–29. И.А. Бобровницкая отнесла «Деисус» и весь оклад к рубежу XIV–XV вв. (Бобровницкая, 1985), а М.А. Орлова датировала этим же временем басменные пластины оклада (Орлова, 1997/1); так же произведение датировано и в книге И.А. Стерлиговой (Стерлигова, 2000. С. 223–226). А.В. Рындина считала, что древнейшие части оклада и «Деисус» исполнены в 1420-е гг. (Рындина, 1983. С. 164, 166), но впоследствии согласилась с их датировкой рубежом XIV–XV вв. (Рындина, 1997. С. 144). [492] Стерлигова, Щенникова, 2011. Здесь же подробно рассмотрена историография вопроса. [493] Там же.

города второй четверти—середины XIV в., известной гораздо лучше благодаря хорошей сохранности произведений. С учётом этого сходства нельзя исключить, что некоторые памятники прикладного искусства, созданные около середины XIV в. и обычно считающиеся новгородскими, могут иметь иное—например, московское—происхождение [490] [ил. 815].

Сравнительно недавно круг памятников золотого и серебряного дела Северо-Восточной Руси первой половины XIV в. пополнился неоднократно публиковавшимся, но получившим новую интерпретацию произведением. Это первый из двух золотых окладов чудотворной Владимирской иконы Богоматери с семифигурным «Деисусом» на верхнем поле, состоящий из разновременных частей (Музеи Московского Кремля) [ил. 816, 817]. Мнения исследователей о времени, обстоятельствах создания и судьбе этого уникального памятника были крайне разноречивы. Прежде всего, вопросы вызывала датировка чеканного «Деисуса»—древнейшего элемента сборного комплекса. Его относили к XIII, первой четверти XV и рубежу XIV–XV столетий [491]. Недавнее исследование И.А. Стерлиговой и Л.А. Щенниковой в значительной степени прояснило относительную и отчасти абсолютную хронологию оклада [492]. Было убедительно

доказано, что он предназначался именно для чудотворной иконы, с начала XV в. украсил её список, а его древнейшие элементы относятся к первой половине XIV столетия. Кроме «Деисуса» это, вероятно, чеканный венец с шестью гнёздами-розетками для камней и восточным орнаментом, и басма фона с узором из кольцеобразно выходящих стеблей и крупных трёхлепестковых цветов. Остальные части оклада добавлялись при более поздних чинках.

Композиция «Деисус» занимает верхнюю часть золотого оклада, равную по размерам верхнему полю чудотворной иконы. Он включает семь фигур—фронтальный образ Вседержителя и шесть предстоящих. Расположение и иконографический состав композиции, как полагают авторы последней монографической работы об окладе [493], восходят к аналогичному элементу драгоценного оклада XII в., который также должен был соответствовать структуре доски «Богоматери Владимирской». Изображения чеканены на золотых пластинах (три центральные пластины были использованы вторично: на них сохранились значительные фрагменты тиснёного орнамента XIII в.). Техника их исполнения очень своеобразна. Это не низкий живописный рельеф, характерный для византийской торевтики, а выступающие, объёмные



818 Оклад иконы «Богоматерь Умиление». Вторая треть XIV в. Музеи Московского Кремля
819 Оклад иконы «Богоматерь Умиление». Деталь

818

фигуры, заставляющие вспомнить романские произведения, но не совпадающие с ними ни стилистически, ни технологически и к тому же исполненные неопытным мастером, которому, по-видимому, пришлось намечать объём с помощью матриц. Как отмечают И.А. Стерлигова и Л.А. Щенникова, несмотря на мощь форм, они лишены энергии и тектоники, лишь символически соотносятся с фоном и слабо связаны между собой, лики условны, а одежды крайне скудно моделированы или, скорее, орнаментализированы. Все эти качества не свойственны развитой византизированной московской торевтике рубежа XIV–XV вв.,

но их легко представить в более ранний период, когда техника чеканки на Руси фактически вышла из употребления.

В целом, по мнению исследователей, чеканный «Деисус» отстоит от византийской традиции дальше, чем от западной, но в нём всё же прослеживаются стилистические особенности искусства палеологовской эпохи. Аналогии этой композиции, приведённые в недавней публикации, включают памятники довольно широкого периода—конца XIII—середины XIV в. В этих хронологических границах И.А. Стерлигова и И.А. Щенникова пытались определить наиболее вероятное время создания золотого оклада

для чудотворной иконы, тогда находившейся в Успенском соборе Владимира. Однако исторический контекст предлагает слишком много вероятных вариантов датировки этого события, а отсутствие сопоставимых произведений не позволяет найти «Деисусу» место в стилистическом ряду. На нынешнем этапе изучения памятника его правильное отнести, как это и сделали авторы последнего исследования, к первой половине XIV столетия. Уже этот вывод позволяет судить о том, что на Северо-Востоке Руси сохранялась или была возрождена традиция украшения икон роскошными окладами, образцами для них служили домонгольские произведения, а в распоряжении заказчиков—митрополитов, тверских, московских и иных князей—находились драгоценные металлы и мастера-торевты, имевшие определённое представление о золотом и серебряном деле Запада, стран византийского круга и мусульманского мира.

Кроме оклада «Богоматери Владимирской», до нас дошли оклады или элементы драгоценного убора некоторых других икон, также относящиеся к первой половине XIV в., но не имеющие фигуративного декора [494]. Несмотря на то, что таких произведений известно очень немного, они свидетельствуют об устойчивости русской традиции украшения икон, сочетавшей византийские, западноевропейские и оригинальные местные черты, которые сохранялись и в более позднее время. Центральным памятником этой эпохи является оклад иконы «Богоматерь Умиление» из Архангельского собора Московского Кремля (Музеи Московского Кремля) [495] (ил. 818). Ранняя история бытования этого небольшого (41,5×33 см) образа неизвестна. В Новое время он был в числе икон, находившихся над захоронениями царей из рода Романовых и, вероятно, попал в собор из

царского дворца в XVII в. [496]. Судя по богатству убранства произведения, оно и раньше могло принадлежать к числу моленных икон московских государей, а до этого служило домашним образом какого-то княжеского семейства.

Убор иконы «Богоматерь Умиление» состоит из покрывающих поля серебряных чеканных пластин с крупными растительными мотивами и восемью круглыми дробницами, которые украшены упрощённым растительным орнаментом, выполненным в технике перегородчатой эмали [ил. 819], чеканных пластин фона с сетчатым узором, а также нескольких золотых украшений с драгоценными и полудрагоценными камнями, перламутром, стёклами и жемчугом—сканного венца, очелья и трёх гривен (цат), почти полностью закрывающих фигуры. Долгое время считалось, что эти золотые детали исполнены позже серебряного оклада: его датировали XIII или XIII–XIV вв., а венец с очельем и цаты относили, соответственно, к XIV или даже к XV столетию. Последняя датировка принадлежит А.В. Рындиной, которая опубликовала оклад кремлёвской богородичной иконы как тверское произведение.

Тщательное исследование оклада образа Богоматери Умиление, предпринятое И.А. Стерлиговой, позволило предложить новую, более правдоподобную интерпретацию памятника. Все его элементы—и чеканные пластины, и золотые украшения, и даже перегородчатые эмали [497]—скорее всего, выполнены одновременно и представляют собой редкий по сохранности ансамбль, по мнению И.А. Стерлиговой, относящийся во второй трети XIV в. Определение художественного центра, где был сделан оклад, представляет собой гораздо более трудную задачу, однако его тверскую атрибуцию можно признать маловероятной. Тем не

[494] О явлении в целом см.: Стерлигова, 2000.

[495] Основные публикации: Рыбаков Б., 1971. С. 76; Мартынова, 1973. С. 14; Макарова, 1975. С. 80, 81 (рис. 9), 116. № 110; Николаева, 1976/1. С. 21–22. Ил. 1; Попов, Рындина, 1979. С. 494–496, 548–549. Кат. 4. Ил. с. 594; Стерлигова, 2000. С. 188–195; Щенникова, 2011. С. 126–128; Иконы Архангельского собора, 2016. Кат. 84. С. 349–351.

[496] Щенникова, 2011. С. 128.

[497] Считалось, что эти эмалевые пластины были использованы вторично, а до этого, судя по отверстиям, пришивались к ткани (Макарова, 1975. С. 80, 116).



819

менее икону и её убранство вполне допустимо связывать с среднерусскими землями. Косвенно на это указывает происхождение памятника из храма-усыпальницы московских государей, но более важным аргументом в пользу подобной гипотезы является сам сюжет иконы. Её живопись полностью записана в XVIII в., а степень сохранности авторского красочного слоя остаётся неясной. Впрочем, сама структура оклада свидетельствует о том, что поновитель придерживался первоначальной композиции, которая совпадает с композицией трёх знаменитых богородичных икон конца XIII—первой половины XIV в. из Толгского монастыря близ Ярославля—в том числе с чудотворным Толгским образом (Ярославский художественный музей) [498]. Редкость этого иконографического типа не позволяет считать иконографическое сходство произведений случайным. Скорее всего, кремлёвская икона отражает процесс становления почитания Толгского образа или, по меньшей мере, процесс распространения подобных композиций под влиянием произведений ростовско-ярославского круга. Следовательно, есть основания полагать, что икона из Московского Кремля была написана в среднерусских землях (возможно, в самой Москве) в первой половине—середине XIV в., а её драгоценный оклад относится примерно к тому же времени [499]. Некоторые его особенности—например, форма одной из гривен (цат) с подвесками-«плащами» в виде восьмилепестковых розеток, высокие гнезда для камней и характер их декора, восходящего к готическим изделиям, укрупненные орнаментальные мотивы—находят аналогии и в близких по времени, и в более поздних произведениях. Так, цата с подвесками типологически очень близка недавно введённой в научный оборот серебряной, со сканным орнаментом, цате первой половины XIV в. из собрания К.В. Воронина [500] [ил. 820] и в то же время—цатам икон «Богоматерь Боголюбская» из Благовещенского собора Московского Кремля (Музеи Московского Кремля) и «Богоматерь Владимирская» из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей), относящимся уже к концу XIV—первой трети XV столетия [501] [ил. 821, 822]. Очевидно, другие элементы убора «Богоматери Умиление» из Архангельского собора также не были уникальными, принадлежа к прочно укоренившейся на Руси традиции. Опираясь на кремлёвское произведение, с некоторой долей осторожности можно реконструировать не только оклады русских икон первой половины XIV в., но и несомненно существовавшие памятники второй половины XIII столетия, а также десятилетий, предшествовавших монгольскому нашествию (примечательно, что рассматривае-



820

821

822

820 Цата. Первая половина XIV в. Собрание К.В. Воронина (Москва)
 821 Цата иконы «Богоматерь Боголюбская». Конец XIV—начало XV в. Музеи Московского Кремля
 822 Цата иконы «Богоматерь Владимирская». Конец XIV—первая треть XV в. Сергиево-Посадский музей
 823 Оклад иконы «Богоматерь Одигитрия». Конец XIII—начало XIV в. ГТГ

[498] См. раздел «Живопись», с. 260–262, 268–269, 322, 324–325.
 [499] И.А. Стерлигова считает, что икона была создана не ранее 1314 г., к которому предание относит чудесное явление «Богоматери Толгской» и основание Толгского монастыря (Стерлигова, 2000. С. 189). Однако следует иметь в виду, что эти сведения, содержащиеся в сравнительно позднем сказании, противоречивы и не вполне согласуются с современными реконструкциями обстоятельств возникновения обители (Смирнова, 2004/2. С. 191–192, 228, 229). Поэтому икона из Московского Кремля могла быть написана и до 1314 г., и намного позже.
 [500] Цата входила в состав разновременного «приклада» богородичной иконы, включавшего витую шейную гривну второй половины XII—начала XIII в., два колта XIII в. и двусторонний браслет XIII—первой половины XIV в. (датировки В.В. Игошева). См.: Собрание Константина Воронина, 2017. С. 74–80, 192–193. Кат. 56–59.
 [501] Стерлигова, 2000. С. 199–219; Царский храм, 2003. Кат. 10. С. 102–103; Воронина, 2014.
 [502] Стерлигова, 2000. С. 192, 195.
 [503] Об иконе см. раздел «Живопись», с. 306–308. Фрагменты оклада публиковались и рассматривались в следующих изданиях: Стерлигова, 2000. С. 178–179. Ил. 59; Иконы Успенского собора, 2007. Кат. 6. С. 100; Византийские древности, 2014. Кат. 14. С. 137–139 (текст И.А. Стерлиговой).
 [504] Византийские древности, 2014. С. 138–139.
 [505] См. подробнее: Смирнова, 2004/2. С. 238, 242.
 [506] Происхождение иконы неизвестно; поступила из ГИМ. Живопись частично раскрыта. Оклад утратил венцы, но сохранил пластины фона и полей. Памятник опубликован: Рындина, 1988; Стерлигова, 2000. С. 185–187. Ил. 67.

мый оклад украшают эмалевые медальоны, явно отсылающие к домонгольской практике украшения икон).

Тем не менее убор иконы «Богоматерь Умиление» показателен и как произведение зрелого XIV в. По наблюдению И.А. Стерлиговой, серебряный оклад образа из Московского Кремля композиционно довольно близок византийским иконным окладам XIII–XIV вв. [ил. 823], однако отличается от них крупным масштабом рельефных узоров на полях, их самостоятельностью и отсутствием чёткой структуры. Относительно византийских стандартов очень велики и золотые украшения иконы, производящие впечатление «грубоватой роскоши и выразительной динамичности форм» [502]. Вероятно, подобными свойствами обладали многие другие русские оклады «монгольского» времени. Однако представляется, что в значительной степени это индивидуальные черты уцелевшего памятника, указывающие на то, что он был создан во второй четверти—середине XIV в. Здесь примечательны асимметрия чеканных побегов и цветков, неодинаковая высота их рельефа, сочетание крупных, выпуклых, но лишённых пластической определённости орнаментальных мотивов с оживляющими их мелкими «моделирующими» штрихами, а также некоторая небрежность трактовки форм. Все эти элементы, соединяясь с крупными выпуклостями эмалевых медальонов и эффектным золотыми украшениями средника, создают неоднородную поверхность с преобладанием характерных мягких форм, которые свободно располагаются на отведённых им участках. Органическая естественность и живописность внешне несовершенных форм по своей сути очень близки трактовке резных орнаментов и изображений на новгородском Людогощенском кресте 1359 г., а также манере исполнения гравированных фигур на кресте-мошечке с образом мученика Александра и кресте Семёна Золотилова, которые, как уже говорилось, не без основания связывают с московским искусством середины XIV в.

Во многом сходное впечатление производят и серебряные чеканные фрагменты, сохранившиеся на боковых полях знаменитой иконы «Спас оплечный» первой трети XIV в. из Успенского собора Московского Кремля (Музеи Московского Кремля) [503] [ил. 824]. По мнению И.А. Стерлиговой, они близки по времени живописи образа, но, судя по своим первоначальным размерам, реконструируемым исходя из структуры узора, представляют собой остатки драгоценной декорации тябла алтарной преграды (иконостаса), исполненной греческими мастерами. Если, как было принято считать, икона Спаса была написана для каменного



823

Успенского собора 1326 г., чеканные фрагменты могли относиться к его первоначальному убранству [504], однако вопрос о происхождении образа, к сожалению, вряд ли может быть решён однозначно [505]. Так или иначе, датировка чеканных пластин на полях образа Спаса первой третью или первой половиной XIV в., скорее всего, верна. Обобщённые, заметно геометризованные, но пластичные орнаментальные мотивы (изгибающиеся побеги с треугольными плодами), несколько напоминающие декоративные формы эпохи модерна, могли быть откликом на экспрессивные тенденции в изобразительном искусстве Византии и Руси второй четверти XIV в.

Иной вариант художественной интерпретации иконного убора первой половины XIV в. представлен чеканным серебряным окладом небольшого образа Богоматери с Младенцем в собрании Третьяковской галереи [506] [ил. 825, 826]. А.В. Рындина, впервые опубликовавшая этот малоизвестный памятник, отнесла его к числу среднерусских произведений, более близких к византийской традиции, чем новгородское художественное серебро первой половины XIV в. Той же точки зрения придерживается и И.А. Стерлигова. Между тем, как и в случае с иконой «Богоматерь Умиление» из московского Архангельского собора, атрибуция оклада из Третьяковской галереи существенно облегчается свойствами самого образа. Он принадлежит к очень редкому для Руси иконографическому типу с фигурой

Младенца, который полулежит на обеих руках Богородицы. Единственной, хотя и не абсолютно точной аналогией иконы Третьяковской галереи является большой образ Богородицы с Младенцем в рост, происходящий из новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках (Новгородский музей) и относящийся к 1340–1350-м гг., то есть примерно к тому же времени, что и рассматриваемый памятник [507]. Это, как и красный фон иконы, нехарактерный для среднерусской живописи XIV в., даёт довольно надёжное основание для того, чтобы считать икону ГТГ и её оклад произведениями новгородских мастеров.

В отличие от слабо структурированного оклада полей «Богородицы Умиление» из Московского Кремля, оклад иконы ГТГ имеет более чётко выстроенную, даже несколько монотонную композицию. Она состоит из монументальных многолепестковых пальметт, вписанных в крупные завитки, парных сердцевидных фигур между ними и крестообразных элементов в угловых клеймах, которые подчёркивают структурность узора. Его композиционная устойчивость заставляет вспомнить о вкусах, характерных ещё для XIII в. Тем не менее детали орнамента полей обладают не вполне правильной формой, а узоры на фоне, состоящие из тонких завитков, абсолютно чужды принципу регулярности. Своеобразное изящество этих мотивов, их подвижность, а также довольно тонкая моделировка лепестков пальметт на полях делают вполне вероятной датировку оклада первой половиной XIV столетия. В целом он кажется более ранним и по некоторым параметрам более «византийским», чем оклад иконы из Кремля,



825



824



826

824 Чеканные пластины оклада иконы «Спас оплечный». Первая половина XIV в. Музеи Московского Кремля 825, 826 Оклад иконы «Богородица с Младенцем». Первая половина XIV в. ГТГ 827 Венец иконы «Святитель Николай Чудотворец». Около середины XIV в. ГТГ

однако следует учитывать, что икона Третьяковской галереи тоже могла иметь золотые или серебряные украшения с выпуклыми гнёздами, крупными камнями и сканными орнаментами, которые должны были сильно менять её облик. Кроме того, как отмечает И.А. Стерлигова, оклад из Третьяковской галереи в целом далёк от византийских памятников палеологовского периода, поскольку его детали несоразмерно крупны, а композиция не имеет выделенной центральной оси [508]. По-видимому, это произведение серебряника, который был знаком с византийской художественной традицией лишь по более ранним изделиям греческих и русских мастеров, сохранившимся в храмах Руси. Тем не менее на уровне интерпретации формы оклад образа Богородицы из Третьяковской галереи оказался затронут тенденциями, характерными для первой половины XIV столетия.

Новгородское происхождение оклада из ГТГ косвенно подтверждается его отно-

сительным сходством с драгоценным убором двух псковских икон зрелого XIV в. Это серебряный чеканный венец поясного образа Николая Чудотворца (ГТГ), который происходит из церкви Николы от Кожна Завеличье (некогда—храма небольшого монастыря), и аналогичные детали оклада иконы «Деисус» (ГРМ), поступившей из того же храма [509] [ил. 827, 828]. Обе монументальные иконы имеют одинаковые размеры и, скорее всего, были задуманы как парные образы, входившие в состав алтарной преграды. Кроме того, судя по надписи на подножии Христа в иконе «Деисус», они играли роль вотивных образов. Оба обстоятельства послужили причиной их сравнительно пышного украшения. Как свидетельствуют белые нимбы золотофонной иконы Николая Чудотворца, накладные серебряные детали являлись частью первоначального замысла обоих произведений. Однако иконы не были полностью покрыты серебром (сохранившийся басменный оклад «Деисуса»,

[507] Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат.10. С.153–165 (о сходстве новгородской иконы и образа ГТГ см. с.160). Об иконе из церкви Петра и Павла в Кожевниках см. также наст. изд., раздел «Живопись», с.351–352.

[508] Стерлигова, 2000. С.187.

[509] Об иконах и времени их создания см.: Алатов, Родникова, 1990. Табл.8, 9; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат.29. С.93–95; Гальченко, 1997. С.131–137; Лифшиц, 2004. С.306–317, 402–417; Шалина, 2008/2. С.174–180. См. также наст. изд., раздел «Живопись», с.356. Мы считаем, что обе иконы исполнены одновременно и придерживаемся их датировки серединой XIV в. или несколько более поздним временем.



827



828

827 Венец иконы «Свя-
тель Николай Чудотворец».
Около середины XIV в. ГТГ
828 Венец Христа. Деталь
иконы «Деисус». Около сере-
дины XIV в. ГРМ

[510] Об окладах икон см.: Стерлигова, 2000. С.195–197. Ил. 70, 71; Шалина, 2008/2. С.178. Окладу «Деисуса» посвящена недавняя статья И.В. Сосновцевой (Сосновцева, 2017), в которой басменные пластины отнесены к середине XV в. В ней же высказано предположение о создании и ранних, и поздних частей окладов обеих икон в Новгороде. По-видимому, автор склоняется к тому, что там же были написаны и сами образы. Не вдаваясь в обсуждение этой сложной проблемы, отметим, что последнее предположение кажется наименее вероятным. Исполнение окладов, в том числе венцов и накладок XIV в., новгородскими мастерами выглядит вполне возможным, но столь же возможно, что в Пскове XIV столетия работали свои серебряники, в той или иной степени связанные с новгородской традицией. Почти полное отсутствие произведений серебряного дела, связанных с Псковом этого времени, не позволяет разграничить памятники двух городов, но не даёт оснований и для новгородской атрибуции предметов псковского происхождения.

[511] Первоначальные вставки на венцах утрачены. Несколько вставок, уцелевших на иконе ГРМ, относятся к гораздо более позднему времени (XIX в.), о чём свидетельствуют латунные касты и размер, превышающий размеры древних отверстий (Сосновцева, 2017. С.196–197) [512] Стерлигова, 2000. С.197.

выполненный из недрагоценного сплава, относится к более позднему времени) [510]. Их металлический декор ограничивался венцами и накладками на некоторых деталях изображения—одеяниях святителя Николая на иконе из Третьяковской галереи, кайме мафория Богоматери и Евангелии Христа на иконе Русского музея. Крупные выпуклые венцы были украшены вставками из хрусталя или стёкол, часто встречавшимися на древних окладах [511].

Широкие гладкие поверхности псковских венцов покрыты равномерно распределённым узором в виде довольно правильных кольцеобразных побегов с вписанными в них трилистниками. Он перемежается крупными медальонами, состоящими из концентрических окружностей и бусин, помещённых между этими окружностями, а также в центре медальонов. Медальоны могут восприниматься как своего рода разросшиеся розетки, которые утратили свою растительную природу и превратились в эффектные геометрические композиции, некогда дополнявшиеся хрустальными вставками. Особенно эффектны медальоны на венце Николая Чудотворца, более крупном, чем венцы на иконе «Деисус».

Монументальный, геометризованный, отличающийся чёткостью форм чеканный орнамент псковских венцов, как уже отме-

чали исследователи, ориентирован на древние образцы—византийские и русские чеканные оклады конца XII—XIII в. [512] (отголоски искусства этого периода заметны и в самих иконах из храма Николая от Кож). Вместе с тем он похож на регулярный и также отличающийся ясностью рисунка оклад образа Богородицы из Третьяковской галереи. Впрочем, представляется, что сходство оклада и венцов из Пскова на этом не заканчивается. И там, и здесь монументальность и упорядоченность рельефа контрастируют с элементами, нарушающими господство регулярного начала или усложняющими фактуру предмета, и с несколько небрежными приёмами моделировки, которые тоже лишают узор абсолютной правильности. Несомненно, эти памятники далеки от оклада «Богоматери Умиление» из Кремля, решённого гораздо свободнее. Однако детали драгоценного убора псковских икон, как и многие другие произведения прикладного искусства первой половины—середины XIV в., показывают, что в это время вкус к крупной, обобщённой форме, характерный для русской художественной традиции, постепенно уступает место попыткам достичь более тонких, иллюзионистических эффектов.

Лицевое шитьё

Как и произведения лицевого шитья домонгольской эпохи [513], шитые предметы середины XIII—первой половины XIV в. крайне немногочисленны и к тому же не всегда имеют надежные датировки и атрибуции. Разрозненность памятников подобного типа, заметная даже на фоне плохой сохранности драгоценных предметов церковной утвари того же времени, препятствует изучению этого вида искусства и выявлению хотя бы основных закономерностей его эволюции. Впрочем, привлечение редких свидетельств письменных источников, уцелевших памятников домонгольского периода и византийских произведений приводит к выводу о том, что и в XIII—XIV столетиях лицевое—орнаментальное шитьё, использовавшееся прежде всего для украшения литургических тканей и богослужебных облачений, продолжало развиваться, сохраняло высокий художественный уровень и удерживало свои позиции в системе других изобразительных искусств, особенно тесно взаимодействуя с живописью.

События политической жизни Руси середины—второй половины XIII в. заметно снизили активность ктиторов из среды князей, духовных лиц и аристократии, что не могло не привести к уменьшению заказов дорогостоящих шитых предметов, сокращению их импорта из Византии и иных православных стран и вытеснению подобных произведений более дешёвыми изделиями, которые были пригодны для богослужебного употребления, но имели лаконичный облик и не обладали дополнительной символической нагрузкой. Тем не менее представления о предметах из драгоценных тканей, шитых золотыми, серебряными и шёлковыми нитями, украшенных жемчугом, цветными камнями и металлическими дробницами, оставались важным элементом идеального образа православного храма, его внутреннего пространства и совершающегося там богослужения. В те годы, когда политическая и экономическая ситуация позволяла русским князьям, епископам и другим заказчикам заняться строительством монументальных каменных храмов, украшением их интерьеров или возобновлением старых церквей, для них должны были создаваться и шитые предметы утвари—покровцы и воздухи для литургических сосудов, одежды престола и жертвенника, пелены к иконам, завесы и богослужебные облачения. Нет почти никаких сомнений в том, что в последние десятилетия XIII в. такие произведения, исполнявшиеся на месте или привозившиеся из Византии, существовали в храмах Владимира, Ростова, Новгорода и Твери, а в пер-

вой половине XIV столетия—в церквях тех же городов и в новопостроенных храмах Московского Кремля.

В письменных источниках, описывающих события XIII—XIV вв., содержится очень немного сведений о богослужебных тканях. Некоторые из них относятся к первой трети XIII столетия, то есть к эпохе накануне монголо-татарского нашествия, во многом определявшей характер культуры последующих десятилетий. Под 1231 г. Лаврентьевская летопись сообщает об иконах и утвари, которыми епископ Кирилл украсил Успенский собор в Ростове [514]. Упомянув «иконы многоценные», «их же несть мощи и сказати», летописец говорит о том, что в храме были «спред полы рекше пелены», то есть, очевидно, подвесные пелены к местным образам. После двух «киотов»—кирориев над престолом и жертвенником—он называет ещё один вклад епископа—«индтию многоценну... на святей тряпезе», которая представляла собой драгоценную одежду соборного престола. В летописи нет никакой информации о технике исполнения этих предметов и тем более об их украшении священными изображениями, однако существование таких композиций, скорее всего—шитых, а также металлических, очень вероятно.

Более определённые, хотя и скудные данные о декорации богослужебных тканей сохранились в Галицко-Волынской летописи, описывающей деяния волынского князя Владимира Васильковича, который скончался в 1288 г. [515] Среди его вкладов в храм Димитрия Солунского во Владимире Волынском упоминаются некие «завесы золотом шиты и дрюуге оксамитные с дробницею»—возможно, завесы для икон или врат алтарной преграды, шитые золотыми нитями и украшенные металлическими (серебряными?) пластинами.

Гораздо подробнее Галицко-Волынская летопись характеризует вклады того же князя в выстроенную им Георгиевскую церковь города Любомля: кроме серебряных «служебных» сосудов, для неё были созданы «платци оксамитны шиты золотом, с женчюгом, хероувим и серафим, и индтия золотом шита вся, а дрюугаа паволокы белчатое, а в малюю олтароу обе индитии белчатое ж паволокы». Таким образом, престолы и жертвенники главного храма и придельных алтарей получили драгоценные одеяния, а на «платцах», которые, судя по контексту, представляли собой покровцы на потир и дискос [516], были вышиты образы небесных сил. Это прямое указание на практику украшения подобных предметов шитыми лицевыми композициями, которая, по всей видимости, восходила к домонгольской эпохе. Маловероятно, что шитые

[513] О лицевом шитье домонгольского периода см. наст. изд., т. 3.

[514] Лаврентьевская летопись, 1997. Стб. 458.

[515] Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 925, 926. Подробнее о деятельности волынского князя Владимира Васильковича см. наст. изд., с. 475–476.

[516] Ср. более раннее сообщение об индитиях и «платцах служебных» (литургических), шитых золотом (Ипатьевская летопись, 1998. Стб. 334).



829

покрывцы и индитии существовали только в любомльской церкви. Детальная характеристика её убранства, скорее всего, была обусловлена тем, что Владимир Василькович с особой любовью относился к этому храму, а автор текста, посвящённого ктиторской деятельности князя, очевидно, был хорошо знаком с утварью. Вполне возможно, что князь Владимир обеспечивал шитой утварью и другие храмы Вольнской земли, в которые, согласно летописи, он вкладывал богослужебные книги, сосуды, кресты и иконы в окладах. Данные о его вкладах с известной долей гипотетичности могут быть использованы и для реконструкции предметного мира богослужения в прочих землях Руси XIII–XIV вв.

Хотя произведения русского лицевого шитья домонгольской эпохи, сохранившиеся до нашего времени, единичны [517], благодаря недавним публикациям и уточнённым атрибуциям некоторых памятников мы вправе сделать вывод о том, что типологический и иконографический репертуар таких предметов к первой трети XIII в. уже был довольно широк, хотя сами эти предметы, как и в более позднее время, создавались не так уж часто и в основном для наиболее значительных храмов. Шитые фигуры и композиции—например, сцена Распятия—украшали большие воздухи («аеры»), предназначенные для торжественного служения литургии [518], а также покрывцы или судари (по древней терминологии—«платцы») для евхаристических сосудов—потиров и дисков, которые могли входить в один комплект с воздухами больших и малых размеров. Судя по уцелевшим произведениям, на этих покрывцах находились образы Христа Вседержителя и Богоматери Воплощение в окружении евангелистов, апостолов и шестокрылов [519]. В ряде случаев их декорация могла выглядеть иначе—или

проще, или сложнее, о чём свидетельствуют уже цитировавшееся сообщение Галицко-Вольнской летописи о «платцах» с образами херувимов и серафимов и парные византийские покрывцы позднего XII в. из ризницы собора в Хальберштадте (Германия) со сценами Евхаристии [520]. Более поздние русские памятники, имевшие аналогичные функции [521], вполне определённо указывают на то, что древняя традиция создания шитых литургических тканей крупного размера была продолжена во второй половине XIV–XV в. Можно предположить, что в той или иной степени она сохранялась и в середине XIII—первой половине XIV столетия, хотя говорить о прямой иконографической преемственности между произведениями этих эпох нет особых оснований. К XII–XIII вв., скорее всего, восходит и обычай создания выносных пелен, использовавшихся во время Великого входа, а иногда, вероятно, имевших и дополнительные функции воздухов или покрывцов. Древнейшими про-

[517] См. обзорные публикации о домонгольском шитье: *Свириц*, 1963. С. 21–28; *Новицкая*, 1965; *Новицкая*, 1970; *Новицкая*, 1972 (в этих работах рассматривается главным образом археологический материал); *Катасонова*, 2005; *Кара-Васильева*, 2000.

[518] Единственный уцелевший предмет такого типа—знаменитый воздух с «Распятием», Богоматерью Воплощение и апостолами из Новгорода (ГИМ), отнесённый Л.И. Лифшицем к концу XI—началу XII в. (*Лифшиц*, 2010, с. библи.). Хотя Л.И. Лифшиц именует произведение

пеленой, в тексте статьи он справедливо определяет его как большой воздух, которым покрывали Святые дары (Там же. С. 47). Этому мнению придерживаются и другие современные исследователи. [519] Пара таких сударей, или покрывцов, относящихся к XIII в., находится в собрании Музеев Московского Кремля (*Маясова*, 2004. Кат. I. С. 79–80; см. также: *Катасонова*, 2005. С. 41–42; *Катасонова*, 2006. С. 23–24, 30–31). И.А. Стерлиговой удалось установить, что эти памятники происходят из новгородского

Юрьева монастыря (*Стерлигова*, 2010). Е.Ю. Катасонова справедливо сопоставляет с этими покрывцами палицу из Успенского монастыря в Старице, известную по фотографии С.М. Прокудина-Горского 1910-х гг. (*Катасонова*, 2007. С. 70–71). Находившиеся на этой палице образы Богоматери Воплощение и шестокрылов, крайне близкие новгородскому покрывцу, очевидно, украшали аналогичный предмет и были перенесены на палицу в сравнительно позднее время (*Преображенский*, 2010. С. 211).

[520] *Byzantium*, 2004. P. 296; *Катасонова*, 2006. С. 11. [521] Воздух или напестольный покров из Хутынского монастыря в Новгородском музее, воздухи Марии Тверской 1389 г. и суздальский воздух с «Евхаристией» первой четверти XV в. (оба—ГИМ): *Маясова*, 1971. Табл. 3, 5, 6, 10. [522] *Маясова*, 2004. Кат. 2–3. [523] *Стерлигова*, 2010. [524] *Додэ*, 2014; *Петров*, 2014. [525] *Woodfin*, 2012. P. 32–45. [526] *Свириц*, 1963. С. 27. Ил. с. 26; *Игнашина*, 2003. Кат. 3. С. 26; *Катасонова*, 2005. С. 41.

[527] Эта гипотеза высказана М.А. Орловой и Т.Ю. Царевской. Впрочем, она нуждается в специальном обосновании. [528] *Игнашина*, 2003. Кат. 2. С. 25.

829 Кайма «фелони Антония Римлянина». XII или конец XIII — XIV в. Новгородский музей. Деталь
830, 831 Поручи. Деисус («поручи Варлаама Хутынского»). Первая треть XIII в. Новгородский музей

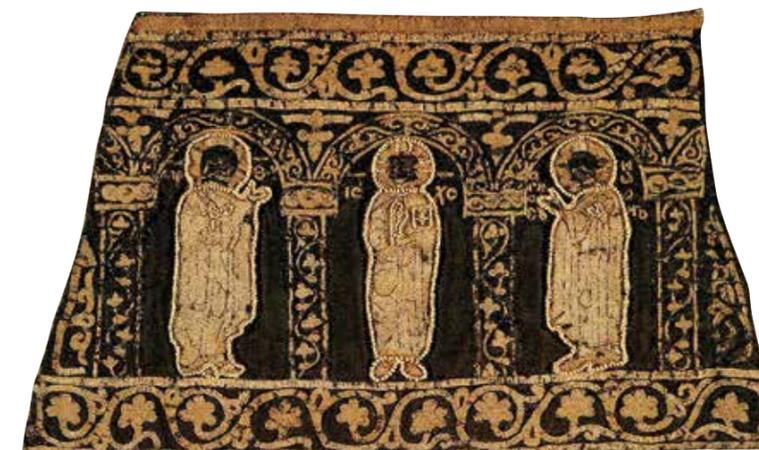
изведениями такого типа, видимо, являются известные пелены с фигурами архангелов Михаила и Гавриила (?) из Юрьева монастыря в Новгороде (Музеи Московского Кремля). Ранее они считались сторонами хоругви и датировались первой половиной XIV в. [522], однако в последнее время их датировка сместилась к концу XII столетия [523].

Среди памятников богослужебного назначения, которые были созданы около рубежа XII–XIII вв., но могут быть использованы и для характеристики искусства лицевого шитья «монгольского» времени, есть загадочные, сильно повреждённые произведения археологического происхождения, чьи функции, датировка и атрибуция далеко не ясны. Это предметы, найденные в погребениях кочевников степной зоны, граничившей с древнерусскими землями. Наиболее выдающимся памятником из таких захоронений является фрагментированная ткань с композицией «Вознесение», обна-

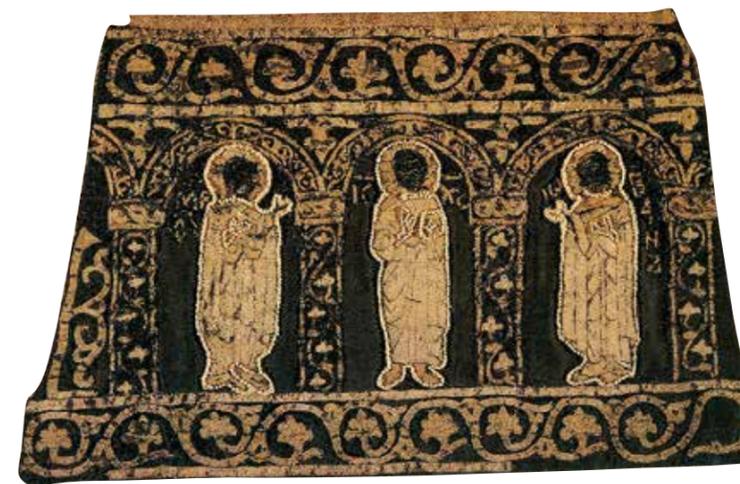
руженная ещё в 1978 г. в курганном могильнике Гува-2 (Калмыкия), но опубликованная совсем недавно [524]. Памятник, первоначально имевший ширину около 1 метра, мог быть антепедиумом, закрывавшим переднюю сторону храмового престола, большим воздухом, завесой или, менее вероятно, пеленой к иконе. Судя по надписи над фигурой одного из апостолов, шитьё было исполнено в славяноязычной среде и предположительно может быть связано с русскими землями. Погребение, где была найдена ткань, относится ко второй половине XIII–XIV вв., а само произведение получило широкую датировку XII—первой третью XIII столетия.

Кроме литургических тканей, от домонгольского периода и XIII столетия уцелело несколько полностью или фрагментарно сохранившихся предметов богослужебных облачений с лицевым шитьём. Их датировки в целом согласуются с наблюдениями исследователей византийских литургических одежд. Они считают, что облачения, покрытые вышитыми образами, в Византии появились в конце XII–XIII в. [525]. Впрочем, не исключено, что этот процесс, о котором мы судим по единичным памятникам, довольно случайным сообщениям письменных источников и столь же разрозненным изобразительным данным, имеет несколько более ранние истоки. На Руси его развитию отчасти могла способствовать более старая западная традиция украшения сюжетной вышивкой одежд, которые предназначались для духовных лиц и государей. Впрочем, малоизученный, но традиционно относимый к XII в. русский памятник—так называемая фелонь Антония Римлянина, точнее, её действительно древняя кайма (Новгородский музей)—имеет шитый золотом и шёлком декор, который лишь условно можно назвать лицевым: он имитирует узоры импортных шелковых тканей, включающие парные фигуры грифонов и иных фантастических животных [526] [ил. 829]. Следует отметить, что характер орнамента каймы и его стилистические признаки—объёмная трактовка форм, их гибкость и скруглённые очертания—могут свидетельствовать о более позднем времени создания произведения. Возможно, вышивка на кайме новгородской фелони исполнена не ранее рубежа XIII–XIV вв. [527].

Наиболее ранними русскими облачениями со священными изображениями является пара поручей из новгородского Хутынского монастыря, на которых вышит трёхфигурный Деисус (Новгородский музей) [ил. 830, 831]. По преданию, поручи принадлежали основателю обители преподобному Варлааму и по этой причине обычно датируются XII в. [528]. Однако, по некоторым сведениям, в этот период поручи были частью не священнического,



830



831

а лишь архиерейского богослужебного облачения [529]. Поэтому более вероятно, что их заказчиком был не Варлаам, а какой-то новгородский архиепископ—скорее всего, Антоний (в миру Добрыня Ядрейкович), несколько раз занимавший новгородскую кафедру в 1210–1220-е гг. и окончивший жизнь в Хутынской обители [530]. Пышная шитая декорация поручей косвенно подтверждает эту гипотезу.

В любом случае этот памятник, как и фрагменты облачений из архиерейского погребения в Софии Киевской, в котором видят гробницу митрополита Кирилла II (ум. в 1280 г.) [531], позволяет предположить, что начиная с рубежа XII–XIII в. в русском богослужебном обиходе довольно широко использовались расшитые священными изображениями епитрахили, поручи, епигонатии (палицы), омофоры, а возможно, и фелони, причем среди этих произведений были не только импортные византийские изделия, но и предметы, созданные на Руси с использованием драгоценных византийских и восточных тканей. Орнаментальный и изобразительный декор облачений мог включать фигуры и узоры на серебряных или золотых пластинах или целиком состоять из таких дробниц (более поздним примером таких облачений являются саккос, епитрахиль и поручи митрополита Алексия, относящиеся к 1360-м гг.). Однако, как бы ни выглядели такие предметы, помещённые на них образы складывались в определённую программу. Переключаясь с живописным убранством храмов, она отражала представления о сакральной природе служения православных епископов, которые обладают всей полнотой благодатных даров, унаследованных от апостолов, и уподобляются Христу, пребывающему посреди своей Церкви и являющемуся верующим в её святынях и таинствах [532].

Шитый декор богатых одеяний мирян XII–XIII вв. вряд ли был столь насыщен идеями, однако, как показывают немногочисленные фрагменты, также содержал выразительные изобразительные мотивы, формировавшие образ княжеской власти. Среди них были не только звери и птицы, но и образы ангелов и святых [533] или композиции типа «Вознесения Александра Македонского» [534], содержание которых не ограничивалось прославлением идеальных государей древности, но имело очевидные и традиционные для этого времени христологические коннотации. Таким образом, шитьё на «светских» одеждах вполне отчётливо соотносилось и с живописным убранством церковных интерьеров, и с пластическим декором на фасадах храмов, причем существовала и обратная взаимосвязь, которая выражалась в украшении церковной



832

утвари из ткани мотивами, не имевшими прямого отношения к сфере священных изображений (это хорошо видно по шитью на кайме «фелони Антония Римлянина»). Сложно сказать, удержались ли композиции, подобные «Вознесению Александра Македонского», в шитьё «монгольской» эпохи, однако исключить эту возможность нельзя. Вполне вероятно, что искусство XIII—первой половины XIV столетия в той или иной степени унаследовало систему образов, характерных для шитья домонгольского периода, и прежде всего сам принцип взаимодействия её «литургического» и «придворного» компонентов.

Гораздо больше оснований говорить о том, что мастера или мастерицы XIII—первой половины XIV в. сохранили приёмы исполнения шитья, характерные для домонгольского искусства. В это время, насколько позволяют судить сохранившиеся памятники, ещё не употреблялось шитьё цветными шелками, создающими сложные живописные эффекты (на Руси оно распространяется лишь с конца XIV в.). Шёлком телесного цвета вышивались только лики и открытые части тел, а доличное и орнамент исполнялись прядеными и волочёными золотыми и серебряными нитями. Как правило, применялась техника, обычно именуемая шитьём «на проём», которую,

[529] Так, во всяком случае, считал Е.Е. Голубинский: *Голубинский*, 1904. С. 253, 263, 264–265. Ср.: *Woodfin*, 2012. P. 15, 16–17. По мнению У. Вудфина, именно предание о принадлежности новгородских поручей Варлааму Хутынскому противоречит представлениям о том, что поручи первоначально были исключительно епископским облачениям. Однако следует помнить, что это позднее предание, не име-

832 Пелена. Архангел Михаил. Конец XII — XIII в. Музей Московского Кремля
833 Христос. Деталь поруча. Первая треть XIII в. Новгородский музей

ющее ранних документальных подтверждений. Существуют сведения о шитых поручах (епиманикиях), которые в 1200 г. находились в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (*Woodfin*, 2012. P. 38, 283–284) и, возможно, использовались местными иеромонахами. Тем не менее из этих данных не следует, что новгородские поручи были именно священническими. К тому же в описи патмского монастыря 1200 г. упоминаются епигонатии (палицы) и омофор, то есть элементы епископского облачения, к которому могли принадлежать и поручи (публикация источника: *Astruc*, 1981).

[530] Весьма вероятная гипотеза о том, что архиепископу Антонию принадлежали не только поручи, но и лицевой служебник Варлаама Хутынского, высказана В.Г. Пуцко: *Пуцко*, 2005.
[531] Фрагменты шитья, обнаруженные в 1936 г. в погребении № 15, во внутренней южной галерее Софийского собора, хранятся в Национальном музее-заповеднике «София Киевская». Опубликованы: *Новицкая*, 1970. С. 88; *Новицкая*, 1973. С. 62; *Кара-Васильева*, 2000. С. 13–14; *Кара-Васильева*, 2005. С. 54–55; *Никитенко*, 2008/1. С. 376–377; *Никитенко*, 2008/2. С. 261; *Гриднева*, 2007; *Матвеева*, 2009. С. 458, 460. Ил. II (реконструкция епитрахили). О вероятной принадлежности погребения № 15 митрополиту Кириллу II см.: *Никитенко*, *Никитенко*, 2002.

[532] Этому вопросу посвящена монография У. Вудфина. Он видит в поздневизантийских богослужебных облачениях со священными изображениями действенное средство уподобления совершающего богослужение иерарха Христу, «иконной» которого становится священнодействующий епископ. См.: *Woodfin*, 2012.

[533] Такие изображения известны по фрагменту воротника из погребения в Деревяницах близ Новгорода, фрагменту оцеля из погребения у д. Иворово Тверской области, фрагменту золотной тесьмы из кургана у д. Маклаково Рязанской области и т.д.: *Катасонова*, 2005. С. 77–78.
[534] Ср. шитый ворот рубахи с этой сценой из погреб-

евидно, правильнее называть «изнаночным прикрепом» [535], а также ряд близких швов, употреблявшихся и в византийском, и в западноевропейском шитье. Золотные и серебряные нити образовывали сплошную драгоценную поверхность, неоднородную, обладающую невысоким рельефом, реагирующую на естественный свет и искусственное освещение. Эти качества соединяли шитые изделия с миром торевтики, превращая их в органичный элемент ансамбля металлической церковной утвари—сосудов, иконных окладов, светильников и иных предметов, но в то же время выявляли своеобразие шитья как особого вида искусства, которое «облекало» святых и людей, обладающих священным саном, и само по себе ассоциировалось с понятием «сан» (это слово в древнерусских источниках часто обозначало совокупность одеяний, свойственных той или иной священной степени).

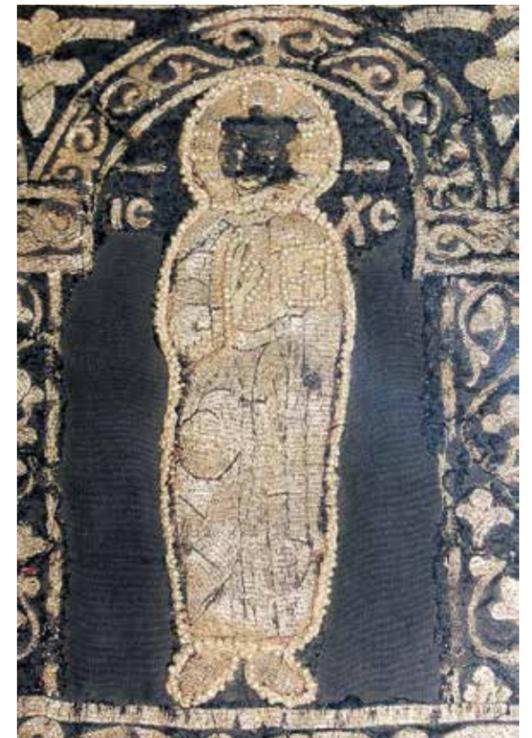
Относительная устойчивость приёмов шитья XII–XIII вв., наряду с малочисленностью памятников и их неполной сохранностью, выразившейся прежде всего в сильных повреждениях «личного», является одной из причин, затрудняющих суждение об этих предметах и их хронологии. Наиболее значительные из уцелевших произведений созданы не ранее второй половины XII—первой трети XIII в., и есть вероятность того, что некоторые из них относятся к несколько более позднему времени, т.е. к десятилетиям после монголо-татарского нашествия. Таким образом, хотя бы приблизительная реконструкция судеб искусства шитья второй половины XIII—XIV в. требует учёта более ранних памятников или произведений с неопределённой датировкой.

Шитые предметы позднего XII и раннего XIII в. в целом соотносятся с эволюцией стиля изобразительного искусства византийского мира, хотя подробности этого соотношения не всегда ясны [536]. Так, новгородские пелены с фигурами архангелов в лоратных облачениях, находящиеся в собрании Музеев Московского Кремля,

бения № 7 в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде, которое Вл.В. Седов связывает со скончавшимся в 1218 г. князем Василием Мстиславичем—сыном Мстислава Удатного и внуком Мстислава Храброго (*Седов*, 2008).
[535] *Фишук*, 2007.
[536] Отметим, что в шитой композиции «Вознесение» из погребения Гува-2 в Калмыкии, в целом вписывающейся в круг

памятников византийского мира, исследователи находят признаки воздействия романского искусства: *Петрова*, 2014. С. 73.
[537] См. примеч. 522, 523. Мнение о том, что эти памятники были созданы в XII в., высказано Э.С. Смирновой (*Смирнова*, 2004/2. С. 215–216) и поддержано И.А. Стерлиговой, сузившей датировку до конца XII столетия (*Стерлигова*, 2010).

ранее без особых оснований датированные первой половиной XIV в., а теперь относимые к концу XII столетия [537] [ил. 832], обнаруживают сходство с произведениями позднекомниновской живописи. Тонкие фигуры архангелов, крутые изгибы крыльев с выделенными, заострёнными перьями—«отростками», пышные причёски с длинными вьющимися волосами, просматривающиеся, несмотря на утраты, черты лиц, свидетельствуют о том, что знаменщик этих пелен в значительной степени ориентировался на стиль искусства византийского мира последней трети—конца XII в. Однако время их создания может и не ограничиваться этим хронологическим отрезком. Огромные, развёрнутые на плоскости, необычайно длинные крылья ангелов зрительно укрупняют фигуры, обобщают их силуэты, создавая для них дополнительную опору, придают образам очень импозантный облик и наделяют их незаурядной мощью. Эти особенности, как и относительно лаконичный рисунок складок одежд, вызывают ассоциации с одним из вариантов монументального стиля первой трети XIII в., сохраняющим позднекомниновские черты. Торжественность и вместе с тем подвижность форм, неустойчивость фигур, угадывающееся выражение лиц, окрашенных живыми, ситуативными, а не условными эмоциями, также обнаруживают



833



834



835

сходство с некоторыми памятниками первых десятилетий XIII в., импозантными по композиции, но обладающими экспрессией осолобого, «очеловеченного» типа [538]. В разных видах искусства, в том числе в шитье, элементы этой стилистики могли сохраняться и в середине—второй половине XIII в.

Более определённо можно судить о стиле шитых изображений на уже упоминавшихся поручах из Хутынского монастыря (Новгородский музей), которые правильнее связывать не с преподобным Варлаамом, как это делает монастырское предание, а с новгородским архиепископом Антонием, скончавшимся в 1232 г. в Хутынской обители [539] [ил. 833]. С этой гипотезой хорошо согласуются художественные особенности памятника. Шитый золотными нитями декор больших трапециевидных поручей (их размер—27–28 × 45 см) имеет ясную композицию и состоит из крупномасштабных форм—широких окаймлений, заполненных спокойно развивающимися S-образными побегам, и массивных арок на колоннах, завершающихся геометризованными, прямоугольными «капителями». В эти арки вписаны образы Христа Вседержителя, Богородицы и Иоанна Предтечи, составляющие деисусную композицию. Широкие, крупноголовые фигуры в свободных одеждах, характерное сочетание цельных силуэтов, крупных масс и их свободной разработки, выразившейся в лишённом стилизации ритме складок, признаки «живописного» восприятия формы и ощущение постепенно

развивающегося изнутри рельефа уже не имеют отношения к художественной культуре позднего XII столетия и всецело принадлежат искусству первой трети или второй четверти XIII в. Показательно, что сам принцип сплошного заполнения поверхности поручей крупным, разнообразным, но ясным и логически организованным узором очень близок фрагментам орнаментальной декорации в диаконнике собора Рождества Богородицы в Суздале (расписан в 1233 г.) [540]. Шитые произведения, более или менее подобные новгородским поручам, могли создаваться и ближе к середине XIII столетия.

Черты стиля развитого XIII в. можно заметить и в не имеющих хотя бы косвенной исторической датировки сударях (покрывцах) из новгородского Юрьева монастыря с образами Вседержителя, Богородицы Воплощение, апостолов и небесных сил (Музеи Московского Кремля) [ил. 834, 835], а также в родственной этим памятникам палице (вероятно, переделанном покрывце с «Богородицею Воплощение» и шестокрыльями) из Успенского монастыря в Старице [ил. 836]. В этих изображениях нет никаких отголосков позднекомнинской стилистики, и с учетом относительной простоты художественного решения памятников это можно считать показательным признаком. Фронтальные фигуры на покрывцах укрупнены, имеют высокий обрез, подчёркивающий их весомость, большие руки и широкие лики с напряжённым взглядом, устремлённым прямо на зрителя. Масштаб

[538] Отдавая себе отчёт в ограниченности возможностей для сопоставления этих памятников, отметим, что речь идет о довольно широкой группе произведений первой трети XIII в., включающей, с одной стороны, пластины врат суздальского Рождественского собора, а с другой—миниатюры рукописей типа Толкового Апостола 1220 г. ГИМ, Син. 7 (Водорнов, 1980/1. Кат. 4, 6, 7, 9). [539] См. примеч. 528–530. [540] Сковорода, 2004. Ил. с. 75. См. также наст. изд., т. 3 (разделы о живописи и орнаменте). [541] См. примеч. 519.

834, 835 Покровцы. Христос Вседержитель, Богородица Воплощение, апостолы и евангелисты, небесные силы. XIII в. Музеи Московского Кремля
836 Палица с фрагментами покрывца. Богородица Воплощение, небесные силы. XIII в. Старицкий Успенский монастырь. Фотография С.М. Прокудина-Горского. 1910-е гг.



836

[542] Leithe-Jasper, Distelberger, 1998. S. 72; Kunsthistorisches Museum, 2005. P. 234–235; Hauptwerke, 2007. N1. S. 22–23. Специальных исследований о памятнике существует очень немного, основное из них—Király, 1971. См. также: Шишуй, 1937; Миркович, 1940. С. 45–48; Миркович, 2009. С. 14–16. Ил. 30 (первая публикация «кошеля» в России). [543] Király, 1971. S. 231–232. В литературе приводятся сведения о том, что в венский капуцинский монастырь «кошель» поступил от венгерской королевы Марии, вдовы погибшего в 1526 г., после Мохачского сражения, короля Людовика (Лайоша) II, последнего представителя династии Ягеллонов на венгерском престоле (Шишуй, 1937; Миркович, 2009. С. 14). Источник этих сведений неясен; к тому же во времена королевы Марии в Вене ещё не было капуцинского монастыря. Впрочем, «кошель» мог попасть к капуцинам уже от кого-то из династии Габсбургов, к которой по рождению принадлежала Мария и которая впоследствии получила венгерский престол. [544] Л. Миркович именуется этого святителя Иоанном Милостивым, ошибочно принимая за слово «Мила[стиви]» надпись «Миха[ил]» в клейме с образом этого архангела (Миркович, 2009. С. 15). Исследователь ввел в заблуждение то, что в клеймах с фигурами Михаила и Гавриила именуемые надписи по неясным причинам повторены дважды.

изображений, стремящихся к максимальному заполнению поверхности, их плотность, компенсирующая отсутствие сложной моделировки, лаконичные, но мягкие складки одежды, допускаемая значительная неправильность форм выглядят не элементами упрощённой художественной концепции, а принципиально важными качествами стиля этих памятников. По-видимому, они отражают одну из существенных особенностей искусства первой половины XIII в.—актуализацию пластической начала и вкус к «живописной» трактовке форм, которые усложняют художественную структуру образов и, не лишая их героических качеств, снимают интонацию монолога в расчёте на самостоятельное постижение человеком истин, явленных ему в изображении.

Среди шитых произведений с неясной датой, вероятно, имеющих отношение к русскому искусству развитого XIII столетия, особое место занимает малоизученный памятник, издавна находящийся в Западной Европе. Это так называемый «кошель венгерского короля Стефана I», хранящийся в Духовной сокровищнице (Geistliche Schatzkammer) венского Хофбурга (собрание Музея истории искусств) [ил. 837, 838]. Точные сведения об обстоятельствах исторического бытования «кошеля» отсутствуют, хотя вполне вероятно, что предмет действительно принадлежал венгерским государям. В Новое время «кошель» находился в венском монастыре капуцинов—фамильной усыпальнице Габсбургов, основанной в начале

XVII в. императором Матфеем (он же—король Венгрии Матяш II) и императрицей Анной Тирольской. Возможно, кошель был передан в монастырь этими монархами, унаследовавшими предмет от своих венгерских предшественников, но документальных данных об этом не существует [543].

«Кошель» размером 15,5 × 13,5 см состоит из двух фрагментов шёлковой ткани, сужающихся кверху и имеющих пятигранную форму. Эти фрагменты сшиты между собой со всех сторон, кроме нижней края, где образуется широкое отверстие, закрывающееся при помощи петель и штифта, к которым прикреплён большой дымчатый кварц. Эта конструкция, как и бахрома, пришитая к «кошело» по его периметру, бордюр в нижней части лицевой стороны, а также вставки и крест из цветных стёкол, венчающий собой предмет, представляют собой позднейшие добавления. В остальном форма и структура произведения, насколько позволяют судить публикации и осмотр памятника в музейной экспозиции, близки к его первоначальному облику. Следовательно, «кошель» действительно был полым внутри.

На лицевой стороне «кошеля», сплошь зашитой золотными нитями с использованием нескольких видов швов и прикрепов, помещена сложная композиция, состоящая из нескольких фигур в крестообразных обрамлениях, напоминающих по форме кресты-энколпионы, и в прямоугольных обрамлениях с арочным верхом. Контуры этих клейм обозначены жемчужной обнизью—очевидно, первоначальной. Центральное клеймо занято образом Христа Вседержителя с благословляющей десницей и свитком в левой руке, восседающего на престоле без спинки. В диагональных клеймах вышиты фигуры подлетающих к Спасителю ангелов с покровенными руками; кириллические надписи, исполненные тёмными нитями, называют их имена—Михаил, Гавриил, «Орил» (Уриил) и «Раф» (Рафаил). По сторонам Христа в клеймах, похожих по форме на центральное, но обрезанных по внешнему краю, находятся фигуры молящихся святителей—Иоанна (судя по типу лика—Златоуста [544]) и Николая Чудотворца. В верхнем и нижнем клеймах представлены шестокрылы—согласно надписям, серафим и херувим. Фигуры вышиты цветными шёлковыми (?) нитями телесного, светло-зелёного, сине-зелёного, розового и малинового тонов; в местах утрат видна основа—красный шёлк, однако, насколько можно судить, на некоторых участках фон не был зашит, превращаясь в элемент изображения. Контуры, немногочисленные складки и схематично трактованные черты небольших ликов исполнены тёмно-коричневыми или чёрными нитями. Столь широкое



837



838

использование цветных нитей необычно для византийского и русского домонгольского шитья, и, возможно, имеет какое-то отношение к западноевропейской традиции [545].

На оборотной стороне «кошеля» нет фигуративных изображений, однако она не менее выразительна, чем его лицевая часть. На фоне из красного шёлка, обрамлённом шитой «в ёлочку» золотой каймой, изображён большой равноконечный крест, имеющий очень сложную структуру. Его

центром служит медальон, обрамлённый четырьмя диагонально ориентированными трёхчастными лепестками, которые переплетаются с короткими ветвями, имеющими трёхчастные окончания. К ветвям примыкают крупные ромбы с шариками на углах. Контуры элементов креста вышиты золотом «в ёлочку», а сами ромбы, ветви, лепестки и медальон зашиты зелёным и сине-зелёным шёлком. Важнейшим элементом композиции является исполненная золотом славянская надпись, помещённая в ромбах и центральном медальоне—парафраз стиха 22 псалма XXXII: «Буди, Господи, милость Твоя на нас ныня и в веки». Ещё одна надпись, также исполненная золотом по зашитой синим шёлком основе, занимает широкую полосу вдоль нижнего края. Она взята из псалма LXVI, 2: «Боже, ущедри ны и благослови ны и просвети лице свое на ны и помилуй». Почерк надписей—торжественный устав с единичными лигатурами и отдельными декоративными элементами типа диагональной черты, пересекающей букву О.

Кириллические надписи вполне определённо связывают венский «кошель» с миром православных славян, причем языковые особенности текстов указывают на их древнерусское происхождение [546]. Подробный анализ надписей был предпринят П. Кирали, который отнёс памятник ко второй половине XI—XII в., показав несостоятельность предания о том, что он принадлежал венгерскому королю Стефану (Иштвану) Святому, скончавшемуся в 1038 г. По палеографическим и графико-орфографическим признакам надписей датировка «кошеля» была уточнена А.А. Туриловым, считающим, что это произведение было создано в первой половине, возможно—первой трети XIII в., но вряд ли ранее [547]. Однако эти выводы не проясняют вопроса о первоначальном назначении памятника, форма и конструкция которого крайне необычны для культуры византийского мира, даже если иметь в виду плохую сохранность ранних шитых предметов. Хотя «кошель» переделывался (возможно, не один



839

[545] Ср. такие известные памятники, как ковёр из Байе и ковёр из Жироны: *Графе*, 1994; *Кастинейрас*, 2013.

[546] *Király*, 1971. S. 220–227. Эта датировка принята и в современных изданиях, посвящённых коллекциям Духовной и Светской сокровищниц венского Хофбурга. Л. Миркович склонялся к датировке «кошеля» XII—XIII вв., хотя, по-видимому, допускал и более позднюю дату—вплоть до XV столетия (*Миркович*, 2009. С.15). При этом исследователь считал, что шитьё «кошеля» было сильно починено и дополнено русскими мастерами в XVI—XVII вв., с чем никак нельзя согласиться.

[547] Автор искренне благодарит А.А. Турилова за подробную письменную консультацию по этому вопросу.

[548] Особенно хорошо это видно по композиции оборота. Клейма на лицевой стороне (особенно сверху и внизу) частично скрыты поздними галуном и бахромой, но в целом и эта композиция изменилась незначительно.

[549] *Bock*, 1859–1871. Bd.1. S. 440–442; Bd.2. S. 62–83, 243–244; *Braun*, 1907. S. 515–561; *Ткаченко*, 2016.

Ширина манипулов составляла примерно 8–10 см, но их концы часто имели трапециевидную форму и были шире. Надпись на обороте венского «кошеля» в целом соответствует толкованиям, связывающим манипул с темой покаяния, радости о Воскресении Христовом и награды в будущей жизни (*Ткаченко*, 2016. С. 339). Примеры шитых стол и манипул с расширяющимися концами—произведения XIII в. английской работы из собора в Хоуларе (Исландия; Рейкьявик, Национальный музей; *Magnússon*, 1987. P. 53).

837, 838 «Кошель венгерского короля Стефана I». Первая половина — середина XIII в. Вена, Хофбург (Музей истории искусств). Лицевая и оборотная стороны

839 Фрагменты столы и манипула. XIII в. Рейкьявик, Национальный музей Исландии

840 Византийский реликварий-кошель. XI—XII вв. Нюрнберг, Германский национальный музей. Лицевая и оборотная стороны

841 Нагрудный реликварий. Англия, Маас, VIII—IX вв. Маасейк (Бельгия), сокровищница церкви Св. Екатерины



840



раз), нет оснований говорить о принципиальном изменении его структуры, формы и композиции [548].

Одна из важных особенностей изобразительной программы «кошеля»—фигуры двух святителей, Иоанна Златоуста и Николая Чудотворца,—наводит на мысль о существовании парного предмета с аналогичной композицией, которая включала недостающие образы ещё двух великих иерархов—Василия Великого и Григория Богослова. Поскольку содержание композиции на лицевой стороне, включающей фигуры служащих Спасителю ангелов с покровенными руками и двух святителей, имеет явный литургический подтекст, а цитаты из псалмов на обороте довольно широко употребляются в православном богослужении, речь могла бы идти о паре покровцов. Тем не менее размеры «кошеля» слишком малы для покровца, а явные признаки того, что он был вырезан из более крупного произведения, отсутствуют. Можно было бы предположить, что дошедший до нашего времени «кошель» и утраченный аналогичный ему предмет были частями одного из богослужебных облачений латинского обряда—столы (аналога восточнохристианской епитрахили) или манипула, ленты, носившейся западными клириками на левой руке [549]. И в эпоху Средневековья, и в более позднее время столы и манипулы часто имели расширяющиеся концы, украшавшиеся не только крестами и орнаментами, но и шитыми сюжетными изображениями—как правило, фигурами святых [ил. 839]. Не исключено, что кресты, надписи и изображения иногда покрывали и изнанку таких предметов, доступную взорам самих клириков и верую-

щих в определённые моменты богослужения. Эта версия могла бы объяснить литургический символизм образов на венском «кошеле» и содержание надписей, призывающих на верных милость Господа, источником которой являются таинства Церкви. Тем не менее данных для такой интерпретации памятника, безусловно, недостаточно.

Очевидно, традиционное название «кошель Стефана Венгерского» всё-таки в известной степени соответствует замыслу этого необычного памятника. Он действительно мог быть если не сумочкой для раздачи милостыни каким-то высокопоставленным лицом [550], то реликварием, вмещавшим мощи или небольшой ковчег со святынями [551] (такие реликвариикошельки, по-видимому, существовали в Византии, но более широко были рас-

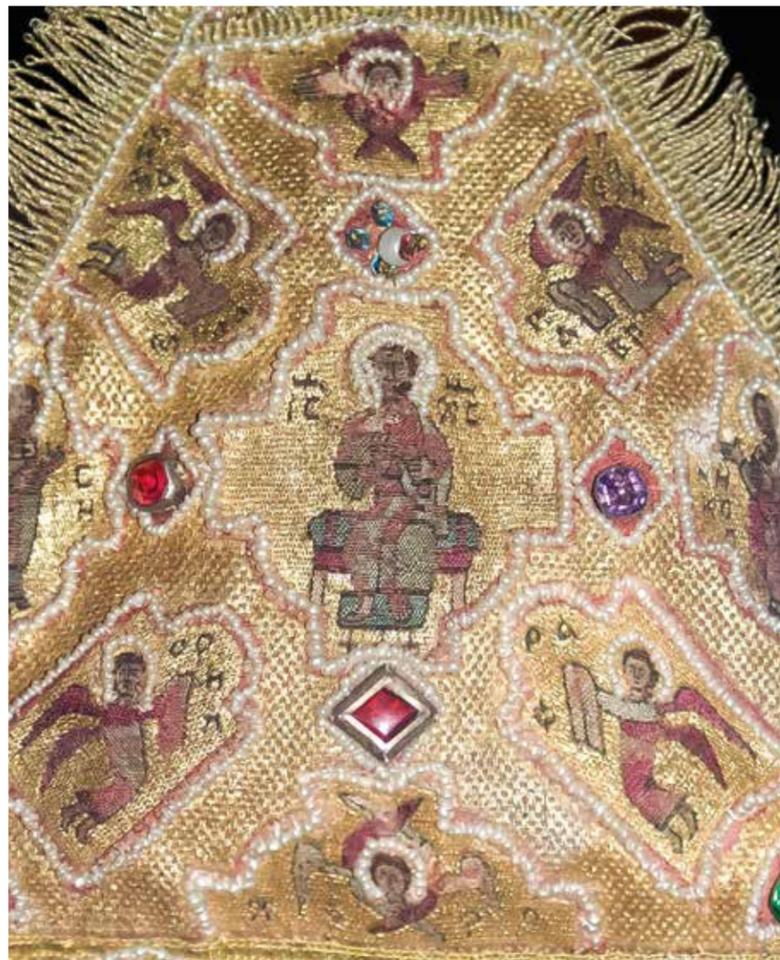


841

пространены в Западной Европе [552]) [ил. 840, 841]. Однако и эта версия не выглядит вполне удовлетворительной. Если надписи на «кошеле» можно интерпретировать и в таком ключе, то теофаническая программа его изображений кажется имеющей слишком широкий для реликвария смысл. Кроме того, конструкция произведения с отверстием, находящимся в нижней части, не похожа на реликвиарии из ткани, обычно открывающиеся сверху [553] и к тому же выполненные из менее плотного материала. Очевидно, проблема функций венского «кошеля» может быть прояснена лишь путём его тщательных натуральных исследований.

Несмотря на неясность вопроса о типологии и назначении произведения, очевидно, что вызываемые им ассоциации уводят в мир культуры латинского Запада. То же можно сказать о шитом кресте на обороте, имеющем совсем не византийскую форму: ромбы, завершающие его концы, скорее напоминают западные драгоценные кресты с расширенными прямоугольными окончаниями ветвей. Вместе с тем нет никаких сомнений в том, что иконография изображений, возможно, повторяющих композицию литургического покровца [554] или рипиды [555], и их стиль целиком принадлежат византийской художественной традиции, а надписи показывают, что речь должна идти об её русском варианте. Столь сложное сочетание форм и мотивов, как и пребывание «кошеля» в Центральной Европе, делает возможной версию о создании памятника в смешанной среде со специфической культурой, объединяющей элементы двух традиций. Такая среда и такая культура, несомненно—придворная, могли сложиться в разных русских княжествах, однако особенно благоприятная среда для их формирования существовала на западе и юго-западе Руси—в регионах, поддерживавших довольно тесные контакты с соседними католическими территориями. Именно оттуда «кошело» было проще всего попасть в Венгрию, Польшу или Чехию, а затем—в венский монастырь капуцинов. Это могло случиться сравнительно поздно, когда Западная и Юго-Западная Русь входили в состав Польского королевства и Великого княжества Литовского, где правили государи из династии Ягеллонов [556], но и в этом случае не исключено, что «кошель» изначально был вышит для католического храма, находившегося или на территории Руси, или за её пределами.

Мы не имеем никаких документальных свидетельств о времени и месте создания памятника, однако можем высказать некоторые соображения об обстоятельствах его появления, учитывая весьма вероятную связь «кошеля» с юго-западными землями



842

[552] Византийский реликвиарий такого типа, относящийся к XI–XII вв., хранится в Германском Национальном музее (Нюрнберг). Его лицевая сторона украшена фигурными дробницами, а на обороте золотом вышит процветший крест. Венский «кошель» несколько напоминает и серебряные западноевропейские реликвиарии в форме плоского ковчега с сужающимся верхом, подобные каролингскому реликвиарию из Светской сокровищницы в Вене, также именуемому «кошелем св. Стефана», в данном случае—из за хранящихся в нём реликвий архидиакона Стефана (Kunsthistorisches Museum, 2005. P. 168–169; *Hauptwerke*, 2005. N 6. S. 36–37). Примеры западных «кошелей» для реликвий (Reliquienbeutle, Reliquienbeutel), правда, не столь роскошных: *Ornamenta Ecclesiae*, 1985. Bd. 2. NF 79. F 85, F 87, F 88. S. 442–445; Krone und Schleier, 2005. N 174. S. 290.

[553] Именно эта особенность заставляет подозревать, что использование произведения как «кошеля»-реликвиария было вторичным. Поводом для него могло оказаться то, что памятник по каким-то причинам изначально состоял из двух кусков ткани, образующих полость внутри. [554] Ср. сударь (покровец) начала XV в. из собрания Музеев Московского Кремля: *Маясова*, 2004. Кат. 4. [555] Об иконографии рипид см. наст. изд., с. 471, 555–556, 596. [556] В связи с не вполне ясными указаниями на связь «кошеля» с семейством венгерского короля Людовика II следует отметить, что он принадлежал именно к династии Ягеллонов, члены которой в конце XV—первой четверти XVI в. сидели на польском, литовском, чешском и венгерском престолах. Таким образом, существует вероятность того, что произведение попало в Венгрию из рус-

ских земель благодаря предоставителям этого рода. [557] О львовском костёле Иоанна Крестителя, а также об основанном несколько позже костёле Марии Снежной см. наст. изд., раздел «Архитектура», с. 27–30. [558] События русской истории XIII в. делают возможными и другие варианты происхождения памятника. Не останавливаясь на них подробно, отметим, что ещё один сын Даниила Галицкого, Роман, князь Слонимский, Луцкий и Новгородский (ум. около 1260 г.), был женат на Гертруде, племяннице австрийского герцога Фридриха II, последнего из династии Бабенбергов; это обстоятельство даже позволило Роману претендовать на австрийский престол. «Кошель» мог оказаться в Австрии благодаря этой чете, а затем перейти в руки Габсбургов, завладевших Австрией в 1278 г. [559] Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 10; *Попова*, 1988.

842 Спас на престоле и небесные силы. Деталь «кошеля венгерского короля Стефана I»
843 Фрагменты шитья из погребения в соборе Святой Софии в Киеве. XIII в. Национальный музей-заповедник «София Киевская»

Руси, а также его палеографическую датировку первой третью или первой половиной XIII в. «Кошель» мог быть исполнен русским знаменщиком и русским (или смешанным) коллективом вышивальщиц в эпоху венгерской оккупации Галицкого княжества—в 1210–1230-е гг., когда Галичем с несколькими перерывами правили принцы из династии Арпадов Коломан и Андраш, женатый на дочери князя из смоленской ветви Мономаховичей Мстислава Удатного. Возможны и другие версии, смещающие датировку памятника к несколько более позднему времени—середине или третьей четверти XIII столетия. В этот период Галицкое княжество и Венгрия были соединены династическим браком князя Льва Даниловича и Констанции, дочери короля Белья IV, заключённым между 1246–1251 гг. Княгине Констанции, не принимавшей православия, приписывается основание католического храма Иоанна Крестителя во Львове [557]; вероятно, она делала вклады и в церкви своей родины. Не исключено, что венский «кошель» был вышит именно по её инициативе для одного из «латинских» храмов Галицкого княжества или для отправки в Венгрию [558].

Выполненный искусными мастерами для высокопоставленного заказчика, «кошель» из Вены является одним из самых роскошных и хорошо сохранившихся произведений раннего русского шитья. Тем не менее его художественные особенности с трудом поддаются анализу, так как небольшие фигуры

исполнены довольно схематично, в соответствии с рисунком, который тоже не отличался сложностью [ил. 842]. Впрочем, тонкие пропорции, восходящие к позднекомниновскому искусству, некоторая геометризация очертаний и противопоставление фигур широким плоскостям фона несколько напоминают один из ключевых памятников русской иконописи первой трети XIII в.—образ Успения из новгородского Десятинного монастыря (ГТГ), справедливо сопоставляемый с фресками сербского монастыря Студеница 1208 г. [559]. В обоих произведениях последовательно противопоставляются две зоны, составляющие многофигурную композицию. В случае с иконой это верхняя половина средника, отведённая лёгким, подвижным фигурам ангелов и летящих на облаках апостолов, и нижняя половина с торжественно-скорбными фигурами апостолов и Христа, окруживших ложе Богоматери. Аналогичным образом на «кошеле» фигуры парящих ангелов противопоставлены более статичным фигурам тронного Христа и святителей, которые к тому же выделены размерами и пространственными паузами. Оба памятника сближает и характерный эффект «позирования» персонажей, чьи лики обращены к зрителю, даже если сами фигуры представлены в ракурсе, а также центростремительный тип композиции с акцентированной фокусной точкой, на которую ориентированы все образы. В обоих случаях это фигура Христа, понимаемая как образ явления Божества во всей Его славе, несущего милость человеческому роду.

Разумеется, описанные качества двух произведений могут объясняться иконографической спецификой композиций, их экклесиологическим содержанием, а также не вполне очевидными функциями «кошеля». Тем не менее сопоставление этого шитого произведения с новгородской иконой даёт хотя бы относительный ориентир для осмысления его стилистических качеств. Не исключено, что «кошель» исполнен позже «Успения»: отдельные особенности шитой композиции—крупные головы и руки фигур, полное отсутствие намёков на стилизацию контуров и складок одежд—могут объясняться не только ограниченными возможностями мастеров, но и тем, что в этих образах отразились черты монументального стиля первой половины—середины XIII в. (с большим основанием об этом можно говорить в связи с изображением креста на обороте «кошеля», так как, исполняя эту композицию, вышивальщицы были не столь ограничены миниатюрными размерами произведения). Таким образом, стилистические признаки памятника не противоречат его палеографической датировке первой третью или первой половиной—серединой XIII в.,



843

которая не исключает и чуть более позднего времени создания «кошеля». Не противоречат они и историческому контексту, позволяющему гипотетически связывать появление этого предмета с контактами между Юго-Западной Русью и соседними европейскими государствами в эпоху князя Даниила Романовича и его сыновей.

Следующий памятник, который может быть предположительно отнесён к развитому XIII столетию—шитые золотными и серебряными нитями фрагменты, найденные в одном из погребений киевского Софийского собора [ил. 843]. Несмотря на плохую сохранность тканой основы, наличие священных изображений позволяет считать их остатками богослужебных облачений, а погребение—принадлежащим иерарху, скорее всего, одному из киевских митрополитов. В последнее время исследователи придерживаются версии о том, что в этой гробнице был похоронен митрополит Кирилл II, скончавшийся в 1280 г. (это последний русский митрополит, которого погребли в Киевской Софии) [560]. Эта дата, как и местонахождение погребения, дают некоторые основания для атрибуции фрагментов, впрочем, довольно шаткие. Необходимо отметить, что митрополит Кирилл скончался в Переславле-Залесском, и его тело могли привезти в Киев уже облачённым в одеяния, происходившие из ризницы какого-то крупного храма Северо-Восточной Руси. Кроме того, по данным более позднего времени известно, что на погребаемых архиереев обычно возлагали сравнительно старые, обветшавшие облачения, и, соответственно, одеяния из киевской гробницы могут относиться к концу XII или первой трети XIII столетия. Тем не менее существует вероятность, что рассматриваемые облачения созданы в середине—третьей четверти XIII в.—возможно, в ходе восстановления какого-то из кафедральных храмов Руси и пополнения их ризниц, необходимого для совершения архиерейских богослужений.

Сейчас киевские шитые фрагменты хранятся в виде отдельных деталей, положенных на новую основу. Они включают ряд крупных орнаментальных мотивов, несколько крупных букв, бывших частью литургической или вкладной надписи, и восемь фигур. Маловероятно, что все эти фрагменты были частью одного и того же предмета, так как сравнительно небольшие фигуры и крупные орнаментальные формы смотрелись бы на нём не очень органично. При этом возможно, что разные облачения или, по крайней мере, некоторые из них были современны друг другу, составляя один комплект. Нельзя исключить, что этот ансамбль был создан по заказу митрополита Кирилла, занимавшего кафедру с 1247 по 1280 г., причём это могло



844

произойти и в Киеве, и во время его длительного пребывания во Владимиро-Суздальской земле, и даже в Галицком княжестве, при дворе князя Даниила, печатником которого Кирилл был до возведения на митрополию [561]. Об исполнении предметов именно на Руси свидетельствуют остатки славянских надписей.

Согласно наиболее вероятной реконструкции, предложенной Ю.Г. Гридневой (Матвеевой) [562], найденные в Софийском соборе шитые фрагменты с фигурами святых были частями епитрахили (этот важнейший элемент священнического и архиерейского облачения в поздневизантийский период чаще всего украшался фигуративным шитьём [563]). Программа её декора отличалась простотой и ясностью: в верхней, нашейной части, скорее всего, находился образ Христа, ниже, на уровне плеч,—уцелевшие фигуры архангелов с жезлами, в молитвенных позах, ещё ниже—сохранившийся образ Богоматери Оранты и, очевидно, парная ему фигура Иоанна Предтечи (в фронтальном положении или молении), наконец—несколько парных фигур апостолов и святителей (из их числа благодаря остаткам надписи опознаётся святитель Григорий Богослов) [564] [ил. 844–846]. Эта композиция, находящая довольно много близких и отдалённых аналогий в других епитрахиях

844–846 Фрагменты шитья из погребения в соборе Святой Софии в Киеве. Детали епитрахили:
844 Апостол
845 Архангел Гавриил
846 Святитель Григорий Богослов

[560] См. примеч. 531.

[561] Очерк о деятельности митрополита Кирилла (с библиографией): *Флоря*, 2014.

[562] *Гриднева*, 2007; *Матвеева*, 2009.

[563] О шитых епитрахиях см.: *Маханько*, *Гриднева*, 2008; *Матвеева*, 2009; *Woodfin*, 2012. P. 43–45, 231–272, 282–283.

[564] Приблизительная реконструкция памятника опубликована: *Матвеева*, 2009. С. 460. Ил. II. Более или менее похожие епитрахили поздне- и поствизантийских периодов с изображениями в рост или по пояс приведены в этой же работе, а также в статье: *Гриднева*, 2007. Среди них есть и произведение с образом Богоматери Оранты в паре с фигурой Иоанна Предтечи.



845

[565] Ср. византийскую и русскую епитрахили XIV–XV вв. из собрания Новгородского музея (византийская епитрахиль с фигурами Христа Архиеерея, архангелов, Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов, святителей и мучеников найдена в погребении святителя Иоанна Новгородского, частично сохранившаяся русская епитрахиль с вкладной надписью Марии и сына её Феодора происходит из Антониева монастыря; она украшена образами святителей и диаконов): *Игнашина*, 2003. Кат. 4, 6.

[566] Надпись сохранила несколько идущих подряд букв: ВЛДП (?). Возможно, это начало богородична «Владычице, прими [молитвы раб твоих и избави нас от всякия нужды и печали]».

[567] Ю.Г. Гриднева считает аргументом в пользу этой идеи изображение преемника Кирилла—митрополита Максима—на иконе «Богоматерь Максимовская» (*Гриднева*, 2007. С. 451–452). Она допускает, что Максим представлен не в белой фелони-полиставрии, как обычно считается, а в красном саккосе. Плохая сохранность памятника затрудняет суждение об облачении Максима; кроме того, на знаменитом воздухе 1389 г. он (в отличие от следующих русских митрополитов Петра, Феогноста и Алексия) показан именно в фелони (см. подробнее наст. изд., с. 489–491). Впрочем, даже если Максим на иконе облачён в саккос, это не значит, что такое же облачение имел и митрополит Кирилл II.

византийского и русского происхождения, воплощает в себе идею Церкви и апостольского преемства, связывающего православных иерархов с Великим Архиеереем—Христом, источником благодати, облакающей новозаветное священство. Благодаря присутствию образов Богоматери Оранты и, очевидно, Предтечи в эту программу влетает тема Деисуса, понимаемого не столько в узком патрональном, сколько в эклессиологическом ключе, а также в контексте темы теофании—явления миру Господа, чьим образом является архиеерей. В целом программа изображений раскрывает идею подобия епископов святителям, апостолам и Христу и, следовательно, идею полноты благодатных даров, полученных епископами. Этот замысел вполне отвечает традиционной символике епитрахили как облачения, которое символизирует благодать, изливающуюся свыше на иереев и архиереев. В более поздних произведениях подобные идеи часто формулируются более многословно и расплывчато, с включением сюжетных сцен и множества фигур святых. Киевская епитрахиль, относящаяся к числу древнейших шитых епитрахилей всего византийского мира, отражает ранний этап формирования декорации этого одеяния [565].

Более сложен вопрос о происхождении других киевских фрагментов—детали над-



846

писи [566] и орнаментальных мотивов. Они могли быть частями воздуха, покрывавшего лицо усопшего иерарха, или какой-то части облачения, либо принадлежать разным предметам. Ю.Г. Гриднева (Матвеева) считает эти куски ткани с шитьём фрагментами архиерейского саккоса, хотя точных данных о том, что митрополит Кирилл II или кто-то из его предшественников имели право на ношение этого одеяния, в нашем распоряжении нет [567].

Неполная сохранность памятников из архиерейской гробницы в Киеве и значительные повреждения уцелевших фрагментов, почти полностью утративших шитьё личного, серьёзно затрудняют их датировку и художественную оценку. Фигуры шиты золотными нитями «в прокол»; некоторые их части—«в прикреп»; отдельные детали—например, омофоры и подризники святителей—исполнены серебряными нитями. Эта не столь уж частая особенность говорит о стремлении усложнить фактуру и цветовую гамму шитья, и, возможно, о «живописном» отношении к форме. Удлиненные, неширокие фигуры имеют обобщённые, но гибкие очертания, не обозначенные контурами; их отсутствие «освобождает» изображения, создавая впечатление мягко вибрирующей или колеблющейся формы. Некоторые элементы фигур—например, крылья архангелов, состо-



847



848

ящие из прямых перьев, строго перпендикулярных округлым верхним частям, — трактованы условно, геометрически, однако таких деталей немного. В целом фигуры выглядят лёгкими, а их движения или изгибы, несмотря на определённую условность, — довольно естественными, лишёнными застылости. Возможно, не случайно они напоминают лёгкие, нервные фигуры на миниатюрах группы ростовско-ярославских рукописей, созданных в промежутке от 1220-х гг. до середины

XIII в. (прежде всего миниатюру «Апостолы Петр и Павел» и заставку с фигурами лоратных архангелов в Толковом Апостоле 1220 г., ГИМ, Син. 7) [568].

Не меньшего внимания, чем фигуры святых, заслуживают шитые орнаментальные мотивы из того же комплекса археологических находок [ил. 847, 848]. Они включают фрагмент из парных завитков стебля, прорастающих заострёнными листьями и образующих правильные окружности, в которые вписаны крупные пятичастные пальметты с фигурными листьями. Аналогичные пальметты включены в состав трёх почти одинаковых композиций, видимо, составлявших единый фриз, но больше похожих не на условные орнаментальные формы, а на стилизованные пейзажные элементы. Это симметричные растения с прямыми «стволоми», переходящими в пальметты, и развитыми побегами, которые заканчиваются или прорастают трёхчастными листьями. Все эти мотивы довольно весомы, пальметты имеют сравнительно крупный размер, однако причудливая гибкость контуров и большие проветы (или пространственные паузы) между побегами, а также варьирующаяся высота шитого рельефа делают растения очень лёгкими, пространственными и наполненными мягким, но настойчивым движением. Эти качества стилистически объединяют киев-



849

847, 848 Фрагменты шитья из погребения в соборе Святой Софии в Киеве. Орнамент 849 Орнаментальная роспись диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230–1233 гг.

[569] См. раздел, посвящённый орнаменту, в т. 3 наст. изд.

[570] Шитая византийская (?) епитрахиль с лицевыми изображениями, возможно, относящаяся к XIV в., сохранилась в собрании Владимиро-Суздальского музея. Датировка и атрибуция этого неопубликованного памятника требуют особого исследования. Не вполне ясно и время создания образов святых на белом клобуке из архиерейского погребения в Мартирьевской паперти новгородского Софийского собора, хотя существует вероятность, что это памятник XIV в. (см. примеч. 145).

[571] Древности, 1849. С. 149–150. Рис. 97; Макарий, 1860. Ч. 2. С. 323, 330–331, 342–343 (упоминаются фелонь, омофор и келейная мантия); Покровский, 1912. С. 114–117. Табл. XVIII–XIX. [572] Игнашина, 2003. Кат. 31.

[573] Покровский, 1912. С. 182. Аналогичную выдержку из описи 1690 г. приводит архимандрит Макарий (Макарий, 1860. Ч. 2. С. 331).

[574] Ср. антепендиум около 1260 г. из монастыря Хайнинген (монастырь Санкт Мариенберг, Хельмштедт), «завесу Четырёхдесятницы» (velum quadagesimale) около 1250 г. из монастыря Люне в Люнебурге и алтарный покров XIV в. из монастыря Альтенберг на Лане (Нью-Йорк, Музей Метрополитен): Krone und Schleier, 2005. N. 83, 256, 474. S. 225–226, 369–370, 523–524.

[568] См. примеч. 538.

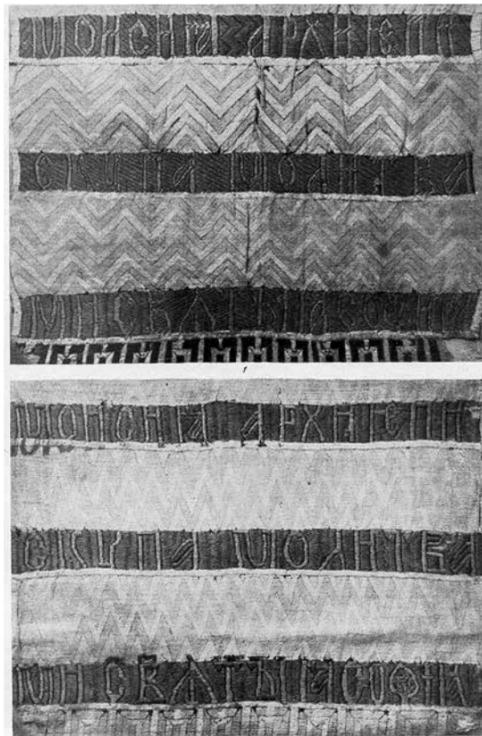
ские орнаменты с фигурами на фрагментах шитья из той же гробницы, позволяя думать, что все найденные там предметы были выполнены одновременно — вероятно, как части одного комплекса облачений. Однако ещё более существенно иконографическое и стилистическое сходство этого шитья с группой орнаментальных композиций, которые имеют более или менее точную хронологическую привязку. Речь идет о фрагментах росписи диаконника и аркосолиев суздальского собора Рождества Богородицы (1230–1233), орнаменте на валиках золотых врат того же храма (1220–1230-е гг.), орнаментальной композиции на своде северной галереи Успенского собора во Владимире (1237 г.?) и резном фасадном декоре Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230–1234) [569] [ил. 849]. Эти композиции обладают очень похожими свойствами, превращающими довольно условные формы в элементы живого, «органического» растительного мира, который изменяется на глазах у зрителя и мягко обволакивает поверхность стены или, точнее, образуемый ею объём. Подобные качества орнаментальных форм в памятниках 1220–1230-х гг. очень точно соответствуют стилистике и содержанию антропоморфных образов, входящих в состав тех же ансамблей. Такое же взаимное соответствие обнаруживают лицевые и орнаментальные фрагменты шитья из погребения в Софии Киевской.

Все эти соображения вряд ли могут служить доказательством владимиросуздальского происхождения киевских фрагментов, однако указывают на их относительную хронологическую близость к перечисленным памятникам. Возможно, впрочем, что это непосредственное продолжение той же художественной традиции, которая вполне могла стать основой для изобразительного искусства и, в частности, шитья середины — второй половины XIII в. Так или иначе, вероятная принадлежность фрагментированных облачений митрополиту Кириллу II приводит к выводу о том, что такие произведения, в том числе созданные ещё до монголо-татарского нашествия, во второй половине XIII столетия хранились в соборных и архиерейских ризницах, использовались при богослужении и влияли на облик новых шитых предметов.

Кроме рассмотренных в этом разделе памятников, другие значительные предметы лицевого шитья XIII в. не известны. Не лучше обстоит дело и с произведениями первой половины XIV столетия, хотя общее оживление художественной жизни, которым сопровождалось важные события политической и церковной истории, несомненно, должно было стимулировать развитие этого вида искусства. К настоящему времени мы

располагаем лишь двумя шитыми предметами первой половины XIV в. [570], которые уверенно связываются с Новгородом, — омофорами новгородских архиепископов, причём один из этих памятников, строго говоря, не является лицевым. Тем не менее он обладает определённой выразительностью и, кроме того, позволяет представить облик архиерейских облачений, не имевших изобразительной декорации (их сохранилось гораздо меньше, чем древних литургических одеяний с лицевым шитьём).

К рубежу XIX–XX вв. в ризнице Софийского собора в Новгороде сохранилось несколько предметов, связывавшихся с архиепископом Моисеем — одним из наиболее известных новгородских архиереев XIV столетия, занимавшим кафедру дважды: в 1325–1330 и 1352–1359 гг. (скончался на покое в 1362 г.). В этот комплекс входили фелонь с крестами в кругах, епитрахиль с шитыми фигурами ангелов и омофор [571]. Епитрахиль, находящаяся в собрании Новгородского музея, представляет собой произведение XVII в. (очевидно, переделанный передник саккоса [572]); сравнительно поздним памятником, очевидно, является и фелонь, возможно, созданная для одного из новгородских архиепископов XV или XVI столетия. Между тем омофор (Новгородский музей) действительно относится к первой половине XIV в. [ил. 850]. Согласно описи Софийского собора 1751 г., в середине XVIII столетия этот предмет выглядел так: «Омофор ветхой гораздо Моисея архиерейского Новгородского чудотворца шит по тонкому белому и черному шелком в чешую да четыре креста шиты черным шелком шесть на нем слов подписи шиты зеленом шелком промеж красного шелку подложен камкою белою, пугвиц медных три, кистей шелковых пятнадцать» [573]. Судя по этому описанию и современному облику произведения, первоначально он не имел изобразительного декора. Широкая лента белого шерстяного омофора заполнена четырьмя большими четырёхконечными крестами, расшитыми простым «городчатым» орнаментом из зигзагообразных линий («в чешую»). Аналогичные линии заполняют остальную поверхность, образуя простой монохромный орнамент. Он не похож на декор византийских облачений и к тому же заставляет вспомнить предметы немецкого лицевого шитья XIII–XIV вв., исполненные нитями одного-двух цветов, которые оставляют открытыми большие участки белого полотна, или льняными нитями по льняному же полотну [574] [ил. 851]. У концов омофора помещены горизонтальные сквозные фризы, состоящие из четырёхконечных крестов, над которыми шиты красные полосы-«источники», по три у каж-



850

дого конца. В них зелёным шёлком вышита дважды повторённая надпись, состоящая из удлинённых букв декоративного начертания: «Моисия архиепискупа молитвами Святых София» [575] [ил. 852]. Палеографические особенности текста вполне соответствуют времени жизни архиепископа Моисея [576], который, судя по всему, и был заказчиком омофора. Интересно, что надпись, являющаяся главным украшением памятника, несмотря на краткость, соединяет в себе признаки текстов нескольких типов—вкладных, «владельческих» (подобно кратким надписям или монограммам на многих произведениях византийского и поствизантийского шитья) и молитвенных: она выражает упование вкладчика на заступничество Святой Софии, которая в данном случае, как и в некоторых сообщениях новгородских летописей, превращается из Божественной Премудрости, второй ипостаси Троицы, в особое существо, воссылающее Господу молитвы за Новгород, его кафедральный собор и владыку. Благодаря таким надписям сам архиепископ и его преемники, возлагавшие на свои плечи омофоры, которые символизировали спасённое Христом и вознесённое на небеса человеческое естество, подчёркивали суть своего служения, выражавшегося в молитве за паству, и «возносили» вышитую молитву к престолу Господа.



851

Наряду с омофорами подобного типа, вероятно, создававшимися и раньше, и в более позднее время, в XIV столетии на Руси уже были известны лицевые омофоры. Об этом свидетельствует омофор из собрания Архангельского краеведческого музея, поступивший туда из Троицкого собора в Архангельске [ил. 853]. В этот храм он попал в XVIII в. в составе холмогорской архиерейской ризницы, в связи с переводом в Архангельск созданной в 1682 г. кафедры архиепископов Холмогорских. В немногочисленных публикациях произведение датируется XIV–XV столетиями и атрибутируется как памятник византийского лицевого шитья [577].



852

[575] Надпись опубликовалась: Орлов, 1952. №126. С. 89–90; Рыбаков Б., 1964. №50. С. 43. Табл. XLIII, рис. 1–2.

[576] В датировке омофора 1320–1350-ми гг. не сомневались А.С. Орлов и Б.А. Рыбаков; недавно она была подтверждена А.А. Туриловым, которого автор благодарит за консультацию.

[577] Инв. №1086, размер 438×31 см. См.: Соломина, 1982. Кат. I. С. 7–9. 24–25; Средневековое лицевое шитьё, 1991. Кат. 4. С. 28–29; Катасонова, 2006. С. 29–30; Woodfin, 2012. P. 225 (N4).

[578] Высказывалось мнение о том, что кресты этого омофора первоначально служили литургическими сударями (покрывцами): Стерлигова, 1996. С. 162. Примеч. 4. Здесь сказано о нашитых на омофор частях двух сударей, хотя омофор, как и другие памятники такого типа, имеет четыре креста. Несомненно, они предназначались именно для омофора, тем более что древние покрывцы крестообразной формы неизвестны, а никаких признаков того, что шитьё располагалось на ткани иных очертаний, судя по всему, нет.

[579] Верюжский, 1908. С. 32–33. Примеч. 75.

850 Омофор новгородского архиепископа Моисея. 1325–1330 или 1352–1359 гг. Новгородский музей
851 Алтарный покров. Германия, XIV в. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Деталь
852 Омофор новгородского архиепископа Моисея. Деталь
853 Омофор. XIV–XVII вв. Архангельский краеведческий музей

Омофор состоит из разновременных и к тому же поновлявшихся частей. Его основу образует поздняя белая камка, на которую нашиты четыре креста из песочного атласа с пятью «процветшими» медальонами в каждом. В медальонах размещены поясные фигуры, составляющие четырежды повторённую композицию типа Деисуса,—образы Христа Вседержителя с молящимися Богородицею и Иоанном Предтечей и фронтальные фигуры архан-

гелов [ил. 854–857]. К шейной части омофора пришит медальон («полос», «ердань») с поясным изображением Христа Вседержителя. На концах омофора—по три горизонтальных полосы («источника») из синей камки с узором, шитым золотыми и серебряными нитями, а также цветными шелками, и тридцать шесть кистей из красного и зелёного шёлка. Шитьё «источников» стилистически и технически сильно отличается от шитья крестов, сами «источники» несколько меньше ленты омофора, а кресты, напротив, едва умещаются на его поверхности. При этом изящный, с легкими контурами и мелкими чертами лица, образ Вседержителя на «ердани» совершенно не похож на имеющие разную сохранность, но всё же близкие друг другу грузные крупноголовые фигуры с крестов. Всё это говорит о том, что нашивки омофора из Архангельска относятся как минимум к трём разным периодам [578].

Судьбу омофора, созданного тогда, когда ещё не существовало Холмогорской (позднее—Архангельской) епархии, несколько проясняют данные источников конца XVII в. Известно, что вскоре после состоявшейся в 1682 г. хиротонии холмогорского «первопрестольника», архиепископа Афанасия, новгородский митрополит Корнилий прислал ему облачения из новгородской архиерейской ризницы. Согласно описи ризницы холмогорского архиепископа конца XVII в., среди этих предметов были «два омофория древних, первой омофорией святого Моисея, архиепископа Новгородского, его же святой сам носил, камка алая, кармазин, кресты и середина шиты в лицах по алому атласу шелки золотом и с серебром, по концам шесть источников шиты золотом и серебром по лазаревой камке, по концам же тридцать шесть кистей черчатого и зелёного шелков, ворворки обшиваны золотом, вокруг обложен галуном шелковым з золотом, подложен омофорией миткалью без пуговиц, и преосвященный Афанасий архиепископ повеле ему быти тако вместо мощей святого без поновки ради освящения на воспоминание будущим родом, хотящим по нас быти. Второй омофорией камка белая кармазин, древний, кресты и середина греческого художества шиты в лицах по таусинному атласу шелки з золотом и серебром, по концам шесть источников, два источника из них тасма з золотом и серебром, а четыре источника кружива золото с серебром, по концом же двадцать четыре кистей черчатого шелку з золотом, ворворки обшиваны серебром, вокруг обложен голуном золотым, подложен омофорией миткалью без пуговиц. И преосвященный Афанасий архиепископ повеле с сего омофория все кресты и приклад снять и положить на новой белой отласной омофорией» [579]. Из этого текста следует, что



853



854



855



856



857

854–857 Кресты омофора. Христос Вседержитель, Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы

[580] К сожалению, в приведённой выдержке из описания не указаны сюжеты изображений на обоих омофорах.

[581] Соломина, 1982, С. 24.

[582] В.П. Соломина считает существующие фоны современными надписями (Там же).

[583] Вопрос о том, не находились ли эти кресты на омофоре архиепископа Моисея, и сейчас хранящемся в Новгороде, пока остаётся открытым.

[584] В каталоге шитых поздневизантийских облачений, приложенном к монографии У. Вудфина, числится всего пять лицевых омофоров или их фрагментов, относящихся к XIV–началу XVI в., причём в их числе находится и омофор из Архангельского краеведческого музея.

Другие омофоры, сохранившиеся целиком или почти полностью, имеют кресты с изображениями праздников (Woodfin, 2012, P. 223–226; ср. также список омофоров, упомянутых в описании Софии Константинопольской 1396 г., где не указаны сюжеты: Ibid. P. 281). Известные У. Вудфину кресты византийского омофора XIV–XV вв. из погребения архиепископа Арсения Элассонского в суздальском Рождественском соборе украшены изображениями Христа Великого Архидиакона, Богоматери Воплощение и разных святых (Владимиро-Суздальский музей). Композиция этих крестов восходит к той же традиции, которая отразилась и в крестах архангельского омофора, однако программа омофора из Суздаля была более сложной и разнообразной. Скорее всего, шитьё этого памятника — более позднее, чем шитьё омофора из Холмогор. См.: Силицына, Шершнёва, 2008; Стерлягова, 2008, 2; Силицына, 2010.

[585] Ср. изобразительную программу рипид XIII–XIV вв. (наст. изд., с. 471, 555–556, 596) и каменного поклонного креста из Боровичей (с. 533–542).

Афанасий получил из Новгорода два древних и, возможно, не раз поновлённых омофора, оставил один из них, связывавшийся с личностью новгородского архиепископа Моисея, без переделок, а кресты, «средину» (медальон, «ердань»), «источники» и другие детали второго, греческого омофора перенёс на новую основу. В Новое время в ризнице епископов Архангельских и Холмогорских находился лишь один древний омофор, которым и является памятник из собрания Архангельского краеведческого музея.

В нынешнем виде произведение включает элементы, бесспорно или предположительно опознающиеся по описанию обоих переданных в Холмогоры новгородских омофоров — и «греческого», и моисеевского [580]. По мнению В.П. Соломиной, оно составлено из шитых по тёмно-фиолетовому («таусинному») атласу крестов, взятых с греческого омофора, и «источников» с кистями, принадлежавших омофору владыки Моисея [581]. С выводом о составном характере существующего омофора нельзя не согласиться, однако его «генеалогия» могла сильно отличаться от описанной. Сохранившиеся изображения на крестах в XVII столетии вряд ли могли быть определены как «греческие», так как их сопровождают не первоначальные, но довольно древние славянские надписи (возможно, XV–XVI вв.). Сравнительно древней (современной надписям?) может быть и атласная основа крестов, на которую при одном из поновлений перенесли изображения, согласно данным В.П. Соломиной, шитые по тёмно-фиолетовому атласу [582]. Если это поновление предшествовало перемещению омофоров в Холмогоры, приходится признать, что описание «греческого» омофора, в конце XVII в. имевшего кресты из «таусинного атласа», не соответствует облику сохранившегося шитья. В большей степени к нему подходит описание омофора архиепископа Моисея с крестами и «срединной», шитыми по алому атласу.

История переделок омофора может быть уточнена лишь в условиях его реставрационного исследования, однако предварительно она может быть реконструирована следующим образом. Древнейшей частью произведения являются четыре шитых креста с Деисусом, находившиеся на омофоре, который в Новгороде связывали с архиепископом Моисеем [583]. Медальон с образом Христа, принципиально отличающийся по стилю от крестов, был исполнен позже, очевидно, вместо обветшавшей детали с аналогичной фигурой. Не вполне ясно, произошло ли это одновременно с заменой фона крестов и созданием новых надписей; в любом случае, фоны и надписи на крестах и в медальоне кажутся современными друг другу, а шитьё медальона может быть

приблизительно датировано рубежом XIV–XV вв. В это же время или в XV столетии могли быть исполнены кисти и «источники» с тончайшим орнаментальным шитьём, однако несоответствие их длины размерам крестов позволяет думать, что «источники» и, вероятно, кисти предназначались для другого омофора и были соединены с крестами сравнительно поздно, но ещё в Новгороде. На существующую основу эти элементы переложили в Холмогорах или Архангельске, возможно, уже после кончины архиепископа Афанасия в 1702 г. В остальном поновители сохранили сложившийся облик святыни, связанной с одним из чтимых святителей, возглавлявшим епархию, в которую столетиями входили холмогорские земли. Второй, «греческий» омофор новгородского происхождения, оказавшийся в Холмогорах, — возможно, действительно византийское произведение XIV–XV вв., — по-видимому, не сохранился.

Если предложенная версия неверна, сообщение о лицевом омофоре, по преданию, принадлежавшем архиепископу Моисею, само по себе может быть важным, хотя и косвенным свидетельством существования таких предметов в первой половине XIV в., причём не только в Новгороде, но и в других кафедральных городах Руси. Если же омофор из Архангельска действительно является моисеевским омофором из новгородской ризницы, он становится относительно точно датированным произведением, относящимся либо к 1320-м, либо к 1350-м гг. Впрочем, и без этого предания шитьё крестов омофора, несмотря на многочисленные чинки и искажения, связанные с переносом изображений на новую основу, можно уверенно отнести к числу русских произведений первой половины XIV в. В таком случае памятник приобретает исключительное значение едва ли не самого раннего лицевого омофора, созданного на территории православного мира [584]. Его лаконичная изобразительная программа, основанная на четырёхкратном повторении деисусной композиции, в целом соответствует сравнительно ранней датировке памятника, поскольку сложные комплексы изображений с развитой литургической символикой и детализированным раскрытием идеи Церкви более характерны для произведений второй половины XIV–XVI в. Характерно, что композиции в крестах омофора имеют в известном смысле типовой облик: они следуют универсальной схеме, которая могла использоваться в изобразительной декорации покровцов на священные сосуды, рипид, поклонных крестов и других предметов, в самой общей форме передававших идею теофании, манифестации благодати, явленной в святынях и богослужебной утвари [585].



858



859



860



861



862

858–862 Медальоны крестов омофора:
 858 Богоматерь
 859 Христос Вседержитель
 860 Архангел Михаил
 861 Архангел Гавриил
 862 Иоанн Предтеча
 863 Покровец. Причащение вином. Византия, конец XIII — начало XIV в. Афины, Музей Бенаки

Крупные, но свободно размещённые медальоны крестов архангельского омофора имеют одинаковые украшения в виде коротких, упругих отростков с завитками. В медальоны вписаны большие поясные фигуры [ил. 858–862]. Очертания и пропорции фигур одних и тех же персонажей на разных крестах довольно сильно отличаются друг от друга, но это говорит не об искажениях, допущенных поновителями, и не о разновременности крестов, а, скорее всего, о работе нескольких знаменщиков и вышивальщиц. Изображения имеют много общих признаков, особенно хорошо заметных в медальонах, менее других пострадавших



863

от чинок: это высокие обрезы и массивные пропорции фигур, крупные головы и руки, направление складок и некоторые характерные детали—очертания крыльев архангелов, широких в верхней части и плавно сужающихся книзу, вдоль контуров медальонов, и сильно расширяющиеся ветви перекрестья нимбов Христа. Некоторые из этих особенностей находят иконографические и одновременно стилистические аналогии в произведениях новгородской пластики, серебряного дела и живописи конца XIII—первой половины XIV в. Так, по своему строению фигуры на омофоре близки рельефным образам Боровичского креста и фигурам на серебряном выносном кресте из Новгородского музея, а очертания распластанных ангельских крыльев—крыльям среднего ангела в композиции «Святая Троица» на Васильевских воротах 1336 г., на гравированной створке пангии из ГИМ и на пангии архиепископа Моисея (Новгородский музей), видимо, созданной вскоре после его наречения новгородским владыкой [586]. И эти частные признаки, и общие свойства композиций—преувеличенная массивность фигур, их некоторая аморфность, дидактическая значительность жестов, не позволяют считать омофор византийским произведением. Напротив, в контексте новгородской художественной культуры оно выглядит очень естественно.

[586] См. наст. изд., с. 503, 566–571, 585–587, 590–591.
 [587] См. раздел «Живопись», с. 334–354, 453–463.
 [588] См. наст. изд., с. 584–591.

Сопоставление шитья на омофоре с разнообразными новгородскими памятниками первой половины—середины XIV в. позво-

ляет заметить, что это произведение не обладает сходством с теми иконами, росписями, миниатюрами и изделиями из металла, которые создавались по заказу архиепископов и приближенных к ним лиц в 1330–1350-е гг. [587]. Произведения этих десятилетий более или менее полно, хотя обычно с отчётливым местным акцентом, воспроизводят стиль палеологовского искусства Византии. Между тем шитые изображения на омофоре во многом следуют художественным традициям XIII в. в их русской редакции. В этом отношении памятник гораздо ближе к произведениям, которые принято связывать с первым периодом правления архиепископа Моисея,—изображениям на потире 1329 г., заказанной им же створчатой пангии и окладу Евангелия 1320-х гг. (РНБ, Соф. 2) [588], а также к произведениям, возможно, созданным ещё раньше,—каменному Боровичскому кресту и выносному кресту из Михайловской церкви в Новгороде. Всё это делает вероятной датировку крестов омофора первой третью XIV в. Его мог заказать и сам архиепископ Моисей в связи с избранием на владычную кафедру, и кто-то из его предшественников—владыки Феоктист (1300–1308) или Давид (1309–1325), хотя у нас нет особых оснований сомневаться в предании, связывающем памятник с именем Моисея. Некоторые несовпадения пропорционального строя фигур на разных крестах, вероятно, отражают процесс постепенного перехода новгородского искусства от внушительных форм XIII столетия к более сложным ритмическим и пространственным соотношениям и индивидуализированным образам XIV в.

Приёмы исполнения древнейших шитых фрагментов новгородского омофора из Архангельска дают важные сведения об уровне развития русского лицевого шитья конца XIII—XIV в. В целом они восходят к домонгольскому шитью, однако во многом необычны. Одевания персонажей шиты прядеными золотыми нитями «в прокол», лики—светлым некручёным шёлком, атласной «гладью». Частично сохранившиеся контуры одежд и нимбов, зеркал архангелов, кресты в зеркалах и крупные перья выполнены яркими, контрастирующими с золотым рельефом фигур нитями ярко-голубого и красного цветов, швом «в цепочку». Аналогичную цветную разделку, дополненную светлыми линиями, имеют лики, руки и волосы. На двух фигурах Богоматери сохранился сплошь зашитый синим убрис (?), лежащий поверх мафория. Столь активное сопоставление цветных и золотых нитей делает омофор памятником, не вполне типичным для византийской традиции, хотя нельзя исключить, что в основе этого приёма всё же лежат технические и художественные осо-

бенности некоторых произведений византийского шитья [589] [ил. 863]. Вопрос о происхождении этого приёма остается открытым; неясно и то, насколько типичным он был для новгородского и русского шитья первой половины XIV в. Тем не менее шитьё омофора из Архангельска свидетельствует о том, что этот важный вид искусства продолжал существовать в Новгороде и, скорее всего, в иных русских землях, сохранял свою прежнюю роль в формировании образа храма и богослужения, отражал характерный для византийского мира процесс усложнения декора литургических облачений и развивался в том же направлении, что и живопись XIII–XIV столетий.

Мелкая пластика: каменные и металлические образки

Небольшие резные иконы из разных пород камня и близкие им по размеру литые произведения существовали на Руси и в домонгольское время [590], и в эпоху, последовавшую за монголо-татарским нашествием. Миниатюрные предметы такого рода продолжали традиции византийского художественного ремесла, став русскими аналогами рельефов из слоновой кости и стеатита, камей из драгоценных и полудрагоценных камней, чеканных икон из драгоценных металлов и более скромных изделий из не столь дорогих материалов [591] [ил. 864, 865]. При всём разнообразии подобных памятников, их объединяют несколько общих качеств, важных для средневекового человека—ключевая роль символических свойств материала, особая художественная выразительность, тесно связанная с идеей «живой иконы» [592], чьи физические, а следовательно, и духовные свойства доступны не только для зрения, но и для осязания, и, как правило, такое качество, как принадлежность к сфере личного благочестия. Хотя среди произведений пластики средне- и поздневизантийского времени часто встречаются предметы сравнительно крупного размера, по-видимому, изначально входившие в состав церковного убранства, а небольшие образки порой также предназначались для храмовых интерьеров [593], значительная часть рельефных икон была создана для молитвы верующих дома или в пути.

По-видимому, русская культура восприняла именно эту практику: среди рельефных образов из камня и металла [594], созданных на территории Руси, судя по сохранившимся памятникам, абсолютно преобладали произведения малых форм, которые не могли использоваться для украшения алтарных преград и вряд ли возлагались на храмовые аналои. Подобно крестам-энколпионам



864



865

864 Деисус и избранные святые. Стеатитовая икона в серебряном складне. XIII в. Афон, монастырь Ватопед
865 Архангел Михаил, апостолы Иоанн Богослов и Павел. Камей из яшмы. XIV в. Афон, монастырь Ватопед
866 Архангел Сихаил и преподобный Сисиний. Створка меднолитой иконки. Первая половина XIV в. ГРМ

[589] Ср. довольно активные цветные линии, моделирующие тела и лики на пелене «Распятие» конца XIII в. из Охрида (София, Национальный исторический музей; Христианское искусство, 2003. Кат. 63. С. 60–61) и воздушнее раннего XIV в. из Фессалоник с образом Христа во гробе и сценами Евхаристии (Фессалоники, Музей византийской культуры; Byzantium, 2004. N187A. P. 312–313), а также небольшие, но яркие участки цветного шитья на покровце рубежа XIII–XIV вв. с фигурой Христа, держащего крест для причастия (Афины, Музей Бенаки), и епитрахили второй половины XIV в. из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (Ibid. N184, 186. P. 308–309, 310–311). Подчеркнем, что речь идёт не об участках фона, открывшихся из-за утрат шитья, а о первоначальных цветных нитях.

[590] Архипова, 2009; Архипова, 2016. См. также наст. изд., т. 3.

[591] Goldschmidt, Weitzmann, 1979; Банк, 1978; Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985; Cutler, 1994; Oikonomaki-Papadopoulou, Pitarakis, Lovendou-Tsigarida, 2000.

[592] Pentcheva, 2010.

[593] Архипова, 2009.

[594] Литые произведения из металла частично рассмотрены на с. 579 и 590 наст. изд.

[595] Стерлигова, 2000.

[596] Даже каменные образки, имевшие изображение лишь на лицевой стороне, могли сразу или со временем получить металлическую оправу, позволявшую разместить композицию и на обороте.

[597] Одним из самых роскошных примеров таких оправ является созданный около середины XIV в. серебряный с чернью крест Симеона Золотолива, в который вставлена двусторонняя каменная иконка рубежа XIII–XIV (?) вв. (Сергиево-Посадский музей-заповедник; Николаева, 1960. Кат. 12. С. 109–112).

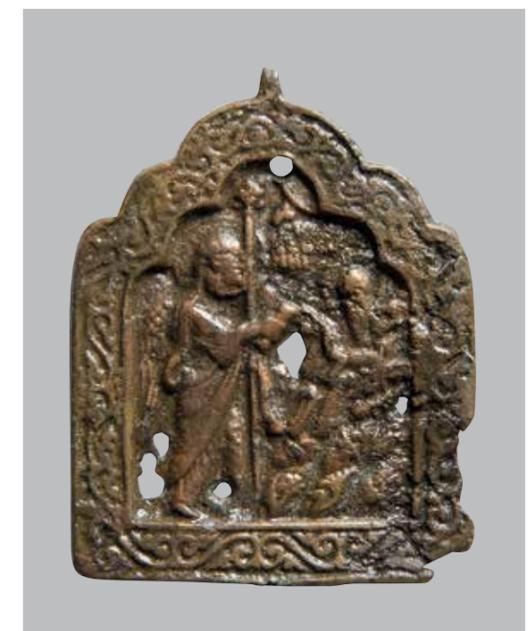
[598] См. с. 574–582.

и иконам-мощевикам, они были рассчитаны на «келейное» поклонение и ношение на груди, то есть на прямое, физически осязаемое взаимодействие с владельцем. Даже в тех случаях, когда эта домашняя «святость» оказывалась в церковном пространстве, она частично сохраняла свои исконные функции. Отражённый в русских источниках XVI–XVII вв., но, скорее всего, имеющий более ранние истоки обычай использования рельефных иконок и крестов в качестве вотивного «приклада» к храмовым иконам—прежде всего к образам Богородицы и Христа—воссоздавал реальную практику ношения наперсных или «воротных» икон, продолжая традицию восприятия убранства иконы как её одеяния, воспроизводившего драгоценные украшения представителей русской элиты [595]. Впрочем, уже сам факт «приклада» миниатюрных изображений к большим и малым иконам говорит о том, что пластические произведения сохраняли свои исходные свойства и в церкви, как бы материализуя идею молитвы частного лица, обращающегося к общим святыням, и упрощая процесс перехода между пространствами личного и общего моления. Учитывая эти обстоятельства, можно предположить, что многочисленность рельефных образков из камня и металла в XIII–XIV вв. объясняется не тем, что эти сравнительно поздние произведения сохранились лучше домонгольских, а ростом потребности древнерусского общества именно в таких иконках, которые соединяли свойства объёмной и подчёркнуто материальной святыни, предназначенной для осязания, с качествами иконного образа. Этот вывод совпадает с современными представлениями о «монгольской» эпохе истории Руси как о времени укоренения христианских начал. Этот процесс проявился в формировании широкой сети храмов, «демократизации» церковной жизни, превращении иконописи в ведущий вид искусства и расширении её тематического репертуара, рассчитанного на нужды широких кругов верующих.

Эти особенности русских рельефных икон, и в частности свойственная им, хотя и не исчерпывавшая их содержания роль оберега или амулета, защищающего своего владельца, отразились на их облике и сюжетном репертуаре. Для произведений данного типа характерны относительно небольшие размеры, часто сочетающиеся с более или менее сложной конструкцией: так, среди металлических изделий встречаются створчатые образки; металлические и каменные иконки нередко бывают двусторонними [596], а образки из камня могут закрываться в простую или крестообразную оправу [597]. Все эти варианты оформления расширяли изо-

бразительные возможности произведений, так как создавали поверхность для дополнительных композиций и фигур, делаая образок носителем концентрированной святости, прилегающим к телу владельца, а также преградой и одновременно связующим звеном между хозяином святыни и окружающим миром.

Подобные свойства икон из камня или медного сплава сближают их с уникальными по сложности исполнения и исключительными по материальной ценности произведениями той же эпохи, такими как складень мастера Лукиана 1312 г. [598]. О принадлежности драгоценных наперсных икон и менее роскошных произведений из медных сплавов и недорогих пород камня к единому пласту религиозной и художественной культуры свидетельствует использование одних и тех же сюжетов. Среди них—и обычные, такие как изображения Спаса Вседержителя и Спаса на престоле, разные варианты деисусных композиций и фигуры святых заступников, и более редкие изображения Гроба Господня, а также защитные, апотропические образы, подобные изображениям Семи спящих отроков Эфесских, архангела Сихаила с преподобным Сисинием и личин, олицетворяющих жизнь, смерть или потусторонние силы [ил. 866]. Все эти мотивы присутствуют на наперсной иконе работы Лукиана, очевидно, суммируя элементы уже сложившейся изобразительной традиции, однако их же по отдельности или в комплексе можно обнаружить и в близких по



866

времени предметах с более компактной структурой и не столь развёрнутой программой. Корни этой единой системы уходят в домонгольскую эпоху, от которой сохранились как рядовые, так и драгоценные (золотые, яшмовые) экземпляры амулетов-«змеевиков» со священными изображениями на одной стороне и змеевидными композициями на другой [599].

Если русские литые образки, иконки-энколпионы и «змеевики» из медных сплавов создавались как тиражные и потому сравнительно недорогие предметы личной «святости», то резные каменные иконки, кроме простейших по исполнению, сложно отнести к дешёвой массовой продукции. Среди собственно русских каменных образков XIII–XIV вв. фактически нет произведений из ценных пород камня [600]: как правило, они вырезаны из сланцев—розового и серого шифера, серых сланцев, реже—мыльного и талькового камней, жировиков, песчаника и мергеля [601]. Тем не менее каменные иконки часто заключались в серебряные оправы, привешивались к чтимым иконам, бытовали в ризницах крупных монастырей и входили в состав княжеской семейной казны. Это, как и высокое художественное качество, трудоёмкость исполнения и индивидуальный характер многих памятников, позволяет включить их в число произведений высокого уровня, при всей своей специфике отражающих художественные вкусы и иконографические предпочтения элиты русского общества. Исполнителями таких образков часто были высококвалифицированные ремесленники, которые, возможно, не составляли особый «цех» узких специалистов, но, кроме камня, работали и с другими материалами—металлом, деревом и кожей. На это указывают общность ряда мотивов каменных и литых икон, иконографическое тождество некоторых композиций, встречающихся в каменных рельефах и металлопластике, стилистическое сходство между этими предметами и особенности технологии литья, для которого требовались каменные формы, вероятно, изготавливавшиеся резчиками по камню. Столь же существенно, что на некоторых—правда, довольно ранних—каменных образках русской работы сохранились следы золочения [602], говорящие о том, что, по крайней мере в отдельных случаях, цикл работ с такими произведениями, как и с византийскими стегативными рельефами, включал операции с металлом (их могли исполнять и сами резчики, и сотрудничавшие с ними мастера-ювелиры). Нельзя исключить, что замечательный мастер-серебряник Лукиан, оставивший свою подпись на уже упоминавшемся драгоценном складне 1312 г. из собрания Музеев Московского Кремля, создавал не только

такие произведения, доступные для очень узкого круга лиц и, следовательно, заказывавшиеся очень редко, но и рельефные образки из камня, находившие более широкий спрос. Если не все, то очень многие из них являются ключевыми памятниками своей эпохи, характеризующими высшие достижения её культуры и свидетельствующими о развитом вкусе мастеров, которые создавали поистине драгоценные произведения из сравнительно дешёвых материалов. Целый ряд таких памятников вполне сопоставим по художественному качеству с иконами, стенными росписями и миниатюрами, а иногда существенно их превосходит. Однако из-за трудностей с локализацией и датировкой мелкой пластики её сложнее использовать для описания художественного процесса.

Изучение иконографии и стиля древнерусской мелкой пластики, в том числе резных и меднолитых произведений XIII–XIV вв., во второй половине XX столетия сильно продвинулось вперед благодаря исследованиям Н.Г. Порфиридова [603], М.В. Седовой [604], Т.В. Николаевой [605], А.В. Рындиной [606], В.Г. Пуцко [607], Г.В. Сидоренко [608], Л.А. Беляева [609], Е.И. Архиповой [610] и С.В. Гнутовой [611]. Памятники, опубликованные и проанализированные в этих работах, заняли свое законное место в истории художественной культуры русского Средневековья. Тем не менее приходится признать, что в этой сфере остаётся много нерешённых и в принципе с трудом решаемых проблем, которые затрагивают как памятники домонгольской пластики, так и произведения второй половины XIII–XIV в.

В первую очередь к их числу относятся спорные проблемы датировки рельефных икон (разброс датировок одного и того же памятника иногда достигает столетия) и их региональной атрибуции [612]. Следующим по значению вопросом является проблема трактовки многих важных иконографических мотивов [613]. Современные исследователи, как и их предшественники, неоднократно указывали на причины столь принципиальных разногласий. Это техническая и художественная специфика рельефов «малых форм», во многом затрудняющая описание и истолкование их стилистических свойств; нередкая условность художественного языка мелкой пластики в сравнении с произведениями живописи; сложность сопоставления резных и литых образков с иконами, фресками и памятниками серебряного дела; многочисленные перемещения предметов личного благочестия и отсутствия среди них точно датированных памятников (а в случае с литыми изделиями—и возможность длительного

[599] Николаева, Чернецов, 1991.

[600] Одно из немногих исключений—икона-«змеевик» XIV в. на ящике, вложенная в Троице-Сергиев монастырь Иваном IV (Сергиево-Посадский музей; Николаева, 1960. Кат. 7. С. 100–101). См. наст. изд., с. 601.

[601] Порфиридов, 1975; Николаева, 1983. С. 5. Костяных иконок XIII–XV вв. известно крайне мало. Что касается резных деревянных образков этой эпохи, то сведений о них также практически нет. Возможно, эта ситуация отражает реальную картину—в противном случае хотя бы небольшое число подобных произведений должно было бы уцелеть в составе монастырских ризниц. Видимо, как и полагали исследователи русской пластики, резьба по дереву и кости распространяется с XV в., вытесняя каменные образки (Николаева, 1983. С. 7).

[602] Они хорошо заметны на каменных иконках «Раскаяние апостола Петра» и «Преподобный Савва Освященный» первой трети XIII в. из клада, найденного в 1993 г. во Владимире (Владими́ро-Суздальский музей; Жарнов, Жарнова, 1999).

[603] Порфиридов, 1959; Порфиридов, 1964; Порфиридов, 1972; Порфиридов, 1975; Порфиридов, 1976; Порфиридов, 1977.

[604] Седова, 1965.

[605] Николаева, 1960; Николаева, 1968/1; Николаева, 1983; Николаева, Чернецов, 1991.

[606] Рындина, 1968; Рындина, 1975/1; Рындина, 1975/2; Рындина, 1978; Рындина, 1979; Рындина, 1991; Рындина, 1993; Рындина, 1994/2; Рындина, 1997/2.

[607] Пуцко, 1971; Пуцко, 1988; Пуцко, 1993/1; Пуцко, 1993/2; Пуцко, 1995; Пуцко, 1997/3; Пуцко, 1998; Пуцко, 2000/1; Пуцко, 2002; Пуцко, 2003; Пуцко, 2009; Пуцко, 2010/3; Пуцко, 2015, и др.

[608] Сидоренко, 1986. См. также подготовленный Г.В. Сидоренко раздел о пластике в каталоге собрания древнерусского искусства ГТГ: Государственная Третьяковская галерея, 1995. С. 199–218.

[609] Беляев, 1996. С. 183–210; Беляев, 1999; Беляев, 2003/1.

[610] Архипова, 2009; Архипова, 2016. Гл. 6.

[611] Гнутова, 1993/1; Гнутова, 1993/2; Гнутова, 1993/3; Гнутова, 1996. С. 334–411; Гнутова, Зотова, 2000.

[612] Ср. возражения Т.В. Николаевой, адресованные А.В. Рындиной: Николаева, 1983. С. 16–17.

[613] См., например: Беляев, 2003/1. Приложения 1 и 2.

867 Святитель Николай Чудотворец. Чудо в Хонех. Каменная икона. Конец XIII—начало XIV в. ГРМ

использования или воспроизведения старых форм). Многие принципиальные проблемы, касающиеся корпуса таких произведений, могли бы быть разъяснены с помощью артефактов, обнаруженных при археологических раскопках и потому имеющих хотя бы относительно точную датировку. Однако таких памятников сравнительно немного, а археологические находки последних десятилетий, по понятным причинам не учтённые в основных обобщающих работах по этой проблематике—монографии А.В. Рындиной (1978) и своде Т.В. Николаевой (1983),—известны учёным гораздо хуже, чем произведения из храмовых собраний и старых частных коллекций. Кроме того, находка каменной или литой иконки или складня в определённом месте и в датированном слое не устраняет всех проблем, поскольку это произведение может оказаться существенно более ранним, чем его археологический контекст, и к тому же перемещённым из другого региона. Поэтому кажется более правильным рассматривать русскую каменную и медную пластику середины XIII–XIV вв. как единое целое, допуская, что значительная доля памятников этого периода происходит не из южных и западных регионов, а из Северо-Западной и Северо-Восточной Руси и связана с крупнейшими художественными центрами этих земель. Прежде всего это Новгород, которому по сложившейся традиции отводят первостепенную роль в процессе развития мелкой пластики и сохранения её традиций [614], и крупные среднерусские города (Владимир, Ростов, Тверь, Москва), где также могли существовать мастерские резчиков по камню, не говоря уже о мастерских литейщиков.

Ответы на атрибуционные вопросы во многом зависят от решения проблемы хронологии памятников. Её ревизия вполне возможна, однако выстраивание новой хронологической шкалы требует повторного анализа всего корпуса ныне известных произведений (включая новые археологические находки и произведения, обнаруженные в частных собраниях [615]), их технико-технологического изучения, разработки критериев иконографической и художественной классификации. Наконец, необходимо методичное сопоставление резных и литых иконок с опорными памятниками живописи, серебряного дела и монументальной пластики, а также, возможно, с подвесными актовыми печатями, чьи даты определяются временем жизни их владельцев [616]. До появления новых систематических исследований пластики «малых форм» XIII–XIV вв. приходится ограничиться самым общим обзором этого предмета, отдавая себе отчёт в приближенности многих выводов.

Как уже было сказано, памятники, относящиеся к этому виду средневекового искусства—и тиражные, и единичные—часто обладают специфической иконографией, раскрывающей их назначение [617]. Использование этих предметов в частной жизни закономерно приводило к тому, что на резных и литых наперсных иконах или оберегах-филактериях часто помещались особые композиции защитного характера, оберегавшие от болезней и бедствий или символизировавшие победу над силами зла. Группа этих сюжетов включает не только имеющие византийское, а в конечном счёте—античное происхождение изображения: личины в окружении змей, сцены с архангелом Сиха-



867

[614] Рындина, 1978; Пуцко, 2003.

[615] См., например, публикацию нескольких каменных образков XIII–XIV вв., в том числе ошибочно отнесённых к числу византийских: Шесть веков русской иконы, 2007. Кат. 122, 123, 136.

[616] Янин, 1970; Янин, Гайдуков, 1998. О печатях московских князей первой половины—середины XIV в. см. наст. изд., с. 479–480.

[617] О количественном соотношении сюжетов русских каменных иконок на доступном к 1970-м гг. материале см.: Порфиридов, 1972.

илом, почитаемым в качестве защитника от лихорадок, или образы великомученика Никиты, побивающего беса. Встречаются и более нейтральные композиции: фигуры святых воинов (например, змеборцев Феодора и Георгия), избранных (в том числе, вероятно, патрональных) святых, святых целителей, русских князей Бориса и Глеба, а также образы Николая Чудотворца [ил. 867], Богородицы и Христа, которые, сохраняя свой универсальный смысл, прекрасно вписываются в мир образов, рассчитанных на частную молитву христианина и выражающих его надежду на заступничество представленных персонажей. Показательно, что евангельские сцены и мотивы, кроме непосредственно связанных с темой спасения человека, в пластике встречаются гораздо реже, хотя также известны.

Тем не менее важно отметить, что круг сюжетов пластики XIII–XIV столетий во многом пересекается с сюжетами живописных икон этого или близкого времени и, кроме того, в какой-то степени помогает реконструировать утраченные памятники, а также тематический репертуар иконописи в целом. Как и в этом виде искусства, в мелкой пластике «монгольского» периода заметное место занимает образ Богородицы в тронном и поясном вариантах. Довольно широко распространены изображения Богородицы Одигитрии и Умиления [ил. 868, 869], причём среди иконок последнего типа есть памятники, заставляющие вспомнить об особых вариантах этой иконографии—например, об изображениях Младенца с обнажёнными ножками, как на относящихся к XIII в. иконах «Богоматерь Белозерская» (ГРМ), «Богоматерь Умиление» (Калязинский музей) или «Богоматерь Феодоровская» (Богоявленский собор в Костроме), или о сравнительно редких иконографических мотивах вроде плата, покрывающего мафорий Богородицы (в русской иконописи XII–XIII вв. он известен по образам Богородицы Умиление из Успенского собора Московского Кремля и из собрания Большакова в ГРМ).

Иконография Христа в рельефных иконках представлена не только стандартным типом Вседержителя, но и сценой «Деисус», иногда дополненной образами служащих Господу ангелов, а также композициями с фигурой Спаса на престоле, которому предстоят святые, почитавшиеся владельцами образков или носившие их имена [ил. 870]. Относительная популярность таких композиций, к числу которых относятся и изображения на драгоценной наперной иконе 1312 г. с подписью мастера Лукиана, свидетельствует о том, что распространение в XIV столетии вотивных образов с фигурой тронного Христа не является случайностью и представляет собой одну из граней единого



868



869

868 Богоматерь Умиление. Чудо Георгия о змие. Каменная иконка. Первая половина XIV в. ГТГ
869 Богоматерь Умиление. Каменная иконка. Конец XIII—начало XIV в. Музей Костромской епархии
870 Спас на престоле с предстоящим преподобным. Каменная иконка. Последняя треть XIII в. Музей-заповедник «Ростовский кремль»
871 Святитель Николай Чудотворец с житием. Обратная сторона каменной иконки. XIV в. ГИМ

[618] Саловьева, 2005.
[619] Композиционная структура многих рельефных иконок с полукруглым завершением в свою очередь вызывает ассоциации с небольшими домашними иконами на досках, известными по заготовкам из мастерской новгородского иконописца конца XII в. Олисея Гречина и находкам в других районах Новгорода (Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 114–120, 146–147; Арциховский, 1973).
[620] К сожалению, у нас нет никаких данных, позволяющих думать, что резчик по камню мог владеть и иконописным ремеслом (как, впрочем, и сведений, доказывающих обратное).

культурного процесса. Поскольку некоторые каменные иконки, изображающие Христа на престоле, могут относиться к последним десятилетиям XIII в., можно предположить, что интерес к величественным образам теофании, соединённым с темой индивидуальной молитвы о спасении, появившись ещё в домонгольский период, достиг особой высоты в этом столетии.

Между мелкой пластикой и живописью XIII–XIV вв. существуют и другие совпадения тематического и иконографического свойства, говорящие о том, что процесс иконографического творчества в это время был единым и захватывал разные виды искусства. Уже в XIII в. резные иконки отражают рост популярности особого типа иконографии святителей, в основном представленного так называемыми образами Николы Зарайского—Николая Чудотворца, как бы осеняющего верующих высоко воздетой благословляющей десницей и симметричной ей левой рукой с евангельским кодексом. В первой половине—середине XIV в. пластика «малых форм» реагирует на укоренение в русской художественной практике житийных икон, то есть особой разновидности произведений, зримо свидетельствующей о чудотворных способностях святого. Сейчас известно несколько резных иконок с житийным циклом святителя Николая [618] [ил. 871], преобладающим и в станковой живописи. Список таких соответствий, пусть даже не вполне точных, может быть продолжен: даже индивидуальные комбинации фигур



870

871

избранных святых в пластике заставляют вспомнить об особом значении этой тематики в иконописи XIII–XIV столетий и более позднего времени, а двусторонние иконки с образами Богородицы и Николая Чудотворца—о двусторонних иконах, занимавших одно из центральных мест в храмовом убранстве и, подобно миниатюрным образкам, рассчитанных на перемещение в пространстве, которое освящалось изображениями на обеих сторонах [619].

Основываясь на этих наблюдениях, можно предположить, что резные и литые образки с «типовыми» композициями (например, с полуфигурными изображениями Николая Чудотворца) также воспроизводят разные нюансы их иконографии в живописных произведениях. В свою очередь памятники с редкими сюжетами, которые специально оговаривались заказчиком,—считанные экземпляры образков Святой Троицы (Гостеприимства Авраама) или уникальные резные иконки мучеников Пантелеимона и Тимофея—являются репликами монументальных икон или, во всяком случае, произведениями, чья композиция разрабатывалась при участии иконописцев [620]. Очевидно, не менее частыми были случаи копирования иконописного образца силами самих резчиков, радикально упрощавших прототип, как это произошло с уже упоминавшимися резными иконками святителя Николая в житии. Так или иначе, мелкая пластика существенно расширяет представления о круге сюжетов и иконографии русского искусства XIII–XIV вв., отчасти заполняя лакуны, возникшие из-за утраты храмовых и домашних икон.

Дальнейшее изучение иконографических связей между разными видами искусства, вероятно, поможет более точной оценке собственно художественных свойств рельефных иконок, хотя, безусловно, существование таких связей было далеко не единственным фактором, влиявшим на их облик и художественное решение. Об этом говорят пластические произведения, чьи композиции почти наверняка не имели живописных прототипов, но, напротив, специально разрабатывались для изготовления каменных и литых образков. Кроме памятников с особыми апотропеическими сюжетами, основанными на дохристианской изобразительной традиции средиземноморского мира, а также апокрифических или агиографических текстах (образы архангела Сихаила и преподобного Сисиния, композиции с семьёю отроками Эфесскими, окружающими фигуру Николая Чудотворца), это иконки Гроба Господня. Они составляют наиболее значительную тематическую группу (свыше пятидесяти произведений) среди русских каменных иконок, во многом

определяя представления об этом виде искусства и его специфических чертах. Время возникновения этой композиции не поддаётся точному определению из-за трудностей с датировкой памятников, однако исследователи сходятся во мнении, что в XIII в. она уже существовала, а некоторые из них допускают появление каменных иконок на этот сюжет в XII столетии [621].

На образках Гроба Господня представлена композиция, не имеющая полных аналогий в искусстве других регионов христианского мира. Хотя её «ядром» является сцена «Жены мироносицы у Гроба Господня», она совершенно не похожа на многочисленные примеры традиционного, исторического истолкования этого сюжета, обычно представляющие собой асимметричную композицию с пустым гробом, пришедшими к нему жёнами и ангелом на фоне гористого пейзажа. На русских образках Гроб Господень, к которому, как правило, припадает апостол Пётр, представлен в центре, а фигуры ангела и мироносиц располагаются по сторонам. Иногда, как на образке ГИМ, вероятно, принадлежащем к одному из самых ранних вариантов русских композиций [ил. 872], вза-



872



873



872 Гроб Господень. Каменная иконка. XIII в. ГИМ
873 Гроб Господень. Распятие. Каменная иконка. Конец XIII—начало XIV в. Ярославский музей-заповедник
874 Гроб Господень. Избранные святые. Каменная иконка. Конец XIII—начало XIV в. ГРМ
875 Покров Богоматери. Икона из Зверина монастыря. Около 1399 г. Новгородский музей



874

имное расположение этих фигур близко к стандартной иконографической схеме; но нередко встречается другой вариант—с симметричными группами жён и несколькими ангелами, которые осеняют святыню своими рипидами. Как показывает иконка рубежа XIII—XIV вв. из Ярославского музея-заповедника [ил. 873], к основной сцене порой добавлялись дополнительные эпизоды, ставшие предметом оживлённой дискуссии в специальной литературе: в правом нижнем углу образка из Ярославля показан сидящий персонаж с хорошо различимыми весами и два его собеседника в шляпах и с посохами (Л.А. Беляев, опираясь на иконографические аналогии—памятники XIII в., относящиеся к западной традиции, склонен толковать эту сцену или как образ беседы праведного Иова с его друзьями, или как сюжет с иудеями, которые подкупают Иуду либо расплачиваются с воинами, стерегущими гроб [622]). Между образками с Гробом Господним, в том числе между их древнейшими экземплярами, есть и другие различия, говорящие о подвижности иконографии и её активном переосмыслении. Однако более существенны постоянные признаки сюжета. Важнейшим из них является фронтальное изображение осеняющего всю композицию храма, обычно очень развитого по архитектуре, как правило, многоглавого, а в единичных случаях

[621] Изложение основных точек зрения: Беляев, 2003/1.
[622] Оба варианта, несмотря на всю их необычность, кажутся допустимыми, так как все эти сюжеты обладают прямой или символической связью с темами Страстей и Воскресения Христова. См.: Беляев, 2003/1.

увенчанного широким «византийским» куполом и напоминающего киворий (этот вариант, выглядящий более архаичным, представлен уже упоминавшейся иконкой из ГИМ). Очень часто в интерьере храма, показанном как бы в разрезе, видны подвесные светильники, воспринимаемые как указание



875

на особую святость изображённого пространства. Её подчёркивают ангелы, парящие над храмом, а иногда—и фигура Христа, благословляющего сооружение с небес.

Исследователи давно утвердились во мнении, что эти сложные и часто детализированные архитектурные композиции изображают иерусалимский храм Гроба Господня и кувуклию над Гробом, и именно это пространство с находящейся в его пределах главной святыней христианского мира является главным «героём» композиции и причиной её возникновения. Фигуры жён мироносиц и ангелов, окружающих Гроб, лишь населяют композицию, соединяют её с евангельским повествованием, замещая собой неизобразимое Воскресение Христово, придают ей свойство триумфальной сцены и одновременно демонстрируют акт поклонения людей и ангелов величайшей святыне, «краснейшей раи и светлейшей царского чертога», «источнику нашего воскресения» [623]. Владелец такого образа, вырезанного из камня и, следовательно, напоминающего о физической природе Гроба [624], оказывается под двойной защитой этой святыни, осуществляемой и через материал, обладающий священными свойствами, и через само изображение. Кроме того, молясь перед такой иконой, он вместе с «первыми паломниками»—мироносицами и Петром—принимает участие в поклонении Святому Гробу и, получая опосредованный доступ к святыням Палестины, обретает свидетельство реальности евангельских событий и Царствия Небесного, Горнего Иерусалима, чьей иконой является Иерусалим земной.

Основываясь на содержании таких композиций, исследователи высказывали разные мнения о функциях иконок Гроба Господня. Если оставить в стороне версии, чрезмерно акцентирующие их защитную роль, доминирующей является гипотеза, согласно которой эти образки предназначались для путешествующих, были связаны с развитой в домонгольской Руси традицией паломничества [625] и появились под воздействием изображений эдикулы (кувуклии) и храма Воскресения, создававшихся в XII–XIII вв. в государствах крестоносцев и на латинском Западе. Эту идею существенно скорректировал Л.А. Беляев, показавший, что русские памятники с символическим образом храма Воскресения включают принципиально важную деталь—изображение экрана (трансенны) с круглыми отверстиями, закрывавшего боковую стенку погребальной скамьи, или собственно Гроба [626]. Этот мотив, свидетельствующий о желании воспроизвести наиболее узнаваемые иерусалимские реалии, то есть придать образу черты подлинности, подтверждает идею о принадлежности русских образков

к числу памятников так называемого «паломнического искусства». Не будучи по сути паломническими евологиями и, вероятно, не имея прямого отношения к практике путешествий в Святую землю, иконки Гроба Господня воссоздавали пространство храма и, подобно более поздним архитектурным моделям храма Воскресения, приближали его к никогда не бывавшим в Иерусалиме русским людям [627]. В этом смысле эти иконки могут быть названы реликвиями, позволявшими верующим «присвоить» иерусалимскую святость и получить возможность постоянного общения не только с Гробом Господним, но и с возгорающимся на нём невестенным огнём.

Важность иерусалимской темы для средневековой русской пластики и присутствие реалий Святой Земли на иконках Гроба Господня можно расценивать как косвенное свидетельство того, что эта иконография родилась ещё в XII в. В это время русские паломники довольно часто посещали принадлежавший крестоносцам Иерусалим, могли видеть Гроб с его трансенной и, по всей видимости, имели доступ к изображениям, которые дали возможность сконструировать эту оригинальную композицию, вряд ли копировавшую конкретный образец. Иконка из собрания ГИМ, к которой мы уже обращались, отличается необычной трактовкой архитектурных форм, чья византийская природа и определённое сходство с изображениями храмов на фронтисписах Изборника Святослава 1073 г. наводят на мысль о первичности этого иконографического варианта и о сравнительно ранней дате его возникновения. Тем не менее пока нет серьёзных оснований датировать хотя бы один образец Гроба Господня XII столетием. Самые ранние примеры таких композиций правильнее отнести к XIII в., даже если они вызывают определённые ассоциации со стилем романской пластики, который воздействовал на русское прикладное искусство вплоть до XIV в. По этим причинам версия о появлении или, по крайней мере, резком росте числа иконок Гроба Господня в XIII в. может оказаться более правдоподобной. Изготовление таких предметов, икон святых мест, могло приобрести особый, «компенсационный» смысл после того, как Иерусалим, потерянный христианами в 1187 г., стал ещё менее доступен для русских паломников из-за нарушения первичных коммуникаций в первой трети XIII в.

Как бы ни обстояло дело с генезисом исходной схемы, в искусстве XIII–XIV вв. она существовала в нескольких вариантах, свидетельствующих об отсутствии единого шаблона, в том числе и в изображении архитектуры, которая служит не фоном, а смысловой основой композиции. В литературе уже отмечалось общее сходство осеняющих

[623] Тропарь Иоанна Дамаскина из пасхальной службы.

[624] Характерно, что в металлической пластике и в живописи этот сюжет ни разу не встречается.

[625] Рындина, 1994/2.

[626] См. работы Л.А. Беляева, указанные в примеч. 609.

[627] Беляев, 2003/1. С. 484–489.

876 Преподобный Савва Освященный. Каменная иконка. Первая треть XIII в. Владимиро-Суздальский музей-заповедник
877 Апостол Лука и великомученик Георгий. Каменная иконка. Первая треть XIII в. ГЭ

Гроб Господень аркад со светильниками и обрамляющих архитектурных фонов в миниатюрах латинских рукописей XI–XII вв. и в романской пластике (например, в рельефах бронзовых церковных дверей, подобных веронским и гвезненским) [628]. Тем не менее вполне очевидно, что формы храмов на иконках Гроба Господня существенно иные. Это касается не только купольной постройки на образке из ГИМ, но и иных по архитектуре сооружений, представленных на образках из собрания Ярославского музея-заповедника и других коллекций [ил. 874]. Изображённые на них церкви превращаются в довольно высокие многокупольные структуры с луковичной формой глав, выделенными крестами, трёхлопастными арками и другими не вполне романскими формами.

Некоторые из этих произведений вряд ли можно датировать более поздним временем, чем рубеж XIII–XIV вв. или первая половина XIV столетия, и это может означать, что иконография Гроба Господня, уже сложившись, была довольно серьёзно реформирована во второй половине—конце XIII в. Если это так, то данный процесс почти совпадает с актуализацией мотива храма или храмовидного кивория как знака присутствия святости в миниатюрах русских рукописей [629] и с включением пышных пластических обрамлений в композиционную структуру каменных и металлических образков [630]. Однако ещё более важным кажется другое обстоятельство—сходство между композициями «Гроб Господень» и развитыми сценами Покрова Богородицы на фоне обрамляющего фигуры многокупольного храма, которые впервые фиксируются в конце XIV в. [631] [ил. 875], но, судя по лаконичному облику церкви, представленной фронтально и словно в разрезе, появились гораздо раньше. Между двумя сюжетами есть существенное структурное сходство: обе композиции изображают некое чудо, происходящее в интерьере знаменитого, широко почитавшегося храма и интерпретированное в особом духе—не как историческое событие, а как вечно длящийся акт, вовлекающий христианина в пространство церкви и приближающий его к горнему миру. Вполне возможно, что формирование иконографии Гроба Господня и нового варианта композиции «Покров» были взаимосвязанными явлениями или что первый сюжет стимулировал развитие второго. Не отрицая специфических качеств памятников мелкой пластики, эта версия соответствует уже высказанным наблюдениям о частичном совпадении их иконографии или отдельных иконографических мотивов с произведениями живописи и приводит к заключению о значительной роли пластического искус-

[628] Смирнова, 2004/2. С. 314–318.

[629] Ср., например, выходные миниатюры Хроники Георгия Амартола, миниатюры с Иоанном Богословом и Прохором в Феодоровском Евангелии, а также тератологические фронтисписы ряда близких по времени кодексов (Смирнова, 2009). См. также наст. изд., с. 274–277, 319–321.

[630] Одним из самых показательных примеров является складень Лукиана 1312 г., однако развитые скульптурные обрамления хорошо известны и по каменной пластике.

[631] Об иконографии этого сюжета см.: Шалина, 2005.

ства в формировании общего художественного пространства русских земель XIII–XIV вв. Расширяя представления о едином и динамичном процессе иконографического творчества этой эпохи, каменная и металлическая пластика выделяется и как яркое художественное явление, дающее важные сведения не только о путях своего собственного развития, но и стилистической эволюции русского изобразительного искусства в целом.

Точкой отсчёта для приблизительной реконструкции истории каменной пластики Руси XIII–XIV вв. может служить группа образков первой трети XIII столетия, объ-



876



877



878

единённая вокруг памятников с археологической датировкой [632]. Среди них выделяются иконки «Преподобный Савва Освященный» и «Раскаяние апостола Петра» из клада, найденного в 1993 г. во Владимире на Клязьме (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник) [633] [ил. 876]. Так как комплекс предметов, вместе с которыми были обнаружены эти произведения, несомненно, был спрятан зимой 1238 г., когда Владимир осаждали монголы [634], они не могли быть исполнены позже этого времени. Этот вывод влияет на датировку произведений, родственных владимирским по стилю и приёмам обработки камня, — иконок Бориса и Глеба из Солотчинского монастыря (Рязанский музей-заповедник), Симеона Столпника и Ставрокия из раскопок на Торговой стороне в Новгороде (Новгородский музей), Богоматери типа Никопеи (ГРМ), Дмитрия Солунского с ангелами (Каменец-Подольский музей), овального образка с полуфигурой того же святого из Новгорода (Новгородский музей), иконки евангелиста Луки со св. Георгием из Херсонской области (ГЭ) и некоторых других [635] [ил. 877]. Т. В. Николаева, с полным основанием объединившая перечисленные иконки в одну группу, считала, что они вышли из южнорусской (возможно, киевской) мастерской [636], но для такого вывода нет достаточно надёжных данных. Более существенно, что эта группа тесно связанных между собой произведений, по-видимому, и в самом деле созданных мастерами одного круга (в литературе их часто приписывают

так называемому «мастеру рельефной каймы»), при всей своей индивидуальности представляет собой одно из центральных явлений русской пластики конца XII—первой трети XIII в. Она наследует традициям позднекомниновского искусства с его острыми психологическими характеристиками и подчеркнутой экспрессией условных форм, но в то же время вписывается в стилистический контекст первых десятилетий XIII столетия, о чём свидетельствуют масштабность фигур, демонстративность их жестов, невысокий рельеф, который чётко отделён от массива камня, но как бы является его производной, и характерное сочетание иллюзионистической конкретности форм с их повышенной декоративностью. Образки такого типа обнаруживают значительную близость к пластике храмов Северо-Восточной Руси 1220–1230-х гг. и к другим произведениям изобразительного искусства того же времени.

Одновременно с подобными изделиями накануне монгольского нашествия создавались каменные образки иного рода, на первый взгляд кажущиеся более примитивными. Они представлены группой памятников из разрушенного монголами южнорусского города близ села Городище Шепетовского района Хмельницкой области Украины (часто встречающееся в литературе отождествление города с летописным Изяслав-



879

878 Пророк Илия. Каменная иконка. Первая треть или вторая четверть XIII в. ГЭ
879 Великоученик Пантелеимон. Каменная иконка. Вторая четверть — середина XIII в. Владимиро-Суздальский музей-заповедник
880 Печать новгородского архиепископа Спиридона с образом Богоматери Оранты. 1229–1249 гг. Новгородский музей

[632] Подробнее эти произведения будут рассмотрены в т. 3 настоящего издания.

[633] Жарнов, Жарнова, 1999.

[634] Клад найден в подвале жилого помещения погибшей при пожаре усадьбы в Ветчаном городе.

[635] Почти все эти памятники включены в свод Т. В. Николаевой (Николаева, 1983. Кат. 30, 32, 33, 36, 38).

Исключение составляет найденная уже после выхода этого труда иконка из Херсонской области: 1000-летие. 1988. Кат. 284; Синай. Византия. Русь, 2000. Кат. R-6d.

[636] Николаева, 1983. С. 20–23; Пуцко, 1986. Иная точка зрения — о датировке подобных иконок рубежом XIII–XIV вв. и их среднерусском происхождении — принадлежит А. В. Рындиной (Рындина, 1978. С. 30–43).

Мнение о более позднем времени создания этих произведений вызывает возражения, но гипотеза об их изготовлении на территории Северо-Восточной Руси вполне правдоподобна (Архипова, 2016. С. 342–346).

[637] Николаева, 1983. Кат. 47; 1000-летие, 1988. Кат. 281; Синай. Византия. Русь, 2000. Кат. R-6b.

[638] См. наст. изд., с. 226–228.

[639] Николаева, 1983. Кат. 279; Трофимова, 1982. Кат. 1.

[640] Янин, Гайдучков, 1998. № 453в. С. 78, 178, 415 (табл. 157); Sainte Russie, 2010. N 50.

[641] Николаева, 1983. Кат. 280; 1000-летие, 1988. Кат. 285.

лем не стало общепринятым). Найденная там в 1957 г. иконка пророка Илии (ГЭ) [637] [ил. 878], имея мало общего с рафинированными памятниками типа произведений «мастера рельефной каймы», принадлежит к следующей стадии развития стиля. Здесь полностью исчезают целенаправленная детализация формы и её противопоставление фону, пластика оказывается более обобщённой, элементы рельефа — более осязаемыми, развивающимися изнутри и образующими перетекающие друг в друга пространственные планы, а сам образ святого с широко открытыми, устремлёнными прямо на зрителя глазами обретает содержательную однозначность. По силе своего воздействия иконка пророка Илии, исполненная на довольно высоком профессиональном уровне, приближается к новгородской иконе Николая Чудотворца из Духова монастыря, датируемой серединой XIII в. (ГРМ) [638]. Как и этот образ, иконка из села Городище уже не имеет реминисценций стиля конца XII столетия. Очевидно, она была выполнена незадолго до 1240–1241 гг., когда город, где обнаружили образок пророка, был уничтожен. Как и родственные памятники, иконка Илии свидетельствует о том, что каменные рельефы второй четверти — середины XIII в. не оставались в стороне от общего процесса стилистической эволюции, хорошо известного по другим видам искусства.

Если образок из Эрмитажа предположительно может быть отнесён к числу южнорусских произведений, то во многом сходный памятник — иконка мученика и целителя Пантелеимона из церкви Бориса и Глеба в Кидекше близ Суздаля (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник) [639] — скорее всего, создан на Северо-Востоке Руси [ил. 879]. Фигура мученика производит несколько иное впечатление, чем образ пророка Илии: она обладает правильными пропорциями, а рельеф выглядит более конструктивным и, при заметной асимметрии моделировок, более упорядоченным в пространственном отношении. Тем не менее здесь мы находим приблизительно те же признаки стиля и характеристику образа: высокий обрез фигуры, надёжно покоящейся на выступающем обрамлении, строго фронтальную позу, выпуклый большеглазый лик, а также выделенные объёмом и своей особой солидностью ключевые элементы композиции: четырёхконечный крест, ларец с лекарствами, узел плаща и высоко приподнятый над поверхностью, как бы набухающий нимб. Обе иконки имеют широкие поля, которые кажутся не условным обрамлением, а крайними нишами, чья глубина позволяет подчеркнуть высоту и массивность рельефа (иконки из группы с «рельефной каймой», как правило, не имеют такой выразительной особенно-



880

сти). О том, что такая конкретность обобщённой формы была свойственна именно пластике второй четверти — середины XIII в., косвенно свидетельствуют относительно точно датированное произведение из металла — свинцовая печать новгородского архиепископа Спиридона (1229–1249) с образом Богоматери Оранты (Новгородский музей-заповедник) [640] [ил. 880], которая, как и другие печати этого владыки, выделяется своим художественным качеством по сравнению с остальными печатями XIII в.

Неясность хронологии не позволяет дать ясный ответ на вопрос о том, как развивалась каменная пластика во второй половине XIII в. (меднолитые изделия почти не проясняют этот вопрос, а печати того же времени не изучены как произведения изобразительного искусства). Одним из центральных, опорных памятников этого времени следует считать выдающуюся по художественным качествам иконку мученика Тимофея, в XIX в. и, вероятно, ранее хранящуюся в суздальском Васильевском монастыре (ныне в ГИМ) [641] [ил. 881]. По мнению Е. С. Овчинниковой, редкое не только для пластики, но и вообще для древнерусского



881



882

искусства изображение этого мученика может означать, что образок принадлежал знаменитому псковскому князю литовского происхождения Довмонту, в крещении Тимофею (княжил в 1266–1299 гг.), который был в свойстве с владими́ро-суздальским княжеским семейством благодаря женитьбе на внучке Александра Невского [642]. Эту гипотезу сложно проверить, так как не вполне ясно, какой именно Тимофей представлен на образке и в честь какого Тимофея был назван принявший православие Довмонт. Однако представляется, что иконку можно отнести ко второй половине XIII в. и без исторических доказательств.

Образок, сохранивший довольно древнюю оправу (хотя и более позднюю, чем сам рельеф), имеет несколько удлиненную форму с мягко скруглённым завершением и незначительными выступами над нижними углами. Оправа скрывает высокое и широкое обрамление, создающее глубокий «ковчег» для свободно размещённой в нём фигуры, чей силуэт соответствует как бы подковообразным очертаниям образка. Фигура высоко выступает над поверхностью фона. В её мягко круглящемся, очень тонко градуированном рельефе орга-

нично выделены несколько пространственных планов, причём дальше всего от фона отстоит не лик, а кисть левой руки, придерживающей полу плаща, и локоть согнутой десницы, тогда как сам торс выглядит несколько вогнутым. Хотя мученик показан строго фронтально, фигура дана очень свободно: примечателен сам выбор сложной позы с левой рукой, подхватившей складку одеяния. Этот мотив оттеняет общую симметрию фигуры, подчеркнутую тем, что по её вертикальной оси перед грудью мученика помещён массивный четырёхконечный крест. Столь же крупный масштаб имеют и другие детали — голова святого, его руки и обобщённо трактованные складки одежды.

Физически значительная, но мягкая, естественно развивающаяся форма, спокойно-грациозные, остановленные в состоянии идеального равновесия жесты, благородство образа и его «портретность», реализуемая без уклона в детализацию, заставляют вспомнить масштабные, но ясные в своём изяществе фигуры фресок 1270-х гг. в росписи Сопочан (Сербия) и сдержанные, чуткие, погружённые в созерцание лики в других произведениях середины—

[642] Овчинникова, 1971.

[643] См. наст. изд., с. 239–242.

[644] Николаева, 1983. Кат. 124 (датирована XIV в.); Николаева, 1968/1. Табл. 35.

881 Мученик Тимофей. Каменная иконка. Вторая половина XIII в. ГИМ
882 Богоматерь Одигитрия. Каменная иконка. Последняя четверть XIII в. ГИМ
883 Великомученик Георгий. Святитель Николай Чудотворец. Каменные иконки. Конец XIII—начало XIV в. (складень—XVI в.). ГРМ
884 Спас Вседержитель. Богоматерь Одигитрия. Каменная иконка. Последняя треть—конец XIII в. Сергиево-Посадский музей



883

третьей четверти XIII в., включая русскую икону пророка Илии из Выбут близ Пскова (ГТГ) с характерными складками, которые плотно прилегают к фигуре, выявляя её телесную наполненность и внутреннюю подвижность [643]. Тем не менее художественное своеобразие иконки св. Тимофея вряд ли можно вывести только из стиля византийского искусства начала палеологовской эпохи. Совершенно не свойственная русской пластике XIII в. статуарность фигуры, как бы вбирающей в себя каменную массу и «перевешивающей» своими пластическими качествами саму основу, предметность многих форм (креста, зарукавий и т.д.) и сам эффект «мокрой» одежды, которая окутывает тело как некую мягкую глыбу, вызывает ассоциации скорее с позднероманским искусством.



884

В разной степени те же признаки звучат в каменных иконках, которые могут быть близки по времени к образу св. Тимофея, хотя, вероятно, происходят из разных центров. Таков, прежде всего, образ Богоматери Одигитрии из собрания П. И. Щукина (ГИМ) [644] [ил. 882]. Его отличают сходные пластические характеристики: многоплановость рельефа, ослепленность его плоскостей, гибкость очертаний и рисунок складок, предметная реальность деталей, особенно дискообразного нимба Младенца. Нимб не только украшен отчётливо выделенным перекрестием с расширяющимися концами, но показан в сильном ракурсе, как бы наклонившимся вместе с головой Младенца. Эта иконка, представляющая собой наиболее точную параллель образу св. Тимофея, очевидно, олицетворяет следующий этап развития каменной пластики, хронологически приближающийся к концу XIII столетия. Об этом говорит отсутствующая в предшествующем памятнике детализация: ткани мафория и плата Богородицы на её голове, правое плечо и руке собраны в крупные, тяжёлые, но свободно лежащие и «дышащие» складки, а на груди — в складки более мелкие и дробные, но сохраняющие логику рисунка, который, несмотря на свою избыточность, отвечает строению тела и определяет его формы. Повышенная декоративность памятника, отразившаяся в обильном декоре нимбов (нимб Богородицы покрыт плотными S-образными завитками), не разрушает целостности композиции и «живописного» подхода к рельефу. Рельефная иконка из собрания П. И. Щукина может быть сопоставлена по стилю с фигурами евангелистов на новгородских матрицах для наугольников

оклада Евангелия, относящихся ко второй половине XIII в. [645], что, впрочем, не даёт оснований считать образок новгородским памятником.

Иконки св. Тимофея и Богоматери Одигитрии из собрания ГИМ, а также, возможно, парные образки Николая Чудотворца

и св. Георгия из коллекции М.П. Боткина (ГРМ) [646], примечательные крайней сложностью и в то же время непринуждённостью разработки формы [ил. 883], свидетельствуют о сложном процессе развития пластики зрелого XIII в., не вполне ясными путями вбирающей византийские и уже архаичные



885



886

[645] См. наст. изд., с. 559–560.
[646] Святой Николай Мирликский, 2006. Кат. 103. С. 21; Коллекции, 2011. Кат. 93. С. 50–51. Эти памятники, не вошедшие в свод Т.В. Николаевой, опубликованы как произведения «мастера византийского круга» или «греческого мастера на Руси» с датировкой XIV в. или рубежом XIII–XIV столетий. В русском происхождении образков вряд ли можно сомневаться, однако сложнейшая пластическая проработка фигур фактически не имеет аналогий среди русских каменных иконок.

885 Пророк Илия в пустыне. Святитель Николай Чудотворец. Каменная иконка. Последняя треть XIII в. ГТГ
886 Святая Троица. Святитель Ипатий и мученик Никита. Каменная иконка. Конец XIII—начало XIV в. ГРМ
887 Святая Троица. Избранные святые. Каменная иконка. Конец XIII—начало XIV в. ГТГ
888 Гроб Господень. Каменная иконка. Конец XIII—начало XIV в. Ярославский музей-заповедник



887

для этого времени романские импульсы. Несмотря на малочисленность памятников, которые можно сравнительно уверенно отнести ко второй половине XIII столетия, этот период кажется ключевым, а связанные с ним произведения едва ли не превосходят своим художественным качеством и содержательной глубиной многие иконы того же времени, сохранившиеся в изрядном количестве. Внутренне цельные, но принадлежащие к сложному по формам и содержанию художественному миру, рассмотренные памятники окружены изделиями, которые исполнены менее виртуозно и в иной манере, не вызывают столь же явных ассоциаций с романским искусством, но порождают сходное ощущение реальности изображённого пространства и образованной им световоздушной среды. Иногда рельеф в таких произведениях словно смазывается, теряет пластическую чёткость, что, вероятно, происходило по разным причинам—таким как свойства материала или попытка воспроизведения необычного образца. Так, двусторонняя иконка «Христос Вседержитель. Богоматерь Одигитрия» из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей), обычно широко датируемая XIII–XIV вв. [647] [ил. 884], но, возможно, относящаяся к последней трети—концу XIII столетия, имеет овальную форму, напомним о византийских камеях, а объёмные и очень подвижные фигуры Богородицы с Младенцем на обороте отличаются некоторой структурной невнятностью, позволяющей говорить о стилистической зависимости этого рельефа от лишённых пластической отчётливости образов на геммах из сапфира, сапфирина и подобных им камней. Несколько иначе выглядит поме-

[647] Т.В. Николаева и другие авторы опубликовали её как предположительно рязанский памятник XIII–XIV вв. или южнорусское произведение XI–XIII вв.: Николаева, 1960. Кат. 22; Николаева, 1968/1. Табл. 33–34; Николаева, 1983. Кат. 3. Однако по стилю иконка не может быть отнесена к средневизантийскому времени.
[648] Николаева, 1983. Кат. 66; Сидоренко, 1986; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 94. В этих исследованиях памятник отнесён ко второй половине—концу XII в. Н.Г. Порфиридов датировал иконку XIV в. (Порфиридов, 1976. С. 256).

щённое на лицевой стороне поясное изображение Христа. Детали здесь проработаны тщательнее и тоньше, а сама стройная, но мощная фигура и лик со смягчёнными чертами кажутся отголосками росписи 1259 г. в Боянской церкви (Болгария).

Иную грань искусства пластики последней трети XIII в. демонстрирует двусторонний образок с пророком Илиёй в пустыне и Николаем Чудотворцем из собрания ГТГ [648] [ил. 885]. Изображения на нём выполнены в плоскостной манере. Это свойство резьбы, усиленное её потёртостью, компенсируется другими качествами, особенно полно проявившимися в композиции на



888

лицевой стороне. Горки, на фоне которых восседает Илия, трактованы как слабо структурированные массы, лишённые статики. Растущее на переднем плане развесистое древо с широкими побегами и крупными листьями показано в состоянии движения. Фигура пророка представлена в спокойной, умиротворённой позе, но его одеяния, моделированные стилизованными параллельными складками и образующими кайму подола неглубоко врезанными «фестонами», также создают ощущение подвижности формы и живой реакции персонажа на обращённые к нему речи Христа и приближение ворона с пищей. Реальность отклика пророка и окружающей его природы на явление Господа и интонация доверительного общения человека с высшей силой не находят параллелей в других композициях на тот же сюжет, хотя образок можно сравнить с новгородской иконой последней трети XIII в. «Огненное вознесение пророка Илии» (собрание банка «Интеза», Виченца), где сходным образом показаны взаимоотношения пророка и принимающего его милость Елисея [649]. Столь удачное пластическое отображение этой ситуации основано на традициях искусства зрелого XIII в., проявившихся в наполненности композиции, сближенности фигур и наглядности их жестов, и на новом «живописном» подходе к форме, которая в значительной мере теряет свою структурность, но приобретает изменчивость и органичную «вписанность» в подвергающийся метаморфозам мир.

В целом ряде памятников, созданных, очевидно, позднее, около рубежа XIII–XIV вв., подобное ощущение близости носителей благодати к человеку ещё более возрастает, сопровождаясь снижением качества самой пластики, унификацией и крайней степенью стилизации её приёмов. Великолепным примером таких примитивизированных рельефов может служить двусторонний шиферный образок «Святая Троица. Святитель Ипатий и мученик Никита» из собрания М.П. Боткина (ГРМ) [650] [ил. 886]. Несмотря на малые размеры иконки, композиция «Святая Троица», как и в случае с другими, немногочисленными ранними иконами на этот сюжет, следует сложному варианту иконографии с фигурами Авраама, Сарры и предназначенного для трапезы странников тельца. В отличие от близких по времени образков из собраний И.С. Остроухова (ГТГ) [ил. 887] и П.И. Щукина (ГИМ) [651], где композиции строятся по иерархическому принципу и Авраам с Саррой представлены в нижней части сцены, здесь фигуры супругов находятся формально на заднем плане, а фактически — в одном пространстве с сидящими за трапезой ангелами. Как бы расплющенный рельеф, состоящий из однородных,



889

параллельных друг другу «валиков», распределённых по геометризованным участкам поверхности, усиливает ощущение не только сюжетного, но и пластического единства персонажей. Формы фигур и предметов на иконке из собрания Боткина ещё сохраняют крупный масштаб и выпуклость, элементы рельефа при всей своей условности развиваются в разных направлениях, а степень их проработанности заметно варьируется. Поэтому мастеру удаётся создать впечатлительное пластически полноценное изображение и сохранить преемственность по отношению к резьбе второй половины XIII столетия. В дальнейшем — очевидно, уже в первой половине XIV в. — в некоторых памятниках сходные, но уже более схематизированные приёмы моделировки сочетаются с другими принципами построения композиции: фигуры становятся более тонкими и вытянутыми, между ними появляются заметные просветы, а роль пространственных отношений существенно возрастает. Примером обновлённой «редакции» этих «валиковых» моделировок может служить образок «Гроб Господень» из собрания Ярославского музея-заповедника [652] [ил. 888].

Одновременно с этим направлением, которое может быть и не связано с одной определённой мастерской, в русской пластике последней трети XIII в. существовал иной стилистический поток. К нему относятся образки, тоже демонстрирующие «живописное» понимание формы и желание мастера трактовать композицию как единую, сплошную изобразительную ткань, насыщенную фигурами и предметами. Однако в таких произведениях, которые можно возвести к более ранним памятникам, подобным

889 Богоматерь Умиление. Каменная иконка. Конец XIII — начало XIV в. ГИМ
890 Деисус. Каменная иконка. Конец XIII — начало XIV в. ГРМ
891 Деисус. Каменная иконка. Конец XIII — начало XIV в. ГТГ

[649] См. наст. изд., с. 284–287.
[650] Николаева, 1983. Кат. 84; Коллекции, 2011. Кат. 168.
[651] Николаева, 1983. Кат. 174, 268; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 98.
[652] Николаева, 1983. Кат. 87 (см. там же стилистически близкие памятники, выделенные Т.В. Николаевой: Кат. 3, 5, 6); Грязнова, 2009. Кат. 1. С. 10; Горбачева, Харламова, 2011. Кат. 8. С. 40–41.

иконке Третьяковской галереи с образом пророка Илии в пустыне, осязаемы признаки более глубокого восприятия мира, который предстаёт перед зрителем в виде пульсирующих, развивающихся, пластически активных форм и более или менее эмоциональных образов. Образки этой группы отличаются заметной высотой рельефа, плотно заполняющей поверхность, но оставляющей глубокие пространственные «ниши», отсутствием геометризацией абрисов и складок, а также развитой системой моделировок, которая создаёт впечатление богатства форм и неоднородной фактуры поверхности, оживляемой сложной игрой светотени. При всей



890



891

[653] Николаева, 1983. Кат. 156, 284, 286; Грязнова, 2009. Кат. 2, 3. С. 11, 12; Горбачева, Харламова, 2011. Кат. 7, 9. С. 38–39, 42–43.
[654] См. наст. изд., с. 397–453.
[655] Памятники этой группы проанализированы А.В. Рындиной, датированной их началом XIV в. или широко — XIV столетием (Рындина, 1978. С. 44–61), и В.Г. Пуцко (Пуцко, 2003). Эти исследователи, как и Т.В. Николаева, относят большинство из них к новгородской пластике.
[656] Николаева, 1960. Кат. 28; Николаева, 1968/1. Табл. 29; Николаева, 1983. Кат. 119.

сложности анализа подобных памятников, к числу которых принадлежат двусторонние образки с композицией «Гроб Господень» из Ярославского музея-заповедника [653], их «импрессионистическая» выразительность может быть воспринята как параллель ступенчатой, пастозной и острой по своим образным характеристикам живописи собора Снегогорского монастыря (1313) [654], которая порождена монументальной стилистикой последней трети XIII в., но при этом отражает поиски новых пространственных соотношений и средств, позволяющих превратить величественную композицию в динамичную многоплановую сцену.

Наконец, ещё одна, очень обширная группа миниатюрных рельефов, созданных около рубежа XIII–XIV вв., стилистически тяготеет к более ранней иконке Богоматери Одигитрии из собрания П.И. Щукина (ГИМ). По сравнению с этим памятником, демонстрирующим почти иллюзионистическую систему моделировки, произведения конца XIII — начала XIV столетия отличаются более равномерной, чеканной проработкой формы, конструктивной ясностью композиционных схем, контрастным приёмом выделения слоёв ориентированного на плоскость рельефа, графичностью трактовки деталей и активностью декоративных мотивов — богато орнаментированных нимбов и позёмов, играющих роль позёма низких аркад, кивориев из плетёных арочек на таких же колонках и многократно повторяющихся равноконечных крестов с перемычками на ветвях (они украшают оклады Евангелий и даже мафорий Богоматери, заменяя традиционные звёзды). Эти формы получают небывало важную роль в организации изображения как художественного целого. Иконки сохраняют повышенную репрезентативность, свойственную рельефу «Богоматерь Одигитрия», но это качество приобретает несколько внешний оттенок, часто сопровождаемый упрощением формы и унификацией образов [655]. Несмотря на то, что и такие памятники несут отпечаток воздействия романского искусства, в целом они выглядят более «византийскими» и, вероятно, ориентированы на византийские рельефные иконы из стеатита.

Переходным звеном между «Богоматерью Одигитрией» и основной частью образков этой группы гипотетически можно признать икону Христа Вседержителя из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [656] [ил. 723]. Это византизирующий памятник высокого уровня, созданный при помощи приёмов, ещё не превратившихся в штамп. Рельеф, не очень высоко поднимающийся над поверхностью, производит впечатление развитой пластической формы, складки хитона и гиматия

почти уничтожают плоскость и естественно драпируют тело, хотя порой складываются в абстрактные орнаментальные композиции. Атлетически сложенная фигура и укрупнённый лик Спасителя производят впечатление не только духовной мощи, но и тонкой организации внутреннего мира. Этот эффект достигается с помощью правильной системы пропорций, ритмизации очертаний фигуры, последовательной детализации форм и композиционного акцента, сделанного на неожиданно тонких, изящных пальцах руки.

Образ Спаса вместе с очень близкой к нему иконкой Богоматери Умиление (ГИМ) [657] [ил. 889], вероятно, должен быть отнесён к числу тех памятников рубежа XIII–XIV вв., которые отражают проникновение на Русь монументальных форм раннепалеологовского искусства. Однако за этими образками следует череда изделий, которые, будучи созданными в той же среде, модифицируют их стиль, акцентируя качества, созвучные культуре XIII столетия. Так, мастер двусторонней стеатитовой иконки пророка-священника Захарии и Иоанна Предтечи из Никитской церкви в Новгороде [658] [ил. 721], имеющей много общих черт с изображением Спаса, сильно уплощает фигуры, уменьшает их высоту и сужает границы средника, которые плотно соприкасаются с руками святых. Образная характеристика персонажей становится прямой, приближающейся к выразительности новгородских икон второй половины XIII в. В других рельефах этой группы исходная стилистическая концепция претерпевает иные изменения: иногда формы теряют свою чёткость, но в них активнее проступает скульптурное начало; часто они, напротив, становятся подчеркнута геометричными, а моделировки оказываются на грани превращения в абстрактный орнамент. Тем не менее описанный комплекс каменных образков включает много памятников высокого качества, отличающихся чёткостью скульптурной формы и её внутренней содержательностью [ил. 890, 891]. Одним из них является икона «Распятие. Избранные святые», около середины XIV в., вставленная в серебряный крест Семёна Золотилова (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [659] [ил. 892, 893].

Подробности эволюции этой стилистики требуют внимательного анализа хотя бы из-за количества и широкого распространения подобных памятников, говорящего о том, что около 1300 г. и несколько позднее они составляли основное течение русской пластики. Пока неясно, как долго оно сохраняло свои позиции. Однако существенно, что именно этот вариант обнаруживает стилистическое родство с произведениями других типов—памятниками

ками монументальной каменной пластики (рельефы новгородского Боровичского креста рубежа XIII–XIV вв.) [660], серебряными изделиями, меднолитыми змеевиками и образками. В частности, вокруг каменных иконок с ясной моделировкой рельефа группируются такие выдающиеся памятники металлопластики позднего XIII—первых десятилетий XIV в., как змеевики с фигурой великомученика Феодора Тирона, вооружённого большим изогнутым щитом [ил. 894], иконки-энколпии со сценами праздников [ил. 895, 896], фигурами Христа Вседержителя, архангела Сихаила и преподобного Сисиния [ил. 772, 866], Николая Чудотворца [ил. 897] и архангела Михаила [661], а также наперсная икона с литым из серебра образом конного Георгия из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [662] [ил. 793]. По стилю с этим кругом произведений соприкасается серебряный складень мастера Лукиана 1312 г.—единственный точно датированный памятник русской пластики рубежа XIII–XIV вв. [663]. Если, помня об уникальности складня, использовать его в качестве хронологического ориентира, окажется, что стилистическое направление, к которому он принадлежит, сохраняло актуальность по крайней мере до второго десятилетия XIV в.

Складень позволяет предположить, что примерно тогда же в русской пластике становится заметным стремление к зрительному облегчению пластической формы и высвобождению пространства. Оно проявилось



892

893

892 Распятие. Лицевая сторона каменной иконки из наперсного креста-мощевика («крест Семёна Золотилова»). Конец XIII—начало XIV в. Сергиево-Посадский музей
893 Избранные святые. Обратная сторона каменной иконки из наперсного креста-мощевика («крест Семёна Золотилова») [ил. 892, 893]
894 Меднолитый змеевик. Великомученик Феодор Стратилат. Конец XIII—первая четверть XIV в. ЦМиАР
895 Воскрешение Лазаря. Меднолитая иконка. Первая половина XIV в. ГРМ
896 Вход в Иерусалим. Меднолитая иконка. Первая половина XIV в. ГРМ
897 Святитель Николай Чудотворец. Створка меднолитой иконки. Первая половина XIV в. Новгородский музей



894



897

[657] Николаева, 1968/1. Табл. 18; Николаева, 1983. Кат. 118.

[658] Образок до революции хранился в Новгородском епархиальном древлехранилище; современное местонахождение неизвестно. См.: Мясоедов, 1914; Николаева, 1983. Кат. 103 (датирована концом XII в.). [659] Николаева, 1960. Кат. 12; Николаева, 1968/1. Табл. 20–21; Николаева, 1983. Кат. 111.

[660] См. наст. изд., с. 533–542.

[661] Стерлигова, 1996. Кат. 85, 93–100; Гнутова, Зотова, 2000. С. 50 (ил. 53), 51 (ил. 58), 52 (ил. 59, 60).

[662] Николаева, 1960. Кат. 29; Николаева, 1968/1. Табл. 43; Стерлигова, 1996. Кат. 42.

[663] См. наст. изд., с. 574–582.

[664] Николаева, 1968/1. Табл. 16–17; Николаева, 1983. Кат. 206 (памятник датирован рубежом XIV–XV вв. на основе маловероятной гипотезы о связи иконки с лицами, жившими в это время и носившими имена изображённых святых).



895



896

в создании образков со сложными многолопастными завершениями и маленькими средниками, широким использованием орнаментальных мотивов, которые подчёркивали лёгкость обрамления. Пропорции фигур, как показывает тот же складень Лукиана, становятся более удлинёнными и тонкими, освобождая фон. Результат такого рода изменений станет хорошо заметен, если сопоставить многочисленные каменные образки Деисуса или Спаса на престоле с предстоящими святыми, относящиеся к рубежу XIII–XIV вв., с рельефной иконой «Спас на престоле со святыми Симеоном и Иулианией» (Музеи Московского Кремля) [664] [ил. 898].



898

Высокая по сравнению с предстоящими фигура тронного Христа и его фронтальная поза на первый взгляд могут показаться признаками, сближающими памятник с краснофонной новгородской иконой Спаса на престоле второй половины XIII в. (ГТГ) и парным ей образом Иоанна Лествичника с маленькими фигурками Георгия и Власия по сторонам (ГРМ) [665]. Тем не менее непринужденность построения композиции, обилие «воздуха» между фигурами, эскизная лёгкость их моделировки, а также полное отсутствие героической интонации позволяют думать, что эта иконка, не имеющая точных аналогий среди каменных образков, представляет собой явление нового типа, а её изолированное положение не случайно. Выделяясь высоким художественным уровнем, образ Спаса на престоле довольно близок целой серии разносюжетных каменных иконок, узнаваемых по характерным признакам—многочастной структуре, разделительным полоскам, покрытым простейшим орнаментом, и фигуркам веретенообразных очертаний [ил. 899, 900]. Одна из разновидностей таких образков, изготовливавшихся и в металле [666],—иконка Воскресения, Распятия, архидиакона Стефана и святителя Николая—послужила моделью для литой пластины, вделанной в верхнюю створку панагии новгородского архиепископа Моисея (Новгородский музей). Два срока правления этого владыки приходятся на вторую четверть—середину XIV в. (1324–1330, 1352–1360), но, как показала И.А. Стерлигова, панагия

может быть датирована 1324–1326 гг. [667]. Следовательно, подобная манера резьбы появилась не позже этого времени и, как показывают выполненные в той же стилистике серебряные предметы, нашла отклик в среде именитых заказчиков.

Иконки, группирующиеся вокруг панагии архиепископа Моисея, составляют не слишком большой процент произведений пластики первой половины XIV в. и производят впечатление «почвенных» памятников. Но даже в этом качестве они могут служить симптомом начавшегося обновления стиля каменной резьбы (в этом отношении их допустимо сравнить с более вдохновен-



899

900

898 Спас на престоле со святыми Симеоном и Иулианией. Избранные святые. Каменная иконка. Первая половина XIV в. Музей Московского Кремля
899 Избранные святые. Каменная иконка. Вторая четверть—середина XIV в. ГТГ
900 Святитель Николай Чудотворец и семь спящих отроков Эфесских. Каменная иконка. Вторая четверть—середина XIV в. ГРМ
901 Успение Богоматери. Святитель Николай Чудотворец, евангелисты и избранные святые. Середина XIV в. Сергиево-Посадский музей
902 Богоматерь Умиление. Каменная иконка. Конец XIII—начало XIV в. ГРМ



901

ными, но столь же далёкими от произведений столичного византийского уровня пластинами Васильевских врат 1336 г.). Не исключено, что мелкие, хрупкие фигуры персонажей этих иконок, контрастирующие с фронтальными позами неуверенные жесты и движения, особого рода эмоциональность образов, лишённых физической силы и портретных черт, и иные признаки являются отголосками искусства поздней готики, утраченного в интерпретации русских резчиков все свои формальные приметы. Во всяком случае, в многочисленных образках с «Воскресением», «Распятием» и прочими сюжетами прослеживается и поиск новой выразительности, и элементы нового отношения к пространству, которое выступает в качестве особой категории. Вероятно, процесс инспирированного этими новациями развития стиля каменной пластики совпал со второй четвертью XIV в.

Не исключено, что финалом этого пути стало создание нескольких уникальных резных образков, обнаруживающих преемственность и по отношению к иконкам, родственным пластине на створке моисеевской панагии, и к памятникам рубежа XIII–XIV вв. Ключевым в этой группе сравнительно поздних произведений является двусторонний образок с «Успением», Николаем Чудотворцем, евангелистами и святыми из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [ил. 901]. Композиция на его лицевой стороне совпадает с иконой Успения из того же собрания, которую

считают репликой древнего произведения, сделанной в XVII в. Сложная композиция оборота с пятью фигурами в медальонах и четырьмя образами между ними находит аналогию в иконе Богоматери Одигитрии, Христа, архангелов и евангелистов (местонахождение неизвестно) [668]. Анализ этих образков, и прежде всего аутентичной двусторонней иконы, показывает, что приём разделения поверхности на несколько полей фигурной формы, использование для этой



902

[665] См. наст. изд., с. 234–236.
[666] Николаева, 1983. Кат. 140, 141, 143; Стерлигова, 1996. Кат. 43. С. 215–217.
[667] Стерлигова, 1996. Кат. 19. С. 162–166. См. также наст. изд., с. 585–587.
[668] Николаева, 1983. Кат. 318–320.

цели валика или жгута, а также силуэты вытянутых, некрупных фигур, которые оставляют свободными большие участки фона, довольно близки многочастным иконам и образкам второй четверти XIV столетия. В то же время плетёная арочка-балдахин на сквозных колоннах, осеняющая сцену Успения, воспроизводит мотив, применявшийся в начале века [669] [илл.902]. Что касается самих изображений, то они не имеют прямого сходства с памятниками этих групп или с композициями располагающегося примерно между ними складня Лукиана. Образ Успения исполнен мастером, который владел техникой тонкой, создающей высокий рельеф резьбы, умело строил глубокую композицию с несколькими планами и выделенными кулисами, точно просчитывал нюансы движений персонажей и наделял их лики острыми портретными характеристиками. Резьба такого типа не имеет признаков классицизирующего искусства, но, несомненно, ориентирована на константинопольскую традицию палеологовской эпохи, сохраняя некоторые качества русской пластики, которые уже воспринимались как традиционные. По-видимому, немногочисленные памятники этой группы, возможно, связанные с Москвой, были исполнены не ранее 1350–1360-х гг., в эпоху оживления художественных контактов с Византией. В таком случае они завершают важный этап развития русской мелкой пластики на основе традиций XII–XIII вв. и открывают собой новую эпоху.

* * *

Прикладное искусство русских земель второй половины XIII — первой половины XIV столетия на первый взгляд может показаться неоднородной, изобилующей лакунами общностью памятников, в которой одиночные шедевры соседствуют с множеством ремесленных предметов. Однако предпринятый в этом разделе обзор произведений показывает, что такое впечатление было бы ошибочным. Памятники этого периода нельзя расценивать лишь как звено, соединяющее эпохи расцвета «малых искусств» в домонгольскую эпоху и в XV–XVI вв. Представляя все основные виды церковной утвари и предметов личного благочестия, они свидетельствуют о культурной преемственности, которая выражалась в сохранении традиционных представлений о церковном убранстве, говорят о постепенно набравшей темп активности заказчиков и мастеров. Наряду с утратами в сфере искусства они показывают его приобретения, а также новые пути и результаты художественных контактов. В своей совокупности эти предметы оказываются неотъемлемой частью общего художественного ансамбля

эпохи и, что особенно существенно, демонстрируют её специфику в сфере не только публичного, но и частного благочестия. Церковные двери и поклонные кресты, литургические сосуды и оклады икон, наперсные образки и мощевики являются органическим элементом художественной и духовной жизни своего времени, в полной мере выражают её содержание и раскрывают суть сложных, многоуровневых процессов культурной трансформации Руси.

При почти полном отсутствии крупных ансамблей храмовых росписей и провинциальном происхождении большей части икон второй половины XIII — первой половины XIV столетия именно произведения прикладного искусства составляют основу корпуса элитарных изделий, связанных с важнейшими художественными центрами. Важно подчеркнуть, что в их число входят не только предметы малых форм, но и монументальные памятники с обширными изобразительными циклами, позволяющие судить как о положении дел в области конкретных художественных ремёсел, так и о живописи, существенно корректируя представления о её эволюции. Даже менее масштабные памятники серебряного дела или каменной пластики порой способны восполнить почти абсолютное отсутствие данных об изобразительном искусстве новых художественных центров, которым, подобно Москве, было суждено блестящее будущее. Материал прикладного искусства, во многом зависящий от новаций в живописи, сильно обогащает представления о типологии, иконографии и даже стиле икон XIII–XIV вв., на которые могли ориентироваться серебряники, резчики по камню и другие мастера.

Впрочем, ценность подобных памятников состоит не только в этом. Параллельное изучение живописи и прикладного искусства позволяет судить как о сходстве, так и об отличиях в интерпретации одних и тех же тем, что позволяет глубже понять специфику разных видов художественного творчества и точнее описать не всегда совпадающие пути их эволюции. На фоне живописных произведений изделия из металла, дерева и камня порой выглядят менее «византийскими», они обнаруживают признаки воздействия иных традиций — прежде всего латинского Запада и отчасти Востока. В этом отношении русское прикладное искусство XIII–XIV вв. сближается с архитектурой того же времени. Вместе с ней, а также иконами, фресками и миниатюрами оно формирует выразительный образ многоголосой художественной культуры, лишённой столичного лоска и потому как бы обнажающей перед исследователем механизмы своего развития. Её архаические или провинциальные черты, некоторый эклектизм и другие свойства,

[669] Николаева, 1983. Кат.107.

вполне объяснимые, если учесть полицентричность русских земель и «догоняющий» тип их эволюции, далеки от стандартов материнской византийской цивилизации. Однако прикладное искусство Руси «монгольского» времени следует оценивать не с точки зрения формального соответствия этим стандартам, а по его содержанию. Это содержание, способы его художественного воплощения, энергичность и свобода интерпретации заимствованных форм, не говоря уже о самой траектории развития художественной культуры, создают одно из наиболее интересных явлений в истории искусства средневековой Руси. Обладая ярко выраженным местным своеобразием, оно с редкой полнотой передаёт ключевые свойства религиозного и эстетического сознания, отличающие эту переломную эпоху.