История древнерусской живописи
В.Д. Сарабьянов, Э.С. Смирнова

Предисловие

Предисловие

Авторы предлагаемой вниманию читателей книги В.Д. Сарабьянова и Э.С. Смирнова – известные ученые, сделавшие немалый вклад в изучение многих памятников, церковного искусства древней Руси, как широко известных, так и мало изученных. Книга является содержательным научным обзором развития русского церковного искусства обширной эпохи от времен крещения Руси и до реформ Петра I, – т.е. периода, единого в своих культурно-исторических границах. Это период древнерусского искусства, характеризуемый, прежде всего, духовной целостностью и глубокой религиозной настроенностью русского народа, которые постепенно утрачиваются в последующие века.

Богатое наследие культуры этого периода является ярким выражением духовного и нравственного величия христианства. В художественных формах древнерусского искусства нашло свое выражение учение Церкви о вечной жизни и спасении, о человеке, как об образе и подобии Божием, о борьбе добра и зла, которая непременно завершится окончательной победой добра, и «будет Бог вся во всем». Эти великие евангельские, церковно-исторические и литургические образы и идеи, облеченные в краски и линии, стали зримым откровением о красоте и совершенстве человека и мира в замысле Божием о твари.

Каждое новое поколение Церкви вносит свое пополнение в мировое наследие православной культуры. В наше время, когда после ожесточенного гонения на Церковь возникла необходимость восстанавливать разрушенное и собирать расточенное, на молодом поколении лежит особая ответственность в том, чтобы восстановленные и вновь построенные храмы, их росписи, святые иконы, облачения, утварь несли в самих себе ту полноту благодатного

свидетельства о великой правде Божией, о которой так ярко всегда свидетельствовали своей смиренной красотой русские православные храмы на бесконечных евразийских просторах от Балтики до Тихого океана.

Восстановить это свидетельство можно только через глубокое вхождение в дух и формы великого православного наследия прошлых эпох. Через все века истории Церкви красной линией проходит почитание священных образов, – этих «несходных подобий» святости небесной и земной, превосходящей всякое разумение и всякое возможное рациональное познание. Эти «несходные подобия» – плод благодатных созерцаний вечного в подвиге молитвенного стояния святых иконописцев, и их духовных наставников. И вместе с тем, святые образы есть непосредственное следствие действия благодатных энергий Святого Духа, изливающихся в Церкви и через иконы поистине напояющих все концы земли. Церковь учит, что «зрительные впечатления легко передаются душе» (100 правило Трулльского собора). Потоку мутной и нечистой «информации» современных зрительных впечатлений от массового формотворчества Церковь противополагает светлые, возвышенные, облагораживающие образы Небесных Сил, славящих Господа, и людей, достигших совершенства на узком пути исполнения заповедей Господа Иисуса Христа. И хотя это касается в первую очередь более древних времен, когда народная душа жила более чистой жизнью и была доверчиво предана древней, ничем незамутненной православной традиции, но по существу Церковь никогда не отступала от своих основных задач в литургическом искусстве. Это выражено во все возрастающем числе икон, прославленных явным чудотворением вплоть до самых последних лет. Но для того, чтобы благочестие находило свое наиболее адекватное выражение в красках и линиях, необходимо тщательное изучение этих красок и линий в созданиях великих мастеров, прошлого, необходимо глубоко вглядываться в совершенные образы, воплотившие в себе молитвенный и аскетический опыт подвижников, более всего возлюбивших Бога, и вслед за Ним – Его образ и подобие, т.е. человека, как ближнего своего. И

необходим также научный опыт спокойного аналитического исследования технологий, стиля, иконографии этих великих памятников. Без такого научного опыта невозможно, по существу, придти к настоящему пониманию церковного искусства, поскольку в нем, как и во всяком другом искусстве, форма и содержание неразрывно соединены, наподобие тела и души в человеке. этой задаче и отвечает предлагаемая читателям книга.

Декан факультета Церковных художеств, Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета протоиерей Александр Салтыков

Введение

Содержание понятия

Художественная культура восточнославянских племен и Киевского государства, которое достигло немалого могущества уже в IX–X вв., известна преимущественно по скупым сведениям письменности, сравнительно редким археологическим находкам и по более поздним отголоскам, например, по устойчивым сюжетам в крестьянском искусстве XVIII–XIX вв., восходящим к языческой древности. Поэтому в понятие «искусство Средневековой Руси» (или «древнерусское искусство») включается преимущественно искусство христианского периода, от времени крещения Руси в 988 г. до реформ Петра I (условный верхний рубеж – 1703 г., дата основания Петербурга).

Крещение Руси было актом исключительной важности. Благодаря этому событию Киевское государство, куда входили не только южные земли, но и Новгород с его северными владениями, оказалось в орбите культуры Византии, а через нее оказалось связанным с большой традицией культуры Средиземноморья. Именно благодаря своим широким политическим и культурным контактам со славянскими странами византийской ориентации Древняя Русь получила славянскую («кирилловскую») письменность, традицию каменного строительства, познакомилась с типологией византийских сводчато-купольных храмов. Именно через посредство Византии на Руси появились монументальные настенные росписи в темнике мозаики и фрески, а также написанные темперными красками на дереве иконы, рукописи, украшенные орнаментом и миниатюрными изображениями, тончайшие перегородчатые эмали на золоте, многие другие виды художественных ремесел. Главное же, что Русь восприняла самое существо византийской культуры, какой она была после восстановления иконопочитания в результате долгих споров, в период иконоборчества VIII–IX вв. Икона, священное изображение рассматривались как реальный образ высшего мира, который дает верующему всю полноту молитвенного

общения с первообразом. Византийский храм, традиция которого была принесена на Русь – это образ всего мироздания, где символически присутствует небесный мир, сцены земной жизни воплотившегося Христа и изображения святых, боровшихся в разные времена за христианскую веру и прославивших ее.

Своеобразие русской культуры и ее художественные связи

Художественные связи русских центров с Византией осуществлялись несколькими путями: через приезд византийских мастеров (например, Феофана Грека, работавшего на Руси с 1370-х до середины 1400-х годов), посредством привоза произведений, по которым русские художники могли изучать иконографию и стиль византийского искусства, (например, привоза иконы «Богоматерь Владимирская»), и, наконец, через работу русских мастеров по образцам (схемам, «прорисям»), что было особенно характерно в относительно поздний период.

Византийская ориентация русской культуры была доминирующей вплоть до середины – третьей четверти XV в. (что связано с падением Константинополя, взятого турками в 1453 г). Тем не менее, было бы неверно рассматривать культуру Руси лишь как «репродукцию» культуры византийской, как ее реплику, результат простой трансплантации. На Руси, в силу особенностей ее собственных традиций, социального строя, в частности, роли князя и его окружения, развития монастырской жизни и роли монастырей, значимости крестьянской общины, сложился собственный «культурный климат», обусловивший своеобразное восприятие византийской культуры. Целый ряд христианских святых ассоциировался с древними, языческими славянскими поверьями. Определенное место занимала на Руси не только византийская, но и западная традиция, зависящая от географического положения и локальных связей страны с западными странами и особенно Скандинавией (это более всего сказалось в архитектуре, но заметно также и в орнаменте, и в некоторых мотивах книжной декорации). Североевропейская ориентация русских культурных связей, не менявшая православных основ русской культуры, но налагавшая своеобразный отпечаток на формы искусства, стала усиливаться в XVI в. и достигла большого размаха в XVII в.,

причем эти связи в значительной мере осуществлялись через посредство контактов с Украиной, Белоруссией, Польшей.

Сама византийская традиция была воспринята на Руси не в полном объеме, ибо античное наследие, игравшее огромную роль в культуре Византии, в ее письменности, пришло на Русь в крайне редуцированном виде: в изобразительном искусстве это наследие сказалось в большей мере в сюжетах, в иконографии, и в меньшей мере – в стиле, пропорциях, в существе художественной формы. На Руси было неизмеримо слабее и значение культуры светской, существовавшей в Византии в достаточно развитом виде и отличавшейся от собственно религиозной, церковной.

Восприятие христианского вероучения, переживание евангельских событий земной жизни Христа отличалось на Руси исключительной непосредственностью и глубиной, что было заметно уже в первые века русской христианской культуры. В среде русского монашества постепенно сложились специфические оттенки христианского идеала, в котором нашло место не только пренебрежение земным во имя небесного, для грядущего райского блаженства, но и призыв к общественному служению, к отдаче себя ближнему, что ясно проявилось, например, в деятельности преподобного Сергия Радонежского. Эти особенности русской религиозности сказались в образах русской живописи, и более всего – в произведениях конца XIV–XV вв. Тем самым, не только русская архитектура и декоративное искусство уже на ранних этапах развития обнаружили достаточные отличия от византийских произведений, но и русская живопись постепенно стала приобретать специфические интонации. Можно утверждать, что русское искусство, как в силу географической удаленности от Византии и ее столицы – Константинополя, так и, более всего, по причине специфики местной истории и культурных традиций, занимает одно из самых оригинальных мест в том историческом и культурном мире, куда входили, в частности, Сербия и Македония, Болгария и Греция, молдаво-влахийские земли и Грузия, и которому Д.Д. Оболенский дал название «византийское содружество» («Byzantine Commonwealth»).

Периодизация

Более чем семивековая история русской средневековой живописи подразделяется на несколько этапов. Их хронология зависит, с одной стороны, от истории Византии и стран православного круга, а с другой – от истории Руси. Первый крупный этап длился от истоков русской православной культуры в конце X в. до конца XIII в. Этот этап, в свою очередь, членится на несколько более мелких: во-первых, период Киевского государства (988 г. – 1050-е годы), когда единая Русь возглавлялась киевским князем, сначала Владимиром, затем его сыном Ярославом, во-вторых, период начавшейся при сыновьях Ярослава Мудрого феодальной раздробленности, и, наконец, в третьих – XIII столетие. Первый из этих периодов соответствует времени Македонской династии в Византии, а второй – времени Комниновской династии, которое закончилось приблизительно на рубеже XII–XIII в. Особенности византийской культуры этих периодов отчетливо сказались и в русской живописи, которая, правда, уже на самых ранних этапах развития обнаруживает ряд отличий от византийской модели.

Что касается XIII в., то развитие русской живописи в этот период имело свою специфику, в сравнении с другими видами искусства. Русская культура первой трети XIII в. в целом, включая письменность, архитектуру, декоративно-прикладное искусство, была более тесно, чем живопись, связана с предшествующим этапом, продолжая его традиции. Вследствие этого исследователи обычно разделяют русскую культуру XIII в. на домонгольскую (первой трети века), присоединяя ее к культуре XI–XII вв., и более позднюю, почти полностью разрушенную разорением 1230–1240-х годов. Между тем, в русской живописи XIII в. более отчетливо, чем в других областях культуры, ощущаются общие качества, присущие живописи всего столетия. Поэтому целесообразно рассмотреть русскую живопись XIII в. как единое явление.

Своеобразные местные особенности русской живописи выступают в начале XIII в. более активно, чем прежде, как в

силу самостоятельного внутреннего развития русской культуры, так и вследствие ослабления русско-византийских контактов после взятия Константинополя латинянами в 1204 г. Еще более резкое обособление русской живописи от византийской происходит после трагических событий 1230–1240-х годов, вплоть до конца XIII в., когда Русь подверглась нашествию татаро-монгольских полчищ хана Батыя и в стране было надолго установлено татарское иго. Постепенно возрождаясь во второй половине XIII в., русская художественная жизнь основывается, вплоть до конца столетия, во многом на собственных домонгольских традициях, а отчасти на самостоятельных новых решениях.

Второй этап в истории русской средневековой живописи – XIV – XV вв. в XIV в. начинается возвышение Москвы и происходит процесс объединения раздробленных русских земель вокруг Москвы, который заканчивается к концу XV в., с переходом под власть Москвы сначала Новгорода (1478 г.), а затем Твери (1485 г.). Вместе в тем, еще на рубеже XIII и XIV вв. начинают быстро восстанавливаться русско-византийские художественные контакты. Русское искусство XIV–XV вв. развивается как ветвь византийского искусства так называемого палеологовского периода, но ветвь исключительно своеобразная, опирающаяся на собственное художественное наследие и на самостоятельную интерпретацию духовных тенденций эпохи. Как известно, история собственно византийской живописи завершается после гибели Византии и падения Константинополя, взятого турками в 1453 г. Культуру стран православного круга после этого рубежа принято обозначать как «поствизантийскую». В русском искусстве в середине – второй половине XV в. также происходит глубокий перелом. Однако поэтический стиль, сложившийся в русском искусстве в первой половине XV в., оказал столь сильное воздействие на искусство второй половины столетия, что допустимо, учитывая произошедшие изменения, рассматривать русскую живопись всего XV века как единый период, имеющий внутренние градации.

Начиная с середины XV в. Московская Русь оказывается единственным крупным православным государством, сохранившим свою политическую самостоятельность. Вторая половина XV–XVII в. охватывают историю русской культуры периода Позднего Средневековья, когда мощное Московское государство нуждалось, с одной стороны, в идеологической поддержке, в опоре на свой авторитет, а с другой – должно было стать опорой для других стран и земель православного мира, когда они, в большинстве своем оказавшись под иноземным игом, должны были бороться за сохранение своей конфессиональной и культурной самостоятельности.

Географические границы

На протяжении веков меняются географические границы Руси. В домонгольский период в понятие Древней Руси входит огромная территория Киевского государства и тех земель и княжеств, которые образовались после его распада на отдельные феодальные образования. В XIII в. значительная часть этой территории, именно города Киев, Чернигов, Путивль, Новгород Северский и другие, как и земли Поднепровья, были захвачены и разорены войсками хана Батыя, тогда как княжества на юго-западе и западе – Галич, Владимир Волынский смогли сохранить свою политическую самостоятельность. Впоследствии преобладающая часть этих земель, равно как и находящиеся на территории современной Белоруссии Полоцкое и Витебское княжества вошли в состав Великого княжества Литовского, надолго, вплоть до XVII в., оказавшись оторванными от земель на северо-востоке и северо-западе домонгольской Руси.

Между тем, северо-запад домонгольской Руси, с городами Новгородом и Псковом, не был завоеван татаро-монгольскими полчищами, продолжая свое политическое и культурное развитие, тогда как северо-восточные земли, с Ростовом и Владимиром, Суздалем и Ярославлем, постепенно возрождались, став основой объединившего Русь Московского государства, а впоследствии России. Поэтому ранний период истории искусства средневековой Руси является одновременно и историей искусства Украины, Белоруссии и России. Лишь с конца XIII и особенно в XIV в. пути развития братских славянских стран разошлись и оставались раздельными на протяжении нескольких веков, с тем, чтобы в XVII в. вновь сблизиться, при сохранении местных черт.

Историография

Интерес к памятникам древнерусского искусства зародился еще в XVIII в., но первые существенные результаты изучения появились в первой половине – середине XIX в. В это время не только активно собираются и публикуются различного рода сведения, легенды и предания, касающиеся древнерусской культуры (И.П. Сахаров, Н.Д. Иванчин-Писарев, И.М. Снегирев), не только реставрируются древние святыни – Софийский собор в Киеве, Успенский собор в Москве (работы Ф.Г. Солнцева, Н.И. Подключникова и других), но и формируются коллекции иконописи (преимущественно в среде старообрядцев) и появляются первые опыты классификации древнерусской иконописи по «письмам» и «пошибам» (Д.А. Ровинский).

Новый этап в историографии составили работы Ф.И. Буслаева (1818–1897), который придал изучению древнерусского искусства научный характер. Его исследования, особенно в области живописи и книжного искусства, отличаются историческим подходом к предмету и вниманием к художественной стороне произведений. Исследования Ф.И. Буслаева и публикации его современников, стали базой для развития в последней трети XIX в. нескольких ветвей исторического знания в области истории искусства. Продолжателем традиции Буслаева стал Н.П. Кондаков (1844–1925), поднявший на новый уровень изучение искусства восточно-христианского круга, и более всего Византии и Древней Руси. Один из крупнейших представителей мировой византинистики, Кондаков широко развил так называемый иконографический метод, изучающий устойчивую, повторяющуюся структуру изображения.

Одновременно существовали и другие ветви «христианской археологии»: так называемая церковная археология, описывающая древности православного художественного мира, находящая им параллели в богослужебных текстах, творениях св. отцов (Н.В. Покровский), и наряду с нею – знаточество, изучение и классификация преимущественно «движимых»

произведений, например, икон, рукописей (Н.П. Лихачев). Работы ученых последней трети XIX в. имеют для современной науки не только чисто историческое значение, но до сих пор являются ценным источником фактических сведений, а в ряде случае, – и оценок а также историко-культурных характеристик.

Огромный прорыв в изучении искусства русского средневековья произошел в первой трети XX в. Импульс был дан большими переменами в русской жизни в период «серебряного века», общественным и экономическим подъемом, развитием русской культуры и искусства. В предреволюционные годы производятся археологические раскопки и реставрация древнерусских храмов, причем на научных принципах, а не из желания лишь обновить святыню (например, работы Д.В. Милеева в Десятинной церкви в Киеве, П.П. Покрышкина в церкви Спаса на Нередице в Новгороде). Раскрываются из-под побелок и поновлений древние стенописи (например, в церкви Св. Феодора Стратилата в Новгороде).

Особенно большие сдвиги происходят в области иконописи, поскольку после революции 1905 г. старообрядцам было разрешено открывать свои храмы, вследствие чего иконописцы-реставраторы, вместе с коллекционерами, начинают широкомасштабную расчистку издавна хранившихся у них древних памятников. Некоторые результаты этой работы – иконы из московских собраний И.С. Остроухова, С.П. Рябушинского и других – были показаны на Выставке древнерусского искусства, состоявшейся в 1913 г. в Москве. Не только русское общество, но и многие представители европейской культуры того времени были поражены чистотой и силой цвета, выразительностью композиции и значительностью образов выставленных икон, среди которых были такие шедевры, как, например, новгородская краснофонная икона «Илья Пророк» из собрания И.С. Остроухова. Художественные особенности раскрытых русских икон оказали большое воздействие на стиль формирующихся в начале XX в. новы течений в живописи того времени, в частности, на творчество К.П. Петрова-Водкина, мастеров из объединения «Маковец», а

также на искусство «Бубнового валета», художников-супрематистов, и т.д.

Внимание к художественной форме древнерусской живописи, с особой силой сказавшееся в те годы в обществе, не могло не оказать воздействия на историков искусства. Это проявилось даже в академической науке, опиравшейся на широкий исторический и историко-культурный подход к явлению, с большой долей археологического и филологического исследования. Виднейшим представителем академической, университетской науки был Д.В. Айналов, ученик еще активно действовавшего тогда Н.П. Кондакова. в его работах наблюдается некоторое увеличение внимания к формально-стилистической стороне живописи, хотя более всего они подкупают добротным вещеведением и скрупулезным знанием письменных источников, благодаря чему такой интерес приобретают небольшие научные этюды этого ученого. Из семинара Д.В. Айналова при Санкт-Петербургском университете вышли выдающиеся исследователи, которые, в свою очередь, сделали исключительно много для развития науки не только в своей стране, но и за рубежом, куда многие из них вынуждены были эмигрировать. Это А.Н. Грабар, работавший в Болгарии, а затем во Франции; Н.Л. Окунев, работавший в Праге и Белграде; В.К. Мясоедов, Н.П. Сычев, М.К. Каргер, внесшие свой большой вклад в исследование искусства Новгорода, Владимира и Суздаля, Киева.

Традиция университетской науки Санкт-Петербурга – Ленинграда, с ее энциклопедичностью и многогранностью подхода, широтой исторической перспективы, использованием данных смежных исторических дисциплин (археология, письменность) сыграла большую роль в дальнейшем развитии отечественной истории средневековой культуры. Она особенно сильна в ученых кругах сегодняшнего Санкт-Петербурга (в частности, в Эрмитаже, в Русском музее), но ее наследие значимо и для других научных центров, в том числе московских.

Параллельно, в 1900-х и особенно в 1910-е годах складывается и иной подход к изучению древнерусского искусства, где впервые с такой убедительностью ставится

акцент на собственно художественной стороне произведений. Н.Н. Пунин, Н.М. Щекотов, П.П. Муратов, А.В. Грищенко – представители так называемого художественно-критического эссеизма, обладавшие тонким чувством стиля и блестящим пером, работали в печатавшихся тогда художественных журналах, периодических изданиях, сборниках (например, «София», «Русская икона»), а Муратов, кроме того, принимал активное участие в написании «истории русского искусства», издававшейся перед самой Первой мировой войной Игорем Грабарем и оказавшейся первым трудом, в котором дан широкий обзор истории русской культуры, обобщены собранные к тому времен сведения, по мере возможности определено место русского искусства в европейском культурном мире. Описанное направление в большей мере было характерно для московских авторов, но оно находило отклик и в Петербурге.

После революции 1917 г., в первое время, вплоть до 1934–1935 гг., в отечественной историографии можно было увидеть две грани в отношении к древнерусскому искусству. Одна из них, отражающая самые трагические особенности отечественной истории, связана с гибелью памятников, разрушением храмов и их убранства, под флагом борьбы с религией. Тогда и несколько позже были, как известно, разрушены сотни храмов, а среди них выдающиеся памятник древнерусской архитектуры (Сухарева башня, сооружения в Московском Кремле, московские церкви XVII в. – Успения на Покровке и «Никола Большой крест»), чудом сохранился Покровский собор на Рву (собор Василия Блаженного). Одновременно погибали и храмовые стенописи, а также иконы и целые иконостасы. Многие иконы были проданы за границу.

Другая грань связана с тем, что именно после октября 1917 г., в связи с отделением Церкви от государства и закрытием храмов, имущество многих храмов оказалось в руках государства. Наступает невиданная прежде полоса открытий в области древнерусской иконописи. Обследование московских и подмосковных церквей, экспедиции в старинные русские города и монастыри проводились с 1918 г. преимущественно под руководством И.Э.Грабаря, который возглавил и учреждение,

занимавшееся раскрытием многочисленных и первоклассных произведений (сначала это была Реставрационная комиссия Наркомпроса, затем Центральные государственные реставрационные мастерские, просуществовавшие до 1934 г.). Большую роль в научной организации реставрационного процесса сыграли В.Т. Георгиевский и А.И. Анисимов. За период с 1918 по 1934 г. были обнаружены почти все русские домонгольские иконы, открыты целые художественные школы, например, псковская. Первые итоги этой огромной и бесценной работы были представлены на Выставке древнерусской живописи 1929–1933 гг., прошедшей в Германии, Австрии, Англии и США.

Большие усилия ученых были направлены на освоение нового материала, его научную публикацию (сборники «Вопросы реставрации», 1926 и 1928 гг., особенно помещенные в них статьи И.Э. Грабаря и А.И. Анисимова). Вместе с тем, создаются и масштабные исследования в области истории византийского и древнерусского искусства, в которых блестяще сочетаются широта исторической перспективы, опыт русского иконографического метода Н.П. Кондакова и тонкое понимание своеобразной эстетики русского средневековья, особенностей художественного строя древнерусского искусства, как в сфере архитектуры, так и в области живописи, понимание его связей с искусством Византии. Такова принадлежащая перу М.В. Алпатова часть книги, написанной им совместно с О. Вульфом «История иконописи в исторической последовательности» («Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge», издана по-немецки в 1925 г.), таковы книги Г.В. Жидкова о московской иконописи середины XIV в. (1928), Н.И. Брунова и М.В. Алпатова об истории древнерусского искусства («Geschichte der altrussischen Kunst», издана на немецком языке в 1932 г.). Одни из авторов тех лет – М.В. Алпатов, Н.И. Брунов, Г.В. Жидков, В.Н. Лазарев – были больше связаны с Российской ассоциацией научных институтов по общественным наукам (РАНИОН), другие работали относительно самостоятельно, но их совместными усилиями была создана блестящая страница в истории отечественной науки.

В середине 1930-х годов занятия искусством Византии и русского средневековья были насильственно пресечены, и в это глухое время вышла лишь книга А.И. Некрасова «Древнерусское изобразительное искусство» (1937), в то время как ее автор был репрессирован и погиб.

Великая Отечественная война и вызванный ею подъем интереса к национальной истории и культуре изменили ситуацию. Занятия средневековой культурой вновь приветствовались, хотя им ставились и немалые идеологические ограничения. В середине – третьей четверти XX в. возобновилось изучение памятников архитектуры и монументальной живописи, их археологические исследования и реставрация. Так, например, именно в это время, на базе довоенных и новых исследований, были в значительной мере изучены и опубликованы архитектурные памятник Киева (М.К. Каргер) и Северо-Восточной Руси (Н.Н. Воронин), Новгорода (Г.М. Штендер), Пскова (Ю.П. Спегальский), рассмотрена роль итальянских зодчих в развитии архитектуры Москвы (С.С. Подъяпольский). Тогда же, в конце 1940-х–1960-х годах, появились монографии В.Н. Лазарева «Искусство Новгорода», «Мозаики Софии Киевской», «Михайловские мозаики», «Андрей Рублев и его школа», «Феофан Грек и его школа» и ряд других, появляются труды М.В. Алпатова по разным вопросам истории древнерусской живописи и работы Н.А. Деминой, преимущественно о творчестве Андрея Рублева и мастеров его круга. Еще в начале этого этапа, на протяжении 1950-х годов Академией наук СССР были выпущены четыре тома «Истории русского искусства», посвященные древнерусскому периоду, а в 1963 г. – двухтомный каталог икон, хранящихся в Третьяковской галерее (авторы В.И. Антонова, Н.Е. Мнева). В 1963 г. стали выходить сборники «Древнерусское искусство» (в серии, основанной О.И. Подобедовой и осуществлявшейся под ее руководством).

В этих разнообразных исследованиях, в целом содержащих богатейший фактический материал, нередко недоставало ощущения единства культуры византийского мира, понимания древнерусского искусства как части этого мира. Неоднократные

выступления В.Н. Лазарева о необходимости целостного подхода к изучению византийского художественного ареала, частью которого была Русь, не имели достаточного отклика. Кроме того, идеологические условия советского времени не позволяли уделять должного внимания смысловой, содержательной стороне древнерусского искусства: литургическому смыслу, иконографии, назначению произведений.

Приблизительно с конца 1970-х годов ситуация стала частично корректироваться под напором открывающихся новых фактов, в силу начавшегося уже тогда знакомства с современной византинистикой, а также благодаря новым молодым силам, влившимся в отечественную науку и несшим на себе, в той или иной мере, отпечаток настроений «оттепели» 1960-х годов (Г.И. Вздорнов, А.И. Комеч, Л.И. Лифшиц, О.С. Попова, Э.С. Смирнова и другие).

Новые тенденции в полной мере проявили себя в 1990-х годах, когда были восстановлены в правах занятия иконографией, религиозным содержанием древнерусского искусства, литургическими функциями произведений, а также упрочено изучение его разнообразных связей с византийской и мировой художественной культурой. Не случайно именно в это время появляются монографические издания некоторых храмовых росписей, заново исследованных с учетом последних достижений византинистики (например, книги Т.Ю. Царевской о росписи церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах») в Новгороде, В.Д. Сарабьянова о Георгиевской церкви в Старой Ладоге, Н.В. Пивоваровой о фресках церкви Спаса на Нередице). Новые грани приобрели сборники «Древнерусское искусство», материалы которых отражают все более пристальный анализ связей между русским искусством и культурой византийского мира, в том числе и при помощи публикаций статей зарубежных авторов. Видное место в литературе по истории древнерусской живописи занимают статьи в недавно основанном ежегодном сборнике научных трудов «Искусство христианского мира», публикующемся

Православным Свято-Тихоновским гуманитарным университетом.

Важной особенностью современного периода является обилие публикаций (каталоги и альбомы произведений из музейных хранилищ и частных собраний), а также развитие научной жизни в периферийных регионах России, многочисленные научные конференции, издания трудов многих относительно крупных и небольших музеев (Ростов, Муром, Можайск, Вологда, Ярославль и др.).

С начала 2000-х годов развивается деятельность издательства «Северный паломник», выпускающего как небольшие монографии в форме путеводителей по древнерусским храмам, с характеристикой их архитектуры, стенописей, внутреннего убранства (в том числе по храмам Новгорода и Пскова, Ростова и Ярославля, Владимира и Москвы), так и аннотированные альбомы с публикацией иконных собраний в музеях древнерусских городов (Ярославля, Ростова, Кириллова, Пскова, Мурома, Владимира и Суздаля, Новгорода, Вологды и др.).

Одной из форм научной жизни, получивших развитие в 1990–2000-х годах, стали многочисленные тематические выставки древнерусского искусства, как внутри страны, так и за рубежом (например, «Врата тайны» в США и Великобритании в 1992–1993 гг.; «Пречистому образу Твоему поклоняемся…», Санкт-Петербург, 1995; «Русские монастыри. Искусство и традиции», Санкт-Петербург, 1997; «Между небом и землей», Франкфурт на Майне, 1997; она же под названием «Искусство святой Руси. Московские иконы 1400–1660», Лондон, 1997–1998; «Из сердца России. Иконы и миниатюры», Утрехт, 1999; «София – Премудрость Божия», Рим, 1999 и Москва, ГТГ, 2000; «Дионисий «живописец пресловущий», ГТГ, 2002, и другие). Эти выставки, при неравнозначности их научного уровня, позволили сопоставить между собой и опубликовать в каталогах огромное количество произведений из музейных запасников, которые до тех пор были известны только самым узким специалистам.

В сравнении с выставками, несколько меньший размах имеет расширение постоянных музейных экспозиций

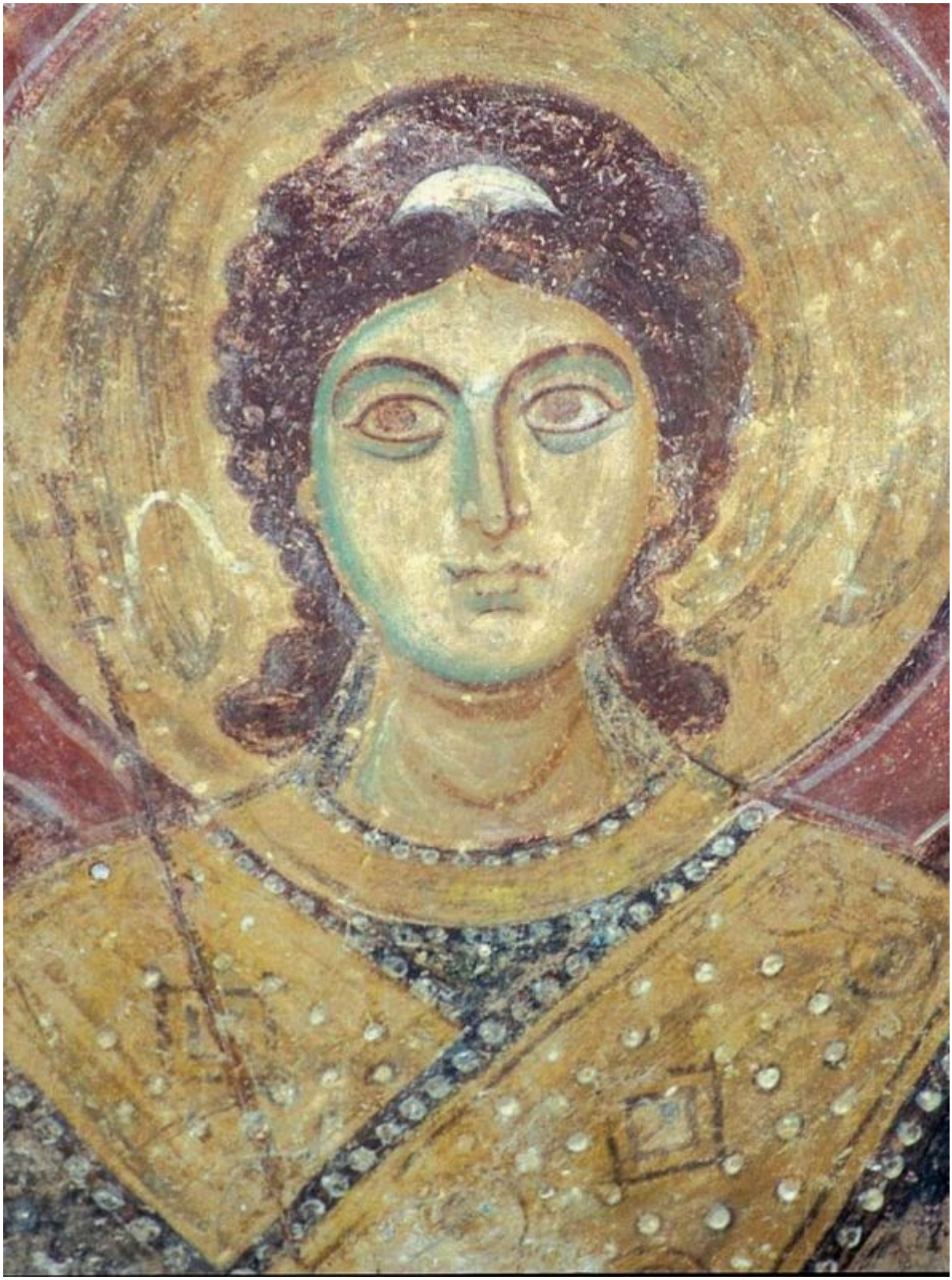
древнерусского искусства. в качестве примеров можно привести уникальную по полноте и выразительности экспозицию икон в Новгородском музее, открытую в 2005 г., а также иконные экспозиции Вологодского краеведческого и Кирилловского музеев, Архангельского музея изобразительных искусств. Посещение подобных экспозиций дает самым широким слоям отечественных и зарубежных посетителей, принадлежащих к разным конфессиям, воспитанных в разных культурных традициях, возможность ознакомиться в подлиннике с выдающимися образцами русского культурного наследия. К сожалению, в последнее время наблюдаются случаи свертывания, по ряду причин, экспозиций древнерусского искусства (например, в Сергиево-Посадском музее).

Задачи науки

В настоящее время задачами науки об истории древнерусского искусства являются, с одной стороны, гармонизация ее методологии, обращение, наряду с иконографией, к стилю и образу, к собственно художественной стороне произведений. С другой стороны, важно исследовать, наряду с общностью культуры православного мира, национальную специфику местных культур, в том числе средневековой Руси. Одной из самых существенных перспектив в изучении живописи Древней Руси является воссоздание ее подлинной роли во всей культуре эпохи, заложенного в ней литургического начала, ее связи с богослужением, с широкой историей русской духовности.

Ни программа храмовых росписей, ни смысл отдельных изображений в монументальной живописи, ни иконографические особенности икон и характер украшения рукописной книги не могут быть поняты во всей глубине своего содержания без изучения исторических обстоятельств их создания, без осознания их места в общем ансамбле, их роли в богослужении, без учета заключающихся в них тонких литургических ассоциаций. Вместе с тем, выдающееся значение древнерусской живописи в истории мировой культуры обусловлено ее художественными качествами. Поэтому необходимо обращение к собственно художественной стороне произведений, к средствам художественной выразительности, к стилистическим особенностям древнерусской живописи на разных этапах ее развития.

1. Архангел. Фреска одного из малых куполов хор. Софийский собор Киева. 1040-е гг.



Глава I. Киевская Русь. Конец X – середина XI века

Если письменные источники по истории дохристианской Руси полны сведений о разнообразных исторических лицах и ярких событиях, то искусство этого периода известно нам лишь по немногим предметам, относящимся скорее к сфере материальной культуры. Искусство, и, в первую очередь, живопись появляется, в полном смысле слова, из молчания и небытия русского язычества и предстает как явление, масштабы которого, еще полтора столетия назад абсолютно неведомые русскому обществу, продолжают открываться современному исследователю и поражать своими размахами. Возникновение и распространение на Руси христианского искусства было отчасти подготовлено знакомством незначительной части русского населения с памятниками Византии и, в большей степени, городов Северного Причерноморья, где бывали русские дружины и купцы. Известно, что христианские церкви существовали на Руси и до официального принятия новой веры, поскольку среди дружинников и городского населения христианство уже было распространено с IX в. Новым импульсом для храмозданной деятельности явилось крещение в Константинополе княгини Ольги, оказавшей, по преданию, существенное влияние на своего внука – будущего крестителя Руси великого князя Владимира. Но строительство церквей и их иконное украшение не могло иметь широкого размаха. Вероятнее всего, это были небольшие деревянные постройки, украшенные изнутри привозными греческими иконами.

Ключевым событием для всей русской истории и, в частности, для истории русского искусства, явилось обращение Руси в христианство, с принятием которого вся жизнь русского государства в корне изменилась.

Русская живопись периода крещения Руси

Крещение Руси, как свидетельствует древнейшая русская хроника – «Повесть временных лет» – состоялось в 988 г. по инициативе киевского князя Владимира. Новое искусство, пришедшее из Византии с крещением Руси, преображало сознание русского человека, становясь неотъемлемой частью его новой христианской жизни. Сила воздействия новой культуры была столь велика, что это нашло отражение даже в летописной повести о выборе киевским князем Владимиром новой веры. Красота богослужения и интерьера Софии Константинопольской буквально поражает воображение послов Владимира, приехавших в столицу Византии для ведения переговоров о крещении Руси. Послы в самых выспренних словах описывают богослужение в Софии, сравнивая свое присутствие на службе с нахождением на небе, и утверждая, что именно в греческой церкви Бог пребывает с людьми: «и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали мы – на небе или на земле: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, – знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и службы их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь жить». Кроме того, на самого князя Владимира производит сильнейшее впечатление изображение Страшного Суда, показанное ему приехавшим в Киев греческим монахом-проповедником (илл. 2). Итак, две важнейшие составляющие византийской художественной традиции – красота искусства и его содержательная наполненность, а отчасти и назидательность, оказываются важнейшими факторами в выборе новой веры киевским князем и русским народом. Эти же качества – тяготение к умозрительной красоте и, в то же время, к конкретности изображения, а также предельная содержательная наполненность и повествовательность, а порой даже

литературность, станут определяющими факторами в развитии русского искусства последующих столетий.

2. Князь Владимир выбирает веру. Миниатюра Радзивиловской летописи. XV в. БАН. 34. 5.30

Христианство внесло в русское общество глубочайшие духовные понятия о вечной жизни, о спасении и триединстве Божества, о тайне богопознания, о добродетели и пороке. Князь Владимир, приняв святое крещение, покончил с прежним, языческим образом жизни, страшные подробности которого открываются нам в многочисленных летописных свидетельствах, и заключил брак по христианскому обряду с принцессой Анной, порфирородной сестрой византийского императора Василия II. Этот факт говорит не только о большом политическом значении, которое придавалось новообращенной Руси при византийском дворе, но и о стремлении Киевского государства, вошедшего в византийское церковное и культурное содружество, как можно быстрее достичь максимально высокого статуса во всех проявлениях жизни, освященной новыми христианскими идеалами. Этим отчасти объясняется тот факт, что с самого начала своего существования искусство домонгольской Руси было поднято на очень высокий качественный уровень, который старательно поддерживался

князьями, старавшимися приглашать для выполнения своих заказов лучших мастеров из Византии.

В первые десятилетия после принятия христианства новая вера распространялась по Руси как вера в первую очередь великого князя Киевского и его многочисленного рода, его князей-вассалов, а также их ближайшего окружения и дружины. Имперские амбиции киевских князей, претендовавших и на самостоятельность русской Церкви, и на родство с византийскими императорскими фамилиями, богатство князей-вассалов и их постоянное соперничество, – все это способствовало развитию на Руси христианского искусства, строительству многочисленных и поистине огромных церквей, их богатой внутренней декорации. Интенсивная строительная и художественная деятельность для русской княжеской среды становится едва ли не главным средством выражения своей приверженности новой вере, с которой Русь навсегда связала свое будущее.

Качество художественных работ для заказчика становится знаком власти и богатства, поэтому для выполнения богатых и амбициозных заказов из Византии приглашаются лучшие мастера-архитекторы и строители, мозаичисты, фрескисты и иконописцы. На протяжении XI столетия в отдельных городах, стоявших на территории пустынной, покрытой лесами, полуязыческой Руси вырастают еще пока не очень многочисленные каменные церкви, украшенные иконами, мозаиками и фресками. Церкви, возведенные князем Владимиром Святославичем и его сыновьями, отличаются огромными размерами, величием внешнего облика и роскошью внутренней отделки. Как облик Софии Константинопольской восхитил послов Владимира, так и вновь отстраивающиеся церкви были призваны поражать сознание русского народа величием и красотой новой веры. Из совместной работы с греческими мастерами постепенно формируется своя художественная среда, которая в следующем XII столетии в полной мере реализует себя как главная составляющая национальной культуры. Поистине удивительна открытость и толерантность русского общества к новым и доселе неведомым

художественным формам, которые, придя вместе с христианством из Византии, очень скоро и столь же искренне, как и новая религия, усваиваются Русью и сразу же приносят богатые и самые разнообразные плоды.

Первым храмом, который князь Владимир воздвиг по принятии христианства, была церковь Богородицы, названная Десятинной по десятой доле (или десятине) от своих доходов, которую князь пожаловал на ее строительство и содержание. Заложенная в 989 г., а освященная около 996 года и тогда же богато украшенная мозаиками и фресками, церковь погибла в пожаре 1240 г., когда Киев подвергся страшному разорению войском Батыя, и о ее устройстве мы знаем лишь по отрывочным документальным свидетельствам, а также по материалам археологических раскопок. Известно, что центральный купол церкви занимала мозаическая фигура Пантократора, а ее алтарную апсиду украшала мозаика с Богоматерью Орантой. Если алтарь и купол украшали мозаики, то основной объем церкви, отличавшийся сложностью и многосоставностью архитектурных объемов, был расписан фресками, выполненными греческими мастерами в соответствии с изысканными вкусами византийской столицы конца X в. На одном из фресковых фрагментов сохранился лик юного святого, с огромными широко раскрытыми глазами, самоуглубленным взглядом, и с тонкими чертами лица, имеющими изысканный абрис (илл. 3). Живопись выдает руку художника, прекрасно владеющего приемами фрескового мастерства. Подобные образы получают широкое распространение в византийской живописи Македонского периода, и перед нами один из первых примеров экспорта подобного искусства на Русь, где оно получило новый импульс для дальнейшего развития.

3. Лик неизвестного святого. Фрагмент фрески Десятинной церкви. Конец X в.

Отмеченные выше династические связи Руси позволяют предположить участие не просто византийских, но придворных константинопольских мастеров в декоре первого русского каменного храма. Не случайно при археологических раскопках Десятинной церкви были найдены мраморные колонны и карнизы с тонкой резной профилировкой, явно доставленные сюда из Константинополя, поскольку в Киеве своего мрамора никогда не было.

Сюжеты мозаик и фресковых росписей Десятинной церкви, несомненно, разнообразные и многочисленные по своему составу, не поддаются даже приблизительной реконструкции. Конечно же, здесь присутствовали основные повествовательные циклы, посвященные евангельским событиям, житию Богоматери, возможно, деяниям Иоанна Предтечи, апостолов и святых. Один из таких циклов мы можем реконструировать с большой долей вероятности. Известно, что князь Владимир, завоевав Херсонес и приняв там святое крещение, вывез оттуда различные церковные ценности и реликвии, среди которых находились мощи св. Климента папы Римского, апостола от семидесяти, одного из первых епископов Рима. Согласно житию, он был сослан в конце I в. на каторжные работы в мраморные каменоломни близ Херсонеса, где в 102–103 гг. принял мученическую смерть за проповедь христианства. Его нетленные останки стали предметом паломничества и поклонения, однако со временем его культ был предан забвению. Новое обретение мощей св. Климента и возрождение его почитания связаны с миссией Кирилла и Мефодия, которые в 861 г. обнаружили место захоронения папы Климента и

торжественно перенесли его мощи в городской Петропавловский собор Херсонеса. Там мощи св. Климента приобрели значение святыни, своим общехристианским авторитетом освящающей апостольское служение Кирилла и Мефодия. В 868 г. часть мощей была торжественно перенесена Кириллом в Рим и положена в базилике Сан Клементе, где впоследствии был погребен и сам равноапостольный Кирилл-Константин, а другая часть мощей была отправлена в Константинополь. Таким образом, культ св. Климента стал своего рода символом единения церквей Востока и Запада, получил особо широкое распространение на окраинах греко-римского мира, где проходила миссия Кирилла и Мефодия.

В конце X в. вместе с крещением почитание св. Климента пришло на Русь. в 989 г. князь Владимир положил мощи св. Климента в Десятинной церкви, и они стали по существу главной русской святыней. Культ св. Климента – ученика апостола Петра – на Руси стал обоснованием для причисления Русской Церкви к ряду апостольских кафедр и осознания ее как равноправного члена Вселенской Церкви, а сам св. Климент, освятив своими мощами первопрестольный город Киев, стал восприниматься в русской традиции как просветитель и небесный покровитель Руси. Вне сомнения, цикл сцен, посвященных житию св. Климента, присутствовал в Десятинной церкви, о чем косвенно свидетельствуют его поздние реплики. Образ св. Климента прочно войдет в сонм особо чтимых на Руси святых и его изображения, чрезвычайно редкие для Византии, не раз встретятся нам в русских памятниках домонгольского периода.

Сыновья князя Владимира активно продолжали дело просвещения Руси, начатое отцом. Один из сыновей, Мстислав, заложил около 1036 г. в городе Чернигове, отданном ему в качестве удела, Спасо-Преображенский собор. По архитектурной типологии и по утонченности художественной концепции этот храм имеет много общего с Десятинной церковью Киева, насколько мы знаем эту постройку по фрагментам и косвенным данным. К сожалению, от его живописного декора остались только немногочисленные

разрозненные фрагменты, и целостностью обладала лишь одна фигура св. мученицы Феклы, погибшая во время второй мировой войны и известная сейчас лишь по фотографиям и выполненным в цвете копиям (илл. 4). Св. Фекла изображена фронтально, с крестом и Евангелием, чем подчеркнута ее роль проповедницы и ученицы апостола Павла. Ее образ отличается гармоничным сочетанием тонкой пластической характеристики и одухотворенности, той согласованностью между красотой эллинистической традиции и христианской духовностью, которая была присуща лучшим произведениям византийской живописи позднемакедонского периода, то есть первой половины – середины XI в.

4. Св. Фекла. Фреска Спасо-Преображенского собора в Чернигове. Конец 1030-х гг.

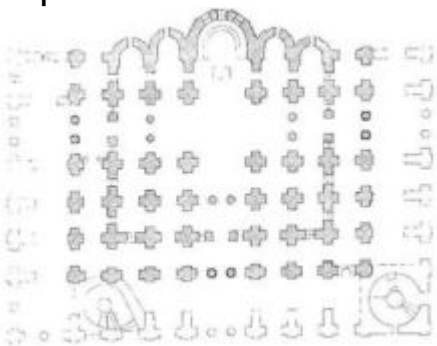
София Киевская

Главной святыней Киевской Руси является Софийский собор, который, единственный из всех киевских построек этого периода, дошел до нас в полноте своей архитектуры и стенописи. В научной литературе существует несколько датировок Киевской Софии, поскольку летописные сообщения этого времени не раз редактировались и отличаются тенденциозностью. Весьма вероятно, что первый Софийский собор был построен или задуман еще при Владимире, но был деревянным. Каменный собор, согласно наиболее распространенному мнению, был построен сыном Владимира Ярославом Мудрым, на поле, где в 1036 г. его войско нанесло сокрушительное поражение печенегам, которые на протяжении всего XI столетия оставались самыми опасными врагами русского государства. Таким образом, Святая София с самого начала своего существования стала символом крепости государства, освященного новой христианской верой, и его победы над язычеством. Сопоставление различных летописных данных показывает, что в 1037 г. строительство было начато, а вскоре состоялось первое освящение храма. Софийский собор сразу становится местом митрополичьей кафедры, то есть главным собором всей Руси, где совершал богослужения ее глава – русский митрополит. Там совершались и многие другие важные церемонии, имевшие государственное значение, в которых часто принимали участие киевские князья. На долю Десятинной церкви остается роль княжеского, придворного храма (недалеко от нее располагался княжеский дворец), а также памятника принятию христианства, тогда как Киевская София с момента своего возникновения становится сердцем всего русского христианства, средоточием его иерархической организации и церковной жизни, и местом официального княжеского представительства. Эти обстоятельства оказали существенное влияние на систему росписи собора, которая в значительной степени сохранилась до наших дней.

Софийский собор представляет собой огромный пятинефный крестово-купольный храм, окруженный с трех сторон двойным кольцом галерей и увенчанный тринадцатью главами (илл. 5). Его план, композиция объемов, особенности строительной техники, как и в случае с Десятинной церковью или Спасо-Преображенским собором Чернигова, не позволяют сомневаться в византийском, константинопольском происхождении приглашенных зодчих. Однако, в отличие от первых храмов Киевской Руси, София обладает совершенно иной архитектурной композицией, отражающей индивидуальный заказ киевского князя. Требовалось возвести храм большой площади, который своими габаритами отвечал бы новому статусу укрепившегося государства (илл. 6). Устройство больших парадных помещений для княжеского пребывания на хорах предопределило пятинефную структуру основного объема храма, а также повлекло за собой возведение на хорах дополнительных куполов, в силу чего храм и приобрел небывалую для византийской архитектуры пирамидальную тринадцатиглавую композицию.

5. Софийский собор в Киеве. Около 1037 г. Реконструкция

6. Софийский собор в Киеве. Около 1037 г. План

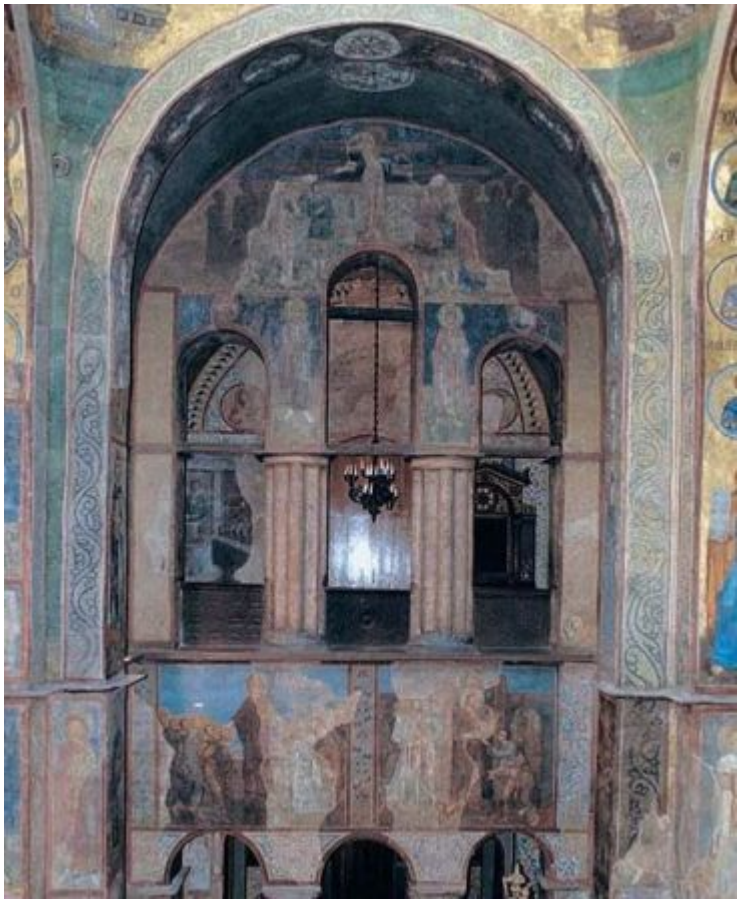


Обширные хоры перекрывают значительную часть внутреннего пространства, обходя его с юга, запада и севера, и образуют особенно просторные помещения в западных углах. Благодаря этому интерьер храма имеет контрастную структуру.

Широкое пространство первого этажа расчленено на множество отдельных и довольно низких ячеек в галереях и под хорами, а в центре вздымается открытый, просторный и залитый светом объем центрального подкупольного креста – само подкупольное пространство и ветви креста (илл. 7, 8, 9). Каждая ветвь креста своими торцами как бы упирается в изысканные аркады, расположенные в два яруса: нижняя аркада поддерживает хоры, а верхняя образует их красивую ограду. В соответствии со структурой интерьера строится и его стенописная декорация. Наиболее освещенные участки внутреннего пространства, являющиеся одновременно и его наиболее важными сакральными зонами, заполнены мозаической декорацией. Это – купол, паруса, подпружные арки, алтарные столбы и центральная апсида. Остальная часть собора от пола до сводов была украшена фресковыми росписями и включала в себя многие сотни персонажей.

7. Софийский собор в Киеве. интерьер. Вид на восток

8. Софийский собор в Киеве. интерьер. Вид на южную ветвь подкупольного креста



9. Софийский собор в Киеве. Интерьер. Вид из-под хор

Строительство гигантского Софийского собора, начавшись в 1037 г., должно было растянуться на несколько лет, вслед за

чем последовали работы над его внутренней декорацией. Вне сомнения, в первую очередь были выполнены мозаики и росписи основного объема. Остальная фресковая декорация также была исполнена к этому времени, хотя нельзя исключать и того, что отдельные маргинальные по своему расположению и программной значимости участки росписи, небольшие по своей площади, доделывались чуть позже, когда в соборе уже шли богослужения. Но, вне сомнения, основной замысел стенописи, ее иконографическая программа и догматическая наполненность, наконец, ее художественное своеобразие и многоголосие, явились результатом слаженной работы артели греческих художников, приехавших по приглашению кивского князя и работавших в Киевской Софии, а, вероятно, и в других храмах Киева, в конце 1030-х – начале 1040-х гг.

Программа росписи Софии Киевской, по своей сложности, догматической наполненности и разработанности, является первостепенным памятником византийской монументальной живописи, в котором отразились все злободневные идеи той эпохи. С одной стороны, узловые элементы системы декорации Киевской Софии демонстрируют нам те богословские идеи, которые были сформулированы после победы иконопочитания и нашли синтетическое выражение в новой системе декорации византийского храма, разработанной в эпоху торжества православия, т.е. после восстановления иконопочитания в 843 г. В этом отношении декорация Софии Киевской содержит бесценный материал, поскольку является одним из немногих дошедших до нас памятников константинопольской художественной культуры первой половины XI в., который наглядно демонстрирует эти изменения. Сущность этих изменений заключалась в том, что живописная декорация приобретает все большую связь с литургическим действом. Отдельные элементы росписи получают сконцентрированное символическое осмысление, которое становится ясным и очевидным именно в контексте богослужения. В целом же храмовая декорация не только раскрывает гармонию божественного мироустройства, но акцентирует тему жертвы Христа ради спасения людей, которая приносится во время

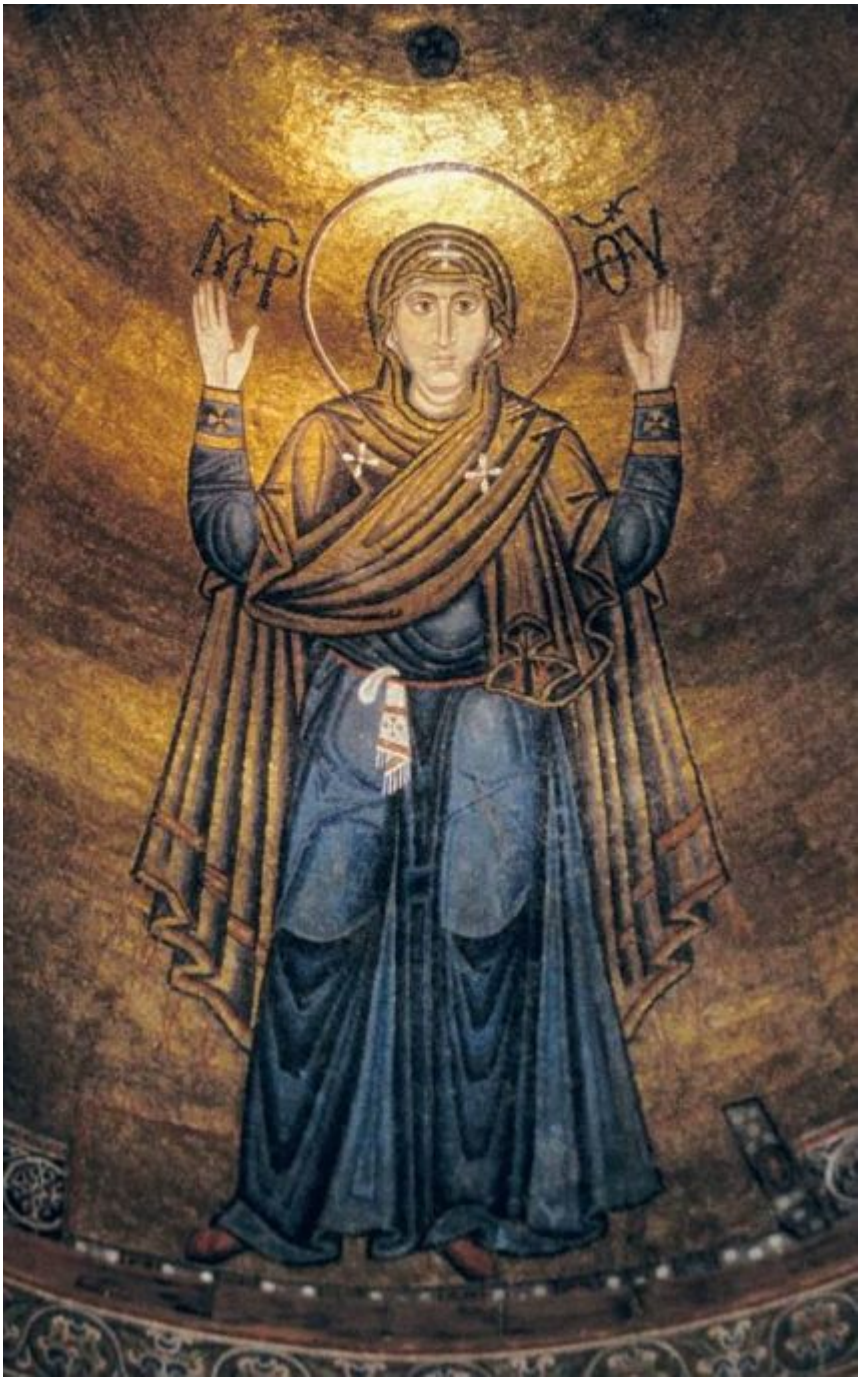
Божественной Литургии. В то же время, София оказывается главным храмом огромного государства, только что принявшего христианство, поэтому идеи христианского просветительства, проповеди евангельского слова, апостольского служения, благодаря которому Русь вошла в содружество Вселенской Церкви – находят здесь самое непосредственное выражение. Сразу следует отметить, что оба магистральных направления иконографической программы фигурируют в росписи Софии не раздельно, а в целостности и взаимозависимости.

Узловые догматические моменты программы росписи выполнены в технике мозаики. Над всей росписью главенствует фигура Пантократора в скуфье центрального купола (илл. 10), образ Которого, один из самых монументальных и величественных во всем искусстве средневизантийского периода, сравним разве что со знаменитым Вседержителем из Дафни близ Афин (около 1100). По традиции, Христос представлен как Владыка мира и грядущий Судья, на что указывает закрытое Евангелие в Его левой руке. Медальон с Его фигурой окружают четыре архангела, представленные в иконографии придворного воинства, сопровождающего явление Небесного Царя. Сохранилась лишь одна подлинная фигура ангела, тогда как остальные три были дописаны с имитацией мозаической техники в конце XIX в. Эта достаточно традиционная схема декорации барабана Софии Киевской дополнена одним чрезвычайно важным моментом, сразу же принципиально конкретизирующим одну из главных тем декорации собора. Простенки окон, которые по традиции обычно отводились под фигуры пророков, предсказавших воплощение Бога-Слова, здесь были заняты изображениями двенадцати апостолов, из которых полностью сохранилась лишь фигура апостола Павла (илл. 12). изображение двенадцати учеников Христа, вне сомнения, были призваны акцентировать тему апостольского служения и приобщения к Церкви христовой, что было особенно актуально для новокрещеной Руси. В то же время, вместе с фигурами четырех евангелистов в парусах барабана, вся купольная декорация ясно показывала иерархическое схождение божественной благодати, исходящей

от Вседержителя, и через апостольское служение Его учеников, а затем через благочестие евангелистов, передающееся всей Церкви Христовой. Отметим, что замена пророческих фигур на изображения апостолов была предопределена уже при строительстве храма, поскольку в центральном барабане было сделано не 8, как обычно, а именно 12 окон.

10. Христос Пантократор. Мозаика купола. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

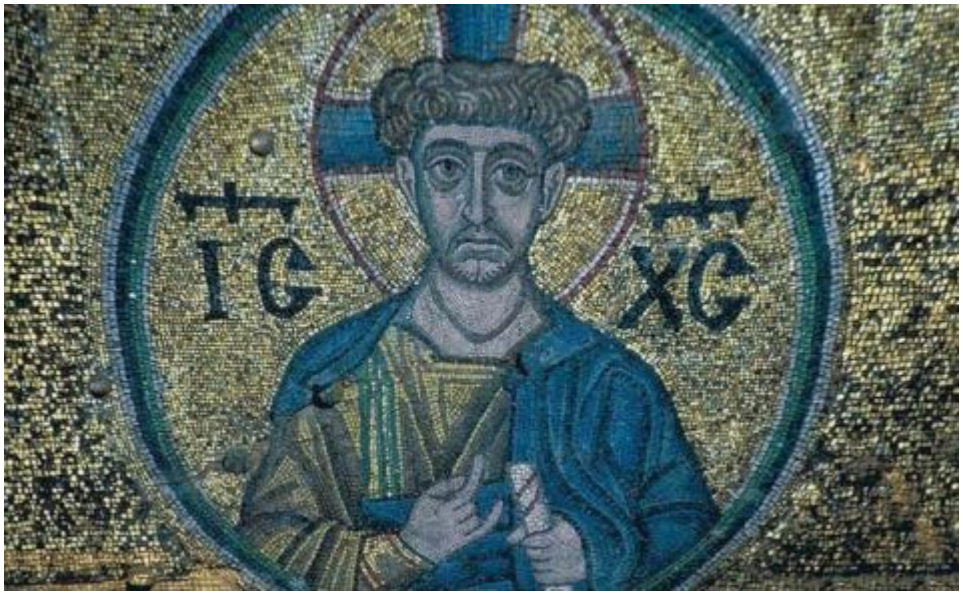
11. Богоматерь Оранта (Нерушимая стена). Мозаика конхи центральной апсиды. Софийский собор в Киеве. 1040-е



12. Апостол Павел. Мозаика барабана. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

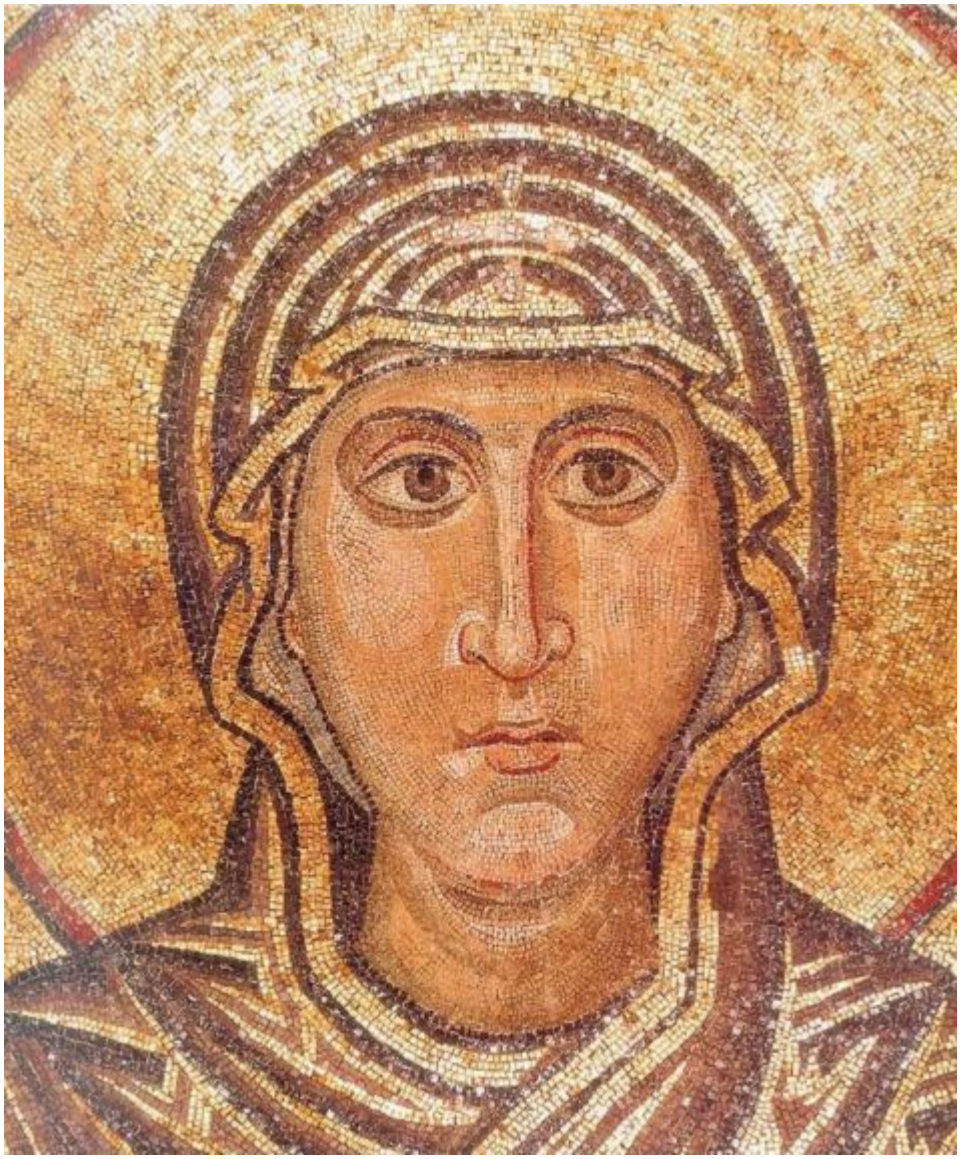
В мозаиках парусов также присутствует новая для византийского искусства литургическая тематика. Во лбу восточной подпружной арки, между фигурами евангелистов, располагается медальон, в котором Спаситель представлен в редком иконографическом варианте Иисуса Христа иерея (илл. 13). Его лик имеет небольшую, едва проявившуюся бороду, и тонзуру на голове. этот образ связан с апокрифическим сказанием, согласно которому юный Христос, еще до начала Своего евангельского служения, был по еврейскому обычаю избран сроком на год одним из священников иерусалимского храма. Изображение Христа-священника встречается в византийской живописи именно тогда, когда требуется подчеркнуть связь Небесной литургии, вечно происходящей на небесах и главным лицом которой является Христос, с земной литургией, совершающейся в храме. Образ Христа-иерея Софии Киевской в достаточно назидательной форме показывает именно эту вечную взаимосвязь небесного и земного богослужения, осеняя высшей благодатью литургическое действо, происходящее в алтаре Киевской Софии.

13. Христос иерей. Мозаика над восточной подпружной аркой. Софийский собор Киева. 1040-е гг.



Росписи алтаря наглядно демонстрируют нам способность этого универсального искусства сочетать в себе высший смысл и конкретное преломление той или иной программной темы. Конху апсиды занимает величественная фигура Богоматери Оранты (илл. 11), которая осеняет все внутреннее пространство собора и, олицетворяя Церковь земную, буквально призывает в Свои объятия всех верующих. Безукоризненно вписанная в криволинейный объем конхи, Ее фигура, в нарушение всех материальных законов, теряет зримую связь с плоскостью стены и создает Свое ирреальное пространство, которое заполняет алтарь, становясь в полном смысле слова вместилищем Бога (илл. 14). этот эффект мозаической техники, известный и по другим первоклассным памятникам византийской живописи, достигает здесь своего наивысшего уровня.

14. Богоматерь Оранта. Лик. Мозаика конхи центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.



Образ Богоматери поистине многогранен, но на первое место здесь выходит символический образ Церкви – милосердной заступницы, принимающей в свое лоно всех людей, пришедших с покаянием и чистым сердцем. Эта тема подчеркнута и надписью, идущей по арке над фигурой Богоматери, с цитатой из 45 Псалма (Пс.45:6), где речь идет о находящемся под Божественной защитой городе, под которым христианские экзегеты подразумевали Церковь. Греческая формулировка стиха Псалтири («Бог посреди него») содержит также аллюзию на воплощение Предвечного Логоса – Софии Премудрости Божией в лоне Богородицы, чья огромная фигура находится перед глазами всех, входящих в храм.

Величественное изображение Богоматери-Заступницы, олицетворяющей Церковь Христову, соединившись с идеей храма-града, создало в народном сознании новый синтетический образ, воздействие которого на русскую паству было столь велико, что в устной традиции эта мозаика получила название Богоматери Нерушимой стены и впоследствии многократно воспроизводилась в других росписях и иконах домонгольского периода, а в период позднего Средневековья стала одним из почитаемых Богородичных образов.

Тема заступничества акцентирована и в Деисусе (илл. 15), который расположен на триумфальной арке над конхой алтарной апсиды. Представленный здесь традиционный Деисус, где в трех медальонах изображены Вседержитель и обращенные к Нему в молении Богоматерь и Иоанн Предтеча, обычно ассоциируется с темой Второго Пришествия. Однако особенностью данного сюжета является крещатый нимб Христа, который не имеет самостоятельного абриса, а заполняет все пространство медальона. Иными словами, круг медальона и нимба становится одним целым. Подобная интерпретация изображения Христа, известная по многом памятникам византийской иконографии и восходящая, вероятнее всего, к одному из прославленных константинопольских образов Христа Халкитиса, символизирует «щит веры», который обеспечивает победу и надежную защиту верующим.

15. Деисус. Мозаика триумфальной арки. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

Нижняя зона алтаря поделена на два регистра и посвящена двум важнейшим литургическим сюжетам, которые, появившись в монументальной живописи восточно-христианского мира в послеиконоборческий период, определят содержание алтарных росписей на много столетий вперед. Вверху представлено «Причащение апостолов» (илл. 16, 17, 18), где дважды изображенный Христос, сопровождаемый ангелами, причащает апостолов под двумя видами – хлебом и вином. Сцена «Причащение апостолов» была хорошо известна византийскому искусству и, как правило, сопровождала слова Спасителя, обращенные к апостолам на Тайной вечери в момент установления таинства Евхаристии: «и когда они ели, Иисус взял хлеб и благословив преломил и, раздавая ученикам, сказал: приимите, ядите: сие есть Тело Мое. И взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все; ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф.26:26–28). Как правило, этот сюжет занимал маргинальные зоны в декорации храмов, и более он известен по иллюминированным рукописям. В начале XI столетия «Причащение апостолов» появляется и в алтарных росписях. Так, в декорации церкви Панагии тон Халкеон (1028) в Фессалониках этот сюжет располагается в виме, на боковых

стенах алтарного пространства. Но в Софии Киевской эта сцена получает центральное место в системе росписи, что указывает на принципиальное изменение в ее трактовке.

16. Причащение апостолов. Средняя часть композиции. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

17. Причащение апостолов. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

18. Причащение апостолов. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

Христос стоит перед престолом, на котором находится чаша с евхаристическими дарами и литургические предметы. Его сопровождают два ангела в дьяконских одеждах с рипидами в руках. Апостолы шествуют ко Христу, и их склоненные фигуры с молитвенно простертыми перед грудью руками, являются образом благочестия для верующих. Расположенная в центральной апсиде, сцена явно ассоциируется с реальным моментом службы, когда архиерей причащает в алтаре участвующих в литургии священнослужителей. Таким образом, «Причащение апостолов» становится синтетическим образом единства небесной и земной литургии, где главным лицом является Христос – великий Архиерей, передающий Своим ученикам – основателям земной Церкви – благодать Нового Завета (илл. 19).

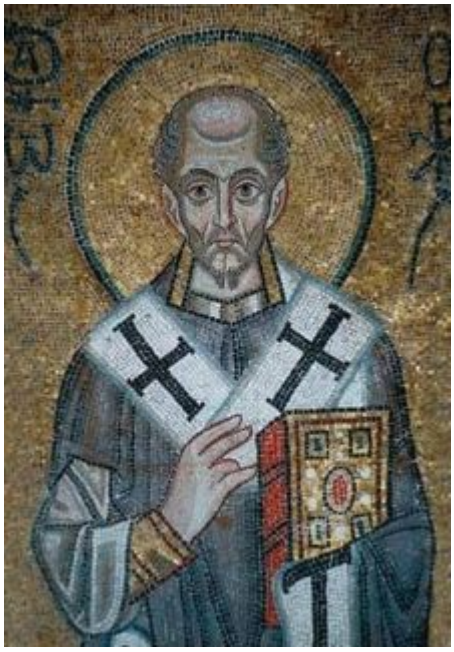
19. Причащение апостолов. Деталь. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

В нижнем регистре алтарной декорации изображены избранные представители церковной иерархии – творцы литургии, святители и диаконы. Фигуры святительского чина изображены строго фронтально и обращены к реальному храмовому престолу, размещенному в центре алтаря, где и совершается литургия (илл. 20). Они буквально предстоят этому престолу, участвуя в происходящем здесь литургическом действе и соединяя символику мозаических изображений с реальностью богослужения. Эта мысль подчеркнута казалось бы незначительной деталью – два дьякона, изображенные по центру чина в небольшом повороте, как будто разворачивают ряд святителей на реальный храмовый престол. Таким образом, идея единства Церкви небесной и земной, вновь и вновь прочитывающаяся в отдельных сценах мозаической декорации Киевской Софии, обретает догматически стройное и конструктивно ясное выражение в целостности купольно-алтарных росписей. Божественная благодать, переданная Вседержителем (фигура в куполе) апостолам (барабан) и евангелистам (паруса), освященная жертвой Христа-иерея и защищенная Христом -«щитом веры», воплощается в лоне матери-Церкви (Богоматерь Оранта) и реализуется в синтезе литургического действа.

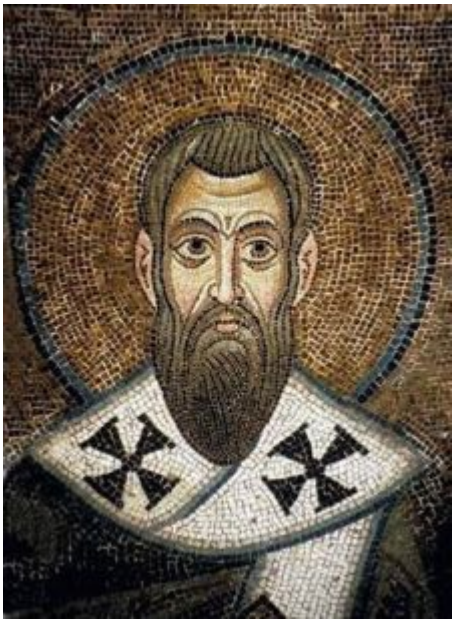
20. Святительский чин. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

В ряду отцов Церкви, представленных в святительском чине, выделяются удивительные по индивидуальности образа изображения Иоанна Златоуста (илл. 21), Василия Великого (илл. 22), Николая Чудотворца, Григория Богослова – святителей, наиболее почитаемых Православной Церковью. Здесь же изображен Климент папа Римский (илл. 23), присутствие которого в ряду избранных святителей обусловлено его особым почитанием на Руси, о чем говорилось в связи с Десятинной церковью. Так в систему росписи Софии явственно проникают русские реалии.

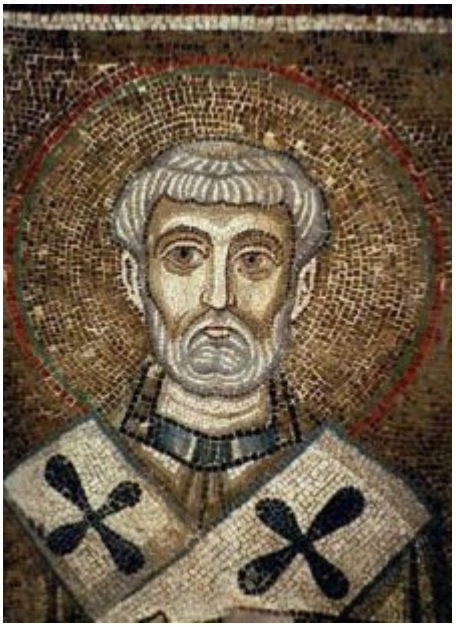
21. Св. Иоанн Златоуст. из святительского чина. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.



22. Св. Василий Великий. Из святительского чина. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.



23. Св. Климент папа Римский. из святительского чина. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.



Подпружные арки Киевской Софии также украшены мозаическими изображениями, где в медальонах представлены сорок Севастийских мучеников, принявших около 320 г. мученическую смерть в ледяном озере близ Севастии (нынешняя территория Турции). В подобном решении декорации подпружных арок, видимо, опиравшемся на византийскую традицию, тем не менее, вновь звучит тема единства двух Церквей. Как в Апокалипсисе Иоанну Богослову открывается устройство основания небесного жертвенника, где он видит души праведников, убитых за слово Божие (Откр.6:9), так и здесь символический образ небесной Церкви, увенчанный фигурой Пантократора и апостолов в куполе, буквально опирается на здание земной Церкви, укрепленной кровью христианских мучеников, что олицетворяется их расположением на подпружных арках, являющихся основой купольной конструкции.

Евангельские сцены в Софии Киевской полностью занимали плоскости ветвей центрального подкупольного креста. Повествование начинается с «Благовещения», которое выполнено в мозаической технике и по традиции занимает западные грани восточных столбов, фланкируя алтарную апсиду (илл.24:25). Однако остальные сцены Евангельского цикла исполнены уже во фреске. Сюжеты верхних регистров

сохранились очень плохо или вовсе утрачены, но композиции люнетов и стен в целом дошли до нашего времени, что позволяет реконструировать систему изложения событий, их примерное расположение и последовательность. Вероятнее всего, евангельский рассказ начинался на сводах северной ветви подкупольного креста, затем переходил в южную и западную ветви, после чего спускался в два нижних регистра на стенах, где также описывал два полных круга. На сводах должны были располагаться утраченные ныне начальные сцены Евангельского цикла – «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим». Эти композиции полностью утрачены и точное их расположение на сводах неизвестно. С уверенностью можно говорить лишь о мозаическом «Вознесении», фрагменты которого сохранились в своде вимы. Выделение главных сюжетов Евангельского повествования на сводах храма, а также расположение «Вознесения» в алтарном своде, традиционно и встречается во многих византийских памятниках этого периода.

24. Архангел из «Благовещения». Мозаика предалтарного столба. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

25. Богоматерь из «Благовещения». Мозаика предалтарного столба. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

Однако остальные сохранившиеся сцены Евангельского цикла, где акцент сделан на страстях Христа, представляют собой явление, чрезвычайно редкое для византийского искусства XI столетия. Так, в южном и северном люнетах располагаются соответственно «Распятие», а также «Христос перед Каиафой» и «Отречение Петра». Еще одна или две сцены находились в люнете разрушенной западной стены. Далее повествование «страстного» цикла переходит в нижний регистр, где оно занимает плоскость стен над пролетами арок первого этажа, то есть ниже уровня хор, и плавно перетекает в рассказ о событиях «по Воскресении». Здесь представлено «Сошествие во ад» (илл. 26), «Явление Христа женам мироносицам», «Уверение Фомы», «Отослание апостолов на проповедь» (илл. 27) и «Сошествие Св. Духа».

26. Сошествие во ад. Фреска северной ветви подкупольного креста. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

27. Отослание апостолов на проповедь. Фреска южной ветви подкупольного креста. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

Совершив три круга по ветвям подкупольного креста, повествование последовательно и строго хронологически раскрывает перед зрителем все события земной жизни Христа, в которых акцент сделан на жертве Спасителя. Евангельский рассказ отличается подробностью и нарративностью, что,

конечно же, объясняется ориентацией фресковой декорации на непросвещенную русскую паству. В то же время, особое выделение «страстной» темы раскрывало перед зрителем евангельские события как прообраз литургии, что вновь демонстрирует нам злободневность программы Софии Киевской, в которой нашли отражение актуальные темы византийского богословия. Пафос христианского просветительства и утверждения Церкви христовой вновь звучит в завершающих сценах этого цикла – «Отослании апостолов на проповедь» и «Сошествии Св. Духа». Эти завершающие сцены приобретают особую значимость в контексте недавнего крещения Руси, опосредованно указывая на приобщение русского народа к содружеству Вселенской Церкви.

Четыре боковых апсиды Софийского собора имеют свою тематику росписей, которая определяется посвящением расположенных здесь приделов, и в совокупности представляет собой редчайшее сочетание повествовательных циклов. Тема апостольского служения вновь звучит в росписях жертвенника, которые посвящены деяниям апостолов Петра и Павла в соответствии с расположением здесь Петропавловского придела. Здесь определяются такие сюжеты, как «Проповедь Петра», «Крещение в доме сотника Корнилия», «изведение Петра из темницы», «Встреча Петра и Павла». Сцены располагаются несколькими регистрами и плотно заполняют пространство высокой и узкой боковой апсиды, а их прочтение затрудняется плохой сохранностью живописи.

В апсиде дьяконника, где находится Иоакимо-Аннинский придел, разворачивается Богородичный цикл, основанный на тексте Протоевангелия Иакова и подробно иллюстрирующий события из жизни праотец Иоакима и Анны, а также детства Марии. Живопись здесь сохранилась значительно лучше и сюжеты в целом реконструируются. Протоевангельский цикл разворачивается перед нами во всей своей полноте и подробности. Здесь показана история родителей Богоматери, их молитвы о разрешении бесплодия, явление им ангела, а также «Зачатие» и «Рождество Богоматери». Далее следуют сцены из

детства и юности Марии – «Введение во храм», «Вручение Марии кокцина и пурпура» (илл. 28) и «Обручение». Цикл завершается сценами «Благовещение у колодца» (илл. 29), «Благовещение» (илл. 30) и «Встреча Марии и Елизаветы» (илл. 31).

28. Вручение Богоматери пурпура и кокцина. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

29. Благовещение у колодца. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

30. Благовещение. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

31. Встреча Марии и Елизаветы. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

Росписи двух боковых приделов определялись посвящением этих помещений Георгию Победоносцу (северный придел) и архистратигу Михаилу (южный придел). Вероятно, выбор посвящения был продиктован ктиторским заказом,

поскольку архангел Михаил особо почитался как покровитель великокняжеского рода, тогда как св. Георгий являлся небесным патроном князя Ярослава Владимировича, принявшего в крещении имя Георгия. Эти помещения значительно ниже трех центральных апсид, поэтому и повествование здесь значительно сокращено. Обе конхи занимают величественные поясные изображения св. Георгия (илл. 32) и архангела Михаила, а на сводах и стенах приделов, перемежаясь фигурами отдельных святых, показаны сцены их деяний. В сохранившихся житийных сценах Георгия сделан акцент на мученическом подвиге Георгия, добровольно принявшего мученическую смерть за новую веру («Св. Георгий исповедует веру перед Диоклетианом», «Св. Георгий благословляет св. Екатерину»). Деяния архангела Михаила содержат довольно полный цикл сюжетов, редко встречающихся в монументальной живописи. Акцент повествования сделан здесь на сценах, подчеркивающих роль Архистратига как посланника небес, исполнителя Божественного промысла и защитника рода человеческого. Это – «Изгнание сатаны», «Борьба Иакова с ангелом» (илл. 33), «Явление архангела Валааму», «Явление архангела Захарии», «Явление архангела Иисусу Навину». В целом росписи пределов Софийского собора еще раз подчеркивают повествовательный характер всей декорации, что было обусловлено ее просветительским пафосом.

32. Св. Георгий. Фреска конхи Георгиевского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

33. Борьба Иакова с Ангелом. Фреска Архангельского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

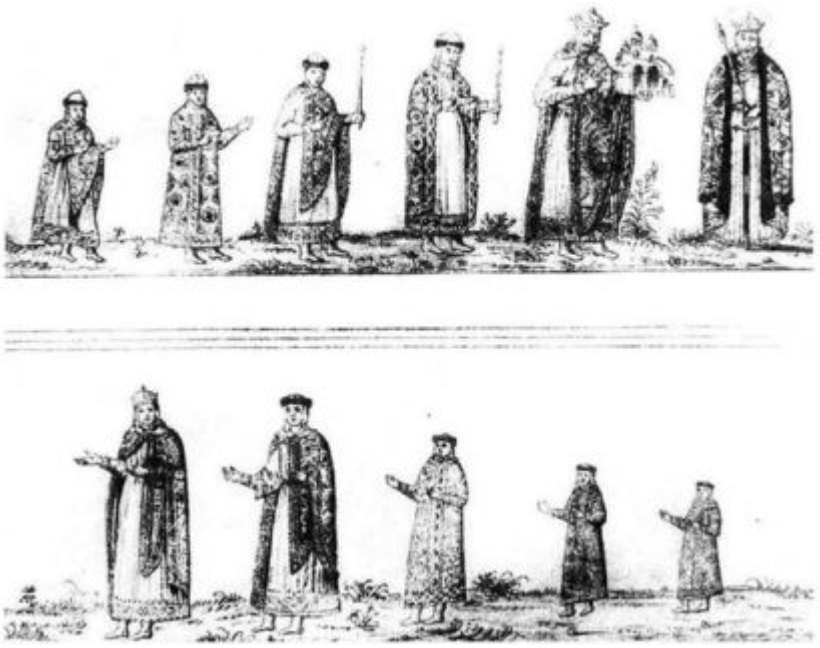
Часть сюжетов евангельского повествования вынесена на хоры, что вновь возвращает нас к литургической тематике, которая, как было показано выше, является приоритетной в программе Софии Киевской. Здесь представлены различные сюжеты, которые истолковываются как прообразы евхаристии, явленные в событиях Ветхого Завета и деяниях Христа. На южной и северной стенах хор расположены изображения

«Тайной вечери», на которой Христос установил таинство евхаристии, и «Брак в Кане Галилейской», где совершенное Христом чудо претворения воды в вино истолковывалось как прообраз евхаристического претворения вина в кровь христову. Рядом с ними сохранились сцены истории явления Троицы Аврааму, а также «Три отрока в пещи огненной» – сюжеты, являющиеся наиболее устойчивыми ветхозаветными прообразами евхаристии. Такая акцентация евхаристической тематики, очевидно, была связана с тем, что хоры являлись местом, где принимала причастие великокняжеская семья.

Косвенным подтверждением такого объяснения является знаменитый групповой портрет великокняжеской семьи, который некогда занимал средний уровень стен по периметру западной ветви подкупольного креста, находясь в одном уровне с нижним регистром евангельских сцен. Эта ктиторская композиция занимала одно из самых заметных мест в системе росписи Софийского собора, над которым открывались центральные пролеты хор, где и должны были присутствовать члены великокняжеской семьи. Более того, изображение княжеской семьи расположено прямо напротив «Причащения апостолов» алтарной апсиды, чем еще раз подчеркивается литургический подтекст группового портрета. Эта часть росписи, несомненно, представляет собой огромный исторический интерес, поскольку здесь изображена семья князя Ярослава Владимировича, при котором и строилась София Киевская.

Фреска сильно пострадала от многочисленных переделок собора и поновлений. Так, при разборке западной стены была уничтожена центральная часть композиции с изображением Спасителя на троне, Которому князь Ярослав Владимирович и его жена Ирина подносят модель храма. Тем не менее, состав композиции достаточно точно восстанавливается благодаря рисунку с этого сюжета, сделанному в 1651 г. голландским художником Адрианом ван Вестерфельдом (илл. 34).

34. Ктиторский портрет семьи Ярослава. Софийский собор в Киеве. Рисунок А. ван Вестерфельда. 1651



Исследователи сходятся в едином мнении, что здесь была изображена традиционная ктиторская композиция, где члены великокняжеской семьи, возглавляемые князем Ярославом и его женой, в сопровождении четырех сыновей и четырех дочерей, подносили восседающему на троне Христу модель Софийского собора. Подобные ктиторские композиции были широко распространены в византийском искусстве, но примечательной особенностью киевской фрески является значительная площадь портрета, его исключительное положение напротив центральной апсиды и многочисленность представленных здесь персонажей, что не находит аналогий ни в одном из известных памятников византийского мира. Очевидно, заказывая изображение всей своей семьи, князь Ярослав усматривал в этом определенный смысл. Столь полное представительство его рода в молитвенном обращении ко Христу, показанное «от мала до велика», как будто подразумевает за собой весь новообращенный русский народ, который соединяется с христианами всего мира в их молитве, обращенной к Спасителю.

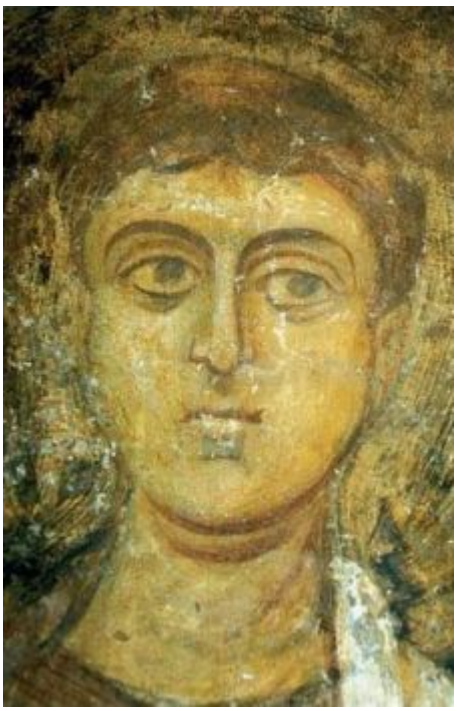
Тема приобщения русского народа ко Вселенской Церкви, столь важная для программы Софийского собора, вновь находит мощное выражение в изображениях сонма святых, фигуры которых заполняют буквально все свободные от

сюжетных композиций места архитектурных плоскостей. Фигуры святых или погрудные изображения в прямоугольны рамах или медальонах занимают все своды арок нижнего этажа и хор, грани многочисленных крещатых столбов, откосы окон и просветных арок, простенки и купола боковых барабанов на хорах. В целом в декорации Софийского собора насчитывалось около 800 единоличных фигур, значительная часть которых дошла до нас. Перед зрителем предстает весь гигантский опыт церковной жизни, отраженный в образах святых, прославивших церковь своими подвигами – мучеников и святителей, апостолов и святых жен, целителей и проповедников, пророков и преподобных.

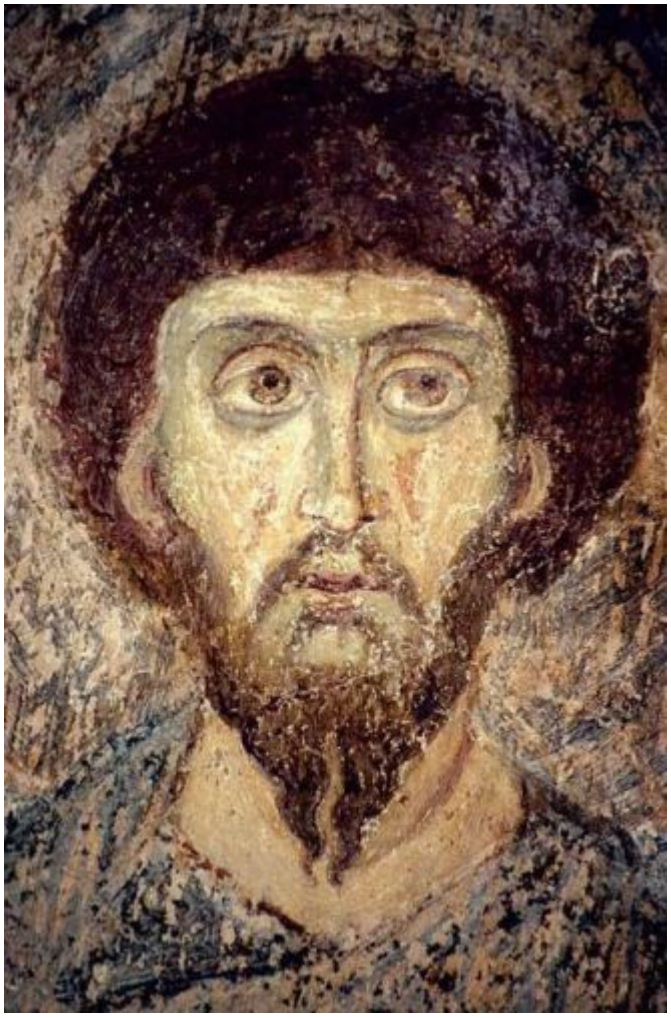
В структуре распределения святых прочитывается определенная иерархическая система, столь характерная для средневекового общества и сознания, и в то же время в сочетании различных персонажей можно усмотреть волю заказчиков росписи. Так, в пространстве всех пяти апсид, на откосах столбов и в нижних зонах придельных помещений, в основном изображены св. епископы и дьяконы, которые дополняют мозаичный святительский чин алтаря, расширяя представительство священнослужителей в росписи Софийского собора до масштабов вселенской иерархии (илл. 35). В пространстве других частей храма состав святых оказывается более пестрым, но и здесь прослеживаются определенные закономерности, связанные, в основном, с тем, где во время богослужения представители тех или иных слоев общества. Так, например, образы св. мучениц, праведных жен, цариц – сосредоточены в основном в западной части собора, что соответствовало реальному распределению молящихся во время богослужения. В то же время, изображения св. Константина, наиболее почитаемых мучеников (илл. 36), целителей, пресвитеров (илл. 39), Николая Чудотворца (илл. 37), воинов-мучеников Георгия и Димитрия (илл. 40), трех Вавилонских отроков, с которыми может связываться идея патронажа и покровительства членам великокняжеской семьи и ее приближенной знати, вынесены в центральное предалтарное пространство. К сожалению, изучение этой чрезвычайно

интересной темы затруднено утратами живописи, из-за чего порой невозможно точно идентифицировать того или иного святого. Тем не менее, идея индивидуального небесного заступничества, несомненно, нашла отражение в системе декорации Софийского собора и во многом определила состав единоличных святых.

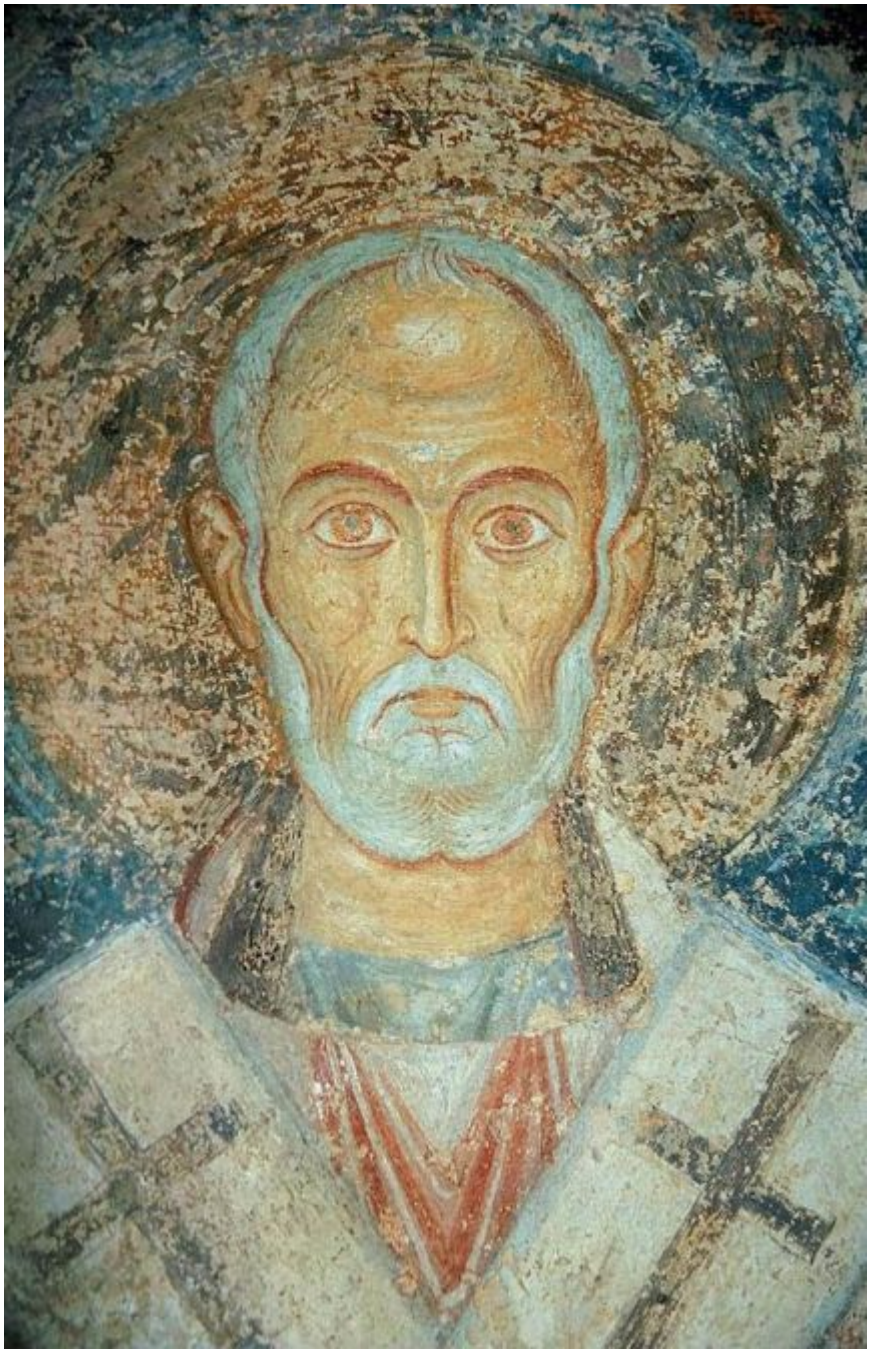
35. Неизвестный диакон. Фреска алтарной части. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.



36. Св. воин (Федор Тирон ?). Фреска западной ветви подкупольного креста. Софийский собор Киева. 1040-е гг.



37. Св. Николай Чудотворец. Фреска юго-западного объема под хорами. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.



38. Ангельский чин. Юго-западный купол хор. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

39. Св. целитель. Фреска южной ветви подкупольного креста. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

40. Св. Дмитрий Солунский. Фреска южной ветви подкупольного креста. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

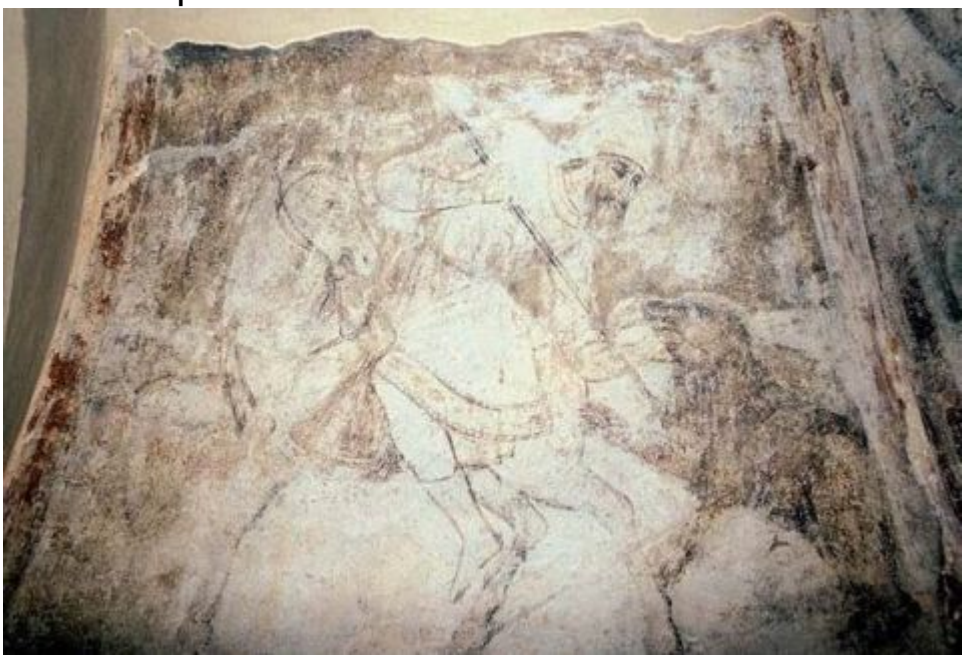
Иерархическая структура росписи находит отражение и свое логическое завершение в верхних второстепенных зонах декорации, которые в основном расположены на хорах и были скрыты от глаз большинства верующих. Здесь в малых куполах, а также в медальонах на сводах хор, значительное место отведено изображениям ангелов (илл. 38). Их полуфигуры, помещенные в медальоны, облачены в лоратные одежды, в

руках они держат жезлы и державы с процветшими крестами, которые символизируют их принадлежность к воинству и свите Небесного Царя. Перед зрителем открывается небо, заселенное сонмами ангелов, которые славят Всевышнего, стоя у Его престола, и при этом обращая свои пристальные взоры на молящихся внизу людей. Образы святых и ангелов, находя разные пути диалога со стоящими в храме, направляли их мысли и взоры к главному образу декорации – Пантократору в центральном куполе собора. В то же время, величие, разнообразие и многоголосие сонма святых, открывающееся перед взором новообращенных русских христиан, наглядно разворачивало перед ними тот новый христианский космос, в котором Русь обрела свое реальное место.

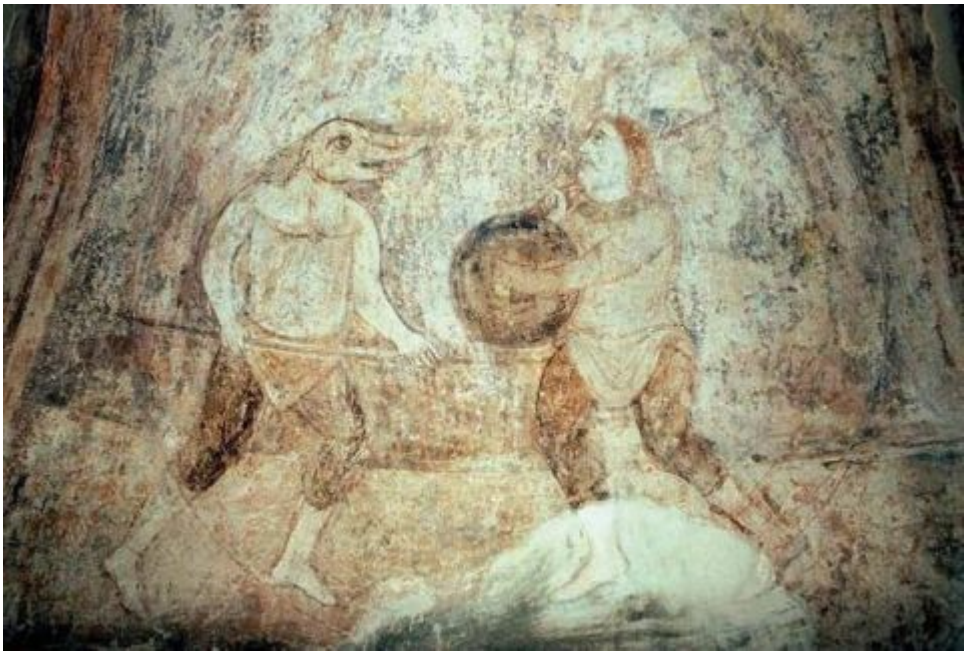
Необходимо сказать также несколько слов и о росписях, расположенных в двух угловых западных башнях собора, ведущих на хоры. Как уже говорилось, хоры служили местом пребывания на богослужениях великого князя, его семьи и свиты, и росписи лестничных башен, вероятнее всего, мыслились как своего рода сопровождение при подъеме членов великокняжеской семьи. Именно этим объясняется специфическая сюжетная направленность лестничных росписей, очевидно, восходящая к каким-то утраченным образцам, заимствованным софийскими художниками из декорации императорских дворцов Константинополя. Своды и стены башен покрыты сценами охоты (илл. 41), ристалищ, изображениями аллегорических зверей, ряженых (илл. 42), акробатов и музыкантов (илл. 43). Кроме того, значительное место в декорации башен отведено сюжетам, иллюстрирующим придворный церемониал: выезд императора, его пребывание во дворце и на константинопольском ипподроме, где проходят конные состязания. Не исключено, что в этих сюжетах нашли отражение какие-то конкретные исторические реалии, связанные с темой вхождения Руси в семью христианских народов. эта тема получила широкий резонанс в целом ряде капитальных исследований, где многим сюжетам лестничных башен дана очень конкретная, но порой весьма спорная историческая интерпретация. К сожалению, в силу утилитарного

использования башен, их фрески очень сильно повреждены, что существенно затрудняет их точное истолкование.

41. Сцена охоты. Фреска северо-западной башни. Софийский собор Киева. 1040-е гг.



42. Ряженые. Фреска северо-западной башни. Софийский собор Киева. 1040-е гг.



43. Музыканты. Фреска юго-западной башни. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

Художественный мир Софийских мозаик и фресок в целом относится к той области византийской культуры, которая сформировалась к середине XI столетия и отражала изменения в стилистическом строе византийской живописи конца Македонской эпохи. Возрождение эллинистических традиций, которое можно отметить в искусстве X в., здесь уступает место усилению аскетических настроений, что привело к активизации линейного языка, уплощению и дематериализации формы. В искусстве этого периода часто преобладают крупные фигуры с мощными, иногда чуть приземистыми пропорциями, персонажи имеют очень устойчивую, увесистую постановку (илл. 44). Движение замедляется и иногда даже замирает, уступая место иератичности и величественной застылости поз. Живопись исполняется широкими, мало градуированными цветовыми плоскостями, очерченными четким темным рисунком, который приобретает здесь особое выразительное значение (илл. 45). Среди византийских ансамблей первой половины XI столетия, к означенному направлению следует отнести, прежде всего, мозаики кафоликона монастыря Хосиос Лукас, где эти художественные идеи получают наиболее полное выражение. Росписи Киевской Софии в целом также принадлежат к этому широкому потоку византийской живописи, хотя здесь, в силу

отдаленности Киева от ведущих центров византийской культуры, эти тенденции получили специфическое преломление.

44. Пророк Захария (?) Фреска Георгиевского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

45. Встреча Марии и Елизаветы. Деталь. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

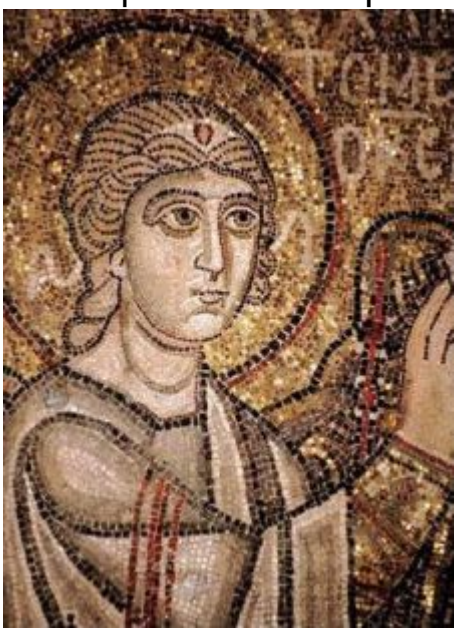
Одно из первых и главных впечатлений от декорации Софийского собора заключается в гармоничном сочетании многообразия живописи и ее целостности, что обусловлено

четкостью и ясностью всего художественного замысла. Эта целостность росписи сохраняется, несмотря на использование разных техник монументальной декорации, что еще раз доказывает одновременность софийских фресок и мозаик. Несомненно, камертоном всей стенописной декорации являются мозаики купола и алтарного пространства, которые не только определяют догматическую наполненность программы, но и поднимают художественное качество всего ансамбля на очень высокий уровень.

Мозаики выполнены в довольно крупном и мало градуированном модуле, что соответствует и общему строю живописи, отличающейся мощными монументальными формами, простотой и лаконичностью художественного языка, в котором, впрочем, нет и намека на упрощенность или примитивность форм. Мастера безупречно владеют мозаической техникой, когда каждый кусочек смальты, уподобляясь мазку кисти, обретает свою самоценность. Квадры смальты выкладываются с еле заметной неровностью линии, с тончайшими вариациями их форм и масштабов. Они кладутся в грунт не плотно подогнанными друг к другу, а с небольшим расстоянием, что разряжает цветовую насыщенность изображения, придает ему воздушность и легкость. Удивительны цветовые вариации мозаичистов, когда линии рисунка или моделировка формы исполняются не одним цветом, а в основной тон добавляются отдельные участей более легкого или, наоборот, более яркого цвета (илл.46:47). Золотой фон изображений оказывается сотканным из смальты различной тональности, включая даже небольшие отесанные камушки желтого цвета, за счет чего он приобретает мерцающее свечение, создающее в интерьере храма свое ирреальное пространство. Чеканное исполнение этих и других приемов, опирающихся на многовековой опыт византийского мозаического искусства, выдает руку первоклассных мастеров, происхождение которых правильно было бы связывать с Константинополем, причем с магистральным направлением столичной живописи. Не противоречит этому выводу и привкус античного наследия, который просматривается сквозь призму

нового художественного языка. Изысканность постановки фигур, поворотов голов, жестов, гармоничное сочетание пластики и линии, красота и утонченность цветовых сочетаний, создают ощущение драгоценности центральных софийских мозаик, к которым можно отнести декорацию купола и алтарной апсиды.

46. Архангел из «Благовещения». Мозаика северного предалтарного столба. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.



47. Богоматерь из «Благовещения». Мозаика южного предалтарного столба. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

В то же время, другие мозаические изображения, которые не имеют преобладающего значения в системе декорации, выявляют иные акценты в художественной структуре ансамбля. Так, в «Деисусе» на триумфальной арке можно увидеть новые принципы моделировки, где в формировании объема активную роль приобретает световой блик, положенный в виде линий и мазков, выполненных мозаическими кусочками (илл. 48). Образы Христа, Богоматери и Предтечи открывают перед нами широкую перспективу развития мотивов линейной стилизации, которые наиболее ясно проявятся уже в искусстве XII столетия. Многообразие художественных приемов и характеристик становится еще более впечатляющим при анализе медальонов с бюстами Севастийских мучеников, расположенных на подпружных арках центрального купола. Благодаря типологическому однообразию представленных здесь святых, имеющих одинаковые позы – крест в правой руке и мученический венец в левой, сокрытой плащом, – и отличающихся только индивидуальностью облика, явственно открывается многочисленность работавших здесь художников, имевших неодинаковый уровень мастерства и различные художественные приоритеты. именно здесь перед исследователем открывается обилие мастеров, работавших при декорации Софийского собора (илл. 49).

48. Лик Богоматери из Деисуса. Мозаика триумфальной арки. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

49. Св. Севериан. Мозаика подпружной арки. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

Это ощущение приобретает реальность факта при сравнении мозаик с фресковыми росписями, полностью занимающими основной объем собора. Здесь можно проследить множество манер, за каждой из которых стоит определенный мастер, причем с некоторыми из них можно связать определенные группы мозаических изображений. Однако если в мозаиках сама техника предопределяет достаточно жесткую определенность живописных приемов и стилистических

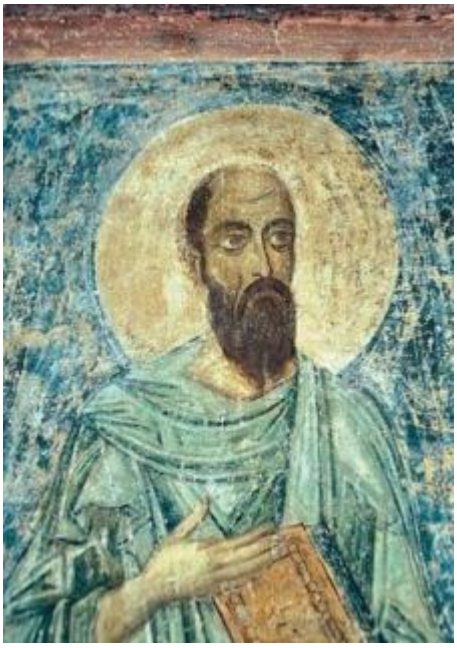
тенденций, то фрески предполагают более свободное отношение к художественной материи и более гибкое построение образной характеристики. Если для мозаики незначительное падение мастерства оборачивается упрощением содержательности образа, что можно видеть на примере медальонов с Севастийскими мучениками, то во фресках этот внешний недостаток компенсируется усилением индивидуализации художественного языка. К сожалению, композиции верхних регистров слишком плохо сохранились, что затрудняет анализ этих изображений. В целом можно сказать, что работавшие здесь художники прекрасно владели чувством композиции. Четкое следование традиционной иконографической схеме не мешало им создавать гармонично выстроенные сцены, не перегруженные фигурами и деталями и удачно вписанные в трудные для компоновки плоскости стен, перерезанных многочисленными окнами и арками. Но наиболее сохранными и выразительными оказываются фрески нижних зон собора, где в многочисленных фигурах отдельно изображенных святых именно это качество фресковой техники, позволяющее в большей степени проявляться индивидуальности художника, раскрывается перед нами в своей полноте.

В фигурах святых открывается тот широчайший спектр художественных манер, который вмещала в себя византийская монументальная живопись того периода. На первый взгляд, различия в манерах написания ликов иногда оказываются столь очевидными, что невольно возникает впечатление разновременности многих фресок. Именно так долгое время трактовались росписи нижних зон Софии, где многие исследователи усматривали напластования различных периодов, растягивая создание фресковой декорации собора на целое столетие. Между тем, все фигуры отдельно стоящих святых объединены не только общей программой, но и едиными художественными принципами построения образа, в котором удивительным образом сочетается иератичность и застылость фигуры, обобщенность изображения, и в то же время живая индивидуальность, порой даже портретная выразительность каждого лика. Все фигуры поставлены строго фронтально, а их

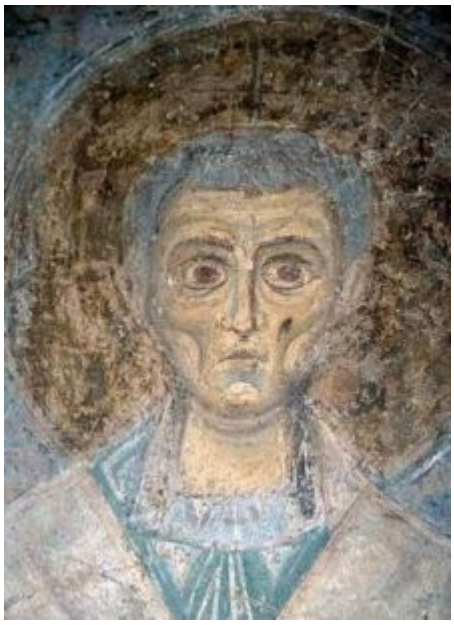
позы, за редким исключением (св. мч. Димитрий, апостолы Петр и Павел) не отличаются разнообразием. Рисунок ликов сводится к системе унифицированных приемов, в которых акцент ставится на огромных глазах с длинными ресницами, дугообразной линией соединяющимися с бровями, тогда как тонкие носы и небольшие, чуть поджатые губы лишь подчеркивают мистическую наполненность взглядов святых (илл.50:52). В то же время, каждый святой находит свой персональный отклик в душе зрителя.

50. Пророк Илия. Фреска северного объема под хорами. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

51. Апостол Павел. Фреска северного объема под хорами. Софийский собор Киева. 1040-е гг.



52. Св. Лазарь. Фреска северного объема под хорами. Софийский собор Киева. 1040-е гг.



Практически в каждом образе ощущается личное дыхание художника, которое становится индивидуальным качеством образа. Изысканность письма, точеная отработанность светотеневой моделировки, которую мы видим в образе св. Димитрия, соседствует с импрессионистическим письмом ликов св. отцов в апсиде Михайловского придела, почти вылепленных напластованиями светло-желтой карнации и зеленых и

коричневых притенений. На соседних плоскостях одного столба можно увидеть два образа, один из которых выполнен с последовательной светотеневой пластической проработкой формы, а в другом единственным носителем выразительности оказывается чеканная линия темного рисунка, контрастирующая с почти белой плоскостью карнации (илл.53:54). Широколицые ангелы с завораживающими, смотрящими сквозь зрителя взглядами гигантских, широко раскрытых глаз, соседствуют с образами святых, которые смотрят чуть в сторону и как будто ловят взгляд зрителя, вовлекая его во взаимную беседу. В этих варьирующихся образах условность постоянно соседствует с почти портретной конкретностью, полная отвлеченность и самоуглубленность взглядов – с постоянно напряженным обращением к зрителю, плавная проработка формы – с графичной выразительностью контрастного рисунка или экспрессивной пластикой мазков (илл. 52).

53. Св. мч. Адриан. Фреска северной наружной галереи. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

54. Св. мчц. Наталия. Фреска северной наружной галереи. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

Среди святых, расположенных в нижней зоне собора, особенно выделяются фигуры апостолов Петра и Павла (илл. 51). Первоапостолы изображены рядом, обращенные друг к другу, согласно устойчивой иконографической традиции, во взаимной беседе. Их образы исполнены величия античных философов, а идеально смоделированные складки одежд уподобляют их фигуры статуям. Лики апостолов написаны в очень выразительной пластической манере, когда форма лепится сочными мазками, моделирующими светотеневую структуру образа. Эта манера письма придает ликам апостолов необычайную живость, которая, в сочетании с величественной мудростью и просветленностью, делает их образы особенно запоминаемыми. Вокруг их безмолвной беседы как будто сосредотачивается весь многоголосный хор софийских святых, которые разнообразием художественных форм и характеристик внутреннего мира вновь открывают перед зрителем бескрайний христианский космос, где Русь обрела свое пристанище.

Работа византийских художников – мозаичистов и фрескистов – за пределами собственно Византии, в других регионах христианского мира была обычным явлением в XI в.

Достаточно вспомнить древнейшую часть мозаик в соборе Сан Марко в Венеции, фрески Софии в Охриде (Македония). В ряду этих памятников София Киевская оказывается ансамблем не только самым большим по площади сохранившейся живописи, но и сыгравшим самую значительную роль в становлении местной, национальной ветви византийской культуры. Величественные образы киевских стенописей с их высокой духовной концентрацией, с интонацией героической преданности высшему идеалу, нашли отражение в разных пластах русской художественной культуры, и реминисценции софийских образов нередко будут встречаться в более поздней живописи русского средневековья.

После Софийского собора князь Ярослав построил в Киеве, неподалеку от главного храма, еще три церкви более скромных размеров, но по той же пятинефной схеме: церковь св. Георгия, возведенную в честь своего святого патрона, церковь св. Ирины в честь небесной покровительницы своей жены, и еще одну, посвящение которой нам неизвестно. К сожалению, от этих храмов сохранились лишь археологические остатки, не содержащие стенописей, однако вряд ли можно усомниться в том, что и они, наподобие Софийского собора, были украшены мозаиками и фресками.

Иконы и книжные миниатюры Киевской Руси

Культурная политика и просветительская деятельность князя Ярослава, не случайно получившего прозвище Мудрый (ум. в 1054 г.), была высоко оценена современниками. Если его отца, князя Владимира, просветителя Руси, сравнивали с самим равноапостольным императором Константином, то Ярослава рассматривали как продолжателя дела отца: Владимир вспахал Русскую землю, пишет летопись, а Ярослав засеял ее семенами Премудрости. В «Слове о Законе и Благодати» – проповеди, составленной киевским митрополитом Иларионом между 1037 и 1050 гг., князья Владимир и Ярослав сравниваются с самими Давидом и Соломоном.

После киевского Софийского собора на Руси были возведены еще два Софийских храма, которые своим расположением отмечали два других, кроме киевского юга, огромных региона тогдашнего Русского государства. В 1045–1052 гг. был выстроен Софийский собор в Новгороде, а, чуть позже – Софийский собор в Полоцке (до 1066 г.). Эти огромные, пятинефные, типологически близкие между собою здания были зримыми свидетельствами политического, конфессионального и культурного единства огромной территории Киевского государства, целостность которого еще сохранялась в середине столетия, хотя уже во второй половине XI в. оно стало клониться к своему распаду. Посвящение этих храмов Софии Премудрости Божией символизировало распространение Премудрости из византийской столицы, от Софии Константинопольской, по всей Руси. К сожалению, Софийский собор в Новгороде в XI в. еще не был расписан, а декорация Софийского собора в Полоцке практически полностью утратилась при его последующих капитальных перестройках.

В храмах Киева, Чернигова, Полоцка не сохранилось ни одной иконы, относящейся к первым десятилетиям христианства на Руси, поскольку эти сооружения были жестоко разорены в 1240 г. безжалостным и разрушительным нашествием Батыя, а затем искажены многочисленными

переделками. Можно, однако, утверждать, что иконное убранство Десятинной церкви должно было отличаться исключительно высоким уровнем, учитывая династические связи ее строителя, князя Владимира, непосредственно с византийским императором Василием II. Несомненно, древние иконы существовали и в других храмах. Так, из описания немецкого путешественника XVI в. Мартина Груневега явствует, что в Софии Киевской были две огромные иконы с изображениями Христа и Богоматери, стоявшие в алтарной преграде.

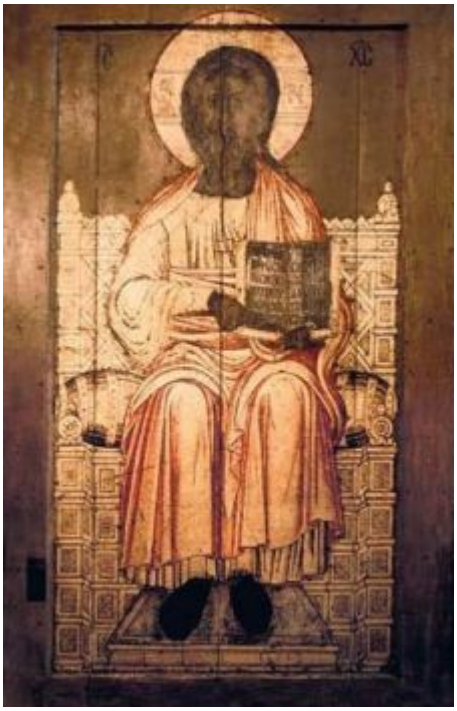
Единственным русским храмом, из числа древнейших, где иконное убранство сохранялось до позднего времени, хотя бы частично, является Софийский собор в Новгороде. Новгородские древности, ввиду разрушения храмов Киева при татарском нашествии, приобрели на Руси огромный авторитет, вплоть до того, что царь Иван Грозный приказал вывезти оттуда множество старинных и особо почитавшихся икон для украшения московских храмов, и, тем самым, возвеличивания его собственной столицы. Тем не менее, первоначальный состав иконного убранства Новгородской Софии может быть реконструирован в общих чертах.

Вероятно, вдоль линии алтарной преграды, поперек всех пяти нефов, около разделяющих эти нефы столбов, были поставлены четыре крупные иконы, которые, при отсутствии стенописей, должны были принять на себя огромную смысловую и художественную нагрузку. Согласно византийскому обычаю X–XI вв., у центральных столбов, фланкирующих главную апсиду, должны были находиться изображения Богоматери (слева) и Христа (справа). В Византии они бывали исполнены в технике мозаики или фрески, но специально выделены (иногда рельефным узорным обрамлением) как своего рода монументальные иконы. В Новгороде, где в XI в. собор еще не был расписан, изображения были исполнены в иконной технике.

Из двух центральных икон до нас дошла только одна, да и та лишь в виде древней доски, перевезенной Иваном Грозным в иконостас Успенского собора Московского Кремля.

Первоначальная живопись не сохранилась, но древняя композиция заново повторена в 1699 г. эта огромная (236х147 см) икона с изображением Христа на троне (илл. 55), прославившаяся уже в древности и получившая индивидуальное название «Спас Златая риза», обнаруживает, с одной стороны, использование распространенных в XI в. византийских мотивов – в рисунке крупных складок, лежащих на коленях в виде арок, в форме роскошного трона с высокой прямой спинкой, украшенной ромбическим узором. С другой стороны, в композиции использованы исключительно редкие иконографические приемы: Спаситель бережно держит раскрытое Евангелие, чуть приподняв его на покрытой тканью левой руке, а правой указывает на строчки на странице книги, где написан текст о Христе-Свете (Ин.8:12). Тем самым тема Света, принесенного в мир воплотившимся Спасителем, соединяется с темой Христа-учителя, что было исключительно актуально для недавно крещеной страны и наглядно показывало молящимся новгородцам величие евангельского учения. Уникальная иконографическая программа либо повторяет несохранившийся византийский образец, либо, что более вероятно, специально разработана для Новгородской Софии на основе редко употреблявшихся византийских мотивов.

55. «Спас Златая риза». Из Софийского собора в Новгороде. Успенский собор Московского Кремля. 1699 гг.



Сохранилась еще одна икона из серии икон Новгородской Софии – «Апостолы Петр и Павел» (илл. 56), того же размера, также стоявшая у одного из столпов (сейчас в Новгородском музее). Оба апостола изображены почти фронтально, чуть развернувшимися в сторону Спасителя, представленного вверху в облаках. Апостол Павел словно показывает зрителю книгу – символ апостольской проповеди, апостол Петр высоко поднимает руку в ораторском жесте. Несмотря на переделки (лики, руки и ступни ног всех фигур переписаны в XVI в.), икона ясно обнаруживает изысканность византийской классицистической традиции – в гармонии пропорций, красоте ракурсов и жестов, и особенно в разнообразии драпировок, то мелко сбившихся, то падающих крупными складками. Интенсивность колорита, цветовая выразительность синих хитонов и розового и желтого плащей, многообразие цветных рефлексов при передаче теней и освещенных участков указывают на органичное восприятие мастером приемов византийской живописи X–XI вв., в том их варианте, который был ориентирован на эллинистическое наследие. Вместе с тем, в иконе уже ощущается приближение новой художественной эпохи, что сказывается в снижении пространственной характеристики. Так, например, поднятая рука апостола Петра

показана еще объемно, как часть статуи (это повторено в живописи XVI в.), тогда как фигуры воспринимаются скорее как рельеф, строго ориентированный на плоскость. Новое проявляется и в трактовке тканей, где уже ощутимо внимание не только к пластике, но и к линиям, к их элегантной ритмической комбинации.

56. Апостолы Петр и Павел. Середина XI в. Из Софийского собора Новгорода. Новгородский музей

Обе иконы были покрыты серебряными позолоченными окладами (отчего и появилось название иконы с изображением Христа «Спас Златая риза», указывающее на ее сверкающий оклад, в том числе и на одеждах Спасителя). Рельефные серебряные изображения на полях расширяли спектр иконографической программы. Так, на несохранившемся окладе иконы «Спас Златая риза» были представлены апостолы, чем подчеркивалась тема проповеди евангельского учения, а на окладе иконы «Апостолы Петр и Павел» (сейчас экспонируется отдельно в Новгородском музее) вверху изображен деисусный чин, а на полях – святые воины-мученики, врачи-бессеребренники и праведные. Сохранились изображения Евстафия, Прокопия, Димитрия, целителей Пантелеимона,

Козьмы и Дамиана, Иоанна и Кира, Варвары и Феклы. Состав изображенных святых в целом отвечает византийской традиции, но оклад отличается от византийских прототипов крупными размерами каждого рельефа и какой-то особой непосредственностью и силой выражения ликов.

Обе иконы Софийского собора в Новгороде были исполнены, бесспорно, одновременно, как части единой программы. Наиболее вероятно, что это произошло вскоре после завершения строительства Софийского собора, то есть в 1050-х гг., но не позже третьей четверти XI в., поскольку в новом храме, не имевшем в ту пору настенной росписи, невозможно было совершать полноценные богослужения без икон. Столь крупные иконы, а также их большие, но хрупкие оклады, состоящие из тонких серебряных пластин, было бы затруднительно везти в Новгород издалека (из Киева или Константинополя). Поэтому уместно предположить, что произведения исполнены на месте, в Новгороде, приглашенными мастерами, работа которых была высококачественным примером для формирующейся местной художественной среды.

Из Новгорода (или из Киева) происходит замечательная, очень крупная двусторонняя икона, перевезенная в Успенский собор Московского Кремля, на лицевой стороне которой изображена «Богоматерь с Младенцем» в типе Одигитрии, а на обороте представлен Георгий Победоносец. Эта икона должна была стоять в наосе храма на особом постаменте, с обеих сторон доступная для поклонения. Если же ее использовали во время торжественной процессии, то из-за больших размеров и тяжести ее должны были везти на специальной повозке, как это изображено в некоторых византийских памятниках. Изображение на лицевой стороне было в XIV в. заново переписано, в стиле палеологовской эпохи (см. илл. 367), но не по всей поверхности, а лишь частично, так что мы и сейчас видим отдельные участки живописи XI в., например, на шее и у ключиц Христа. Поражает светлый, бело-розовый тон этой карнации и необычная для иконописи энергичная лепка, вызывающая в памяти некоторые фрески Софийского собора в Киеве.

На обороте изображен Георгий Победоносец (илл. 57). Выбор именно его фигуры объясняется двояко. С одной стороны, в Византии было принято на обороте двусторонних икон с «Богоматерью Одигитрией» изображать либо Крест, либо «Распятие», либо фигуру мученика, страдания которого напоминали об искупительной жертве Спасителя. Изображения мучеников напоминали о Страстях Христовых, но в иносказательной форме, причем образ Георгия, подвергавшегося, как известно из жития святого, жестоким мучениям, нес эту аллюзию с большой выразительностью. С другой стороны, князю Ярославу Мудрому, как уже сказано, было дано христианское имя Георгий, поскольку этот святой воин-мученик, пользовавшийся большим почитанием во всем христианском мире, особо чтился при византийском императорском дворе, считаясь покровителем императора, знати и войска. Образ Георгия приобрел большую популярность в Киевской Руси, этому святому был посвящен южный придел киевского Софийского собора, а также выстроенный князем Ярославом храм. В начале XII в. в Новгороде появляется Георгиевский (Юрьев) монастырь, находившийся под особым покровительством князей. Изображение Георгия на обороте иконы должно было утвердить почитание великого святого и одновременно прославить князя Ярослава Мудрого, в бытность которого на киевском престоле был построен новгородский Софийский собор.

57. Св. Георгий. Изображение на оборотной стороне двусторонней иконы. Успенский собор Московского Кремля. XI в.

Изображение поражает необычайной внушительностью широкоплечей фигуры, могучим жестом мускулистой руки, значительностью духовной энергии. Перед взором святого, перед его широко открытыми глазами словно открывается видение некоего небесного идеала, заставившее его погрузиться в глубокую задумчивость. Архитектоника лика, его округлость, рисунок глаз и бровей, а главное – его отрешенное выражение, за которым угадывается преодоленность мирских забот и непоколебимая стойкость веры, – все это заставляет вспомнить образы византийской живописи первой половины – середины XI в., в частности, росписи Софийского собора в Киеве. Исключительно светлая карнация не имеет аналогий в сохранившихся иконах XI в. и напоминает произведения ранневизантийского времени, энкаустические иконы VI–VII вв., а через них – и традиции античного искусства. На древность приемов указывает и конкретность, почти материальность изображения пластинчатых доспехов и гривны на шее, символизирующей принятые мучеником страдания.

Но в изображении Георгия появились и новые художественные интонации. В отличие от древнего фрагмента, сохранившегося на лицевой стороне, живопись на обороте -- тщательно сглаженная, изысканная, словно светящаяся эмаль. Лик Георгия, в отличие от юношеских типов первой половины XI в., с их круглыми, полными щеками, выглядит чуть более аскетичным, поэтому контур скул хотя еще и не виден, но уже угадывается в рельефе его лица. Двусторонняя икона создана на стыке художественных эпох, как и две другие иконы новгородского Софийского собора, то есть в 1050-х гг. или чуть позже, в третьей четверти XI в.

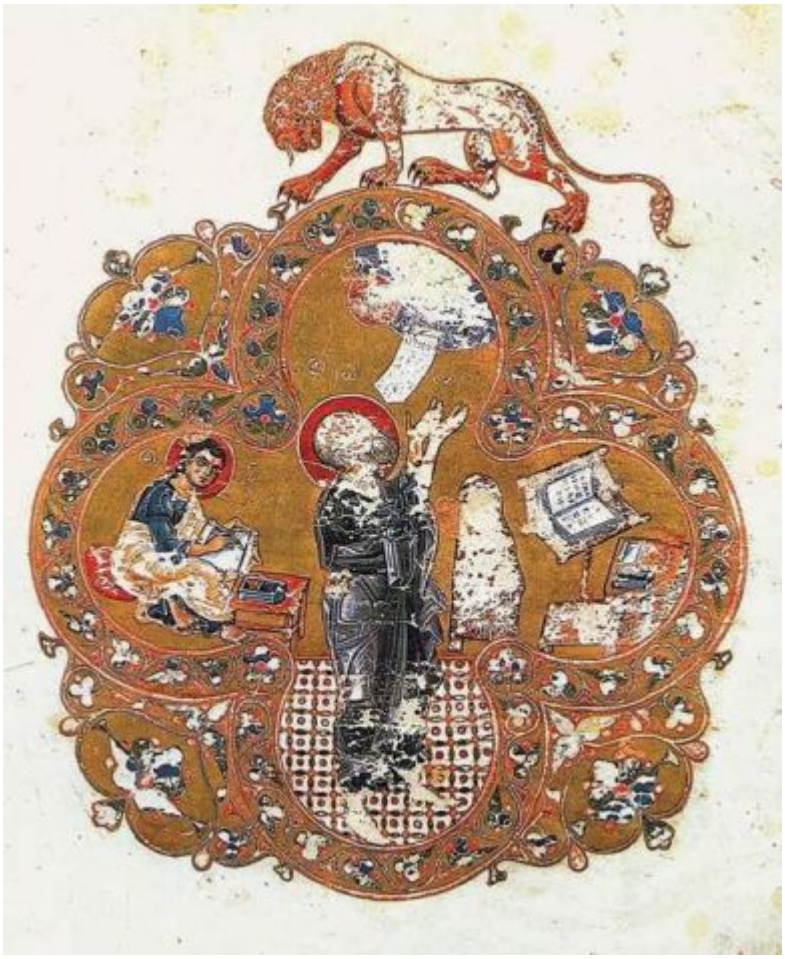
В Киевской Руси придавали огромное значение переписке и украшению книг. Большая роль в этой сфере принадлежала князьям, выступавшим в качестве заказчиков и оплачивавшим дорогую, но столь необходимую для страны работу. Повесть временных лет особо выделяет деятельность Ярослава Мудрого, который, как сообщает специально составленная Похвала этому князю, и сам любил читать книги ночью и днем, и призвал многочисленных писцов для перевода книг с греческого языка и их переписи. Напоминая о содержащейся в книгах Божественной премудрости, летопись отмечает разные виды текстов, которые, очевидно, и переписывались при княжеском дворе: это были пророческие поучения, Евангелия, деяния и послания апостолов, жития святых. Многие из книг, переписанных при Ярославе, были вложены им в Софийский собор в Киеве, которому он уделял особое внимание, будучи его ктитором. Среди них должны были быть и богато украшенные рукописи литургического предназначения. К сожалению, до нашего времени эти книги не сохранились. Вероятнее всего, богатейшая Софийская библиотека, как и книжные собрания других храмов и монастырей, погибла во время нашествия Батыя в 1240 г.

От середины XI в. сохранилась лишь одна из важнейших иллюстрированных рукописей: напрестольное Евангелие новгородского Софийского собора (РНБ, F. п. I. 5). Диакон Григорий, как следует из записи в конце книги, переписывал Евангелие на протяжении зимы, с 21 октября 1056 по 12 мая

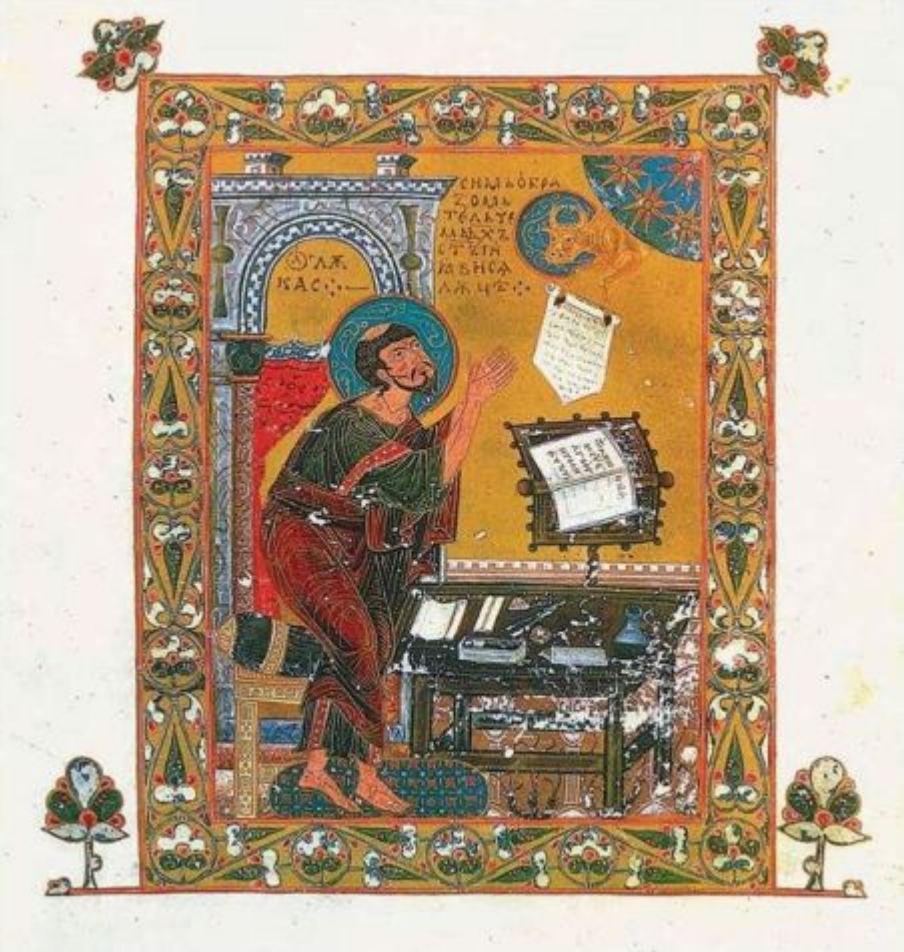
1057 г., по заказу новгородского посадника Остромира. В это время уже не было в живых ни князя Ярослава Мудрого (ум в 1054 г.), ни его сына Владимира, которому было поручено править Новгородом (ум. в 1052 г.). Киевский великокняжеский престол занимал Изяслав, другой сын Ярослава Мудрого, а управлять Новгородом он поручил Остромиру, который являлся его родственником (по женской линии). Таким образом, Остромир не принадлежал к княжескому роду, но выполнял функции князя и продолжал украшать Софийский собор в Новгороде, построенный при его предшественнике – князе.

Остромирово Евангелие было напрестольным Евангелием новгородского Софийского собора, его торжественно выносили во время процессий, поднимали и показывали народу в определенные моменты литургии. По некоторым данным, Остромирово Евангелие было заказано как копия напрестольного Евангелия Киевской Софии. Оно украшено характерным для византийских рукописей растительным орнаментом в заставках, крупными инициалами с очень редкими для византийских рукописей мотивами, а также тремя портретами евангелистов – Иоанна (илл. 58), Луки (илл. 59) и Марка. По каким-то причинам изображение Матфея исполнено не было, и предназначенный для него лист остался свободным.

58. Евангелист Иоанн с Прохором. Миниатюра Остромирова Евангелия. 1056–1057 гг. РНБ, F. п. I. 5



59. Евангелист Лука. Миниатюра Остромирова Евангелия. 1056–1057 гг. РНБ, F. п. I. 5



В рукописях всего христианского средневековья, в том числе в византийских и русских, часто изображался момент снисхождения с небес Божественной благодати, которая вдохновляла составителя текста. Особенно прославились в этом отношении миниатюры в западноевропейских рукописях круга Каролингов, VIII–IX вв., где фантастические существа – персонификации евангелистов разворачивают над сидящими авторами принесенные с небес тексты. Композиции в Остромировом Евангелии своей напористостью, наглядностью изображения Божественной инспирации напоминают каролингские миниатюры, хотя и не копируют их в деталях. Возможно, такой иконографический вариант существовал некогда и в византийском искусстве, но дошел до нас только в виде славянского отголоска в Остромировом Евангелии. Животные – символы (орел у Иоанна, телец у Луки, лев у Марка) держат свитки с текстами, спуская их с небес, а

евангелисты, благоговейно воздев к ним руки, стремятся принять драгоценный дар. Приземистые пропорции фигур, укрупненные кисти рук, выражение беспредельной преданности на ликах, ощущение великой значительности события – все это роднит миниатюры Остромирова Евангелия с монументальными росписями Софии Киевской, а более всего – с фигурами апостолов из мозаичной «Евхаристии» в апсиде. Эта перекличка образов объясняется не только стилистической однородностью памятников, но и перекличкой ситуаций: и здесь, и там апостолы и евангелисты приобщаются к божественной истине, получают благодать.

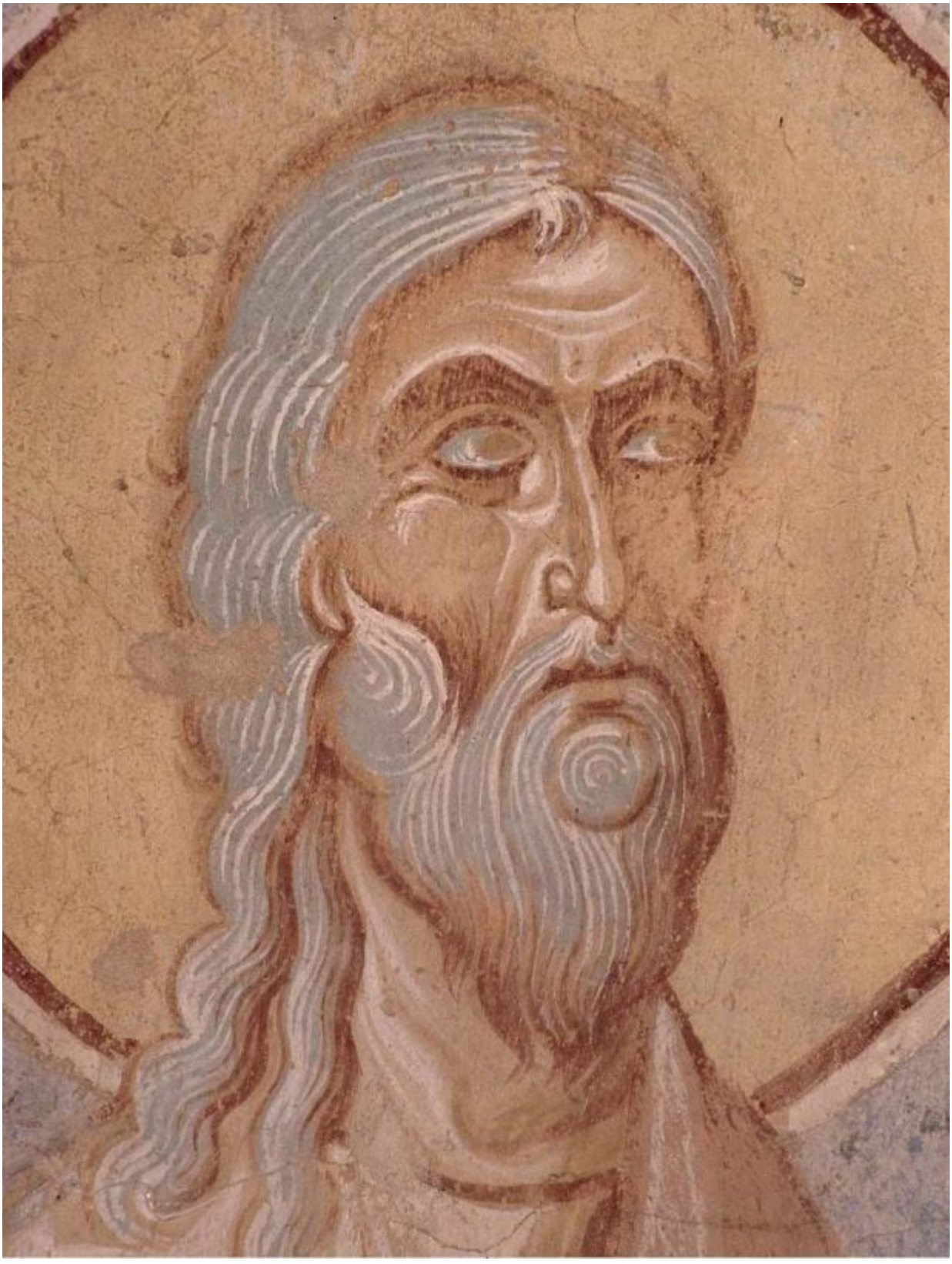
Для новокрещеной славянской среды было очень важно не только наглядно изобразить событие, но и пояснить его. Вот почему на одной из миниатюр – с Лукой – прямо на фоне начертано крупными буквами: «Сим образом тельцом Дух Святый явися Луке».

Миниатюры исполнены двумя художниками. Первый из них, написавший композицию с Иоанном Богословом, работал в «большом стиле», он вполне мог писать иконы и участвовать в росписи храмов Ярослава Мудрого. Его фигуры монументальны; они, если и не статуарны, то занимают определенное место в пространстве. Драпировки одежд – осязаемые и рельефные, а единственный хорошо сохранившийся лик – юного Прохора – округлый, румяный и большеглазый. Он напоминает лики из Софийских фресок, но одновременно похож и на св. Георгия из рассмотренной двусторонней иконы.

Две другие миниатюры исполнены в неподражаемом стиле, единственном в своем роде. Мастер этих миниатюр имитировал перегородчатую эмаль: ее тонкие золотые контуры, плоскостные силуэтные изображения, ровные участки насыщенных цветов, интенсивно-розовую карнацию и яркие инкрустированные глаза с черными зрачками на белой эмали. От XI в. ни в Византии, ни тем более на Руси не сохранилось таких больших эмалевых пластин и столь монументальных, величественных изображений. Второй мастер миниатюр Остромирова Евангелия был виртуозом, создавшим уникальный парафраз произведений «малых форм» в живописи.

Ни один мотив, изображенный в миниатюрах Остромирова Евангелия, не является порождением русской почвы; все они, или почти все, находят аналогию в искусстве Византии. Но миниатюры новгородской рукописи отличаются от современных им византийских произведений не только выбором редкого иконографического варианта, пышными орнаментальными рамами, особенно в композиции с Иоанном, непринужденным рисунком льва, словно разгуливающего над этой миниатюрой, не только уникальным опытом имитации перегородчатой эмали, но и особым соединением монументальной серьезности с простодушной непосредственностью, в чем сказалось воздействие местной, русской культурной среды, которая впитывала нормы христианского искусства и по-своему на них откликалась.

60. Пророк Михей. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.



Глава II. Киевские и русские земли в конце XI И XII столетии

После смерти Ярослава Мудрого в 1054 г. власть досталась его сыновьям, из которых старший, Изяслав, стал киевским князем, а Святослав и Всеволод получили другие наделы, подчиняясь Киеву, долго еще остававшемуся номинальной столицей Руси. Однако центробежные тенденции постепенно брали верх. В результате заговора Изяслав был в 1073 г. свергнут братьями, скитался по Европе, а в 1078 г. погиб. Началась череда феодальных войн, часто приводивших к братоубийственному кровопролитию и длившихся вплоть до татарского нашествия. Происходил распад некогда могущественного государства на мелкие княжества. Выделяются три центра: Новгород на севере, Владимир на северо-востоке и Галич на юго-западе. Внуку Ярослава Мудрого Владимиру Мономаху еще удается удерживать централизованную власть над всей Русью. Однако с его кончиной (1125) первым отпадает Новгород, где постепенно формируется боярская республика с системой вечевого правления, в которой князь играет второстепенную роль. В середине столетия небывалую политическую силу приобретают Галицко-Волынское и Владимиро-Суздальское княжества, могущество которых будет подорвано уже в XIII в. опустошительным нашествием татаро-монгольских полчищ.

Последняя треть XI в. и XII в. для всего христианского мира явились переломной эпохой, когда могучие в прошлом империи и царства, под воздействием внешних врагов и бесконечных внутренних раздоров, оказались расчлененными на небольшие государства и княжества. этот закономерный исторический процесс, который принято называть периодом феодальной раздробленности, не обошел даже Византийскую империю, воспринимавшуюся всем средневековым миром как образец несокрушимой имперской власти, освященной небесами и олицетворявшей образ божественного мироустройства. Лишь последние годы XI в. отмечены подъемом государственности,

что было связано с деятельностью Алексея I Комнина (1081–1118) – основателя новой императорской династии Комнинов, которая дала имя более чем вековой эпохе в истории Византии. Его наследники и последователи пытались возродить былое величие империи, оттягивая кризис, который разразился 12 апреля 1204 г., когда армия крестоносцев захватила, сожгла и разграбила Константинополь, погребя под его развалинами мечты о единении христианского мира перед лицом надвигавшейся с востока мусульманской опасности.

Несмотря на политическую нестабильность, постоянные войны с внешними врагами и внутреннюю междоусобицу, XII столетие является золотым веком для культуры Византии и Руси. Особенно отчетливо этот подъем ощущается в искусстве, где, начиная с середины XI и особенно в начале XII в., формулируется новый эстетический и духовный идеал византийской святости – идеал, в котором соседствует аскетическая строгость и молитвенная отрешенность, и в то же время – эмоциональность образов, изысканность и утонченность художественных приемов. В живописи комниновского периода вырабатывается регламентированный художественный язык, который, тем не менее, живо реагирует на духовные настроения эпохи. Новым явлением становится особая богословская активность искусства, которое в зримых образах утверждает и разъясняет вероучебные догматы христианства.

Особенность русской культуры в этот период – ее все большее распространение вширь по Руси, а также разнообразие ее вариантов. Наследники Ярослава строят свои фамильные монастыри в самом Киеве и его окрестностях, а их сыновья и внуки возводят каменные храмы в своих отдаленных и иногда совсем скромных княжествах. Новые церкви украшаются стенописями и иконами, создаются книги, украшенные богатыми орнаментами и роскошными миниатюрами. Местные вкусы, зависящие от конкретной ситуации в том или ином княжестве, переплетаются с византийскими и киевскими традициями, определяя локальное своеобразие искусства разных русских центров.

Намечается несколько узловых этапов. Последняя треть XI – первая треть XII в. – это время создания больших княжеских и монастырских соборов Киева и Новгорода, время крупных форм и торжественного, монументального стиля в живописи. Для украшения огромных соборов привлекается большое количество русских мастеров, и, таким образом, начинает формироваться местная традиция. Вторая треть XII в. – время переходное, когда в искусстве нарастает эмоциональность характеристики и экспрессия художественного языка. Наконец, в последней трети XII в. в русской живописи отражаются многие грани позднекомниновского стиля, усиливаются местные особенности и происходит поворот к новой монументальности, предвещая рождение искусства XIII в.

Киевская монументальная живопись конца XI – начала XII вв.

Расцвет русского искусства домонгольского периода, и в первую очередь монументальной живописи, который можно отметить с конца XI и особенно в начале XII в., естественно, был связан с теми художественными процессами, которые происходили в это время в византийском искусстве. Идеалы аскезы и монашеского уединения, все настойчивее звучащие в это время в византийской живописи, находят понимание и на Руси, где с середины XI в. появляются свои монастыри, населенные пока еще немногочисленной братией, но имеющие уже своих подвижников и учителей, среди которых наиболее почитаемыми являлись преподобные Антоний и Феодосий Печерские. Созданная ими Киево-Печерская Лавра сосредоточила в своих стенах многих монахов, среди которых были и иконописцы, и мастера книжной миниатюры, и переписчики книг. Осваивая греческую духовную культуру, они открывали ей путь для распространения по всей Руси. С Киево-Печерской Лаврой связаны имена Нестора-летописца – «отца русской истории», а также Алимпия, ставшего своего рода символом начала самостоятельного русского иконописания. Многие монахи Лавры на протяжении XI – начала XIII в. становились епископами русских кафедр и сыграли затем выдающуюся роль в истории Русской Церкви.

Центральным храмом Лавры был огромный Успенский собор (1073–1077), который, к сожалению, не пережил многочисленных трагических перипетий русской истории и сейчас существует в современной реконструкции. Киево-Печерский Патерик в красочных и иногда легендарных словах описывает историю чудесного создания этого собора, который был построен и расписан греческими мастерами, пришедшими, согласно преданию, из константинопольского Влахернского монастыря по благословению являвшейся им Богородицы. Создав в 1084–1089 гг. росписи Успенского собора, художники остались монахами в стенах Лавры и основали там живописную

школу, из которой и вышел инок Алимпий. Таким образом, сведения Киево-Печерского патерика концентрируют внимание на роли Лавры как центра художественной культуры, несомненно, игравшего важную роль в развитии русского иконописания и монументальной живописи.

Согласно более поздним описаниям XVII в., Успенский собор был украшен, как и Софийский или Десятинный соборы, мозаиками и фресками. Алтарь и купол были выделены драгоценной мозаикой, и в них были изображены Пантократор и Богоматерь, представленная в иконографии Оранты, видимо, аналогичная Богоматери в конхе Софии Киевской. Фигура алтарной Богоматери сильно пострадала при нашествии Батыя, подвергшись умышленному разрушению с целью поругания и грабежа.

Тем не менее, еще в середине XVII в. проезжавший через Киев диакон Павел Алеппский, сопровождавший Антиохийского патриарха Макария, восторженно отзывался об этих изображениях. Так, он пишет: «Наверху большого купола изображен Господь – да будет прославлено имя Его!» «Святой алтарь очень высок... От верху полукруглой его арки до половины его изображены: Владычица, стоя благословляющая, с платом у пояса, а ниже ее Господь, окруженный архиереями, – мозаикой с золотом, как в Св. Софии и в церкви Вифлеема».

Внимание Павла Алеппского привлек и огромный храмовый образ Успения Богоматери, выполненный фреской и занимавший всю северную стену храма. Он пишет: «На стене … начиная от верха изображено Успение Богородицы и апостолы, восхищаемые в облаках; каждый апостол имеет при себе ангела. Внизу же изображены апостолы, собравшиеся вокруг мраморного гроба св. Девы; саван раскрыт, и они, в изумлении, поднимают руки к небу, говоря: «Она вознеслась!». Особенностью этой гигантской композиции явилась ее иконография, в которой значительное место отводилось сцене чудесного перенесения апостолов на облака, к одру Богоматери. Данный сюжет, получивший название «Облачного Успения», с XII в. приобретет распространение именно в русской живописи, где ему будет придаваться особое значение.

Этот факт, вне сомнения, связан с почитанием данного образа и в целом всего, что было связано с Успенским собором Киево-Печерской Лавры, который уже вскоре после завершения строительства стал первой русской «богозданной» святыней, возведенной и украшенной, согласно церковному преданию, при прямом участии небесных сил.

Обращение к образцам Успенского собора и их повтор в различных памятниках древней Руси имело программное значение. Киево-Печерский Патерик сообщает, что Владимир Мономах в самом начале XII столетия возвел Успенский собор в Суздале «в меру» Дивной Печерской церкви и, более того, повелел украсить его фресками с повторением системы росписи Печерского образца. По всей видимости, это был далеко не единственный случай копирования тех или иных образцов, заимствованных из Успенского собора. Так, с Печерским собором следует связывать распространение на Руси иконографии так называемого «Успенского» цикла, повествующего о событиях Успения и чудесах, происходивших от реликвий Богородицы. С этим циклом связано и распространение темы Покрова – праздника и изображения, имевшего особое значение в русской культуре.

Вероятно, к периоду деятельности артели, расписавшей Успенский собор Киево-Печерской Лавры, относится небольшой фрагмент из еще ждущей своего раскрытия монументальной композиции «Страшный Суд» в Михайловском соборе Выдубицкого монастыря, который можно датировать временем строительства храма (1089) (илл. 61). Тема «Страшного Суда» оказывается чрезвычайно популярной в русской монументальной живописи, и, вероятнее всего, эта традиция идет от не дошедших до нас церковных декораций Киева, относящихся к самому начальному периоду русского христианства. Как уже упоминалось, в предании о выборе веры, включенном в древнейшую русскую летопись, говорится, что одно из решающих впечатлений на крестителя Руси князя Владимира произвел рассказ греческого монаха о «Страшном Суде», который был подкреплен изображением этого события, поданным князю на «хартии» (свитке). Представленные на

Выдубицкой фреске фигуры апостолов и ведущего их ангела из сцены «Шествие праведных в рай» изображены в сложных поворотах, их движения имеют некоторую угловатость и скованность, а лики, написанные в очень простой технике, приобретают ту меру экспрессивности, которая граничит с гротескностью (лик апостола Петра). Внутреннее напряжение изображенных здесь персонажей в полной мере соответствует переживанию события. Сочетание аскетизма художественного языка и духовной сосредоточенности образов говорит о том, что в Киеве конца XI в. уже существовало искусство, ориентированное на строгие идеалы монашеской аскезы.

61. Шествие праведников в рай. Фрагмент «Страшного Суда». Михайловский собор Выдубицкого монастыря в Киеве. Около 1089 г.

Киев на рубеже XI–XII вв. продолжает оставаться главным центром христианской культуры на Руси. К сожалению, подавляющая масса памятников погибла во время страшного опустошения города при нашествии Батыя в 1240 г., но и сохранившиеся фрагменты росписей XII в., раскрытые реставраторами на стенах храмов или обнаруженные археологами в развалах разрушенных церквей, говорят о многогранности киевского искусства, отражавшего обширный

спектр стилистических движений византийской живописи того времени.

Вероятно, костяк киевских художественных артелей продолжают составлять приглашенные или уже осевшие в Киеве греческие мастера. Одна из таких артелей украсила около 1112 г. Михайловский Златоверхий собор. В соборе до его варварского разрушения в 1935 г. сохранялись мозаические композиции в алтаре, а также фрагменты фресок в предалтарном пространстве. интенсивность работ в Киеве была настолько высока, что греческие мозаичисты использовали смальту местного производства, мастерская по изготовлению которой была найдена археологами недалеко от собора. В алтаре находилась мозаическая «Евхаристия» (илл. 62), на столбах – несколько фигур святых, из которых отличались наилучшей сохранностью изображения архидьякона Стефана (илл. 63), апостола Фаддея и великомученика Димитрия Солунского (илл. 64). На алтарных столбах располагались фресковое «Благовещение» и фигуры первосвященников Захарии и Самуила, а на других участках – фигуры Николая Чудотворца, других святых, орнаменты. Выявленные участки древней декорации перед разрушением храма были сняты со стен и в настоящее время хранятся в Киеве и музеях России. Однако, собор не был полностью обследован на предмет выявления древней стенописи, и не исключено, что под его развалинами оказались погребенными драгоценные участки мозаик и фресок XII в.

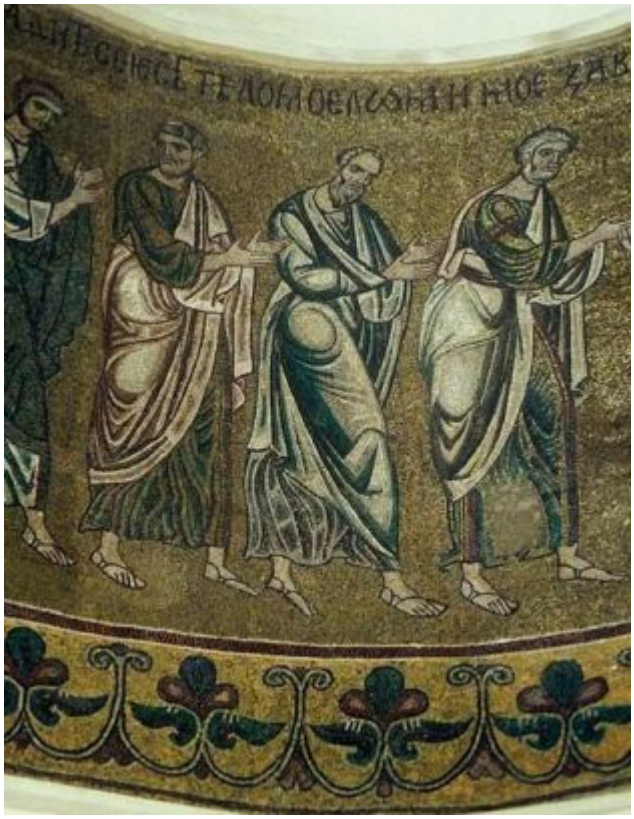
62. Христос и ангел из Евхаристии. Центральная часть композиции. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

63. Архидиакон Стефан. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около *1112 г.*

64. Св. мч. Димитрий Солунский. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

Росписи Михайловского собора представляют собой одно из ярчайших явлений византийской живописи раннего XII в. Михайловские мозаики имеют четко продуманное и классически организованное композиционное построение, рисунок драпировок в них идеально выверен, лики индивидуализированы и обладают психологической наполненностью. «Евхаристия» из Михайловского монастыря, с гибкими и стройными фигурами апостолов, их разнообразными позами, выражающими благоговейное ожидание причастия и взволнованное обсуждение события, с их тонкими одухотворенными ликами, переливчатыми многоцветными тканями одежд, словно пронизанных светом, является одним из лучших произведений живописи византийского круга XII в. (илл. 65). Появление в Киеве памятников такого рода имело принципиальное значение для истории русской культуры, сравнимое с привозом иконы «Богоматери Владимирской».

65. Апостолы из Евхаристии. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.



Михайловские мозаики часто сопоставляются исследователями с центральным памятником комниновского стиля – мозаиками Дафни (около 1100). Действительно, сходство этих ансамблей представляется несомненным и выражается оно, прежде всего, в их общей классической основе, под которой следует понимать выветренность пропорций, соразмерность масштабных соотношений, статуарность и уравновешенность фигур, живописный иллюзионизм, а в целом тяготение к античным нормам в построении изображения. Однако столь же очевидно и стилистическое различие обоих ансамблей. При всей внешней классичности, образы Михайловских мозаик обладают более резкими и обостренными характеристиками. В некоторой удлиненности пропорций, жесткости линий рисунка и абстрактной отвлеченности высветлений на складках одежд уже явственно ощущается нарастание драматизма, предчувствие экспрессивного стиля, который станет главным художественным явлением в живописи зрелого XII в. (илл. 66). Сами фигуры постепенно утрачивают пространственность, они уплощаются и

дематериализуются, тогда как в ликах и контурах фигур все больше усиливается экспрессия линии.

66. Апостолы из Евхаристии. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

Если мозаики Михайловского собора в полной мере соответствуют строго регламентированным требованиям этой техники, что выражается в жестком рисунке, ярких цветовых соотношениях, четкости очертаний, высветлений, ликов, то фресковые участки сохранившейся декорации собора открывают иные возможности работавших здесь художников, чья умудренность и опыт основаны на тех же традициях классического византийского искусства. Особенно показателен в этом отношении пророк Захария, в чьем образе оживают античные образцы (илл. 67). Его фигура написана в манере свободной живописи, где преобладает не традиционная определенность системы письма, а легкое движение кисти, виртуозная непринужденность, почти эллинистическая в своей выразительности осанка, напоминающая фигуру античного

философа, портретная эмоциональность сосредоточенного облика.

67. Пророк Захария. Фреска Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

68. Богоматерь из Благовещения. Фреска Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

Иную сторону этого утонченного искусства демонстрирует нам «Благовещение», где, к сожалению, сама живопись сохранилась довольно плохо, но хорошо читаются все иконографические подробности изображения. Главной особенностью этой фрески являются различные детали, окружающие фигуру сидящей за пряжей Богоматери: расположенные за ее спиной город и стена, выглядывающий из-за нее сад, а также сама поза Богоматери, которая, сидя на престоле, обернулась к явившемуся ей архангелу, и смиренно приемлет явившуюся благодать, что показано через жест ее рук, выражающих и внутренний трепет, и покорность высшей судьбе (илл. 68). Указанные детали появляются не ради усложнения композиционного строя, но отражают новые тенденции в византийском искусстве раннего XII в., когда в нем стали появляться мотивы, иллюстрирующие тот или иной богослужебный текст. В данном случае изображения города, стены и огражденного сада могут быть связаны с эпитетами Богоматери, которые мы встречаем в Акафисте Богоматери:

«Радуйся, Владычице, одушевленный раю, древо посреде имея жизни Господа», «граде всех Царя», «цвет неувядаемый», «вертоград Господень», «покров и держава, стена и утверждение», и, наконец, «царствия нерушимая стена».

Новые тенденции находят развитие во фресках церкви Спаса на Берестове, построенной князем Владимиром Мономахом между 1113 и 1125 гг. и тогда же расписанной. Фрески сохранились только в своде нартекса, где из-под поздних записей сейчас раскрыта монументальная композиция «Явление Христа апостолам на море Тивериадском» (илл. 69). Живопись приобретает характер контурного рисунка, заполненного локальными раскрасками, выдержанными в достаточно ограниченном колорите, тогда как традиционные богатые пробелки одежд, тонкие проработал ликов сведены до минимума (илл. 70). Намеренная скупость художественных средств, уплощение фигур, их дематериализация указывают на то, что идеалы аскетизации искусства выходят за пределы монашеской среды и приобретают более широкое распространение.

69. .Явление Христа апостолам на Тивериадском море. Фреска церкви Спаса на Берестове. 1113–1125

70. Явление Христа апостолам на Тивериадском море. Деталь. Фреска церкви Спаса на Берестове. 1113–1125 гг.

Иконы и книжные миниатюры Киева позднего XI века

От последней трети XI в. до нас не дошло ни одной иконы из киевских храмов или дворцов, почти дотла разоренных татарами и последующими иноземными властителями. Лишь «Богоматерь Владимирская» (ГТГ), константинопольская икона, доставленная в Киев около 1131 г. и, к счастью для ее будущей сохранности, в 1155 г. увезенная оттуда Андреем Боголюбским во Владимир, дает представление о вкусах Киева в сфере иконописи. Ее утонченная эмоциональность и поэтическая созерцательность, развивая линию, начавшуюся ансамблем стенописей Михайловского Златоверхого монастыря, оказали, в свою очередь, большое воздействие на русскую иконопись, которая воспроизводила и варьировала интонации этого образа даже в XV в.

О некоторых киевских иконах мы располагаем сведениями письменных источников, а также репликами в поздней иконописи. Киево-Печерский патерик сообщает предание о том, что Сама Богоматерь, явившись в константинопольском Влахернском монастыре будущим строителям Киево-Печерской Успенской церкви, дала им с собою икону со своим изображением для поставления в храме. Наиболее вероятно, что это было изображение Богоматери с младенцем на престоле, во фронтальной позе (повторение, как считается, одной из чтимых икон Влахерн), причем подножие престола имело необычную примету – высокую аркаду (реплики – миниатюра Молитвенника Гертруды, илл. 77, и икона XIII в. «Богоматерь Свенская-Печерская» в ГТГ, илл. 223). Кроме того, в Печерском монастыре находилась небольшая икона «Успение», которая одновременно служила и реликварием. Самые ранние реплики этого исчезнувшего реликвария сохранились от XVII в., когда в Киеве постепенно восстанавливалось почитание древностей Печерского монастыря.

В киевских храмах находились и другие особо ценные иконы, вероятно, византийского происхождения, почитавшиеся как чудотворные, например, икона св. Николая, стоявшая в Софийском соборе на хорах, которые служили, как известно, местом пребывания князя и его семьи. Предание о чуде от этой иконы, спасшей утонувшего в Днепре младенца, было записано в Киеве во второй половине XI в.

В последней трети XI в. в Киеве появились иконные изображения первых русских святых. это были, прежде всего, иконы св. князей-мучеников Бориса и Глеба, младших сыновей князя Владимира Святого. Они были убиты в 1017 г. во время войны за киевское престолонаследие. В 1072 г. близ Киева, в Вышгороде был построен их храм-мавзолей, где, несомненно, уже были их изображения, а в 1115 г. в заново выстроенном храме их иконы были исполнены с особой роскошью. в 1080-х гг. в Киево-Печерской лавре были иконные портреты преподобных Антония и Феодосия, основателей монастыря: эти иконы, по рассказу Патерика, обладали таким точным портретным сходством, что, когда их принесли показать царьградским мастерам, те опознали в изображенных монахах, к тому времени уже умерших, своих давних заказчиков.

Несомненно, в церквах и монастырях древнего Киева были иллюминированные литургические рукописи, в частности, напрестольные Евангелия. Однако до нас дошли лишь два манускрипта другого рода, оба они были дворцовыми, принадлежали к княжескому обиходу, оба свидетельствуют о разнообразии интересов и богатой духовной культуре киевской княжеской среды. Одной из этих рукописей является изборник Святослава (ГИМ, Син. 1043), который был переписан в 1073 г. для князя Святослава, одного из сыновей Ярослава Мудрого (илл.71:72). Как полагают, это копия или вольное повторение такого же давно исчезнувшего сборника, созданного для болгарского царя Симеона (893–927), который, в свою очередь, был репликой одного из сборников на греческом языке, какие создавались для образованных представителей аристократической среды в Византии в IX–X вв. Но ни один из дошедших до нас византийских прототипов не имеет столь

развитого художественного оформления. В состав объемистого (266 двусторонних мелко исписанных листов) манускрипта 1073 г. входят сочинения по вопросам христианской веры (например, «Вопросы и ответы» Анастасия Синаита), комментарии св. отцов на книги Нового Завета, сочинения по риторике, истории и т.д. Миниатюры в этой рукописи не иллюстрируют текст, а сопровождают его, образуя параллельный смысловой ряд. На развороте илл. 1 об. – 2 представлены Христос на троне и князь Святослав, подносящий книгу Христу и сопровождаемый семьей – княгиней и шестью сыновьями. эта миниатюра, плохо сохранившаяся, была исполнена довольно примитивно – чуть подцвеченным рисунком, но интересна как исторический документ и один из первых опытов русского портрета.

71. Миниатюра изборника Святослава. Киев, 1073 г. ГИМ, Син. 1043

72. Миниатюра изборника Святослава. Киев, 1073 г. ГиМ, Син. 1043

73. Миниатюра изборника Святослава. Киев, 1073 г. ГиМ, Син. 1043

На илл. 3, 3 об., 128 и 128 об. помещены еще четыре миниатюры, одного и того же типа, с группами святителей и преподобных (илл. 71–74). Они являются не портретами авторов сочинений (лишь некоторые из изображенных принадлежат к числу авторов), а создают собирательный образ христианской книжной мудрости, основанной на сочинениях св. отцов. в центре миниатюры на л. 3 представлен Кирилл Александрийский в характерной для его иконографии шапочке (илл. 74), на л. 3 об. видны Василий Великий (или Григорий Богослов) и Иоанн Златоуст. Подобные групповые композиции известны в византийской миниатюре XI–XII вв. (Евангельские чтения в монастыре Дионисиат на Афоне, cod. 587 m, две рукописи Panoplia Dogmatica Евфимия Зигабена, Vat. gr. 666 и ГИМ, греч. 387). Все четыре миниатюры имеют большие орнаментированные рамы в виде храмов, которые заполнены роскошным «эмалевыми орнаментом и окружены райскими птицами. Такой тип обрамлений, символизирующий Премудрость, христианскую Церковь, окончательно сложился в

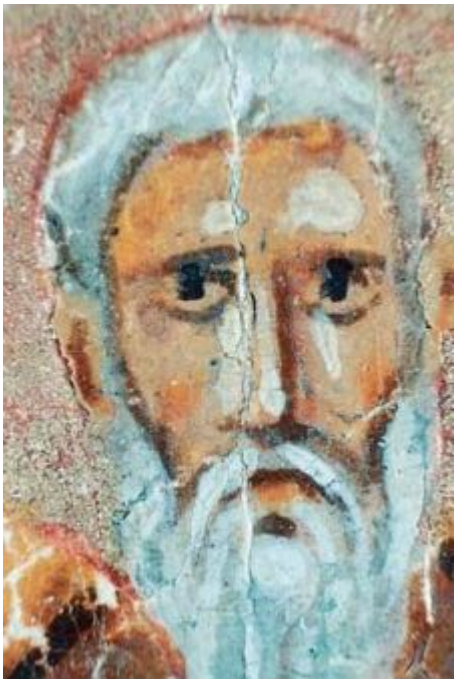
византийском искусстве, видимо, именно в XI в. на основе позднеантичных и византийских арочных обрамлений и раннесредневековых изображений Гроба Господня в Иерусалиме и храма Воскресения. В византийском искусстве обрамления в виде храмов сохранились лишь от XII в., тогда как русские памятники позволяют судить о ранней фазе их развития.

74. Отцы Церкви. Деталь миниатюры изборника Святослава. Киев, 1073 г. ГИМ, Син. 1043. Деталь

Все четыре обрамления настолько крупные, монументальные, яркие, что главным в каждой миниатюре становится именно образ храма, а не изображения св. отцов. На илл. 3, 3 об. храмы многокупольные, участки для фигур – относительно широкие. Стройные фигуры и вдохновенные лики представлены в свободной, живописной манере, напоминающей фреску, и имеют удивительное сходство с некоторыми византийскими стенописями второй половины – конца XI в., например, с фигурами св. иноков на откосах окон в южной галере собора Св. Софии в Салониках. В миниатюрах на илл. 128, 128 об. храмы однокупольные и приземистые, арки для фигур – совсем узкие, в группах изображены только епископы, причем без нимбов, фигуры и лики исполнены более примитивно, с акцентом на контур и раскраску. Можно полагать,

что обрамления миниатюр и две заставки (илл. 4 и 129) исполнены двумя мастерами-орнаментаторами, а сами миниатюры – тоже двумя или даже тремя художниками (илл. 75). В совмещении многих типов орнамента в пределах одной композиции, в повышенной яркости цвета, с усилением роли красного и зеленого вместо византийской сине-золотой гаммы, можно видеть русские особенности памятника. Красота и символическая насыщенность изборника 1073 г. дополняется рисунками на полях, среди которых выделяются изображения знаков зодиака, а также птиц и животных у фонтанов или по сторонам строчек текста –источника Премудрости.

75. Лик преподобного. Деталь миниатюры Изборника Святослава. Киев 1073 г. ГИМ, Син. 1043



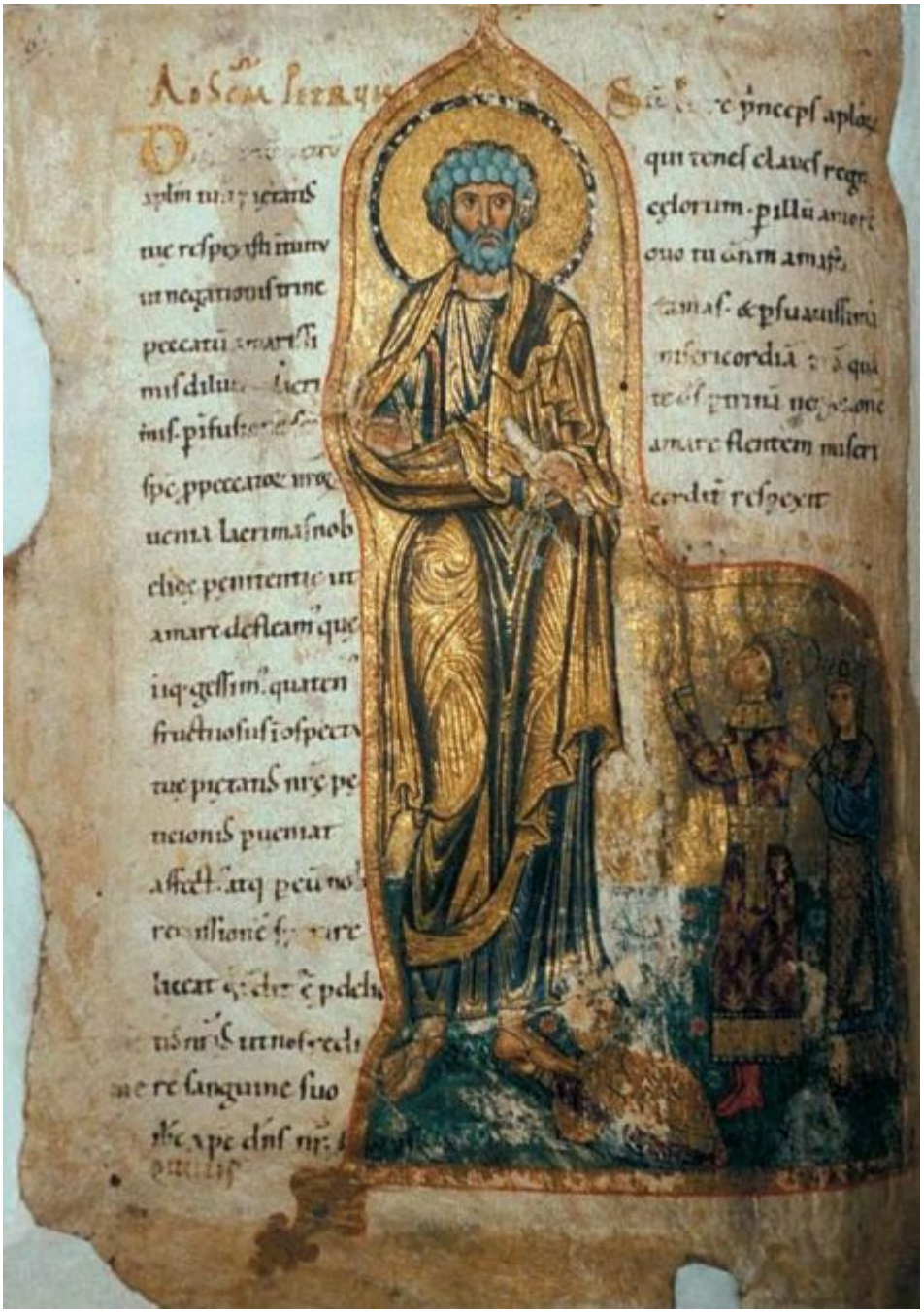
Второй киевский манускрипт – так называемый Молитвенник княгини Гертруды (Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI), представляющий собой дополнение к латинской Псалтири конца X в. с роскошными миниатюрами Оттоновского периода, которая оказалась в составе приданого польской принцессы Гертруды, выданной замуж за киевского князя Изяслава, сына Ярослава Мудрого. Псалтирь была дополнена латинскими календарями и молитвами от имени Гертруды. Основная их часть относится к

1078–1086 гг., когда, после убийства мужа в борьбе за киевский престол, Гертруда боролась за благополучие своего сына Петра-Ярополка.

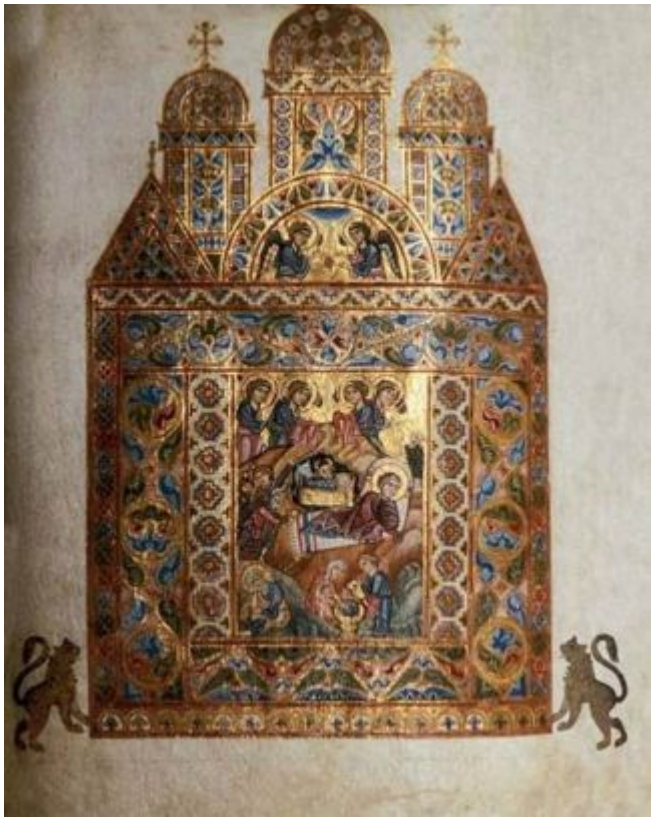
Первая группа молитв обращена преимущественно к апостолу Петру, поэтому миниатюра л. 5 об. изображает именно его, а также молящих его о милости князя Петра-Ярополка с супругой и припавшую к ноге апостола княгиню-мать (илл. 76). Эту миниатюру, имитирующую латинский инициал «In», исполнил византийский или киевский художник, блестяще владевший приемами византийской живописи, включая «хрисографию» драпировок. Во второй группе молитв, помещенных в следующей пергаменной тетради, преобладают обращения к Спасителю, напоминания о Его Воплощении и крестных страданиях. Здесь помещены на развороте л. 9 об. – 10 миниатюры «Рождество Христово» (илл. 77) и «Распятие» (илл. 78), изображающие начало и конец земной жизни Спасителя. Своими драгоценными (как в Изборнике 1073 г.) обрамлениями в виде храма и квадрифолия с четырьмя евангелистами в медальонах (по традиционной схеме окладов напрестольных Евангелий), эти миниатюры указывают на величие земной Церкви и Священного Писания. На л. 10 об. располагается самая торжественная композиция – «Христос на троне», с небесными силами и символами евангелистов (илл. 79). Перед престолом Христа – князь Петр-Ярополк и его супруга, причем их сопровождают св. Петр и св. Ирина. Мастер этих трех миниатюр старательно воспроизводил византийские образцы и стилистические приемы первого художника. Но его иная, западноевропейская выучка сказалась в пропорциях и позах некоторых фигур, выразительных до гротеска, в контрастах цветных пятен на ликах, в резких взглядах скошенных глаз, орнаментальном расположении складок, перегрузке обрамлений узорами, в иконографии страдающего Христа в «Распятии». Вероятно, этот художник либо издавна находился в свите княгини Гертруды, полупольки, полунемки, либо был ею приглашен благодаря ее европейским связям. Последняя миниатюра – «Богоматерь на престоле», на л. 40, находится на одном из свободных листов Псалтири X в. и

заказана Гертрудой уже после смерти сына (1086), незадолго до собственной кончины (илл. 80). Она воспроизводит чудотворную икону Киево-Печерского монастыря, не дошедшую до нас. Вероятно, эта миниатюра создана уже в начале XII в. Подчеркнутыми черными контурами, стилизованными округлыми формами она напоминает киевскую фреску в церкви Спаса на Берестове. Ее исполнил, вне сомнения, киевский художник. Молитвенник Гертруды является редким феноменом соединения в одном памятнике двух культур: латинских молитв и византийско-киевских миниатюр, в которых не только основная иконография и стиль носят византийский характер, но и все надписи и тексты исполнены славянскими и греческими литерами.

76. Апостол Петр с предстоящими князем Ярополком, его женой Ириной и коленопреклоненной княгиней Гертрудой. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI



77. Рождество Христово. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI



78. Распятие. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI

79. Христос на троне, коронующий князя Ярополка и его жену Ирину. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI

80. Богоматерь на престоле. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI

Новгородские фрески конца XI – первой трети XII века

С начала XII в. во многих регионах Руси разворачивается интенсивное строительство каменных храмов, что, в свою очередь, требовало больших работ по их росписи. Сложная и дорогая техника мозаики полностью уступает место фреске, которая получает самое широкое распространение по всей Русской земле. Масштаб и объемы работ, открывавшихся перед фрескистами, требовали привлечения новых художественных сил, которые во многом стали черпаться из русской среды. Традиции монументальной живописи стремительно распространяются на север Руси. Фресковые декорации украшают теперь не только храмы Киева, Чернигова и ближайших к столице городов, но в массе появляются в Полоцке, Смоленске, Суздале, других древнерусских городах, где ранее они были единичными или вовсе отсутствовали. Так, по документам известно, что Владимир Мономах в 1101 и 1103 гг. выстроил в своих владениях – Смоленске и Суздале – два Успенских собора, которые повторяли не только архитектурный облик Успенского собора Киево-Печерской Лавры, но и систему фресковой декорации этой Лаврской святыни, особое почитание которой, таким образом, начинает распространяться по всей Руси. Росписи древнерусских городов первой трети XII в. известны нам в основном по небольшим фрагментам или археологическим находкам, и лишь в Новгороде они сохранились в объемах, позволяющих составить адекватное представление о путях развития древнерусской живописи этого периода.

Кафедральный Софийский собор Новгорода, возведенный в 1045–1050 гг. и долго остававшийся единственной каменной церковью города, стоял нерасписанным более чем полстолетия. Его интерьер был украшен лишь иконами и единичными стенописными изображениями иконного типа, от которых на южной паперти собора сохранилась композиция «Св. Константин и Елена» (илл. 81). Равноапостольный император и

его мать изображены по сторонам обретенного ими Св. Креста. исполненная «аль секко», то есть по сухой штукатурке, живопись отличается графичностью: поверх локальных раскрасок выполнен очень уверенный контурный рисунок, а проработка полутонами практически отсутствует. Такая манера письма, напоминающая произведения книжной миниатюры, не находит прямых аналогий ни в древнерусской, ни, более широко, в византийской монументальной живописи, что породило множество различных мнений о происхождении и о времени создания этого изображения. Между тем, типично комниновский тип ликов Константина и особенно Елены, четкость и изысканность рисунка, указывают на то, что данное произведение никак не может быть выведено за пределы культуры византийского мира. Композиция была создана после того, как галереи Софии, изначально открытые, были перекрыты сводами и превращены в закрытые паперти. Следовательно, ее можно датировать последней четвертью XI в., то есть периодом, когда в Новгороде еще не было профессиональных художников-монументалистов, а работала, видимо, группа иконописцев, один из которых, не владея техникой фрески, написал «Св. Константина и Елену», применив знакомую ему иконную технологию к стенописи.

81. Константин и Елена. Роспись Мартириевской паперти Софии Новгородской. Последняя четверть XI в.

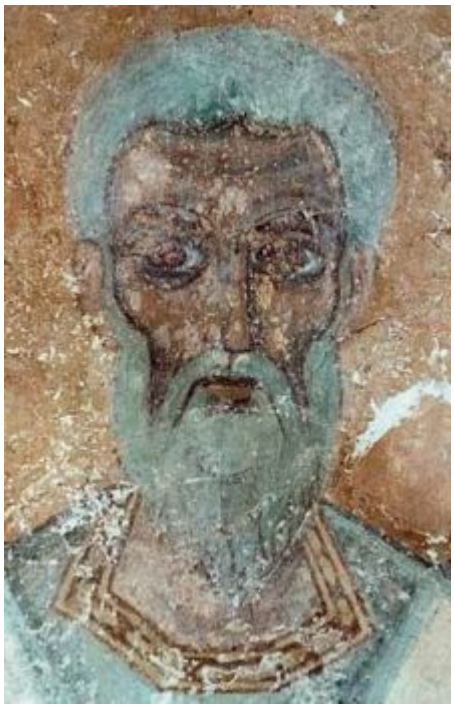
Внутри Софийский собор был оштукатурен и декорирован под квадры кладки, что придавало его интерьеру архитектоническую выразительность. Лишь в 1109 г., на средства, завещанные только что скончавшимся епископом Никитой, для декорации Софии были приглашены «мастера от грек». Летопись сообщает, что художники приехали из самого Константинополя, но более вероятно, что они прибыли из Киева, из Печерской Лавры, где заказчик росписи епископ Никита долгое время был монахом.

Основная масса Софийских фресок погибла в ходе многочисленных поновлений и ремонтов собора. При последнем капитальном ремонте собора 1896–1899 гг. в разных частях храма были обнаружены и зафиксированы фрагменты различных композиций, которые говорят о том, что роспись храма обладала сложной и развитой программой. К сожалению, до наших дней сохранились лишь фрески барабана, где в простенках окон изображены восемь пророков, а купол еще недавно венчала фигура Пантократора (фреска погибла в 1941 г., во время Второй мировой войны), а также росписи просветных арок алтаря (во втором ярусе стен, отделяющих центральную апсиду от боковых), где представлены четыре святителя.

Программа росписи Софии поддается лишь самой приблизительной реконструкции, но об отдельных ее звеньях все же можно составить представление. Так, мощную фигуру Пантократора, судя по зарисовкам В.В. Суслова, выполненным в конце XIX в., окружали фигуры четырех архангелов и четырех херувимов, что представляет собой редкий для Византии пример купольной декорации, ориентированный на образцы Македонской эпохи IX–X вв., когда росписи куполов еще буквально иллюстрировали пророческие видения Вседержителя в окружении небесных сил. Примечательно, что именно эта купольная композиция будет повторена в целом ряде новгородских памятников XIV столетия, явно ориентированных на росписи Софийского собора. Важнейшим элементом росписи Софии являлся также расширенный святительский чин, располагавшийся, вероятнее всего, в два регистра и достигавший просветных арок, где сохранились фигуры четырех святителей (Поликарп Смирнский, Карп Фиатирский, Анатолий и Герман Константинопольские) (илл. 82). Подобный двухъярусный чин святителей отныне станет обязательным элементом новгородских храмов XII века.

Стадиально фрески Софийского собора представляют собой явление, схожее с мозаиками Михайловского собора, поскольку и здесь преобразуются идеалы классического византийского искусства рубежа XI–XII вв., которые приобретают большую меру духовного напряжения и драматизма. Однако форма реализации этих новых настроений принципиально отличается от киевского памятника. При первом взгляде на тяжелые и даже чуть грубоватые фигуры пророков создается впечатление, что это искусство ставит перед собой задачу возрождения эстетических норм первой половины XI в. Грузные пропорции, массивные и как будто нарочито огрубленные ступни и кисти рук, в которых нет и намека на византийскую изысканность, однообразно утяжеленная постановка фигур, которые как бы повисли в воздухе и не имеют опоры в пространстве фона и на поземе, – все это живо напоминает образы Осиос Лукас и современных ему памятников первой половины XI в. Однако более пристальный взгляд

позволяет увидеть, что искусство Софийских фресок находится в общем русле развития византийской живописи этой эпохи (илл. 83).



82. Св. Поликарп Смирнский. Фреска просветной арки алтаря Софии Новгородской. 1109 г.

83. Пророк Даниил. Фреска барабана Софии Новгородской. 1109 г.

Наиболее показательны лики пророков. Они написаны в разных манерах и, вне сомнения, несколькими художниками, что говорит об участии в работе над росписью собора большой артели мастеров. Как и в Михайловских мозаиках, здесь ощутимы идеалы классически уравновешенного искусства рубежа XI–XII вв., но если в киевском памятнике художники идут по пути усиления динамики формы, то в пророках Софийского собора мы видим отказ от передачи красоты и гармонии, обращение к более старым образцам. Выразительность образов во многом построена на контрастном сочетании статичной трактовки фигуры и тонко написанного, но эмоционально напряженного лика. Так, лик пророка Иеремии исполнен в достаточно контрастной линейной манере письма, где объем лица создается последовательными напластованиями лессировочных слоев по принципу светотеневой моделировки, а завершающим этапом являются высветления, которые кладутся тонкими линиями или мазками и определяют характер образа, придавая ему аскетическую пронзительность и напряженность (илл. 84). Напротив, лик юного Соломона написан в сложной многослойной технике, когда светлая карнация сплавляется жидкими лессировочными тенями, постепенно проявляющими пластику формы (илл. 85). Освещенные места как будто прикрыты тончайшими цветными слоями, придающими свету чуть приглушенное звучание. Нарочито укрупненные черты лица и огромные, широко раскрытые глаза, не молитвенно обращенные внутрь себя и не иератически отрешенные, а направленные вовне и активно воздействующие на зрителя, – вот те новые черты, которые во многом определяют своеобразие многих памятников конца XI и первой четверти XII в., находящихся в самых разных уголках византийского культурного мира. Таковы, например, фрески церкви Богородицы Елеусы в Велюсе (Македония), росписи Асину в Трикомо (Кипр), или Прототрона на острове Наксосе. Новгород также оказывается захваченным этим открытым и непосредственным, хотя внешне чуть грубоватым искусством,

которое импонировало неискушенному новгородскому зрителю, что и определило направленность новгородской живописи первой трети XII в.

84. Пророк Иеремия. Фреска барабана Софии Новгородской. 1109 г.

85. Пророк Соломон. Фреска барабана Софии Новгородской. 1109 г.

Роспись Софийского собора оказала огромное влияние на всю культуру северо-западной Руси. Программа декорации, топография расположения сюжетов на стенах и сводах храма, монументальность и масштабность образов, созвучных величественному интерьеру, – все это оставило глубокий след в культуре Новгорода вплоть до XV в. Значение софийских росписей представляется тем более решающим, если учитывать, что работа этой артели фрескистов не ограничилась декорацией Софии, но была продолжена и в других храмах Новгорода. Первая треть XII в. оказывается для Новгорода периодом чрезвычайно активного церковного строительства. Один за другим возводятся огромные княжеские соборы Благовещения на Городище (1103) и Николая Чудотворца на Ярославовом Дворище (1113), а также соборы Антониева (1117–1122) и Юрьева (1119–1130) монастырей. Эти гигантские сооружения, каждое из которых имело по несколько тысяч квадратных метров внутренних поверхностей стен, сразу же по завершении строительства украшались фресковой декорацией. Художественные работы велись фрескистами непосредственно со строительных лесов, и лишь после завершения росписи соборы освящались и в них начиналось богослужение. Все это требовало не только четко сформулированной программы декорации, но и высокой организации труда художников. Согласно византийской традиции, распространившейся и на Руси, артель фрескистов состояла из нескольких небольших звеньев, включавших ведущего художника и одного-двух подмастерьев. Подобное звено за один рабочий день могло расписать в среднем 5–10 квадратных метров поверхности стены. В одной артели вряд ли могло сотрудничать одновременно более трех-четырех ведущих художников, а сами фресковые работы в условиях сурового русского севера могли вестись только в течение летнего периода, то есть три-четыре месяца. Таким образом, становится очевидным, что декорация каждого храма растягивалась на несколько лет, а вся работа в целом стала для приехавших в Новгород художников

непрерывным процессом, растянувшимся почти на три десятилетия. Вне сомнения, в ходе расширения масштабов работ к приезжим мастерам стали подключаться местные художественные силы, что и заложило основу новгородской традиции. Всем этим отчасти и объясняется стилистическая монолитность новгородских фресок первой трети XII в., внутри которой, впрочем, намечаются свои стилистические оттенки, свидетельствующие как о чуткости мастеров к общим для всего византийского мира стилистическим течениям, так и о возрастающей самостоятельности новгородского искусства.

Фресковые ансамбли новгородских храмов первой трети XII в. сохранились лишь частично. Кроме росписи Софийского собора, была исполнена декорация церкви Благовещения на Городище, где находилась резиденция новгородского князя. Сам храм был полностью перестроен в XIV в., но археологические исследования выявили остатки древней постройки, в развалах которой были обнаружены многочисленные фрагменты фресок XII в., чрезвычайно близких стенописи Софии. Можно предполагать, что одна и та же артель художников украсила, в неизвестной нам последовательности, Благовещенскую церковь и Софийский собор, а затем, за два-три сезона, расписала Николо-Дворищенский собор, только что выстроенный новгородским князем Мстиславом Владимировичем, сыном легендарного Владимира Мономаха – последнего киевского князя, объединявшего под своей властью всю Русь.

В интерьере Николо-Дворищенского собора, несмотря на многочисленные капитальные перестройки, сохранились немногие, но очень показательные фрагменты росписи, большинство которых раскрыто в последние годы. Юго-западный угол нартекса занимают сцены «Страшного Суда», который некогда охватывал все огромное пространство под хорами собора и, судя по сохранившимся деталям, представлял собой подробнейшее повествование событий Второго Пришествия. Наряду с упоминавшейся фреской Выдубицкого монастыря, «Страшный Суд» Николо-Дворищенского собора является самым древним сохранившимся русским

произведением на эту тему. В верхней зоне мы видим изображения страшных мучений – блудниц, обвитых змеями (илл. 86), грешников, тонущих в огненном потоке. В юго-западном углу нартекса изображен сидящий на змее и закованный в цепи сатана, фигура которого поделена пополам вертикалью соединения плоскостей стен. Он буквально посажен в угол, лишен образа и жизни, и, подчеркнуто нарушая пространственные законы фресковой росписи, как будто выведен за пределы храма. Такое буквальное выражение сакрального смысла фрескового изображения станет неотъемлемой чертой новгородской монументальной живописи всего последующего периода. Ниже на западной стене рядом сопоставлены две сцены – «Богатый в аду» и «Праведный Иов на гноище» (илл. 87). Такая неожиданная антитеза двух библейских персонажей, ставших символами, с одной стороны – жадности и порока, а с другой – смирения и праведности, конечно, не случайна, и автор фрески вкладывал в нее ясное и, возможно, очень конкретное символическое содержание. Противопоставление фигуры богача, который, согласно евангельской притче, отказал нищему и прокаженному Лазарю в крохе хлеба, за что попал в ад, и праведного Иова, который, несмотря на насланную на него проказу, гибель всех детей и богатства, принял это испытание и не возроптал на Бога, воспринимается как очевидный призыв к смирению и покаянию. Но, помимо этого очевидного содержания, исследователи видят здесь и отражение конкретных исторических реалий, связанных с тяжким ранением заказчика росписи князя Мстислава Великого, полученным им на охоте, и его чудесным исцелением от иконы св. Николая, которому и был посвящен выстроенный и украшенный фресками собор.

86. Фрагмент «Страшного Суда». Фреска нартекса Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Около 1120 г.

87. Фрагмент сцены «Иов на гноище». Фреска нартекса Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Около 1120 г.

Еще одна историческая реалия просматривается во фреске просветной арки между алтарем и дьяконником, где на восточном откосе изображен праведный Лазарь Четвородневный в облике святителя (илл. 88), а напротив него – поклонный крест – «Никитрион». Св. Лазарь, согласно евангельскому повествованию, был воскрешен Христом на четвертый день после смерти, а позже стал первым епископом Кипра. Его изображение встречается чрезвычайно редко, в

первую очередь именно на Кипре, где он почитается как местный святой. Его присутствие в алтаре одного из центральны новгородских храмов и расположение в арке напротив поклонного креста наводит на мысль об особой роли этого изображения, возможно, имевшего заупокойный характер. Не исключено, что таким образом Мстислав Великий помянул в Новгороде своего духовника – киевского архимандрита Лазаря, настоятеля уже упоминавшегося Выдубицкого монастыря, скончавшегося в 1113 г., незадолго до создания росписей новгородского храма. Отметим, что сын архимандрита Лазаря – Олекса Лазаревич – был писцом знаменитого Мстиславова Евангелия, написанного для Благовещенской церкви на Городище.

88. Св. Лазарь. Фреска алтаря Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Около 1120 г.

Фрески Николо-Дворищенского собора отличаются монументальностью образов, определенностью и обобщенностью форм. Художественный язык работавших здесь мастеров лапидарен, но при этом живописен и выразителен прежде всего свободой исполнительской манеры, в которой ощущается свежесть и непосредственность молодого искусства. Удивительным образом мастерство и стабильность

византийской традиции сочетаются здесь с новизной и яркой жизненностью новгородской художественной культуры.

Следующий по хронологии ансамбль росписей собора Рождества Богородицы Антониева монастыря представляет собой достаточно обособленное явление, которое в большей мере связано с общими художественными явлениями эпохи, чем непосредственно с памятниками Новгорода. Росписи были созданы в 1125 г. по заказу преп. Антония – основателя одного из первых монастырей на новгородской земле. Позднейшая житийная традиция приписывает ему происхождение из калабрийской Италии, откуда он чудесным образом был перенесен в Новгород, где по благословению новгородского епископа Никиты в 1106 г. основал монастырь во имя Рождества Богородицы. Многочисленные и до конца еще не истолкованные исторические факты указывают на то, что, вероятнее всего, Антоний пришел из Киева и был одним из первых монахов-миссионеров, несущих с собой культуру монашества, которая в то время еще практически не имела корней в северо-западной Руси. Его покровитель епископ Никита вскоре умер, и на протяжении более чем двадцати лет Антоний находился в противостоянии как с преемником Никиты епископом Иоанном, так и с княжеской властью, которая оказалась своего рода заложником борьбы между Киевом и отстаивающим свою самостоятельность Новгородом. В этих сложных условиях Антоний в 1117–1122 гг. возводит в центре созданной им обители огромный каменный храм во имя Рождества Богородицы, а в 1125 г. украшает его фресками.

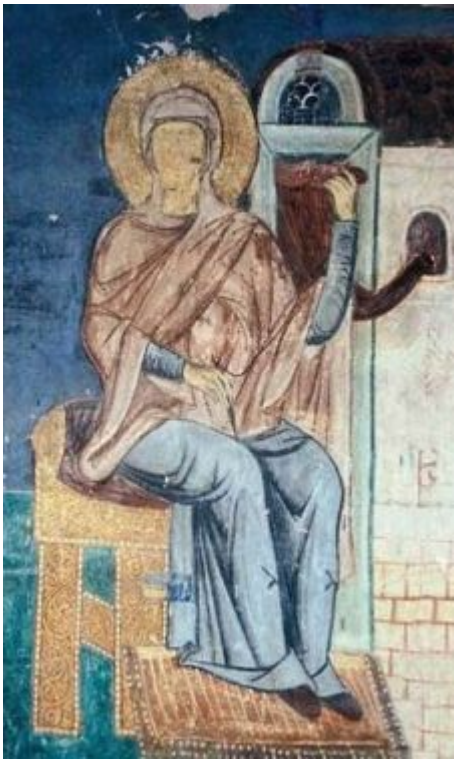
В сравнении с другими новгородскими памятниками первой четверти XII в., дошедшими до нас лишь в незначительных фрагментах, этот ансамбль обладает более полным составом. Росписи 1125 г. сохранились в нижней половине алтарного объема, а также в предалтарном пространстве на западных гранях восточных столбов и в восточной части северной и южной стен. В алтаре находился состоявший из двух ярусов святительский чин, жертвенник занимал протоевангельский цикл (сохранилось «Введение во храм» и фрагменты сцен «Рождество Богородицы» и «Омовение Марии»), а дьяконник,

согласно традиции, был посвящен Иоанну Предтече, в житийном цикле которого до нас дошли «Пир Ирода» и «Поднесение главы Иродиаде» (илл. 89), а также фрагменты двух «Обретений». Арки всех трех апсид занимают изображения преподобных, а также фигуры первосвященников Моисея и Аарона. Фрагменты на северной и южной стенах указывают на то, что их нижняя половина была отведена под огромные композиции «Рождество Христово» и «Успение»; последняя сцена была представлена в варианте «облачной» иконографии, ориентированной на упоминавшийся выше образец Успенского собора Киево-Печерской Лавры. Наконец, на западных гранях алтарных столбов расположены имеющие прекрасную сохранность две пары целителей – святые Кир и Иоанн, Флор и Лавр (илл. 90), а плоскости над ними занимает «Благовещение» (илл.91:92).

89. Сцены цикла Иоанна Предтечи. Фрески дьяконника собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

90. Св. Флор и Лавр. Фреска южного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

91. Архангел из «Благовещения». Фреска северного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.



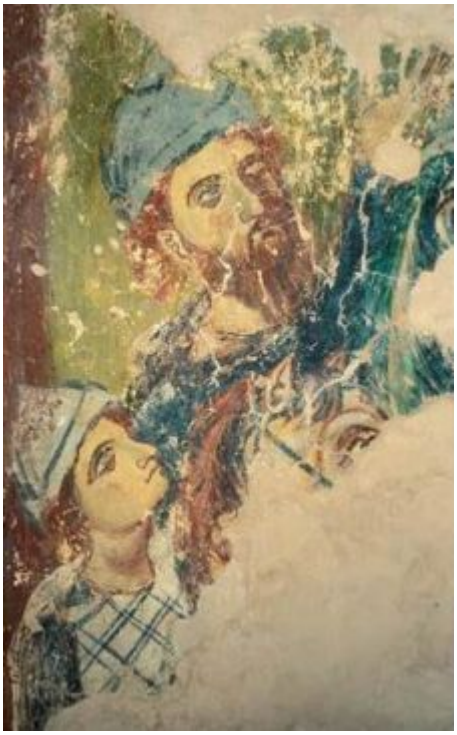
92. Богоматерь из «Благовещения». Фреска южного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

Ансамбль собора Антониева монастыря представляет собой новый этап в истории новгородской монументальной живописи, и, вероятнее всего, он вновь был инспирирован привлечением к работе художников из Киева, приглашенных самим Антонием. Фрески собора Антониева монастыря остаются достаточно близкой стилистической параллелью к современным им новгородским памятникам.

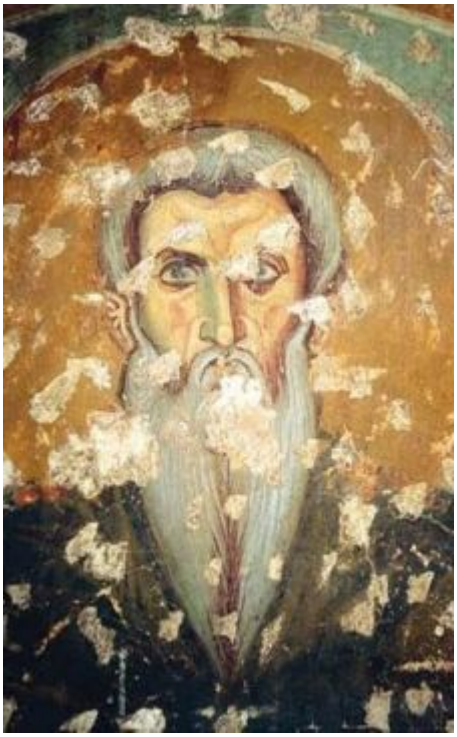
Мы видим на первый взгляд все те же художественные принципы и приемы: лики по-прежнему пишутся двухцветной теневой моделировкой, фигуры столь же основательны и чуть тяжеловесны, во всем как будто преобладает все та же статика и укрупненность, массивность пропорций, масштабность соотнесения живописи с архитектурой. Однако именно здесь впервые в новгородском искусстве становится заметной некоторая стандартизация художественных принципов, подчинение их единой системе, что предвозвещает приближение зрелого комниновского искусства. эти

закономерности проявятся в искусстве всего XII в. и, направленные на усиление выразительности всего ансамбля, они зачастую будут нивелировать индивидуальность художника.

В антониевских фресках лики сохраняют свою индивидуальность, что особенно заметно на примере целителей с алтарных столбов (илл. 95) или на замечательном фрагменте с головками двух волхвов из «Рождества христова» (илл. 93). Лица антониевских святых весьма далеки от красивости византийского образца: они обладают крупными, даже подчеркнуто утяжеленными чертами лица, которые смоделированы тонкими двухцветными притенениями, накладывающимися поверх теплого и светлого тона карнации. Лессировочные слои создают плавный, но очень интенсивный переход от света к тени. Эта манера исполнения ликов уже хорошо знакома нам и по предшествующим памятникам Новгорода, и по другим памятникам византийского мира начала XII в. Отличительной чертой антониевских образов оказывается завершающая прорисовка черт лица, нарочито небрежная и нервная, вступающая в известное противоречие с пластикой лика (илл.94:96). Она вносит в образ ту меру темпераментности и графичности, которые принципиально отличают антониевские росписи от других новгородских фресок раннего XII в. Почти осязаемые пластически, лики персонажей контрастно противопоставлены уплощенным фигурам, а одежды как правило лишены даже элементарных высветлений. Принцип контраста проявляется и в колорите, где темные фоны сочетаются с крупными светлыми ликами, обрамленными ярко-желтыми нимбами, а темные и как будто растворяющиеся в фоне облачения соседствуют с одеждами розовых, голубых или салатных тонов.



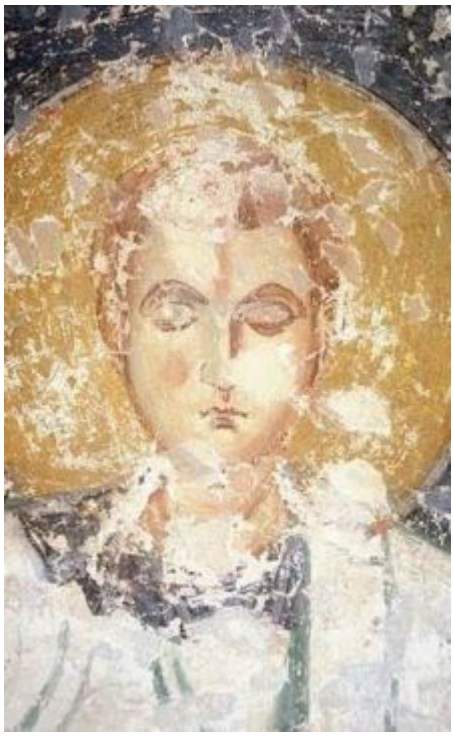
93. Волхвы из «Рождества Христова». Фреска южной стены собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.



94. Неизвестный преподобный. Фреска арки диаконника собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в

Новгороде. 1125 г.

95. Св. Кир. Фреска северного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.



96. Неизвестный диакон. Фреска арки диаконника собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

Фрески собора Антониева монастыря представляются рубежным явлением в истории новгородской живописи. Если в росписях Софии или Николо-Дворищенского собора явственно ощущалась степенность и уравновешенность, возможно, связанная хотя бы с опосредованным влиянием княжеской среды, то фрески Антониева монастыря, вряд ли являясь произведением непосредственно новгородских художников, тем не менее, открывают целую череду памятников, в которых эмоциональная открытость, граничащая с экзальтацией, становится мерой выражения молитвенного напряжения образа. Подчеркнутая суровость и аскетичность антониевских святых, их прямо открытые глаза и горящие взгляды как будто призваны продемонстрировать их непреклонность, силу их веры, неподвластной жизненным испытаниям. Весьма вероятно, что в этом сказались новые настроения, пришедшие вместе с преп. Антонием, распространявшим идеи монашеской аскезы, за которыми следовали новые для Новгорода идеалы суровой монастырской культуры. Сосредоточенный взгляд, устремленный непосредственно на зрителя, известная огрубленность форм, лапидарность художественного языка, резкость и контрастность живописных приемов, за которыми подспудно все же просматривается как будто сдерживаемое стремление к византийскому академизму, – отныне эти черты станут достаточно характерными, хотя и не абсолютными свойствами новгородской живописи.

Рубеж 20–30-х гг. XII в. становится для новгородского искусства периодом кристаллизации местных вкусов. Вероятно, к этому моменту уже существовало несколько местных художественных артелей, действовавших, скорее всего, при владычном или княжеском дворах, а также при крупных монастырях. Об этом свидетельствуют фрески Георгиевского собора Юрьева монастыря, который был заложен в 1119 г. князем Мстиславом Великим и расписан около 1130 г. уже при его сыне и преемнике Всеволоде Мстиславиче. Основной объем

собора был украшен фресками, стилистически сильно напоминающими декорацию собора Антониева монастыря. Наиболее вероятными исполнителями этих росписей являлась группа фрескистов, которая могла сформироваться на основе артелей, работавших как в Антониевом монастыре, так и в других более ранних соборах Новгорода. К сожалению, эта роспись практически полностью погибла при ремонте 1830-х гг. и известна в настоящее время лишь по фрагментам орнаментов в окнах собора и археологическим находкам (илл. 97). При этом северо-западная башня собора, ведущая на хоры и в купол северо-западной главы, практически полностью сохранила свою фресковую декорацию, которая представляет собой самостоятельное художественное явление, принципиально отличающееся от декорации основного объема.

97. Лик неизвестного святого. Фрагмент фрески из основного объема Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г.

Купол башни представлял собой крохотную капеллу, предназначенную для закрытых монашеских богослужений. Стены и своды ведущей в главу лестницы были расписаны различными символико-аллегорическими сюжетами, которые являлись своего рода иллюстративным сопровождением для молящегося, поднимавшегося в капеллу. Взятые из арсенала

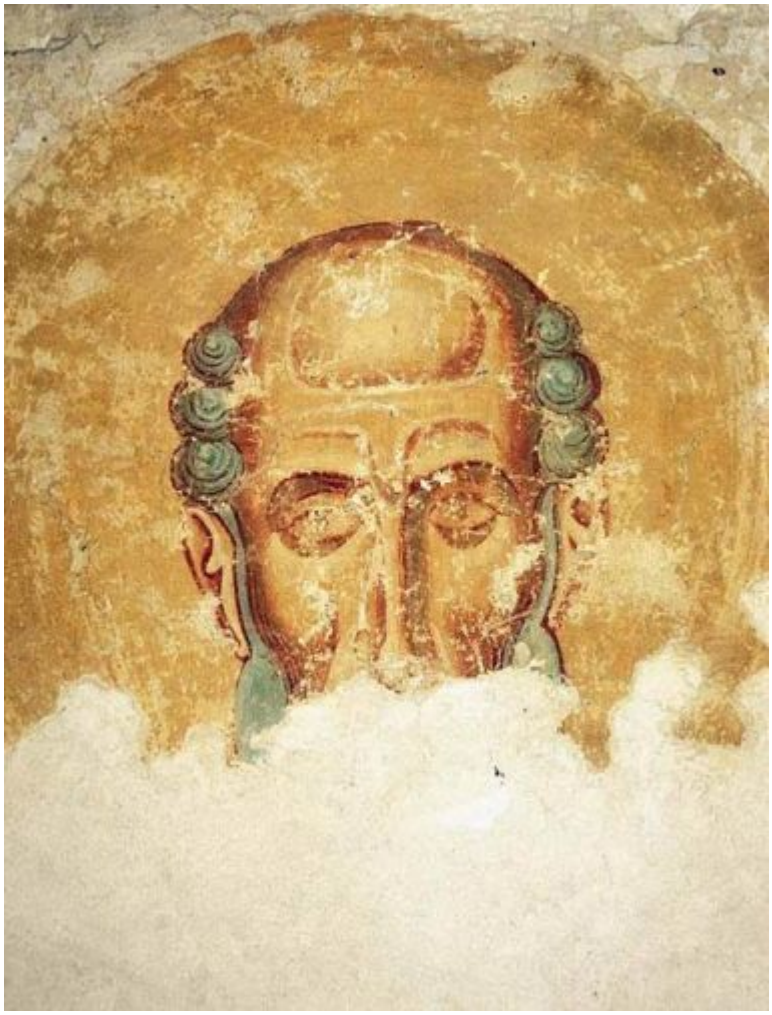
книжных миниатюр, эти сюжеты посвящены деяниям Самсона, иллюстрациям к «Физиологу», изображающим различных зверей, персонификациям месяцев, наконец, изображению птиц и зверей в райском саду. Все эти сюжеты представляли собой аллегории пороков и грехов, а также добродетелей, и призывали к покаянию и очищению через молитву. Они предваряли вход в купольную капеллу, декорация которой повторяла в миниатюре систему росписи крестово-купольного храма. На востоке по сторонам от окна представлены две фрески-иконы с Богоматерью Одигитрией и Спасителем, а в остальных простенках изображены св. Георгий, святители и преподобный, видимо, Савва Освященный. Выше на востоке представлена Богоматерь Оранта и ряд преподобных отцов (илл. 98), а над ними – четыре медальона с евангелистами. Скуфья купола утрачена, но, вне сомнения, здесь находилась фигура Спасителя.

98. Чин преподобных. Фреска купола северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г.

Башня Георгиевского собора являлась местом уединенной монашеской молитвы, и вся фресковая декорация абсолютно соответствует духу аскезы, уединения и отречения от мира. Живопись исполнена в скупом колорите, и фоном для всех изображений служит белый тон левкаса, как будто очищенный

от всего мирского и земного. Лики не лишены живописности благодаря использованию оливковых и красноватых притенений, однако весь метод построения формы подчинен системе жесткой линейной пробелки, которая лишает лик внешней красивости, но сообщает ему выражение непоколебимости и передает духовную чистоту (илл. 99). Фигуры подчеркнуто уплощены и лишены объемности. Это суровое искусство, буквально источающее дух аскезы, воскрешает в памяти самые различные образцы монашеской живописи Кипра и Каппадокии, Македонии и Грузии, еще раз свидетельствуя о том, что Новгород активно усваивал самые различные грани духовной культуры Византии.

99. Св. Савва Освященный. Фреска купола северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г.



Иконы и миниатюры первой трети XII века

Русские иконы, безоговорочно относящиеся к раннему XII в., единичны, и их происхождение вновь связано с Новгородом, который не пострадал от татаро-монгольского нашествия и сохранил в стенах своих храмов множество древностей. Говоря об иконах домонгольского периода, следует отметить, что в системе внутреннего убранства древнерусского, как и византийского храма, иконы занимали, несомненно, самое почетное место, являясь средоточием святости, главными объектами молитвы, которым поклонялись и которые как истинные драгоценности – в духовном и материальном смысле – были немногочисленны. в XII в. алтарь отделялся от основного объема храма лишь невысокой алтарной преградой, которая далеко не всегда украшалась иконами, а если все-таки иконы крепились на ней, то это были, как правило, образы Спасителя и Богоматери, располагавшиеся по сторонам от святых врат, значительно реже – изображения, связанные с посвящением храма или патронажем. Святые образы могли размещаться на столбах и стенах, а в отдельных случаях двухсторонние иконы, предназначенные для богослужебных процессий-литий, крепились перед алтарной преградой с расчетом возможности их обозрения с обеих сторон. Так или иначе, икона в XII в. еще не становилась предметом массового производства. Каждый отдельный образ создавался как уникальное и драгоценное произведение, и в нем художник стремился максимально воплотить свои идеалы. Для древних икон свойственна определенность и ясность художественных характеристик, емкость и наполненность иконографической программы. Именно поэтому порой каждая икона XII в. важна не в меньшей степени, чем цикл фресок или миниатюр.

«Благовещение» (ГТГ) (илл. 100) – наиболее ранняя из русских икон XII в., созданная около 1130 г. в позднесредневековой традиции происхождение этой иконы ошибочно было связано с Устюгом и за ней закрепилось название «Устюжского Благовещения», которое иногда

употребляется и сейчас. Тем не менее, документально известно, что она происходит из Георгиевского собора Юрьева монастыря, хотя не исключено, что этот образ мог быть связан с церковью Благовещения на Городище, возведенной в 1103 г. и находящейся на противоположном берегу Волхова напротив Юрьева монастыря. Предназначавшаяся для украшения одного из главных княжеских храмов Новгорода, икона, несомненно, создавалась по княжескому заказу одним из лучших художников, бывших в распоряжении новгородского князя. Вместе с другими почитаемыми новгородскими святынями, она была вывезена по приказу Ивана Грозного и долгое время служила храмовым образом Благовещенского собора Московского Кремля. Будучи там одной из самых почитаемых икон, она неоднократно поновлялась, ее фон полностью заменен, крылья и ступни ног архангела написаны заново.

100. Благовещение. Из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г. ГТГ

Икона имеет редчайшую иконографию, в которой подробно раскрывается догматика темы Воплощения Христа, исключительно важная для византийского богословия конца XI–XII вв. В верхней части иконы в небесной сфере изображен Иисус Христос Ветхий деньми – редкий иконографический тип Спасителя, когда Он изображается в виде седого старца, чем подчеркивается Его единосущность Отцу. Одна из сопроводительных надписей – «Трисвятой» – указывает, что изображенный здесь Ветхий деньми вмещает в Себя всю полноту образа Троицы.

От Ветхого деньми по направлению к Богоматери исходил луч со Святым Духом, а в лоне Богоматери, как будто просвечивая сквозь ткани Ее мафория, изображен воплотившийся Младенец. Примечательна Его поза – Он как бы восседает на троне, чем подчеркивается царственность воплотившегося Вседержителя.

Утонченность этой иконы соседствует с монументализмом, присущим искусству раннего XII в. Фигуры Богоматери и особенно архангела имеют мощные пропорции, которые, тем не менее, сохраняют изысканность благодаря точно выверенной масштабности форм, плавной светотеневой моделировке драпировок. Одежды архангела, сотканные тончайшими цветовыми нюансами, как будто пронизаны воздухом и светом, лишая его мощную скульптурную фигуру тяжести и косности, придавая ей легкость и невесомость. Примечательна роль плавных, обобщенных силуэтов, рассчитанных на восприятие иконы с большого расстояния в пространстве огромного Георгиевского собора. В ликах Богоматери и особенно архангела, имеющего лучшую сохранность, чеканность форм, неземная чистота и красота облика гармонируют с ясностью и определенностью мыслей, в которых нет места мирской суете. Сочетание эмоциональной наполненности образа и его классического построения напоминает мозаики Михайловского собора, а также фрески барабана Новгородской Софии. В то же время здесь проявляются и новые черты – нюансированная светотеневая моделировка ликов, подвижный свет, как будто изнутри наполняющий их живописную ткань. эти особенности

предвосхищают стилистику середины XII столетия, когда стихия света станет определяющей в структуре построения формы и образа.

Еще одной иконой из Георгиевского собора Юрьева монастыря является храмовый образ св. Георгия (ГТГ), созданный, вероятнее всего, к моменту освящения храма в 1130 г. (илл. 101) Внушительные размеры иконной доски, как и в случае с «Благовещением», указывают на то, что икона была выполнена в самом Новгороде, возможно, теми же мастерами, которые расписывали собор, на что, в частности, указывает сходство орнаментальных мотивов. Св. Георгий представлен в рост, в торжественной фронтальной позе и в полном воинском облачении. Икона неоднократно поновлялась: так, в XIV в. у нее был заново написан лик (поверх остатков первоначальной живописи), а на самой фигуре прослеживается множество разновременных вставок, которые вносят известную дробность в восприятие образа. Тем не менее, облик святого сохранил свою выразительность. Его могучая фигура имеет округлые, обобщенные очертания, а весь образ, несмотря на детализированное изображение доспехов, декоративных элементов облачения, тонких золоченых орнаментов одежд, смотрится цельно и монолитно. Устойчивая постановка фигуры св. воина, уверенная решительность его позы, говорят о твердости духа и непоколебимости веры, защитником и стражем которой он здесь представлен.

101. Св. Георгий. Из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г. ГТГ

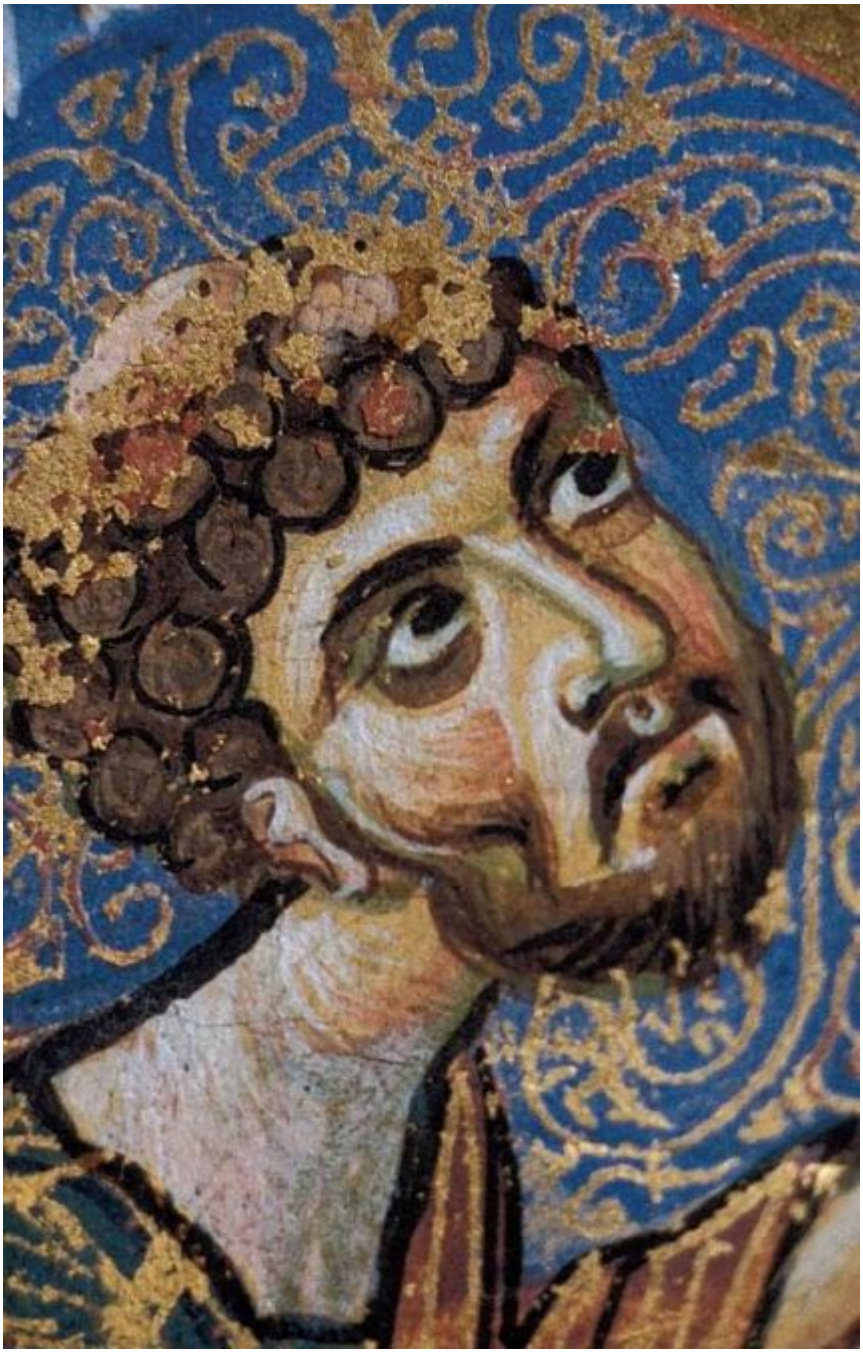
Главным памятником новгородского книжного искусства первой трети XII в. является Мстиславово Евангелие (ГИМ, Син. 1203), созданное между 1103 и 1117 гг. по заказу князя Мстислава Владимировича для основанной им церкви Благовещения на Городище. Его миниатюры и оформление восходят к тому же киевскому образцу, что и Остромирово Евангелие 1056–1057 гг., причем воспроизведены не три, а все четыре изображения евангелистов, с подробностями, отсутствующими в Остромировом. Особенно интересны аркады обрамлений в композициях с Лукой и Марком – воспоминание о роскошных архитектурных фонах в византийских миниатюрах X в. (илл.102:103).

102. Евангелист Лука. Миниатюра Мстиславова Евангелия. 1103–1117 гг. ГИМ, Син. 1203

103. Евангелист Иоанн с Прохором. Миниатюра Мстиславова Евангелия. 1103–1117 гг. ГИМ. Син. 1203

Своей энергичной живописью, крупными и даже чуть грубоватыми формами, миниатюры Мстиславова Евангелия схожи с новгородскими росписями начала XII в., в частности, с изображениями пророков в куполе Софийского собора и фресками Николо-Дворищенского собора. Фигуру евангелиста Иоанна в первой миниатюре исполнил, вероятно, мастер, старший по возрасту, работавший относительно сдержанно. В его живописи не столь велики красочные и светотеневые контрасты, лик и руки исполнены ровным розовым тоном, а в облике евангелиста выражено благоговейное, тихое ожидание нисходящей к нему евангельской Премудрости. Другие же евангелисты изображены как титаны духа, визионеры, чьи аскетические лики со впалыми щеками и широко открытыми глазами и темными тенями вокруг глазниц, выражают огромное духовное напряжение и ожидание чуда (илл. 104).

104. Лик евангелиста Луки. Деталь миниатюры Мстиславова Евангелия. 1103–1117 гг. ГИМ. Син. 1203



Куда более скромно, без миниатюр, было украшено Евангелие Юрьева монастыря (ГИМ, Син. 1003), созданное между 1119–1128 гг. (илл. 105). В его орнаментальном декоре, выполненном киноварным рисунком, без раскраски, фронтиспис дан в виде храма, согласно киевской традиции XI в., как в Изборнике Святослава и Молитвеннике Гертруды. Многочисленные буквицы и рисунки на полях своим условным языком живо напоминают рисунки в башне Георгиевского

собора. Весьма вероятно, что оба памятника связаны своим происхождением с монастырским скрипторием, который мог существовать в Юрьевом монастыре.

105. Юрьевское Евангелие. Между 1119 и 1128 гг. Фронтиспис. ГИМ, Син. 1003

Искусство эпохи архиепископа Нифонта (1131–1156)

От середины и второй половины XII в., то есть от времени, которое составляет новый этап в истории «комниновской» живописи, в Киеве и южной Руси сохранилось очень мало фресок и миниатюр, а икон практически не осталось. Между тем, на северо-западе Руси сохранились замечательные произведения, часть которых связана с деятельностью одного из выдающихся иерархов Русской Церкви – архиепископа Нифонта, занимавшего новгородскую кафедру с 1131 по 1156 г. Грек по происхождению, выходец из Киево-Печерской Лавры, Нифонт получил кафедру в момент политического кризиса и церковного нестроения, когда значительная часть новгородской земли оставалась христианизированной лишь номинально. Главными центрами, где язычество продолжало занимать активную позицию, являлись важнейшие форпосты Новгорода – Ладога на севере и Псков на западе. Именно сюда владыка Нифонт обращает весь свой темперамент христианского проповедника. Его инициативе способствовал давно назревавший и наконец разразившийся политический кризис в Новгороде, когда в 1135 г. новгородцы изгоняют последнего киевского ставленника – князя Всеволода Мстиславича, который находит приют во Пскове. Сюда же, в полуязыческий Псков перемещается центр деятельности Нифонта, по инициативе которого в Новгороде приостанавливается все храмовое строительство, тогда как именно во Пскове в короткий период 1137–1142 гг. возводятся два монастырских собора – Спасо-Преображения в Мирожском монастыре и Рождества Иоанна Предтечи в Ивановском монастыре. Оба собора тогда же были украшены фресками. Но если в Ивановском соборе практически все фрески погибли, то Мирожский собор сохранил для нас уникальный объем росписей, поражающих как полнотой сохранности, так и качеством исполнения и догматической наполненностью программы.

Интерьер Спасо-Преображенского собора имеет ясную и уравновешенную структуру с просторными ветвями

подкупольного креста и большим светлым куполом. Стены ветвей креста, прорезанные невысокими арками, ведущими в угловые компартименты, и немногочисленными окнами, представляют собой большие и легко обозримые плоскости, как будто специально предназначенные для распределения на них подробного изобразительного повествования. эти особенности интерьера собора были прекрасно использованы создателями фресок – греческими художниками, приглашенными владыкой, и самим архиепископом Нифонтом, который, формулируя программу декорации собора, исходил из задач христианизации новообращенной псковской паствы, и в то же время сумел выразить здесь основную догматическую проблематику своего времени.

Интенсивная богословская полемика, протекавшая в Византии в конце XI и первой половине XII в., своими корнями уходила в рационалистическое богословие XI в., выразившееся в сочинениях Михаила Пселла, Иоанна Итала и их последователей, многие из которых на рубеже XI–XII вв. были преданы анафеме и отлучены от Церкви. Кульминацией полемики стали константинопольские соборы 1156–1157 и 1167–1168 гг. Оппоненты православия, пытаясь дать рационалистическое объяснение евхаристическому чуду, по существу отрицали догмат о реальности Воплощения Бога и ипостасном соединении во Христе божественной и человеческой природы. Именно утверждение этого основополагающего догмата христианской веры, на котором основывается вся икономия спасения, и стало лейтмотивом центральных ансамблей византийской монументальной живописи середины XII в. Фрески Мирожского собора, занимая в ряду этих ансамблей одно из важных мест, приобретают, таким образом, ключевое значение для русской монументальной живописи вплоть до рубежа XII–XIII вв.

Система декорации Спасо-Преображенского собора отличается уникальным многообразием сюжетов, где подробно изложены не только евангельские события, но также проиллюстрированы Деяния апостолов, Протоевангелие Иакова, житие Иоанна Предтечи, апокрифические сказания об

архангеле Михаиле. Пожалуй, среди памятников этой эпохи с мирожскими фресками по подробности изложения сравнимы разве что сицилийские мозаики, повествовательность которых также была вдохновлена пафосом просветительства и возвращения в лоно христианства населения Сицилии, на протяжении нескольких столетий подвергавшегося насильственному подчинению мусульманству. Но догматической основой Мирожских фресок является тема соединения в Боге-Сыне божественной и человеческой природы и Его искупительной жертвы. По оси восток – запад расположены различные по своей иконографии изображения Христа, которые встречают вошедшего в храм и во всей полноте открывают перед ним догматическое содержание ипостаси Бога-Сына.

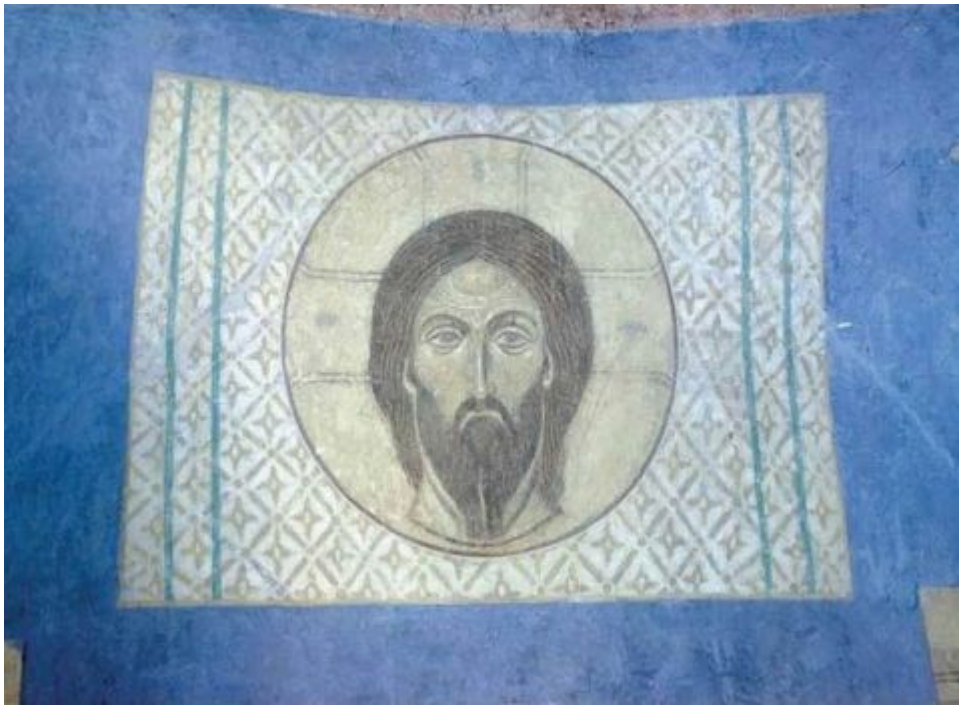
Одной из доминант росписи является «Деисус» в конхе алтаря, с восседающим на троне Христом, к Которому в молении обращены Богоматерь и Предтеча. Традиционно деисусная композиция рассматривается как образ Второго Пришествия и Страшного Суда. Но здесь Христос – не только грядущий Судья, но и Жертва, принесенная во искупление человеческих грехов. Этот аспект акцентирован различными иконографическими деталями, такими как плат на престоле, аналогичны плащанице из «Оплакивания» или плату в «Сретении», на котором Симеон держит Младенца Христа, уподобленного Жертве. Жертвенная символика алтарной композиции сосредоточена в медальоне над фигурой Христа с изображением «этимасии» («Престола уготованного») – символического изображения Святой Троицы, где подчеркивается жертвенность Бога-Сына. Тема евхаристической жертвы продолжена расположенным ниже «Причащением апостолов», которое стало традиционным алтарным сюжетом для искусства развитого XII столетия. В контексте искупительной тематики следует понимать и «Преображение», расположенное как храмовый праздник в своде алтаря. Этот сюжет подчеркивает божественную сущность Христа, которая была впервые явлена апостолам на Фаворе накануне событий страстей Христовых. Завершает алтарную композицию медальон в софите восточной подпружной арки, где изображен

Христос Эммануил, иконография Которого в послеиконоборческом искусстве понималась как образ предсказанный пророками страстей Спасителя (илл. 106).

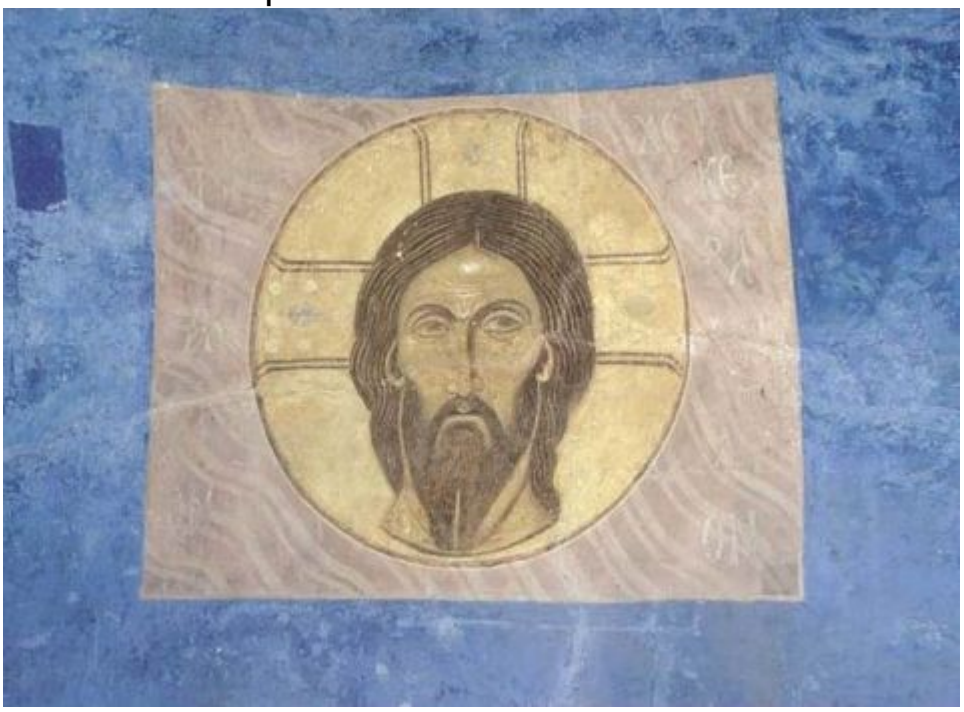
106. Алтарная апсида Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

Христологическая тема продолжена росписями барабана. Во лбу восточной и западной подпружных арок изображены два «Нерукотворных Спаса» – «Мандилион» (илл. 107) и «Керамион» (илл. 108), призванные показать реальность Боговоплощения, когда образ Христа отпечатывается даже в неживой материи, преобразуя и оживляя ее. Но главным в программе купола, да и всего храма, наравне с «Деисусом» алтаря, является гигантское купольное «Вознесение» (илл. 109).

107. Св. Мандилион. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.



108. Св. Керамион. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.



109. Вознесение. Фреска купола Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

Среди всех вариантов купольной декорации «Вознесение» имеет самую древнюю традицию, поскольку именно эта композиция занимала купол ротонды Гроба Господня в Иерусалиме, возведенной и украшенной мозаиками еще при императоре Константине. В послеиконоборческую эпоху «Вознесение» наравне с Пантократором часто встречается в системе купольной декорации. В XII в. наиболее важным становился не эсхатологический аспект этого события, но сам

факт вознесения распятого и воскресшего Христа на небо во плоти, что окончательно утверждало реальность соединения во Христе божественной и человеческой природы. Вознесение становится завершающим актом искупительной жертвы воплотившегося Бога-Слова и торжеством Его спасительной богочеловеческой миссии. Именно такое понимание этого события, всегда жившее в предании Церкви, выразил Иоанн Златоуст в Слове на праздник Вознесения: «Ныне примирение у Бога с родом человеческим, ныне долговременная вражда прекратилась и продолжительная война окончилась, ныне наступил некоторый дивный мир, никогда не ожидавшийся прежде ... И основание этих благ – настоящий день, когда Христос, как бы взяв начаток естества нашего, вознес его Владыке».

Мирожское «Вознесение» обладает рядом уникальных особенностей, которые будут повторены и в других русских купольных композициях второй половины XII в. Если в большинстве византийских аналогов обычно изображается два, четыре, редко шесть летящих ангелов, то в Мироже славу с Христом несут восемь стоящих ангелов, показанных в динамичных позах, напоминающих движение шага или даже танца. Сцена пронизана духом радостного прославления и триумфа, и ей очень близки слова Иоанна Златоуста из уже цитировавшегося «Слова на Вознесение»: «Ныне ангелы получили то, чего давно желали; ... узрели наше естество блистающим на престоле царском, сияющим славою и красотою бессмертною ... хотя наша честь и превзошла их честь, однако они радуются нашим благам».

Тема искупительной жертвы определяет содержание сводов и люнетов храма, где в хронологической последовательности представлены события от «Сретения» до «Сошествия во ад» (илл. 110), причем значительная часть сцен этого цикла отведена под события Страстной седмицы – «Вход в Иерусалим», «Тайную вечерю», «Омовение ног», «Распятие», «Оплакивание». Расположенные под сводами два регистра сцен меньшего масштаба продолжают тему страстей Христовых. Так, в верхнем из двух регистров показаны события взятия под

стражу («Поцелуй Иуды», «Три отречения Петра») и допроса Христа первосвященниками Синедриона и Пилатом (илл. 111), а также явления Христа ученикам по воскресении («Жены мироносицы у Гроба Господня», «Явление Христа женам мироносицам», «Уверение Фомы», «Явление Христа на море Тивериадском»). Нижний регистр посвящен чудесам Христа и насчитывает 14 сцен, где преобладают сцены исцелений и воскрешений («Усмирение бури», «Исцеление тещи Петра», «Воскрешение дочери Иаира», «Исцеление расслабленного», «Воскрешение сына вдовы в Наине», «Исцеление бесноватых», «Исцеление больного водянкой» и др.)

110. Сошествие во ад. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

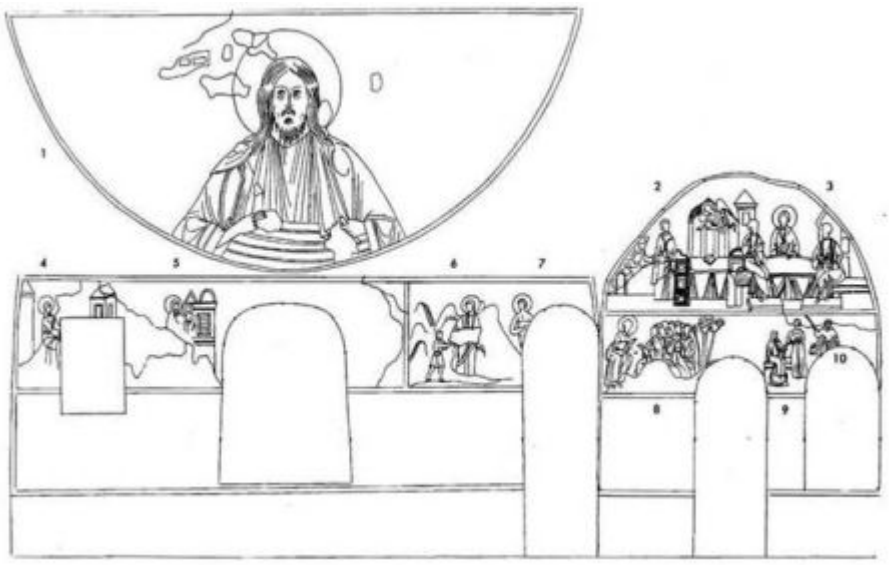
111. Оплакивание, Суд Синедриона и Христос перед Пилатом. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

Примечательно, что «Сошествие во ад» и «Сретение», находясь на противоположных сводах и фланкируя алтарное пространство, составляют единый тематический блок: в событиях «Сретения», через пророчество Симеона Богоприимца, открываются будущие крестные страдания Христа, а в «Сошествии во ад» мы видим победу Креста, которым Христос попирает врата ада. Такое антиномичное сопоставление сюжетов, находящихся не рядом, не в одном повествовательном ряду, а в разных объемах, в пандан друг другу, в росписях Мирожского собора оказывается не единичным, что, в свою очередь, находит множество параллелей в системе византийской храмовой декорации XI–XII вв. Аналогично соотносятся величественные «Успение» и «Рождество Христово», фланкирующие алтарную апсиду в нижнем регистре росписей. Эти два сюжета, по распространенной византийской традиции, представляют собой антитезу рождения во плоти и рождения после смерти для небесной жизни, что подчеркнуто двумя схожими мотивами: в «Рождестве» Богоматерь держит новорожденного Христа, облекшегося в плоть Спасителя, тогда как в «Успении» Христос держит освободившуюся от бренной плоти душу Марии.

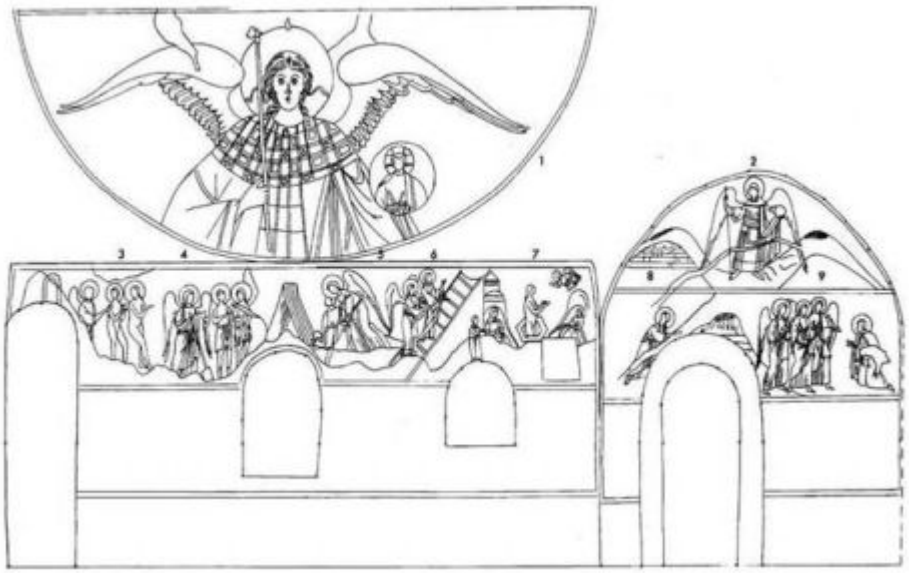
Два нижних регистра росписей основного объема собора отведены под фигуры святых. Здесь вверху представлены мученики – воины, целители, диаконы, пресвитеры, а нижний ряд занят крупномасштабными изображениями преподобных, что вполне оправданно, если учитывать, что собор с самого своего основания был средоточием монастырской жизни во Пскове, являясь по существу первой монашеской обителью в этом регионе.

Чрезвычайно насыщенными в сюжетном отношении оказываются фрески небольших угловых компартиментов собора, которые ради максимально подробного изложения выполнены в довольно мелком, иногда буквально иконном масштабе. Апсиды жертвенника украшены циклами деяний Иоанна Предтечи, где в подробном повествовании представлены события рождения и младенчества Иоанна, его проповедь и мученическая кончина (илл. 112). Апсида дьяконника отведена под цикл деяний архистратига Михаила, где показаны как ветхозаветные («изгнание Адама и Евы из Рая», «Борьба Иакова с ангелом», «Гостеприимство Авраама»), так и новозаветные («Чудо исцеления у источника в Вифезде») сюжеты (илл. 113). Анализ памятников показывает, что система росписи боковых апсид Мирожского собора, вероятнее всего, восходит к образцу Успенского собора Киево-Печерской Лавры, выходцем откуда был архиепископ Нифонт. К сожалению, эти части росписи дошли до нас в сильно утраченном состоянии. Юго-западный компартимент отведен под подробнейший цикл, посвященный Богородице. Более 20 протоевангельских сцен разворачивались на стенах углового объема в два регистра, охватывая события от «Отвержения даров» до «Благовещения у колодца».

112. Жертвенник Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г. Схема росписи



113. Диаконник Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г. Схема росписи



Такое подробное повествование сравнимо разве что с некоторыми иллюминированными рукописями и уникально для монументальной живописи византийского мира этого периода.

Северо-западный компартимент посвящен деяниям апостолов. В люнете западной стены изображен «Диспут о вере» (или «Первый апостольский собор») (илл. 114), а два верхних регистра сводов отведены под сцены проповеди апостолов и историю Петра и Павла. В плохо сохранившемся нижнем регистре представлены сцены из жития св. Климента папы Римского, образ которого уже упоминался в связи с

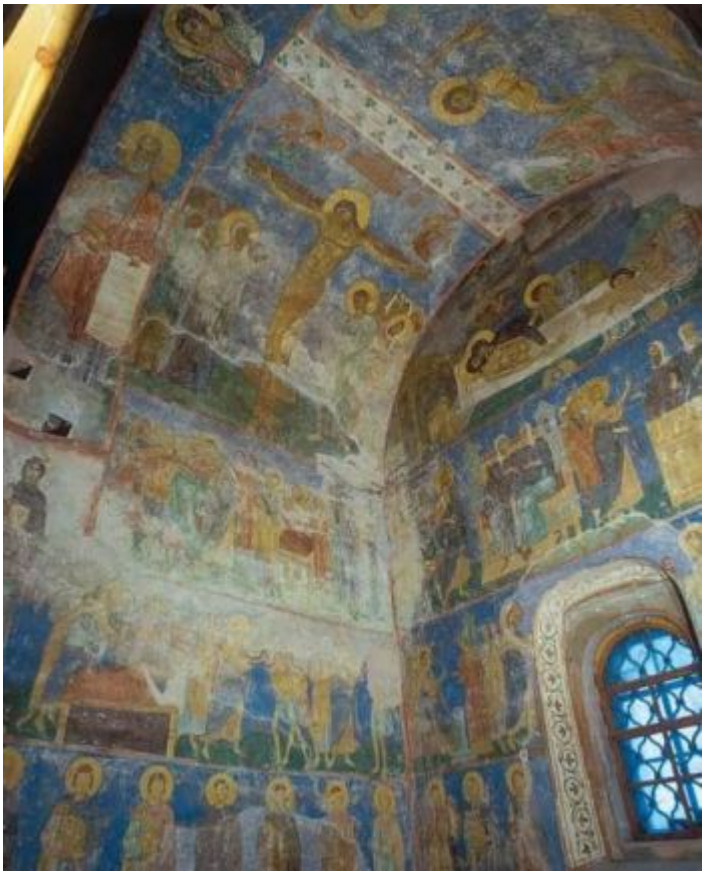
Десятинной церковью и мозаиками Софии Киевской. В Мирожском соборе сцены из жития св. Климента, расположенные в одном повествовательном ряду с деяниями апостолов, показывают преемственность апостольской миссии, которое через проповедь и служение св. Климента находит прямое продолжение в деятельности самого Нифонта, продолжающего просвещение язычников. Очевидно, тот же комплекс идей побудил Нифонта в 1153 г. заложить в другом форпосте Новгорода – Ладоге – городской собор, также посвященный св. Клименту папе Римскому.

114. Диспут о вере. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

На первый взгляд, роспись Мирожа выглядит несколько провинциальной и перегруженной изобразительным материалом. Причина этого впечатления – многоярусность стенописи, избыточность сюжетов и фигур святых, некоторое пропорциональное несоответствие крупномасштабных композиций верхней зоны собора и уменьшенных изображений в нижних регистрах (илл. 115). Однако это свойство мирожской росписи следует объяснять спецификой заказа, автор которого – архиепископ Нифонт – стремился максимально полно и подробно изложить на стенах собора разработанную им программу. Более пристальный анализ выдает работу первоклассных мастеров, вне сомнения, имевших столичную,

константинопольскую выучку. На их византийское происхождение указывают точность письма, четкость художественных приемов, блестящее знание иконографии, которая во многих случаях находит прямые аналогии с современными Мирожу мозаиками Сицилии, наконец, греческие надписи. Мастера безукоризненно владеют принципами фризового построения композиции, где сцены последовательно переходят одна в другую без разграничений, и при этом повествование не утрачивает ясности. Эти особенности наиболее ярко проявляются в повествовательны циклах страстей и чудес Христа. Здесь важнейшим элементом оказывается язык взгляда и жеста, который в интерпретации мирожских художников приобретает виртуозность, как будто озвучивая каждую сцену, вызывая в памяти евангельские слова, описывающие то или иное событие (илл. 116). В работе принимало участие минимум три мастера, из которых ведущий – автор изображений в верхней зоне собора – вероятно, определил общий художественный облик создаваемого ансамбля, тогда как остальные художники работали в строго детерминированной системе письма, обозначенной главой артели.

115. Северный рукав подкупольного креста Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г. Общий вид

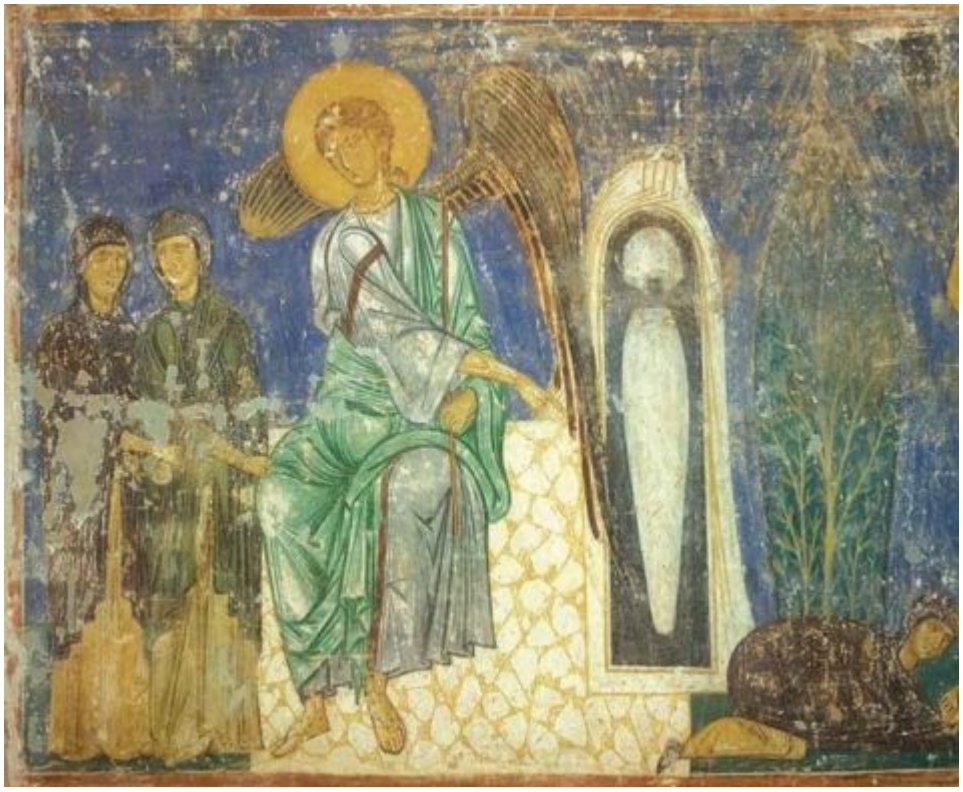


116. Христос и Каиафа. Деталь сцены «Суд Пилата». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

В настоящее время фрески полностью раскрыты из-под поздних поновлений только в северной части собора, но и эти участки представляют собой достаточный материал для характеристики этого искусства. Мирожские мастера используют поразительно богатую палитру. Основу колорита составляет сочетание плотного и холодного ярко-голубого фона и малахитового позема, на которых яркими светлыми пятнами и силуэтами смотрятся изображения, написанные сильно разбеленными красками самых различных оттенков, в которых также абсолютно преобладают холодные тона. В написании одежд это светло-фиолетовые, вишневые и лиловые, салатные и светло-изумрудные, серо-голубые и ярко-голубые цвета, поверх которых чистыми белилами проложены высветления складок (илл. 117). Эти светящиеся цвета иногда чередуются с темными коричневыми и синими драпировками, поверх которых жидким лазуритом написаны тонкие складки. Подобные изысканные цветовые сочетания, напоминающие византийские мозаики XII в., дополнены яркими желтыми нимбами, которые также приобретают холодное звучание благодаря общей цветовой гамме росписей. Примечательно, что красная охра,

обычно составляющая основу колорита древнерусских фресок, как правило, сдвигающегося в сторону теплых тонов, в Мирожских росписях вообще отсутствует.

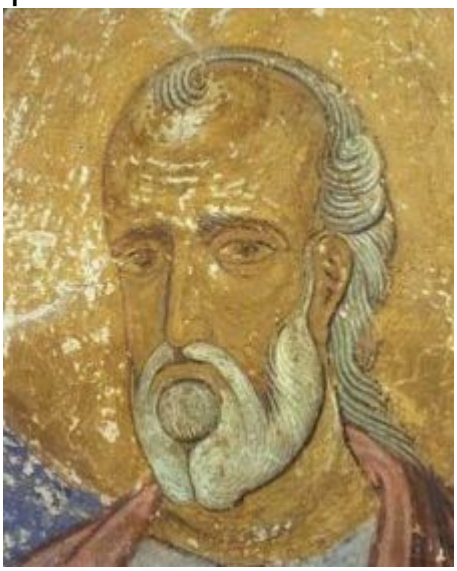
117. Жены мироносицы у Гроба Господня. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.



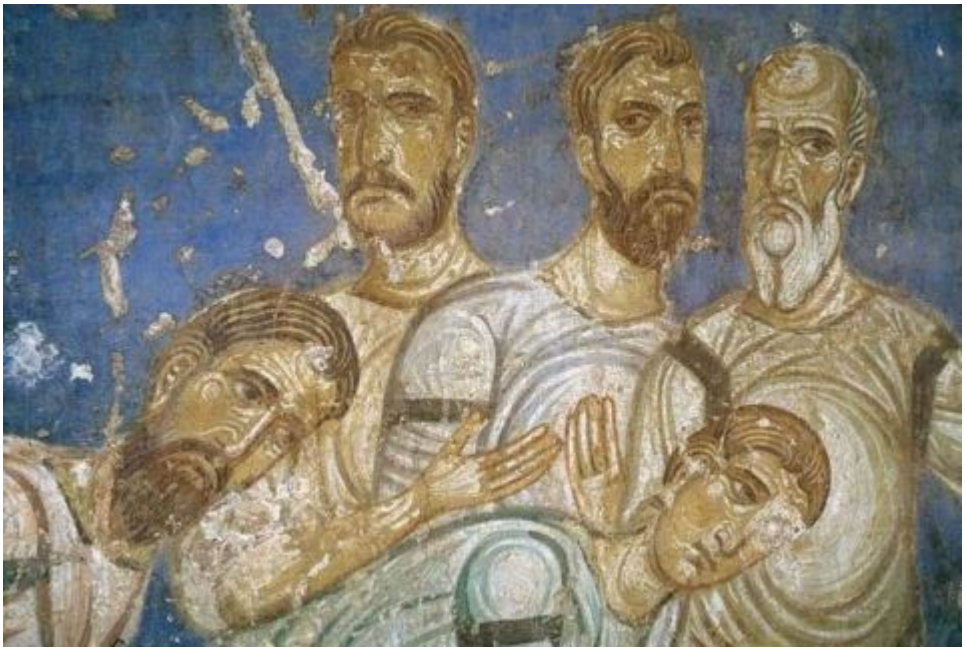
Крупные лики композиций сводов и парусов, а также в куполе, выполнены в сложной технике, которая включает до восьми последовательно накладываемых слое, краски (илл. 118). Завершающим этапом становятся белильные высветления, которые, рисуя конструкцию лика, отмечают его наиболее выпуклые части. Но в то же время эти блики света воспринимаются как отражение божественного сияния, которое, нисходя на человека, преобразует его плоть, лишает ее косности и материальности, приближает ее к Богу. Эта художественная концепция божественного света, всегда так или иначе проявлявшаяся в искусстве Византии, для развитого XII в. становится одним из определяющих элементов, всего изобразительного искусства эпохи, и фрески Мирожа оказываются едва ли не первым памятником монументальной

живописи, где эта концепция реализована столь последовательно. В образах меньшего масштаба нет такой тщательной подготовки: лики выкрашены светло-коричневой краской, по которой положены жидкие тени и выполнен академически точный рисунок (илл. 119). Пробела, положенные без каких-либо промежуточных проработок, практически создают форму, поэтому их роль более активна. Показателен в этом отношении лик архангела Гавриила из «Благовещения», испещренный тонкими, напряженно изогнутыми линиями, ясно демонстрирующими экспрессивную природу этой системы письма ликов (илл. 120).

118. Пророк Елисей. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.



119. Апостолы из «Чудесного улова рыбы». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.



120. Архангел Гавриил из «Благовещения». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

Многочисленные белильные линии на ликах придают персонажам мирожских фресок аскетичный и несколько иссушенный облик, и даже ангельские образы не обладают здесь очарованием юности. Выражение ликов – самоуглубленное, отрешенное и вместе с тем духовно напряженное, что находит выражение в повышении экспрессии образов. Показательны в этом отношении образы Христа и Богоматери из «Оплакивания» одни из лучших в византийском

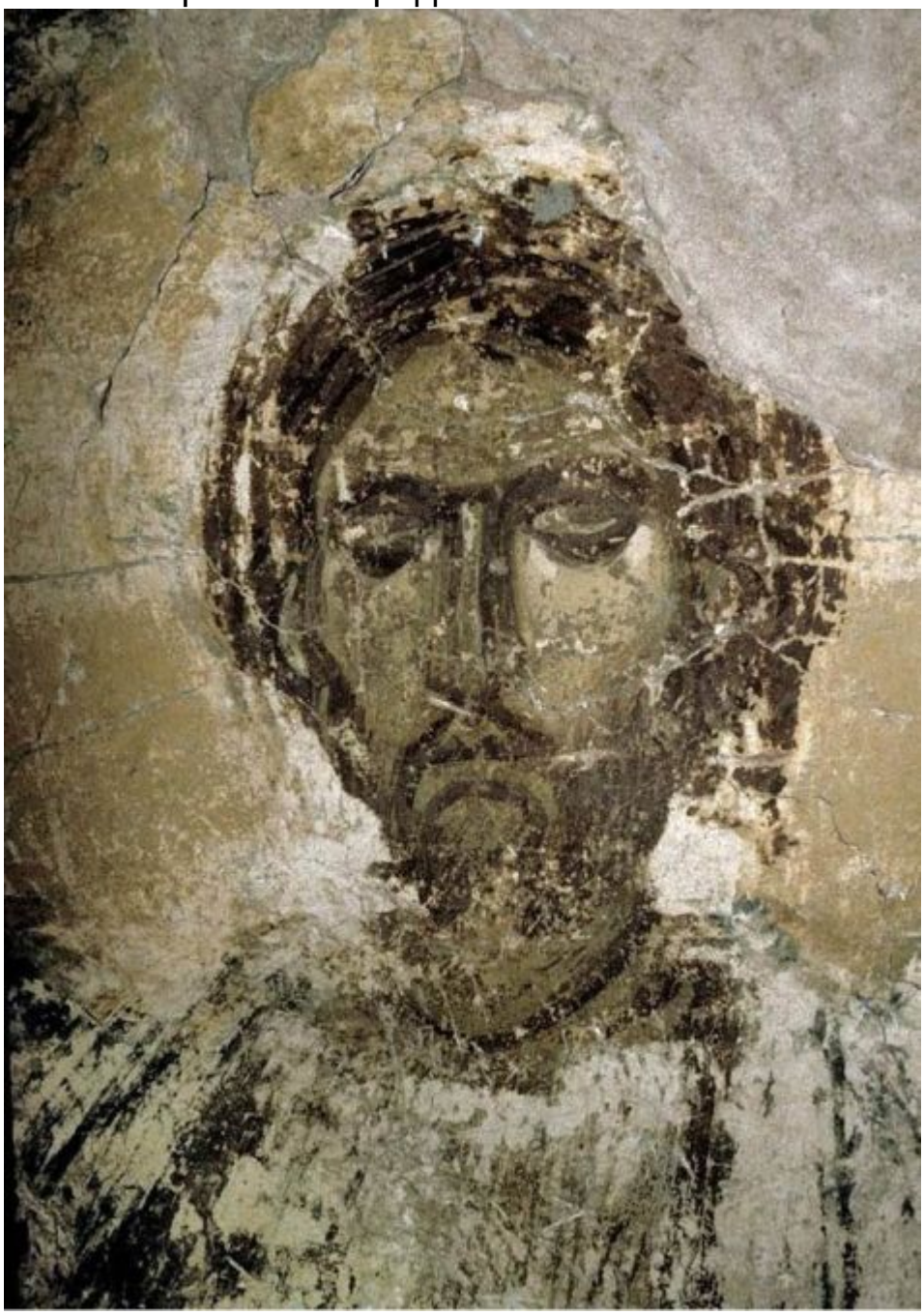
искусстве XII в. по выражению глубочайшей, но сдержанной скорби (илл. 121).

121. Христос и Богоматерь из «Оплакивания». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

Роспись Спасо-Преображенского собора имела огромное влияние на последующее развитие искусства северо-западной Руси как в отношении программных основ храмовой декорации, так и в плане распространения художественных принципов и методов. Более чем вероятно, что та же артель продолжила работу по заказам архиепископа Нифонта и расписала в те же 1140-е гг. собор Ивановского монастыря во Пскове, где сохранилось лишь несколько фрагментов фресок. В 1144 г. мастера того же круга расписывают Мартириевскую паперть новгородского Софийского собора, служившую местом захоронения новгородских епископов. От декорации паперти, помимо разрозненных фрагментов, сохранился лишь семифигурный оплечный Деисус над погребением одного из епископов, где изображены Христос, Богоматерь и Предтеча, два архангела и первоапостолы Петр и Павел (илл. 122).

Буквальное сходство ликов Деисуса с некоторыми образами мирожских фресок и использование тех же художественных приемов говорит о том, что автором этой композиции, скорее всего, был один из участников декорации Спасо-Преображенского собора.

122. Христос из Деисуса. Фреска Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде. 1144 г.



Иконопись эпохи архиепископа Нифонта представлена новгородской святыней – чудотворной двусторонней иконой с «Богоматерью Знамение» на лицевой стороне и двумя святыми в молении на обороте (илл.123:124). Созданная в конце 1130-х – 1140-х гг., она прославилась в 1169 г. Во время осады Новгорода суздальскими войсками. Сказание о ее чудотворениях своей схемой восходит к византийским образцам, к повествованиям о чудесах богородичных икон Константинополя, неоднократно спасавших город от захватчиков. Повесть рассказывает, что во время крестного хода, который совершал новгородский владыка Илья по оборонительным стенам Новгорода, стрела суздальцев попала в лик иконы, за что Богородица ослепила войско противника и оно было наголову разгромлено новгородцами. С тех пор икона становится палладиумом Новгорода, и почитание иконы будет крепнуть по мере усиления противостояния Новгорода и центральных русских княжеств, в первую очередь Москвы.

123. Богоматерь Знамение. Лицевая сторона двусторонней иконы. 1130–1140-е гг. Софийский собор в Новгороде

124. Апостол Петр и мчц. Наталия (Св. Иоаким и Анна ?). Оборот двусторонней иконы. 1130–1140-е гг. Софийский собор в Новгороде

Икона неоднократно поновлялась и в настоящее время на лицевой стороне сохранилось лишь несколько небольших островков подлинной живописи XII в. На оборотной стороне, где первоначальный золотой фон заменен оливковым, полностью сохранились две фигуры святых, обращенных с молитвой к Спасителю. Поздние надписи говорят о том, что здесь представлены апостол Петр и мученица Наталия, однако некоторые исследователи видят в них родителей Богоматери Иоакима и Анну, что в известной степени соответствует духу и богословской проблематике эпохи. «Богоматерь Знамение» наиболее адекватно выражает идею Боговоплощения, и древнее название подобной иконографии – именно «Богоматерь Воплощение». Медальон на груди Богоматери, в котором изображен Младенец Христос, указывает на божественность Христа и теофанический характер Его явления. Таким образом, на лицевой стороне иконы утверждается догмат о соединении

во Христе божественной и человеческой природы, а изображение на обороте Его прародителей развивает эту тему.

Фигуры святых, изображенных в молении ко Христу, написаны с использованием интенсивных белильных высветлений, которые строят форму. Они накладываются тонкой штриховой, а затем акцентируются линейными пробелами, что указывает на освоение мастерами приемов линейной стилизации. Живопись выдержана в холодном колорите и отличается необычайной тщательностью исполнения и известной сухостью рисунка, что, вместе с уплощенной конструкцией ликов и скованными позами святых, создает образы строгие и аскетичные, отчасти напоминающие фрески Мирожского собора.

Русские художественные центры во второй половине XII века

Вторая половина XII в. представляет собой один из ярчайших периодов в искусстве византийского мира. Главным явлением эпохи стал динамичный стиль, в основе которого лежал доведенный до максимальной выразительности принцип линейной стилизации, где основная роль принадлежала контрастной световой проработке форм. Белильные блики, ложась то экспрессивными мазками, то тонкими ломаными линиями или взвихренными извивами, преобразовывали форму, как бы наполняли ее неземным светом, призванным изменить ее природу, лишить ее материальной тяжести. Идеал аскезы приобретает в этом искусстве ясное выражение благодаря активной световой моделировке, которая, отражая внутреннее молитвенное напряжение образов, позволяла тонко градуировать их эмоциональную выразительность. Экспрессия придается и всей фигуре, которая утрачивает статичность и изображается в постоянном движении, и даже фронтальные фигуры наделяются внутренней динамикой через извивающиеся или ломающиеся складки одежд, которые окутывают фигуры или замысловато вздуваются вокруг них.

В рамках динамичного стиля выделяется ряд направлений. Если во фресках церкви Св. Пантелеимона в Нерези, Македония (ок. 1164), являющихся отправной точкой для динамичного стиля, классическая ориентация продолжает преобладать над экспрессивными формами, то в более поздних памятниках принципы линейной стилизации уже полностью преобладают. Это суровое и аскетичное искусство находит распространение в монашеской среде (ср. фрагменты росписей в афонских монастырях Ватопед и Рабдуху, конца XII в.). Черты экзальтированной экспрессии наиболее ярко проявятся в росписях церквей Св. Георгия в Курбиново, Македония (1191) и Св. Бессеребренников в Кастории, северная Греция (конец XII в.) в этом сильном и решительном, но и рафинированном искусстве есть нечто стоящее на границе допустимого, из-за

чего оно получило множество разнообразных эпитетов – византийского барокко или рококо, поздне-комниновского маньеризма.

Одновременно в рамках динамичного стиля появляется и более сдержанный вариант (в росписях монастыря Св. Неофита близ Пафоса, 1183, церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера, 1192, на Кипре). Последние два десятилетия XII в. отмечены проявлением неоклассицизма, который выразился в обращении к идеалам искусства простых, ясных, крупных и успокоенных форм, преобладавших в живописи раннего XII в. Наиболее ярко позднекомниновский неоклассицизм демонстрируют фрески капеллы Богородицы в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (конец XII в.), церкви Панагии Зоодохос Пиги (Богоматери Живоносный источник) в Самари, Мессения, Пелопоннес (90-е гг. XII в.), а также фрески в храме монастыря Осиос Давид в Фессалониках (конец XII в.).

Русские памятники второй половины XII в., при всей их фрагментарности и неоднородности, свидетельствуют об их несомненной принадлежности к широкому потоку византийского искусства, хотя различные русские центры демонстрируют известную индивидуальность. В это время вырабатываются художественные принципы, которые в дальнейшем лягут в основу формирования локальных школ.

Великий Новгород

Новгород по-прежнему остается центром интенсивной художественной жизни, чему способствует необычайная активизация церковного строительства. Если ранее заказчиками в основном являлись князья или епископы, то теперь на сцену выступает заказ не столь высокого статуса, но социально куда более широкий и перспективный. Заказчиком может выступать объединение торговых людей, гильдия ремесленников, боярская семья, наконец, группа жителей одной из улиц города. В отдельных случаях храмы строятся по-прежнему на средства князей или владык, обычно в качестве пожертвований в тот или иной монастырь. Процесс строительства становится более активным, размеры храма уменьшаются, а его типология упрощается. Источники говорят сами за себя: начиная с 1153 г. и по 1166 г. наиболее активно ведется строительство в Ладоге, где в 1153 г. возводится Климентовский собор, а затем, уже после смерти архиепископа Нифонта, еще 5 или 6 церквей. В 1166 г. Возобновляется активное строительство в самом Новгороде, где в среднем возводится один каменный храм в два года. К концу столетия здесь работает не менее двух самостоятельных артелей, а строительство становится еще более интенсивным. Согласно летописным свидетельствам, с 1166 по 1199 год возводится 42 храма, из них 25 деревянных и 17 каменных, причем известны случаи, когда одновременно велось каменное строительство сразу двух церквей. Как показывают археологические свидетельства, практически все каменные храмы из исследованных были украшены фресками, а деревянные церкви, естественно, требовали иконной декорации. Эти данные красноречиво показывают, какой колоссальный объем работ открывался перед художниками, и если учитывать, что к этому моменту в Новгороде уже имелись свои художественные кадры, то становится очевидным, что именно вторая половина XII столетия оказывается периодом формирования полноценной местной школы и традиции.

Третья четверть столетия является своего рода лакуной в истории новгородской живописи. Лишь несколько небольших фрагментов фресок сохранились в Успенском соборе Старой Ладоги, который был возведен в конце 1150-х гг. и тогда же расписан. Наиболее выразителен медальон со св. Кириком (илл. 125). Этот святой, согласно преданию, будучи младенцем, принял мученическую смерть на глазах своей матери Иулиты. Отрок изображен в облике мученика, с крестом в левой руке. Его почти младенческий лик напоминает образы Христа Эммануила, но при этом сама фигура не производит впечатления хрупкости, что было бы свойственно изображению младенца, а, напротив, обладает крупными покатыми контурами, напоминая преподобных отцов из росписей Антониева монастыря. Весьма показательно, что в написании лика используется хорошо знакомое нам по фрескам собора Мирожского монастыря трехтоновое письмо, когда по светло-коричневой подкладке исполняется рисунок с интенсивными тенями, а затем, без промежуточных проработок, накладываются яркие белильные блики. Такими же белильными высветлениями написаны одежды святого. Фреска со св. Кириком показывает, что подобная упрощенная и в то же время экспрессивная система письма была широко распространена в Новгороде.

125. Св. Кирик. Фреска Успенского собора Старой Ладоге. Около 1158 г.

Последняя четверть XII в. представлена в Новгороде тремя крупными ансамблями: фресками церквей Св. Георгия в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.), Благовещения в Аркажах близ Новгорода (1189) и Спаса-Преображения на Нередице (1199). Эти ансамбли принадлежат к широкому потоку динамичного стиля, определявшего стилистику живописи всего византийского мира последних десятилетий XII в. Но они демонстрируют разные вариации этого направления, что говорит о многогранности художественной жизни Новгорода этого периода. Фрески Аркажей и Нередицы предстают перед нами как зрелое искусство, где, при обилии византийских реплик и реминисценций, отчетливо звучит новгородская традиция. Фрески же Георгиевской церкви являются самым грекофильским памятником, своего рода носителем живой византийской традиции для новгородского искусства того времени.

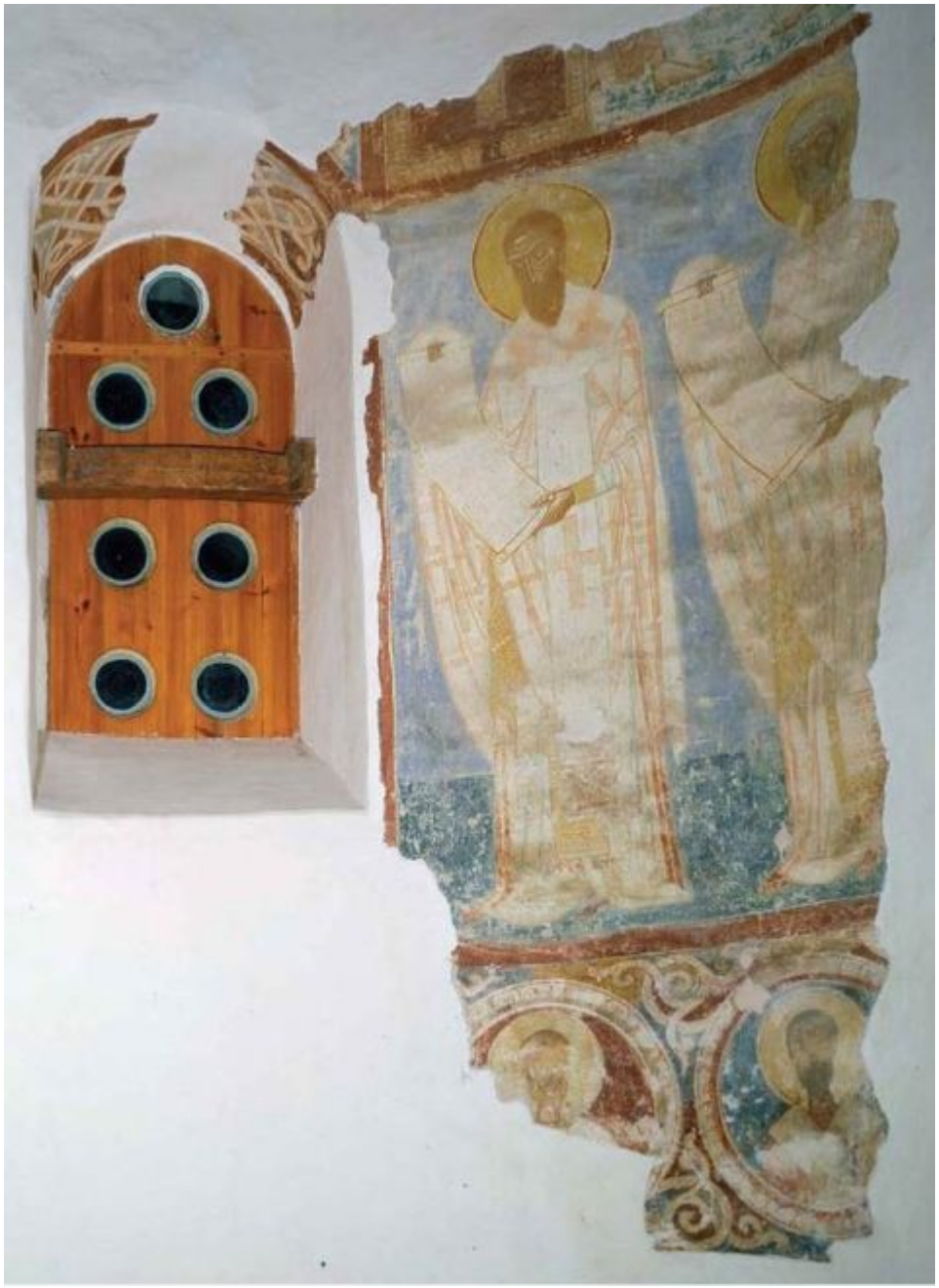
Георгиевская церковь Старой Ладоги – один из самых маленьких храмов новгородской земли (его площадь всего 72 кв. м). Сохранилось не более четверти всей фресковой декорации, но общая реконструкция системы росписи показывает, что художники следовали здесь той программной ориентации, которая была определена росписями Мирожского собора. Купол украшает «Вознесение» (илл. 126), своей иконографией, за исключением незначительных деталей, точно

повторяющее аналогичную фреску Мирожа (илл. 109). В алтаре сохранился фрагмент «Службы св. отцов» (илл. 128), где представлены два святителя, совершающее литургию. Примечательно, что в эту композицию, помимо традиционной фигуры св. Василия Великого, введено изображение св. Климента Римского (илл. 129), что вновь напоминает нам об особом его почитании на Руси. Выше, судя по небольшим фрагментам, находилось «Причащение апостолов», конху же занимала фигура Богоматери с Младенцем, очевидно, восседавшая на троне, Которой поклонялись два ангела.

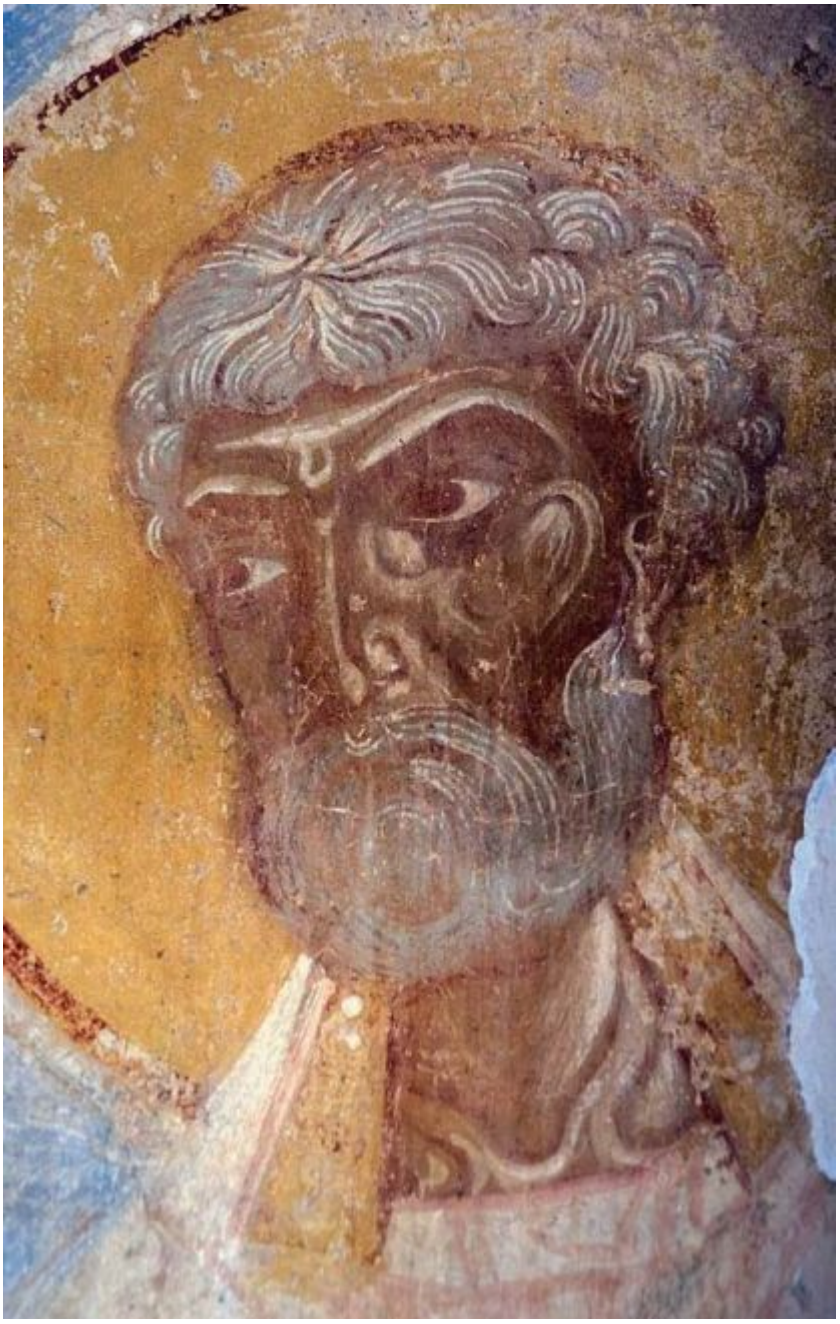
126. Вознесение. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

127. Ангел из «Вознесения». Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

128. Служба святых отцов. Фреска алтаря Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.



129. Св. Климент папа Римский из «Службы святых отцов». Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

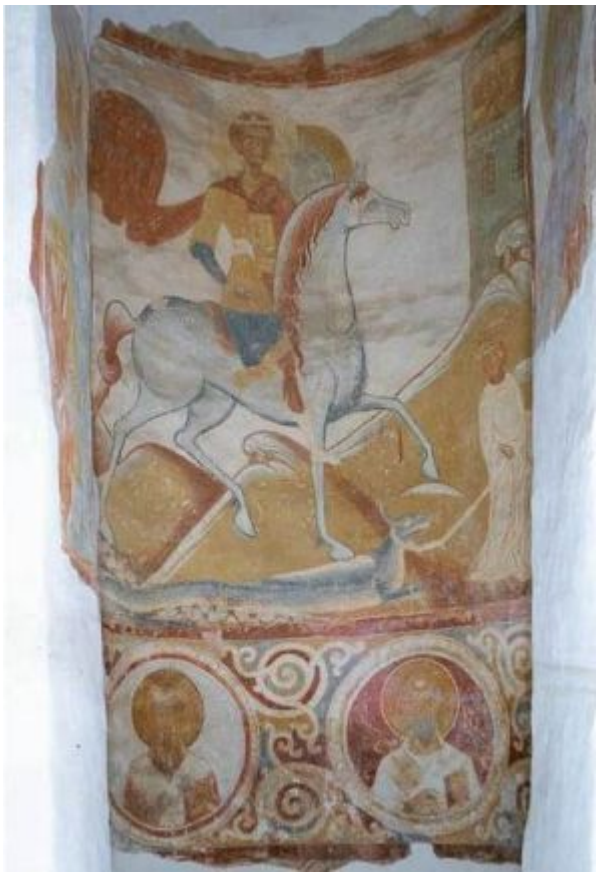


По оси апсиды, в том числе и в своде алтаря, реконструируется несколько образов Христа, которые, как и в соборе Мирожского монастыря, раскрывали перед зрителем догматические основы христианского вероучения о Боге-Сыне – Жертве и Искупителе. К сожалению, фрагментарная сохранность не позволяет восстановить точную иконографию этих изображений. Конхи боковых апсид занимают монументальные полуфигуры архангелов (илл. 130), а ниже

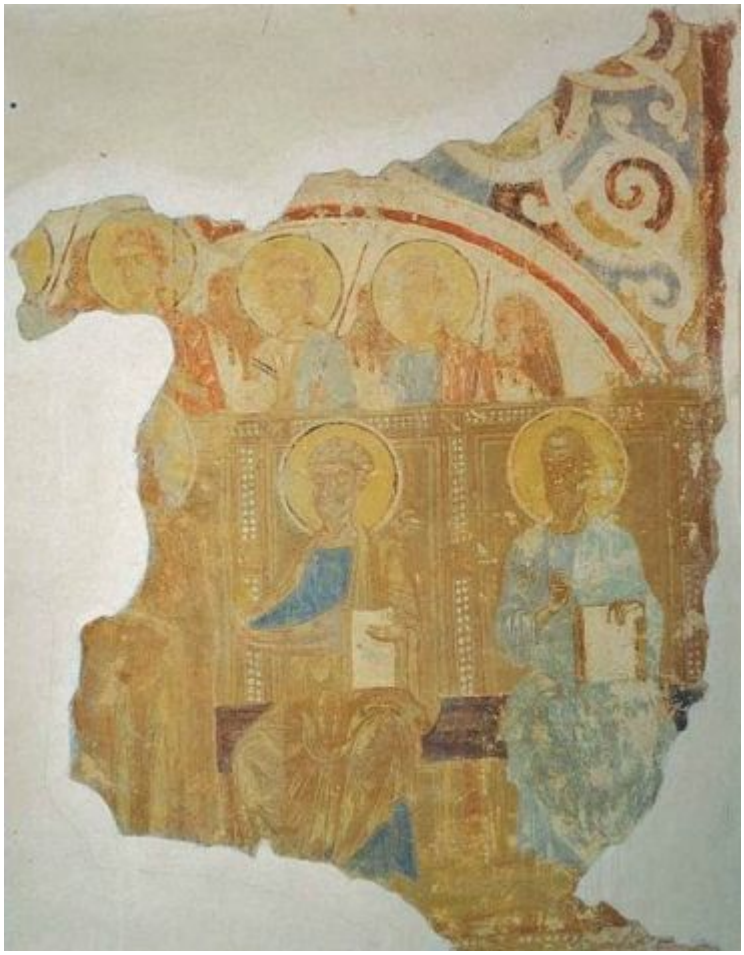
располагались небольшие по количеству сцен циклы, посвященные Богородице (жертвенник) и патрону храма св. Георгию (дьяконник). От этих циклов сохранилось всего две сцены – «Жертвоприношение Иоакима и Анны» и «Чудо св. Георгия о змие» (илл. 131). Роспись основного объема имела традиционный состав – стены были поделены на пять регистров, из которых два верхних и нижний занимали композиции Христологического цикла, а в двух средних располагались медальоны и фигуры святых, обрамленные декоративными арочками. Проемы арок также занимали фигуры или бюсты святых, а западный объем под хорами был полностью отведен под многочисленные сцены «Страшного Суда» (илл. 132), от которого сохранилась в основном центральная часть с фигурами восседающих на тронах апостолов.

130. Архангел Михаил. Принесение даров Иоакимом и Анной. Фреска жертвенника Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

131. Чудо св. Георгия о змие. Фреска диаконника Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.



132. Фрагмент композиции «Страшный Суд». Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.



Ладожские фрески, несмотря на яркую индивидуальность работавших здесь мастеров, обладают стилистической цельностью, которая обеспечивается соблюдением устойчивых принципов. Одной из главных категорий оказывается архитектоника стенописи. В Георгиевксой церкви повествование существенно сокращено ради сохранения масштабной соразмерности живописи с архитектурой. Эта особенность староладожских росписей отчетливо видна в декорации боковых апсид, где сцены располагались всего в два регистра и насчитывали в одном случае четыре (жертвенник), а в другом (диаконник) – три сюжета. Художники свободно могли бы расширить повествование, чуть уменьшив масштаб фресок. Однако они, напротив, увеличивают размер сцен ради усиления масштабной выразительности живописи и ее архитектонической ясности.

Масштабные градации фресок обладают своей внутренней логикой, соответствуя не только параметрам архитектурных объемов, но и сакральной значимости данного пространства. Самыми крупными оказываются наиболее значимые изображения алтарной части, например, архангелы в конхах боковых апсид. В свою очередь, в повествовательных сценах «Страшного Суда» отдельные лики доходят до иконных размеров. Масштабные градации соответствуют делению храма на три литургических пространства: алтарь, наос и помещение под хорами, соответствующее в богослужебном назначении нартексу. Сакральный смысл подобного приема очевиден: по мере подхода к «Святому святых» изображения становятся крупнее, по мере удаления от алтаря «горний мир» отдаляется и масштаб изображений уменьшается.

Чрезвычайно важную архитектоническую роль в организации внутреннего пространства храма играет орнамент, который отличается в этом ансамбле разнообразием и богатством мотивов. Орнаментальные вставки в зенитах сводов и арок, или фриз медальонов со святителями в основании апсид, окруженный упругим растительным орнаментом, призваны обозначить конструктивный каркас храма, на котором как бы крепится вся остальная роспись. Другой подобный фриз, но значительно меньших размеров, шел по стенам основного объема, отмечая середину их высоты. Над центральной композицией «Страшного Суда» расположена трехлопастная арка, заполненная растительным орнаментом, оживляющая вялый стык фрески с настилом хор и придающая структурную напряженность и выразительность аморфной горизонтали их сочленения. Многочисленные арочные обрамления вокруг фигур вносили в интерьер храма дополнительные архитектурно-декоративные акценты и тем усиливали конструктивную выразительность всей росписи. Так, пророки в барабане обрамлены арочками на консолях, имитирующими резные декорации, когда фигура святого часто помещалась в небольшую нишу, обрамленную резным орнаментом или аркадой. Столь же выразительные декоративные элементы украшали южную и северную стены храма, где на уровне

нижних сдвоенных окон располагался регистр, состоявший из трех фронтальных фигур, обрамленных арочками на колонках. Вместе с оконными проемами эти фигуры (от них сохранился лишь пророк Даниил на южной стене), составляли единый фриз, подобный аркатурным поясам фасадов владимиро-суздальских храмов. Вводя эти мотивы, фрескисты ориентировались на памятники византийской классики, где часто использовались резные обрамления фресок и их живописные имитации.

Утонченность мастеров ярко проявилась в колористическом решении росписи Георгиевской церкви, отличающемся от принятых стандартов эпохи. За основу колорита взято использование чистых, но чуть приглушенных и при этом сильно разбеленных красок, иногда положенных таким тонким слоем, что через него просвечивает левкасная подготовка под живопись. Благодаря столь интенсивному высветлению красок вся палитра росписей приобрела совершенно нестандартное звучание. Художники пишут как будто с палитры, свободно смешивая краски, доводя их до нужной плотности или прозрачности. Колорит росписи приобрел облегченное, пастельное звучание, отличающее фрески Георгиевской церкви от большинства современных им памятников.

Благодаря облегченному колориту небольшой объем Георгиевской церкви смотрелся легким и светлым практически при любом освещении, что особенно актуально в условиях русского Севера, Примечательно, что росписи дьяконника, жертвенника и объема под хорами имели не голубой, а белый фон, заметно выделяясь из общего цветового строя фресок. Благодаря чередованию цвета фона в различных частях храма роспись приобретала еще более ясное архитектоническое звучание.

Все художественные методы ладожских фресок строго подчинены единой системе трехтонового письма, знакомого нам по росписям Мирожа. Все живописные приемы предельно упрощены. Практически отсутствуют промежуточные лессировочные проработки, призванные смягчить пластику или придать ей большую объемность. В живописи ликов все главные персонажи выделены контрастной и резкой пробелкой,

благодаря чему ясно читается сакральная иерархия росписи. Именно так написан лик Христа из «Вознесения», тогда как ангелы и апостолы выполнены в более сглаженных цветовых сочетаниях, а их пробелка не имеет такой выразительной пластики, Образы святителей из «Службы св. отцов» написаны в еще более экспрессивной манере, наглядно демонстрируя духовную наполненность ладожских фресок Между тем, пророки из барабана написаны более смягченно (илл. 60, 133, 134). Их образы обладают той мерой идеальности и самоуглубленности, которая сближает их с такими классическими памятниками позднекомниновского искусства, как фрески Дмитриевского собора во Владимире или мозаики Монреале.

133. Пророк Давид. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

134. Пророк Иеремия, Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII вв.

Лики архангелов в конхах боковых апсид – самые крупные из сохранившихся, и потому сложные в написании, поскольку любой просчет оказывается как бы под увеличительным стеклом, Они написаны по слою охры, общему для лика и нимба, поэтому тонально они сливаются в одно цветовое пятно. Формы строятся не столько рисунком, сколько энергичными белильными высветлениями, положенными без каких-либо промежуточных проработок прямо на подкладочный тон. Белила накладываются штриховкой, создавая более плавную проработку форм, или упругими линиями, графичными и контрастными, Лики архангелов как будто сотканы неземным светом, исходящим из золотистого сияния нимба, энергичная пробелка ликов способствует и их более ясному прочтению с большого расстояния.

В рамках такой же упрощенной системы выполнены и фигуры всех персонажей. И здесь живописная структура сведена к трем основным элементам: подкладочный слой,

рисунок с притенениями и белильная разделка складок. Рисунок складок не сложен, но всегда изыскан (илл. 135), и лишь в редких случаях в нем просматривается некоторая избыточность извивов, роднящая ладожские фрески с памятниками так называемого «комниновского маньеризма» (илл. 136). Изгибы и линии пробелов в некоторых случаях утрачивают структурную логику. Их рисунок графичный и порой довольно жесткий, иногда же наоборот мягкий и податливый, лишает фигуру объема и пластики и дематериализует ее. Как и лики, фигуры выглядят созданными небесным светом, который преобразует плоть, лишает ее земной тяжести.

135. Пророк Михей. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

136. Апостолы Варфоломей, Филипп и Фома из Вознесения. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

Те же идеи дематериализации образов определяют и пространственную структуру росписей. В построении композиций преобладает лапидарный художественный язык персонажи выведены на передний план, а открывающийся за ними изобразительный фон максимально упрощен – архитектурные кулисы или пейзаж имеют подчеркнуто условные формы, в которых отсутствует ощущение глубины пространства. В сохранившихся композициях Георгиевской церкви сложный и изысканный рисунок драпировок обусловлен движением фигуры, которое, однако, не передается композиционному строю сцены, где отсутствует внутренняя динамика, присущая искусству динамичного стиля. Движение фигур останавливается, приобретая порой геральдически величественную вневременную застылость (фигура св. Георгия из «Чуда о змие»). В сценах боковых апсид и «Страшного Суда», написанных по абстрактному белому фону, фигуры не связаны с этой почти нейтральной изобразительной средой, они не имеют в ней точки опоры, а как будто положены поверх, благодаря чему создают новый пространственный план и оказываются выдвинутыми к зрителю. Фигуры словно выходят из стены и иллюзорно существуют в трехмерном пространстве

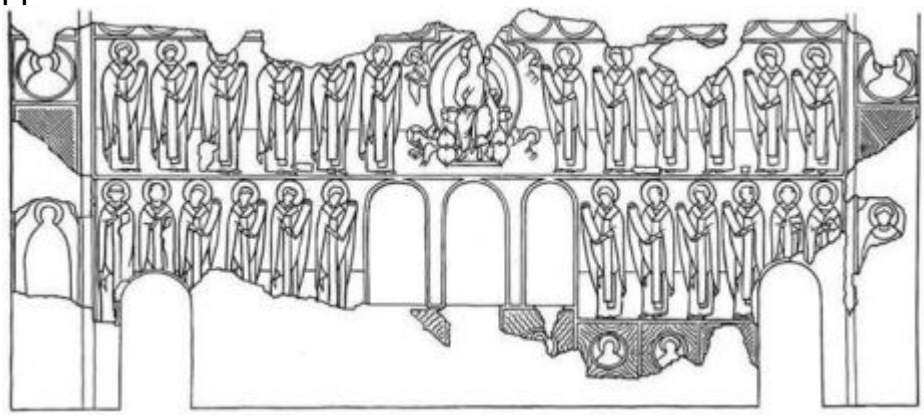
храма, сохраняя при этом свою бесплотность. Даже фигуры в обрамлении арок, своими архитектурными формами провоцирующих эффект пространственной глубины, все же воспринимаются как аппликации, положенные на плоский фон. Синтез архитектуры и стенописи находит здесь свое полное и адекватное воплощение, становясь источником нового, мистически осознаваемого пространства, неподвластного материальным измерениям, где пребывают святые образы и откуда они обращаются к молящимся (илл. 137).

137. Св. Николай Чудотворец. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

Анализ новгородских памятников, современных ладожскому ансамблю, показывает принципиально иное отношение ко многим выраженным здесь принципам, в первую очередь к архитектонике живописи как непременному условию создания ансамбля, опирающегося на классические принципы византийской художественной культуры.

Весьма показательны в этом отношении росписи церкви Благовещения в Аркажах, созданные по архиепископскому заказу в 1189 г. Программа росписи храма показывает следование все той же линии, которая была намечена фресками Мирожа и развита фресками Георгиевской церкви, сочетая в себе повышенную нарративность и обилие догматически наполненных образов. Росписи сохранились лишь в восточной части храма до уровня сводов, тогда как остальная часть погибла при капитальной перестройке храма после шведско-литовского разорения начала XVII в. В центральной апсиде представлена уникальная по своему составу двухъярусная «Служба св. отцов» (илл. 138), боковые апсиды отведены под циклы, посвященные протоевангельскому циклу детства Богородицы и житию Иоанна Предтечи, в восточных арках представлены святители, а на боковых стенах наоса сохранились фрагменты «Успения» и «Рождества Христова».

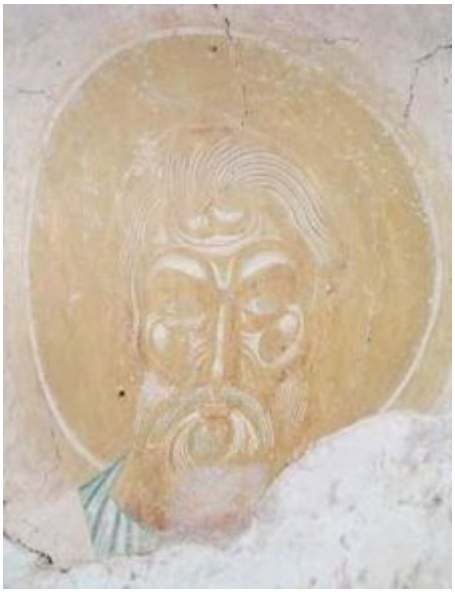
138. Служба святых отцов. Роспись центральной апсиды Благовещенской церкви на Мячине (в «Аркажах») близ Новгорода. 1189 г. Схема



Декорация боковых апсид дает пример беспрецедентно подробного повествования. Так, протоевангельский цикл жизни Марии в жертвеннике насчитывал около 20 сцен (илл. 141), из

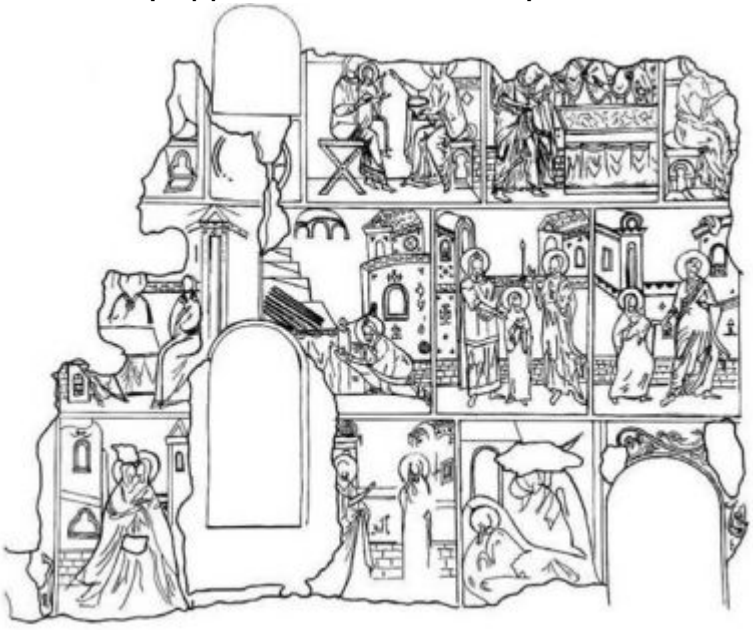
которых фрагментарно или полностью сохранились сюжеты младенчества Богоматери – «Кормление Богоматери», «Благословение иереев», «Ласкание Богоматери» (?), а также подробно изложенная история обручения Марии и Иосифа – «Моление о жезлах», «Обручение» (илл. 142) «Иосиф ведет Марию в свой дом» (илл. 143). Еще более подробным и уникальным по составу является цикл жития Иоанна Предтечи в дьяконнике (илл. 144). Сохранились лишь нижние ряды повествования, но и они поражают подробностью рассказа. Верхние сцены, вероятно, были отведены под сцены проповеди Иоанна, которая была обращена к народу, воинам, фарисеям, а также сюжеты, иллюстрирующие встречу Предтечи и Христа. Два нижних регистра подробно излагают историю мученической кончины Иоанна Предтечи (илл. 145), а также редчайшую по составу историю трех обретений его главы.

139. Неизвестный святитель. Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.



140. Неизвестный святитель Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

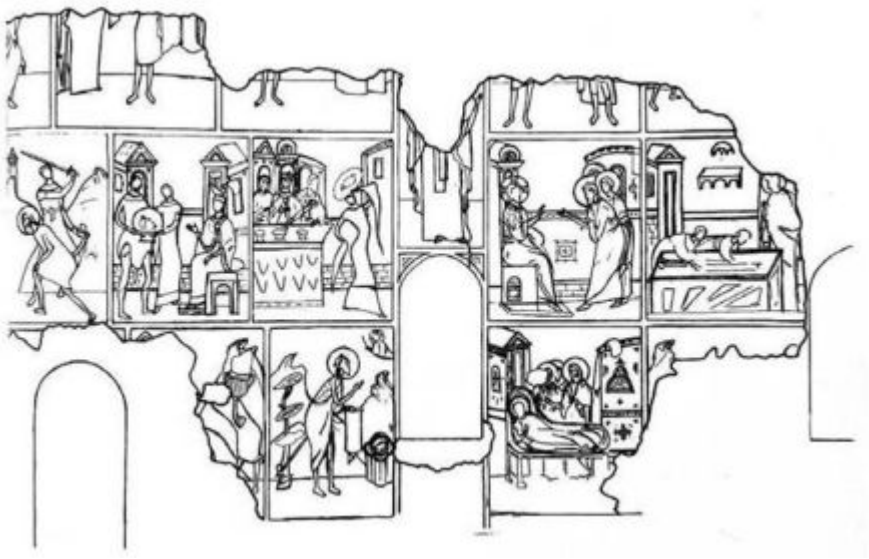
141. Жертвенник Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г. Схема росписи



142. Обручение Иосифа и Марии. Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

143. Иосиф ведет Марию в свой дом. Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

144. Диаконник Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г. Схема росписи



145. Усекновение главы Иоанна Предтечи. Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

В уникальной «Службе св. отцов» (илл. 138), в центре изображен восседающий на престоле Христос Эммануил, окруженный двухцветной мандорлой и четырьмя символами евангелистов. Христос представлен здесь не как Младенец, но имеет длинные волосы и юный безбородый облик, восходящий к раннехристианскому идеальному типу Христа, с которым

связывались ветхозаветные пророчества о воплощении Логоса, ставшие особенно актуальными в середине XII столетия в связи с упоминавшимися выше христологическими диспутами. В то же время юный Христос представлен здесь как Бог ветхозаветных теофаний и Вседержитель, на что указывает тип тронного изображения, Его поза с благословляющей правой рукой и закрытым Евангелием в левой, и атрибуты теофанического изображения – мандорла и символы евангелистов. Таким образом, помещенный в центре «Службы св. отцов», где обычно располагался образ Евхаристической Жертвы (Христос-Агнец, этимасия, евхаристические сосуды и др.), Христос Эммануил предстает здесь во всей полноте Своей ипостаси – как Бог, явленный ветхозаветным пророкам, как Пантократор и Владыка мира, наконец, как Жертва и Искупитель.

Примечательно, что эта редкая иконография Христа, восходящая к раннехристианским памятникам (например, к мозаикам V в. в церкви Латомского монастыря в Фессалониках), возрождается именно в эпоху константинопольских соборов 1156–1157 гг. Объяснение этому многие исследователи видят в том, что одним из главных обоснований канонической точки зрения в полемике с еретиками являлся текст, принадлежащий св. Кириллу Иерусалимскому (IV вв.) с описанием его видения: «Дитя вижу, приносящее законную жертву на земле. Но Его же вижу принимающим жертвы от всех на небесах. Вижу Его сидящим на троне херувимском, как Царя престололепного… Сам Он – Дары, Сам – Архиерей, Сам – Жертвенник, Сам – очистилище от грехов, Сам – приносящий, Сам – приносимый как жертва за мир, Сам – Агнец, Сам – Жрец, Сам – Закон, Сам же – и исполняющий этот Закон».

Этот текст, послуживший основой для иконографии аркажской фрески, наглядно показывает, что богословская проблематика, волновавшая Византию во второй половине XII в., была в полной мере актуальна и для Новгорода.

Мастера аркажских росписей используют арсенал устойчивых выразительных приемов динамичного стиля, хорошо знакомый нам по фрескам Старой Ладоги и, вне всякого сомнения, имевший с ними общие истоки. Перед нами

предстают все те же стилизованные света, испещряющие лики святых множеством морщин и линий, и даже техника письма порой буквально совпадает с ладожскими образами, повторяя ту же лапидарную трехтоновую систему наложения красок, когда вся выразительность образа строится на напряженном сочетании охристой карнации, как правило, заполняющей объем не только лика, но и нимба, а также широко положенных обобщенных красно-коричневых теней и энергичных белильных высветлений, пастозных и пластичных по своей природе. В трактовке фигур уже отчетливо проявляются настроения, ведущие к созданию более монолитного и пластически ясного объема, когда тонкие линии и извивы постепенно приобретают лишь второстепенное значение.

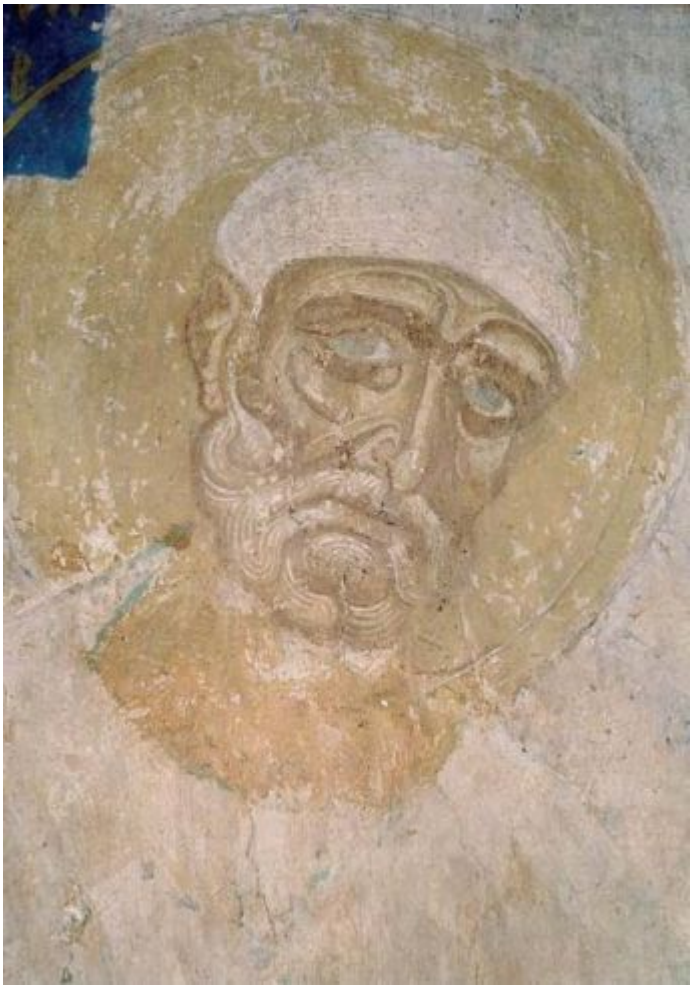
Показательно сравнение типологически схожих образов – ладожского Николы (илл. 137) и аркажских святителей из арки между алтарем и диаконником (илл.139:140). Все они расположены в узких арочных проемах, выполнены в очень крупном масштабе и максимально приближены к зрителю. Этот эффект расположения крупномасштабной фигуры, помещенной в стесненное пространство, – излюбленный прием в искусстве позднекомниновского периода (ср. изображения в церквах Бессеребренников в Кастории, Георгия в Курбиново, Пантелеймона в Нерези, и др.). Однако результаты в Ладоге и Аркажах получаются различными. Лики аркажских святителей, слившиеся с сиянием нимба и читающиеся благодаря энергичной пробелке, полны такой аскетической суровости и мистического напряжения, что буквально испепеляют зрителя своими пронзительными взглядами. Совершенно иначе решен образ Николая Чудотворца в Георгиевской церкви, смягченный благодаря тому, что высветления на лике выполнены не белилами, а осветленной охрой. Образ Николы оказывается куда более сосредоточенным и сдержанным, но в нем нет того непосредственного и прямолинейного, и в то же время очень искреннего духовного горения, которое присутствует в аркажских образах. Формально перед нами один и тот же стилистический прием, но по существу это две совершенно

различные его интерпретации, выдающие разные образные ориентации и художественные перспективы.

В работе аркажских мастеров развиваются те тенденции, которые в основном преобладали в живописи византийской периферии и строились на идеалах аскетического искусства, чуждого классической красоты, академической сдержанности и изысканности, то есть тех черт, которые нашли проявление в живописи Старой Ладоги. Так, например, фигуры святителей в «Службе св. отцов» имеют мощные пропорции, а их лики с чуть гипертрофированными чертами, широко расставленными глазами, рельефными лбами и крупными носами, весьма далеки от образцов византийской классики (илл. 146). именно здесь явственно предстает перед нами стихия новгородского искусства XII в., проявившаяся уже в памятниках начала столетия. Аркажские святители из «Службы св. отцов» обнаруживают образное родство со святыми из собора Антониева монастыря (1125) или св. Кириком из Успенского собора Старой Ладоги (конец 1150-х гг.) (илл. 125).

Контрастность художественных приемов, заложенная в природе динамичного стиля, в аркажских фресках намеренно форсируется. Мир аркажских росписей категоричен и строг, и это проявляется через угловатость контуров, резкость пробелов на ликах святых, экзальтированность их образов. Внутренняя напряженность, порой чрезмерная эмоциональность становится открытой, лики утрачивают всякий намек на внешнюю красоту, оказываются огрубленными и порой даже гротескными, далекими от умеренности классических идеалов. Скупая система живописи Аркажей, почти неизвестная нам в таком кристалльно-ясном виде по памятникам византийского мира, полностью соответствует идеалам аскезы, породившим это суровое искусство.

146. Св. Кирилл Александрийский из «Службы святых отцов». Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.



Дух монументализации художественного языка свойственен Аркажам не в меньшей степени, чем другим памятникам эпохи (росписи Патмоса, Дмитриевского собора во Владимире или Осиос Давид в Салониках), однако здесь он проявляет свой более стихийный и почвенный характер. Монументализм аркажских мастеров виден в пластичности написания ликов, в использовании широкой пробелки в письме одежд, в освобождении композиционных построений от мелких деталей, когда архитектурные кулисы не превращаются в театрализованный стаффаж (как мы это видим, например, в Лагудера, Кипр, 1192 г.). Однако монументализм отдельного образа или композиции не становится качеством всей системы декорации. Огромные алтарные образы из «Службы св. отцов» объединены с рядами небольших медальонов, где помещены крошечные, «иконные» образы святителей. Ряды медальонов обрамляют снизу и сверху сохранившуюся часть алтарной

декорации. В многоярусной росписи обеих боковых апсид даже редкие цезуры плотно заполняются фигурами святых или орнаментальными вставками, совершенно лишенными всякого архитектонического смысла. Росписи боковых апсид Благовещенской церкви превращены в ковер из повествовательных сцен и орнаментальных или сюжетных дополнений со сложным иносказательным смыслом.

Анализ росписей Аркажей показывает, что между ними и фресками Старой Ладоги гораздо больше различий, чем сходства, а тем более преемственности. Академический рационализм и холодная рассудочность староладожских художников в сравнении с работой аркажских мастеров становятся столь же очевидной, сколь и безоглядно открытая эмоциональная экспрессия последних. Сравнение этих памятников, созданных почти одновременно, но имеющих столь принципиальные художественные различия, еще раз показывает, насколько разнообразной была художественная жизнь Новгорода в этот период. Фрески Ладоги демонстрируют участие приглашенных византийских мастеров, работавших в нормах столичной художественной культуры, лишь отчасти приспособившихся к местным требованиям. Что же касается Аркажей, то здесь проявляется местная традиция, возникшая, вне сомнения, не без участия греческих художников и реализующая общие для всего византийского мира идеалы монашеской аскезы, но все же в значительной степени окрашенные новгородским духом.

Стихия новгородского искусства наиболее ярко проявилась во фресках Нередицы (1199), созданных новгородским князем Ярославом Владимировичем в память о своих двух скоропостижно скончавшихся сыновьях. Эти росписи отражают следующую ступень в стилистическом развитии живописи византийского мира, которую принято называть «искусством около 1200 года». До варварского разрушения храма в 1940 г. во время боев Второй мировой войны, росписи покрывали все плоскости стен и сводов церкви буквально от купола до пола, и лишь небольшие участки их были утрачены. В настоящее время, после восстановления храма и реставрации фресок, на

стенах Нередицкой церкви осталось не более одной пятой части всей прежней декорации. К счастью, еще до войны росписи были довольно полно сфотографированы и частично скопированы, что дает возможность судить об их художественном и иконографическом своеобразии.

Иконографическая программа Нередицы продолжает линию, начатую фресками Мирожа. Ее основу составляют уже хорошо знакомые нам образы и сюжеты – купольное «Вознесение», «Мандилион» и «Керамион» в лобовых частях подпружных арок, Богоматерь Оранта в конхе апсиды, «Причащение апостолов» и двухъярусный святительский чин. Кроме того, в программу Нередицы включены несколько образов, которые развивают догматические идеи о Христе – Вседержителе, Предвечной жертве и Искупителе, а также о Христе – Великом Архиерее, Который мистически участвует в каждом богослужении, чем подчеркивается единство небесной и земной литургии. Программа Нередицкой росписи оказывается особенно насыщенной литургическими аллюзиями, что в целом отражает дух эпохи. Раскрытию этих тем, как и в других рассматриваемых древнерусских памятниках, посвящены образы, расположенные по центральной оси храма.

Центральным сюжетом программы является образ Богоматери в конхе алтаря. Традиционная для русских росписей еще с киевских памятников XI в., фигура Богоматери Оранты дополнена здесь медальоном с Младенцем Христом (илл. 147). Воздев руки вверх, Богоматерь как будто возносит этот медальон – символ артоса (евхаристического хлеба), на Престол уготованный, изображение которого расположено над Ее фигурой. Изображение Престола уготованного (или «Этимасия») является самым древним символом Святой Троицы, Которой, согласно молитвам евхаристического канона, ставшего предметом полемики на упоминавшихся константинопольских соборах 1156–1157 гг., и приносится евхаристическая жертва. Таким образом, перед нами предстает изображение небесной литургии, где на Божественный престол Святой Троицы приносится евхаристическая жертва – Младенец Христос в образе артоса. В своде алтаря Христос изображен в

редкой иконографии Ветхого деньми (илл.148:149), которая основана на видении пророка Даниила. Он представлен в облике седого старца, чем подчеркивается Его единосущность Отцу. Рядом на щеке апсиды вновь изображен Христос, но уже в образе Эммануила (илл. 150), иконография Которого в это время прочно ассоциировалась с темой искупительной жертвы Христа. Таким образом, соотношение этих двух образов вновь указывает на тему Предвечной Жертвы и развивает общую для алтарной декорации Нередицы программу, наполненную литургическими аллюзиями.

147. Богоматерь Оранта. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

148. Христос Ветхий деньми. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

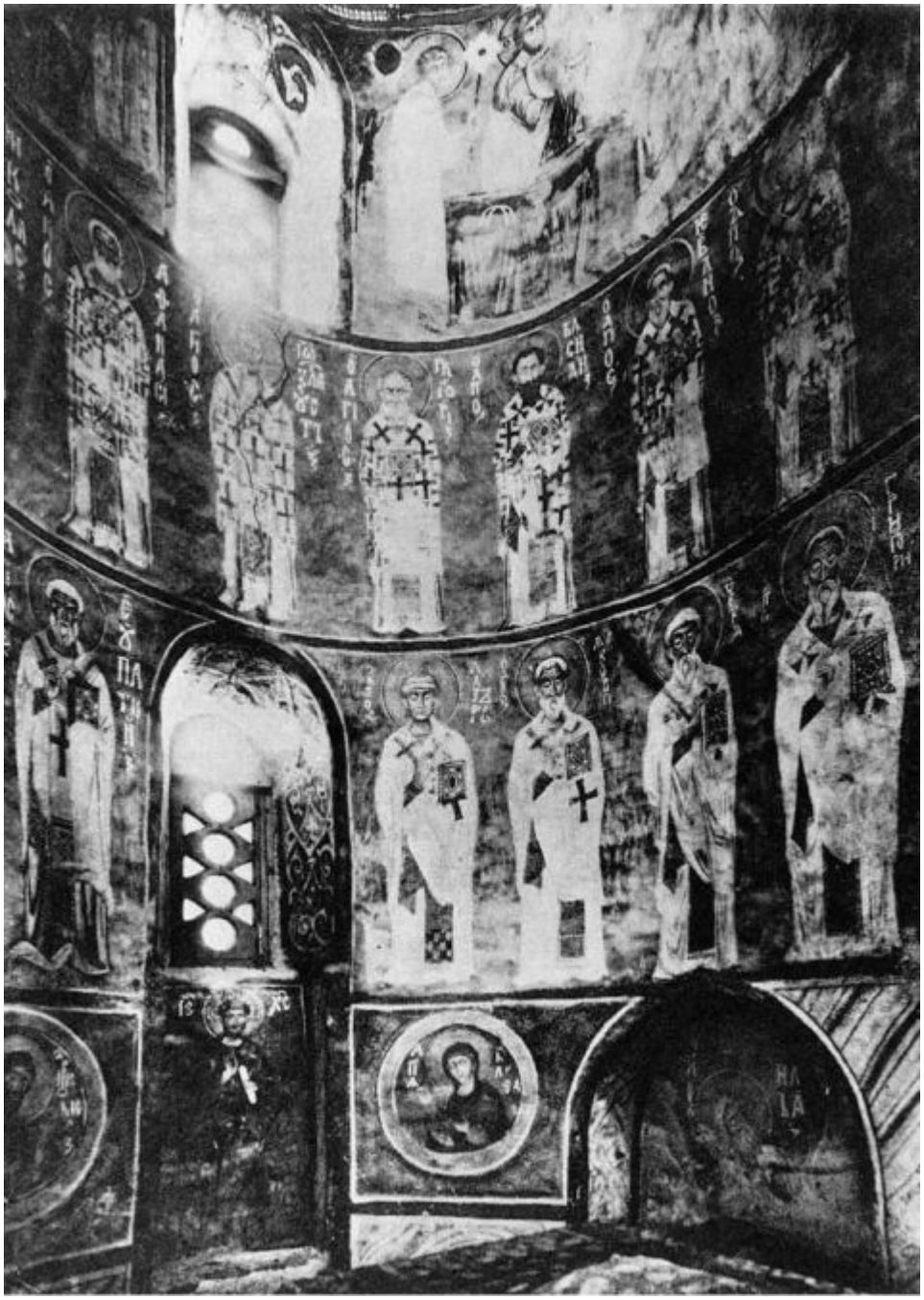
149. Христос Ветхий деньми. Фрагменты фрески церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

150. Христос Эммануил. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

Тема литургии, буквально показанная в «Причащении апостолов», развивается также и в двухъярусном святительском чине, с фронтальными фигурами епископов, которые предстоят реальному храмовому престолу, соучаствуя в литургии, происходящей в алтаре храма (илл. 152). За престолом, в нише синтрона, изображен Христос Иерей – один из самых редких вариантов иконографии Спасителя (илл. 151), который в русском искусстве известен еще лишь по мозаикам Софии Киевской. Стоя за престолом, на котором совершается все евхаристическое действо, Христос Иерей словно непосредственно участвует в литургии, буквально олицетворяя слова евхаристического канона: «Ты еси приносяй и приносимый, приемляй и раздаваяй, Христе Боже наш».

151. Христос Иерей. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

152. Росписи алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.



Помимо перечисленных сюжетов, роспись Нередицы включала огромное количество различных сцен и фигур святых. Апсида жертвенника была посвящена Протоевангельскому циклу, а также изображениям преподобных отцов, что было обусловлено монастырским характером храма, в диаконнике находились сцены из жития Иоанна Предтечи, и его бюст занимал конху апсиды, а ниже располагались фигуры св. жен. Весь западный объем под хорами был отведен под

многочисленные сцены «Страшного Суда», что для системы декорации древнерусских храмов этого периода становится нормой, в основном объеме на сводах и стенах шли сцены подробного евангельского повествования, в котором были акцентированы сюжеты страстей Христовых, причем их взаиморасположение зачастую определялось не хронологией событий, а их символическим значением, Так, значительная часть сцен этого цикла, прообразующая евхаристическую жертву («Предательство Иуды», «Явление Христа в Эммаусе» и др.), была сосредоточена на хорах церкви, соседствуя с ветхозаветными прообразами Евхаристии – «Гостеприимством Авраама» и его «Жертвоприношением». Другой символический ряд находился в среднем уровне росписей северной части храма, где одно за другим шли «Рождество Богоматери», «Введение во храм» и «Сретение» (илл. 153). Эти сюжеты объединены темой внесения в храм искупительной жертвы, с той лишь разницей, что богородичные сцены прообразуют жертву Христа, тогда как «Сретение» собственно является началом жертвенного служения Спасителя. Подобное символическое сопоставление «Сретения» и «Введения» впоследствии станет одним из явлений в иконографических программах древнерусских храмовых росписей».

153. Сретение и Введение Богоматери во храм. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода, 1199 г.

Некоторые элементы росписи были предопределены особенностями ктиторского заказа постройки и ее декорации, имевших погребальный характер, поскольку строительство и роспись храма были приурочены к трагическим событиям – смерти двух сыновей князя Ярослава Владимировича. Это проявляется и в подборе некоторых сюжетов и персонажей, в чем исследователи видят отражение погребального культа, и в изображении некоторых святых, которые, вероятно, являлись патронами участников создания храма и росписей. Такова, например, фигура св. мученика Мартирия – небесного покровителя новгородского владыки Мартирия, при котором создавался Нередицкий храм и который, с большой долей вероятности, являлся автором программы его росписи. Но наиболее приметным из подобных изображений является ктиторская фреска в аркосолии южной стены, где планировалось место захоронения самого князя Ярослава Владимировича. На фреске, созданной, очевидно, буквально через несколько лет после создания всего фрескового ансамбля, изображен восседающий на престоле Христос, Которому, согласно распространенной схеме ктиторского изображения, князь Ярослав подносит модель храма (илл. 154).

154. Князь Ярослав Владимирович подносит модель храма Вседержителю. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г. Копия Л.А.Дурново. ГРМ

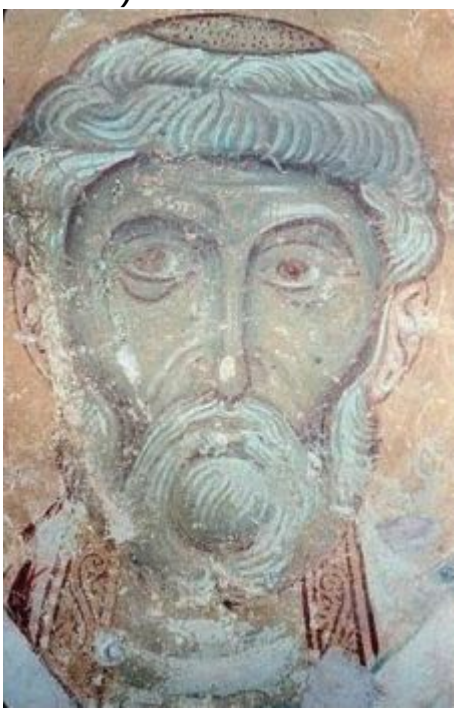
Нередицкие фрески, написанные в очень короткие сроки, были созданы артелью, которая превышала по количеству художников группы, работавшие, например, в церкви Георгия в Старой Ладоге. На это указывают несколько манер в письме ликов. Структуру росписей определяли два ведущих мастера, руку которых можно выявить в главных сакральных зонах храма, а именно в росписях купола, парусов и алтаря, а также в целом ряде других композиций, тогда как другие мастера, вероятно, являвшиеся подмастерьями двух первых, проявляют себя лишь в периферийных зонах росписей. Обилие самостоятельно работавших мастеров, очевидно, вызванное сроками заказа, вносило в росписи Нередицы элемент стилистического разнобоя, который, впрочем, заметен лишь при скрупулезном анализе живописи, поскольку основополагающие принципы были для всех нередицких мастеров едиными.

Показательно в этом отношении сравнение фресок Нередицы и Ладоги в плане взаимодействия стенописи и архитектуры. Нередицкие фрески созвучны архитектуре храма, прежде всего, своей соразмерностью архитектурным

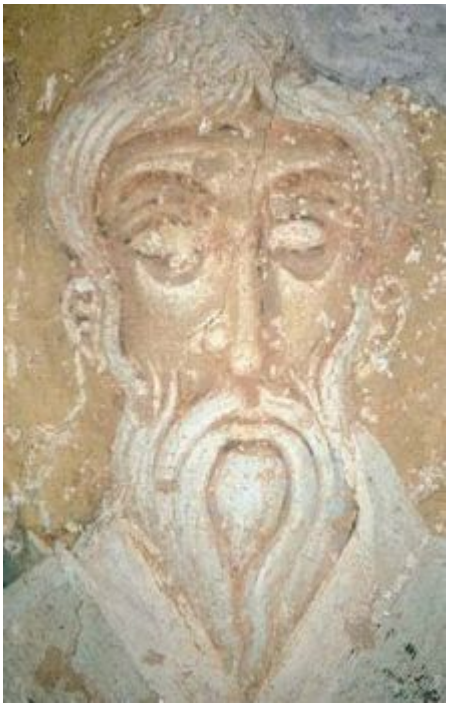
поверхностям, использованием в основном крупного модуля изображений и малой градуированностью масштабных соотношений. В то же время классические принципы архитектонического взаимодействия живописи с архитектурой нередицкими мастерами практически пренебрегаются. Так, декоративные элементы росписи, которые имеют принципиально важное конструктивное значение для художников Георгиевской церкви, в Нередице утрачивают свою архитектоническую роль, появляясь как чисто декоративные мотивы в самых неожиданных частях росписи. Если в Георгиевской церкви стенопись развивает и обогащает архитектурные формы, то в Нередице фрески создают свое собственное пространство, которое формируется путем взаимодействия между собой самих росписей. В этом новом пространстве архитектура храма скорее растворяется, чем равноправно сосуществует с живописью, и именно в этом заключается одна из принципиальных особенностей Нередицких росписей.

Работая параллельно, на соседних участках стен, порой вдвоем даже на одной композиции, оба ведущих мастера не приспосабливаются друг к другу и сохраняют свою индивидуальность, Так, первый мастер пользуется достаточно сложной техникой письма, с оливковым санкирем и красно-коричневыми тенями, поверх которых положены многослойные высветления, завершающиеся пастозной пробелкой и темно-коричневым рисунком. Выполненные им изображения Христа Иерея, Петра Александрийского (илл. 155), святителей в северной части алтаря, и многие другие образы, отличаются жестким рисунком, графически напряженными пробелами, контрастность которых сглаживается благодаря довольно плавной светотеневой моделировке. Исполненные им образы приближаются к той мере объемности и пластичности, которая становится нормой византийского искусства накануне 1200 г. Резкий и структурно ясный рисунок исполненных им ликов, обладая полным набором типично новгородских черт, тем не менее, явно тяготеет к византийским образцам.

Второй мастер обладает не менее ярким художественным языком. Он работает в более простой технике, где лик пишется прямо по охристой подготовке, общей с нимбом, в качестве высветлений он не использует принятую в такой технике разделку штрихами и мазками, известную нам на примере Аркажей или Ладоги, а наводит свет плавно положенными белилами, постепенно наполняя форму тонкими лессировочными слоями. Отдавая дань традиции линейного стиля, поверх проработанного объема он иногда кладет белильные мазки, подчеркивая черты лица, но в его интерпретации они уже не несут формообразующего начала. Чисто пластическое понимание формы становится в его ликах абсолютно преобладающим, и это выражается даже в конструкции и рисунке лиц, которые приобретают более округлые и сплавленные, а иногда даже расплывчатые очертания, подчеркнутые в крупных ликах глубокой теневой проработкой, придающей им почти скульптурную выразительность (илл. 156).



155. Св. Петр Александрийский. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.



156. Св. Фока Синопский. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

Квинтэссенцию этих различий демонстрирует сравнение двух «Нерукотворных Образов» – «Мандилиона», принадлежащего первому мастеру, и «Керамиона», исполненного вторым художником, «Мандилион» (илл. 157) демонстрирует искусство, тяготеющее к строгому пониманию формы, четкости рисунка, ясности контуров, а в целом – к классической комниновской традиции, «Керамион» (илл. 158), наоборот, представляет собой менее умелое произведение, в котором отчетливо видна почвенность и провинциальная спонтанность работавшего здесь художника, в манере письма лика явно преобладает пластическое начало, которое предстает в еще не до конца определившихся, чуть размытых формах, однако именно здесь открываются широчайшие перспективы в искусство зрелого XIII в., тогда как «Мандилион» ориентирован скорее на образцы прошлого.

157. Св. Мандилион. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

158. Св. Керамидион. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

И тем не менее нередицкие фрески сливаются в единый и очень цельный ансамбль, что отмечали все исследователи, видевшие памятник до разрушения. Широкая размашистая манера письма, в сочетании с почти эпической масштабностью и жизненностью образов, создают неповторимую атмосферу этого памятника. Здесь нет сурового аскетизма Аркажей или аристократической отстраненности Ладоги, но присутствует

открытость и непосредственность новгородцев, попытавшихся воплотить свое представление о Царствии Небесном, где преобладают очищенные цвета, а свет не иссушает плоть, а, преобразуя ее, придает ей почти осязаемую пластичность. Стилевые дефиниции уходят здесь на второй план, а главным для ансамбля оказывается единый дух росписи, монументальный, величественный и достаточно суровый, воспитанный на искусстве Антониева монастыря и Аркажей, и поданный по-новгородски прямолинейно и отчасти тяжеловесно, но в то же время очень жизненно.

Полоцк и Киев

Дух «нового монументализма», так отчетливо обозначившийся во фресках Нередицы, в искусстве византийского мира знаменовал собой переход к возрождению старых идеалов и обращению к образцам античности с их скульптурностью, ясностью форм, сбалансированностьи фигур и точностью пропорций. В целом это широкое художественное явление определило все искусство византийского мира около 1200 г., но в разных регионах эти настроения находили разные выражения. В памятниках константинопольского круга эти новые веяния выражались прежде всего в успокоении форм, отказе от излишней экспрессии ликов, извивов драпировок, а в целом – в возрождении антикизирующих идеалов, всегда живших в глубине византийской культуры. Наиболее ясно эти настроения проявились в росписях Осиос Давид в Фессалониках и монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (конец XII в.), а чуть позднее во фресках церкви Богородицы в Студенице (1208–1209). Что же касается провинциальных памятников, в том числе и древнерусских росписей этого периода, то здесь новые стилистические течения нашли выражение в укрупнении форм, утяжелении пропорций, монументализации самого образа, акцентировке его статичности и весомости, а зачастую – и в некотором ретроспективизме, обращении к образцам искусства рубежа XI–XII столетий с его пластической трактовкой формы. Эти черты нового искусства, отчетливо выявившиеся в росписях Нередицы, по-разному проявились и в других древнерусских ансамблях позднего XII в., возникших, правда, не на новгородской почве, а в других регионах Руси и поэтому вобравших в себя иные местные традиции и реалии.

Пожалуй, ближе всего к новгородским памятникам этого периода стоят фрески Спасо-Преображенского собора Евфросиниева монастыря в Полоцке, который, как полагают, был построен самой основательницей обители игуменьей Евфросинией, скончавшейся в 1172 г. Этот небольшой крестово-купольный храм обладает устремленной вверх ступенчатой

композицией, которая образуется благодаря тому, что подпружные арки подняты выше сводов и имеют почти равную с ними ширину. О времени создания росписей нет никаких достоверных сведений, и, более того, они до сих пор раскрыты лишь частично, хотя известно, что фрески сохранились почти по всей поверхности стен и сводов собора. Однако и те участки, которые, благодаря недавней работе реставраторов, стали доступны для обозрения, дают богатый материал для суждения о характере этого памятника. Прежде всего, обращает на себя внимание купольное «Вознесение», которое, по причине малых размеров барабана, имеет нестандартное построение. Христос сопровождается здесь всего двумя ангелами, а апостолы объединены в две группы, и, энергично жестикулируя, сходятся к Богоматери, которая, в сопровождении двух архангелов, представлена в центре сцены (илл. 159), эта композиция, помещенная в пространство, явно для нее недостаточное, говорит о том, что программа росписи следовала все той же схеме, которая прослежена нами на примере Мирожа, Старой Ладоги и Нередицы, в простенках барабана расположены восемь пророков, в парусах – евангелисты, на подпружных арках – вновь пророки, росписи стен и сводов еще находятся под записями, а в нижней зоне раскрыты несколько фигур преподобных монахов и святых жен, Наконец в алтаре просматривается «Евхаристия» и святительский чин, а на западной стене выполнено несколько зондажей, свидетельствующих о том, что здесь представлен «Страшный Суд».

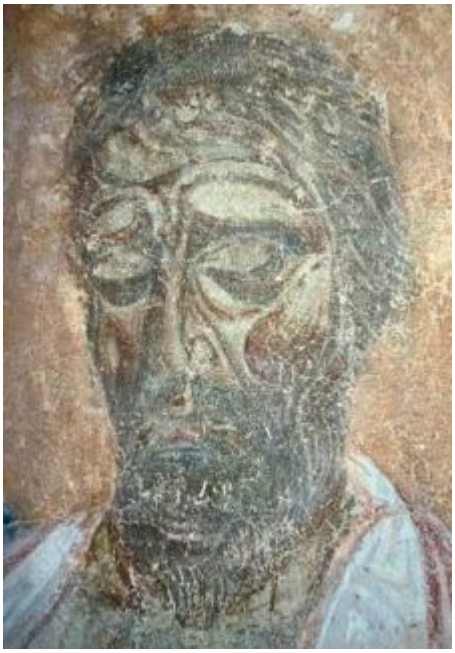
159. Ангел из Вознесения. Фреска Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке. Вторая половина XII в.

Фрески собора Евфросиниева монастыря, к сожалению, довольно сильно пострадали в ходе многочисленных поновлений стенописи, поэтому часто читаются лишь контуры изображений, основные цветовые пятна, тогда как верхние лессировочные слои живописи почти полностью утрачены. Тем не менее, даже в таком состоянии раскрытые фрески являют стилистически цельную картину. Живопись этого памятника явно тяготеет к монументализации формы, увеличению масштаба изображений. Например, пророки на подпружных арках значительно превышают человеческий рост, что, в интерьере маленькой церкви, придает их фигурам поистине эпическое звучание (илл. 161), в то же время, усложненная постановка фигур, особенно пророков барабана, буквально втиснутых в узкие простенки и потому представленных с удлиненными пропорциями и в сложных поворотах, выдает вкус мастера, не чуждого изысканности позднекомниновского искусства. И все же монументализация образов явно преобладает над воспоминаниями об утонченных интерпретациях формы зрелого комниновского искусства. Это проявляется и в структуре складок, которые приобретают скульптурную односложность, и в ликах, где мощные высветления, положенные широкими мазками, вместе с тенями и румянами создают по-прежнему

эмоционально напряженные, но и пластически выразительные образы (илл. 160), эти особенности не менее отчетливо видны в изображениях св. жен, чьи объемные лики, построенные мягкими моделировками полутонов, отдаленно напоминая образы раннего XII в., все же красноречиво свидетельствуют о приближении новой эпохи – искусства зрелого Комниновского стиля (илл. 162). Учитывая незавершенность реставрации, эти фрески можно предварительно датировать второй половиной XII в.

160. Евангелист Иоанн. Фреска Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке. Вторая половина XII вв.

161. Пророк Михей (?). Фреска Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке. Вторая половина XII в.



162. Неизвестная святая. Фреска Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке. Вторая половина XII в.

Вероятно, последним двадцатилетием XII в. следует датировать и фрески Кирилловской церкви в Киеве. Киев переживал в этот период свои не лучшие времена, но фрески Кирилловской церкви все еще исполнены столичного духа. За время своего существования они пережили пожары и перестройки храма, периоды полного забвения и

невежественной реставрации начала 11 в., которая, пожалуй, нанесла больше урона, чем все невзгоды предшествующих веков. В настоящее время все древние фрески раскрыты, и памятник дает исчерпывающую картину художественной жизни Киева конца XII в.

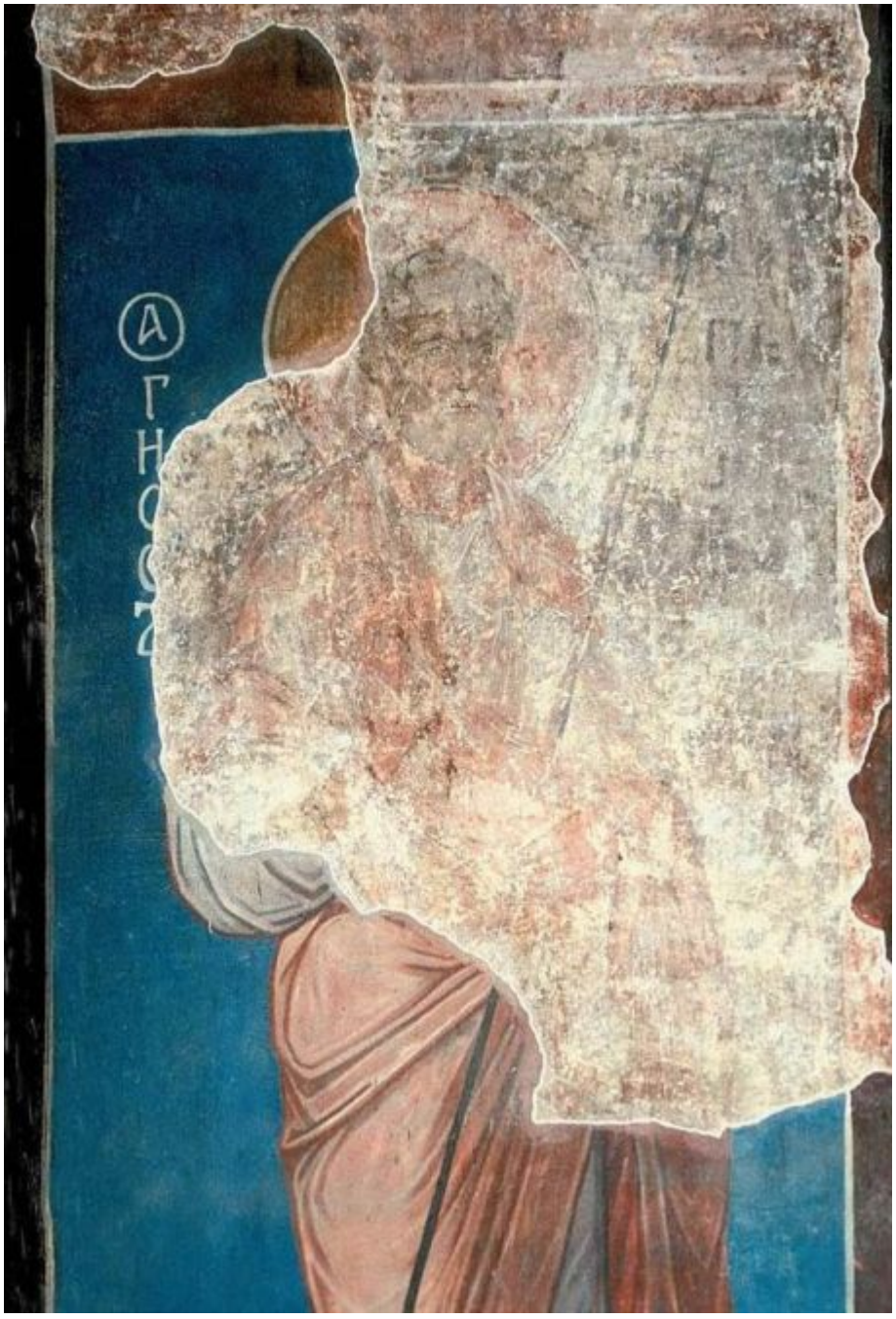
Посвящение церкви двум вселенским святителям – Афанасию и Кириллу Александрийским – предопределило лейтмотив всей росписи, в главных сюжетах которой настойчиво утверждается идея преемственности апостольского и святительского служения. именно изображения апостолов и святителей превалируют над всеми другими изображениями. Так, двенадцать простенков барабана занимают соответственно двенадцать фигур святых, облаченных в апостольские одежды, с Евангелиями и свитками в руках, и при этом плечи их покрыты святительскими омофорами. Несмотря на плохую сохранность живописи, можно утверждать, что перед нами двенадцать учеников Христа, фигура Которого, вне сомнения, была изображена в утраченной ныне скуфье купола. Идея священной церковной иерархии выражена здесь недвусмысленно: Христос передает власть Своим ученикам, а те, будучи изображенными с элементами епископских облачений, символизируют собой основание Вселенской Церкви. Алтарная зона практически полностью посвящена изображениям святителей. Так, в центральной апсиде, помимо почти полностью утраченной фигуры Богоматери в конхе и традиционной «Евхаристии», представлена монументальная «Служба св. отцов» (илл. 163), ниже которой, в медальонах также изображен сонм святителей. Весь объем диаконника отведен под житийный цикл патронов храма св. Афанасия и Кирилла Александрийских (илл. 164), а в жертвеннике в несколько регистров представлены святители, причем акцент здесь сделан на епископах, чье служение было связано со славянскими землями (например, святые епископы Фессалоник). Таким образом, ясно показывается не только преемственность апостольства и священства, но и, более конкретно, выделяется значение Русской Церкви как части Вселенской Христовой Церкви. Завершающим аккордом этой насыщенной программы являются фигуры первоапостолов

Петра и Павла (илл.165:166), которые изображены в нижнем регистре на алтарных столбах и фланкируют вход в Святое Святых.

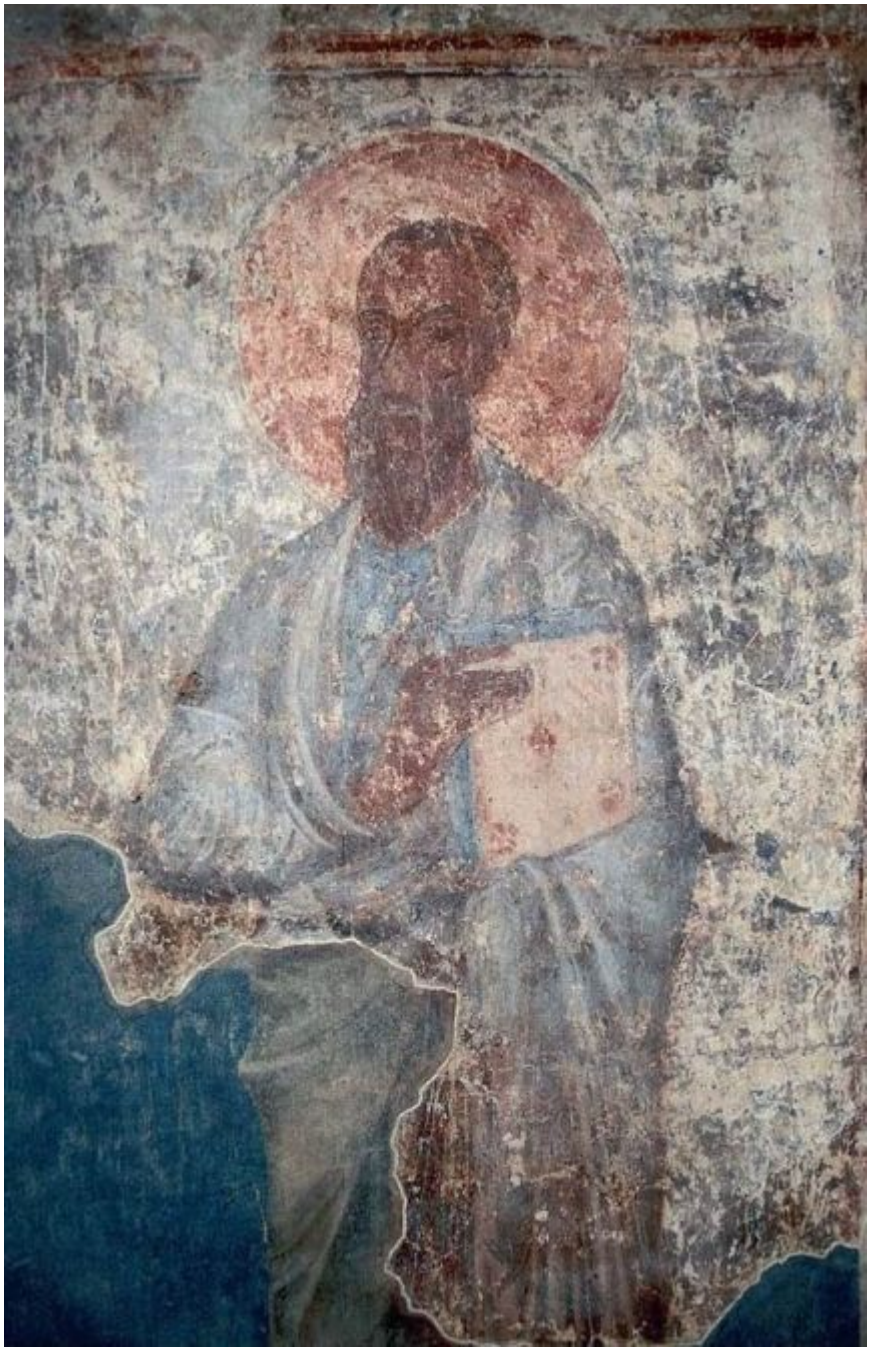
163. Росписи центральной апсиды Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

164. Росписи диаконника Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

165. Апостол Петр. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.



166. Апостол Павел. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.



Над апостолами Петром и Павлом, поделенное пополам и, аналогично расположенному выше «Благовещению», фланкирующее алтарь, изображено «Сретение» (илл.167:168). Младенец Христос буквально вносится Богоматерью в алтарь и, как Жертва, передается Симеону Богоприимцу, встречающему Его с другой стороны алтарного пространства.

167. Сретение. Левая часть композиции. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

168. Сретение. Правая часть композиции. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

Таким образом, жертвенный символизм этого сюжета выражен здесь со всей определенностью. Подобная интерпретация «Сретения» появляется в византийской иконографии лишь в самом конце XII в., и пример Кирилловской церкви оказывается едва ли не самым древним из известных памятников. Ближайшей параллелью этой фреске является аналогично расположенное «Сретение» в соборе Евфросиниева монастыря, к сожалению, в настоящий момент еще практически полностью закрытое поздними записями.

В предалтарном пространстве Кирилловской церкви особо выделяются две гигантские композиции – «Успение» на северной и «Рождество Христово» на южной стене, которые возвышаются примерно на две трети высоты собора и буквально доминируют над всем интерьером храма. «Успение» представлено как широкая эпическая панорама с сонмами ангелов и святых жен, с апостолами, слетающими на облаках к одру Богоматери. Есть все основания полагать, что данная

композиция явилась копией с почитаемого фрескового «Облачного Успения» конца XI в., которое занимало аналогичное место в Успенском соборе Киево-Печерской Лавры и упоминалось выше. Расположенное напротив «Рождество», также, вероятно, копировавшее фреску Печерского собора, представляет собой одно из подробнейших изложений данного сюжета со многими эпизодами, собранными в единую композицию.

Все изображения основного объема храма выдержаны в едином крупном масштабном модуле, без заметных колебаний, а система декорации имеет очень ясную и простую структуру регистров, в которой важную роль играют орнаменты, покрывающие узкие вертикали боковых граней лопаток, откосы окон, в виде медальонов занимающие зениты арок. В этой структурной четкости стенописи, ее соразмерности крупным членениям архитектуры угадывается традиция киевских росписей XI в., наглядно представленная декорацией Софии Киевской, которая, несмотря на приближающуюся культурную стагнацию, продолжала жить в произведениях киевских художников даже в самом конце XII в. Росписи выполнены в сдержанном колорите, где преобладали коричневые и охристые тона, но при этом фон изображений был ярко-голубым, что вносило в общий колорит декорации разнообразие и цветовую насыщенность. Фигуры святых имеют обобщенные плавные очертания и ясные контуры, в которых ощущается весомая стабильность, уверенность и твердость духа. Показательна фигура ангела, свивающего небо, из композиции «Страшного Суда»: он изображен в очень подвижной позе, но его фигура абсолютно уравновешенна, скульптурно устойчива, в ней нет места излишней динамике и экспрессии (илл. 170).

169. Лоно Авраамово. Фреска Кирилловной церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

170. Ангел, свивающий небо. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

В трактовке ликов, судя по немногом сохранившимся образам, уже возобладала стихия свободного пластичного мазка, которым лепится рельеф изображения, усиленный активной светотеневой моделировкой (илл. 171). Широкие пробела акцентируют выразительность живописной пластики. При этом в облике святых нет той излишней весомости и эмоционального напряжения, как в искусстве Новгорода, а чувствуется легкость исполнения и живописная свобода,

близость византийским образцам, на которых и была воспитана художественная культура Киева.

171. Неизвестный св. воин. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

Владимиро-Суздальское княжество

С сожалением приходится констатировать, что мы не знаем почти ничего о развитии живописи в таких крупных древнерусских центрах, как Чернигов, Галич, Ростов или Смоленск, и лишь скупые археологические находки или незначительные фрагменты росписей на стенах храмов говорят о том, что и здесь создавались росписи и иконы, и, несомненно, существовали свои художественные традиции. Лишь Владимиро-Суздальская земля сохранила хотя и незначительные по площади, но отличающиеся высочайшим качеством фрагменты росписей. Церковное строительство во Владимиро-Суздальском княжестве имеет довольно короткую историю, связанную в основном с именами князей Юрия Долгорукого и его двух сыновей Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо. В отличие от Новгорода, строительство не имело поточного характера; все церкви Владимира, Суздаля и их окрестностей создавались по инициативе и на деньги представителей княжеской семьи, поэтому возведение храма становилось событием не только религиозной и культурной, но и политической жизни княжества. Каждый храм имел ктиторский или мемориальный характер и мыслился и как драгоценное подношение Богу, и как средоточие духовной жизни всего города, поэтому его украшению придавалось особое, программное значение.

Первые каменные постройки Владимиро-Суздальской земли, возведенные еще при Владимире Мономахе в самом начале XII в., до нас не дошли. Это были величественные Успенские соборы Суздаля и Ростова, которые возводились по образцу Дивной Успенской церкви Киево-Печерской Лавры, о чем красноречиво повествует Киево-Печерский патерик, составленный в начале XIII столетия суздальским епископом Симоном. Сын Владимира Мономаха Юрий Долгорукий, получивший эту территорию в наследственное владение, начал строительство каменных церквей в 1150-х гг., и от этого периода сохранились Спасо-Преображенский собор в Переславле

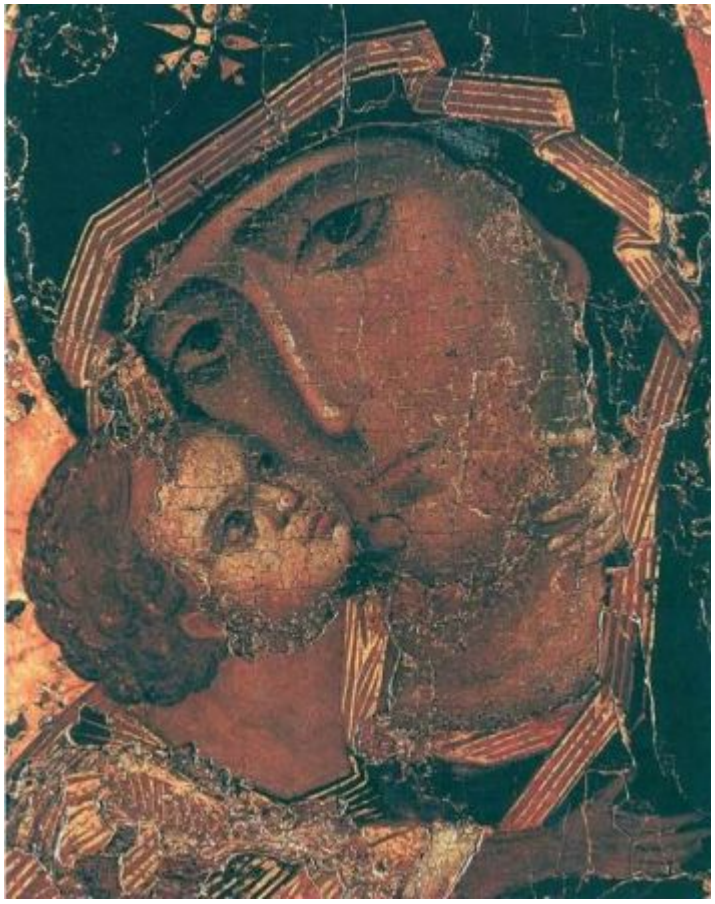
Залесском и Борисоглебская церковь в Кидекше (пригород Суздаля). Эти церкви сразу после возведения были украшены фресками, но их крайне фрагментарная сохранность не позволяет в полной мере оценить их истинный художественный уровень. Остатки росписей Спасского собора, представляющие собой фрагменты «Страшного Суда», еще в конце XIX столетия были сняты со стен и в настоящее время хранятся в ГИМе (илл. 172). На стенах Борисоглебской церкви в Кидекше сохранилось несколько случайных участков стенописи, из которых наиболее цельным является фрагмент «Рождества Христова» на южной стене храма с изображением двух путешествующих волхвов (илл. 173), повторяя тем самым устойчивую для русских памятников топографию и иконографию этой композиции, восходящей к образцу Успенского собора Киево-Печерской Лавры. Фрагменты росписей обоих храмов Юрия Долгорукого обнаруживают несомненное художественное сходство, выражающееся в тяготении к классическим принципам рисунка, масштабных и композиционных соотношений. Эти особенности наиболее ярко проявятся в искусстве эпохи сыновей Юрия Долгорукого – Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо.

172. Фрагмент «Страшного Суда». Фреска Спасо-Преображенского собора Переславля Залесского. Около 1152 г. ГИМ

173. Волхвы из «Рождества Христова». Фреска Борисоглебской церкви в Кидекше близ Суздаля. 1150-е гг.

Настоящий расцвет Владимиро-Суздальского искусства приходится на время правления старшего сына Юрия Долгорукого – Андрея, прозванного Боголюбским. В 1155 г. князь Андрей, наперекор воле отца, выводит из окрестного киевского города Вышгорода всю свою семью, свиту и дружину, и обосновывается во Владимире на Клязьме, где провозглашает столицу своего нового княжества. Сюда же из Вышгорода Андрей перевозит многие церковные ценности, в том числе и прославленную икону Владимирской Богоматери, которая становится палладиумом нового княжества, а впоследствии и главной святыней Московского государства. Это событие оказывается отправной точкой для короткой, но необычайно яркой истории Владимиро-Суздальского княжества и его художественной культуры. Удивительный по своей проникновенности и классичности образ «Владимирской Богоматери», как будто вмещающий в себя всю полноту духовных поисков византийского искусства эпохи Комнинов, становится своего рода мерой художественного качества, к достижению которой будут стремиться все художники, работающие по заказу Владимирских князей (илл. 174).

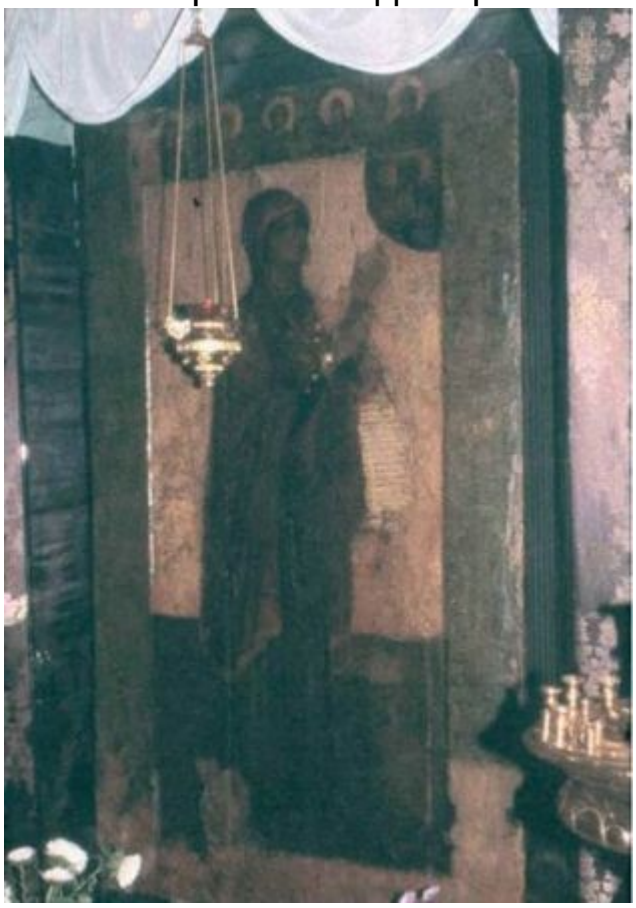
174. Богоматерь Владимирская. 1130-е гг. ГТГ



Строительство церквей и их украшение было одной из главных сфер деятельности князя Андрея. Вот как летописец описывает церковь Рождества Богородицы в Боголюбове, построенную Андреем: «Благоверный Андрей создал церковь такую на память о себе, и украсил ее драгоценными иконами, золотом и дорогими каменьями, и жемчугом крупным бесценным, и снабдил украшениями разными, и украсил плитами из яшмы и всяким узорным литьем, – блеском осыпав ее так, что больно смотреть, ибо вся она в золоте стала». Князь Андрей заказал для Боголюбова, около 1158 г., икону Богоматери, где Она представлена в рост, обращающейся ко Христу, Который изображен вверху, в облаках (ныне икона находится в Княгинине монастыре во Владимире) (илл. 175). Эта икона, живопись которой в процессе своего существования подверглась многочисленным утратам, была исполнена, вероятно, византийским мастером, который в рисунке тонкого и византийски изысканного лика Богоматери сумел отразить

повышенную эмоциональность византийской живописи середины – второй половины XII в. Эта икона, прославившаяся как чудотворная, оказала воздействие на сложение иконографических типов русских икон XVI–XVII вв.

175. Богоматерь Боголюбская. Около 1158 г. Успенский собор Княгинина монастыря во Владимире



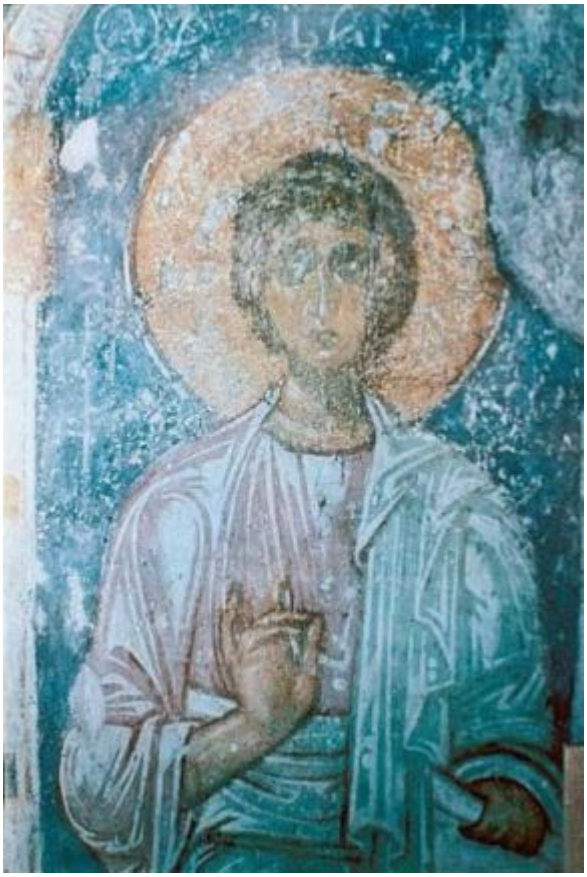
При князе Андрее были построены и расписаны многие храмы, в том числе Успенский собор Владимира, церкви Покрова на Нерли и Богородицы в Боголюбове. К сожалению, от этих фресок сохранились лишь крупицы, а вся внутренняя отделка главной святыни Владимира – Успенского собора – погибла в пламени пожара 1185 г. Тем не менее, у нас есть основания судить об общей художественной направленности в период Андрея Боголюбского (1155–1175) по деятельности его младшего брата Всеволода, прозванного Большим Гнездом за многочисленное потомство. Именно при нем художественные работы достигают наивысшего расцвета.

Князь Всеволод детство и юность провел в Византии, он был прекрасно образован и обладал утонченным вкусом. Все сохранившиеся памятники живописи Владимиро-Суздальской земли отражают явное предпочтение искусства классических идеалов и форм, наполненного переживанием и воспоминанием античности с ее точным пропорционированием и гармонией изображений, уравновешенностью и сдержанностью образов, скульптурностью фигур. Владимирские фрески и иконы сопоставимы разве что с произведениями константинопольских художников. Строгая выдержанность стиля в полной мере проявляется и в архитектуре владимиро-суздальских храмов, которые возводились исключительно в белом камне и имели чеканно строгие пропорции и формы, а по технике исполнения были сравнимы разве что с памятниками романского Запада. Вне сомнения, столь высокое качество строительства и внутренней декорации храмов являлось результатом жестких требований со стороны самих князей, которые таким образом реализовывали свои имперские претензии. Несомненно, сказывались здесь и личные пристрастия и утонченные художественные вкусы Андрея и Всеволода Юрьевичей – внуков Владимира Мономаха, гордившегося тем, что в его жилах текла кровь византийских василевсов. Кроме того, столь высоко поднятая планка качества владимиро-суздальской живописи вдохновлялась, вне сомнения, и главной святыней княжества – иконой Владимирской Богоматери, которую можно бесспорно считать одним из идеальных воплощений стиля византийской живописи XII в.

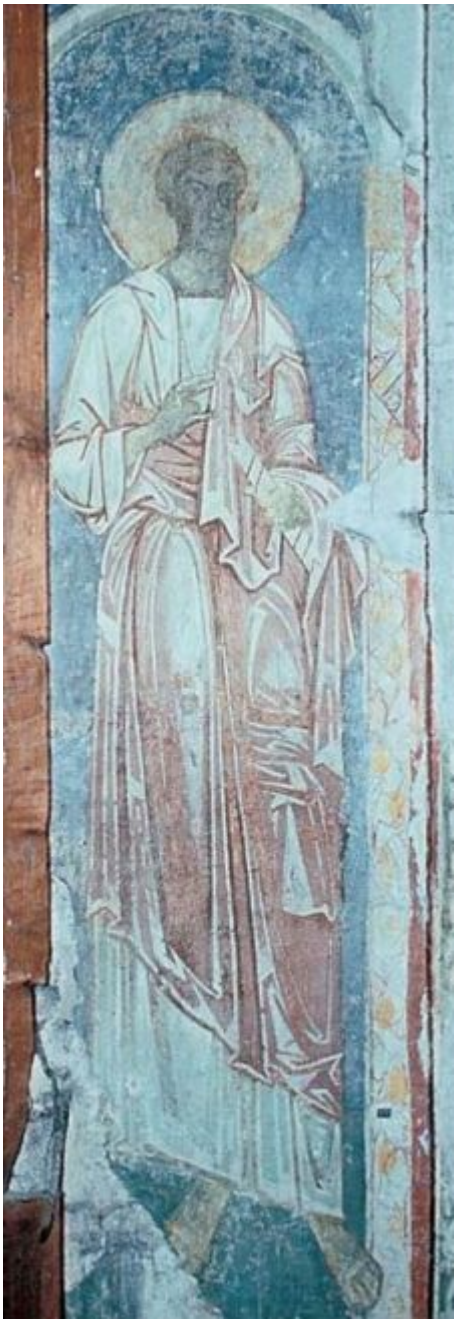
В 1189 г. Успенский собор, сильно пострадавший от пожара, был существенно перестроен, расширен, а также заново расписан. Эти росписи в основном погибли при пожаре 1237 г., когда город Владимир был разорен татаро-монгольской ордой, а позже в процессе многочисленных поновлений собора, но все же некоторые фрагменты фресковой декорации времени Всеволода Большое Гнездо дошли до нас. Лучше других сохранились изображения четырех пророков на западных гранях алтарных столбов (илл.176:177). Их фигуры обладают величественной постановкой, напоминающей античные статуи,

а лики написаны в сложной санкирной манере, близкой по последовательности наложения красок и тщательности проработки к иконной технике. Из всех древнерусских памятников, они ближе всего к фрескам Старой Ладоги, особенно к пророкам из барабана, что определяется в первую очередь их общей классицизирующей основой.

176. Пророк Аввакум. Фреска Успенского собора Владимира. Около 1189 г.



177. Неизвестный пророк. Фреска Успенского собора во Владимире. Около 1189 г.



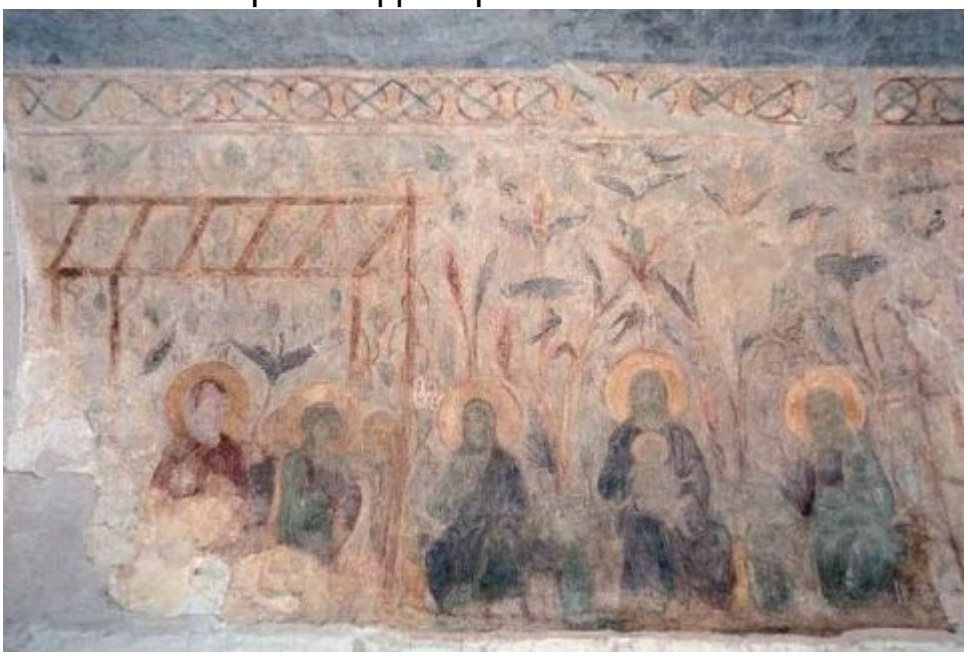
Весьма примечательна манера написания одежд, на первый взгляд вызывающая многочисленные ассоциации с памятниками зрелого комниновского стиля. Однако нельзя не заметить принципиальное отличие: пробелка на одеждах пророков из Успенского собора создает пластическую форму, она состоит не столько из линий и штрихов, сколько из крупных плоскостей, которые перекрыты локальными пятнами белил и имеют сплавленные переходы к теневым участкам.

Высветленные поверхности одежд обретают металлическую четкость и весомость, отличающую их от податливо извивающихся складок линейного маньеризма. В этом отношении пророки Успенского собора оказываются в одном ряду с такими памятниками «монументального» направления, как росписи монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (около 1200).

В начале 1190-х гг., в зените своего могущества и славы, князь Всеволод возводит недалеко от Успенского собора величественный храм в честь своего патрона – св. Димитрия Солунского. Вскоре (около 1195 или 1196) собор был расписан. Росписи сохранились лишь в западной части храма и представляют собой несколько сцен из «Страшного Суда». В центральном своде под хорами изображены восседающие двенадцать апостолов, которых сопровождают сонмы ангелов (илл. 178), а в малом южном своде представлены сцены рая – «Лоно Авраамово» (илл. 179), «Богоматерь в раю» и «Шествие праведных в рай» (илл. 180). Таким образом, здесь, как и в подавляющем большинстве русских росписей XII в., западный объем был отведен под сцены «Страшного Суда». Фрески создавались, вне сомнения, приглашенными греческими мастерами, принадлежащими к одной из ведущих школ и, вероятнее всего, происходившими из Константинополя или Фессалоник, которые в это время являлись второй столицей империи и с которыми Всеволод, памятуя проведенную там юность, должен был иметь прочные связи.

178. Апостолы и ангелы из «Страшного Суда». Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.

179. Лоно Авраамово и Богоматерь в раю. Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.



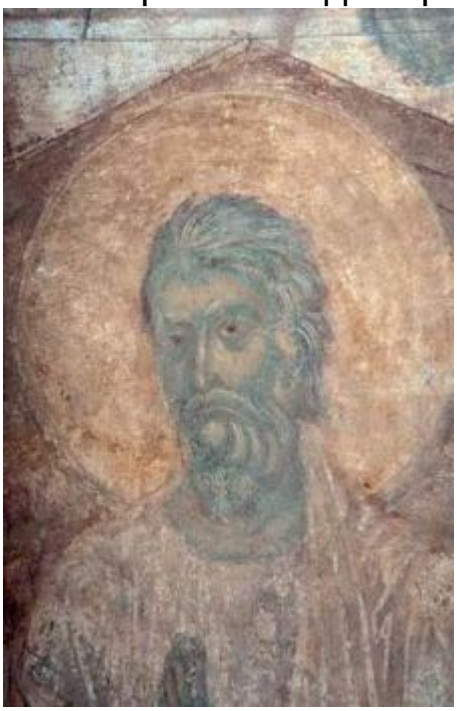
180. Шествие праведников в Рай. Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.

Фрески Дмитриевского собора являются одним из показательных примеров так называемого неоклассицизма, который становится ведущим явлением в монументальной живописи византийского мира позднего XII в. Классицизирующие тенденции выражаются, прежде всего, в отказе от экспрессии и эмоциональности позднекомниновского искусства, в обращении к антикизирующим идеалам искусства рубежа XI–XII вв. Апостолы из Дмитриевского собора, с их статуарными фигурами, величественными позами, задумчивыми ликами, на фоне экспрессивного позднекомниновского искусства кажутся пришедшими из другой эпохи. Фигуры апостолов лишены внешней динамики, складки их одежд, обладая изысканностью и красотой драпировок античных статуй, остаются в меру сложными, но и естественными, а изысканно-сдержанный колорит напоминает приглушенное сияние драгоценных камней. Лики апостолов и ангелов написаны в сложной многослойной технике с использованием густого оливкового санкиря и плотных охристых высветлений, которые завершаются белильными оживками, придающими безукоризненно нарисованной форме скульптурную завершенность (илл. 181, 182, 183, 184). Их образы, напоминающие античных мыслителей, исполнены

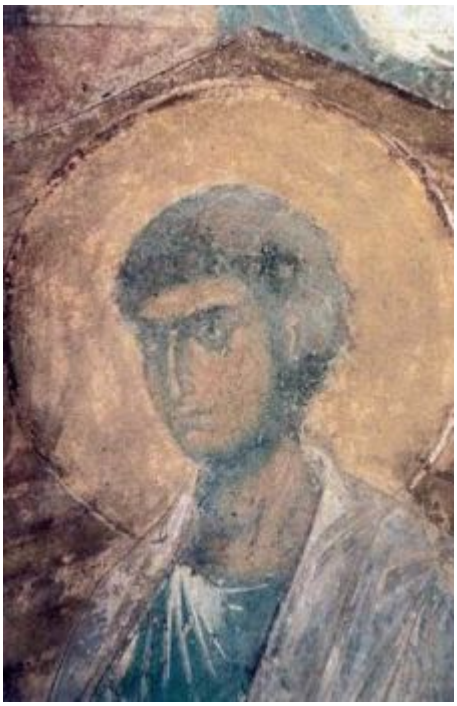
аристократизма и благородства, внутреннего совершенства и молитвенной сосредоточенности.

181. Апостол Иоанн из композиции «Страшный Суд». Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.

182. Апостол Андрей из композиции Страшный Суда». Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Около 1195 г.

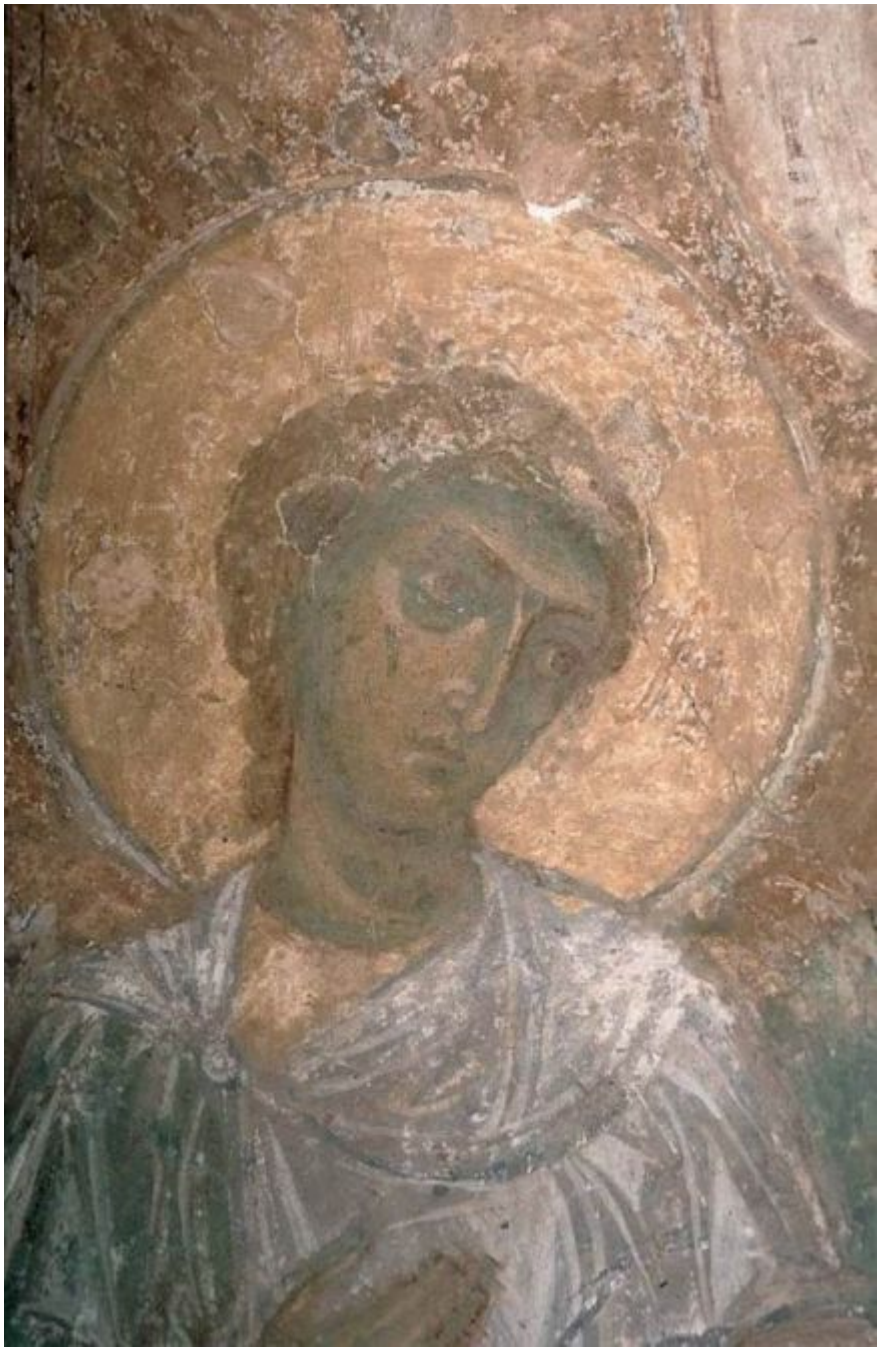


183. Апостол Фома (Филипп ?) из композиции «Страшный Суд». Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Около 1195 г.



184. Апостол Павел из композиции Страшный Суди. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Около 1195 г.

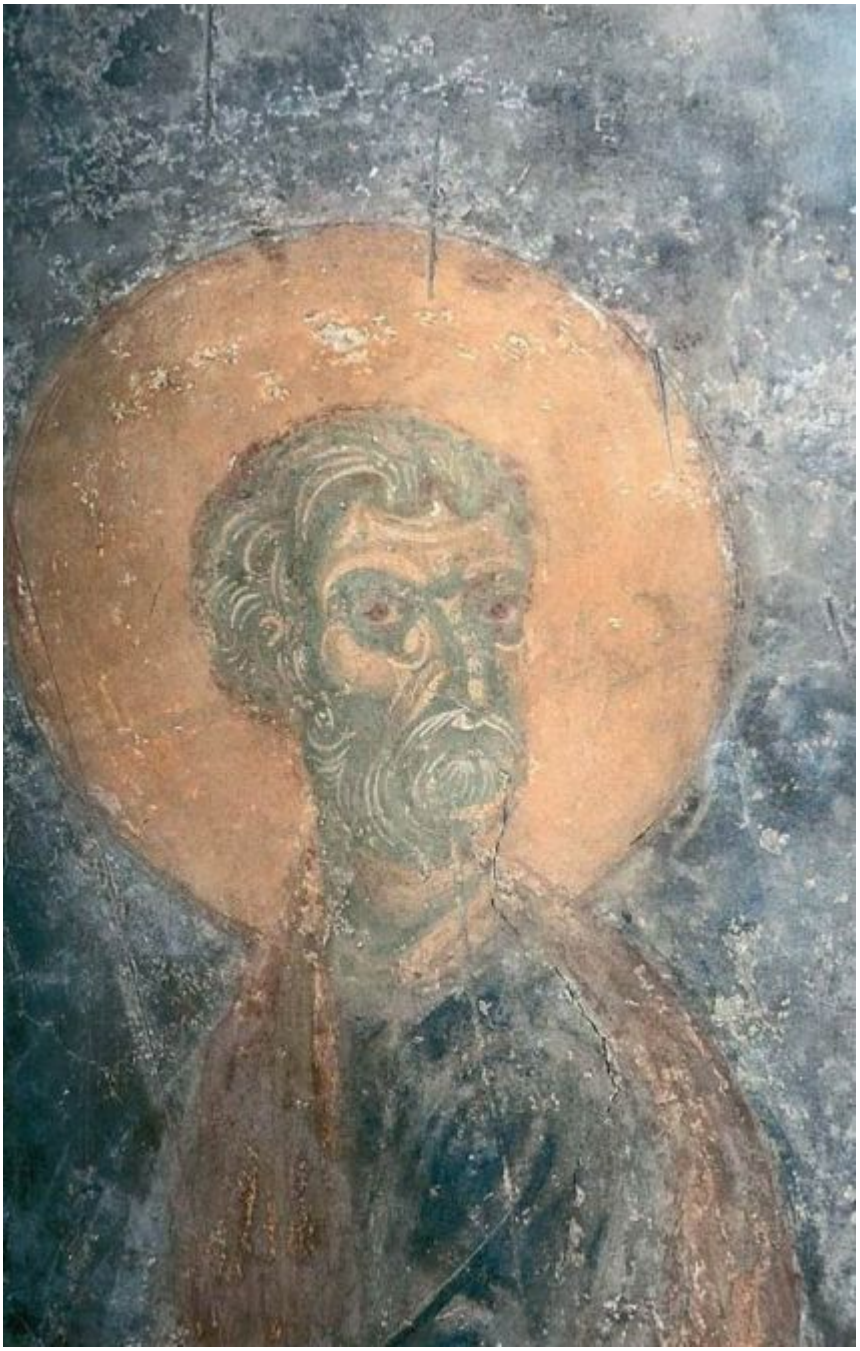
185. Ангел из композиции «Страшный Суд». Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Около 1195 г.



Сцены Рая демонстрируют то же преобладание классицизирующих идеалов, тяготение к возрождению пластичности, созданию крупного монументального образа, статуарности и масштабности фигур, разреженности сценического пространства, из которого удалены все второстепенные элементы изображения, а значительная площадь отведена под сопроводительные надписи, всегда игравшие в средневековой живописи важную композиционную и

смысловую роль. Но фигуры апостола Петра и трубящих ангелов из сцен Рая показывают, что и здесь присутствовал элемент динамичного стиля. Они изображены в очень подвижных позах, а лики, особенно Петра, своим повышенно эмоциональным выражением, обилием линейных световых рефлексов напоминают образы комниновского искусства с его любовью к линейно выразительным схемам (илл. 186).

186. Апостол Петр из «Шествия праведников в Рай». Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.



К произведениям Владимиро-Суздальской живописи относятся также западные и южные врата, украшающие Суздальский собор Рождества Богородицы. Врата расписаны золотой наводкой, которая представляет собой сложную многоэтапную технику письма золотой амальгамой (раствор золота в ртути) по бронзовой основе. Амальгама наносилась на заранее обработанную поверхность по процарапанному рисунку, и затем бронзовый лист подвергался обжигу, в ходе которого

ртуть испарялась, а растворенное золото навеки сплавлялось с металлической основой. Врата имеют сложную судьбу – они были изготовлены, вероятнее всего, в конце XII в. еще для первого Суздальского собора, построенного Владимиром Мономахом, а после его полной перестройки были, с незначительными переделками, установлены в существующем ныне соборе 1222–1225 гг.

Западные врата посвящены евангельскому циклу (илл. 187), который дополнен несколькими сюжетами, раскрывающими историю главных богородичных реликвий – гроба Богоматери, Ее пояса и покрова, хранившихся во Влахернском и Халкопратийском храмах Константинополя. Здесь присутствуют такие редкие сюжеты, как «Несение одра Богоматери» (илл. 188), «Положение пояса Богоматери», а также впервые изображен «Покров Богоматери» (илл. 189), который станет одним из важнейших богородичных праздников Русской Церкви. По своему иконографическому составу эти сюжеты, вероятно, восходят к росписям Мономахова собора, которые, как говорилось в начале этой главы, повторяли систему декорации Успенского собора Киево-Печерской Лавры. Южные врата представляют собой уникальный по широте состава цикл деяний архангела Михаила, культ которого был особенно распространен в княжеской среде (илл. 190). Клейма врат выполнены в графичной манере, что предопределено самой техникой золотой наводки однако в изображениях угадываются многие художественные тенденции, определявшие стилистику византийской живописи позднего XII столетия. Лики персонажей отличаются острой индивидуальностью и порой даже гротескностью, что сближает памятник с некоторыми фресками маньеристического направления (фрески церкви св. Георгия в Курбиново, 1191 г.). В то же время, здесь отчетливо проявляются неоклассицистические тенденции, направленные на создание более целостного, монолитного образа. Эти черты особенно заметны в написании фигур, имеющих весомый и обобщенный контур, а также письма драпировок, которые испещрены крупным монументальным ассистом, акцентирующим цельность изображения. Живопись Суздальских

врат вобрала в себя весь многогранный комплекс стилистических течений, определявших художественную жизнь Константинополя в конце XII в. В то же время, этот памятник вновь демонстрирует нам приверженность Владимирских князей к столичному искусству, к которому, вне сомнения, принадлежали византийские художники, исполнившие эти врата.

187. Крещение. Клеймо западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

188. Несение одра Богоматери. Клеймо западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

189. Покров Богоматери. Клеймо западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

190. Явление Троицы Аврааму. Клеймо южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

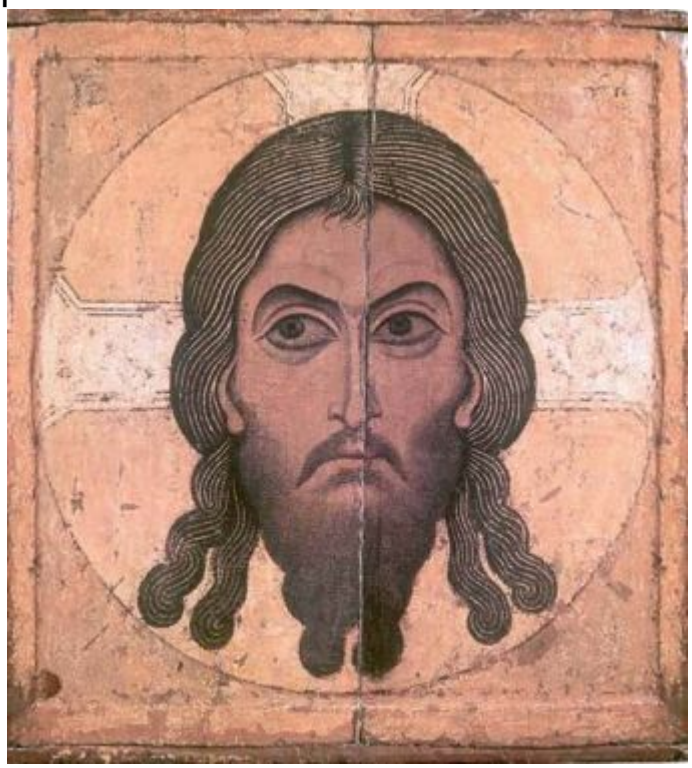
Древнерусские иконы и миниатюры второй половины XII века

Основной фонд древнерусских икон позднего XII в. связан с Новгородом. Три прославленные новгородские иконы этого периода – «Спас Нерукотворный» с «Поклонением Кресту» на обороте, «Св. Николай Чудотворец» и «Ангел Златые власы» – открывают перед нами широкий спектр стилистических настроений, определявших художественную жизнь Новгорода позднего XII столетия. Они находят параллели в новгородских фресках, что говорит о целостности художественной культуры Новгорода. Но в целом эти иконы дают образы более созерцательные и спокойные, чем новгородские стенописи, что объясняется самой природой византийской и древнерусской иконы, рассчитанной на длительное молитвенное предстояние, сосредоточенность которого не должна быть нарушена экспрессией художественной формы. Отсюда и уравновешенные композиции русских икон XII в., и постепенность в построении рельефа, и прозрачные «плави» в письме ликов, и отсутствие колористических контрастов.

Двусторонняя икона «Спас Нерукотворный» с «Поклонением Кресту» на обороте (ГТГ) была создана, вероятно, для новгородской церкви Нерукотворного Образа около 1191 г. Изображения на обеих сторонах были написаны одновременно, о чем говорят технологические особенности, однако они демонстрируют разные грани интерпретации позднекомниновских традиций. Образ Спасителя на лицевой стороне (илл. 191) обладает плавными очертаниями, его лик смоделирован мягкими цветовыми сочетаниями, а плави создают постепенные и еле уловимые светотеневые переходы. Рисунок лика имеет чеканную точность и классичность, что, в контрасте с несколько аморфной и уплощенной карнацией, создает именно ту степень эмоциональности, в которой явственно узнается новгородский дух. При всей ясности и простоте форм, здесь нельзя не почувствовать того духовного напряжения, которое в отдельных проявлениях столь

характерно для искусства позднего XII в. Композиция на оборотной стороне, где представлены два ангела, поклоняющиеся Кресту, выполнена в совершенно иной манере, где преобладает линия, графичность, светотеневые контрасты (илл. 192). В образах ангелов присутствует эмоциональная открытость, которая выдает не только иные стилистические приоритеты, но и упрощенное художественное мышление. Лик Спаса напоминает некоторые образы из церкви Св. Георгия в Ладоге, особенно пророков в барабане, тогда как ангелы с оборота скорее схожи с ангелами из «Страшного Суда» в той же церкви, автор которых, интерпретируя образцы ведущих мастеров, работает в более примитивной манере.

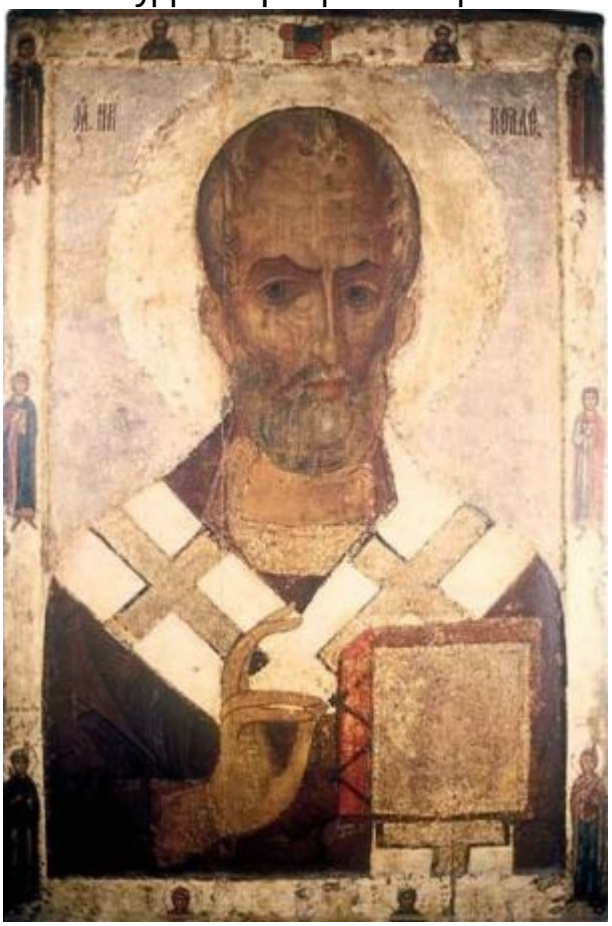
191. Спас Нерукотворный. Двусторонняя икона. Около 1191 г. Лицевая сторона



192. Поклонение Кресту. Двусторонняя икона. Около 1191 г. Лицевая сторона

«Св. Николай» (ГТГ) – один из центральных образов позднего XII столетия и, несомненно, самая византинизирующая новгородская икона домонгольского периода (илл. 193). Икона, поступившая в музей из московского Новодевичьего монастыря, была, по преданию, вывезена при Иване Грозном из Новгорода. В этом образе парадоксально сочетаются изысканная гротескность и даже маньеристичность контуров головы и рисунка волос, напряженно смуглый колорит лика, изломанность и акцентированная асимметрия черт лица, и при этом – редкая для этого времени монументальность и величественное благородство облика. Икона находит, с одной стороны, параллели в ликах святителей в арках церкви Благовещения в Аркажах (1189), которые, разумеется, написаны более темпераментно в соответствии с природой новгородских стенописей. С другой стороны, по внутренней характеристике «Св. Николай» перекликается с сосредоточенными и возвышенными образами фресок Димитриевского собора во Владимире, и в этом сказывается тяготение к классическим формам, подспудно проявляющееся во многих произведениях русской домонгольской живописи.

193. Св. Николай Чудотворец. Конец XII в.



Иную сторону художественного процесса представляет небольшая икона «Архангел Гавриил», чаще называемая «Ангелом Златые власы» (ГРМ) – небольшая иконка из утраченного деисусного чина позднего XII в., также происходящая из Новгорода (илл. 194). Прозрачная живопись лика со сглаженными светотеневыми контрастами акцентирует лирическую основу образа. Но в строении лица ангела присутствует известная дисгармония, антиклассичная по своей природе. Крупный и по-комниновски выразительный нос кажется не таким уж большим по сравнению с огромными, буквально сползающими на щеки глазами, рядом с которыми подбородок выглядит маленьким, а губы – манерно поджатыми в чуть заметной улыбке. Эмоциональность лика подчеркивается, с одной стороны, меланхолично опущенными веками, а с другой – довольно резким рисунком как будто напрягшегося крыла носа. В лике ангела присутствует какая-то надломленная и

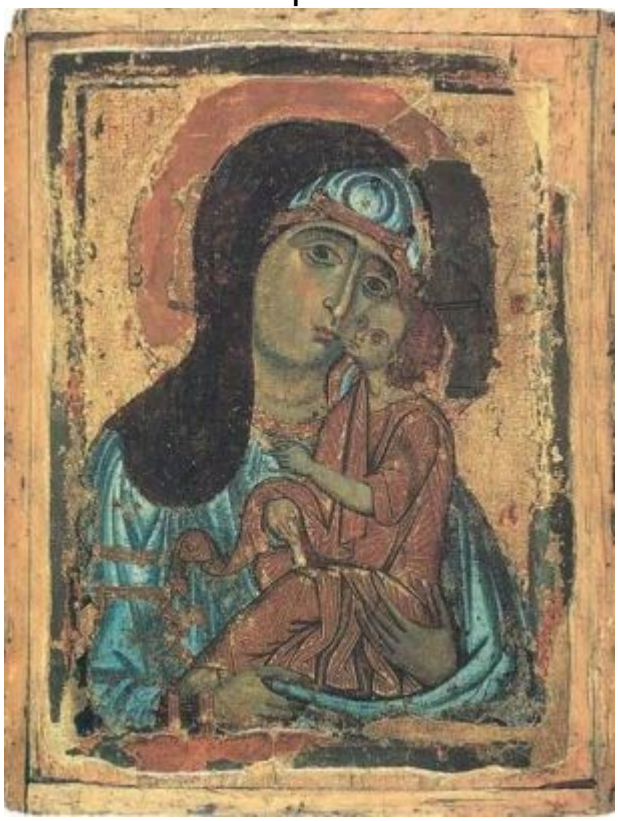
противоречивая красота, весьма показательная для эстетики позднекомниновского маньеризма. Икона обнаруживает параллелизм с некоторыми образами из Нередицы, где сходство проявляется на уровне рисунка и пропорциональных соотношений лика (например, Анна из «Введения во храм»).

194. Ангел Златые власы. Конец XII в. ГРМ

С Новгородом, скорее всего, связана и небольшая икона «Богоматерь с Младенцем» (илл. 195), находящаяся в Успенском соборе Московского Кремля, куда она попала, вероятно, также в XVI в., во времена Ивана Грозного. иконография имеет редкие особенности: она сочетает признаки двух разных иконографических типов: изображено ласкание Младенца, к Чьей щечке Богоматерь прикасается щекой, как в типе Гликофилусы (Умиления), но Христос не обнимает Мать за шею, а держит свиток своего учения, что характерно для типологии Одигитрии. На голове Богоматери, кроме голубого мафория, – второй плат, пурпурно-коричневый с золотыми узорами. Придерживая край мафория, Богоматерь словно защищает Младенца с его помощью, и в этом жесте нельзя не

видеть отражения константинопольского культа Ризы Богоматери.

195. Богоматерь с Младенцем. Конец XII – начало XIII в. Успенский собор Московского Кремля



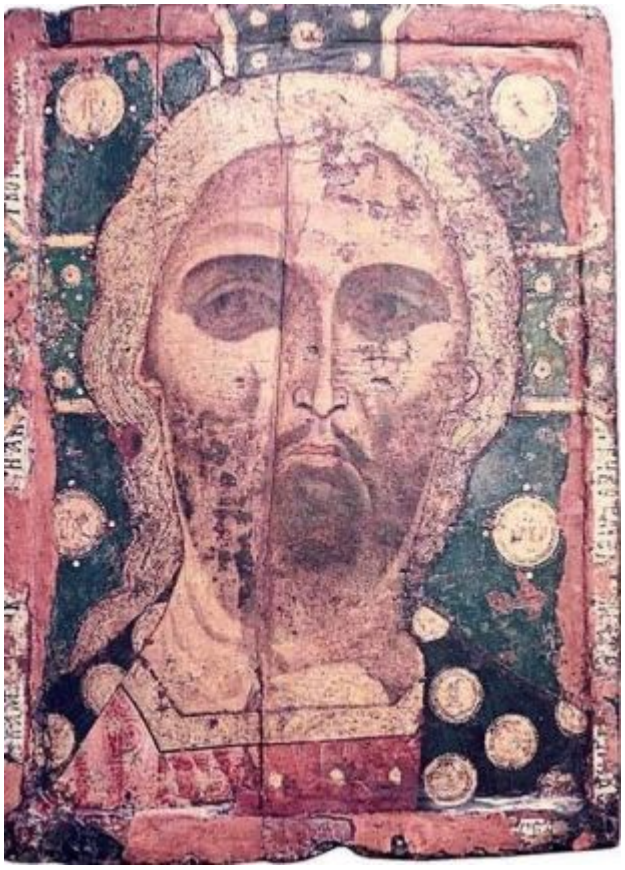
«Богоматерь с Младенцем» представляет собой образец небольшого моленного образа, предназначенного, может быть, для частного пользования, чем определяются не только размеры иконы, но и камерный характер живописи: замкнутость композиции, интимный характер молитвенного переживания, сосредоточенная задумчивость и отрешенность, написанные на лике Богоматери. В то же время, икона имеет ту меру обобщенности изображения, ясности контура, классической точности рисунка, которая возрождает в памяти образцы раннего XII в. с его тяготением к цельному монументальному образу. Этот ретроспективизм иконы показателен для искусства рубежа XII–XIII вв., когда и была создана икона «Богоматерь с Младенцем».

Новгородские иконы, как уже говорилось, составляют основной фонд древнерусских икон XII в., и лишь единичные

произведения могут быть отнесены к другим регионам Руси. Так, с Владимиром можно предположительно, с большой долей условности, связывать иконы «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» (илл. 196) и «Спас Златые власы» (илл. 197) (обе в Успенском соборе Московского Кремля). Первую из них предание связывает с именем московского князя Михаила Хороборита (упоминается в 1238–1248 гг.) и церковью Архангела Михаила, которая стояла на месте нынешнего Архангельского собора, однако художественные особенности иконы – густой эмалеподобный колорит, геральдическая торжественность фигуры, обильный золотой ассист, манера письма лика – позволяют говорить о принадлежности иконы культуре рубежа XII–XIII столетий. Замечательный образ «Спаса Златые власы» в еще большей степени обладает обликом драгоценной реликвии, обрамленной многочисленными золотыми украшениями. Это впечатление усиливается особой манерой письма волос, исполненных тончайшими золотыми линиями, и самим ликом как будто излучающим неземное золотое сияние. Торжественность и величественность этого образа, его особая догматическая наполненность, указывают на его принадлежность придворной великокняжеской среде, что подтверждается и несомненной классической ориентацией художника.

196. Явление архангела Михаила Иисусу Навину. Конец XII в. Успенский собор Московского Кремля

197. «Спас Златые власы». Конец XII – начало XIII в. Успенский собор Московского Кремля



Еще одной иконой, чья принадлежность Владимиро-Суздальской культуре не вызывает сомнений, является «Деисусный чин с Эммануилом» (ГТГ) (илл. 198), где представлен оплечный Христос Эммануил, Которому обращены в молении два архангела. Горизонтальная форма иконы указывает на то, что некогда она украшала темплон одной из церквей. Вне сомнения, икона занимала центральное место в системе декорации храма, на что недвусмысленно указывает ее иконография. Смысл этого образа созвучен алтарным изображениям Аркажей или Мирожа: Христос, к Которому обращаются в молении архангелы, показан как образ предвечной Жертвы, приносимой за человечество. Просветленный лик Эммануила, отрешенный от всего земного и тленного, создает ощущение покоя и духовной сосредоточенности. Лики архангелов исполнены печали, их брови трагически надломлены, а взгляды молитвенно отрешены от внешнего мира. Атмосфера эмоциональной сдержанности, молитвенной самоуглубленности и тихой печали, которую

источает эта икона, столь созвучная духовному настроению «Владимирской Богоматери», окажется одной из характерных особенностей русской иконописи последующей эпохи, связанной с Владимиро-Суздальскими землями и особенно с Москвой, вплоть до искусства начала XV в., в том числе произведений Андрея Рублева.

198. Деисусный чин с Христом Эммануилом. Конец XII в. ГТГ

Если поэтические образы русской иконописи, с ее задумчивыми ангелами и живописными «плавями» могут в XII в. Встретиться в произведениях различный центров, то в области книжной миниатюры, как показывают даже немногие сохранившиеся произведения, стилистические дефиниции были более четкими. В Евангелии учительном (ГИМ, Син.262) (илл. 199), текст которого приписывается Константину, болгарскому пресвитеру IX в., в качестве фронтисписа дано изображение князя Бориса – по одной версии болгарского князя Бориса-Михаила (852–889), по другой – русского князя-мученика Бориса. Русская рукопись была переписана с болгарского оригинала, как это случалось в XI–XII вв. на Руси: в таких случаях не требовалось перевода, книжным язык был общим. Между тем, стиль миниатюры определен русской традицией: это триумфальный, торжественный портрет князя, под роскошной аркой византийского стиля, на золотом фоне, в драгоценных узорных одеждах, с тонкой и многоцветной живописью лика. Аристократизм образа зависит от княжеской среды Владимира или Ростова и предвосхищает ростовские иконы и миниатюры

первой трети XIII в. По характеру живописи эта миниатюра родственна росписям Дмитриевского собора во Владимире.

199. Св. БоМиниатюра Евангелия Учительного. Конец XII в. ГИМ, Син. 262

Новгородская миниатюра того же времени, рубежа XII–XIII вв., в Пантелеймоновом Евангелии, РНБ, Соф. 1 (илл. 200), изображает, как полагают, святых патронов семейной пары – заказчиков рукописи. Целитель св. Пантелеймон изображен со шкатулкой, в которой видны бутылочки с лекарствами, а св. Екатерина – в облачении знатный женщин византийского императорского двора, с «торакионом» – матерчатой имитацией щита на бедре. Эта миниатюра тоже строится как апофеоз, прославление изображенных, но новгородский мастер использует другие средства, нежели художник Северо-Восточной Руси: симметрию поз и силуэтов, решительность жестов, орнаментальные повторы в рисунке складок, а главное – яркий, пылающий красный фон, то есть прием, к которому

новгородские художники будут активно прибегать в XIII в. и позже.

200. Свв. Пантелеимон и Екатерина. Миниатюра Пантелеимонова Евангелия. Рубеж XII–XIII вв. РНБ, Соф. 1

Русская живопись последней трети XI и XII столетий, т.е. «комниновского периода», является важной частью культуры византийского круга этого времени. Без русских произведений история византийского искусства была бы неполна. Несмотря на удаленность территории, Русь была тесно связана с Византией, откликалась на ее импульсы. Однако русские произведения отражают и местную ситуацию, образуя цельную картину постепенно формирующейся национальной культуры, с ее спецификой. Это, прежде всего, большая роль так называемого «аскетического» искусства, с его суровыми, строгими ликами, отражающими активную духовную жизнь, служение Богу, напряжение духовных сил. В русской живописи этого времени чрезвычайно выразителен ее эпический характер, широкие, крупные движения души, сильные эмоции. Таковы многие

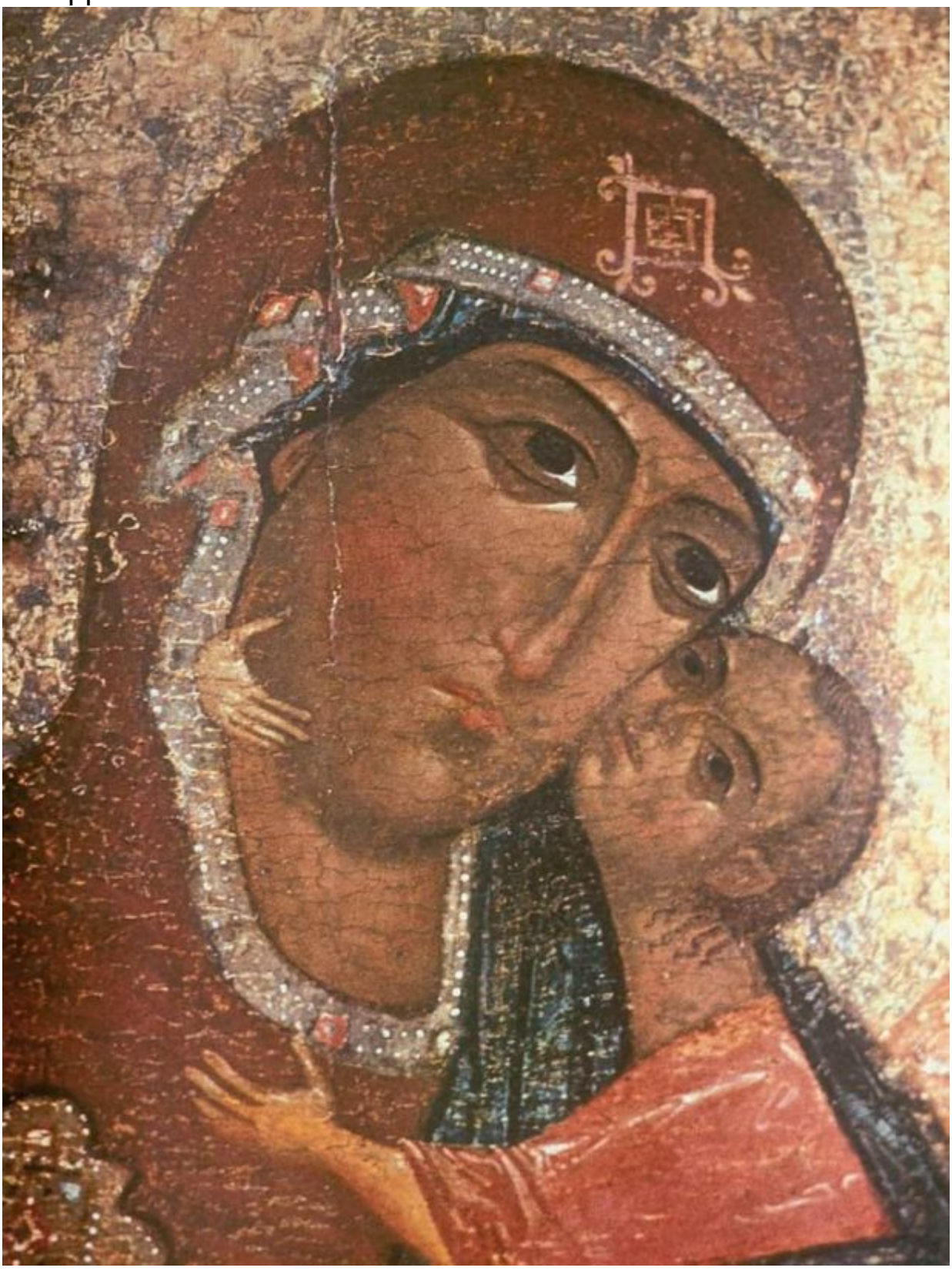
произведения Новгорода, Пскова, Полоцка, отдельные памятники Киева. Именно эта грань культуры византийского круга была важна для недавно христианизованной страны, тогда как утрированная изысканность формы в русской культуре практически не отразилась.

Вместе с тем, русская живопись оказалась чуткой и восприимчивой к византийскому классицизму, в той его форме, в какой он существовал в комниновский период. Интонации этого стиля, сосредоточенность и задумчивость его образов, размышление, созерцательность, плавный ритм – оказались созвучными русской религиозности, с ее уже тогда наметившимися ценностями: смирением, терпением, особым почитанием святых страстотерпцев, тихой молитвы. От мозаик и фресок Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, от привезенной из Константинополя, но сразу прославившейся «Богоматери Владимирской» намечается путь к росписям Дмитриевского собора во Владимире, а от них – к живописи Москвы, включая произведения Андрея Рублева и его круга в начале XV в.

Ни в одной православной стране, кроме России, не сохранилось от XII в. таких крупных, значительных икон, которые образуют особый слой русского художественного наследия. При этом до поступления в музеи, в XX в. они находились или «in situ», в том храме, для которого были исполнены, или в другом, московском, куда они были перевезены в период Позднего Средневековья. Таким образом, эти иконы XII в. являются важными памятниками русской истории. Стилистическая особенность многих русских икон XII в. – сосредоточенная молитвенность образов, их утонченная поэтичность, гармония их живописи, – качества, характерные даже для иконописи Новгорода, фрески которого тяготеют к экспрессивному художественному языку. Можно полагать, что уже в XII в. русская икона впитала в себя существенные особенности русского религиозного сознания, которое особенно ярко выразилось в искусстве XIV–XV вв.

201. Богоматерь Умиление Толгская на престоле («Толгская Первая»). Конец XIII в. Из Толгского монастыря близ Ярославля.

ГТГ. Деталь



Глава III. Тринадцатый век. Татарское разорение и преемственность истории русской художественной культуры

Место искусства XIII в. в истории русской культуры

До недавнего времени полагали, что от XIII в. на Руси сохранилось лишь несколько разрозненных икон и миниатюр, не образующих цельной картины художественного развития. Лишь в последние десятилетия, благодаря новым находкам, работе реставраторов и новым атрибуциям ранее известных произведений, стало ясно, что русское искусство XIII в. представляет собою важную страницу в истории национальной культуры.

Нечто подобное наблюдалось и в изучении всего византийского искусства XIII в. Вплоть до середины 11 в. этот период воспринимался как некая лакуна, интервал между двумя большими художественными эпохами, названными по династиям императоров – комниновской и палеологовской. Но уже в 1958 г. австрийский исследователь Отто Демус и югославский – Светозар Радойчич показали, что, несмотря на неблагоприятную политическую ситуацию, в которую попали страны византийского мира в XIII в., византийская живопись этого времени имела самостоятельную значимость и глубокую содержательность. В ней существовали разнообразные художественные течения, но главным был процесс нового освоения античных форм, с их эллинистической красотой пропорций, пластикой форм и объемностью изображения, что выразилось наиболее ярко в стенописи церкви Св. Троицы в Сопочанах (Сербия). Новая монументальность форм со всей силой передает спокойное величие византийских образов XIII в.

Русская живопись XIII в., в силу сложившихся политических обстоятельств, почти не была затронута новым обращением к эллинистической традиции, которое было характерно для главных течений в искусстве Византии. Русские художники начали знакомиться с приемами византийского классицизма лишь на рубеже XIII–XIV вв., причем на первых порах лишь в ограниченном масштабе. Тем не менее, значение русского искусства XIII в., и прежде всего живописи, в истории национальной культуры исключительно велико. Именно

искусство показывает нам со всей отчетливостью, что между опиравшейся на киевское наследие великой домонгольской традицией, с одной стороны, и новым духовным и культурным подъемом Руси, центром которой в XIV в. постепенно становилась Москва, не существует зияющего разрыва, лакуны. Искусство XIII в. – свидетельство непрерывности русской культурной истории, преемственности между ее «киевскими и «московскими» периодами.

Хронологические рамки. Исторические обстоятельства

Хронологические рамки тринадцатого века приблизительно совпали с началом и концом важного этапа в истории русской средневековой культуры. Начало XIII в. отмечено событием, потрясшим весь Христианский мир, – захватом Константинополя крестоносцами в 1204 г. и образованием Латинской империи, существовавшей вплоть до 1261 г. на развалинах поверженной Византии. Это самым серьезным образом отразилось на культуре Руси, поскольку ослабели ее связи с наиболее творческими слоями византийского общества, подавленными латинским нашествием и осуществлявшими свою деятельность уже не в Константинополе, а в других регионах православного мира. Конец этапа определяется акцией главы Русской Церкви, митрополита Максима, который в 1299 г. перенес свое местопребывание из древнего Киева, разоренного татарами и самими враждующими русскими князьями, давно утратившего свое политическое и культурное значение, на северо-восток, во Владимир. Это укрепило жизнеспособные русские земли, располагавшиеся вокруг Владимира, привело к их духовному и политическому подъему, который проявился в следующем столетии.

Ни одно столетие русской средневековой истории не было столь драматичным, как это. Совпали во времени два процесса: с одной стороны, распад государства, образование мелких феодальных княжеств, яростно враждующих между собой, а с другой – нападения кочевников, жадные орды которых волнами прокатывались по Руси и разоряли ее. Ослабевшая страна не могла защитить себя, что и привело к трагическим результатам.

Достаточно перечислить лишь несколько фактов. В 1203 г. Киев был жестоко разгромлен степными кочевниками – половцами, еще в предыдущем столетии мучившими русские земли. В 1212 г. умер владимирский князь Всеволод III Большое Гнездо, последний, кто удерживал единство большой территории Северо-Восточной Руси с центром во Владимире.

Сразу же после его кончины начались распри между его многочисленными сыновьями, в результате которых Владимирское княжество распалось. Неспокойно было и в Новгороде, где боролись за власть посадники и князья, наиболее остро в 1207–1209 гг.

Тем временем из глубин далеких восточных степей докатились до границ Руси новые орды кочевников, которых в исторической науке принято называть монголами, татарами или татаро-монголами. Во главе их мощного государственного образования был Чингис-хан. В 1223 г., стремясь защитить свои земли, некоторые из русских князей объединились и вывели свои войска навстречу татарам на реку Калку, в районе реки Дон. Поражение русских было сокрушительным, и слухи о нем дошли даже до многих стран Западной Европы, где люди боялись за свою собственную судьбу, если орды доберутся и до них. Дорога татарам была открыта, и в 1237 г. они разорили северо-восточную Русь, 7 февраля взяли город Владимир и разграбили его. Когда они ворвались в город, то семья бывшего на войне князя Юрия – жена, снохи, внучата – прибежали в Успенский собор к епископу Митрофану, в надежде спастись. Но татары подожгли собор, и все они сгорели. Затем настала очередь Киева, подвергшегося жесточайшему разгрому 6 декабря 1240 г., когда татары, ворвавшись в город, разбивали стенобитными орудиями Десятинную церковь, последний оплот запершихся там киевлян.

К счастью, татары не добрались до Новгорода и Пскова – им помешали непроходимые для конницы болота. Но положение северо-западных земель было в то время исключительно опасным, поскольку на них надвигались войска Ливонского рыцарского ордена. Несмотря на две победы, одержанные князем Александром Невским над ними – на реке Неве в 1240 г. и на Чудском озере (близ нынешнего эстонского города Тарту) в 1242 г., ситуация и в этом крае оставалась напряженной.

Постепенно наступила стагнация. Страна лежала в руинах. Татары сначала грубо грабили, а в 1250-х годах, организовав перепись, наложили дань на русское население во множестве

сфер повседневной жизни. Настроение русских выражает «Слово о погибели Русской земли», написанное между 1238 и 1246 гг. Там с печалью говорится о беде, постигшей страну, и описывается ее былое очарование. «О, светло светлая и прекрасно украшена, земля Русьская! И многыми красотами удивлена еси: озеры многыми удивлена еси, реками и кладязьми месточестьными, горами, крутыми холми, высокыми дубравоми, чистыми польми, дивными зверьми, различными птицами, бещислеными городы великыми, селы дивными, винограды обителными, домы церковьными и князьми грозными, бояры честными, вельможами многами. Всего еси испольнена земля Русская, о правоверная вера хрестияньская!». Автор оставляет летописцам описывать страшные баталии, реки крови и горы трупов, а сам рисует словно образ утраченного рая, прекрасного, но ушедшего прошлого.

Однако уже в 1250-х годах не только в Новгороде, но и на разоренном Северо-востоке началось постепенное восстановление политической и культурной жизни, возрождение монастырей, активизация деятельности епископских кафедр и княжеских дворов. Вновь начинается каменное строительство, разворачивают свою работу художники, особенно в области иконописи. Они в значительной мере опираются на местное художественное наследие, однако придавая своим образам и новые черты. До них доходят и некоторые мотивы византийского искусства. При всем своеобразии, при всей выразительности локальных особенностей, русская живопись XIII в. продолжает оставаться неотъемлемой частью культуры православного мира. Художественные связи с Византией осуществлялись преимущественно через церковную иерархию, в частности, через двор русского митрополита, который в силу своего положения их сохранял и поддерживал.

Основные художественные особенности

Основные художественные особенности русской живописи XIII в. – обобщенность форм, невысокий рельеф, скупая, лаконичная линия, плоскостность композиций, крупные широкие участки, ровно закрашенные одним цветом, сопоставление этих ярких, контрастных плоскостей друг с другом, любовь к орнаменту.

В искусстве православного круга, и на Руси в том числе, происходит поворот от утонченной, детальной, временами утрированно взволнованной и усложненной, как бы маньеристической живописи комниновского периода, XII в., к иному, лапидарному искусству. Весьма вероятно, что этот поворот объясняется не простой сменой вкусов, чисто эстетических ориентиров, но воздействием реальных обстоятельств, которые оказались суровыми для всех регионов православного мира. Памятники ведущих течений русской живописи отличаются в XIII в. монументальностью и триумфальным характером изображения. Можно предположить, что крупные фигуры русских икон XIII в., вдохновенные взоры, сверкающие глаза и румяные щеки святых, яркие сияющие краски должны были выразить идею незыблемости Христианства, нерушимости православной веры, представить славу и небесный апофеоз всех мучеников за веру.

В русской живописи XIII в. особенно часто встречается тот идеальный образ, в котором исключительная одухотворенность сочетается с физической крепостью, округлостью ликов, яркостью румянца, выражением решительности и храбрости на лике. Этот духовный и эстетический идеал опирается на большую изобразительную и письменную традицию. Он был широко воплощен в византийской живописи еще в XI в. и тогда же распространился в русском искусстве (например, во фресках Софийского собора в Киеве), а в XIII в. приобрел новое звучание в русских иконах, поскольку на редкость точно отвечал самому духу этой напряженной, героической эпохи. Воплощению этого идеала в искусстве помогали образы русской

письменности, как в переводных, так и в составленных на Руси сочинениях. Так, в «Девгениевом деянии», которое принадлежит к средневековому героическому эпосу, дано описание внешности византийского воина-героя Дигениса Акрита: «Бе бо юноша возрастом [статью] вельми леп паче меры, а власы имуще кудрявы и очи вели горазды. На нь зрети – лице же его, яко снег, и румяно, яко червец [мак], брови же черны имяше, перси ж его сажени шире». Опираясь на подобные образы, восходящие еще к античности, русские книжники оживляли древний идеал красотой истинной Христианской добродетели.

В сочинении XI в. «Сказание и страдание и похвала мученикам святым Борису и Глебу» так описывается св. Борис: «О Борисе, как бе възъръм [видом]. Сь убо благоверьный Борис благого корене сый, послушьлив отьцю бе, покаряяся при всемь отьцю. Телъмь бяше красьен, высок, лицьмь круглъмь, плечи велице, тънък в чресла, очима добраама, весел лицьмь, борода мала и ус, млад бо бе еще. Светяся цесарьскы, крепък телъм, вьсячьскы украшен, акы цвет цвьтый в уности своей, в ратьх хръбър, в съветех мудр и разумьн при вьсемь, и благодать Божия цвьтяаше на немь». Следует подчеркнуть, что русская живопись XIII в., при всем ее художественном своеобразии, тесно связана с общеправославной и национальной культурной традицией.

Периодизация и стилистические группы

Сохранившиеся русские произведения XIII в. разделяются на три группы, в соответствии с хронологией и художественной ориентацией. К первой относятся произведения «предмонгольского» периода, то есть приблизительно первой трети – первой половины XIII в., среди которых, в свою очередь, намечается несколько стилистических течений. Ко второй – памятники, созданные около середины столетия, обладающие общей тенденцией к укрупнению образа, но отличающиеся большой пестротой стиля, причем среди них выделяются несколько произведений из южнорусских и западнорусских областей. Очертания этой группы не всегда отчетливы, некоторые отнесенные к ней произведения могли быть созданы несколько раньше или позже. К третьей группе принадлежат произведения второй половины – последней трети XIII в., в которых с большой силой сказываются локальные традиции, упрощение художественных приемов и исключительная активность могучих, внушительных, героических образов.

«Предмонгольский» период

(произведения первой трети – первой половины XIII века).

Стенописи

В XIII в., особенно начиная с 1230-х годов, на Руси сокращается каменное строительство. Соответственно, изменяется и структура живописных работ: уменьшается число стенных росписей. Некоторые здания, расписанные в XIII в., не дошли до наших дней или сохранились в переделанном виде. Основная часть произведений, которыми мы располагаем, – это иконы, а также, в несколько меньшей степени, миниатюры. В тяжелых обстоятельствах того времени иконописным артелям и книгописным мастерским было легче существовать – при дворах князей и церковных иерархов. Между тем, работа фрескистов зависела от каменного строительства и была более редкой и дорогой.

От первой половины столетия сохранились, да и то фрагментарно, только росписи в Северо-Восточной Руси – в Суздале и Владимире. Большой собор Рождества Богородицы, выстроенный в Суздале в 1222–1225 гг., несколько лет после завершения строительства стоял без стенописи, и только в 1230–1233 гг. был расписан фресками и украшен редким для Руси «мраморным» полом по инициативе (и, видимо, на средства) энергичного епископа Митрофана. В результате разрушений и перестроек почти вся роспись исчезла, кроме южной апсиды (диаконника) (илл. 202). На ее стенах в два регистра были изображены фигуры монахов и аскетов-отшельников. Сохранилась также часть сцены «исцеление при источнике в Вифезде», из чего следует, что на стенах диаконника находился цикл Деяний архангела Михаила (как в крайнем южном нефе Софии Киевской и как в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря). Каждый инок изображен под аркой, имитирующей резное мраморное обрамление. Эти арки похожи на те, которые столь часто встречаются в византийских изделиях из слоновой кости и стеатита и, под влиянием скульптуры – в стенописях, в том числе и на Руси, например, в росписях церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. Полагают, что этот мотив имеет

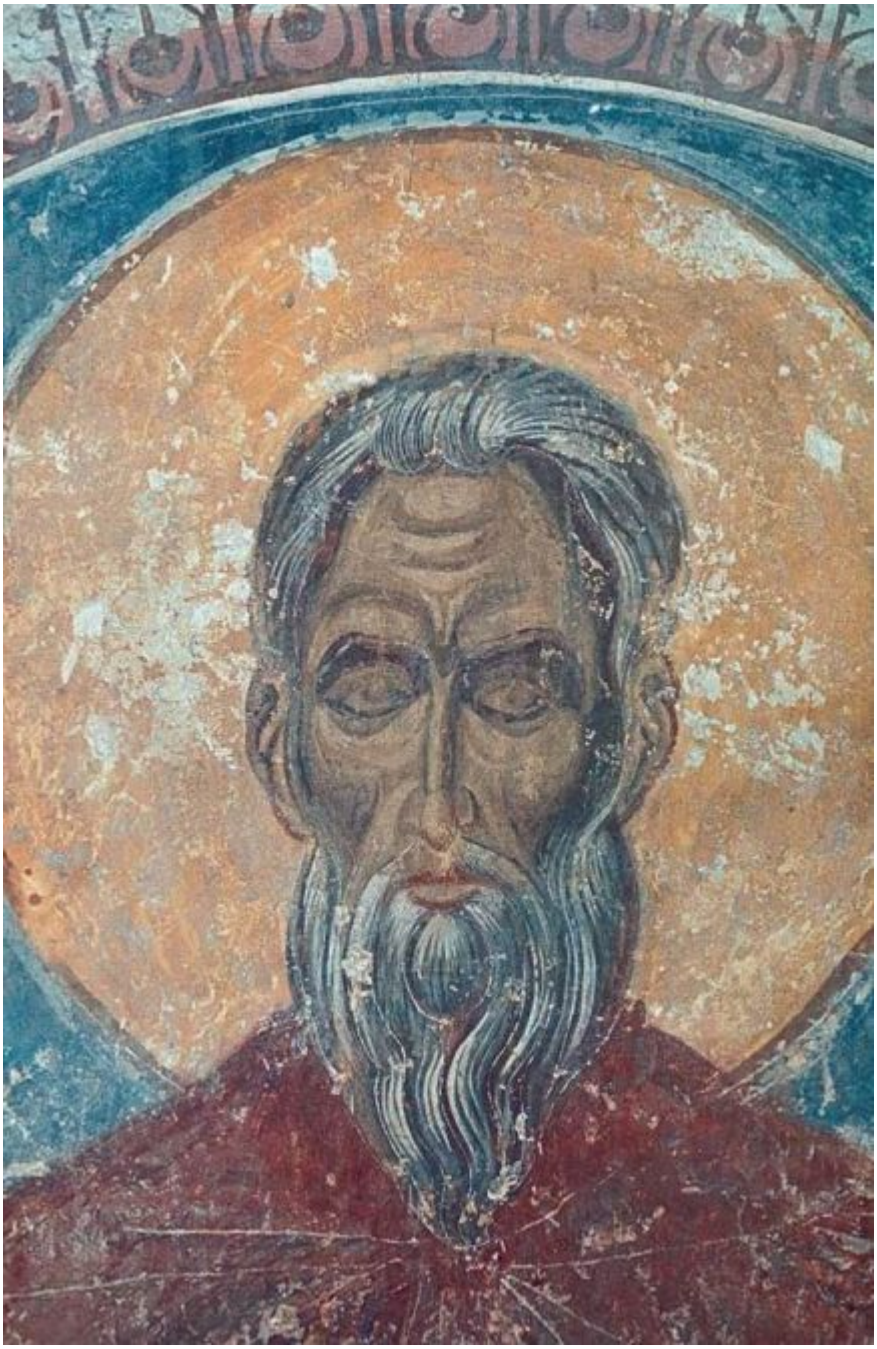
константинопольское происхождение. Арки в суздальской росписи – необычно широкие, поэтому заключенные в них фигуры выглядят особенно торжественно.

202. Фрески диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230–1233 гг.

Лучше других сохранилась фигура преподобного старца (илл. 203). Он одет в пурпурно-коричневый подрясник и красновато-коричневую монашескую мантию. В левой руке он держит свернутый свиток, видимо, с текстом поучения, а правую складывает в благословляющем жесте. Иконографическими признаками он напоминает Иоанна Лествичника, знаменитого игумена монастыря Св. Екатерины на Синае, жившего в V в., но надпись, которая могла бы подтвердить или опровергнуть это предположение, не сохранилась. По облику и внутренней характеристике этот святой на редкость сильно отличается от фигур в росписи Дмитриевского собора во Владимире, созданной совсем незадолго в соседнем городе того же княжества. В суздальской фреске нет и следа аристократической утонченности, артистической гибкости. Фигура огромная, значительно больше человеческого роста, поэтому особенно впечатляющая. Поза –

строго фронтальная, контуры угловатые и спрямленные. Лик, с крупными чертами, рельефными морщинами и аскетически впалыми щеками, выражает напряженную внутреннюю работу. Идеал молитвенной и праведной жизни преподобных играл огромную роль в духовной жизни православных стран; выразительные фигуры иноков часто включаются в программу храмовой росписи. С этой точки зрения роспись диаконника суздальского храма продолжает ту традицию, которая представлена, например, фресками храма Рождества Богородицы в Антониевом монастыре в Новгороде, 1125 г.: подчеркивается не тонкость богословских размышлений, а богатырская сила духа, стойкость в защите веры.

203. Неизвестный преподобный. Фреска диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230–1233 гг.



Художественный язык суздальской фрески XIII в. более схематичен, чем в росписях предшествующего периода. Это сказывается в плоскостном развороте композиции, обобщении контуров, укрупнении форм. В рельефе лика появилось больше конкретности, связности элементов, чем в идеалистическом, воздушном искусстве комниновского времени.

Пилястры в диаконнике суздальского храма богато украшены фресковым орнаментом, который намекает на

пребывание св. иноков в раю. Самый выразительный мотив – цветы и листья, размещенные в округлых завитках стебля. Этот мотив, наиболее распространенный в украшении рукописей, встречается и в стенописях, в частности, в XI в. (в Софийских соборах Киева и Охрида в Македонии). Особенность суздальского орнамента – его укрупненность и плоскостность. Контуры прорисованы на фоне, а затем образовавшиеся ячейки раскрашены яркими красками – красной, синей, зеленой, благодаря чему отчетливо воспринимаются силуэты орнаментальных форм, которые напоминают изделия из эмали или орнаменты в рукописях, имитирующие эмаль.

В 1237 г. тот же епископ Митрофан предпринял украшение южного притвора Успенского собора во Владимире. Сохранилась фигура юного воина, – по некоторым предположениям, это молодой Давид, побеждающий Голиафа, намек на победы владимирского князя. Кроме того, до нас дошел орнамент на своде галереи, очень похожий на орнамент суздальского собора.

Иконы и миниатюры Новгорода и северо-восточной Руси

«Стиль Студеницы» и его варианты

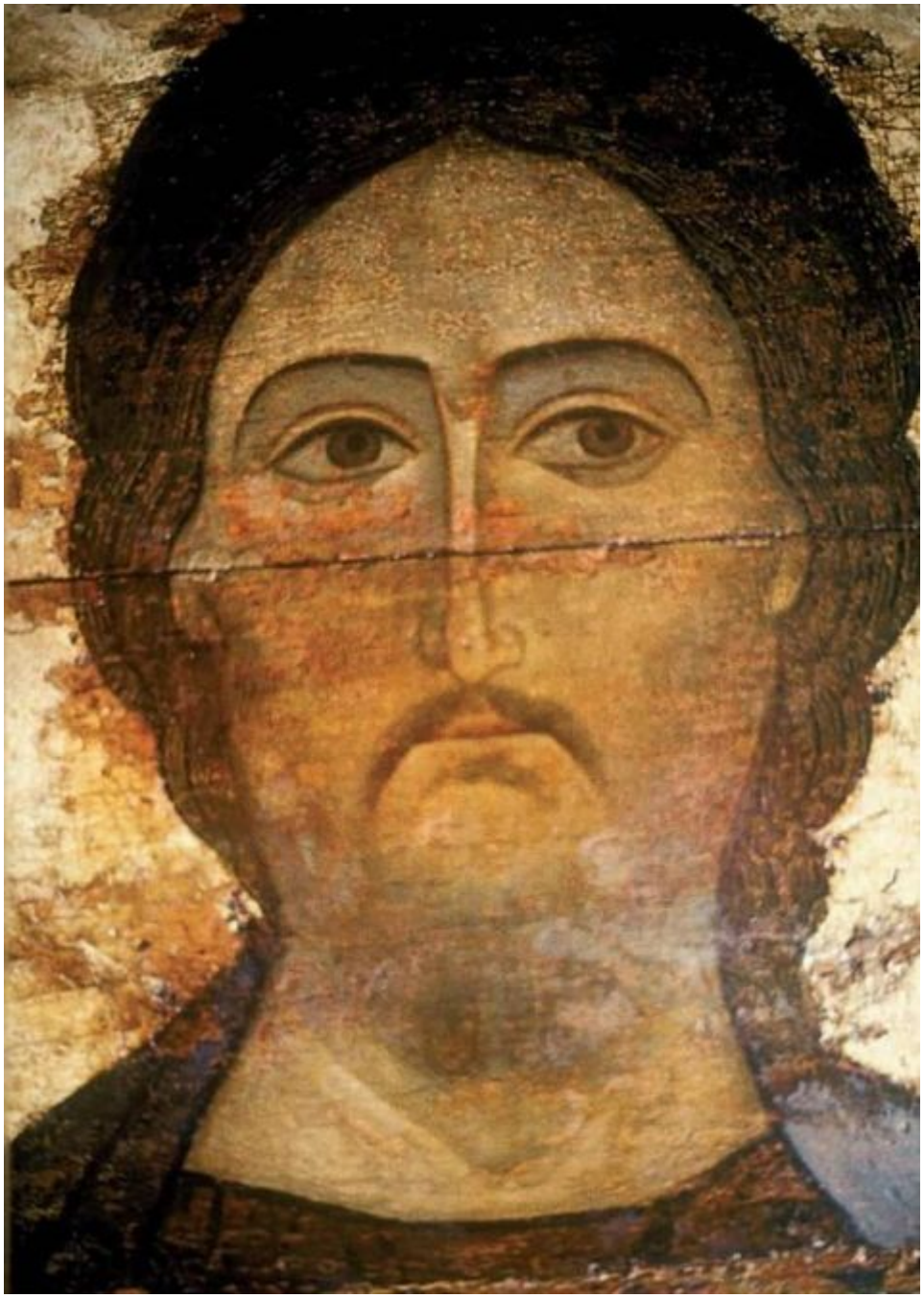
Большая группа икон и миниатюр первой половины XIII в. обнаруживает, на первый взгляд, прочную связь с комниновским наследием. Для них характерны богатая ритмика композиций, эластичные гибкие линии, изысканный колорит с благородными переливами многочисленных цветовых оттенков, специфические «плави» ликов с оливковыми тенями, отчего лики кажутся относительно темными. Этот стиль, который можно было бы обозначить как поэтический и «ретроспективный», восходит к наиболее устойчивому направлению в византийской живописи XII в., в котором полнее всего отразилось самое существо византийской культуры комниновского периода: ее исключительная одухотворенность, бесплотность фигур, гармония внутренней жизни, скорбная задумчивость и сосредоточенная созерцательность. Среди памятников XII в. образцом такого искусства является икона «Богоматерь Владимирская».

Новая интерпретация комниновского искусства родилась в Византии на рубеже XII–XIII вв. или в самом начале XIII в. Наиболее ярким ее памятником являются фрески церкви Богородицы в Студенице, Сербия, 1208–1209 гг. Произведения нового типа отличаются от своих более ранних образцов укрупнением ритма, обобщением деталей и какой-то особой задушевностью в эмоциональной характеристике.

Сама поэтика этого искусства, духовный строй его образов нашли отклик в глубинных основах русской культуры. На Руси он получил новое дыхание, причем в русских произведениях все более важную роль начинает играть плавный, певучий силуэт, постепенно становящийся существенной приметой русской иконописи. Сохранившиеся русские произведения XIII в. дают несколько разновидностей нового стиля. «Деисусный чин» с изображением Спаса, Богоматери и Предтечи был передан в ГТГ из Успенского собора Московского Кремля, куда в XVI в.,

при Иване Грозном, собирали иконы из многих древних городов. «Деисусный чин», скорее всего, украшал темплон неизвестного нам храма (илл. 205). Белый фон и поля иконы были рассчитаны на серебряный оклад, от которого остались только мелкие отверстия от прикреплявших его гвоздиков. В этой иконе все гармонично: и пропорции изображений, и интервалы между ними, хотя линии и рельеф стали, в сравнении с живописью XII в., более ровными, спокойными. С большой деликатностью в этой иконе совмещены три оттенка характеристик. В спокойном лике Христа, с некрупными чертами, появилось выражение сердечной участливости, пока еще чуть намеченное, которое впоследствии, в XV в., станет важной особенностью русского образа Спасителя (илл. 204). Изображение Богоматери словно взято более крупным планом, оно массивнее. Золотая кайма мафория, образующая раму вокруг лика, подчеркивает величие Царицы Небесной. Между тем, изображение Иоанна Предтечи, с его обильными и неспокойными прядями волос, со скорбно сведенными бровями, выдает более прочную, хотя и не буквальную, связь с традицией «динамического» стиля в искусстве XII в. Масштабностью форм, величием облика изображенных «Деисусный чин» отдаленно напоминает фрески 1233 г. в соборе Рождества Богородицы в Суздале.

204. Спаситель. Деталь иконы «Деисусный чин». Начало XIII в. ГТГ



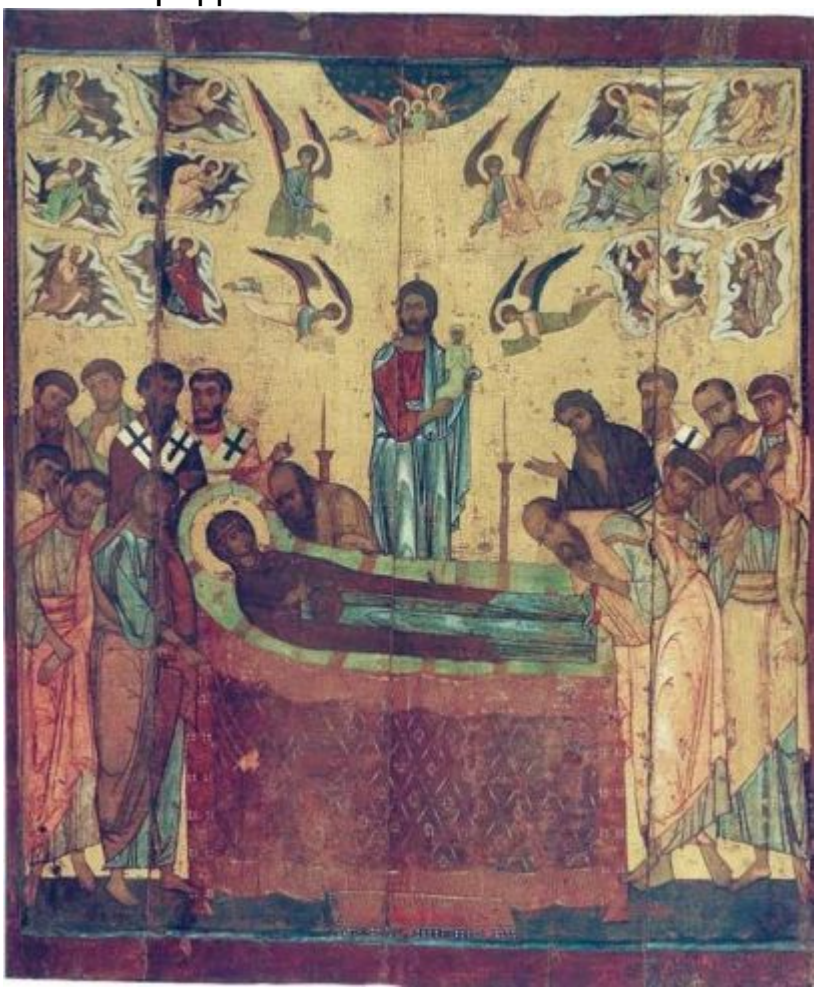
205. Деисусный чин. Спаситель, Богоматерь, Иоанн Предтеча. Начало XIII в. ГТГ

Русское искусство этого «ретроспективного» направления всегда обнаруживает благородное чувство меры, сдержанность, в том числе и в колорите. Рядом с многочисленными переливающимися оттенками теплых и холодных охр небольшие вкрапления киновари (уста Богоматери) и ультрамарина (Ее чепец) выглядят как сияющие драгоценные камни.

Воспроизводя гармонию и ритм комниновской живописи, мастера «очищают» их, опуская детали форм и выделяя основные контуры. изображение становится более лаконичным, сосредоточенная созерцательность духовного мира приобретает особую глубину. Икона «Успение Богоматери» (ГТГ) происходит из монастыря Рождества Богородицы (Десятинного) в Новгороде (илл. 206). Ее иконография – с изображением не только основной сцены, но и апостолов, слетающихся на облаках к ложу усопшей Богоматери с разных концов земли, – восходит к константинопольскому образцу и была известна уже в Киеве, в росписи Успенского собора Киево-Печерской Лавры, 1080-х годов. Несмотря на то, что в композиции иконы есть некоторая жесткость, иногда свойственная новгородским произведениям, а именно – строгая симметрия, изокефалия, геометризм, в ней с такой глубиной выражено чувство возвышенной скорби, сдержанной печали, что вспоминаются не только лучшие византийские памятники, но и античные надгробные рельефы. Скорбь выражают все апостолы, а также святители. Ни одна поза, ни один жест или силуэт не повторяются, они образуют лишь ритмические соответствия, музыкальные переклички. Настроение скорби передается не

только склоненными головами, поникшими плечами, но и руками, поднятыми то к подбородку, то к губам или шее, словно для того, чтобы удержать стон и не нарушить достоинства и тишины последнего прощания.

206. Успение Богоматери. Начало XIII в. из Десятинного монастыря в Новгороде. ГТГ



Сходные образы встречаются и в книжной миниатюре. «Служебник Варлаама Хутынского», ГИМ, Син. 604, назван так потому, что, по преданию, рукопись принадлежала игумену одного из новгородских монастырей. В действительности же наиболее вероятно, что Служебник был исполнен по заказу известного новгородского архиепископа Иоанна, совершившего около 1200 г. паломничество в Константинополь, составившего знаменитое описание его святынь и рассказавшего о взятии города крестоносцами в 1204 г. Вернувшись в Новгород, он вынужден был принять участие во внутриполитических распрях

и, потерпев поражение, временно удалился из Новгорода и занимал в 1224 г. кафедру епископа в западнорусском городе Перемышле. Тогда-то, можно думать, и была исполнена эта рукопись, в тексте которой есть западнорусские особенности.

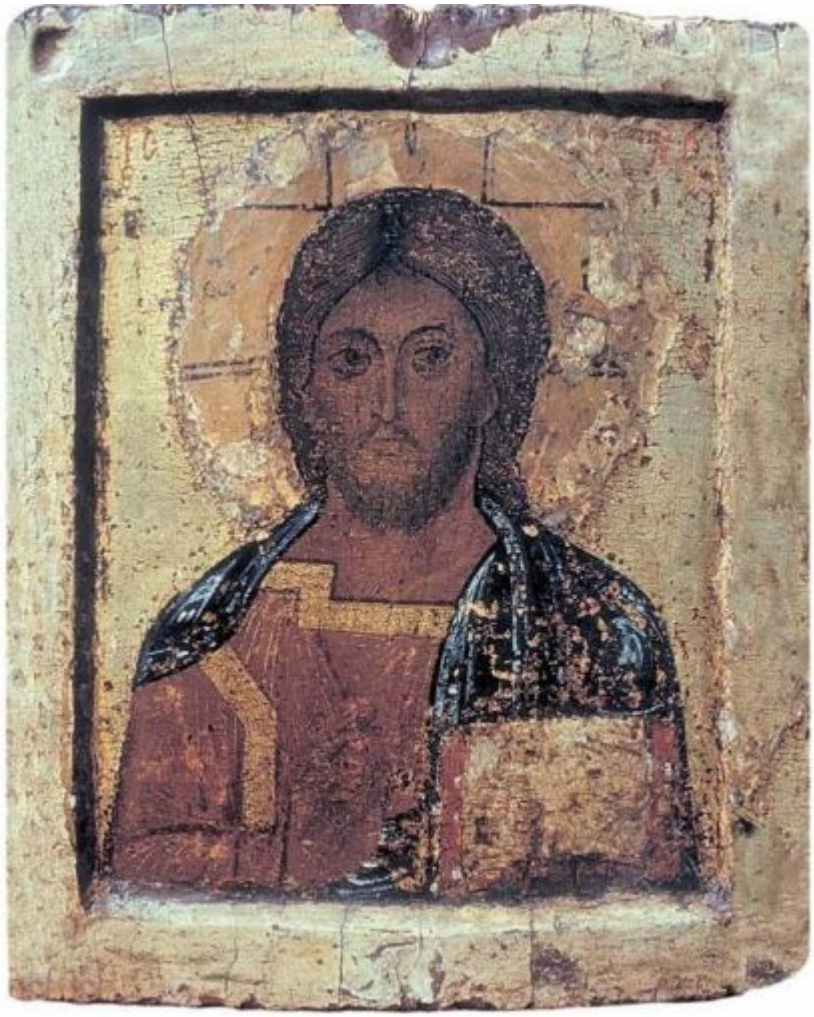
Заставки, помещенные в начале всех трех литургических текстов – Василия Великого, Иоанна Златоуста и «Литургии Преждеосвященных даров», составленной Григорием Двоесловом, а также обрамления миниатюр богаты крупным и ярким цветочным орнаментом, поэтому общая художественная интонация миниатюр мажорная, праздничная. На хорошо сохранившейся миниатюре с Иоанном Златоустом (илл. 207) св. архиепископ Константинопольский изображен как составитель литургии, с развернутым свитком текста. Но он очень похож и на изображения епископов в апсидах православных храмов, и особенно на фигуры в апсиде Богородичной церкви в Студенице, Сербия, 1208–1209 гг. В его тонкой, хрупкой фигуре ощущается аристократизм, а в сухощавом лике – глубина духовной и интеллектуальной жизни.

207. Иоанн Златоуст. Миниатюра Хутынского Служебника. Около 1224 г. ГИМ, Син. 604

Данное художественное направление сохраняется в русской иконописи и в середине XIII в. К нему принадлежит небольшая

иконка с поясным изображением Христа (Ярославский музей) (илл. 208). Она происходит из Успенского собора в Ярославле, построенного в 1218 г. Но эта икона вряд ли относилась к его первоначальному убранству. По преданию, она принадлежала двум ярославским князьям Василию (княжил в 1238–1249 гг.) и Константину (княжил в 1249–1257 гг.), и до разрушения собора в советское время хранилась на их совместной гробнице. Икона считалась чудотворной и служила, видимо, мощехранительницей: на ее боковых полях сделаны углубления, в которых могли лежать частицы мощей. Наиболее вероятно, что икона написана для князя Василия, то есть во второй четверти столетия. Образ Христа на этой иконе – один из самых сердечных в истории русской иконописи. При всей близости иконы к византийской традиции с точки зрения стиля, при всем сходстве колорита с цветом многих византийских произведений XII в. (благородное сочетание тонких прозрачных охр в лике и в цвете хитона, с синим лазуритовым цветом плаща и с золотом окаймлений), икона отличается и эмоциональным складом и, отчасти, характером рисунка, в котором, вместо византийских длинных, гибких, эластичных линий, используются более простые контуры.

208. Спас Вседержитель. Вторая четверть – середина XIII в. из Успенского собора в Ярославле. Ярославский художественный музей



Отголоски этого направления сохраняются в русской живописи XIII в. и позднее. Миниатюра в рукописи Бесед Григория Двоеслова (РНБ, Погод. 70), написана около середины столетия, судя по диалектным особенностям, в юго-западной Руси (район Галицко-Волынского княжества). Здесь такие же спокойные, обобщенные линии, крупные формы. На миниатюре под тройной аркой изображены: в центре – Христос, слева – автор текста святитель Григорий Двоеслов (папа Римский), а справа – св. Евстафий, который, вероятно, был св. патроном заказчика рукописи (илл. 209). В верхних углах – медальоны с архангелами Михаилом и Гавриилом.

209. Спас, с предстоящими св. Григорием Двоесловом и св. Евстафием Плакидой. Миниатюра Слов Григория Двоеслова. Около середины XIII в. РНБ, Погод. 70

«Монументальный» стиль

К другому стилистическому течению в живописи первой трети XIII в. относятся несколько икон исключительного художественного уровня. Для них характерны многогранность иконографической программы, величественная красота и спокойная сила обликов, ясные и строгие композиции, с тенденцией к фронтальности фигур; обобщенные, иногда до геометрической простоты, плавные линии, яркие, сияющие краски и обильно использованный орнамент. Этот стиль можно условно назвать монументальным.

Укрупнение и обобщение форм, величавость фигур и внутренняя сила, читающаяся на ликах, появляются и в искусстве византийского мира уже в конце XII в., причем еще более ярко сказываются на рубеже XII–XIII вв. (например, в росписи капеллы Богоматери в монастыре Св. Иоанна Богослова на острове Патмос). Аналогичное направление в русском искусстве представляет собою своеобразную версию широкого византийского художественного течения, причем версию исключительно яркую, с явственным отпечатком национальной традиции, что сказывается в особой четкости композиционной структуры, интенсивности цвета и поэтике образа.

Центральным памятником этого течения является икона «Богоматерь Знамение» (или «Богоматерь Влахернитисса», иногда ее называют также «Богоматерь Великая Панагия» или «Ярославская Оранта»), в ГТГ (илл. 210). икона происходит из Ярославля, города, который еще недавно не играл особой роли, а в XIII в., когда многие города Северо-Восточной Руси начали разрастаться и превратились в центры отдельных княжеств, стал вторым по значению городом в Ростовском княжестве. Его географическое положение – на берегу Волги – открывало богатые перспективы в отношении торговли и господства на водных путях, ведущих на восток, к Уралу, и на юг, к Каспийскому морю. В XIII в. он постоянно был в зоне внимания ростовских князей, а также епископов, возглавлявших

обширную и богатую Ростовскую епархию. В 1218 г. там был выстроен каменный Успенский собор, а в 1224 г. – каменный храм находившегося в самом городе Спасо-Преображенского монастыря. Икона Богоматери, своими крупными размерами (193х120 см) напоминающая русские иконы XI – начала XII в., принадлежала (судя по поздним описям монастыря) к первоначальному убранству этого храма.

210. Богоматерь Влахернитисса (Знамение). Около 1224 г. из Успенского собора в Ярославле. ГТГ

В общих чертах икона воспроизводит иконографию одного из чрезвычайно почитавшихся чудотворных образов во Влахернском храме в Константинополе, ту самую, которая была использована в новгородской чудотворной иконе «Богоматерь Знамение», около 1130-х годов.

Богоматерь, на груди Которой изображен в медальоне воплотившийся Логос, в ярославской иконе представлена в

рост: этот вариант был известен на Руси уже в XII в., например, в аспидной фреске церкви Спаса на Нередице, 1199 г.

В иконе из Ярославля проявились и свои иконографические акценты. Широкие и массивные складки мафория напоминают о влахернской реликвии, чудотворной ризе Богоматери, Ее покрывале, которое было символом покровительства Богородицы для всего Христианского мира. Покрывало было изображено распростертым в воздухе в одной из сцен на медных, с золотой росписью западных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале. Интенсивно пурпурный цвет мафория в иконе напоминает о царственном пурпуре, о происхождении Богоматери от «колена Давидова» и, соответственно, о родословии Христа в Его человеческой ипостаси. Синий цвет Ее хитона ассоциируется с богословской символикой неба и божественного начала, а необычайно крупные золотые полосы на Ее одежде, местами расходящиеся на тонкие золотые штрихи, напоминают о небесном свете, о Христе, Который пришел в мир через посредство Богородицы.

Многие подробности композиции наводят на мысль о литургии. Христос Эммануил, в алом гиматии, цвет которого ассоциируется с темой жертвенной крови, благословляет обеими руками, как это делают архиереи, а на Его хитоне имеется широкое орнаментированное оплечье, как на богослужебных облачениях епископов. На плечах архангелов, изображенных вверху в медальонах, –белые ленты с крестами, то есть омофоры, входящие в богослужебное облачение епископов. Оба архангела слегка откинулись назад, словно пораженные видением чуда, явлением Богоматери, которое описывается в рассказе о чуде во влахернском храме. Рисунок рук Богоматери, маленьких и словно без локтей, образующих дугообразную линию, придает силуэту фигуры сходство с литургической чашей, потиром, в котором покоится медальон с Христом. известно, что в византийской гимнографии Богоматерь часто сравнивается со священным сосудом (например, в Акафисте Богоматери). Ярославская икона является изобразительным парафразом этих поэтических уподоблений.

Композиция «Богоматери Влахернитиссы» («Знамения») создана с учетом многих византийских иконографических традиций, но не имеет полных аналогий в сохранившихся византийских произведениях. Между тем, ассоциации с влахернским культом и с почитанием ризы Богородицы обнаруживают складывающуюся русскую традицию почитания Покрова Богоматери – Ее покровительства и покрывала.

Поза Богоматери в ярославской иконе, Ее внушительный облик, наконец, крупные размеры изображения заставляют вспомнить знаменитую мозаику XI в. в конхе апсиды Софийского собора в Киеве. И здесь, и там Дева представлена не только как Теотокос, Которая принесет Спасителя в мир, но и как заступница христиан. К ярославской иконе можно было бы применить тот же эпитет из Акафиста – «Нерушимая стена», который со временем стал применяться по отношению к киевской мозаике. Однако между этими произведениями существует огромное стилистическое различие. Мастер ярославской иконы был обогащен опытом комниновского искусства. Отсюда тонкость черт лика, маленькие аристократические кисти рук, изысканная прорисовка драпировок, их расчлененность, контрасты рельефа в лике Еммануила. Как художник новой эпохи, он реформирует комниновские приемы, обобщает контур и рельеф, придавая им почти геометрический характер. В его рисунке есть нечто от архитектуры: арки, дуги, грани, симметричные зигзаги, идеальная симметрия, в том числе в лике Богоматери, от которого трудно отвести взгляд, настолько он поражает сочетанием невозмутимости облика с богатством внутренней жизни. Новым является и геометризм общей композиции: вертикаль фигуры, дуги рук и нижнего края мафория, четыре равновеликих круга (медальон с Христом, нимб Богоматери, медальоны с двумя архангелами).

Колорит ярославской иконы – скупой, в нем сочетаются пурпурный, синий и киноварно-красный (подушка), и только в ликах использована богатая палитра полутонов. Главное в цветовом решении – золото, оно буквально заливает всю икону. Раньше фон иконы был покрыт металлическим

орнаментированным окладом (вероятно, серебряным, может быть, с позолотой), остались следы прикреплявших его маленьких гвоздиков. Нимбы же, в настоящее время белые, были, вероятно, тоже металлическими, но украшенными с особой роскошью.

«Димитрий Солунский на престоле» (ГТГ) (илл. 211) близок по стилю к «Богоматери Знамение» из Ярославля. Икона происходит из небольшого города Дмитрова, где была церковь Св. Димитрия, заново возведенная из кирпича, вероятно, около 1212 г. Для нее, можно предполагать, и была исполнена икона святого, по повелению великого князя Владимирского Всеволода III, чье Христианское имя было Димитрий. Эта икона, также довольно крупная (156х108см), явно пользовалась особым почитанием и в XVI в. была, в связи с этим, «реставрирована»: был переделан фон и некоторые детали в нижней части композиции, написана фигура летящего с венцом ангела, переделана спинка престола.

211. Св. Димитрий Солунский на престоле. Около 1212 г. из Успенского собора в Дмитрове. ГТГ

Изображение святого воина-мученика на престоле, то есть в особо торжественном изводе, встречается в византийском искусстве, но относительно редко. Таков, например, рельеф XI в. с фигурой св. Димитрия на западном фасаде Сан Марко в Венеции, изображения на печатях болгарских и русских князей. Смысл таких композиций многогранен, но всегда связан с темой триумфа. Византийский поэт Мануил Фил видит в них сцену отдыха и раздумья св. воина после победоносного боя, когда воин прячет в ножны свой меч; их трактуют и как изображение мученика на небесах, восседающего на престоле славы. В данной иконе видят и сцену инвеституры: святой Димитрий, патрон русского князя, готов вручить своему подопечному меч, атрибут его княжеской власти.

Св. Димитрий представлен не юным, а, что реже, средовеком (ср. аналогичный образ средовека на мозаичной иконе XII в. из монастыря Ксенофонтос на Афоне). Он не напряжен в воинской борьбе, а спокоен и величествен. В его лике угадывается такая глубина и содержательность

внутреннего мира, что невольно в памяти возникают образы Христа.

Икона Богоматери из Ярославля и св. Димитрия из Дмитрова были исполнены разными мастерами, в одном случае иконописцем из Ростова, где была столица княжества и центр Ростовской епархии, в другом – видимо, мастером из Владимира, но эти художники находились в тесном контакте, отсюда стилистическое сходство их произведений. Показательны не только симметричные композиции, спокойные линии, сияние насыщенных красок и золота, но и обобщение рисунка, мотивы широких арок и дуг, в том числе в ликах. Их искусство – не продолжение комниновской живописи, но ее парафраз, преобразование, взгляд на нее уже несколько издали. В произведениях этого круга, в отличие от памятников «лирического» типа, звучат воспоминания не только о комниновской живописи с ее гибкими формами, но и о торжественных образах XI в. В рамках русского художественного наследия вспоминаются, например, мозаики и фрески Софийского собора в Киеве.

Несколько иначе выглядят иконы приблизительно того же художественного течения, но связанные по своему происхождению с Новгородом и, что особенно важно, созданные несколько позже, уже во второй четверти XIII в. им свойственна повышенная активность, острота и сила воздействия. Это создается грузностью форм, контрастами цветовых плоскостей – белых и синих, красных и пурпурных, а более всего – выразительными взглядами нарочито укрупненных, темных, обведенных контуром глаз, а также координацией взглядов и жестов.

Центральный памятник этой группы – «Богоматерь Умиление» из Белозерска (ГРМ) (илл. 212). В основе ее иконографии, изображающей Богоматерь с Младенцем, Который обнимает Мать за шею и прижимается щечкой к Ее щеке, лежит знаменитая византийская икона первой трети XII в. «Богоматерь Владимирская» (ГТГ). Многие историки искусства справедливо полагают, что по иконе из Белозерска можно судить о первоначальной композиции «Богоматери Владимирской», от

которой, как известно, сохранились только лики Богоматери и Христа. Но в собственно художественном плане между этими иконами мало сходства, в иконе из Белозерска византийская основа изменена. Христос изображен не нежным младенцем, а отроком, почти подростком, Богоматерь тоже выглядит не столь юной (искусство XIII в. вообще тяготеет к изображению более зрелого, взрослого, оформившегося, ср. св. Димитрия в иконе из Дмитрова, который представлен средовеком). Голова Богоматери укрупнена, что подчеркнуто широким красным нимбом. В композиционном решении важен и общий контур плеч, и – особенно – силуэты светлых рук с тонкими пальцами, обнаженных до колен ножек Христа, а также образованные этими формами пересекающиеся диагональные линии. Отличается и оформление полей: на иконе из Белозерска в медальонах с розовыми и голубыми фонами, как бы в подражание окладу из перегородчатых эмалей, представлены пророки, предвозвестившие воплощение Христа, а на нижнем поле – св. жены.

212. Богоматерь Умиление, с пророками и избранными святыми на полях. Вторая четверть XIII в. из Белозерска. ГРМ

Новый художественный язык «Богоматери Белозерской» особенно заметен при сравнении Ее лика с ликом «Ангела Златые власы», типологически близким, но решенным еще в системе XII в. На смену его мягкой лепке, нюансированной живописи приходит усиленный контур, длинные, гибкие, спокойные и ритмичные линии, более просто организованный рельеф.

Строгий лик Богоматери, печальный взор Ее преувеличенно огромных глаз, почти взрослая серьезность Христа переводят иконографию Богоматери Гликофилусы из утонченно-лирического толкования «Богоматери Владимирской» в атмосферу суровой скорби, мужественности в предвидении грядущих страданий.

Большой размер иконы (155х106см), четкие силуэты на белом фоне, яркие краски – все это способствует восприятию иконы с большого расстояния, она словно рассчитана на многолюдный приход верующих, большой собор. Своей

яркостью и активностью икона напоминает произведения западноевропейского романского искусства.

Не столь интенсивно выражен новый стиль в иконе «Апостолы Петр и Павел» (ГИМ), начала – первой половины XIII в., также найденной в Белозерске (илл. 213). Красочная гамма ее хотя и несложная, но мягкая: светло-лиловый и желто-розовый гиматии, светло-голубые хитоны. Новое сказалось в композиции: в одинаковой постановке фигур, в идентичности силуэтов, поз и жестов, в повторяющемся рисунке складок. Оба апостола изображены «в унисон», как верные и неуклонные проповедники учения, и Спаситель благословляет каждого из них с небес, обеими руками. В иконе XI в. того же сюжета, из Софийского собора в Новгороде, был дан гораздо более сложный «диалог» фигур.

213. Апостолы Петр и Павел. Начало – первая половина XIII в. из Белозерска. ГРМ

Книжная миниатюра Ростова

Среди русских произведений XIII в. немало таких, которые обнаруживают живейшую приверженность их создателей к самым ярким, оригинальным и незабываемым приемам византийской живописи предшествующего времени, конца XII в., и особенно к искусству так называемого «позднекомниновского маньеризма». Острая выразительность нервных, словно зыблющихся и изгибающихся контуров, утрированная подвижность фигур, дробные складки тонких тканей, то как будто прилипающих к телу, то разлетающихся под порывами ветра, горящие глаза на худых, аскетических ликах – все это позволяло византийским мастерам передать необычайную взволнованность персонажей, охваченных напряженным переживанием литургической драмы. Экспрессивный стиль, очень ярко сказавшийся в византийской живописи конца XII в. (вспомним, например, знаменитые фрески церкви Св. Георгия в Курбинове, Македония, 1191 г.), в русском искусстве того времени отразился лишь отчасти, как бы под сурдинку (ср. икону «Св. Николай», со святыми на полях, конца XII в., ГТГ). Между тем, позднее в русской живописи XIII в. стали очень заметны воспоминания об этом стиле, его отголоски. Элементы его используются мастерами не изолированно, а в сочетании с иными приемами, поэтому создается новая художественная структура. Вероятно, в конце XII в., когда этот стиль сформировался в византийской живописи, он не привлек внимания русских художников по причине своей чрезмерной изысканности, утонченной игре внешних форм. Между тем, в XIII в. его приемы пригодились для создания новых могучих образов, требовавшихся эпохой.

В разных видах искусства и на разных этапах этот стиль интерпретировался на Руси по-разному. Из произведений, которые можно с бесспорностью отнести к домонгольскому времени, данная стилистическая ориентация проявилась только в книжных миниатюрах Северо-Восточной Руси, причем в довольно сдержанной форме и с характерным для русского

искусства интересом к силуэту, линии. Ростовский епископ Кирилл (занимал кафедру с 1216 по 1229 г.) был покровителем книгописания и искусств. Именно по его заказу был в 1220 г. исполнен Толковый Апостол (ГИМ, Син.7), где перед текстом помещена миниатюра, изображающая двух первоверховных апостолов – Петра и Павла (илл. 214). Они даны в предстоянии перед Христом, Который обеими руками опускает на апостолов драгоценные венцы мучеников со свисающими маленькими жемчужными подвесками. Апостолы представлены взволнованными, их фигуры очень подвижны. У них хрупкие пропорции, вытянутые длинные шеи, их одежды сделаны из мелко сборящихся полупрозрачных тканей; благодаря белильным лессировкам эти складки местами становятся похожими на кисею.

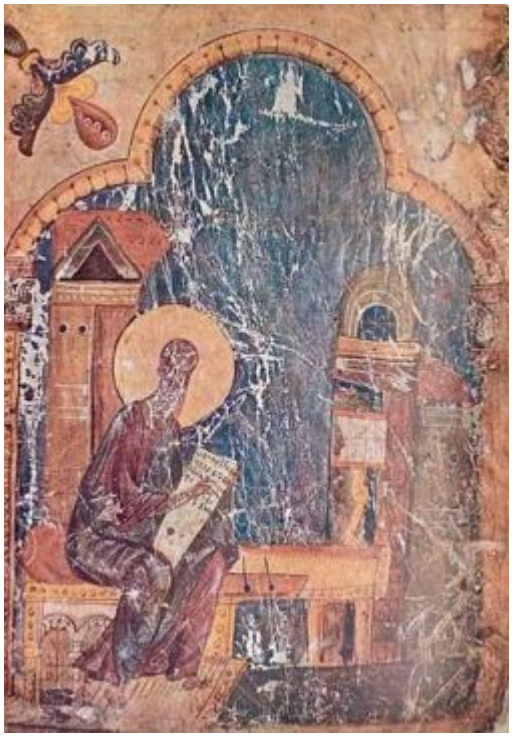
214. Апостолы Петр и Павел. Миниатюра Апостола Толкового. 1220 г. ГИМ, Син. 7

Все в этой миниатюре – воздушное и легкое, композиция наполнена благодатью, исходящей от Спасителя и словно материализованной в буквах надписей: в вертикально

расположенных словах «АГИОС», спускающихся от венцов прямо в протянутые руки апостолов. Тема благодати, рая как нельзя лучше дополняется обрамлением. Арка на мраморных колоннах, увенчанная крестом, – это символ церкви, храма, а над нею, в верхних углах рамки, на алом фоне крупные цветы и павлины напоминают о рае, а также об источнике жизни – храме и божественном учении, проповедуемом апостолами.

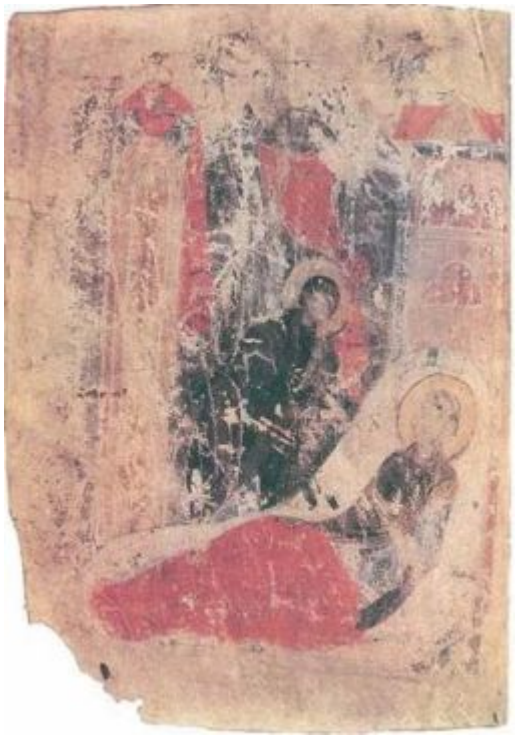
В Евангелии апракос в собрании Научной библиотеки МГУ, 2 Ag 80, имеется только миниатюра с фигурой евангелиста Иоанна Богослова (илл. 215). Она близка к миниатюре Апостола и колоритом, и яркой синевой фона, и подвижностью фигуры, ее диагональными линиями, и тонкими, «волосяными» складками, и формой обрамляющей арки, и крупным орнаментом в верхних углах. Своеобразные рамки обеих миниатюр имеют характерное колористическое решение, желтый цвет с синим и красным, – сочетание, которое надолго сохранится в живописи Ростова и перейдет в иконопись. Эти рамки – радостные, узорчатые, живо напоминающие о русском вкусе XIII в., о русской декоративности, образуют словно первый план обеих композиций.

215. Евангелист Иоанн Богослов. Миниатюра Евангелия апракос. Около 1220-х гг. Научная библиотека МГУ, 2 Ag 80



Другие миниатюры в рукописях Ростова скомпонованы более спокойно, но своими хрупкими, бесплотными фигурами и невесомыми тканями одежд они похожи на миниатюру 1220 г. Такова, например, плохо сохранившаяся, но замечательная по сюжету миниатюра в Кондакаре (богослужебные тексты с византийскими нотными обозначениями) РГБ, ф. 104, собрание Троице-Сергиева монастыря, № 23 (илл. 216). Изображено чудо с Романом Мелодом (Сладкопевцем). Знаменитый автор византийских песнопений, живший в Константинополе в VI в., по преданию, увидел во сне Богоматерь, давшую ему проглотить свернутый свиток, после чего он наутро сочинил свой знаменитый кондак о рождении Предвечного Младенца («Дева днесь Пресущественного раждает...»).

216. Явление Богоматери Роману Сладкопевцу во сне. Миниатюра Троицкого Кондакаря. Начало XIII в. РГБ, ф. 304 (Троицк.), № 23



Переходный этап. Стилистические варианты

Среди произведений, созданных около середины XIII в. и затронуты приметами «позднекомниновского маньеризма» или опирающихся на приемы «монументального» стиля первой трети столетия, есть немало таких, в которых уже не ощущается гармонии искусства домонгольского периода. Мы условно относим их к середине столетия, к тому времени, когда нормальное течение русской жизни было надломлено татарским нашествием. Мастера этого времени, работавшие в разных центрах, упрощали многие приемы и как бы консервировали их, отсюда утрированная тяжеловесность форм, повышенная напряженность ликов, пестрота стилистических ориентиров. В произведениях подобного рода обнаруживается поиск совсем нового языка и нового содержания, благодаря чему появляются образы, поражающие яркостью эмоций и глубиной духовной концентрации. Для них характерны выразительные, акцентированные жесты, извивающиеся драпировки, пылающие румянцем щеки и блестящие глаза, где рядом с черными кружками зрачков положены яркие белила. Некоторые русские произведения этого круга напоминают образы западноевропейской романской живописи. В ряде случае, это зависит не только от совпадения приемов, но и от знакомства русских художников с романской традицией.

Одна из икон такого типа – «Спас Вседержитель» из деревни Гавшинка неподалеку от Ярославля (ЦМиАР) (илл. 217). Несмотря на утрату части нимба и на мелкий поздний орнамент на окаймлениях хитона и переплете Евангелия, икона впечатляет исключительной силой Спасителя, мускулистостью Его рук и торса, внутренним напором формы, энергией взгляда. Второй памятник – двусторонняя новгородская икона в Музее-квартире П.Д. Корина (илл.218:219). На лицевой стороне этой иконы изображена Богоматерь Знамение, в манере, обнаруживающей упрощенное повторение монументальных образов первой трети XIII в. На обороте находится изображение мученицы, напоминающее о страданиях во имя Христа и о страстях Христовых. Поскольку надпись с именем мученицы поновлена, идентифицировать фигуру не удается. Одни предполагают, что это св. Параскева Пятница, другие – что это св. Ульяна (Иулиания). Она в монашеском облачении – темно-коричневой мантии с красно-кирпичными переливами на складках, на голове – еще один темный плат. В соответствии со вкусами XIII в., ее одежды украшены узорными медальонами с «жемчугами».

217. Спас Вседержитель. Вторая четверть – середина XIII в. Из деревни Гавшинка близ Ярославля. ЦМиАР

218. Богоматерь Знамение. Лицевая сторона двусторонней иконы. Вторая четверть – середина XIII в. Музей-квартира П.Д. Корина

219. Неизвестная мученица. Оборотная сторона двусторонней иконы. Вторая четверть – середина XIII в. Музей-квартира П.Д. Корина

Обе иконы, видимо, были созданы в монастырской среде. Обе иконы наделены резкостью подачи, усиленной выразительностью художественных средств, мгновенной доступностью образа. Цитаты форм, взятые из более ранней византийской живописи, рафинированной и манерной, такие как, например, тонкие изгибающиеся драпировки, помещены в совсем иную структуру – упрощенного, простонародного типа.

В своем стремлении создать волевой образ художники XIII в. пришли к решениям, напоминающим о произведениях XI в., киевского периода. У св. мученицы на двусторонней иконе – вдохновенный взгляд, широко открытые глаза, и кажется, что перед ее взором открывается небесный мир, ей видится высшая истина, которую она готова отстаивать до последней капли крови. Этот героический образ сродни памятникам XI в., но он проще, в нем нет тонкой интеллектуальности, в нем доминирует действенность, энергия.

Наиболее резкий разрыв с предшествующей традицией обнаруживается в иконе «Св. Никола» из Духова монастыря в Новгороде (ГРМ) (илл. 220). По общей схеме она повторяет «Св. Николу» конца XII в. из Новодевичьего монастыря: крупное поясное изображение святого в среднике, а на полях – различные святые. Правда, схема иконы ГРМ несколько усложнена: на самом фоне иконы, по сторонам головы святого, представлены разноцветные медальоны, синие и красные, окруженные белыми точками (как эмали, окруженные жемчугом), а в медальонах – святые, благочестиво повернутые к св. Николе: св. Афанасий Александрийский, апостол Иуда, св. мученик Анисим и св. Великомученица Екатерина. Поскольку эти святые не связаны между собой общностью почитания, трудно сомневаться в том, что они являются св. патронами членов семьи заказчика, либо какой-то иной группы новгородцев, причастных к заказу иконы. На сходную мысль наводит и анализ фигур на полях, где святые изображены согласно неизвестной нам иерархии: наверху – Сименон Столпник и Евдокия, в среднем регистре – Борис и Глеб, внизу – неизвестная мученица и Флор, без обычно сопровождающего его Лавра.

220. Св. Никола, с избранными святыми на фоне и полях. Середина XIII в. Из Духова монастыря в Новгороде. ГРМ

Никогда еще русские иконописцы не пользовались столь активно графическим приемом изображения, не строили столь последовательно свой рисунок на прямых линиях, углах, дугах, не придавали такой каменной твердости чертам лика, прядям волос. Св. Никола, с его прямой осанкой, аскетичным ликом, впалыми щеками, изображен как твердый защитник веры, непреклонный наставник и надежный покровитель-заступник. Его духовная характеристика довольно однородная, однoплановая, но она выражает большую силу и стойкость, в соответствии с запросами времени и вкусами широких народных слоев новгородского населения.

Проявлением аналогичной традиции является икона «Св. Борис и Глеб» из Савво-Вишерского монастыря близ Новгорода, находившаяся одно время в собрании В.А. Харитоненко (Музей русского искусства в Киеве) (илл. 221). Икону иногда относят к искусству Твери. Это самое раннее дошедшее до нас иконное изображение св. русских князей в иконописи, если не считать фигур на полях иконы «Св. Николай» конца XII в. из

Новодевичьего монастыря в ГТГ. Несохранившаяся древнейшая икона этих св. князей – погибших в 1015 г. сыновей киевского князя Владимира, просветителя Руси, – была создана уже в XI в. для храма в Вышгороде, близ Киева, где находились их гробницы. Св. мученики изображаются как князья-воины, в славянских одеждах – подбитых мехом плащах и круглы шапках, отороченных мехом. Они держат мученические кресты и тяжелые мечи, напоминающие об их княжеском достоинстве. В абсолютной идентичности жестов и поз выражается единодушие и стойкость старшего и младшего братьев. Могучие, заполняющие своими фигурами все поле изображения, св. Борис и Глеб, словно солдаты в строю, не общаются друг с другом; их решительная осанка, суровость ликов продиктованы небесным идеалом, которому они преданы и который они призваны защищать. Любопытно отметить, что выражение ликов св. мучеников, их взгляды, особенно у Бориса, – все же несколько мягче, чем у св. Николы на иконе из Духова монастыря, где подчеркнута непререкаемая властность епископа, не случайно получившего в некоторых греческих текстах эпитет «сверхсвятой» («ὑπεραγος»).

221. Свв. Борис и Глеб. Вторая половина XIII в. из Савво-Вишерского монастыря близ Новгорода. Киев, Музей русского искусства

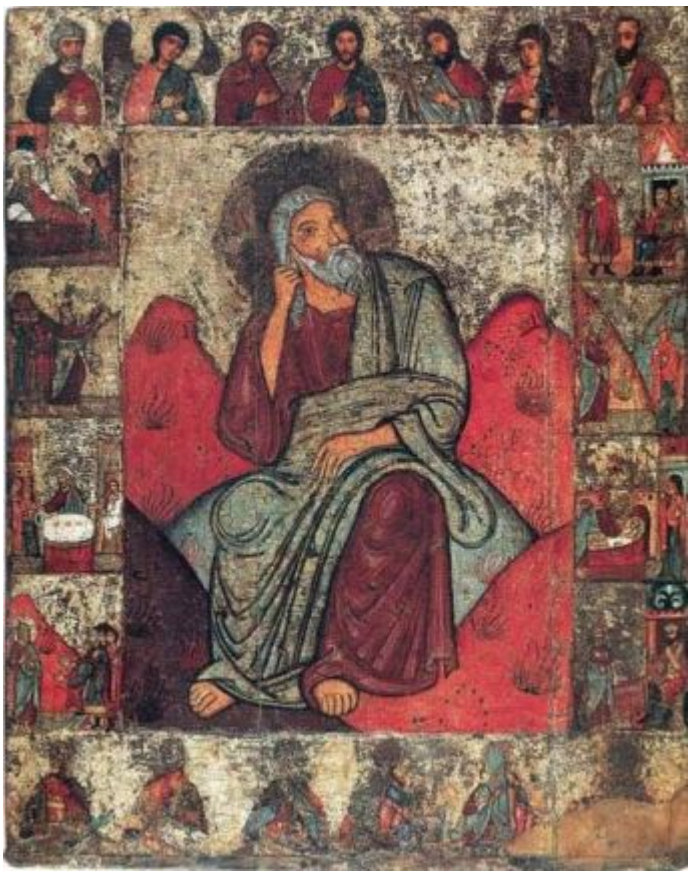
В «Борисе и Глебе» еще отдаленно ощущается византийская основа: ясная геометрическая конструкция, архитектоника дугообразных и прямых линий напоминает о монументальных русских иконах первой трети столетия. Однако эти стилевые приметы выглядят приглушенными, господствует же необычайно интенсивная героическая интонация образа. По сравнению, например, с «Св. Димитрием Солунским на престоле» из Дмитрова (ГТГ), сильно изменилось настроение, внутреннее содержание образа. Поэтическая задумчивость, многогранность сменились чисто волевыми акцентами, абстрактная красота форм – конкретностью плотной живописной поверхности, которая выглядит жесткой, напоминает схематически вырезанный из твердого материала рельеф (этой особенностью русская икона напоминает византийские произведения XIII в., в которых О. Демус отмечал «набухание формы», по сравнению с памятниками комниновской традиции). Прозрачные, просвечивающие красочные слои уступили место пастозной, фактурной живописи. Впечатление утрированной

активности ликов усиливается белильными линиями, нанесенными в XIV в., но и без этих белил заметен внутренний напор формы.

В ином ключе решена икона «Илья Пророк в пустыне», с житием, из погоста Выбуты близ Пскова (ГТГ) (илл. 222). Она скомпонована при помощи удивительно свободных, округлых и эластичных линий, широких и мягко окрашенных цветовых поверхностей – серебристо-голубых, коралловых, терракотовых, пурпурных. Ее образы, в отличие от только что рассмотренных произведений, лишены резкости и напора, им присуща спокойная уверенность и сила. В центральной части иконы представлена сцена, соединяющая два библейских сюжета: «Кормление Ильи вороном» (3Цар.17:3–7), что рассматривалось как ветхозаветный прообраз Евхаристии, и изображение Ильи, слушающего небесный глас (3Цар.19:11,12). Тематикой Теофании, откровения Божества продиктован пафос композиции. Выполняя великую миссию, пророк вслушивается в небесный глас, его крупная фигура полна достоинства, тяжелые ткани одежд образуют массивные, округлые драпировки, волнообразные контуры словно отражают спокойное течение его внутренней жизни, очертания холмов подчеркивают симметрию и устойчивость композиции, а сочетание лилово-серо-голубых, коралловых и пурпурных оттенков увеличивают благородную сдержанность произведения. Эта же интонация присуща изображению Деисусного чина на верхнем поле, с ритмическим чередованием двух разных по смыслу жестов, а также житийным сценам (на нижнем поле они сильно пострадали от времени и позднейших переделок). Во всех сценах представлен монолог Ильи – ораторствующего, чудотворящего, обращающегося к небесам, а все другие персонажи слушают и сопереживают ему. Склонность ко всему массивному, широкому, монументальному сказалась даже в запоминающихся чертах лика Ильи в среднике: у него очень широко расставленные глаза. Икона из погоста Выбуты – самая ранняя из тех, которые можно рассматривать как самостоятельное произведение псковской школы, независимое от памятников Новгорода, несмотря на то, что Псков входил в Новгородскую епархию и

подчинялся «архиепископу Великого Новаграда и Пскова». Примечательно произведение и тем, что это самая ранняя из дошедших до нас русская житийная икона и одна из самых ранних в искусстве всего византийского мира (древнейшие византийские житийные иконы известны от рубежа XII–XIII вв. и сохранились в монастыре Св. Екатерины на Синае).

222. Илья Пророк в пустыне, с житием. XIII в. из погоста Выбуты близ Пскова. ГТГ



Киево-черниговская традиция

Исключительное место среди русских произведений XIII в. занимает икона «Богоматерь Печерская» (ГТГ), из Свенского монастыря близ Брянска (к северу от Чернигова, на территории теперешней России) (илл. 223). Согласно преданию, икона происходит из Печерского монастыря в Киеве и в 1288 г. от нее получил исцеление черниговский князь Роман Михайлович, основавший в честь этого события Успенский монастырь на реке Свине. Учитывая относительно позднее происхождение легенды (ее списки относятся к XVI в.), икону следует датировать по стилистическим признакам. Лики, а особенно синие хитоны Богоматери и Христа, трактованы с резкими контрастами света и тени, со сверхдифференциацией форм, глубокими бороздами теней и пятнами света. Драпировки обильные, тяжелые, громоздящиеся, живо напоминающие мотивы искусства конца XII в. Поэтому икона вряд ли может быть отнесена ко времени более позднему, чем середина XIII в. Против поздней датировки говорят и исторические обстоятельства: иконопись Киева или Чернигова вряд ли могла развиваться после татарского разгрома.

223. Богоматерь Печерская. Середина XIII в. Из Свенского монастыря. ГТГ

В центре композиции, вверху, на высоком престоле с большим подножием на аркаде, изображена Богоматерь с Младенцем. По сторонам и несколько ниже – крупные, удлиненные фигуры преподобных Антония и Феодосия, основавших в XI в. Печерский монастырь в Киеве. Существует предание о необыкновенно почитавшемся в монастыре изображении Богоматери. Разница в уровне расположения фигур в иконе намекает, возможно, на то, что они стоят перед каким-то изображением Богоматери – перед иконой или, может быть, стенописной композицией, например, перед мозаикой в апсиде. Преподобные стоят вполоборота к Богоматери, и кажется, что они и обращаются к Ней, и указывают на Нее как на покровительницу их монастыря. Большие свитки у каждого в руках, с текстами монашеских поучений и наставлений (у Феодосия свиток переделан, а у Антония поновлены буквы), а также указующие жесты, делают преподобных похожими на пророков, возвещающих грядущее явление Богородицы и Христа.

Ряд тонких смысловых аллюзий продолжается и тем, что св. преподобные из Киева изображены с портретными чертами и иконографическими признаками их св. патронов – св. Феодосия Великого и св. Антония Великого, благодаря чему подчеркивается прямая и непосредственная преемственность между киевским монашеством и прославленной раннехристианской традицией.

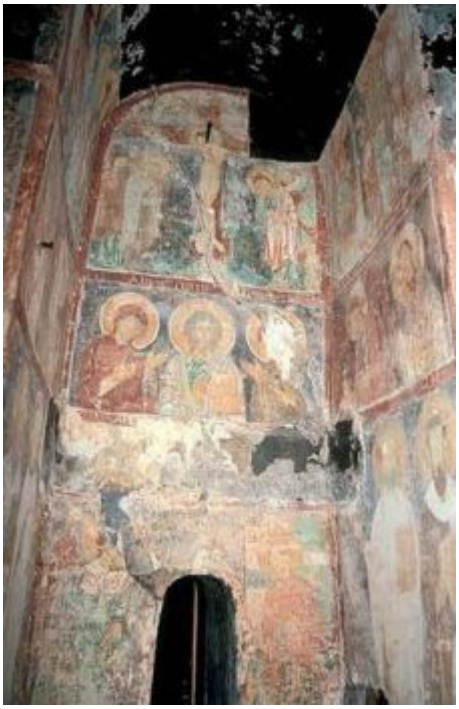
В композиции иконы недостает геометрической точности, она странно асимметрична, ее ритм сбивчив. Она чем-то похожа на книжную миниатюру, где художественный язык мог быть свободнее, чем в иконописи. «Богоматерь Свенскую» можно было бы отнести к произведениям маргинальным, если бы не изображения преподобных Феодосия и Антония. Их лики принадлежат к таким явлениям в истории древнерусской живописи, которые словно приподымаются над конкретными приметами стиля и выражают самые глубинные и существенные стороны православного идеала. На обоих ликах, и на совсем мягком у св. Феодосия, и на чуть более аскетичном, со впалыми щеками у св. Антония, написаны ласковость, радость, внутреннее свечение, какое-то излучение любви и доверия к людям. В них удивительно сочетаются, с одной стороны, тот религиозный подъем, достигать которого учил преподобный Иоанн Лествичник, проповедовавший великую божественную любовь, а с другой – обращенность к миру. Сердечная открытость и доброта рождают почти улыбку на ликах преподобных. Этот тип образа окажется глубоко родственным русскому православию, он всегда живет в русской культуре, имея в качестве антитезы суровых иноков с пронзительными взорами (типа фресок Антониева монастыря в Новгороде). Он вспомнится в искусстве XIV и XV вв., во времена Андрея Рублева и Дионисия, например, в иконах русских преподобных, он проявится в русской литературе XIX в.

224. Преподобный Антоний Печерский. Деталь иконы «Богоматерь Печерская». ГТГ

Полоцк

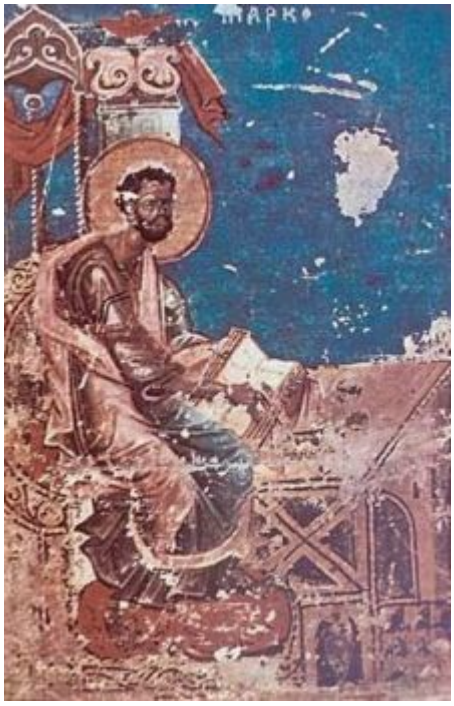
Фрески в капелле (небольшом приделе) на хорах Спасо-Преображенского собора в Полоцке – единственная русская стенопись, которую можно условно отнести к середине XIII в. Она смогла появиться потому, что Полоцк не был захвачен татарами, благодаря чему там сохранялась некоторая свобода художественной жизни. Кроме того, это была не роспись нового храма, а лишь добавление к ранее созданному фресковому ансамблю. В восточной части капеллы, где сделана небольшая, прямоугольная в плане «апсида», изображен пятифигурный поясной Деисус (илл. 225), над ним – «Распятие», а под ним – «Благовещение»; слева и справа – «Сретение» и «Введение во храм». На стенах, преимущественно в восточной части, сохранились фигуры св. епископов, мучеников, преподобных монахов, и монахинь. В западной части придела представлены сцены из жития преподобной Евфросинии Александрийской – св. покровительницы Евфросинии Полоцкой. У входа в капеллу изображена, очевидно, и она сама с моделью храма в руках. Роспись исключительно интересна по своей программе, причем не только из-за сцен редко изображавшегося жития, но и из-за композиций восточной части, где развернутый деисусный чин и ярус праздничных сцен над ним являются прообразом будущих ярусов иконостаса (или отражением уже существовавших к тому времени композиций). Фрескисты придерживаются относительно спокойной характеристики ликов, оперируют скупыми, чуть романизированными композициями, и лишь в трактовке одежд позволяют себе передать изобилие драпировок, их массивность, светотеневые контрасты.

225. Капелла Св. Евфросинии. Роспись середины XIII в. Спасский собор Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке



Книжная миниатюра. Памятники Галицко-Волынской Руси и Ростова

Русская миниатюра в рукописях около середины XIII в., в отличие от икон, сохраняет изящество, легкость и изысканность. Самый яркий образец – миниатюры Евангелия в ГТГ, инв. К-5348, в языке которого заметны диалектные особенности Галицко-Волынской Руси. Миниатюры с евангелистами Лукой и Марком (илл. 226), с трепещущими драпировками, сложными ракурсами, худыми подвижными телами и словно вовлеченными в общее движение постройками-киворіями на извивающихся колонках, воспроизводят нормы «позднекомниновского маньеризма» конца XII в. Две другие миниатюры, с евангелистами Иоанном и Матфеем (илл. 227), сохраняя ту же преемственность, особенно заметную в рисунке змеевидных драпировок, воспринимают и совсем новые стилистические качества. Контуры столиков и кресел передают их объемность, фигуры евангелистов выглядят весомыми, в них выявляется не силуэт, а почти скульптурная массивность, черты ликов кажутся укрупненными и округлыми, а композиции решены с явным намеком на пространственность. Стиль этих миниатюр – более передовой, чем почерк, на основании которого палеографы иногда относят Евангелие к началу XIII в. Вероятно, Западная Русь имела свои каналы, связывавшие ее с важными художественными центрами Византии, благодаря чему в местном искусстве отразились, пусть в начальной форме, процессы, которые известны по лучшим византийским произведениям XIII в., в частности, по росписям сербских храмов.



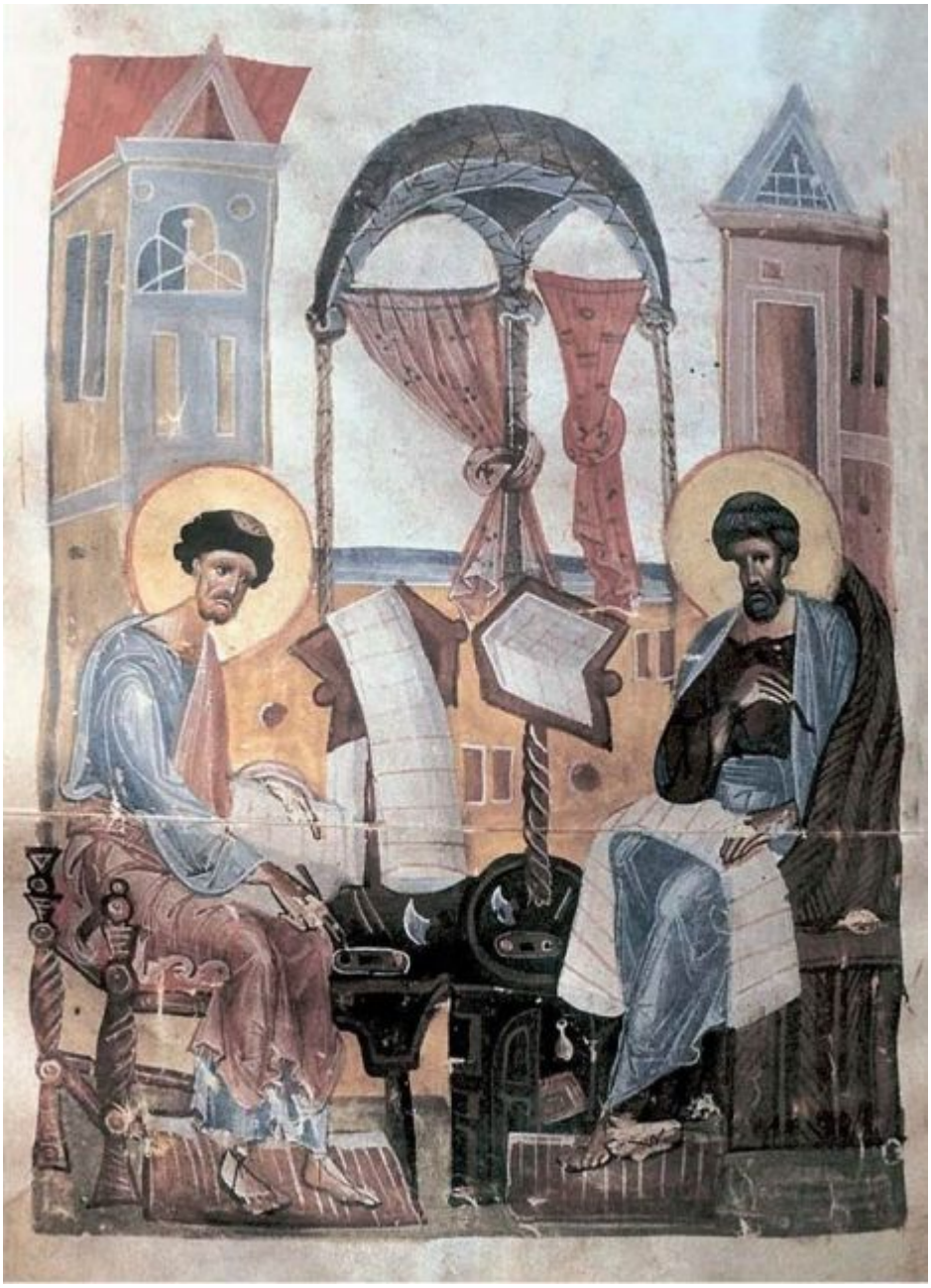
226. Евангелист Марк Миниатюра Евангелия. XIII в. ГТГ, инв. К-5348

227. Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. XIII в. ГТГ, инв. К-5348

Из мастерской, работавшей при дворе ростовского епископа, вышло Спасское Евангелие апракос (Ярославль,

историко-архитектурный музей-заповедник, инв.15690), получившее свое название от монастыря в Ярославле, где оно сохранилось и для которого, возможно, было предназначено. Остались лишь миниатюра с евангелистом Матфеем и редкая по иконографии композиция с двумя евангелистами – Лукой и Марком (илл. 228). Казалось бы, в Спасском Евангелии повторяются многие приемы из других, более ранних ростовских рукописей: легкость форм, тонкость рисунка, волосяные белильные линии и прозрачные лессировки на одеждах, а также отдельные элементы, взятые из приемов позднекомниновского маньеризма. И все-таки общее впечатление от миниатюр – уже другое. Художник укрупняет то постройки (монументальная двухъярусная аркада у кресла евангелиста Матфея), то сами фигуры (Луки и Марка), он обобщает силуэты и меняет рисунок ликов. На них появляется выражение суровости, напряженности, озабоченности. Наиболее характерен лик Луки – аскетически худой, со впалыми щеками и резко опущенными уголками рта. Спасское Евангелие показывает, что около середины XIII в. безмятежность и непринужденность домонгольского искусства вытесняются – даже в сфере миниатюры – новыми, более суровыми интонациями.

228. Евангелисты Лука и Марк. Миниатюра Спасского Евангелия апракос. Вторая четверть XIII в. из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник, инв. 15690



Русские произведения середины XIII в. свидетельствуют о сохранении творческого потенциала во многих русских землях и княжествах в этот тяжелейший для Руси период. Они говорят об усиливающемся процессе переработки византийских и русских домонгольских художественных традиций. Рассмотренные памятники – это соединительное звено между искусством предмонгольского времени и живописью возрождающейся Руси второй половины – конца XIII в.

Восстановление и развитие традиции

Во второй половине XIII в., в силу политических сдвигов, изменились те социальные слои, от которых зависело развитие искусства. Князья теперь разорены, их казна истощена, война с татарами проиграна. Если раньше ведущая роль принадлежала князьям, их дворам, тогда как церковные иерархи, как бы ни были они сильны в тех или иных регионах, находились в целом все-таки на втором плане, то теперь основное значение получают именно церковные круги – епископы, монастырские игумены, а с ними и широкие массы монашества. Некоторые иерархи вошли в историю не только благодаря святости их жизни, но и как политики и меценаты, организаторы многих сторон жизни подведомственной им территории. В Новгороде это архиепископ Климент (1274–1299), которому принадлежит заслуга восстановления каменного строительства, а также искусства фресковой росписи после многих десятилетий застоя. В Ростове это епископы Кирилл II (1231–1262), Игнатий (1262–1288), Тарасий (1288–1295), также сыгравшие чрезвычайно важную роль в жизни обширной епархии. В Новгород и Псков, Владимир и Ростов, то есть в северные города огромной митрополии, границы которой в XI–XII вв. совпадали с границами могущественного государства, а теперь обозначают лишь церковное единство, время от времени приезжают с юга, из разрушенного Киева русские митрополиты Кирилл (1240-е годы – 1281) и Максим (1283–1305), стремившиеся восстановить церковную жизнь и духовное достоинство Руси.

Возрождение осуществляется в двух направлениях. С одной стороны, это ориентация на местные, русские, национальные святыни. Ростовский епископ Кирилл II всячески укрепляет память св. Леонтия, ростовского епископа, принесшего христианство в этот край в XI в. Святой благоверный князь Александр Невский, посетил Ростов в 1259 г., поклонялся гробнице св. Леонтия в Успенском соборе, и эта церемония особо отмечена летописью. К числу первых шагов епископа Кирилла после татарского разгрома относятся

ремонты и освящения двух храмов, посвященных русским святым князьям Борису и Глебу – в селе Кидекша под Суздалем и в самом Ростове. С другой стороны, не совсем порвались, а ближе к концу века даже несколько укрепились связи с Византией, в том числе и благодаря тому, что тогдашний митрополит Максим был греком, присланным из Константинополя.

Стенописи конца XIII в.

Как раз при митрополите Максиме, в 1280-х годах, благодаря некоторому росту благосостояния, на Руси возобновляется строительство храмов из камня, а вскоре, в 1290-х годах, эти храмы украшаются стенописью. В 1292 г. был расписан храм Спаса Преображения в Твери, а около 1294 г. – Никольская церковь на острове Липно близ Новгорода. Поскольку на Руси уже несколько десятилетий не строилось каменных церквей и, насколько известно из письменных источников, не исполнялись стенописи, то не могло быть и опытных фрескистов. Художники, расписывавшие храмы в 1290-х годах, были, вероятно, приглашены, за относительно скромную цену, из какого-то другого православного региона, благодаря связям церковных иерархов. Приглашенным могли помогать местные живописцы, практиковавшиеся в иконописи и книжной миниатюре, но освоившие навыки фрескистов.

До нас дошли только росписи Никольской церкви близ Новгорода, да и то в полуразрушенном состоянии (илл. 229). Как в программе этих росписей, так и в их стиле присутствуют новшества. Поскольку у строившихся в XIII в. новгородских храмов апсида стала невысокой, то внутри появилась большая поверхность восточной стены, над апсидой. В Никольской церкви эта плоскость занята двумя новозаветными сценами, одна над другой: «Преображением» и «Сошествием Св. Духа на апостолов», раскрывающими божественную сущность Спасителя и благодать, получаемую апостолами. Одна из фигур в восточной части храма, возможно, изображает равноапостольного св. князя Владимира. Если интерпретация верна, то это самое раннее из сохранившихся изображений святого Владимира. Его почитание развивается в Новгороде в XIII в. В связи с повышенным вниманием Руси к национальному прошлому. Одни композиции в Никольских стенописях опираются на традицию византийской живописи, на комниновскую основу, но при этом художники прибегли к обобщению контуров и форм. Другие сцены, с короткими,

приземистыми и угловатыми фигурами, отличаются упрощением и даже примитивизацией приемов. их, вероятно, исполнили местные «доморощенные» мастера.

229. Два неизвестных мученика. Церковь Св. Николы на Липне близ Новгорода. Около 1294 г.

Иконопись

Произведения, дошедшие до нас от второй половины XIII в., были созданы главным образом в двух активно действовавших тогда художественных центрах. Это, прежде всего, Ростов, который взял на себя ведущую роль в политической и культурной жизни Северо-Восточной Руси, поскольку другой крупный центр региона, Владимир, был слишком жестоко разорен татарами и долго не мог восстановить свои силы. В Ростове была кафедра епископа, и при ней, вероятно, действовала иконописная мастерская. Оттуда иконы расходились по всей огромной епархии, включая Вологду и далекие северные края. Возможно, что, наряду с Ростовом, в этом крае действовали и другие, но незначительные мастерские. Вторым крупнейшим художественным центром оставался Новгород.

Иконы, сохранившиеся от второй половины XIII в., – это либо храмовые, сюжет которых отвечал посвящению престола, помещавшиеся в нижнем ярусе алтарной преграды или в специальном киоте, либо чтимые иконы Христа и Богоматери, тех или иных святых, а также процессионные двусторонние иконы. Мы по-прежнему можем лишь строить догадки о характере иконостасов того времени, которые были, скорее всего, еще невысокими.

Состав икон, дошедших до нас от двух больших русских регионов, где сохранялась и возрождалась художественная жизнь, неодинаков. Среди сохранившихся произведений Ростова и всей Северо-Восточной Руси преобладают изображения Богоматери с Младенцем в различных иконографических изводах, встречаются изображения Спасителя и архангелов, а иногда – святых. В целом такой состав отвечает общевизантийской традиции. Между тем, в Новгороде наиболее весомую роль играют изображения святых, и даже в композиции с Богоматерью и Христом активно включаются многочисленные фигуры различных святых.

Искусство этого времени сохраняет ту направленность, которая уже сложилась в русской иконописи первой половины XIII в. и усилилась в искусстве середины столетия. Оно создает образ величия, триумфа христианства, выражает силу, энергию, надежность. Новой особенностью становится еще более острая экспрессия, стремление художника к подчеркнуто сильному, быстрому и впечатляющему воздействию. За этой утрированностью стоят социальные и культурные перемены: новые художественные решения диктуются широкими народными вкусами. Рамки византийской традиции, подразумевавшей умеренность, сдержанность, гармонию, постепенно ослабевают и стираются. Мастера достигают остроты воздействия разнообразными приемами. Иногда это резкое увеличение габаритов иконы, где поясное изображение святого оказывается значительно больше размеров человека («Св. Никола» 1294 г.). В других случаях это изменение пропорций, например, укрупнение голов при относительно небольшом корпусе («Богоматерь Толгская» на престоле, миниатюры Симоновского Евангелия 1270 г.), а также стилизация рисунка, который утрачивает эллинистическое правдоподобие. Нередко используется повышенная яркость цвета, красные фоны, имитация украшений, орнамент. Излюбленный прием – акцентировка взгляда при помощи резких белильных бликов рядом с радужной оболочкой. Характерны крупные формы, массивные фигуры, простые композиционные схемы, фронтальный разворот композиций, решительные лики, сочетания ярких, насыщенных цветовых плоскостей.

Все перечисленные приемы в той или иной мере использовались и раньше, но теперь они стали господствующими, определяющими. Уменьшилась роль византийской традиции. Она опознается лишь как некая отдаленная, смутная основа. Исчезает важнейшая составляющая византийской культуры – ориентация на эллинизм, на античность. Резче выступают национальные черты. Во второй половине XIII в. произошел перелом в развитии русской культуры, которая очутилась почти вне византийского круга, оказалась выброшенной из него силою

исторических обстоятельств, прежде всего – из-за татарского разгрома и последующего завоевания Руси. Была и другая причина перелома: гибель княжеской, придворной, аристократической культуры, ее замещение совсем иными, народными и монашескими пластами. Эллинизм, традиционно связывавшийся в византийском мире с аристократическими кругами, во второй половине XIII в. перестал быть востребованным на Руси.

Любопытно, что, ослабляя связи с византийскими корнями, русские произведения нередко обнаруживают сходство с памятниками европейской, романской культуры. Это касается и общего впечатления, то есть повышенной экспрессии, свойственной, как известно, произведениям романики, но это иногда сказывается и в конкретных деталях, которые могли проникать сюда и напрямую, и – в большей мере – через Византию, у которой в XIII в. усилились культурные контакты с Европой.

Иконы Ростова и других центров Северо-Восточной Руси

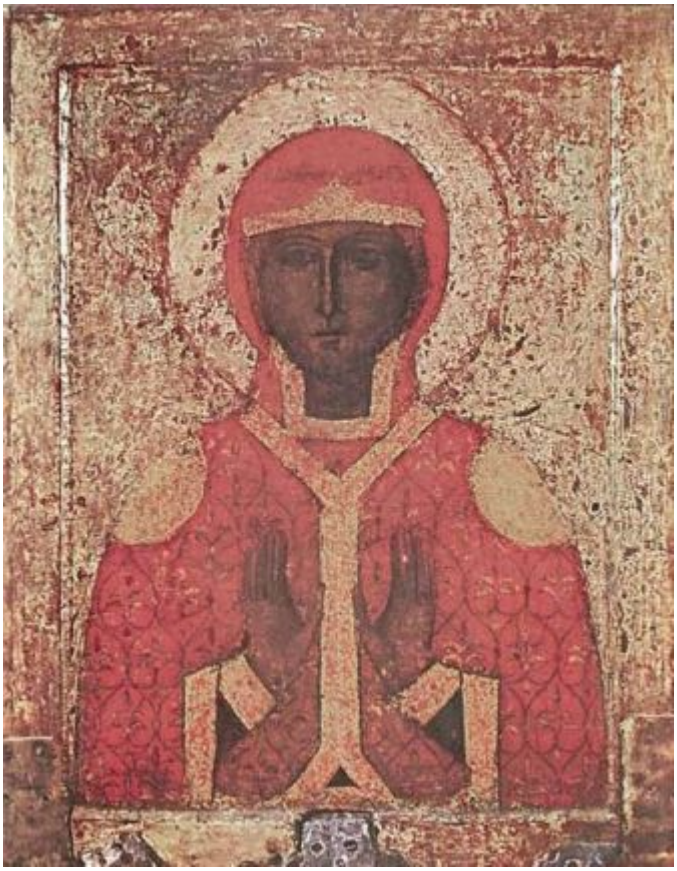
Большая часть икон, сохранившихся от Северо-Восточной Руси, происходит из ростовской иконописной мастерской. Эти памятники обладают общими стилистическими особенностями. Их композиция и линейная ритмика – проще, чем в домонгольские времена, но сложнее и тоньше, чем в Новгороде; многим из них присущ своеобразный артистизм, вместо новгородского аскетизма. В колорите, при всем пристрастии к локальной, ровной раскраске больших цветовых поверхностей, используются глубокие, насыщенные оттенки и рафинированные сочетания темно-зеленого и коричневого, темно-красного и серебристого, побуждающие к длительному любованию создающимся цветовым эффектом, тогда как новгородские цветовые контрасты воздействуют мгновенно и как бы ослепляют яркостью красного и желтого, белого и пурпурного. Лики в ростовских иконах выражают не меньшую активность и силу духа, но отличаются типом и трактовкой. Они рельефные, почти скульптурные, смуглые, что зависит от коричневатого оттенка карнации, и очень румяные, чем отдаленно напоминают великие произведения домонгольского времени, например, «Богоматерь Знамение» («Богоматерь Оранту») с фигурой в рост из Ярославля. В отличие от ликов в новгородских иконах, где всегда присутствует пафос, лики в ростовских произведениях сияют красотой и пышут здоровьем. Эти стилистические отличия во многом зависят от разницы в художественном наследии обеих областей, а также от неодинаковости культурной среды. В Ростове, сколь бы ни значительна была роль епископского двора, все-таки еще сильна была память об аристократической, княжеской культуре, значение которой в Новгороде к XIII в. было уже забыто.

От Северо-Восточной Руси сохранилось несколько святынь, прославленных чудотворных икон, которые со временем приобрели не местное, но общерусское почитание. Это, прежде всего, «Богоматерь Феодоровская», сейчас хранящаяся в

Богоявленском кафедральном соборе в Костроме. Исходя из неотчетливых исторических сведений, икона была заказана костромским князем Василием Ярославичем около 1272–1276 гг. Поскольку Костромское княжество, небольшое и слабосильное, вряд ли располагало собственной иконописной мастерской, наиболее вероятно исполнение заказа в Ростове или, во всяком случае, в соответствии со стилем ростовской иконописи.

На лицевой стороне иконы представлена Богоматерь с Младенцем, в типе Умиления, где варьируется иконография «Богоматери Владимирской», главной святыни всего северо-восточного края. Характерной особенностью «Богоматери Феодоровской» является положение ножек Христа, согнутых, но раздвинутых словно в шаге. Изображение сохранило первоначальную композицию, но сама живопись сильно стерта и переписана в 1636 г. по инициативе патриарха Филарета и царя Михаила Феодоровича, поскольку этот образ сыграл большую роль в избрании на царство этого первого царя из династии Романовых. На обороте изображена неизвестная мученица (иногда ее называют Параскевой) в ярко-красных одеждах, украшенных золотым растительным орнаментом (илл. 230).

230. Неизвестная мученица. Оборотная сторона чудотворной двусторонней иконы богоматерь Умиление Феодоровская». Около 1272–1276 гг. Богоявленский кафедральный собор в Костроме



Ее ладони подняты перед грудью в позе молитвы. Несмотря на то, что и здесь живопись слегка поновлена, древний образ юной мученицы, с округлым полным ликом, широкими плечами и прямой осанкой легко прочитывается. От произведений домонгольского времени это изображение отличается некоторой геометричностью контуров и схематизмом строго симметричной композиции, которая должна была подчеркнуть величие и духовную стойкость мученицы.

Центральным произведением Северо-Восточной Руси второй половины XIII в. является «Богоматерь на престоле» из Толгского монастыря близ Ярославля, ГТГ (илл. 231). Позднее предание рассказывает о явлении иконы в 1314 г. ростовскому епископу, но в стиле иконы нет ничего от XIV в., поэтому остается предполагать, что дата выдумана сочинителем этой поздней легенды. На первый взгляд, икона напоминает «Богоматерь Влахернитиссу» («Ярославскую Оранту») 1224 г. – величественностью, роскошью, царственным обликом Богоматери, типом красивого лика, овального и румяного, даже

мотивом орнамента: формой украшения на мафории в виде квадрифолия. Мастер, без сомнения, знал «Богоматерь Влахернитиссу», одну из прекраснейших в Ярославле. Однако в своей иконе он пренебрегает классицизмом пропорций во имя выразительности, любуется длинными, гибкими, даже манерными и стилизованными контурами узких драпировок и кистей рук, усиливает значение взгляда, подчеркивая блеск глаз, которые кажутся инкрустированными на смуглом лике с темным румянцем. Важное новшество – колорит. Его необычность определяется фоном – серебряным вместо золотого, использованием глубоких и насыщенных оттенков синего и бархатисто-зеленого, многочисленными вариациями коричневого и пурпурного, и особенно – включением розово-кораллового цвета (хитон Христа, одежды ангелов). Смешанные тона вместо чистых, вспышки светлых при общей темной гамме создают ощущение напряженности, взволнованности.

231. Богоматерь Умиление на престоле («Толгская Первая»). Конец XIII в. Из Толгского монастыря близ Ярославля. ГТГ

Композиция насыщена смысловыми аллюзиями. Трон похож на троны в двух итало-византийских иконах XIII в. в Национальной галерее Вашингтона, особенно в той (из собрания Меллон), где спинка круглая, многоярусная и напоминает римский Колизей. Почти столь же роскошный трон в ярославской иконе, с высокой спинкой в виде двухъярусной аркады, заставляет вспомнить образы византийской гимнографии, где Богоматерь названа «одушевленным храмом» и «престолом Премудрости» (Акафист Богоматери). Движение Христа, словно делающего шаг по коленям Богоматери, вызывает в памяти уподобление Богоматери «лестнице, перекинутой с земли на небо». Одежды Христа – розовые с синим, как принято в изображении евангельских сцен, напоминают о земной жизни и страстном пути Спасителя. Облик ангелов с покровенными руками ассоциируется с образом литургической службы и, соответственно, с темой искупительной жертвы.

Несмотря на повышенную насыщенность иконографической программы, а также декоративную яркость, богатую украшенность, «Богоматерь на престоле» наделена тем поэтическим началом, которое располагает к сосредоточенному созерцанию, к переживанию тонкого художественного ритма. В этом смысле икона сохраняет преемственную связь с византийскими и ранними русскими иконами типа «Богоматери Владимирской». «Богоматерь на престоле» исполнена, скорее всего, по заказу Ростовской епископии и отражает высокий уровень ее эрудиции и направленность ее культурной политики.

Несколько отличается от большой «Толгской» с тронной композицией другая «Богоматерь Толгская» с поясным изображением, так называемая «малая» или «вторая» Толгская, Ярославский музей (илл. 232). Именно она, а не «большая», с изображением на престоле, прославилась в качестве чудотворной. Она, по-видимому, немного моложе «большой» Толгской, и является ее сокращенной репликой: если шаг Христа по коленям Богоматери выглядит естественным движением, то такое же движение по краю мафория в «малой» иконе – условным. И колорит, и приемы живописи в «малой» иконе находятся вполне в рамках ростовской традиции, но отличается лик Богоматери – своим напряженным, драматическим, почти плачущим выражением. В искусстве византийского круга XIII в. эта интонация, восходящая к произведениям XII в., звучит как бы под сурдинку на протяжении всего столетия, а в провинциальный памятниках всплывает даже в начале XIV в. (ср. фрески Снетогорского монастыря во Пскове).

232. Богоматерь Умиление Толгская («Толгская Вторая»). Конец XIII – начало XIV в. Из Толгского монастыря близ Ярославля. Ярославский художественный музей

К числу наиболее ранних ростовских произведений, исполненных в новой манере второй половины столетия, относится «Богоматерь Умиление (Страстная)» (Калязинский музей, ныне на реставрации в Москве.) (илл. 233). Судя по положению обнаженных ножек Младенца, икона воспроизводит чудотворную икону «Богоматерь Феодоровская». Композиция обогащена дополнительным иконографическим мотивом: фигурами ангелов, которые держат орудия страстей Христовых – копие и трость. Подобная иконография, восходящая к византийским образцам XII в. (ср. фреску 1192 г. В Лагудера, Кипр) получила на Руси название «Богоматерь Страстная». Грубоватые контуры, упрощенная живопись, местами жидкая и прозрачная, яркие сочетания локально положенных красного, желтого, голубого цветов – все это сообщает новую выразительность и отроческому облику Христа, и узкому лику Богоматери с запоминающимся рисунком черт.

233. Богоматерь Умиление (Страстная). Вторая половина XIII в. Из Дмитриевского монастыря в Кашине. Калязинский

краеведческий музей

В остальных произведениях новый стиль выступает в законченном виде. Среди них – относительно скромная композиция с фигурами св. мученика Евстафия и равноапостольной Феклы (илл. 234), на обороте двусторонней прецоссионной иконы, где на лицевой стороне изображение Богоматери было переделано в конце XIV – начале XV в. (Музей-заповедник «Ростовский кремль»). Хорошо сохранившийся лик св. Феклы, со взглядом, направленным вверх, к небесам, напоминает юный лик св. Георгия в новгородской иконе того же времени с Иоанном Лествичником, Георгием и Власием. Это говорит об общности идеалов в русском искусстве второй половины XIII в., несмотря на локальные стилистические различия.

234. Св. мученик Евстафий и равноапостольная Фекла. Оборотная сторона двусторонней иконы. Вторая половина XIII в. Из Авраамиева Богоявленского монастыря в Ростове (?). Музей-заповедник «Ростовский кремль»

Лучшие памятники из иконописной мастерской Ростова – две монументальные иконы с изображениями архангелов, каждая из которых была главной, «храмовой» в своей церкви. «Собор архангелов Михаила и Гавриила» (ГРМ) был отправлен в Великий Устюг около 1272 или 1276 гг., когда Ростовская епархия стала особенно интересоваться своими окраинными областями и когда там, на севере был основан Михаило-Архангельский монастырь (илл. 235). Фигуры архангелов напоминают о силе небесного воинства, а медальон с Христом Эммануилом – о воплощении Христа и о почитании Его изображений. Икона привлекает не только одухотворенностью и силой образов, но и красотой цветовых сочетаний – пурпурного и синего, зеленого и скупо употребленных ярких оттенков киноварно-красного и ослепительно-желтого. Такая же яркость цвета (но в иной гамме), красота орнамента – в иконе «Архангел Михаил» (ГТГ) из церкви Архангела Михаила в Ярославле, построенной около 1299–1300 гг. (илл. 236). Совпадение с предыдущей иконой – в том, что архангел держит медальон с поясным изображением Христа Эммануила, и в рисунке тонких,

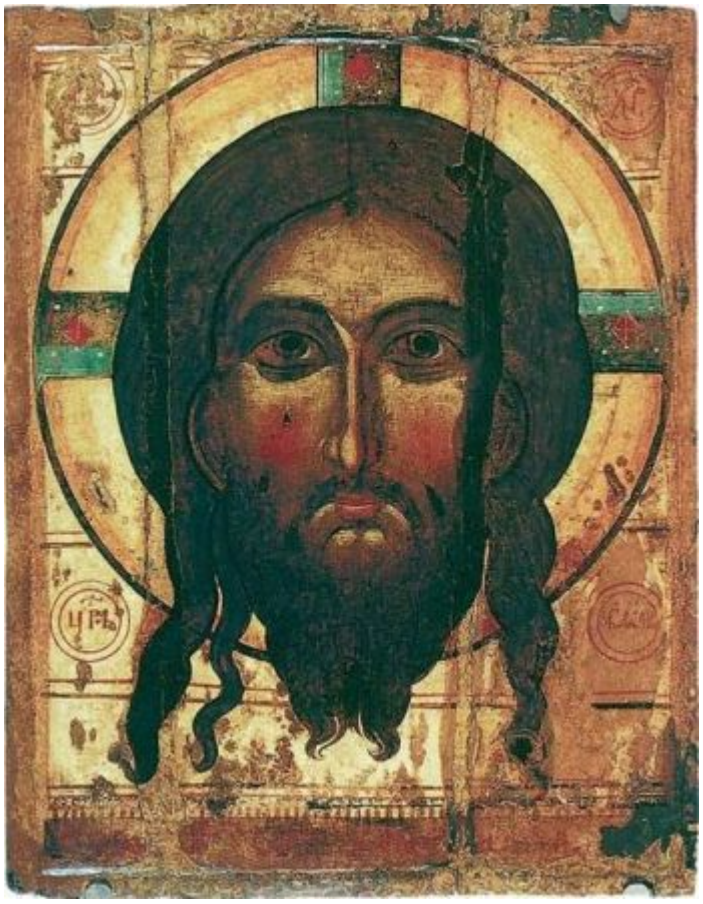
высоко поднятых крыльев, и в ощущении не только силы небесного мира, но и его царственной, княжеской, придворной красоты. Не случайно в обеих иконах архангелы наряжены в парадные одежды императорского византийского двора: в длинные платья с окаймлениями и широкими лентами-лоронами. Обе ростовские иконы принадлежат к числу лучших изображений небесных сил, их могущества и славы, какие есть в православном искусстве.

235. Собор архангелов Михаила и Гавриила. Около 1271 или 1276 гг. Из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге. ГРМ

236. Архангел Михаил. Около 1300 г. Из церкви Архангела Михаила в Ярославле. ГТГ

Вереница ростовских икон XIII в. замыкается «Спасом Нерукотворным» из Введенской церкви в Ростове (ГТГ), в котором, как и в «Архангеле Михаиле» из Ярославля, уже ощущается приближение новой эпохи: слитность композиционных элементов, чуть-чуть заметная встревоженность в выражении лика, в отличие от невозмутимости, непоколебимого торжества в более ранних ростовских иконах (илл. 237).

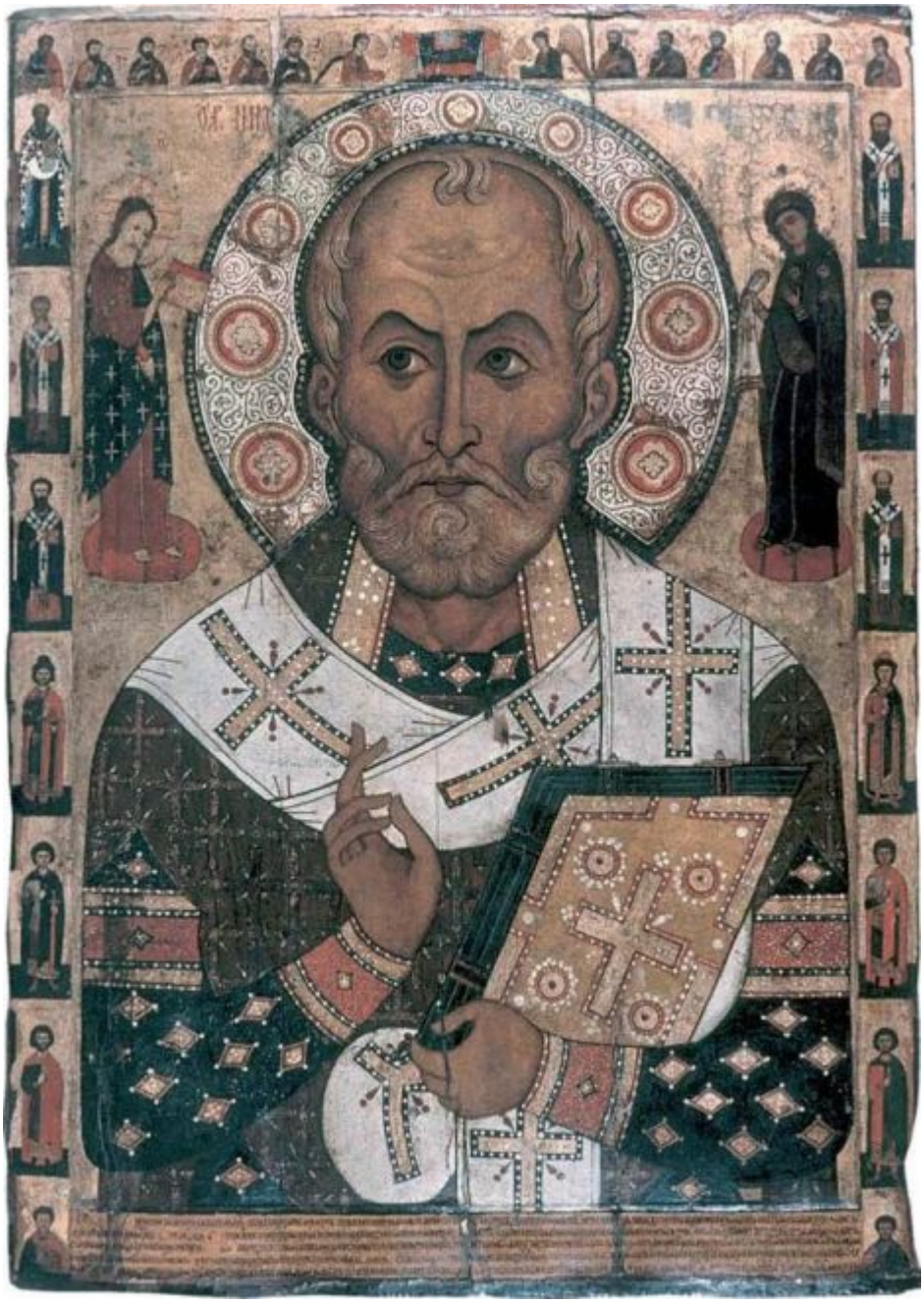
237. Спас Нерукотворный. Конец XIII – начало XIV в. Из Введенской церкви в Ростове. ГТГ



Иконы Новгорода

Узловым произведением иконописи Новгорода является «Св. Никола» с избранными святыми, 1294 г. (Новгородский музей) (илл. 238). Одна из самых больших русских икон (184х129см) исполнена, как сообщает надпись внизу, по заказу некоего влиятельного новгородца Николы Васильевича, иконописцем достаточно уважаемым, поскольку он назвал в надписи и свое имя – Алекса Петров. Икона была главной, «храмовой» в уже упоминавшейся Никольской церкви на острове Липно, построенной вблизи Новгорода, на водном пути, соединявшем северную Европу и Скандинавию с южными районами Руси, а через них – с Черным морем и Византией. Св. Никола на иконе, судя по местоположению храма, должен был особо почитаться как покровитель всех плавающих и путешествующих, как помощник купцов, чьи суда шли мимо храма по древнему пути «из варяг в греки». Икона была, тем самым, палладиумом Новгорода, благоденствие которого во многом зависело от торговли. Икона 1294 г. должна была быть создана в главной художественной мастерской Новгорода – при дворе архиепископа. В ее рисунке, в округлых контурах белого омофора можно усмотреть воздействие другого знаменитого образа, круглой иконы св. Николы, чудесным образом приплывшей, согласно легенде, в 1113 г. из Киева на остров Липно, исцелившей новгородского князя Мстислава и помещенной в Никольский собор на Ярославовом Дворище (от чудотворного образа сохранилась реплика XVI в. в Новгородском музее).

238. Св. Никола, с избранными святыми на полях. Мастер Алекса Петров. 1294 г. Из Никольской церкви на острове Липно близ Новгорода. Новгородский музей



В русских изображениях св. Николы XII–XIII вв. Всегда очень заметно то преклонение перед его образом, которое выразилось в одном из уже упомянутых нами греческих эпитетов епископа Мир Ликийских: «ὑπεραγος» – «сверхсвятой». В иконе 1294 г. явно присутствует память о «Св. Николе» конца XII в. из Новодевичьего монастыря – в рисунке бровей, в изгибе пальцев благословляющей руки. Но исключительность святого передается в иконе 1294 г. иначе, во

многом посредством внешней характеристик. Его облачения так украшены имитацией жемчугов и золотых накладок, что в облике святого появляется нечто царственное. Ассоциация усиливается благодаря пурпурному цвету фелони святителя. Узор нимба столь убедительно изображает металлический и эмалевый декор, что невольно кажется, будто икона воспроизводит некий особо чтимый и разукрашенный образ святого, вроде того, который находился в соборе Св. Софии в Константинополе и был описан там русскими паломниками. Поскольку св. Никола почитался как защитник Христианской веры и борец с ересью, то по сторонам нимба представлены сам Христос (в ярко-красном хитоне и покрытом крестами гиматии, что напоминает об искупительной жертве Спасителя) и Богоматерь, вручающие святому Евангелие и омофор, знаки епископского сана, согласно записанному в более позднее время рассказу о Никейском чуде (за выступление против еретика Ария Николай Мирликийский был посажен в темницу и лишен епископского сана, но явившиеся Христос и Богоматерь восстановили его архипастырское достоинство).

Фигура св. Николы, поскольку он считался одним из величайших святых, окружена множеством изображений на полях, которые в сумме создают образ Христианской церкви. Наверху это Этимасия с ангелами и 12 апостолов (композиция, обычно обрамлявшая фигуру Христа); на полях, в порядке иерархии, шесть святителей, шесть воинов-мучеников (среди них и русские князья Борис и Глеб), и, наконец, два св. целителя Козьма и Дамиан. В результате общая композиция приобретает поистине вселенское звучание.

В выборе художественных средств Алекса Петров опирается на традицию. Отсюда строгая плоскостность общей композиции, плавно построенный тонкий рельеф лика, его общий оливково-охристый тон, эластичность линий, мимика и жест проницательного и мудрого владыки. Но многое изменилось: композиция исключительно плотная, нагруженная, размер гиперболизирован, орнамент небывало развит, изгибы контуров подчинены условному ритму, а вовсе не закономерностям построения человеческой фигуры. В иконе

присутствуют два центра, вокруг которых организуется ритмическое движение линий. Первый – лик св. Николы, окруженный нимбом и подчеркнутый широкой дугой омофора. Второй – благословляющая рука, которой приданы совсем особые, запоминающиеся очертания и от которой словно исходит излучение. в прихотливой стилизации линий есть перекличка с живописью поздней романики или ранней готики; факт контактов с западноевропейским миром доказывается такой важной деталью как покрой фелони с высокими разрезами по бокам почти до плеч (византийские фелони – круглые, с прорезью только для головы). Большие, ровно закрашенные плоскости, разделенные темными контурами, делают икону отчасти похожей на западноевропейские витражи из поздней романики или готики.

В искусстве Новгорода новый художественный язык выступает наиболее резко. Местные живописцы жертвуют принципами красочной передачи рельефа, делают линию и контур одним из главных средств художественной выразительности, геометризируют очертания, используют яркие, «открытые» цвета, часто применяют киноварные фоны. Они укорачивают фигуры и сообщают ликам особую экспрессию благодаря рисунку сурово нахмуренных бровей и энергично скошенных зрачков.

Неясно, почему на новгородской иконе «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» (ГРМ) объединены именно эти персонажи (илл. 239): возможно, это св. патроны заказчиков иконы, среди которых главным был некий Иван; либо мастер хотел представить фигуры из разных категорий святости (преподобный Иоанн, мученик-воин Георгий, священномученик Власий). Св. Иоанн Лествичник, игумен монастыря Св. Екатерины на Синае, жил в V в. и прославился знаменитым сочинением «Лествица», где он уподобляет духовное совершенствование монахов продвижению вверх по лестнице, перегнутой с земли на небо, то есть к приятию блаженства и постижению божественной истины. Нарочито укрупненная, плоская фигура святого, очерченная спрямленными угловатыми линиями, его очень большая благословляющая рука, яркая

тяжелая книга производят внушительное впечатление на зрителя. Но особенно впечатляет лик, образ аскета, пребывающего над деталями повседневности, собравшего все свои духовные силы для того, чтобы приблизиться к идеалу, который открывается перед его внутренним взором. В его лике есть что-то родственное суровым образам восточнохристианской культуры, например, изображениям святых во фресках Каппадокии, где, как и в новгородской иконе, не показаны тонкости эмоциональной жизни, но зато с максимальной полнотой и силой выявлена безоглядная преданность избранному пути. Вместе с тем в фигуре Иоанна Лествичника присутствует нечто глубоко славянское, идущее от древней деревянной скульптуры. Не случайно она удивительно напоминает исполненные гораздо позже – в XVI и XVII вв. – большие деревянные надгробные фигуры знаменитых новгородских архиепископов и игуменов, надгробия которых в это время обновлялись. Образ Иоанна Лествичника можно рассматривать – не по конкретным внешним приметам, но по смыслу – как собирательный портрет новгородских игуменов и иерархов, со всей их ответственностью за религиозную жизнь народа, за само духовное существование большого средневекового города и обширной Новгородской земли. Две другие фигуры вторят главному изображению, причем наиболее интересен св. Георгий, на лике которого написаны искренность, открытость и стремление юности к идеалу.

239. Преподобный Иоанн Лествичник, свв. Георгий и Власий. Вторая половина XIII в. ГРМ

К иконе с Иоанном Лествичником очень близка икона «Спас на престоле», из бывшего собрания А.И. Анисимова (ГТГ), с неподвижными позами, жесткими складками негнущихся одежд и столь крупными фигурами на полях, что они приобретают большую роль в общей композиции (илл. 240). Святые расположены не по иерархии, как в византийских и ранних русских произведениях, а в соответствии с какими-то неизвестными нам местными представлениями и культами. Мученики Георгий и Димитрий помещены вверху, на особо почетном месте, вероятно, в качестве покровителей войска, а святители Климент (папа Римский) и Ипатий Гангрский – под ними, вопреки норме. Ниже симметрично изображены очень почитавшиеся в Новгородской земле Илия Пророк и св. Николай Мирликийский, а на нижнем поле – святитель Власий Севастийский с мучениками Флором и Лавром, которые объединены в группу в качестве покровителей скота. Две иконы – с Иоанном Лествичником и со Спасом – близки между собой

по типам ликов и фигур, по художественным принципам, хотя живопись в иконе с Иоанном более корпусная. Возможно, они исполнены одним иконописцем или, по меньшей мере, в одной и той же мастерской.

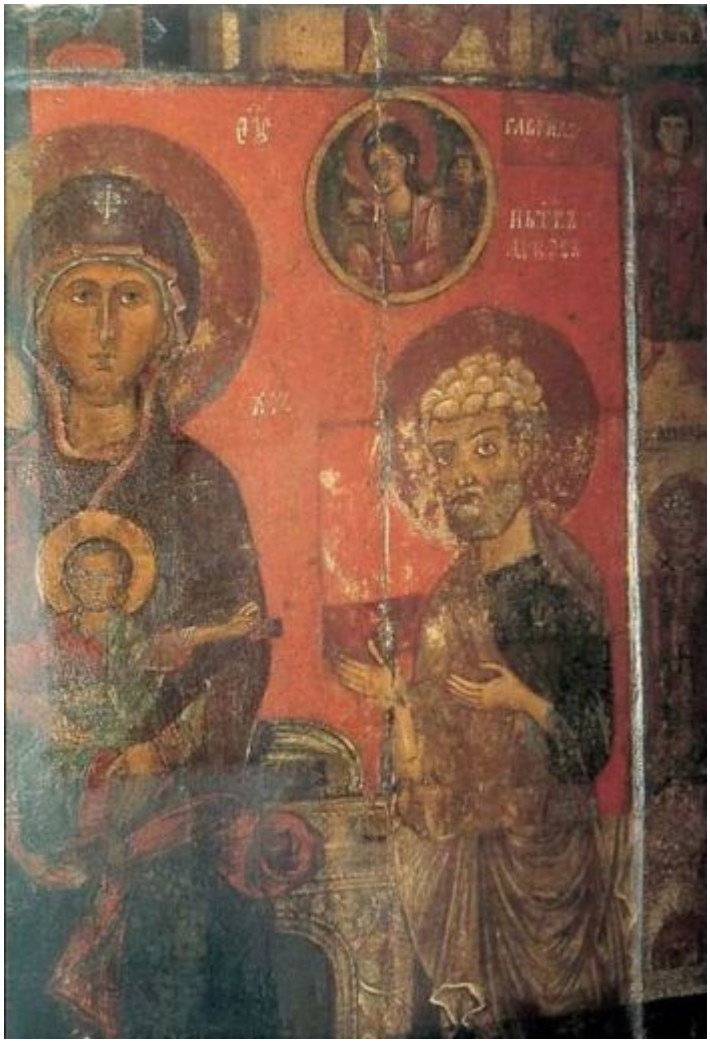
240. Спас на престоле, с избранными святыми. Деталь. Вторая половина XIII в. Из поселка Крестцы близ Новгорода (потом собрание А.И. Анисимова). ГТГ

В других новгородских иконах образы несколько мягче. Их живопись более сдержанная, лики исполнены тонкими, прозрачными слоями. Первая из них – «Богоматерь на престоле», с предстоящими св. Николой и св. Климентом, с избранными святыми на полях, ГРМ (илл. 241). Ее иконография имеет много смысловых оттенков. Центральное изображение воспроизводит чтимую икону Киево-Печерского монастыря, где

Богоматерь была представлена сидящей на престоле фронтально, с Младенцем на коленях. Христос благословляет обеими руками, то есть архиерейским благословением. Оба святителя пользовались на Руси и в Новгороде особой популярностью, причем Климент папа Римский чтился и как наследник апостола Петра (он представлен на иконе в апостольских одеждах и с внешностью Петра), и как святой, чьи частицы мощей хранились в Киеве, и как св. патрон новгородского архиепископа Климента, при котором, вероятно, икона и была создана.

Вероятно, перечисленные новгородские иконы были созданы одной и той же архиепископской мастерской, несмотря на ряд различий между ними. Икона св. Николы 1294 г., один из центральных памятников новгородской иконописи, вряд ли могла быть исполнена во второстепенной мастерской. Икона «Спас на престоле» одно время находилась в небольшом городке Крестцы, где, по разысканиям Ю.А. Пятницкого, хранились иконы архиепископского двора. Что касается иконы «Богоматерь на престоле», то сам состав святых указывает на архиепископский заказ. Раскрытый к настоящему времени лик св. Климента на этой иконе, с подчеркнутыми скулами и длинными гибкими бровями, немного похож на лик св. Николы в иконе 1294 г.

241. Фрагмент иконы «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом, с избранными святыми на полях». Из поселка Крестцы близ Новгорода (потом частное собрание). Последняя четверть XIII в. ГРМ



Вторая группа икон – «Сошествие во ад» и «Вознесение пророка Ильи», обе из коллекции банка «Интеза» (Виченца, Галерея палаццо Леони Монтанари). В «Сошествии во ад» (илл. 242) иконография воспроизводит один из самых распространенных в древности вариантов: Христос представлен фронтально, с крестом в руке – символом Его страстей и триумфа, а по сторонам – по три фигуры. Справа это Давид, Соломон и Иоанн Предтеча, а слева, кроме Адама, должны быть Ева и Авель. Однако фигуры двух последних утрачены и написаны заново в более позднее время, вместо Евы изобразили Моисея, а от первоначальной фигуры остались только маленькие кисти рук, простертые ко Христу. В «Вознесении пророка Ильи» (илл. 243), напротив, иконография фиксирует новые, чисто русские черты: в отличие от

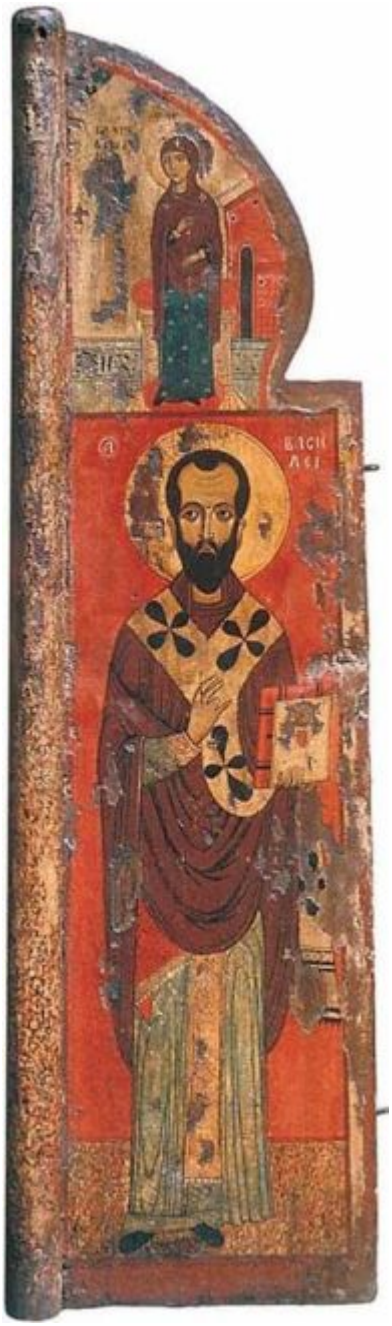
византийской традиции, появляется изображение архангела Михаила – обитателя горних высей, фигура Ильи укрупняется. Большое внимание уделяется изображению небесной стихии, того природного фона, на котором происходит действие. В иконе из собрания банка «Интеза» еще не изображен огненный ореол, который станет непременным признаком русского извода этой сцены начиная с рубежа XIII–XIV вв., но весь фон покрыт голубыми спиралями (сейчас они полустерты), символизирующими воздушный эфир. Несмотря на значительные переделки «Вознесения Ильи», произведенные, видимо, в среде иконописцев-коллекционеров XVIII–XIX вв. (из первоначальной композиции вырезали утраченные участки, а остальные, разрезав на три части – основная сцена, изображение архангела и фигура благословляющего Христа в небесах – вмонтировали в новую доску), с первого взгляда видно родство этой иконы с «Сошествием во ад» из той же коллекции: фронтальный разворот композиции, укрупнение центральной фигуры, ее как бы срезанные с боков очертания, а главное – сходство действия. В обеих иконах выявлена тема спасения, ниспосланного с небес человеческому роду. И Христос, и пророк Илья, сжимая в руках свои символические предметы – крест и чудодейственную милоть), представлены глубоко задумавшимися, устремившими взгляд вдаль. В раздумьи изображены и другие участники сцен, Адам не смотрит на Христа, Елисей не смотрит на Илью, оба они погружены в размышления о великом смысле происходящих событий. В скупом, но ярком колорите обеих икон есть небольшое различие: используя пурпурный оттенок красочной смеси, киноварь, охру, иные смешанные оттенки, мастер «Сошествия во ад» не располагал чистой синей краской, заменяя ее ярко-зеленой. Тем не менее, можно предположить, что обе иконы созданы в одной и той же мастерской – вероятно, новгородской.

242. Сошествие во ад. Вторая половина XIII в. Собрание банка «Интеза». Виченца, Италия

243. Вознесение пророка Ильи. Вторая половина XIII в. Собрание банка «Интеза». Виченца, Италия

Наконец, еще один тип новгородской иконописи представлен изображениями на Царских вратах, происходящих из северных владений Новгорода, ГТГ, (илл. 244). «Благовещение» и фигуры св. епископов-литургистов Иоанна Златоуста и Василия Великого написаны совсем просто, почти как рисунок с раскраской и чуть заметной лепкой рельефа, а контуры выглядят несколько вялыми. Вероятно, изображения на вратах, предназначавшихся для северной провинции, были поручены второразрядному художнику.

244. Царские врата, с изображением Благовещения и двух святителей. Вторая половина XIII в. Из погоста Кривое на Северной Двине. ГТГ



Плодом контактов, осуществлявшихся через митрополичью и епископские кафедры, было и предощущение стилистических новаций в некоторых произведениях, и появление на Руси византийских икон XIII в.

Сохранилась единственная византийская икона второй половины XIII в. из привезенных на Русь, вероятно, в древности, – двусторонняя процессионная, с эпохи позднего средневековья находящаяся в Успенском соборе Московского

Кремля. Она попала в Москву скорее всего либо из Новгорода, либо, менее вероятно, из Владимира, куда могла быть привезена в дар митрополичьей кафедре. Изображение Богоматери с Младенцем на обороте сохранилось лучше, чем фигура Христа на лицевой стороне, хотя тоже сильно пострадало и на ликах во многих местах обнажился оливковый санкирь. Рельефные лики в этой иконе, объемная форма, должно быть, знакомили русских мастеров с новыми мотивами и приемами византийской живописи. Глядя на скорбные темные лики, с широко расставленными глазами и чуть акцентированными чертами на темный зеленоватый колорит, оживляемый яркой киноварью на губах, невольно думаешь о своего рода избирательности русского художественного импорта, чаще всего отвечавшего местной традиции. Византийские иконы, привезенные на Русь в древности, как правило, по своей художественной, образной характеристике, оказываются близкими господствующей интонации русской иконописи. Так, лирическое начало, поэтическое чувство кремлевской иконы напоминают о «Богоматери Владимирской» и отчасти перекликаются с «Богоматерью Толгской» в Ярославском музее. Исключительная насыщенность внутренней жизни сближает изображение на двусторонней иконе с таким выдающимся памятником византийской живописи XIII в. как фрески церкви Св. Николая и Св. Пантелеимона в Бояне, Болгария, около 1259 г.

Книжная миниатюра второй половины XIII в.

В этой сфере можно с уверенностью указать только новгородские памятники. возможности новгородской архиепископской кафедры в деле создания и иллюстрации книг в XIII в. были, очевидно, велики и миниатюрами снабжались не только драгоценные напрестольные Евангелия апракос, но и книги другого содержания, литургические и «четьи». Поэтому сюжеты новгородских миниатюр разнообразны. В Кормчей из коллекции графа Уварова (ГИМ, Увар.124) миниатюра изображает двух безымянных епископов (один из них с тонзурой), то есть исполнителей этих правил, и к нимбам епископов сам Христос протягивает венцы славы или мученичества (илл. 245). В Служебнике, РНБ, Сол. 1017/1126, сохранившемся в библиотеке основанного гораздо позже Соловецкого монастыря, представлен составитель одной из Литургий – Иоанн Златоуст (илл. 246).

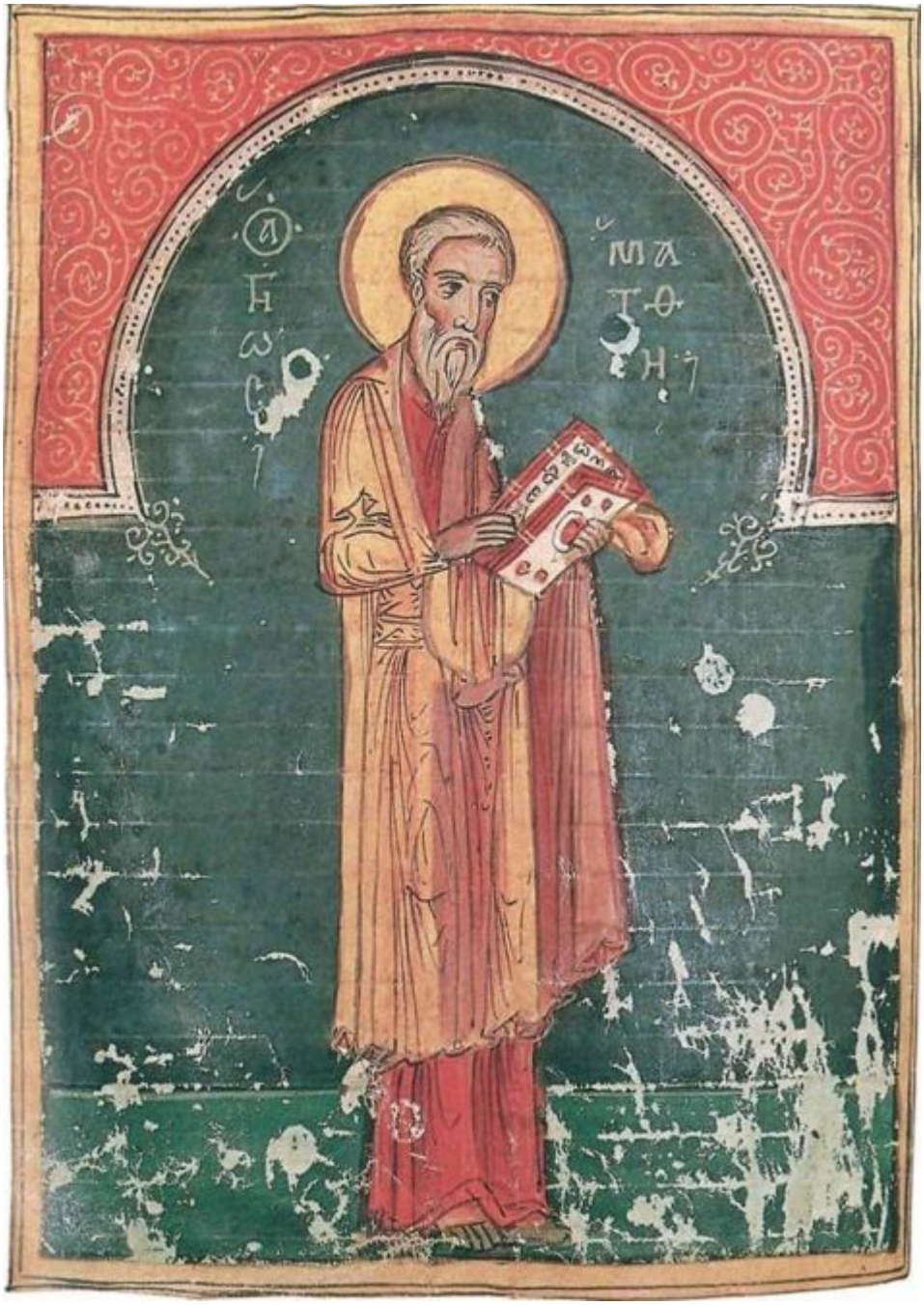
245. Два святителя. Миниатюра из Уваровской Кормчей. Вторая половина XIII в. ГИМ, Увар

246. Иоанн Златоуст. Миниатюра Соловецкого Служебника. Вторая половина XIII в. РНБ, Сол. 1017/1126

Пролог, когда-то принадлежавший московскому коллекционеру Алексею Лобкову, ГИМ, Хлуд. 187, содержит чтения на сентябрьскую половину года, но в качестве сюжета для заставки здесь избрано изображение Нерукотворного Спаса, история которого излагается только в чтениях на август (илл. 247). Нет сомнения, что выбор мотива для заставки определяется посвящением того храма, для которого в 1262 или 1282 г. был написан Пролог – церкви Нерукотворенного Образа в Новгороде. Давно замечено, что заставка Пролога воспроизводит в общих чертах знаменитую икону конца XII в. из этой церкви, соединяя изображение Христа с лицевой стороны и поклоняющихся ангелов из композиции на обороте. Но, что любопытно, изображение Христа в миниатюре имеет, в отличие от иконы, полукруглый верх, отчего возникает впечатление, что

оно вписано в очертания ниши на фасаде византийского здания. Вспоминается рассказ легенды о том, что когда-то, в Эдессе, священное изображение было помещено на городской стене, над вратами. Тем самым возникает аллюзия на защитительную силу Св. Образа, на апотропеическое, охранительное значение этого изображения, которое не случайно помещалось на знаменах русского войска.

247. Евангелист Матфей. Миниатюра Симоновского Евангелия. 1270 г. ГИМ, Рум. 105



Необычной, редкой иконографией отличаются и миниатюры Симоновского Евангелия апракос 1270 г., РГБ, Рум.105, написанного писцом Георгием по заказу Симона, инока новгородского Юрьева монастыря. Евангелисты представлены здесь не как авторы, сидящие над своими рукописями, а в рост, с книгой в руках, погруженными в глубокое раздумье, как будто они размышляют над текстами, только что полученными с небес или предназначенными в дар небесам (илл. 248).

248. Заставка с миниатюрой, изображающей Спаса Нерукотворного. Из Лобковского Пролога. Около 1282 г. ГИМ, Хлуд. 187

По стилю новгородские миниатюры очень похожи на местные иконы того же времени, с их яркостью, плоскостностью, большой ролью графического начала, с их неподвижными фигурами и скрытым внутренним напряжением, с их подчеркнутыми выразительными взглядами и энергией духовной жизни. Наиболее сильное впечатление производят миниатюры в рукописи 1270 г. Фигуры евангелистов по своей величественности могут быть сравнимы с изображениями в монументальной живописи, а яркие красные и зеленые фоны, обрамления в виде массивных арок, обильный орнамент придают этим миниатюрам сходство с произведениями некоторых областей византийской периферии, в которых большую роль играла народная культура, таких как Каппадокия или Южная Италия.

XIII столетие было последним периодом в истории древнерусского искусства, когда разные центры и регионы, некогда входившие в состав Киевской Руси, продолжали развиваться в рамках единой культуры: южные (Киев), юго-западные (Галич и Волынь), западные (Полоцк), северные (Новгород и Псков), северо-восточные (Владимир, Ростов, Ярославль). Некоторые произведения, происходящие из юго-западных центров, обнаруживают руку выдающихся мастеров, близко знакомых с лучшими достижениями византийской живописи XIII в. Таковы миниатюры Слов Григория Двоеслова, Хутынского Служебника и галицко-волынского Евангелия в собрании ГТГ. Обстоятельства политической истории Руси были таковы, что южные и западные области оказались постепенно, начиная с XIV в., втянутыми в орбиту католического культурного влияния.

Заключение

Русская живопись XIII в., несмотря на трагический рубеж, разделяющий это столетие, на зависящую от этого обстоятельства неодинаковость художественного уровня памятников первой трети столетия и его последней трети, на разницу в полноте и многогранности образов, является, тем не менее, цельным явлением в истории русской культуры. Это время большого стиля, героического образа, патетической интонации. Содержательная направленность и художественный язык русской живописи XIII в. были определены исторической ситуацией, побуждающей к защите Христианской веры, к максимальной концентрации внутренних сил и духовных возможностей, мужества и надежды.

Никогда еще в предшествующие времена русское искусство не проявляло с такой отчетливостью свое собственное художественное лицо. Русские особенности сказываются в прозрачности композиционных решений, в упрощении контуров, исключительной колористической насыщенности ровных и ярких цветовых плоскостей. В следующем, XIV в., когда ведущие русские центры вновь тесно соприкоснулись с византийской культурой, наследие XIII в. ушло как бы в подспудный, народный культурный пласт, сказываясь по преимуществу в творчестве провинциальных мастерских, например, в Новгороде и его периферии, в Ростове и его провинции, в Вологде и других северных областях Но уже в XV в. художественные качества, впервые сформулированные в живописи XIII в., станут отличительной особенностью национального русского искусства. Как бы ни была велика художественная и смысловая дистанция между иконописью XIII в., с одной стороны, и творчеством великих московских иконописцев XV в., и в том числе Андрея Рублева и Дионисия, с другой стороны, между этими явлениями существует перекличка, XIII век словно подает руку будущему XV столетию.

Разумеется, приемы, найденные русскими художниками XIII в., не оставались неизменными в руках их преемников. Так,

цветовые сопоставления контрастных, ослепительно ярких, ровно окрашенных поверхностей стали повторяться новгородскими иконописцами последующих веков лишь с небольшими изменениями, тогда как московские мастера, также опиравшиеся на наследие XIII в., существенно изменили характер цвета в сторону большей гармонии. Особенно важным новшеством XIII в. было обобщение линий и усиление роли силуэта. Без опыта, накопленного русской живописью XIII в., не могла бы сложиться русская национальная школа иконописи XV в.

249. Свв. Борис и Глеб на конях. Деталь. Конец XIV в. Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ

Глава IV. Четырнадцатый век. «Новая встреча с Византией»

Образы русской живописи XIV в. отличаются исключительной эмоциональностью, действенностью, духовной приподнятостью, они наполнены вдохновением и впечатляют внутренней активностью. Этот период характеризуется двумя важнейшими явлениями: возобновлением интенсивных художественных контактов с византийским миром, что наиболее заметно в первой половине столетия, и своеобразным русским откликом на великие идеи византийской духовности, особенно на концепции, распространившиеся в результате победы учения святителя Григория Паламы в процессе богословских споров середины века.

Периодизация

Хронологические рамки периода приблизительно совпадают с границами столетия. Он начинается деянием митрополита Максима, перенесшего в 1299 г. свое местопребывание из разоренного Киева на оживающий северо-восток, во Владимир, и тем самым создавшего условия для дальнейшего оживления духовной жизни этого края, а заканчивается не каким-либо историческим событием, а новым художественным явлением, возникновение которого можно отнести ко времени приблизительно около 1400 г. именно в это время на Руси появляются первые произведения нового стиля и с новой образностью, с особой поэтикой спокойной сосредоточенности и углубленной молитвенной созерцательности.

Сложение нового искусства, самым ярким представителем которого стал несколько позже Андрей Рублев, было подготовлено на Руси всем ходом ее духовной жизни на протяжении XIV в., в которой особо важную роль играл преподобный Сергий Радонежский.

Совокупность обстоятельств истории Руси и византийско-русских взаимоотношений позволяют разделить историю русской живописи XIV в. на два этапа: приблизительно на первую и вторую половины века. Первый период охватывает завершающие годы правления митрополита Максима, после его переезда во Владимир в 1299 г. и до кончины в 1305 г., а также время правления его преемников – митрополитов Петра (1308–1326) и Феогноста (1328–1353). Внутри этого периода есть, в свою очередь, градации. Второй период начинается приблизительно со времени митрополита Алексея (1354–1378), при котором не только еще более активизировались связи с Византией, но и приобрела новые качества русская религиозная жизнь, а также начался подъем национального самосознания в борьбе с игом татарской Золотой орды.

Особенности византийской живописи XIV в.

Напомним, что в XIV в. в стиле византийской живописи так называемого палеологовского периода, где незадолго до этого получили новую жизнь эллинистические традиции, происходят дальнейшие изменения: пропорции фигур и построек становятся более легкими, композиции – относительно разреженными, торжественная статичность сменяется подвижностью форм, разнообразием ракурсов, в колорите применяются цветные рефлексы и смешанные оттенки. Это искусство, хотя и опиралось на античную традицию, оказалось ближе к сфере человека, чем византийская живопись комниновского периода и чем искусство XIII в. В живописи XIV в. характеристика душевных движений становится более сложной, появляется богатство эмоциональных оттенков. В рамках византийской, глубоко религиозной культуры это означало более тонкий отклик на проблемы православия, переживание религиозной драмы, появление индивидуальных оттенков, затрагивание вопросов этики, нравственного совершенства. В искусстве первой трети XIV в. центральными памятниками, воплотившими названные новшества, являются мозаичные комплексы монастыря хора и храма Богородицы Паммакаристос в Константинополе (современные турецкие названия Кахрие-джами и Фетие-джами), мозаики и фрески церкви Св. Апостолов в Салониках. Выдающиеся фресковые ансамбли XIV в. сохранились в южнославянских странах: в Сербии и Македонии (например, в церквах Успения в Грачанице, Христа Пантократора в Дечанах, Св. Андрея на Треске), в Болгарии (например, в пещерной церкви с. Иваново), а также в Греции (например, в церкви монастыря Бронтохион, она же Афендико, и Богородицы Перивлепты в Мистре).

В первой трети XIV в. в культуре Византии, особенно Константинополя, была сильна гуманистическая струя. Именно эта культура получила в византинистике название Палеологовского Ренессанса, по имени правящей династии Палеологов. Самые яркие представители этой культуры,

крупные интеллектуалы и придворные, философы и историки, поэты и церковные деятели Никифор Григора, Феодор Метохит, Мануил Фил, Георгий Пахимер и другие были увлечены красотой эллинистической традиции, и именно это было доминантой духовной жизни того времени. В результате интенсивных богословских споров 1330–1350-х годов и победы учения святителя Григория Паламы, архиепископа Фессалоникийского, акценты теологической проблематики меняются. Во главу угла становятся проблемы благодатного Фаворского света, обожения плоти, а также вопросы «умной» молитвы, нравственного очищения, аскезы, сосредоточенного безмолвия («исихии»), приготовления ко второму Пришествию. Эти перемены не могли не отражаться и в сфере искусств, хотя, разумеется, лишь опосредованно.

Художественные центры Руси в XIV в.

Основные культурные ареалы Руси располагаются в этот период лишь на севере прежней территории Киевского государства. Выделяются три основные области: Северо-Восточная Русь, включающая в себя в свою очередь, несколько художественных центров, как старых (Владимир и Ростов), так и новых (Тверь и Москва), а также Новгород и Псков. В разных областях Руси художественный процесс имеет свои общие признаки и свои локальные особенности.

В Северо-Восточной Руси в первой трети XIV в. Важнейшую роль в художественной жизни продолжал играть Ростов, с его крупной иконописной мастерской, обслуживавшей огромную территорию Ростовской епархии, влияние которой распространялось и на обширные северные владения. Рядом с ним уже с конца XIII в. Выступает мощное, набиравшее силу Тверское княжество. Но уже в 1320-х гг. стало ясно, что среди всех центров Северо-Восточной Руси на первое место выходит Москва, чему причиной была мудрая и дальновидная политика московских князей, сумевших оттеснить на второй план крупнейшего соперника – Тверь. Именно эта политика привела к сближению Москвы с митрополичьей кафедрой, когда сменивший Максима митрополит Петр стал много времени проводить в Москве, а не во Владимире или Ростове, и не в Твери. Это развивало духовную жизнь Москвы и, кроме того, обогащало ее знакомством с иными культурными традициями. Митрополит Петр (ум. 1326) был родом с Волыни, то есть с территории, которая в домонгольское время составляла Юго-Западную Русь, с ее яркой собственной культурой и тесными контактами с Киевом. В этой земле Петр принял монашеский постриг, стал игуменом, начал заниматься иконописью. Вполне возможно, что через его личные контакты уже в первой четверти XIV в. Москва могла получить представление о древних культурных и художественных богатствах этих областей. Исключительно важно было то обстоятельство, что через митрополичью кафедру осуществлялись связи Руси, и прежде

всего Москвы, с Константинопольским патриархатом и художественными кругами византийской столицы. Роль Москвы в политике и духовной жизни Руси стала с XIV в. настолько значительной, что русскую средневековую историю, начиная с XIV в., называют «московским периодом». Именно под руководством московского великого князя Димитрия Донского в 1380 г. русские победили татар в сражении на Куликовом поле, чем приблизили освобождение страны от татарского ига.

Новгород, по сравнению с Москвой, имел то преимущество, что он обладал собственным огромным культурным наследием и, в отличие от всей Северо-Восточной Руси, не был разорен татарами. Он находился в более благоприятной ситуации и с точки зрения сохранности его памятников: в эпоху позднего Средневековья, а также в Новое время Новгород развивался не столь интенсивно, как Москва, меньше перестраивался, поэтому его древние храмы, вместе с росписями и иконостасами, лучше сохранились. Новгород, в отличие от Москвы и других городов Северо-Восточной Руси, был избавлен и от продолжавшихся набегов татар, когда враги сжигали храмы и их убранство. О многих явлениях русской культуры и искусства XIV в. мы имеем возможность судить лишь по памятникам Новгорода. Более того, некоторые новгородские произведения XIV в. восполняют лакуны и в истории культуры всего византийского круга.

Культура Пскова, этого совсем особого художественного центра, была в XIV в. своеобразнее, чем когда-либо. Среди произведений псковской живописи преобладали сумрачные, трагические и архаичные образы невероятной эмоциональной силы, ориентированные, как кажется на первый взгляд, на более ранние образцы. В середине – второй половине века Псков создавал произведения, вполне адекватные времени, но с особым отпечатком, отразившим специфический подход к сюжету, его мистическую трактовку.

В Северо-Восточной Руси в первой трети XIV в. Важнейшую роль в художественной жизни продолжал играть Ростов, с его крупной иконописной мастерской, обслуживавшей огромную территорию Ростовской епархии, влияние которой

распространялось и на обширные северные владения. Именно, это время наступает второй по счету расцвет искусства Ростова, после блестящего этапа его художественной истории в домонгольский период, что выразилось особенно ярко в первой трети XIII в. Примечательно, что во второй половине XIV в., в связи с политическим и культурным подъемом Москвы, значение Ростова отодвигается на второй план, хотя и в это время его традиции остаются важными для окружающих земель, в частности, Ярославля, Костромы, а, возможно, и для лежащих к югу, на Оке, Коломны и Рязани. Рядом с Северо-Восточными землями уже с конца XIII в. Выступает мощное, набиравшее силу Тверское княжество.

Первая половина – середина XIV в.

Живопись первой трети XIV – «тяжелый стиль» и другие варианты

Относительно недавно стало ясно, что на рубеже столетий и особенно в первой трети XIV в. В русскую живопись приходит мощная стилистическая волна, отражающая совсем особое освоение и осмысление антикизирующего «тяжелого стиля» византийской живописи предшествующего периода, середины – второй половины XIII в., которое представлено в Византии фресками Сопочан и Бояны, храма Святых Апостолов в Пече и Богородицы Перивлепты в Охриде. Могучие образы, рожденные заново пробудившимся интересом византийской живописи к античному наследию, выразительность скульптурных, массивных форм, цельность духовной жизни изображенных персонажей, масштабность эмоциональной характеристики привлекли русских художников. В этом искусстве они не могли не увидеть общности с их собственным художественным наследием, с героическими образами русской живописи XIII в., и вместе с тем не могли не увлечься новой для них пластикой объема, живостью цветовых рефлексов. Это искусство, захватывающее своей энергией, широтой звучания, было ближе русской культуре, нежели утонченная живопись представителей Палеологовского ренессанса, и потому именно оно получило популярность в различных русских центрах в первой трети XIV в. При этом на каждом из сохранившихся русских произведений нового типа можно увидеть своеобразный национальный отпечаток – в структуре композиции и рисунка, ярком цвете, более открытом выражении лика.

Памятники Владимира и Ростова

Первые проблески интереса к относительно связной и рельефной форме, к использованию классических реминисценций мы констатировали уже в таких произведениях рубежа XIII–XIV в. как «Архангел Михаил» из церкви Архангела Михаила в Ярославле (ГТГ) и «Спас Нерукотворный» из Введенской церкви в Ростове (ГТГ) (илл.236:237). Более последовательно, хотя еще и очень сдержанно, проявляются новые стилистические особенности в иконе «Богоматерь Максимовская», Владимиро-Суздальский музей (илл. 250). Она находилась в Успенском соборе во Владимире, при гробнице митрополита Максима, и, согласно легенде, написана в память о переезде Максима из Киева во Владимир в 1299 г. и о переносе им митрополичьей кафедры, в связи с разорением Киева. Не исключено, что она появилась чуть позже, ближе ко времени кончины митрополита в 1305 г. Отличие иконы от остальных русских произведений XIII в. состоит в объемности фигуры Богоматери, тяжести крупных драпировок Ее одежд, в пространственности композиции, особенно сказавшейся в расположении фигуры Младенца Христа. Благодаря узкой доске объемность и крупность форм становится особенно заметной, но удлиненная и тонкая фигура Богоматери вызывает ассоциации с гораздо более ранними произведениями, например, с «Богоматерью Боголюбской».

250. Богоматерь Максимовская. Около 1299–1305 гг. Из Успенского собора во Владимире. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Иконография «Богоматери Максимовской» уникальна. Справа внизу, на желтой башне представлен митрополит Максим, облаченный в белую фелонь с черными крестами. Христос, поворачиваясь к нему, дарует митрополиту Свое благословение, а Богоматерь передает ему белый с черными крестами епископский омофор. В данной композиции проглядывает намек на иконографию св. Николая Мирликийского, который иногда изображался с фигурами Спасителя и Богоматери, вручающими ему знаки епископского сана – Евангелие и омофор (позднее предание объясняло эту сцену как иллюстрацию чуда на Никейском соборе, когда св. Николай был лишен епископского достоинства, а затем в нем

восстановлен благодаря явлению Христа и Богоматери). Иконографическая программа, уподобляющая русского митрополита самому св. Николаю, великому Христианскому епископу, создана бесспорно во Владимире, при заново организованной там митрополичьей кафедре.

Значительно теснее связана с новым стилем икона «Спас» с оплечным изображением, находящаяся в Успенском соборе Московского Кремля (илл. 251). Поскольку собор, горевший и перестраивавшийся, не сохранил своего первоначального убранства, следует предположить, что икона привезена туда из какого-то крупного центра, скорее всего, в XVI в. Образ выделяется монументальностью композиции и обобщенным, укрупненным характером рельефа. Широкий размах плеч подчеркнут срезом боковых полей и асимметрией драпировок. Величественная осанка, широкая шея, крупные формы создают впечатление, что икона воспроизводит часть композиции с фигурой Христа на троне. Наследие византийского искусства конца XIII в. сказывается в массивности форм, в их повышенной значительности, своего рода «напоре». Однако стиль иконы «Спас» отчасти отражает и константинопольскую культуру палеологовского периода, т.е. раннего XIV в., что сказывается в скользящих высветлениях, плавных светотеневых переходах и тонких линиях золотого ассиста на одеждах. Печать местного русского творчества заметна в необычной трактовке рельефа лика. Он особым образом упорядочен, в отдельных элементах даже схематичен, выглядит граненым или точеным. Русское наследие очевидно и в широком, хотя и в значительной мере утраченном перекрестии нимба, с крупным орнаментом. Самое важное отличие иконы – сочетание сосредоточенной отрешенности с открытостью образа. В иконе присутствует идея обращения к миру, служения ему. Эти качества скажутся в русском искусстве и впоследствии, в XV в., во времена Андрея Рублева.

251. Спас. Первая треть XIV в. Успенский собор Московского Кремля

Новым величавым искусством были захвачены многие русские центры, от ведущих до провинциальных. Наиболее ярко и последовательно он воплощен в иконе «Вознесение пророка Ильи» (Москва, собрание В.А. Логвиненко) (илл. 252). О ее происхождении нет документальных свидетельств, но по колористическим признакам можно предположить, что икона создана в Ростове. С первого взгляда это произведение поражает исключительной связностью действия, красотой ракурсов, пластикой фигур и выразительностью жестов. В композиции выявлены разные смысловые линии. Пророк, в огненном облаке, поднимается на небеса, и это событие венчает его земную жизнь, награждая бессмертием. Кони движутся в

сторону Господней десницы, на нее указывает крупная рука пророка, к ней движутся горки, изображенные в виде двух пирамидальны групп. Три ступени, три этапа восхождения воплощены в фигурах пророка Елисея – остающегося на земле ученика Ильи, самого Ильи, уже поднявшегося над землей, и архангела, посланца Господа. В композиции присутствует и другая направленность, указывающая на обратное движение, на нисхождение благодати с небес, через посредство пророка Ильи, к земле. Пророк Елисей, глядящий на учителя с надеждой и преданностью, готов принять милоть Ильи, которую он, по преданию, оставил своему ученику. Архангел, полускрытый от нас огненным облаком, смотрит на происходящее с задумчивым, созерцательным выражением.

252. Вознесение пророка Ильи. Конец XIII – первая треть XIV в. Москва, собрание в.А. Логвиненко

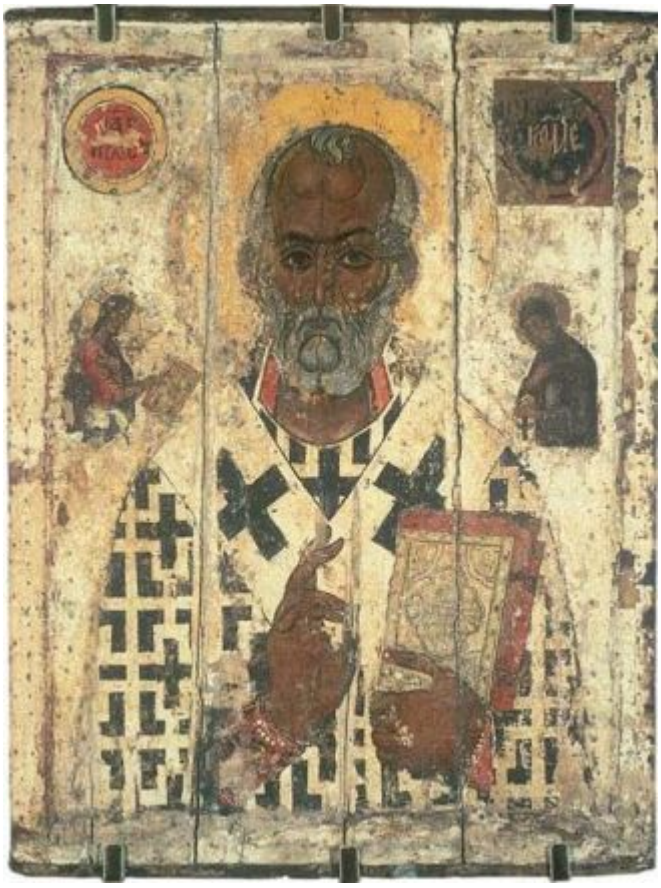
В «Вознесении Ильи» содержится много аллюзий на образы античности, а также на произведения византийской живописи второй половины – конца XIII в. Однако новые художественные

впечатления, использованные иконописцем, аккумулированы им в рамках русской традиции. Это сказывается прежде всего в лаконизме и геометрической структурности композиции, с ее круглым как солнце огненным облаком, в выявленных диагоналях и акцентированных угловых изображениях, в сохраняющемся значении крупных, локально окрашенных плоскостей – киноварное круглое облако на ярко-голубом фоне неба, а также в ликах, наполненных глубоким чувством. Эту икону отделяет от самого раннего русского памятника с этим сюжетом – иконы из собрания банка «Интеза» в Виченце (илл. 243) примерно около полувека, но различие между ними чрезвычайно существенно, как в сфере иконографии (в иконе из собрания В.А. Логвиненко появляется огненный ореол вокруг фигуры пророка Ильи и колесницы, который впоследствии станет отличительным признаком русской иконографической версии этого сюжета), так и в стиле и образном содержании.

Муром и Рязань

По-своему, более сдержанно было воспринято новое искусство в двух центрах приокского края, к югу от Ростова – в Муроме и Рязани. Возможно, происходящие оттуда иконы исполнены ростовскими художниками или под их влиянием. Мастер иконы «Св. Николаи из Николо-Набережной церкви в Муроме (Муромский музей) (илл. 253) использует новые возможности стиля иначе, он сохраняет строгую фронтальность и симметрию композиции и даже подчеркивает эти признаки, располагая кисть благословляющей руки строго по центральной оси иконы и фиксируя верхние углы крупными и яркими медальонами с надписями. Он едва ли не копирует лик из какой-то иконы XIII в., повторяя его крупные черты, широко раскрытые темные глаза, характерные завитки седых волос надо лбом, будто высеченные из камня (ср. новгородские иконы из Духова монастыря и из церкви Св. Николы на Липне, илл.220:238). Но лик приобретает в Муромской иконе немыслимую для более раннего времени скульптурность, выпуклость, почти бугристость, а его выражение – оттенок скорби и сострадания.

253. Св. Никола. Конец XIII – первая половина XIV в. Из Николо-Набережной церкви в Муроме. Муромский музей



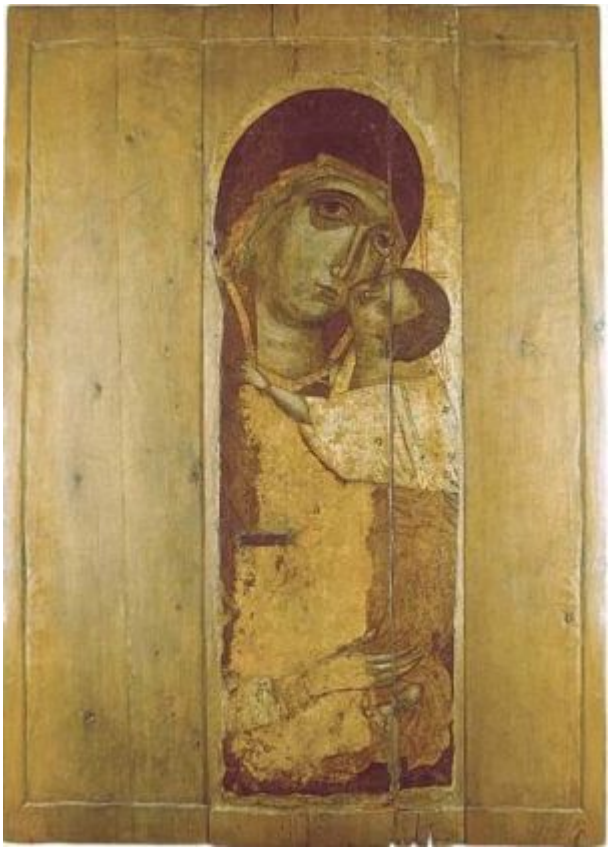
«Богоматерь Одигитрия» (Рязанский музей) (илл. 254) исполнена мягче, в трактовке скорбного лика Богоматери есть деликатная сдержанность. Индивидуальные особенности иконы из Рязани – тонкая и плавная моделировка округлого лика Богоматери, необычный рисунок Ее печальных глаз с чуть опущенными наружными углами, взрослый – юношеский, а не детский облик Христа, спрямленные контуры Его фигуры (прием, появляющийся в XIV в.). Об иконе из Рязани существует предание, что она привезена с Афона. Скорее всего, оно недостоверно, так как стиль иконы – русский.

254. Богоматерь Одигитрия. Конец XIII – первая треть XIV в. Рязанский музей

Иконы из северных областей Ростовской епархии

Новый стиль, с подчеркнуто объемной трактовкой тяжелых форм, распространяется, через посредство Ростова, в северных владениях Ростовской епархии. «Богоматерь Подкубенская», (Вологодский музей, илл. 255), происходящая из древнего Спасо-Каменного монастыря в Белозерском крае и сохранившая лишь центральную часть композиции, варьирует иконографию «Богоматери Толгской» (илл.231:232): Христос не только прижимается щечкой к щеке Богоматери, как во всех иконах Богоматери Умиление, но и привстает у Нее на руках – особенность «Толгских». Мастер вносит и свои штрихи в композицию: Христос одет в светлую рубашечку с мелким узором и, главное, Он не обнимает шею Богоматери, а обеими руками держится за края Ее одежды. Самые выразительные особенности этой монументальной иконы – необычайно светлый, сероватый, почти белый лик Богоматери, его крупные черты и запоминающиеся изогнутые очертания глаз, скорбное выражение которых подчеркнуто широкими и темными подглазными тенями.

255. Богоматерь Умиление Подкубенская. Первая треть XIV в. Из Воскресенской «Подкубенской» церкви на Кубенском озере. Вологодский музей



Отголоски «тяжелого стиля» достигают даже самых далеких северных провинций, самых низовых народных слоев русской иконописи. Такова икона «Сошествие во ад» из погоста Чухченема на Северной Двине, начала XIV в. (ГТГ, илл. 256). Тяжелые фигуры, массивные черты ликов, округленность очертаний, смешанные оттенки красок напоминают аналогичные приемы в «Вознесении пророка Ильи» из собрания В.А. Логвиненко, но лишь отдаленно, поскольку характер местной культуры дает о себе знать с большой силой. Вместо тонких ритмов, использовавшихся в живописи больших русских центров, композиция северной иконы строится на сопоставлении крупных масс и их симметрии. Фигура Христа помещена на центральной оси, три фигуры левой группы расположены треугольником, три фигуры правой группы – «лесенкой». Изображения Иоанна Предтечи и Авеля (вверху в каждой группе) симметричны друг другу благодаря сходству молитвенных жестов, и одинаковым атрибутам – посохам (у Предтечи это посох пустынника, у Авеля – пастуха). Симметричны и горки, обрамляющие каждую группу.

Выразительность иконы создается внимательными взглядами участников и глубоко растроганных очевидцев чуда и, что самое важное, диалогом Христа и Адама, перекличкой их взглядов. Лик Адама, словно просыпающегося, постепенно оживляющегося, полон надежды, а лик Христа, аскетически исхудалый и страдальческий, выражает такую участливость, сердечность, сочувствие, которые делают эту провинциальную икону видным явлением в истории русской культуры. Цветовая гамма – сочетание голубого и розового, ярко-желтого и киновари – характерна для художественной традиции Ростова. Но очень светлая, почти белая карнация для ростовской живописи необычна, хотя встречается в его провинции (ср. «Богоматерь Подкубенскую», илл. 255), а также в Твери (ср. лики в миниатюрах Хроники Георгия Амартола, илл. 259).

256. Сошествие во ад. Первая треть XIV в. Из погоста Чухченема на Северной Двине. ГТГ

Книжная миниатюра. Ростов и Тверь

На новые пути выходит и книжная иллюстрация, о чем свидетельствуют обе лучшие рукописи Северо-Восточной Руси. Две первоначальные миниатюры Федоровского Евангелия (Ярославский музей-заповедник), с их гибкими, уподобленными античным статуям фигурами, разнообразием ракурсов, имеют мало общего с застывшими персонажами русских рукописей второй половины XIII в. От прежнего в их художественном языке сохраняется лишь повышенная яркость цвета и, что еще более важно, особая значительность образа, его героическое начало и внутренний напор. Эти качества ощутимы, невзирая на то, что мастер пользовался приемами именно миниатюры, погрузив каждую композицию в орнаментальное окружение, будто в кружево. Сведений о времени и месте создания Федоровского Евангелия не сохранилось. Предполагается, что первая миниатюра на л. 1 об., являющаяся фронтисписом всего кодекса, с изображением св. Феодора Стратилата (илл. 257), исполнена по заказу какого-то князя, носившего Христианское имя Феодор, либо в память этого князя, но, возможно, и в знак предназначения рукописи для церкви, посвященной этому святому. Вероятно, миниатюра исполнена в память князя Федора Ростиславича (1240–1299), широко известного на Руси в XIII в., княжившего в Ярославле и Смоленске, пострадавшего от татар и причисленного к лику святых вместе со своими сыновьями Давидом и Константином. Св. Воин представлен в доспехах, с оружием, в церемониальной позе, с классическим «хиазмом» фигуры, благодаря чему он напоминает изображение из византийской мозаики или фрески, и даже римскую статую. Под его ногами – зеленые листики травы, а по сторонам – симметричные деревья с павлинами на верхушках. Св. Феодор изображен во славе, во всей красоте своего воинского достоинства, он пребывает в райских кущах, в небесном блаженстве.

257. Св. Феодор Стратилат. Миниатюра Федоровского Евангелия. Первая треть XIV в. (1320–е гг.?). Ярославский

музей-заповедник

Не менее замечательна миниатюра с изображением евангелиста Иоанна Богослова и Прохора, помещенная в начале Евангельских чтений годового круга, перед Пасхальными чтениями (илл. 258). Многое в популярной иконографии трактовано необычно. Даже в русских миниатюрах XIV–XV вв., часто имеющих пространные пояснительные надписи и цитаты из текстов, не удастся найти композицию, где начало Евангелия от Иоанна («искони бе слово...») было бы повторено три раза роскошными золотыми буквами. Этот текст сначала написан диагонально расположенными строчками слева вверху около фигуры Христа в небесах; затем в круге на фоне, для разъяснения, какие именно слова диктует Иоанн Прохору; наконец, в книге, где пишет Прохор. Фигуре Прохора, едва ли не более крупной, чем у Иоанна, отведена наибольшая часть композиции. Прохор привлекает внимание и яркой красной одеждой. Мастер этой миниатюры словно возвращается к античным первоисточникам данной иконографии, то есть к

схеме античных композиций где изображался поэт (в миниатюре в позе пишущего поэта представлен Прохор) и вдохновляющая его муза (этому образу уподоблен Иоанн). Евангелист, стоя в сложном развороте, с молитвенно поднятыми руками, словно принимает небесное откровение, диктуя его Прохору, тогда как последний исполняет свое высокое предназначение, записывая божественный текст в красивую книгу с золотой заставкой. В другую книгу, лежащую на пюпитре, вписана пояснительная надпись, еще раз акцентирующая роль Прохора: «Святой Иоанн возглашает Прохору святое Евангелие писати», подчеркивая, что Евангелие пишет именно Прохор.

258. Евангелист Иоанн Богослов и Прохор. Миниатюра Федоровского Евангелия. Первая треть XIV в. (1320-е гг.?). Ярославский музей-заповедник

Выделение образа Прохора не случайно, он был, скорее всего, святым патроном заказчика. Среди деятелей русской истории XIV в. есть лишь один, которого можно рассматривать как заказчика роскошной рукописи Федоровского Евангелия:

Прохор, епископ Ростовский (1311–1328), игравший видную роль в Русской Церкви и даже замещавший митрополита после кончины митрополита Петра в 1326 г. именно Прохор освящал в 1327 г. московский Успенский собор, поскольку следующий митрополит, Феогност, еще не успел прибыть на Русь. Вероятно, епископ Прохор заказал эту рукопись в 1320-х годах ростовским (менее вероятно – московским) мастерам, и миниатюристы воспроизвели местную художественную традицию: крупную форму, румяность щек, яркость цвета и узорность. Правда, они изменили цветовую доминанту палитры, в обеих миниатюрах господствует не ростовский синий, а оттенки зеленого – бирюзовый и малахитовый.

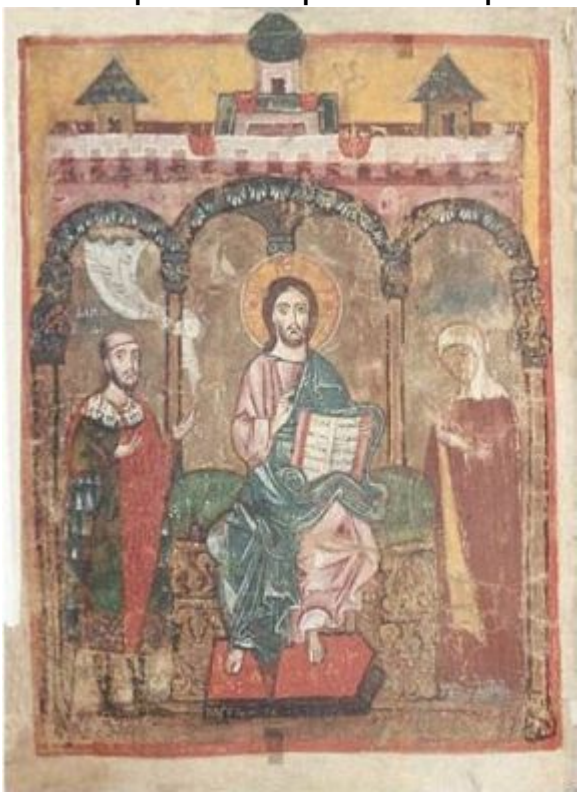
Изысканность манускрипта усиливается благодаря орнаменту заставок и инициалов, где плетеные узоры сочетаются с изображениями сказочных животных, а также благодаря обрамлению миниатюры с Иоанном и Прохором. Оно имеет форму купольного храма, известную русскому искусству с XI в. (илл. 72, 72, 73, 77), но заполненную своеобразным абстрактным орнаментом, который получит более широкое распространение в позднем XIV и XV вв.

Орнамент на вертикальных полосах обрамления миниатюры с Иоанном и Прохором живо напоминает фресковый орнамент 1232–1233 гг. на пилястрах диаконника в соборе Рождества Богородицы в Суздале (илл. 202). Оплечное изображение Христа в люнете храма-обрамления, с иконографией, распространенной в русском искусстве, возможно, указывает на наименование храма, для которого заказана рукопись. Это мог быть Спасо-Преображенский монастырь в Ярославле, в библиотеке которого и сохранился этот манускрипт. Именно в Ярославле был центр почитания князя Федора, патрональный святой которого изображен на фронтисписе кодекса.

Вторым важнейшим памятником русской рукописной иллюстрации, в котором русская традиция впитала приемы византийской живописи второй половины – конца XIII в., является комплекс иллюстраций к списку Хроники Георгия Амартола (РГБ). Это византийское сочинение, излагающее

историю человечества с библейских времен, было составлено в IX в., а в XI в. в Киеве, как предполагается, переведено на славянский язык. Перевод лег в основу русских копий, одна из которых была исполнена в Твери. В тексте помещены многочисленные миниатюры в прямоугольных рамочках, изображающие различные события библейской истории, а близко к началу, на развороте друг против друга помещены две большие миниатюры-фронтисписы. На левой (илл. 259) изображен Христос на престоле, с раскрытым Евангелием (текст о Христе-свете, Ин.8:12), а по сторонам – тверской князь Михаил Ярославич (ум. В 1319 г.) и его мать Ксения (Оксиния, ум. В 1313 г.). Оба они обращают молитвенные жесты ко Христу. На соседней миниатюре (илл. 260) представлен автор сочинения, византийский монах Георгий, занятый составлением своего текста.

259. Спас на престоле, с предстоящими тверским князем Михаилом Ярославичем и его матерью княгиней Оксинией. Миниатюра Хроники Георгия Амартола. Первая треть XIV в. РГБ



260. Монах Георгий, составляющий Хронику. Миниатюра Хроники Георгия Амартола. Первая треть XIV в. РГБ

Обе миниатюры содержат многочисленные приметы сходства с византийским, а отчасти и с русским искусством конца XIII в. В первой миниатюре это внушительные фигуры, массивные закругленные драпировка одежд Спасителя (местами они словно пытаются образовать стилизованные спирали, как в искусстве «позднекомниновского маньеризма»). Округлый, объемно вылепленный лик Христа, с крупными чертами (он чем-то напоминает лик Спаса в «Преображении» из росписи 1290-х годов в церкви Св. Николы на Липне близ Новгорода) имеет спокойное, чуть скорбное выражение. Архитектурный фон с куполком и башенками по сторонам – еще плоскостный, но уже отличающийся от фонов в комниновском искусстве непринужденностью очертаний и композиции. Он напоминает архитектурные фоны в сценах жития св. Димитрия в храме Метрополии в Мистре, Греция, 1270-х – 1280-х гг. Во второй миниатюре – это спокойная, объемно трактованная фигура монаха Георгия, его пространственно переданная поза. Особенность этой миниатюры – преобладание антуража, а не господство фигуры: обильные, хотя и плоскостно трактованные архитектурные сооружения и занавеси, массивная

трехлопастная арка, обрамляющая сцену. Обе композиции, монументальные, импозантные и спокойные, органично сочетают наследие русского искусства XIII в., торжественного и величавого, с мотивами византийской живописи позднего XIII в. Исходя из стиля и на основании исторических соображений, миниатюры тверской Хроники Георгия Амартола можно было бы датировать временем перед 1294 г., то есть до того как князь Михаил женился и мог бы быть изображен уже не с матерью, а с женой. И лишь отмечаемые палеографами особенности почерка заставляют отнести манускрипт к XIV в. Очевидно, в тверской культуре достаточно долго сохранялась та художественная концепция, которая успела сложиться там уже в период строительства и украшения Спасо-Преображенского собора 1285–1290 гг.

Памятники Новгорода

Новгород, в сравнении с регионами Северо-Восточной Руси, имел более прочный и ненарушенный запас культурной традиции. Энергичные новгородские архиепископы возглавляют быстро возродившуюся строительную деятельность. Одни храмы ремонтируются, другие возводятся заново, как и монастыри – внутригородские и пригородные. Ведутся работы и в новгородском Детинце: в 1302–1305 гг. обновляется большая Борисоглебская церковь неподалеку от Св. Софии, а в 1290–1310-х гг. на воротах Детинца строятся четыре надвратные церкви – своеобразная разновидность русских храмов. Новгородцы совершают паломничества в Константинополь, укрепляют связи с монастырями горы Афон. Их интересует не только обустройство самого Новгорода, но и культурная деятельность на территории северных владений, в районе Ладожского и Онежского озер, Беломорского побережья. В этих отдаленных местах, с разбросанными на большом расстоянии друг от друга деревянными церквами, с деревенскими часовнями, теперь основываются значительные монастырские обители, несущие духовное просвещение в эти края.

Большую активность в организации духовной и культурной жизни Новгорода и его земель проявляли архиепископы Давид (1309–1325), а чуть позже – Моисей (1325–1330, 1352–1359) и Василий (1331–1352). Заслуги архиепископа Моисея описаны в его Житии, а об архиепископе Василии известно даже, что он сам был иконописцем.

Развитие новгородской живописи в первой половине XIV в. совпадало по общей схеме с той картиной, которую мы наблюдали в Москве и в Северо-Восточной Руси. Сначала появляются единичные произведения, свидетельствующие о возобновлении русско-византийских контактов (возможно, путем использования новых образцов или благодаря приезду отдельных мастеров). Затем приглашаются и целые группы византийских живописцев. Вырисовывается своеобразный художественный слой, где переплетается местное и

византийское, где палеологовские мотивы получают совсем особую локальную интерпретацию. Одновременно существует искусство архаического, народного плана.

Однако по общему характеру и по деталям развития новгородская живопись оказывается глубоко своеобразной. В ней сохраняется героический тон, высокий накал эмоций, сила и активность воздействия. Живопись Северо-Восточной Руси имеет больше полутонов, поэтичности, задумчивости и размышления. Между тем, новгородская живопись наделена ошеломляющей стремительностью впечатления и несокрушимой твердостью формы.

Среди новгородских произведений первой трети XIV в. есть яркие, хотя и разрозненные примеры нового, византинизирующего искусства. Один из них – лик св. Георгия в большой иконе XII в. из Юрьева монастыря, поновлявшейся в XIV в. (ГТГ, илл. 261). Сохранив рисунок фигуры, мастер XIV в. переписал лик. Он использовал слои первоначальной живописи лишь в качестве нижнего, основного тона, поверх которого он так положил яркую розоватую карнацию и белильные световые блики, что лик юного святого приобрел небывалую ранее в новгородской живописи объемность, словно ожил под скользящими лучами света и получил выражение сосредоточенной, волевой решимости. Вероятно, в первой трети XIV в. были написаны и две иконы «народного» художественного пласта, с фигурами на одной из них – апостола Петра или богоотца Иоакима, а на другой – неизвестной преподобной (или Анны?) (Национальный музей в Стокгольме, илл. 262), обе на красном фоне. Вероятно, они служили створками какого-то складня-триптиха, средник которого до нас не дошел. Неподвижные фигуры написаны в традициях русской живописи XIII в., тогда как лики, с их выражением задумчивости и скользящими пятнами света, обнаруживают воздействие новой, складывающейся на Руси культуры.

261. Св. Георгий. Деталь иконы. Живопись первой трети XIV в. на иконе XII в. из новгородского Юрьева монастыря. ГТГ

262. Апостол Петр (?) и неизвестная преподобная. Створки складня-триптиха. Первая треть XIV в. Стокгольм, Национальный музей

Такая же «инкрустация» нового стиля в традиционную структуру содержится в одной из миниатюр Псалтири собрания Хлудова, ГИМ, Хлуд.3. Эта роскошная рукопись, заказанная неким новгородцем Симоном, во второй четверти XIV в., украшена многочисленными миниатюрами в тексте, иллюстрирующими тот или иной псалом, и двумя более или менее обычными выходными миниатюрами. Одна изображает царя Давида, играющего на музыкальном инструменте в окружении других музыкантов (илл. 263), а другая – его же, но в образе автора, пишущего сидя, у столика (илл. 264). В первой миниатюре пояснительная надпись гласит, что «Давид царь составляет Псалтирь» (то есть сочиняет ее текст), а в другой – что он «пишет» Псалтирь, то есть записывает текст. И текстовые, и выходные миниатюры построены плоскостно и симметрично, с яркой раскраской, и отличаются от произведений XIII в. лишь подвижностью поз, сухостью бесплотных фигур, игрой стилизованных линий и остротой контуров.

263. «Давид царь составляет Псалтирь». Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3

264. «Давид царь пишет Псалтирь». Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3

Перед двумя обычными выходными миниатюрами находится еще одна – «Явление Христа женам-мироносицам» (илл. 265), заслуживающая специального внимания. Она могла быть помещена перед кодексом Псалтири как напоминание о воскресении Христа, либо как намек на ктиторскую композицию: обозначены имена припавших к ногам Спасителя жен: «Марфа и Мария, сестры Лазоревы», и одна из сестер могла быть святой покровительницей знатной женщины из семьи заказчика. Эту миниатюру писал другой мастер, не тот, что исполнил остальные выходные миниатюры. Если симметричная, плоскостная композиция, застывшие фигуры мироносиц, яркие цветовые плоскости роднят ее с другими иллюстрациями кодекса, то фигура Христа дана в более свободной и гармоничной позе. Главное же новшество – в трактовке лика Спасителя, с тонко градуированным рельефом, некрупными чертами, скользящим светом и богатством оттенков жизни.

265. Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3

Свое особое место в общей картине русской живописи первой трети XIV в. занимают псковские росписи собора Снетогорского монастыря (ок. 1313 г.) (см. ниже), которые со

всей наглядностью показывают, как в рамках наступившего нового столетия продолжают жить традиции монументального и величественного искусства XIII в., давая художникам мощные творческие импульсы.

Живопись 1330–1350-х гг.

В византийской живописи после Палеологовского Ренессанса первой трети XIV в., как показала О.С. Попова, наступил этап, когда ренессансные идеалы утрачивают свое значение, композиции теряют гармонию, образы приобретают остроту и напряженность. Русская живопись, как мы видели, не была затронута палеологовским ренессансом, в первой трети века русские художники осваивали и по-своему интерпретировали традиции XIII в. Однако и на Руси 1330–1350-е гг. оказались особым этапом. Знакомство с византийским искусством приобретает более последовательный характер, в крупнейшие русские центры относительно регулярно приглашаются византийские мастера. Тем не менее, русская живопись сохраняет собственное лицо. Ее особенности сказываются в большей массивности форм, повышенной яркости цвета, схематизации структуры и традиционной для русской живописи большей душевной открытости. Присущее русским произведениям первой трети века эпическое начало начинает ослабевать, уступая место нарастающему внутреннему напряжению.

Ведущими центрами в политической и культурной жизни Руси стали в это время Москва, вытеснившая с первых ролей древний город северо-востока – Ростов, а на северо-западе – Новгород. Именно в этих городах с наибольшим размахом разворачивается строительство каменных зданий.

Москва

В Москве после каменного Успенского собора 1326–1327 гг., явившегося осуществлением замысла митрополита Петра и князя Ивана Даниловича Калиты, князь продолжает начатую программу при полной поддержке митрополита Феогноста (1328–1353). В 1329 г. строится церковь Св. Иоанна Лествичника (предшественница храма с колокольней «Иван Великий»), в 1330 г. – церковь Спаса Преображения на княжеском дворе, в самой старой части Московского Кремля, у Боровицких ворот, то есть близ впадения реки Неглинки в Москву, в 1333 г. возводится церковь Архангела Михаила (впоследствии ее сменил ныне существующий Архангельский собор), а в 1340 г. строится храм Богоявленского монастыря на посаде, за пределами кремлевских стен.

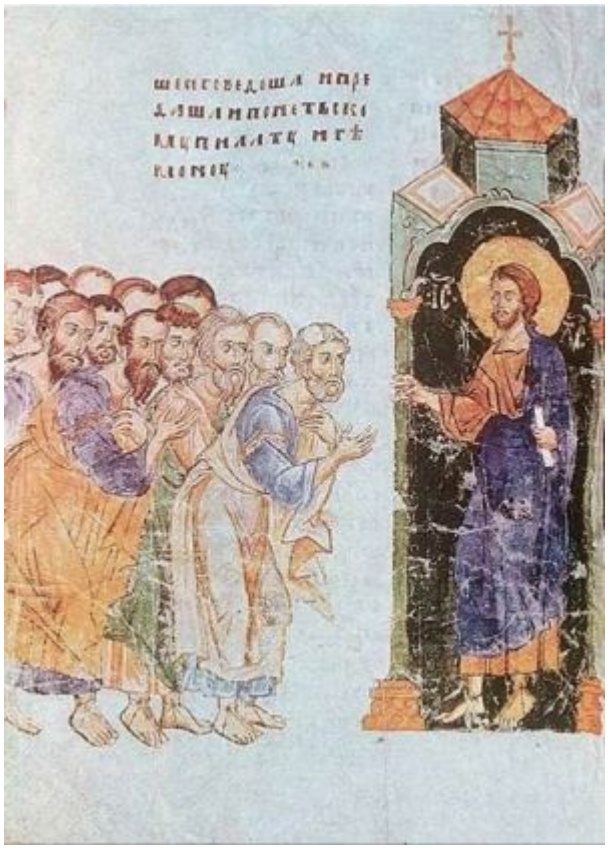
В 1340-х гг., судя по известиям письменных источников, над росписью этих храмов с невероятной интенсивностью работают художники-монументалисты. Формулировки московских летописей очень точно отражают ситуацию: одни мастера – это приезжие греки, другие – русские ученики греческих мастеров, а третьи – независимые русские. В 1344 г. греческие мастера, приглашенные митрополитом Феогностом, расписали Успенский собор. В том же году приступили к работе русские мастера Захария, Иосиф и Николай с помощниками, нанятые князем Семеном Ивановичем для росписи храма Архангела Михаила (окончена в 1346 г.). В 1345–1346 гг. другие русские мастера, «русские родом, но ученики греков», приглашенные княгиней Анастасией, женой князя Семена Ивановича, расписали придворную церковь Спаса Преображения. В 1346 г. окончена и роспись церкви Иоанна Лествичника. Летопись не сообщает, когда и кто начал эту роспись. Поскольку две артели в 1346 г. уже были заняты росписью других храмов, то третья, работавшая в церкви Иоанна Лествичника, могла быть той греческой группой, которая после окончания работы в Успенском соборе осталась свободной.

От этой строительной и художественной эпопеи не осталось ни росписей, ни самих зданий. Лишь единичные, разрозненные иконы и миниатюры позволяют составить представление об искусстве Москвы и окружающих ее земель 1330–1350-х гг.

Важнейшим памятником московского искусства этого времени является Сийское Евангелие апракос 1340 г. (ГРМ, БАН), написанное и украшенное в Москве по заказу князя Ивана Калиты для одной из церквей на далеком Севере, на Двине. Северные края, где до тех пор имели влияние лишь Ростов и отчасти Новгород, осваивались Москвой весьма энергично, в том числе и путем богатых вкладов. все в миниатюрах Сийского Евангелия необычно, начиная с выбора сюжетов. Представлены не четыре евангелиста и не нарративный евангельский цикл, а только две сцены, которым придано, тем самым, ключевое значение. В начале, перед Чтениями на Пасху, был помещен лист с «Поклонением волхвов» (он был вырезан и попал в ГРМ, илл. 266), а ближе к концу, перед началом Чтений Страстной недели, располагается миниатюра «Прощание Христа с учениками» (БАН, илл. 267). Тем самым, начало и конец земной жизни Христа обозначены в виде мини-цикла, своего рода диптиха, где акцент сделан на темах встречи Христа с человеческим родом и прощания с ним. Сходно построение обеих миниатюр: справа на фоне здания – Христос, слева – приближающаяся и поклоняющаяся группа людей. В первой миниатюре представлена встреча воплотившегося Логоса; развитая архитектура и яркие узорные одежды придают композиции праздничный облик. Во второй миниатюре изображено прощание, скорбь, приятие благодатного завета. Отсюда – иные позы и другой колорит, прижатые к груди и простертые вперед руки апостолов, их скорбные лики и напряженно скошенные глаза. Здание, на фоне которого стоит Спаситель, имеет не только символический смысл (это храм, где черный проем напоминает о теме Христа – двери), но и композиционный, поскольку он обрамляет фигуру Христа, отделяя Его от мира апостолов.

266. Поклонение волхвов. Миниатюра Сийского Евангелия. 1340 г. ГРМ, Др. гр. 8

267. Прощание Христа с учениками. Миниатюра Сийского Евангелия. 1340 г. БАН, Археогр. комиссия, № 189



В обеих миниатюрах очевидны приемы палеологовского искусства – в объемности форм, очертаниях построек, обилии цветных рефлексов на одеждах. Но в них еще очень сильны реминисценции монументального стиля предшествующего столетия: формы массивны, фигуры малоподвижны. Цвет в миниатюрах Сийского Евангелия ярок, положен местами в виде широких ровных плоскостей, а это, наряду с крупными формами, вместе с общим впечатлением монументальности, является наследием живописи Ростова, без которого Москва не могла обойтись.

Миниатюры Сийского Евангелия показывают, какой была живопись Москвы до приезда «греков митрополита Феогноста»: ее уже коснулись палеологовские новации, но общая стилистическая окраска зависела от местного наследия, от искусства Ростова и его живописной школы, питавшей Москву.

Другие произведения могут быть отнесены к искусству Москвы лишь условно. Это две иконы в Успенском соборе Московского Кремля, привезенные туда из неизвестных нам храмов и не имеющие между собой конкретного стилистического

сходства. Первая из них – «Троица Ветхозаветная» (илл. 268–270). Вероятно, она попала в Успенский собор Московского Кремля из какого-либо храма Ростовской земли, а может быть и из монастыря московского круга: почитание Св. Троицы на Руси во второй четверти – середине XIV в. было активным, в это время разворачивалась деятельность преподобного Сергия Радонежского. Между тем, схематичная аналогия своеобразной иконографии кремлевской иконы обнаруживается в Новгороде (на «Четырехчастной» иконе начала XV в. из Георгиевской церкви в ГРМ). Поздняя живопись, к сожалению, сохраняющаяся на большей части иконной поверхности кремлевской «Троицы», повторяет первоначальную композиционную схему, что хорошо видно по двум раскрытым «окнами – голове правого ангела и фигуре Сарры (справа внизу).

268. Троица Ветхозаветная. Вторая четверть XIV в. Под записью Тихона Филатьева 1700 г., с частичными раскрытиями. Успенский собор Московского Кремля

269. Праведная Сарра. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная». Вторая четверть XIV в. Успенский собор Московского Кремля

270. Ангел. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная». Вторая четверть XIV в. Успенский собор Московского Кремля

Внушительность композиции создается крупными фигурами ангелов, редкой формой круглого стола-«трапезы», который как

бы раздвигает фигуры и придает композиции нагруженность, заполненность, а также роскошными золотыми креслами ангелов и яркими ангельскими одеждами с крупными золотыми рефлексами. Тема торжества, триумфа, красоты и великолепия небесного мира была ведущей темой русского искусства еще в предшествующем столетии. Теперь, в новых исторических условиях, эта тема получает более тонкое, эмоционально нюансированное воплощение. Нежный лик правого ангела кажется светящимся.

Поднятые крылья ангелов, напоминающие изображения античной Ники, дополнительно акцентируют тему триумфа, а колонны кресел, возможно, напоминают о семи столпах Божественной Премудрости (изображено восемь колонн, но одна из них наполовину срезается иконной рамой). Примечательно и соотношение небесного мира ангелов и земного, людского, который представлен Авраамом и Саррой. Оба мира композиционно не разделены, но даны в контрасте масштабов.

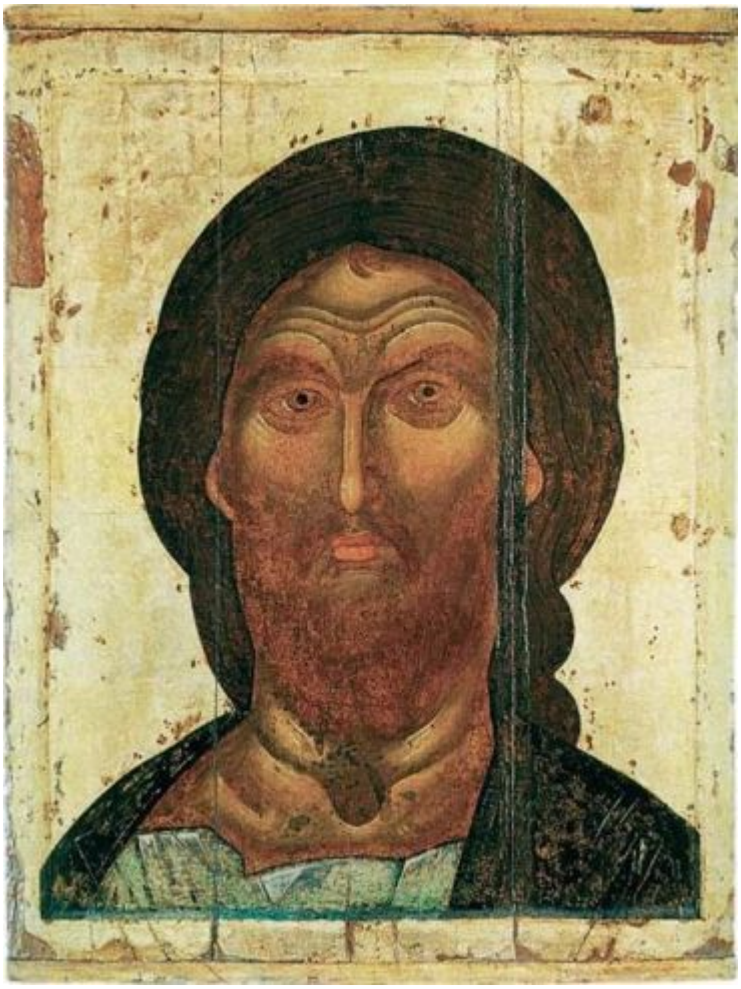
В XIV в. В русское искусство начинают возвращаться, через посредство византийских образцов, античные реминисценции. В «Троице» это сказывается и в скульптурной весомости фигур, и в пространственном рисунке фигуры Сарры, в ракурсе мебели, и в замечательной фигурке слуги, закалывающего тельца. Эта сценка в нижней части иконы напоминает изображения Геракла или Самсона, побеждающих льва.

При всей масштабности и величии, нарядной красочности и блеске живописи «Троицы», опирающейся на традиции русского искусства XIII и раннего XIV в., в иконе обнаруживаются и легко уловимые новые качества. Сияющий лик правого ангела строится при помощи геометризированных, упорядоченных контуров и схематически выточенных объемов, а скорбный лик Сарры еще дальше ушел от классических образцов из-за маленького, скошенного подбородка (в лике ангела эта особенность не столь заметна).

Драматическое начало выражено несравненно сильнее в иконе «Спас Ярое око» (Успенский собор Московского Кремля) (илл. 271), получившей свое индивидуальное название в XVIII

в. Это произведение по своей иконографии идентично «Спасу» с оплечным изображением, первой трети XIV в., хранящемуся в том же храме. Очевидно, обе иконы являются репликами одного и того же оригинала (возможно, домонгольского), который до нас не дошел. Композиция иконы «Спас Ярое око» проще, более раннего памятника с той же иконографией, изображение слегка уменьшено в сравнении с иконным полем, рисунок плеч симметричен, в построении лика большая роль отведена «струящимся» линиям и силуэту. Скорбность выражения лика увеличивается благодаря утрированному рельефу, морщинистому лбу, тревожащему контрасту зеленых и коричневых теней с ярко-красными губами. Внимательная участливость в выражении лика ассоциируется с одной из важнейших граней русской иконной традиции. Своим драматизмом икона родственна образам новгородского искусства.

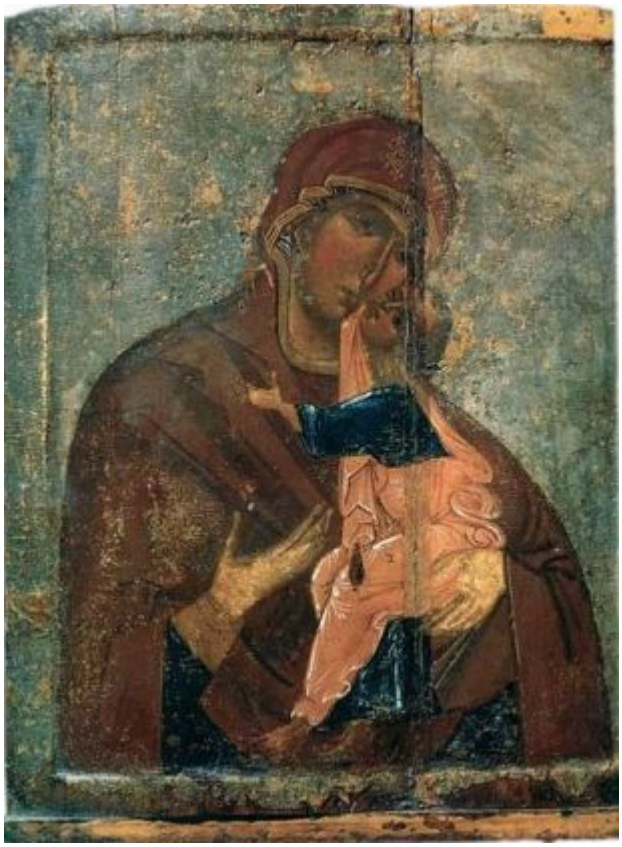
271. «Спас Ярое око». Середина – третья четверть XIV в. Успенской собор Московского Кремля



Ростов

Живопись Ростова, несмотря на утрату этим городом ведущей культурной роли в Северо-Восточной Руси, продолжала рождать яркие и незаурядные произведения, в которых усилившаяся провинциальность формы искупалась искренностью и действенностью образа. «Богоматерь Толгская» (так называемая «Толгская Третья») (ГРМ, илл. 272) отличается по иконографии от двух предшествующих икон из того же монастыря: Младенец не привстает на руках Богоматери. Редкая особенность этой иконы – розовый гиматий Христа, который образует крупные вьющиеся складки и, главное, проложен между соприкасающимися щеками Богоматери и Христа, благодаря чему подчеркивается символика гиматия, напоминающего своим цветом об искупительной жертве Спасителя. Истоки стиля иконы ГРМ поддаются четкому определению: это иконопись Ростова, с ее плотной фактурой, розоватой карнацией, яркими румянами на щеках. Утрированно широкий силуэт Богоматери, скорбные лики, сочетание темно-синего и кораллово-розового с серебряным фоном – все это создает эффект тревожной напряженности.

272. Богоматерь Умиление Толгская («Толгская Третья»). Первая половина – середина XIV в. ГРМ



В Ростове, как можно предположить, продолжали украшать рукописи миниатюрами, что, ввиду элитарности этого вида искусства, свидетельствует о сохраняющейся значительности этого художественного центра. Так называемое Оршанское Евангелие (Национальная библиотека Украины имени В.И. Вернадского, институт рукописей, инв. ДА 555 п) было написано и украшено орнаментом в ростовской книгописной мастерской еще во второй половине XIII в., а на листах для миниатюр, остававшихся свободными (видимо, из-за нехватки художников в те тяжелые времена) изображения были исполнены позднее – судя по стилю, лишь приблизительно во второй четверти XIV в. Могучие фигуры евангелистов (илл. 273) сохраняют родство с образами XIII в., но детализированные контуры, размашистые игольчатые пробела, острые и напряженные взгляды ясно указывают на более позднее, «палеологовское» время создания этих композиций.

273. Евангелист Лука. Миниатюра Оршанского Евангелия. Вторая четверть XIV в. Киев, Национальная Библиотека Украины имени В.И. Вернадского, институт рукописей, инв. ДА 555 п

Иконы Ростовского Севера

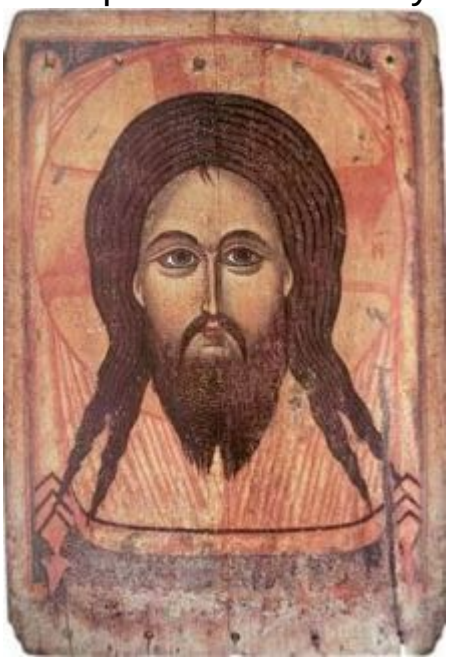
В живописи Северо-Восточной Руси существовал еще один слой, наиболее своеобразный и даже экзотический. Это иконы из далеких северных деревень и небольших монастырей, расположенных на землях, которые находились под церковным и культурным влиянием Ростова, а отчасти и Москвы. Произведения из северных земель и раньше отличались от памятников крупных центров, в частности, из самого Ростова, но разница не была столь контрастной. Между тем, в искусстве приблизительно второй четверти – середины XIV в. происходит поляризация художественных признаков, оформляется принципиальное различие между искусством центра и живописью периферии, что зависит, вероятно, от развития провинций и, может быть, от появления там собственных иконописцев.

В стиле северных икон видна не только зависимость от традиций крупных центров, но и совсем особая их интерпретация, необычайная искренность, непосредственность, трогательность – качества, искупающие упрощение художественных приемов. В этом отношении произведения из северных областей Ростовской епархии родственны памятникам из северных провинций Новгорода, но слегка отличаются своим колоритом, с относительно частым использованием голубых оттенков, а также смягченностью образа.

Северные художники любили четкие, геометрические композиции, в которых контуры приобретают строгость геральдики. Таковы иконы «Спас Нерукотворный; Христос во гробе» из погоста Княжостров на Северной Двине (Архангельский музей изобразительных искусств, илл. 274) «Спас Нерукотворный» из села Новленское (по дороге из Ярославля на Вологду), ГТГ (илл. 275), середины – второй половины XIV в. Не только св. Мандилион, с его узелками и острыми концами, но и сам лик Христа и пряди Его волос прорисованы и моделированы с идеальной симметрией. Это придает образу силу и твердость, не мешая его сиянию,

свечению, почти ласковости взгляда, который заставляет вспомнить знаменитую византийскую икону «Христос Пантократор», 1363 г., в Эрмитаже.

274. Спас Нерукотворный; Христос во гробе. Первая половина XIV в. из погоста Княжостров на Северной Двине. Архангельский музей изобразительных искусств



275. Спас Нерукотворный. Середина – третья четверть (вторая половина?) XIV в. Из села Новое (Новленское) на реке Ухтоме, Ярославской области. ГТГ

Примитивная икона северной ростовской традиции «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» (Вологодский музей, илл. 276), с ангелами в верхних углах, с точки зрения иконографии восходит к византийским изображениям Богоматери на престоле, часто создававшимся в XIII в. Фигура Богоматери в вологодской иконе –узкоплечая, большеголовая, архаичная, напоминающая деревянные фигуры из крестьянского дохристианского искусства. Концептуальная насыщенность возникает благодаря трактовке фигуры Христа. Это не младенец, а юноша, величественный Логос. Его значительность подчеркнута фронтальной позой, как у тронного Пантократора, и алым гиматием. Он является смысловым центром композиции, Ему поклоняется Богоматерь, фигура Которой служит престолом для Христа (в соответствии с одним из гимнографических уподоблений). К Нему обращены и молитвенные жесты обоих святителей, почитание которых, широко распространенное по всей Руси, на Севере получало дополнительные импульсы, поскольку оба рассматривались как покровители плавающих по рекам и морям, а это было исключительно важно для северных крестьян, рыболовов и путешественников. Обе последние иконы показывают, что вологодские мастера восприняли многие приемы ростовских художников и утрировали их. Художники придали геометрическую твердость ликам, которые стали напоминать маски, и подчеркнули три основных элемента цветовой гаммы – ярко-желтый, синий и красный.

276. Богоматерь с Младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом. XIV в. Из церкви Архангела Гавриила в Вологде. Вологодский музей

В иконах из северных областей Ростовской епархии, как это часто бывает в провинциальном искусстве, встречаются редкие иконографические варианты, не сохранившиеся в больших центрах. Такова икона «Сошествие во ад» из селения Пёлтасы в районе реки Ваги (собрание В.А. Логвиненко, Москва, илл. 277), в которой, помимо традиционных для этого сюжета персонажей, внизу изображена сцена борьбы ангелов с Сатаной (его фигура была на срезанной части доски), Вельзевул и персонификация Смерти (все три эти фигуры с соответствующими надписями хорошо сохранились на реплике этой иконы, исполненной чуть позже в XIV в.). В основной части композиции помещена уникальная группа из шести ветхозаветных праматерей, во главе с Евой. Эта иконографическая особенность, основанная на ряде текстов, в том числе на чтениях в Неделю св. отец и Неделю св. праотец перед Рождеством Христовым, была в разных вариантах известна в Москве (икона конца XIV в. из Коломны в ГТГ, илл. 363) и получила распространение в иконах

русского Севера, подчеркивая особую жизненную силу женских образов, популярных в народной культуре.

277. Сошествие во ад. Вторая четверть – середина XIV в. Из села Пёлтасы, Вологодской области. Москва, собрание В.А. Логвиненко

Живопись Новгорода

Еще в первой трети XIV в. в Новгород, вероятно, заезжали ненадолго отдельные византийские художники. Они могли быть приглашены, в частности, архиепископом Василием, который в 1320-х годах, до своего поставления на владычество, совершил паломничество в Константинополь.

С конца 1330-х годов процесс впитывания новшеств палеологовского стиля идет более активно. В 1338–1339 гг. работу византийского мастера фиксирует новгородская летопись: грек Исайя с артелью расписывает надвратную церковь Входа в Иерусалим. Заметим, что византийские фрескисты появились в Новгороде на несколько лет раньше, чем в Москве (1344). Не сохранилось ни этих новгородских росписей, ни самого храма. Но, к счастью, до нас дошли другие произведения, созданные этой артелью или их русскими последователями. Таковы, прежде всего, изображения двунадесятых праздников, исполненные около 1341 г. на трех длинных горизонтальных досках для иконостаса Св. Софии, где они находились над архитравом, между двумя центральными столбами. Многое в этих двенадцати сценах (илл. 278) определено палеологовским стилем: разнообразие композиционных ритмов, вариации силуэтов, пространственность композиций, ракурсы фигур и построек, богатая цветовая гамма с обилием рефлексов и переходных оттенков. Однако этим новгородским иконам присуща необычная для византийских произведений плотность и жесткость формы, возникающая благодаря густым малопрозрачным краскам, длинным контурам теней и высветлений на одеждах и другим приемам. Особенность Софийских праздников – и в акценте на общее впечатление от композиции, при незначительной роли ликов. Греческие надписи при каждой сцене заставляют предположить, что двенадцать праздников исполнены приезжими художниками. Мастера были, скорее всего, выходцами не из Константинополя, а из византийской провинции, например, с Балкан. В своем

новгородском творчестве они испытали воздействие русской среды, воспроизведя особенности новгородской живописи, присущий ей пафос напряженной, напористой формы.

278. Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа на апостолов, Успение Богоматери. Икона из праздничного ряда иконостаса Софийского собора в Новгороде. Около 1341 г. Новгородский музей

Новые приемы, усвоенные новгородскими мастерами и обеспечившие их композициям богатство ракурсов, пространственность, разнообразие решений, получили в Новгороде популярность. Именно они легко опознаются в миниатюрах новгородского Евангелия ГИМ, Хлуд. 30 (илл. 279), где форма охарактеризована так активно, что каждая фигура, постройка, мебель выглядит словно сгусток массы, наполненный внутренним напряжением и окруженный незримым сиянием, излучением энергии. Композиции этих миниатюр с точностью до малейшей детали воспроизведены на медных, с «золотой наводкой» Царских вратах с изображением «Благовещения» и четырех евангелистов, из собрания Н.П. Лихачева (ГРМ, илл. 280).

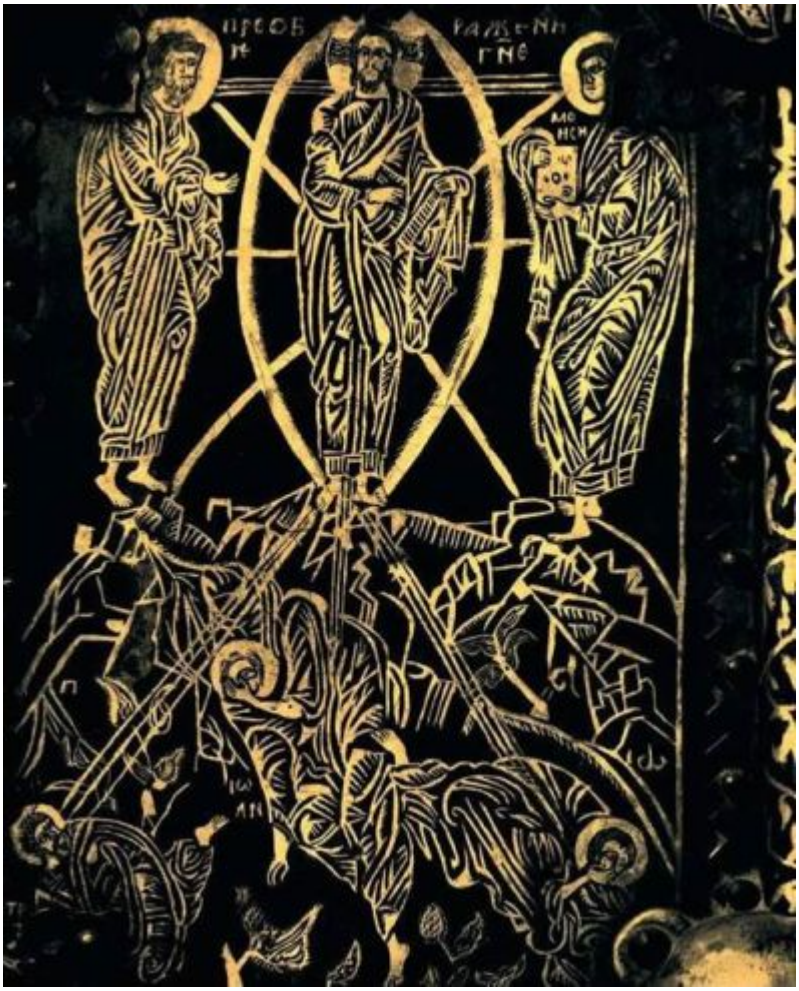
279. Евангелист Лука. Миниатюра новгородского Хлудовского Евангелия. 1330-е–1340-е гг. ГИМ, Хлуд. 30

280. Евангелист Лука. Деталь Царских врат с изображением Благовещения и четырех евангелистов. Золотая наводка на меди. 1330-е – 1340-е гг. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

Изделия в технике «золотой наводки», подобные графике или гравюре Нового времени, стали чрезвычайно популярны в Новгороде во второй четверти XIV в., при архиепископе Василии, который воскресил этот вид искусства, достигший на Руси исключительной утонченности уже в конце XII в., когда были созданы две пары храмовых врат в соборе Рождества Богородицы в Суздале (илл. 187–190). В Новгороде в этой технике также исполнялись преимущественно врата, как

иконостасные (упомянутые Царские врата в ГРМ), так и храмовые. Традиция была в XVI в. подхвачена Москвой (врата Успенского и Благовещенского соборов, Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме по заказу боярина Дмитрия Ивановича Годунова). Из нескольких, судя по поздним описям, медных врат новгородского Софийского собора сохранились лишь одни, заказанные архиепископом Василием в 1336 г. Это драгоценное изделие так понравилось в XVI в. царю Ивану Грозному, что он приказал увезти двери из Новгорода и поставить в Покровской церкви Александровой слободы, заменив некоторые утраченные пластины. Из новгородских мастеров, работавших над Васильевскими вратами, один был явным приверженцем старины, поэтому его композиции оказываются плоскостными и странно экспрессивными (например, «Крещение»). Другой же мастер умело сочетает палеологовский художественный язык с силой чувств, присущей новгородской культуре (ср., например, «Преображение», илл. 281).

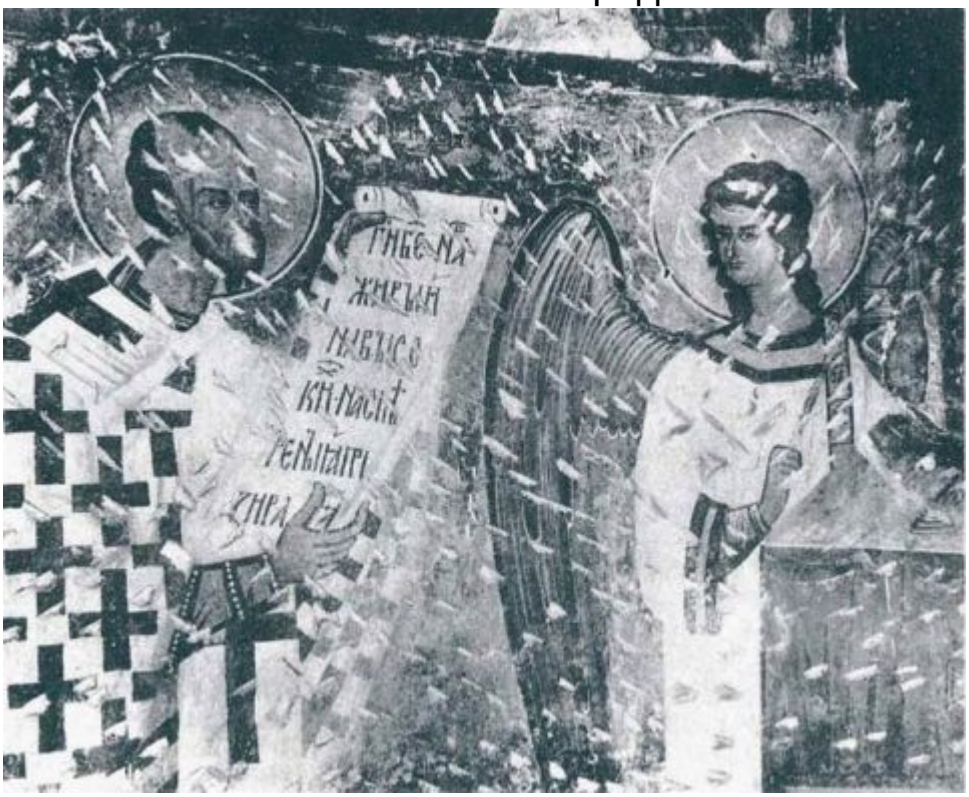
281. Преображение. Пластина Васильевских врат. 1336 г. Из Софийского собора в Новгороде. Покровская церковь в Александровой слободе



На фоне разнообразных опытов новгородского искусства, которое, осваивая новые византийские традиции, с особой любовью подчеркивало плотность и массивность форм, радостно увлекаясь их рельефностью, ракурсами, их обилием и даже нагроможденностью, одиноко выглядит фреска Успенской церкви в Волотове, исполненная в самом конце интересующего нас периода, в 1352 г. Небольшая композиция в алтарной апсиде изображает «Службу святых отцов» (илл. 282). У престола, на котором находятся потир и воздух, стоят два ангела в диаконских облачениях, с рипидами, которые они бережно придерживают кончиками пальцев. За ангелами – святители Иоанн Златоуст и Василий Великий, которые держат развернутые свитки с текстами из литургических служб. Образцом для мастера служило, вероятно, византийское произведение первой трети XIV в. Об этом говорят стройные фигуры, красивые и сосредоточенные лики ангелов, отдаленно

напоминающие типы Палеологовского ренессанса. Но художник был, видимо, стар, а может быть и провинциален, его кисть двигалась робко, а почерк был слишком графичен. Когда у заказчиков Волотовской церкви нашлось больше денег, они, призвали в 1363 г. другого художника (вероятно, с помощниками), расписавшего все остальные стены храма. Разрушенный во время Второй мировой войны, памятник сейчас начинает возрождаться, и возникает возможность не только судить о росписи Волотова по старым фотографиям и копиям, но и увидеть, хотя бы частично, сами фрески, включая остатки первоначальной аспидной композиции.

282. Служба святых отцов. Фреска апсиды Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1352 г.



В силу особенностей социальной структуры Новгорода, там, как нигде более, был силен низовой, народный культурный слой. На протяжении всего XIV в., а более всего в первой его половине, в Новгороде создавались иконы, совершенно не затронутые новыми веяниями. Мастера таких икон были свято преданы художественным нормам XIII в.: они любили простые геометризованные формы, ярко раскрашенные плоскости,

выразительные жесты угловатых фигур, недвусмысленно передававшие простую и ясную идею. Это архаическое искусство не имеет никаких следов античной традиции, всегда ощущавшейся в искусстве византийской ориентации. Но оно подкупает пафосом, почти космическим размахом, выразительной силой сверкающих взглядов. Неподвижные фигуры в иконах такого типа иногда напоминают деревянную скульптуру, восходящую к традиции дохристианского периода.

Культура простонародного плана не случайно проявила себя именно в иконах: фрески и книжные миниатюры принадлежали к искусству относительно элитарному, тогда как иконопись существовала как при архиепископском дворе, так и в провинции, в отдаленных монастырях Севера, где монахи были выходцами из простых крестьян. Среди икон «народного» слоя наиболее часто встречаются изображения отдельных святых или их групп, иногда в окружении сцен их жития и деяний. В иконе из села Озерёво, ГРМ (илл. 283), св. Никола представлен вместе с Христом и Богоматерью, вручающими ему епископские инсигнии, а также со св. врачами-бессребрениками Козьмой и Дамианом. В житийных сценах, исполненных яркими красками, с контрастами красного, синего и белого, обращают на себя внимание жесты: у св. Николы – повелительные, благословляющие, а у других людей – жесты послушания и молитвы. Иконописцы, работавшие в народном ключе, варьировали свои художественные средства: так, мастер иконы «Чудо Георгия о змие, с житием», ГРМ (илл. 284) довольствуется простым рисунком с раскраской. Симметричные, статичные композиции его иконы внушают мысль о вечности подвигов св. Георгия и героизме его мучений, которые оставляли его неуязвимым благодаря небесному покровительству. Характерная особенность этого искусства – пространные надписи; им уделяется больше внимания, чем обычно в православном искусстве, которое всегда считало необходимым при помощи надписи подчеркнуть истинность и святость изображения. В иконе св. Георгия не только описано действие в каждой сцене, не только обозначены имена Георгия и спасенной принцессы («Елисава»), но даже около башни

указано название города («Ракли», то есть Гераклея), а также назван дракон («змия»).

283. Св. Никола, с житием. Первая половина XIV в. из погоста Озерёво, Ленинградской области. ГРМ

284. Чудо Георгия о змие, с житием. Первая половина XIV в. Из собрания М.П. Погодина. ГРМ

Искусство народного типа не определяло в XIV в. лица новгородской культуры. Но оно занимало прочные позиции и стало как бы носителем традиции, именно оно сохранило всю силу живого и красочного новгородского творчества, столь ярко себя проявившего в предшествующем столетии. Дожив до XV в., оно слилось там с палеологовской традицией, соединив свою прямолинейную убедительность с ее гибкостью и утонченностью.

Псковские фрески и иконы первой половины – середины XIV в.

Псков уже в конце XIII в. и особенно в первой половине XIV в. в культурном отношении оказался обособленным от Новгорода, поскольку именно на долю Пскова выпала тяжелая ноша борьбы с литовцами и немцами. Псков оказывается своеобразным городом-крепостью, достаточно замкнутым не только в военном и политическом, но и в культурном отношении. Этот фактор во многом предопределил самобытность псковской культуры, развитие которой имело свою логику и не всегда совпадало с последовательностью общевизантийских художественных процессов. В то же время, этот же фактор существенно затрудняет датировку многих псковских икон, в интерпретации которых в науке существует много различных точек зрения. Возводящиеся в первой половине XIV в. церкви ориентированы на местные образцы, а живопись развивается исключительно своеобразно. Обнаруживая несомненное сходство с некоторыми произведениями византийского круга XIII–XIV вв., псковская живопись этого периода демонстрирует стихийную силу и своеобразие псковской культуры, подпитываемой местными художественными традициями, которые энергично формируются уже с конца XIII столетия.

Первым памятником русской монументальной живописи, созданным в XIV в., оказываются росписи собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря во Пскове. Снетогорский монастырь, основанный псковским князем Довмонтом в излучине реки Великой в середине XIII в., к началу XIV в. был главным монастырским центром Псковской земли, поэтому неудивительно, что одна из первых каменных церквей Пскова появляется именно здесь. В 1310 г. возводится собор, а в 1313 г. он украшается фресками. Росписи сохранились фрагментарно, поскольку на протяжении своего существования собор неоднократно горел, перестраивался, а фрески забеливались. Тем не менее, до наших дней дошло более половины всего

декора, что позволяет составить отчетливое представление и о системе декорации, и об иконографии фресок, и об их художественных особенностях.

При первом ознакомлении с этими фресками создается впечатление архаичности и даже копийности программы, ориентированной на систему декорации XII в., и в первую очередь собора Мирожского монастыря. Однако пристальный анализ позволяет увидеть в иконографии этих росписей злободневность и созвучие общим тенденциям эпохи. Составители программы, используя многие традиционные сюжеты, дополняют их новыми иконографическими мотивами, которые разрабатываются в византийском искусстве именно в эпоху Палеологов. Такое соединение традиционности и свежести мышления, знания древних образцов и использования нововведений эпохи создает тот неповторимый иконографический язык, который во многом определит своеобразие псковской иконописи последующих столетий. Не случайно в XVI в. псковские мастера не раз выступали в роли законодателей русской иконографии.

Ключевые элементы росписи демонстрируют обращение к образцам XII в., когда в декоративный программах преобладали сложные догматико-повествовательные сюжеты. Таково, прежде всего, купольное «Вознесение» (илл. 285), в котором доминирует огромная фигура Христа, восседающего на радуге и несомого шестью ангелами (остальная часть композиции не сохранилась). Основная часть алтаря отведена под двухъярусный фронтальный чин святителей епископов, в чем также видна дань новгородско-псковской традиции домонгольского периода. Однако верхняя зона росписи алтарного пространства дает нам совершенно неожиданный вариант декорации, сюжет которой, несмотря на фрагментарную сохранность, все же поддается реконструкции. В конхе представлена тронная Богоматерь с Младенцем и двумя поклоняющимися архангелами (илл. 286). Уникальна поза Богородицы: левой рукой Она придерживает юного Христа, сидящего на Ее колене, а правую руку отвела вверх в сторону в указующем жесте, который направлен на свод алтаря, где был

изображен Христос во славе, в том облике, в котором Он являлся ветхозаветным пророкам – в белых одеждах, восседающим на троне херувимском, в окружении четырех существ – символов евангелистов. Таким образом, Богоматерь, указывая на Него рукой, со свойственной псковскому искусству чуть прямолинейной простотой, как будто говорит: Бог ветхозаветных теофаний, являвшийся пророкам в облике грозного Судии, ныне воплотился в образе Младенца, грядущего спасти человечество.

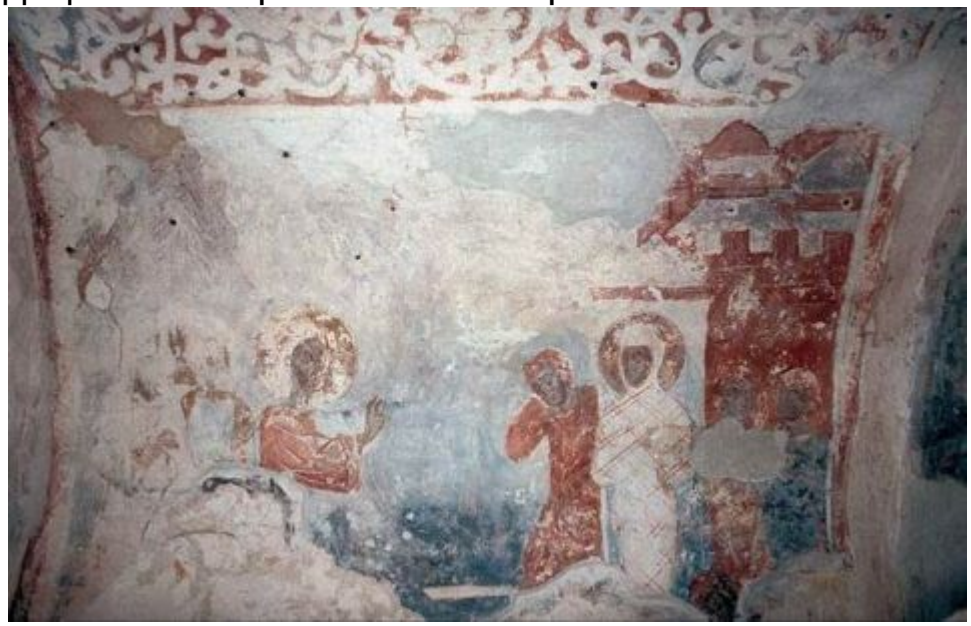
285. Вознесение Господне. Фреска купола собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

286. Богоматерь с Младенцем. Фреска алтарной конхи собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

Верхняя зона подкупольного креста отведена под традиционные сюжеты. Паруса занимают фигуры евангелистов с их символами, на подпружных арках расположены фигуры первосвященников, а композиции сводов и люнетов посвящены событиям евангельской истории. Повествование, начинаясь на восточном склоне южного свода, охватывает события «Сретения», «Крещения», «Воскрешения Лазаря» (илл. 287), «Сошествия во ад» и «Распятия». Однако главная тема росписей основного объема – это прославление Богоматери, Которой посвящен храм. изображение храмового праздника – «Рождества Богородицы» расположено в среднем регистре южного рукава креста, на своем традиционном месте, справа от алтарной арки, открывая распространенный цикл сцен, посвященных Богородице. Рядом с «Рождеством» находится «Введение во храм», живо напоминающее сложные композиционные построения палеологовской эпохи (илл. 288). Далее повествование распространяется на южную и западную стены, где разворачиваются события «Рождества Христова», начиная с «Переезда в Вифлеем» и вплоть до «Поклонения

волхвов», которое является частью сюжета, иллюстрирующего рождественскую стихиру «Что Ти принесем, Христе» («Собор Богоматери»). В северной части собора расположен подробный протоевангельский цикл, в который включены сцены Акафиста Богоматери, а также «Покров» – один из древнейших примеров этой композиции. Завершается богородичный цикл огромным облачным «Успением», которое своей иконографией, расположением и размерами – а оно занимает всю северную стену – повторяет несохранившуюся фреску конца XI в. из Успенского собора Киево-Печерской Лавры.

287. Воскрешение Лазаря. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.



288. Введение во храм. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

Чрезвычайно показательным для характеристики памятника оказывается цикл сцен «Страшного Суда» в западной части собора. Эта композиция, выходя за рамки чисто византийской традиции, во многом опережает свою эпоху и предопределяет своеобразие русской иконографии «Страшного Суда» позднего средневековья. Здесь присутствуют и уникальные для своего времени сюжеты. Это – фигура Моисея, обличающего иудеев (илл. 289) (изображение основано на тексте Жития Василия Нового – одного из главных литературных источников для Страшного суда); подробная иллюстрация видения пророка Даниила, куда включены изображения Ветхого деньми в окружении престолов и ангелов, вознесение Христа, сопровождаемого Богоматерью, Иоанном Предтечей и ангелами с орудиями страстей, и явление четырех апокалипсических зверей – символов земных царств (илл. 290). Эти сюжеты неизвестны византийской иконографии Страшного Суда, однако многочисленные аналогии снетогорской фреске мы найдем в русской иконографии XVI в., когда тема Второго Пришествия, обретя мощный импульс в эсхатологических настроениях эпохи, станет одной из самых распространении тем русской живописи. Возможно, именно псковская традиция, представленная фреской собора Снетогорского монастыря, оказалась прямым источником для ряда памятников XVI в.

289. Моисей, обличающий иудеев. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

290. Апокалиптические звери из «Видения пророка Даниила». Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

Для характеристики псковского искусства, насыщенного литературными аллюзиями и прямыми обращениями к тексту, весьма типична сцена ада. Огнедышащая геенна здесь заполнена грешниками, которые поименованы многочисленными надписями, некогда буквально

испещрявшими все изображение. В точном соответствии с текстом Жития Василия Нового, здесь представлены Арий, Несторий, Македоний, Ориген, Север, Апполинарий и император Диоклетиан. К этому перечню псковские художники добавили Ирода, Иродиаду, Саломею, а также известных им по более близкому историческому контексту Богомила – основателя ереси, распространенной в южнославянских землях, и Святополка Окаянного – старшего сына Владимира Святого, который убил своих братьев Бориса и Глеба, ставших первыми русскими святыми.

Акцентированная иллюстративность живописи, ее программная повествовательность и литературность, проявившаяся в росписях Снетогорского монастыря, отныне станет неотъемлемой чертой псковской художественной культуры. В Снетогорских росписях впервые отчетливо проявилось своеобразие художественного языка Пскова, который, однажды сформулированный, сохранится без принципиальных изменений вплоть до конца XVI в.

В Снетогорском монастыре работала артель, которую возглавлял ведущий мастер, определивший художественный облик ансамбля, тогда как другие фрескисты проявили свой почерк лишь в маргинальных зонах. Главный художник – своего рода самородок-виртуоз, который работает решительно и легко. Он смело, не боясь ошибок, осваивает различные художественные приемы, где-то увиденные им. Его живопись импульсивна и быстра в исполнении, а художественный язык экспрессивен и достаточно прост. Мастер отказывается от сложных цветовых решений или тщательных пластических проработок, свойственных живописи палеологовской эпохи. Однако перед нами отнюдь не упрощенность примитива. В снетогорских фресках парадоксальным образом сочетаются известная наивность и повышенная эмоциональность, виртуозность исполнения и умышленное ограничение художественных приемов, свободное обращение с архитектоническими принципами фресковой декорации и монументальность мышления, литературная

повествовательность и догматическая глубина создаваемых образов (илл. 292).

Манера исполнения мастером стандартных деталей постоянно меняется. Так, на «Успении» он использует четыре различных приема письма ликов. Здесь можно увидеть лица, своими зелеными тенями и крупными формами напоминающие образы раннего XII в., и рядом – лики, как бы сотканные многочисленными тонкими лучами, которые расходятся от освещенных участков и своей манерой исполнения более напоминают живопись второй половины XIV в. Мастер свободно компонует фигуры, не страшась ни величественно однообразных статичных изображений («Сошествие Св. Духа») (илл. 291), ни излишне динамичны» постановок («Ангел, свивающий небо»).

291. Сошествие Св. Духа. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

С поразительной легкостью он может поместить рядом крупномасштабные фигуры из «Успения» и почти иконного

размера сцены богородичного цикла. И, тем не менее, все это не создает ощущения разностильности или эклектичности, поскольку вся роспись объединена единым духом и темпераментом, отодвигающим на второй план различия в приемах и манерах письма.

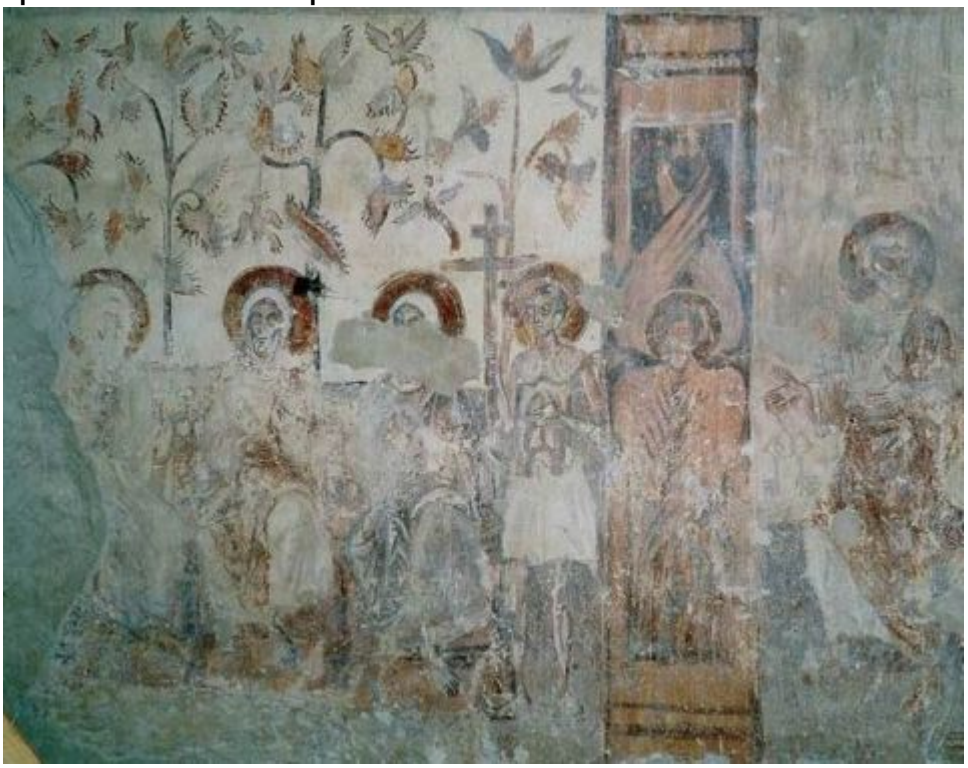
Индивидуальность мастера снетогорских росписей в значительной степени воспитана уже на местной художественной традиции. В его рисунке узнается плавность очертаний, отказ от детализации, масштабная значимость крупных форм, свойственные для псковских икон конца XIII в. («Илья пророк» из Выбут, илл. 292), хотя в основе этого явления конечно же лежит провозглашенный палеологовским искусством возврат к скульптурности антикизирующих образцов. За округлостью очертаний в Снетогорских фресках угадывается небывалая внутренняя мощь.

292. Ангел из «Вознесения». Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

Едва ли не главной особенностью снетогорских росписей является их колорит, построенный на сочетании темных сближенных тонов – темно-лиловых и фиолетовых, красной и коричневой охр, оливковой зелени, на фоне которых яркими пятнами смотрятся светло-желтые нимбы, небольшие вкрапления киновари, обильные белые жемчуга, высветления складок и как правило многочисленные сопроводительные надписи. именно эта система колорита, строгого и аскетичного по своей природе, позволяющего создавать эмоционально возвышенную атмосферу напряженной молитвенной сосредоточенности, найдет наиболее полное выражение в памятниках второй половины XIV в., которые будут вдохновлены идеями исихазма. Примечательно, что в византийском искусстве эти тенденции проявились лишь в немногих памятниках конца XIII – начала XIV в., то есть еще до

того, как исихазм стал связываться с именем Григория Паламы и получил широкое распространение по всему восточнохристианскому миру. В этом отношении росписи собора Снетогорского монастыря приобретают особое значение, поскольку именно они стоят у истоков художественной традиции, связываемой исследователями с влиянием паламизма и получившей широкое распространение в русском искусстве конца XIV и XV вв.

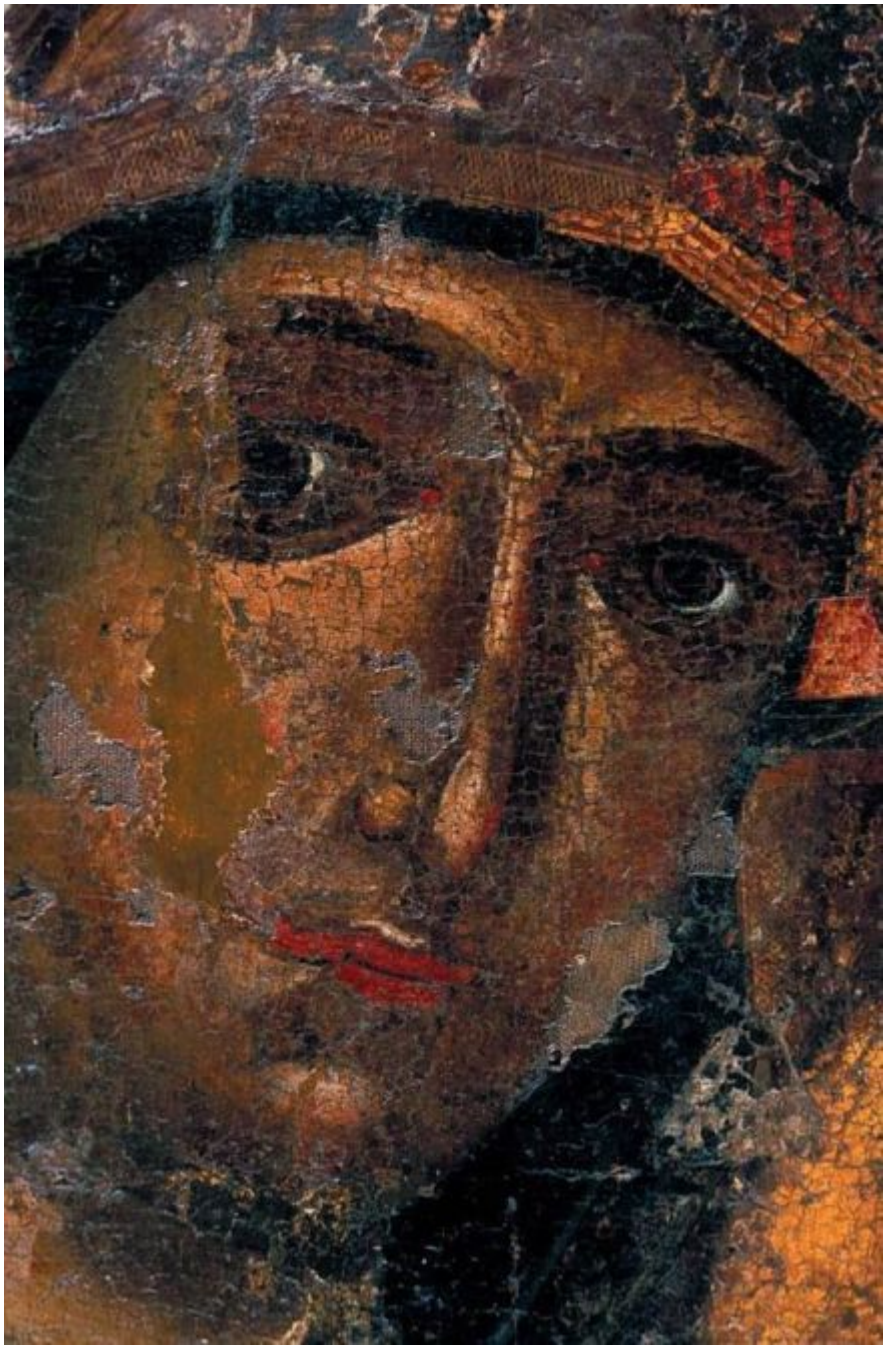
293. Рай. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.



Иконный фонд Пскова первой половины – середины XIV в. немногочислен, и, кроме того, среди исследователей о нем нет единодушного мнения. Открывает иконопись Пскова «Богоматерь Одигитрия» (ПГОИАХМЗ, ныне на реставрации в ВХНРЦ) – икона, созданная еще в конце XIII столетия (илл. 294), но обнаруживающая несомненные параллели с искусством Снетогорских фресок. В образах «Богоматери Одигитрии», как и «Ильи пророка» из Выбут, чрезвычайно трудно уловить местные настроения. Художник мыслит общими категориями, в равной степени характерными для искусства различных регионов. И все

же можно отметить усиление конструктивного начала и в написании складок одежд, и особенно в живописи ликов Богородицы и Младенца, которые находят отчетливые параллели во фресках собора Снетогорского монастыря (илл. 292: ангел из «Вознесения»). Эта конструктивная определенность в построении образа останется неотъемлемой чертой псковской живописи последующих столетий.

294. Богоматерь Одигитрия. Деталь. Начало XIV в. Псковский музей-заповедник



Среди нескольких псковских икон первой половины – середины XIV в., стилистически близкой к росписям Снетогорского собора оказывается «Крещение» из церкви Успения с Пароменья (илл. 295). Икона выполнена в характерном сдержанном коричневатом колорите, где фоном служит не традиционное золото или охра, а серебро, придающее живописи серый оттенок. Как и во фресках, фигуры ангелов сочетают в себе поры, движения и монументальную

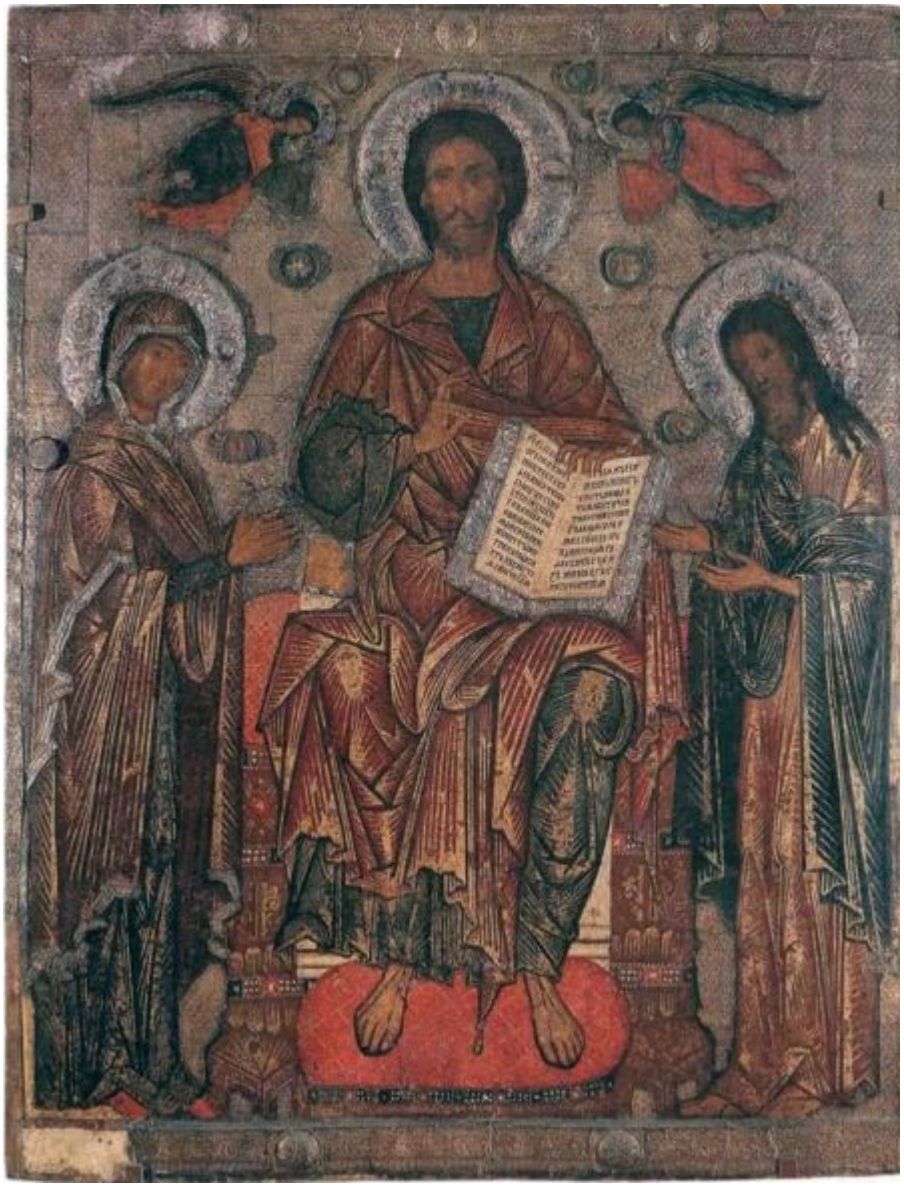
статичность, что подчеркнуто их повторяющимися позами. Их лики обладают крупными, пластически выразительными и даже чуть утяжеленными чертами, тогда как обнаженная фигура Христа написана в подчеркнуто сухой манере, где в лепке формы преобладает линия и пастозный мазок. В то же время, по сравнению со снетогорскими фресками, здесь ощущается больше тщательности и постепенности в проработке форм, особенно складок ангельских одежд. Если во фресках Снетогорского собора перед нами открывается процесс художественного поиска, то икона «Крещение» представляет собой следующий, более стабильный этап развития псковской живописи, когда формы экспрессивного языка приобретают устойчивые рамки. В этом отношении она созвучна памятникам круга фресок Волотова поля, и наиболее предпочтительной датой ее создания можно считать середину XIV столетия.

295. Крещение. Вторая четверть – середина XIV в. из церкви Успения с Пароменья во Пскове. Гос. Эрмитаж

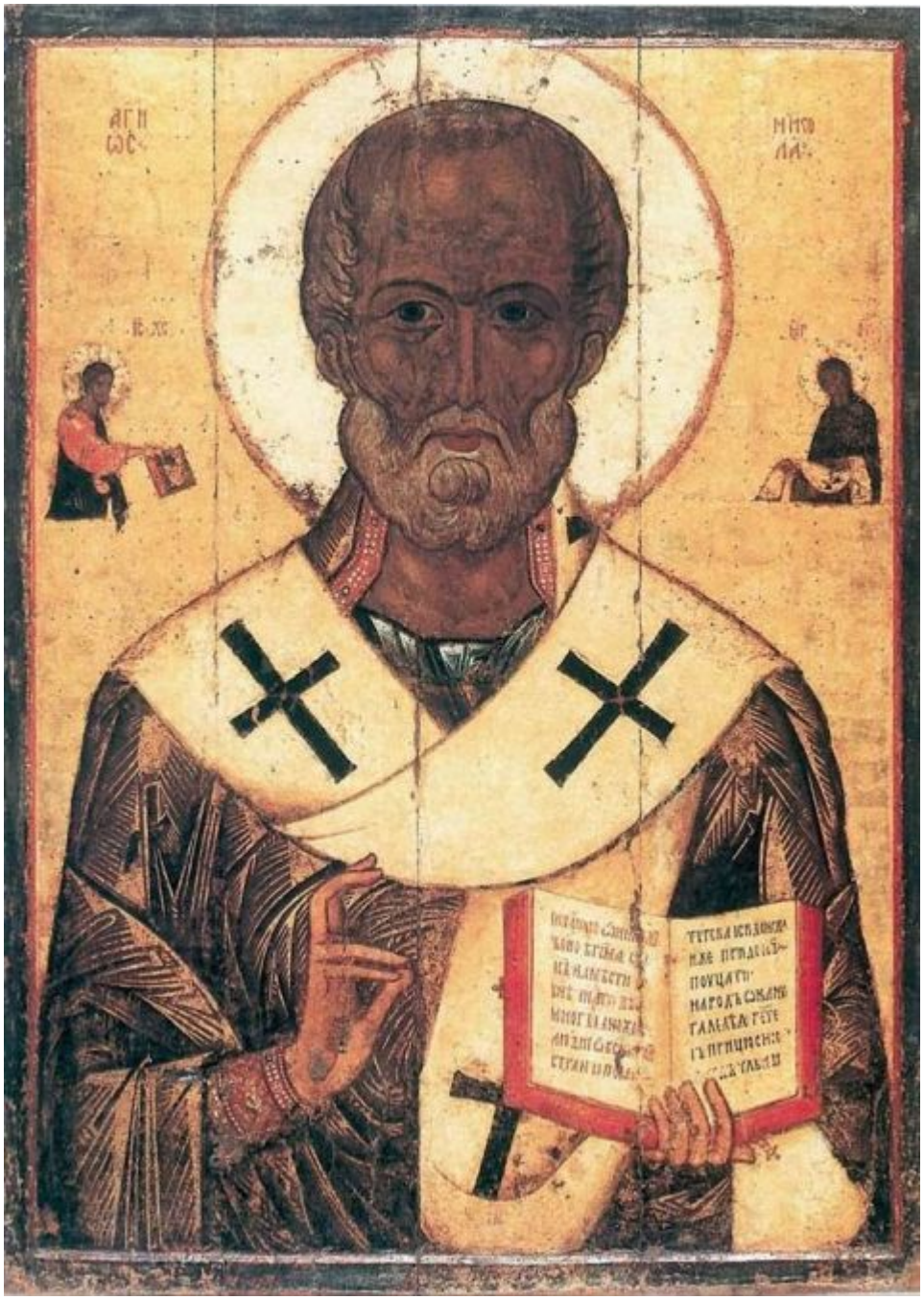
Две другие иконы – «Деисус» (ГРМ) и «Св. Николай Чудотворец» (ГТГ), созданные, видимо, в середине XIV в. или несколько позднее (илл.296:297), происходят из псковской церкви Св. Николы «от Кож» и представляют собой иную сторону псковской иконописи. Они часто объединяются в единую стилистическую группу, хотя в образе св. Николая Чудотворца можно увидеть приметы искусства второй половины XIV столетия, тогда как «Деисус» в большей степени обращен к образцам прошлого. Обе иконы проникнуты духом ретроспективизма и в них явственно просматриваются приметы древних образов. Так, лик Николы с аристократически правильными чертами лица и большими глазами, самоуглубленный взгляд которых направлен чуть в сторону от зрителя, больше напоминает образ этого святого из ладожской

Георгиевской церкви (илл. 137), чем памятники своей эпохи. использование обильного и крупного золотого ассиста, формирующего мощный рельеф фигур, также более характерно для живописи рубежа XII–XIII в. Святые на обеих иконах отличаются особым модулем пропорций с широкоплечими вытянутыми фигурами, в сравнении с которыми маргинальные фигуры – Христа и Богоматери на «Св. Николае» и два ангела на «Деисусе» – оказываются слишком мелкими. Примечательно, что именно такие масштабные соотношения в построении иконных изображений были характерны для ряда русских памятников позднего XII и XIII вв., связанных с княжеской средой. Ориентация на образцы аристократического искусства прошлой эпохи являлась, вне сомнения, программной установкой художников, исполнявших весьма специфический, вероятно, княжеский заказ. Примечательно, что подобный ретроспективизм с легким налетом консерватизма останется характерной чертой псковского искусства последующих веков.

296. Деисус. Середина XIV в. из церкви Николы от Кож во Пскове. ГРМ



297. Св. Николай Чудотворец. XIV в. из церкви Николы от Кож во Пскове. ГТГ



Сохранившиеся псковские произведения первой половины – середины XIV в. свидетельствуют о богатстве оттенков в местном искусстве, среди которых присутствует и стихийная сила Снетогорских фресок, и утонченный византинизм некоторых икон.

Произведения русской живописи первой половины XIV в. образуют пеструю картину. Это впечатление зависит не только от недостаточной сохранности памятников, но отражает

историческую реальность. Если в конце XIII в. русская культура лишь начинала приходить в себя после глубокого шока, причиненного татарским нашествием, то в первой половине XIV в. она просыпается, оживает.

Значение рассмотренного периода не ограничивается лишь самим фактом возрождения художественной деятельности на Руси. Восстановление Византийской империи в 1261 г., со столицей в Константинополе, коснулось жизни балканских народов, в том числе южнославянских стран, но не затронуло Русь. Выброшенная в XIII в. из контекста византийского культурного круга, с трудом и лишь частично сохранявшая свои давние, исторически сложившиеся связи с византийским миром, Русь долго оставалась на обочине общего движения, на далекой окраине православной общности, византийского содружества. И только в XIV в. она полностью возвращается в семью православных народов, получая в ней исключительно важную роль во второй половине столетия.

Вторая половина столетия

Фрески Новгорода

Вторая половина XIV столетия оказывается временем интенсивной художественной жизни, что выразилось в четкости стилистических формулировок и ясности эстетических приоритетов. Несомненно, определяющую роль в такой концентрированности художественного облика эпохи сыграла духовно-религиозная атмосфера, порожденная идеями исихазма.

Исихазм как одно из ведущих движений византийской религиозной мысли XIV столетия, опирался на многовековой опыт монашеской аскезы и, постепенно вызревая в монастырской среде Афона, стал завоевывать умы византийцев уже в начале XIV в., став, после череды драматических событий середины столетия, практически основой официальной идеологии Византийской империи эпохи ее заката. В основе воззрений исихастов лежало учение Православной Церкви, что человек может достичь личного и непосредственного общения с Божеством. Это общение основывается не на философских допущениях, а на личном церковном молитвенном опыте. Вырабатывается даже особая техника исихастской молитвы, усиливающая внутреннюю сосредоточенность молящегося, которая фокусирует все его внимание, всю его природу на молитвенном общении с Богом. В то же время, исихастская молитва отнюдь не была направлена на полное иссушение плоти, ее дематериализацию, но призывала тело, наряду с душой, участвовать в приобщении к воплощенному Слову. Эта форма душевно-телесной молитвы, известная уже со времен Макария Египетского и получившая на Руси наименование «умного [то есть внутреннего] делания», приобретает в эпоху исихазма особое распространение. Монахам-исихастам была свойственна особая внутренняя собранность и самоуглубленность, которая находит отражение и в определенных направлениях живописи, вдохновленных идеями исихазма. Так, образам святых, возникающих, например, в новгородских фресках этого периода, присуща особая

внутренняя сосредоточенность, которая заметно выделяется на фоне рафинированного искусства позднепалеологовского периода.

Один из главных учителей исихазма – архиепископ Фессалоник святитель Григорий Палама – указывает, что, подобно тому, как различаются солнце и его лучи, есть недоступная сущность Бога, которая не может быть сообщена человеку, но есть и Его сообщимая людям «деятельность» (или «энергия»), одним из проявлений которой является нетварный Фаворский свет, снисходящий на созерцателей-исихастов. Эта энергия через молитву преображает человека, его душу и тело, поэтому идея преображения становится принципиально важной темой исихастского богословия и искусства. Таким образом, главным предметом исихастского мировоззрения становится личность и индивидуальность человека на его пути постижения Бога и спасения в Боге. Идея соборности, характерная для эклессиологии средневизантийского периода, чужда исихазму, однако это религиозное направление отвергает и крайний индивидуализм. Так, ближайший соратник Григория Паламы константинопольский патриарх Филофей Коккин в одном из посланий против Никифора Григоры пишет, что возможность личного общения с Богом следует не замалчивать, а проповедовать и побуждать всех становиться причастниками божественного света.

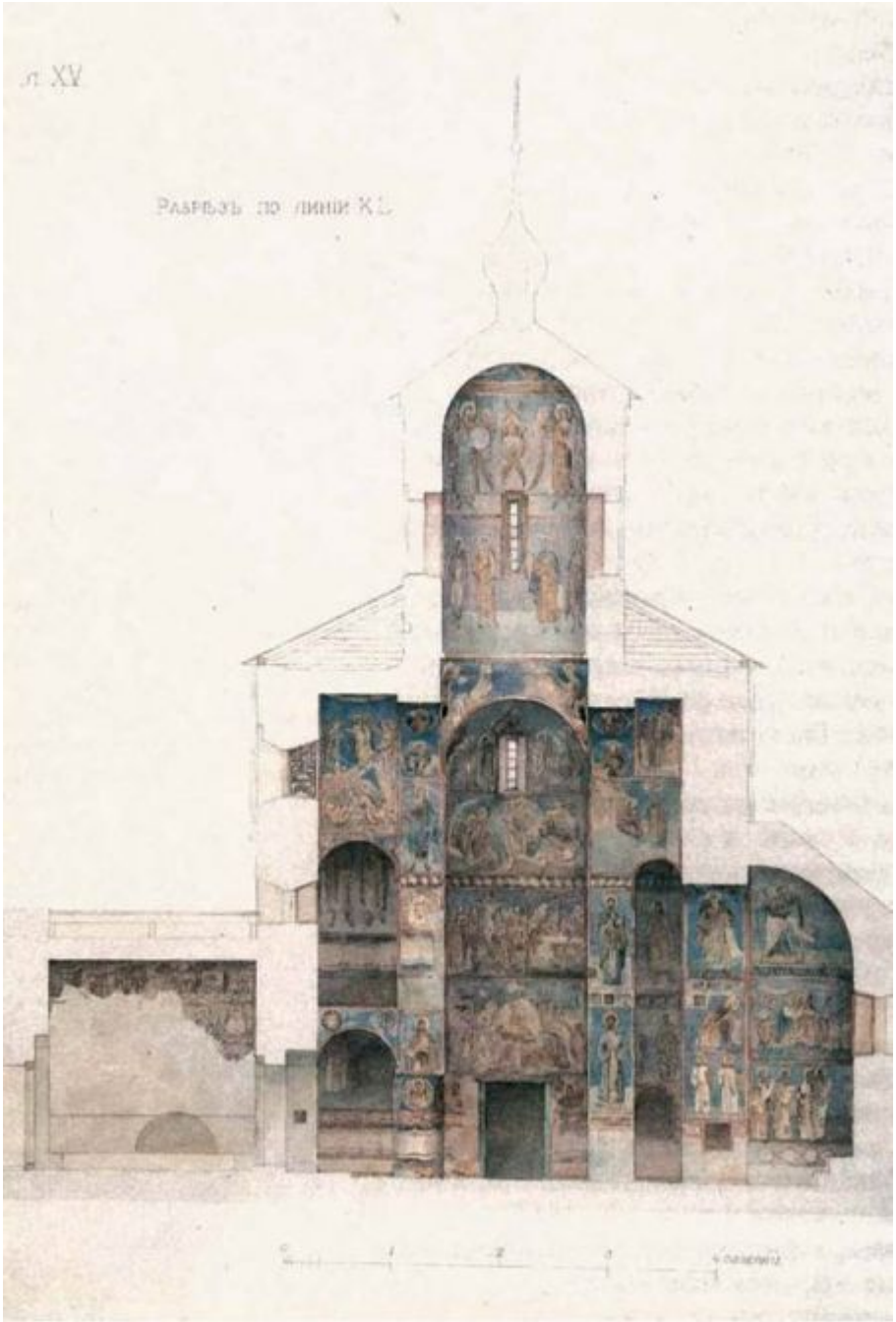
Исихазм в последней трети XIV в. становится религиозной практикой массового масштаба, распространяясь по всем уголкам восточнохристианского мира. опыт индивидуальной молитвы и личностного приближения к Богу, обретения Его энергий, преобразующих плоть и очищающих душу человека, теперь пронизывает всю жизнь византийского мира, проявляясь и в культуре, и в политике, и в быту. На Руси идеи паламизма получают своих новых приверженцев в лице таких выдающихся деятелей русской истории, как преп. Сергий Радонежский и его племянник Федор Симоновский, московский митрополит Киприан и суздальский архиепископ Дионисий. Эти идеи нашли яркое выражение в живописи, но, поскольку памятники Константинополя этого периода не сохранились, мы можем

судить об этом явлении по живописи византийской провинции и, прежде всего, по фрескам Новгорода.

Сохранившиеся памятники монументальной живописи Новгорода имеют довольно пестрый состав, свидетельствующий о многосложности художественной жизни города, в которой выявляются различные направления и влияния. Практически все известные фрески Новгорода относятся к последней трети XIV столетия, причем они довольно сильно отличаются от магистральной линии развития византийской живописи того времени, в которой преобладали классицизирующие настроения позднепалеологовского стиля. В это время в Новгороде работало много приезжих мастеров, которые обладали яркими творческими индивидуальностями и демонстрировали своим искусством широкий спектр стилистических течений позднего XIV столетия. Новгородские фрески этого времени, скорее всего, отражали общее состояние русской монументальной живописи, когда в разных городах Руси работали мастера из Византии и с Балкан, обогащая своим творчеством нарождавшиеся местные школы. Однако в памятниках Новгорода, несмотря на очевидное участие византийских мастеров, сохранился общий дух этого художественного центра с его эмоционально ярким, порой даже страстным выражением эстетических идеалов, в которых ясно проявлялись религиозные настроения эпохи. Создается впечатление, что заказчики росписей в выборе приглашаемых фрескистов руководствовались в первую очередь их художественными устремлениями, которые должны были соответствовать вкусам этого темпераментного города, и, более конкретно, личным пожеланиям заказчиков. В этом отношении новгородские росписи позднего XIV в., несмотря на различия стилистических ориентиров и разную степень эмоциональной выразительности, составляют достаточно целостную художественную картину, монолитность которой предопределена устойчивостью местных вкусов и приоритетов. Так, благодаря отбору мастеров определенных стилистических направлений, кристаллизуется художественный облик новгородской культуры.

Бесспорно, центральным памятником новгородской монументальной живописи середины XIV в. являются росписи церкви Успения на Волотовом поле, располагавшейся на окраине Новгорода. Летопись сообщает, что храм был расписан в 1363 г. по инициативе новгородского архиепископа Алексия – одного из самых ярких деятелей Русской Церкви этого периода. Храм был полностью разрушен в 1941 г., но, к счастью, фрески были подробно сфотографированы, частично скопированы, тщательно описаны, благодаря чему мы имеем возможность составить общее представление об этом выдающемся памятнике (илл. 298). До разрушения храма росписи сохранялись практически в полном объеме, покрывая стены и своды небольшой Успенской церкви, которая отличалась очень скромными размерами (7х9 м). Благодаря небольшим объемам храма его интерьер создавал ощущение камерности и уюта, а живопись, выполненная в масштабах, соразмерных человеческой фигуре, была легко обозрима практически из всех точек церкви. В выборе и расположении сюжетов здесь в известной степени прослеживается повторение некоторых узловых элементов системы декорации Новгородской Софии, что, впрочем, показательно и для других новгородских памятников этой эпохи. В то же время, в волотовских фресках, несомненно, проявилось влияние новых идей и тем, распространившихся в палеологовскую эпоху. Так, лейтмотивом росписи оказывается тема Софии Премудрости Божией, которая раскрывается и через сопоставление Христологических и богородичных сюжетов, и через ветхозаветные прообразы и гимнографические иллюстрации, среди которых центральное место занимают образы Богородицы как храма Премудрости.

298. Успенская церковь на Волотовом поле близ Новгорода. Разрез по оси запад-восток



Верхние регистры росписи были отведены под традиционные сюжеты. Так, купол занимала фигура Пантократора в окружении небесных сил и пророков, расположенных в простенках окон барабана (илл.299:300). Евангелисты в парусах (илл. 301) и пророки на сводах арок дополняли эту традиционную часть программы. Однако уже в композициях парусов появляются изображения персонификации Премудрости – ангела с ромбовидным (так называемым

«софийным») нимбом, который диктует евангелистам откровение благой вести (илл. 302). Своды и люнеты заняты сценами евангельской истории, тогда как средняя зона отведена под сюжеты Протоевангельского цикла, где раскрывается история Богородицы. Сопоставление этих двух циклов призвано показать, как, в образе Богородицы, в истории Ее чудесного рождения, воплощаются ветхозаветные пророчества о пришествии в мир Бога-Логоса, Христа-Ангела Премудрости, воплотившегося через Богородицу. Сама Богоматерь, в иносказательных или буквальных сюжетах, предстает перед зрителем как зримый образ храма Премудрости, вместившего в Себе высшее Божество. Одним из центральных образов храма, раскрывающих основную идею иконографической программы, оказывается медальон с Богоматерью Знамение в зените западного свода, где Богородицу и воплотившегося в Ее лоне Младенца-Христа окружает текст гимна Косьмы Маюмского, где Мария прямо называется храмом Премудрости (илл. 303).

299. Пророки Даниил и Аввакум. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

300. Пророк Исайя. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

301. Евангелист Иоанн с Прохором. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

302. Евангелист Лука и София Премудрость Божия. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

303. Богоматерь Знамение с Младенцем. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

Поэтические аллюзии Ветхого Завета и гимнографические образы богослужебных текстов буквально пронизывают всю роспись Успенской церкви, сосредотачиваясь в изображениях самих гимнографов – Косьмы Маюмского и Иоанна Дамаскина (илл.304:305), которые, с широко развевающимися свитками, поклоняются Богоматери, восседающей на троне в конхе алтарной апсиды. Уникальный по своему составу подбор ветхозаветных прообразов Богоматери представлен в притворе церкви, предваряя вход в основной объем храма. Здесь акцент вновь сделан на софийной тематике: Богоматерь как храм Премудрости предстает перед нами в ветхозаветных пророческих видениях, которые дополнены образами, почерпнутыми из Христианской гимнографии. Главными в росписях притвора, таким образом, оказываются иллюстрации на темы знаменитой притчи Соломона «Премудрость созда себе дом», истории Иакова («Единоборство Иакова с ангелом» и «Лествица Иакова») и Моисея («Моисей получает скрижали», «Моисей в Скинии завета»).

304. Св. гимнограф Иоанн Дамаскин. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

305. Св. гимнограф Косьма Маюмский. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

Волотовские росписи принадлежат кисти выдающегося византийского художника – философа и виртуоза, мистика и учителя, собравшего вокруг себя артель мастеров, которые прониклись его художественными концепциями и работали с ним на одном дыхании и в едином стилистическом направлении. Манера этого художника кажется, на первый взгляд, абсолютно неповторимой и глубоко личностной, и лишь пристальный анализ позволяет выявить работу его учеников, фрески которых расположены в маргинальных зонах декорации храма. Индивидуальность главного мастера выражена чрезвычайно ярко и определенно, и изображения, написанные его подмастерьями, скорее пытаются воспроизвести его искусство, чем характеризуют их собственную манеру. Тем не менее, участие нескольких художников в декорации Успенской церкви говорит о том, что перед нами не просто неповторимое творчество гениального художника-одиночки, но выражение определенного стилистического направления, в своеобразии

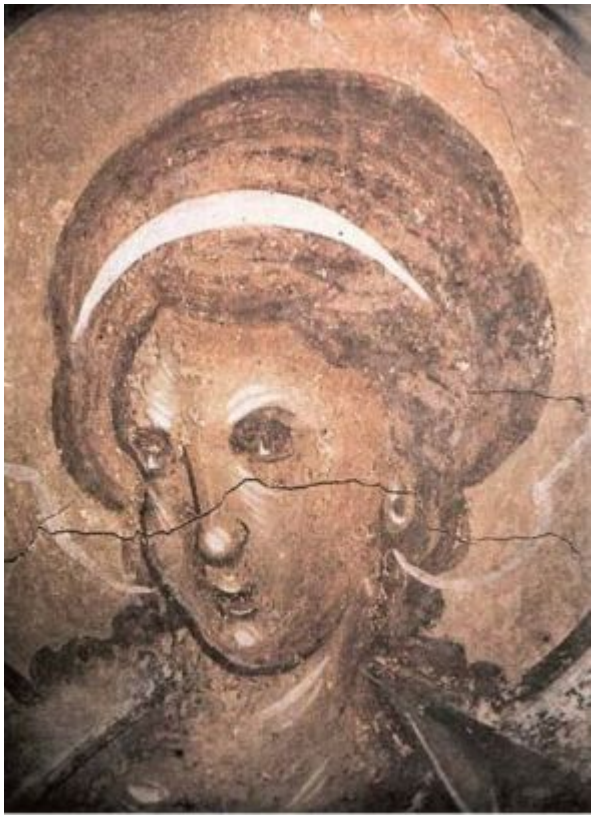
которого исследователи справедливо видят прямое влияние идей исихазма.

Мир волотовских фресок в определенной степени напоминает росписи Снетогорского монастыря. Здесь также преобладает личность художника, трепетного и чувствительного, эмоционально открытого, и в то же время глубоко осознающего философский смысл изображаемых им событий (илл. 306). В чем-то схожа и манера исполнения, где главенствует быстрый, экспрессивный и в то же время предельно обобщенный рисунок, а живописная структура фрески сведена до простого и лапидарно выразительного минимума (илл. 307). Как и в псковском памятнике, здесь преобладают сдержанные красно-коричневые, палевые, желтые и оливковые цвета, краска положена как бы в растирку, тонким прозрачным слоем, а в построении формы полностью отсутствуют сложные и плотные цветовые проработки, которые в других памятниках этой эпохи собственно и облекают изображения материей (илл. 308). Но, вне сомнения, в волотовских росписях все эти категории, проявившиеся уже во фресках Снетогорского монастыря, обретают куда более отточенное и изысканное выражение, что определяется не только яркой индивидуальностью ведущего мастера и четкостью его стилистических приоритетов, но и его несомненной греческой выучкой, знанием и использованием всей системы приемов искусства Палеологовской эпохи.

306. Симеон с Младенцем из «Сретения». Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

307. Адам из «Сошествия во ад». Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

308. Архангел. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.



Одна из главных созидательных функций в волотовских фресках принадлежит белильной проработке формы, которая несет в себе всю полноту выразительности. Очень свободный рисунок, мастерски отточенный, изысканный и виртуозный в исполнении, определяет прихотливые контуры изображений, а белильные оживки, положенные либо импрессионистически сочными мазками, либо энергичными линиями и штрихами, либо прозрачными рефлексами, преображают форму и оживляют плоскость раскраски, придавая ей фактурность и пластичность (илл. 309). Наиболее отчетливо гениальная простота художника волотовских фресок проявляется в его динамичных композициях и расстановке фигур. Он абсолютно свободно располагает персонажи своих фресок, невзирая на сложности архитектурных форм храма («Вознесение», илл. 310; «Сретение», илл. 311), заставляя их двигаться столь энергично, что, казалось бы, сбалансированность композиции неизбежно должна нарушиться. Тем не менее, ему никогда не отказывает чувство уравновешенности и композиционной гармонии, за которыми явственно ощущается византийская выучка,

воспитанная на античных образцах. истинный архитектурно-художественный синтез, присущий античной культуре, явственно проявлялся в этих росписях, создавая необычайно гармоничное ощущение сосуществования стенописи и архитектурных форм.

309. Неизвестный пророк Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

310. Вознесение. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

311. Сретение. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

Искусство волотовского мастера буквально источает античные реминисценции, однако вспоминаются здесь не классические произведения Фидия, а исполненные порывистого движения скульптуры Скопаса или – более всего –

импрессионистические фрески Помпей. Если же обратиться к античной традиции в памятниках средневековой живописи, то живейшим образом вспоминаются фрески IX в. В Кастельсеприо близ Варезе, в Ломбардии. Рисунок волотовского мастера поражает своей подвижностью, свободной как дыхание, и в то же время абсолютной безупречностью и точностью. Форма, ограниченная контурами рисунка, едва сдерживает импульсивность его персонажей, однако динамика фигур никогда не случайна, а всегда обусловлена содержанием образа, эмоциональным переживанием сюжета, будь то до предела напряженные фигуры Иоакима и Анны из «Сретения» (илл. 311), или согбенная спина уходящего в храм первосвященника в «Отвержении даров» (илл. 312), которая лучше любого скорбного лика выражает трагизм и кажущуюся безысходность события.

312. Отвержение даров. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

В динамичных позах волотовских святых практически нет стандартных положений, а их лики, хотя и имеют

повторяющийся и даже отчасти условный набор физиогномических черт, обладают своей живой индивидуальностью. За всем этим, конечно же, стоит необычайно яркая фигура мастера, его неповторимая художественная личность. Однако чрезвычайно важно и то, что именно в волотовских фресках индивидуальное вживание в образ, глубоко личностное и эмоциональное его переживание становится одной из определяющих категорий. Художник открывает перед нами трепетный и хрупкий внутренний мир своих персонажей, пронизанный духом поэтической образности, которая не только расширяет иконографическую наполненность волотовских фресок, но и формирует художественный язык этих росписей.

Принципы, сформулированные во фресках Успенской церкви Волотова поля, очень точно выражали основную религиозную формулу исихазма, в котором идея личного, индивидуального приближения к Богу и преображения человека являлась доминантной. Божественные энергии в виде отблесков неземного света, написанных очень быстрыми и легкими мазками белил, оживляют аморфную материю, придают ей новый динамический импульс. Эта же энергия, изменяющая косную природу человека или события, находит выражение в особой подвижности фигур, динамичности композиционных построений. Сама материя показана в наиболее аскетичной форме – как бы иссушенная, лишенная природной цветовой наполненности, она своей палитрой скорее напоминает пустыню, и поэтому ее преображение, происходящее на наших глазах, смотрится как истинное обретение новой жизни. В то же время образы становятся полностью обращенными в себя, взгляды их маленьких, подобных бусинкам глаз направлены внутрь, сосредотачивая свою молитву в собственной душе. В этом искусстве отсутствует пафос соборности и социального служения, или религиозной стойкости перед лицом реальной опасности, которыми исполнены героические образы XII или XIII столетий. Напротив, молитвенная сосредоточенность волотовских святых глубоко индивидуальна, личностна и отрешена от мирских

проблем, но чем глубже переданы религиозные ощущения образа, тем весомее становится художественное звучание всего ансамбля.

Формула Волотовских фресок вряд ли явилась результатом только лишь гениального озарения неизвестного нам художника. Подобная художественная концепция, столь адекватно выражавшая сущность новых религиозных идей, захвативших все слои византийского общества, конечно же, была сформулирована в недрах византийской, более того – придворной константинопольской культуры. Однако собственно в византийской живописи эта стилистическая формула не получила отчетливого и лапидарного выражения, если только не предположить, что все памятники подобного направления погибли. Во многих византийских росписях такое искусство присутствует как фон, весьма существенный, создающий определенное религиозное настроение и духовное напряжение, но все же как фон маргинальный, лишь обогащающий своей тональностью общее звучание памятника. Тем более примечателен тот факт, что в Новгороде эта художественная культура нашла для себя самую благодатную почву. Об этом свидетельствуют не только росписи церкви Успения на Волотовом поле, но и созданные вслед за ними, в последней четверти XIV столетия, ансамбли церквей Спаса Преображения на Ильине улице и Федора Стратилата на Ручью.

Долгое время было принято рассматривать три новгородских ансамбля как последовательные явления одной цепи, генетически связанные между собой и отражающие поступательное развитие данного художественного направления или стиля. В этой цепочке главенствующее положение, естественно, отводилось Феофану Греку и созданным им в 1378 г. росписям церкви Спаса Преображения. Само имя Феофана, его известность, пиетет и преклонение, которые испытывали перед ним даже современники, – все это делало его присутствие в данном художественном процессе определяющим, а участие доминантным, тогда как авторы других названных росписей оказывались лишь последователями его искусства, своего рода дополнениями в

гениальном творчестве прославленного грека. Несмотря на то, что росписи Волотовской церкви созданы на 15 лет раньше новгородских фресок Феофана, именно последнему приписывалось создание того индивидуального стиля, который, при всех различиях, несомненно объединяет фрески этих новгородских храмов. иными словами, индивидуализированность художественного языка, которая в равной степени свойственна всем трем ансамблям и по существу является приоритетным качеством этого стилистического направления, была понята как отражение индивидуальности Феофана Грека, чьи художественные откровения были повторены и развиты его талантливыми учениками и последователями, в том числе и художниками, расписавшими церкви Успения на Волотовом поле и Федора Стратилата на Ручью. Так, базовый признак данного стилистического направления был понят как проявление художественного гения Феофана Грека.

Такому пониманию и оценке личности Феофана Грека, естественно, способствовал и тот ореол славы и легендарного преклонения, который окружал имя этого художника уже на рубеже XIV–XV столетий. известное свидетельство Епифания Премудрого о личности Феофана, содержащееся в его письме к Кириллу Тверскому, отмечает характерные особенности его творчества, которые как нельзя лучше соответствуют простой и свободной, могучей и в то же время артистически утонченной манере фресок церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Епифаний пишет: «Когда я жил в Москве, был там и преславный мудрец, искуснейший философ Феофан, родом грек, известный книжный художник и лучший живописец среди иконописцев, который расписал много разных каменных церквей – более сорока: несколько в Константинополе и в Халкидоне, а также в Галате, в Кафе, в Великом Новгороде и в Нижнем. И в Москве расписаны им три церкви: Благовещения Пресвятыя Богородицы, Св. Михаила Архангела и еще одна. … Он же, казалось, писал сам по себе (то есть без образцов – *В.С.*) и беспрестанно двигался, беседовал с приходящими, но,

обсуждая все нездешнее и духовное, внешними очами видел земную красоту».

Деятельность Феофана Грека на Руси, благодаря различным историческим свидетельствам, вырисовывается достаточно полно, хотя его биографам приходится делать и существенные допущения. Его судьба прочно связана с главными событиями русской истории этого периода – борьбой с татарским игом, укреплением власти московских князей, событиями церковной жизни Руси, которые были направлены на централизацию церковной власти под эгидой Москвы, широким распространением в русской, преимущественно монашеской среде идеалов исихазма. Весьма вероятно, что в византийский период своего творчества Феофан уже был связан с Киприаном, будущим митрополитом Руси, убежденным исихастом и последователем Григория Паламы и Филофея Коккина, и его активная художественная деятельность в Новгороде, Нижнем Новгороде и Москве вдохновлялась именно главой Русской Церкви. Однако нестабильность во взаимоотношениях великого князя Дмитрия Донского и Киприана привела к тому, что начало русского периода в творчестве Феофана пришлось не на Москву, а на Новгород, где он в 1378 году расписывает церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Известно, что затем Феофан несколько лет работал в Нижнем Новгороде, куда он был приглашен, видимо, по инициативе Дионисия Суздальского, также одного из самых активных проповедников исихазма на Руси, бывшего тогда игуменом нижегородского Благовещенского монастыря. По смерти Дмитрия Донского, после многих лет изгнания, Киприан в 1390 г. занимает митрополичий престол в Москве, и сюда же переезжает Феофан Грек который вплоть до своей кончины будет выполнять многочисленные заказы митрополичьего и великокняжеского дворов. Так, в 1392 г. он, вероятнее всего, руководит работами в Успенском соборе Коломны, который приобрел особое значение как храм-мемориал, возведенный Дмитрием Донским и связанный с Куликовской битвой 1380 г. Далее Феофан работает в Московском Кремле – его артель в 1395 г. расписывает церковь Рождества Богоматери Московского Кремля, в 1399 г. –

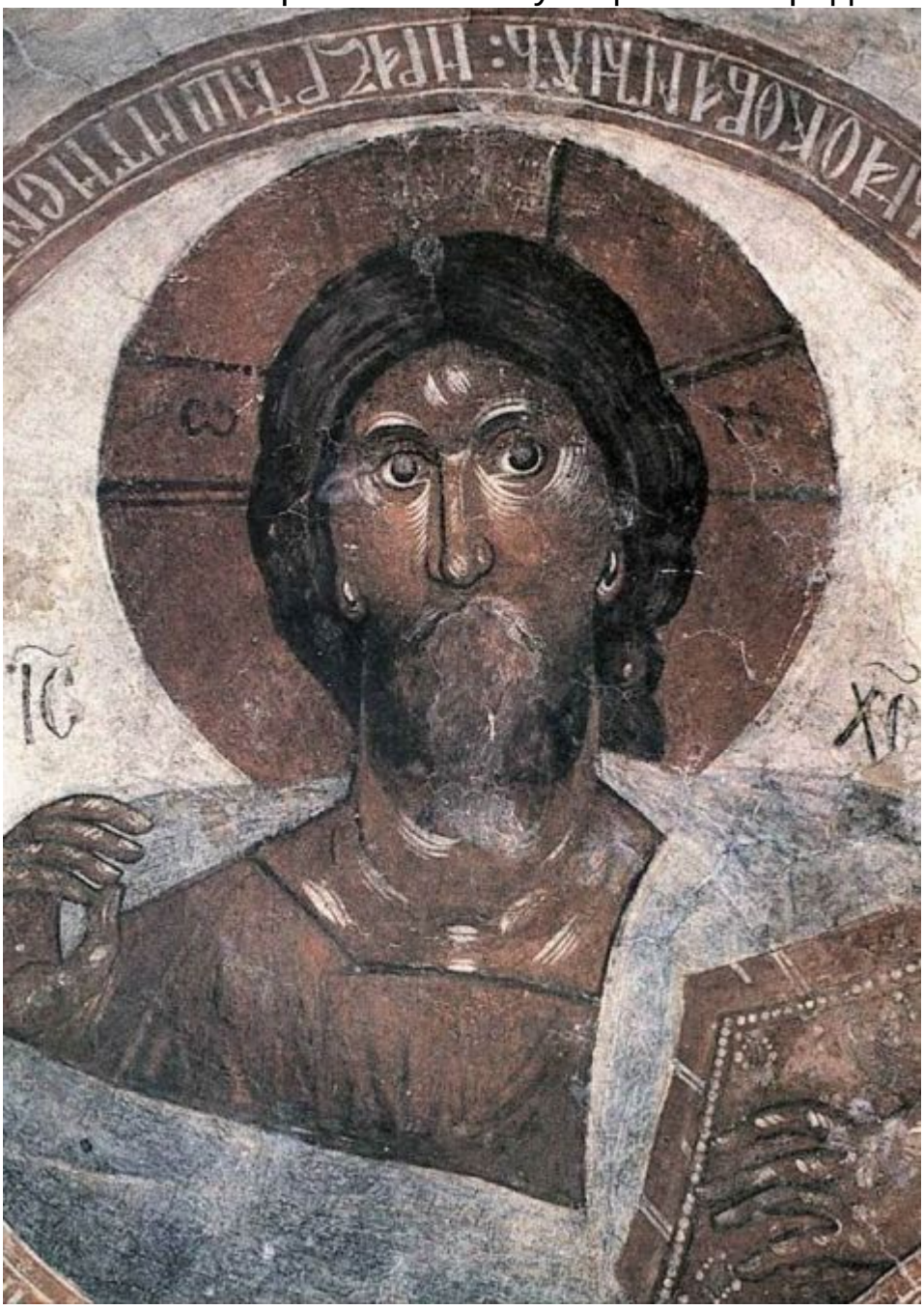
Архангельский собор, наконец, в 1405 г. В Благовещенский собор, являвшийся домовой церковью московских князей, что свидетельствует о высочайшем статусе Феофана Грека как главного придворного живописца. К сожалению, все перечисленные работы Феофана погибли, и лишь в Новгороде сохранилось единственное его достоверное произведение – фрески Спасо-Преображенской церкви. Весьма примечательно, что роспись, согласно сообщению III Новгородской летописи, была создана по заказу некоего боярина Василия Даниловича и жителей Ильиной улицы, на которой и по сей день стоит Преображенский храм.

Фрески Спасо-Преображенской церкви, пострадавшие от многочисленных пожаров и ремонтов, дошли до нас лишь во фрагментах, однако и эти участки позволяют составить отчетливое представление о стиле и методе работы Феофана, о его темпераменте и идеалах. Сохранные участки росписи показывают, что система декорации Спасо-Преображенской церкви в целом следовала принятым стандартам, хотя отдельные детали характеризуют Феофана, пользуясь словами Епифания, как «преславного мудреца и искуснейшего философа». Так, в куполе расположен величественный образ Вседержителя, окруженный небесными силами и ветхозаветными святыми (илл. 313). Однако в простенках барабана представлены не традиционные пророки, а ветхозаветные праведники и праотцы, олицетворяющие собой весь человеческий род: Адам, Авель (илл. 315), Сиф, Енох (илл. 314), Ной, Мельхиседек (илл. 317), пророк Илья (илл. 316) и Иоанн Предтеча (илл. 318). и как будто в их уста вложена молитва, возносимая за все человечество, текст которой, взятый из 101-го псалма, окружает медальон со Вседержителем: «Господи, из небеси на землю призри, услышати воздыханья окованных и разрешити сыны умерщвенных, да проповедает имя Господне в Сионеи (Пс.101:20–22).

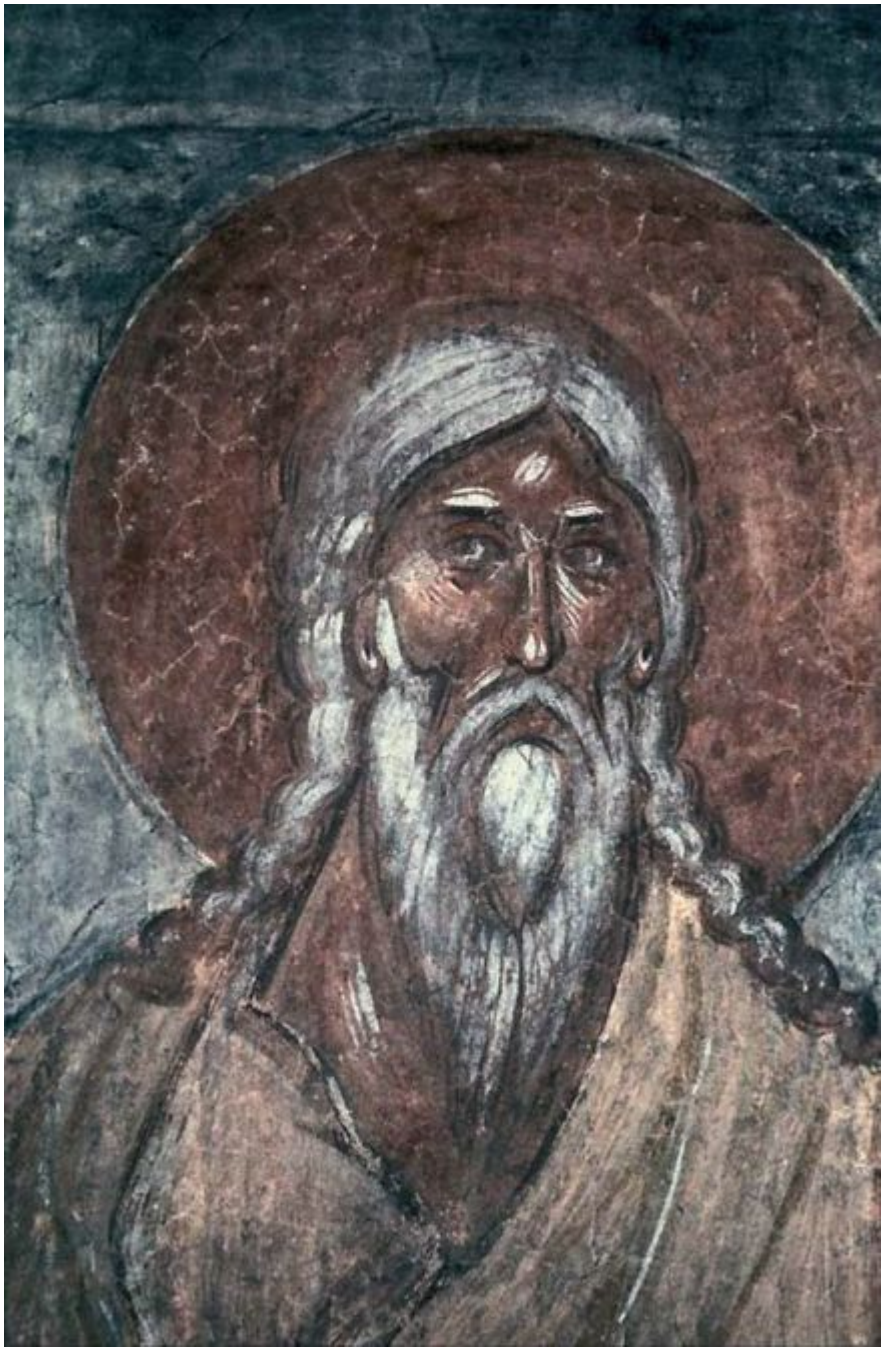
Алтарную апсиду занимают традиционные сюжеты – «Причащение апостолов» и «Служба св. отцов», которая распространяется и в объемы жертвенника и дьяконника. На

северной и южной стенах сохранились небольшие, но выразительные участки «Рождества Христова»

313. Феофан Грек. Христос Пантократор. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.



314. Феофан Грек Праотец Енох. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.



315. Феофан Грек. Праотец Авель. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

316. Феофан Грек. Пророк Илья. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

317. Феофан Грек. Праотец Мельхиседек. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

318. Феофан Грек. Иоанн Предтеча. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

«Крещения» и «Успения», взаимное расположение которых показывает, что евангельское повествование следовало наиболее традиционной фонологической последовательности и

включало лишь основные сюжеты. Но, судя по разрозненным фрагментам, предпочтительное место в системе декорации было отведено отдельным фигурам святых, которые располагались по всему объему храма. Наиболее сохранными среди них оказываются изображения святых жен, занимавшие склоны арок в западной части храма под хорами.

Наиболее полный цикл фресок сохранился в небольшом приделе, который находится в северном объеме на хорах и посвящен Святой Троице. Троицкий придел, вероятнее всего, предназначался для совершения богослужений во время Великого поста, когда, согласно церковному уставу, совершается Литургия Преждеосвященных даров, составителем которой является Григорий Двоеслов папа Римский, а именно он представлен в сокращенном варианте композиции «Служба св. отцов», расположенной в восточной зоне небольшого придельного помещения. Впрочем, согласно иной интерпретации здесь изображен св. Петр Александрийский перед престолом (илл. 319). Всю плоскость стены над «Службой» полностью занимает «Троица» (илл. 320), изображение Которой осеняет пространство придела, в то же время, олицетворяя буквально и символически небесный престол, у которого совершается представленная ниже литургия.

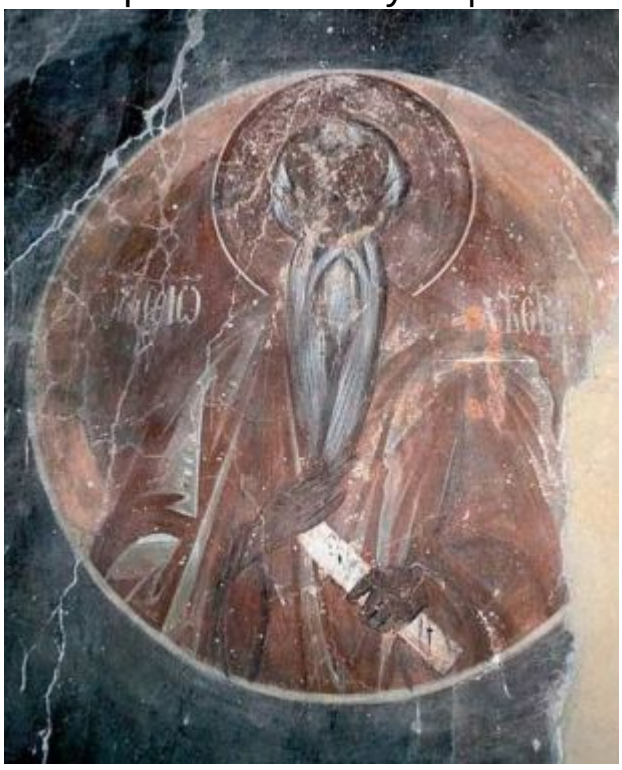
319. Феофан Грек. Служба святых отцов. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

320. Феофан Грек. Св. Троица. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

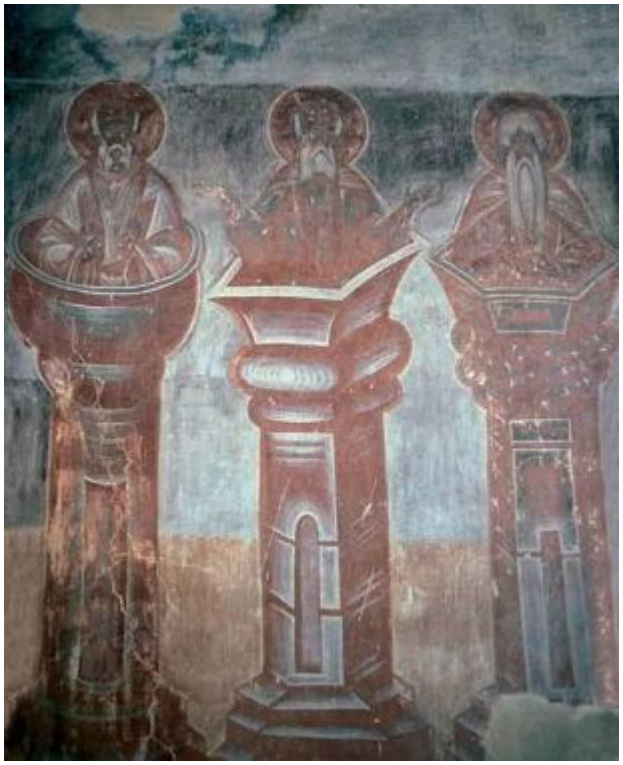
Состав изображений, занимающих остальные участки стен Троицкого придела, даже в нынешней фрагментарной сохранности, показывает, насколько тщательно и точно Феофан выбирает святых для реализации задуманной им программы. Троицкий придел, находящийся на втором этаже церкви, осмысляется как зона реального приближения к Божеству, одна из ступеней молитвенного восхождения. Это восхождение осуществляется по духовной «Лествице», образ которой, созданный Иоанном Лествичником в его знаменитой книге, был олицетворением Христианской аскезы и на протяжении многих веков вдохновлял монахов-аскетов, в уединенных молитвах стремившихся к стяжанию Св. Духа. Именно поэтому главное место в декорации придела уделено образам преподобных

отцов, которые буквально олицетворяют ступени духовного совершенствования. Среди них выделяется медальон с изображением св. Иоанна Лествичника, автора «Лествицы», помещенный Феофаном на северной стене у самой восточной части придела, чем он иерархически выделяется среди других монашеских изображений (илл. 321). На западной стене располагаются фигуры пустынников и анахоретов, и среди них представлен св. Акакий – чрезвычайно редко изображаемый святой, чьи подвиги смирения и исповедания веры описаны в той же «Лествице». Рядом, в верхней зоне южной стены придела, помещены фигуры пяти столпников, которые буквально держат на себе примыкающий свод, в полном смысле слова олицетворяя собой столпы веры (илл. 322). В то же время эти святые достигли верхней ступени восхождения по духовной «Лествице», вознеслись на башню или столп, который мыслится здесь как вершина земного пути к Богу.

321. Феофан Грек. Преп. Иоанн Лествичник. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.



322. Феофан Грек. Столпники. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.



Троицкий придел представляет собой маленькое, но сильно вытянутое вверх помещение, в котором чрезвычайно трудно соблюсти принципы фресковой декорации, требующие обозримости изображений, их художественной выразительности, и в то же время ясности смысловой программы. Тем не менее, синтез монументальной живописи и архитектуры, найденный Феофаном Греком, обретает здесь свою индивидуально яркую и одновременно четкую реализацию. Замечание Епифания Премудрого о том, что Феофан Грек «писал сам по себе», не пользуясь какими-либо иконографическими образцами, находит подтверждение в росписях Троицкого придела, где живопись, идеально вписываясь в сложные архитектурные формы, сохраняет композиционную целостность и структурность во взаимоотношении различных элементов декорации. Так, фигура центрального ангела в «Троице», с широко раскинутыми крыльями, как будто обнимающими все пространство композиции, идеально вписана в сложную криволинейную плоскость под сводом и уравновешена изображением дуба Мамврийского, заполняющего пустующий участок вверху сцены (илл.320:323). Чуть склоненной фигуре Сарры (а, вероятно, и

утраченного Авраама) вторят святители в расположенной ниже «Службе св. отцов», чем подчеркивается тождественность смысла обеих сцен. Обе композиции построены по принципу симметрии, но с незначительными сдвигами фигур и поз, что нейтрализует кривизну плоскости стены и вносит во фреску тот элемент подвижности, который и отличает живую и свободно исполненную живопись от «письма по образцам».

323. Феофан Грек. Центральный ангел из композиции «Троица Ветхозаветная». Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

Рисунок Феофана достигает во фресках Спасо-Преображенской церкви предельной обобщенности, в нем отсутствует детализация, а контуры форм обретают плавность и перетекают друг в друга волнообразными линиями, не создавая ни одного резкого или заостренного соединения. Палитра Феофана сведена до такого минимума, что на первый взгляд она кажется поврежденной или изменившейся под воздействием каких-то внешних сил. Собственно, все изображения написаны различными тональностями коричневых, охристых, темно-лиловых и красно-коричневых тонов, среди которых лишь изредка появляются светло-желтые тона золотистой охры или оливковая зелень. В качестве фона служат серо-синие или серо-фиолетовые покраски, и лишь энергичные

белильные высветления оживляют эту казалось бы однообразную живописную материю. Между тем, там, где живопись сохранила свою изначальную плотность, колорит при всей своей внешней скупости обретает ту полноту и жизненную наполненность, которая наиболее ярко может быть показана именно через сочетание максимально сближенных тонов, сохраняющих при этом разнообразие и изысканность. Так, например, изображение «Троицы» отличается редкой гармоничностью цветовых сочетаний и самодостаточностью всех художественных средств, в которых нет ничего лишнего, и, более того, невозможно представить ничего дополнительного – деталей сюжета, ярких цветовых пятен, сложных композиционных построений, то есть всего того, что, с точки зрения стандартов позднепалеологовского искусства, должно было бы оживлять или обогащать выразительность живописи.

В своем творчестве Феофан мыслит глобальными художественными категориями. Цвет в его понимании становится знаком материи, очищенной от всего наносного и лишнего, от яркости и пестроты. Эта материя, теплая по тону, мягкая и податливая по контуру, на наших глазах преображается небесным светом, который ложится на изображения белильными бликами в форме линий, оживок, мазков и легких прикосновений кисти. Высветления имеют очень четкие и иногда даже жесткие контуры, а их белый цвет обладает холодным звучанием, порой достигающим звонкости стального отблеска за счет тончайшей синеватой подкладки, положенной под белила.

Однако сочетание этих художественных категорий не несет в себе контраста, поскольку именно в этом сочетании и содержится весь созидательный пафос искусства Феофана. Так из земли (которую олицетворяет преобладающая в росписи красно-коричневая охра) Бог создает человека, вдыхая в него Дух, так материя очищается небесным светом, так человеческая плоть преображается божественными энергиями, создавая новую реальность и новую жизнь, к постижению которой и устремлены все помыслы Феофана и его единомышленников-

исихастов. И именно в отображении этой новой реальности – сущность живописи Феофана Грека, художника и творца.

Феофан Грек работает в крупном масштабе, лишь незначительно варьируя его в зависимости от содержания и местоположения изображения. Фигуры святых полны той идеально выверенной скульптурности, за которой сразу угадывается основа античной классики с ее идеальной сбалансированностью фигур и гармоничным соединением изящества и точного пропорционирования человеческого тела. Феофан избегает облегчения и утоньшения пропорций фигур ради создания более хрупкого и выразительного образа, что можно видеть, например, во фресках Успенской церкви на Волотовом поле. Напротив, его новгородские образы обладают крупными и обобщенными формами, за которыми ощущается небывалая мощь, монументальность помыслов, несгибаемая воля и почти осязаемая физическая сила. Судя по росписи Троицкого придела, фигуры располагались в пространстве храма достаточно свободно, при этом архитектоническая выразительность декорации сохранялась за счет общего для всех изображений крупного масштаба. Это впечатление усиливается тем, что все персонажи, будь то композиции или отдельно стоящие фигуры, расположены в чрезвычайно разреженном пространстве, из которого выведены все вспомогательные детали, а фон занимает значительную часть декоративной плоскости. В Спасо-Преображенской церкви найдено очень точное соотношение площади изображения и фоновой части росписи, так что фигуры ощущают себя абсолютно свободно, что акцентировано минимальным использованием разгранок, которые обычно, во множестве других средневековых росписей, делят плоскость стен храма на множество изобразительных ячеек. Во фресках Феофана, напротив, все направлено на создание предельно целостного внутреннего пространства церкви. Единый крупный масштаб изображений, сближенный неяркий колорит росписей, отсутствие частых вертикалей и горизонталей, членящих стену – все это было призвано создать картину нового мистического

космоса, в котором буквально парят фигуры святых и где царят законы Горнего мира и божественного бытия.

В отличие от фресок Успенской церкви на Волотовом поле, где все персонажи подчинены единому эмоциональному порыву, святые Феофана имеют более разнообразные психологические характеристики, причем часто они активно обращены к зрителю, словно источая духовную энергию. индивидуализация образов святых, несмотря на унифицированность приемов письма ликов, становится одной из главных особенностей фресок Феофана. Полная отрешенность от мира и самоуглубленность анахоретов и столпников Троицкого придела, божественное спокойствие ангелов из «Троицы», скорбное смирение св. Акакия, волевая целеустремленность в постижении Бога, написанная на лицах пророков барабана, наконец, поистине космическая глубина в лике Вседержителя – вот грани, характеризующие образность искусства Феофана. Его могучие святые во многом продолжают линию новгородских фресок раннего XII столетия, на которых, собственно, и формировался вкус многих поколений новгородцев. Таким образом, искусство Феофана, возросшее на византийских традициях, обретает в Новгороде свою вторую родину.

Во фресках Спасо-Преображенской церкви Феофан Грек предстает как врожденный монументалист, творящий легко и свободно, и при этом в совершенстве владеющий всеми тонкостями и премудростями фресковой декорации. Ремесло в его руках приобретает высшую осмысленность, когда каждое движение кисти, каждый слой краски содержит в себе не только традицию технических приемов, но обусловлен, прежде всего, художественной структурой произведения. именно поэтому искусство Феофана необычайно современно по своему звучанию и восприятию, так как в нем, что редко встретишь в средневековой живописи, отточенное умение художника-ремесленника и свобода художника-творца находят свое гармоничное соединение.

Росписи церкви Федора Стратилата на Ручью созданы в русле тех же стилистических идей и художественных концепций, что и рассмотренные фрески Феофана Грека и церкви Успения

на Волотовом поле. Сама церковь была построена в 1360–1361 гг., однако время создания фресок остается неизвестным и ориентировочно их можно датировать последней четвертью XIV в. В системе росписей храма прослеживается влияние уже рассмотренных нами ансамблей Успенской и Преображенской церквей, но в то же время здесь много и своего. Так, роспись барабана явно тяготеет к образцу Феофана. Здесь в куполе расположен медальон с Пантократором, который окружен тем же текстом, что и в росписи Феофана. Точно так же медальон окружен архангелами и херувимами, но в простенках барабана изображены не праотцы, а пророки, причем некоторые – например, пророк Моисей, повторяют схему и позу росписи Волотова поля. В декорации алтарной апсиды, помимо традиционных сюжетов – Богоматери на престоле, «Причащения апостолов» и «Службы св. отцов» – значительное место отведено циклу страстей Христовых, которые занимают среднюю зону апсиды и выходят на стены вимы и плоскости пилонов, обращенных внутрь алтарного пространства. Эти сцены, имеющие относительно хорошую сохранность, – поистине одно из лучших произведений новгородской живописи позднего XIV столетия. Своды и боковые стены храма отведены под сцены Христологического цикла, среди которых выделяется своей сохранностью и монументальностью «Сошествие во ад» на северной стене. Среднюю зону стен занимают фигуры св. Воинов, здесь же находятся изображения св. Константина и Елены, а также русских святых князей Владимира, Бориса и Глеба. Судя по сохранившимся фрагментам, западная стена была отведена под житийный цикл св. Федора Тирона, а на хорах располагался Богородичный цикл, включая «Покров Богоматери», которому был посвящен находившийся здесь придел.

Федоровские фрески не создают такой абсолютно целостной картины, опирающейся на волю одного ведущего мастера, как это выявлено нами в рассмотренных выше новгородских ансамблях. Здесь ощущается участие нескольких ведущих художников, и хотя они пишут в едином экспрессивно-лапидарном стиле, характерном также и для Феофана, и для

художника Волотова поля, их мастерство различно. Вероятно, участие нескольких самостоятельных художников явилось результатом условий выполнения данного заказа, детали которого мы, впрочем, вряд ли когда-либо узнаем. Не раз высказывалось мнение, что один из мастеров Федоровской церкви имел опыт совместной работы с Феофаном на создании фресок Спасо-Преображенской церкви, или же с создателем Волотовских фресок, что представляется вполне вероятным. Но в целом ансамбль церкви Федора Стратилата, обладая своей неповторимой индивидуальностью, создает совершенно иное впечатление и настроение, чем фрески Волотова поля или Феофана Грека. Иными словами, Федоровские фрески обладают своей абсолютной самоценностью и художественной самостоятельностью, и с предшествующими памятниками их не роднит ни ученическая преемственность, ни эволюционное изменение стиля. В то же время, принципиально общей для них оказывается принадлежность и художника фресок Волотова поля, и Феофана Грека, и мастеров Федоровской церкви – к широкому художественному потоку, источник которого, к сожалению, остающийся нам неизвестным, исходил из самых рафинированных кругов исихастской художественной элиты Византии.

В росписи Федоровской церкви преобладают две основные манеры исполнения, за которыми, очевидно, стоят два ведущих мастера ансамбля. Первый из них работает в достаточно стандартной манере, и хотя ему нельзя отказать в известном артистизме, его изображения строятся по отработанной и часто повторяющейся схеме. Он специализируется на отдельных фигурах святых, и его руке принадлежат, прежде всего, пророки из купола, где исповедуемые им художественные принципы проявились наиболее отчетливо (илл.324:325). В его манере преобладает обобщенность контуров и рисунка, укрупненность форм, однообразная выразительность линий и пробелов, которые подчиняются не столько законам пластики, сколько ритмике движения кисти. Стандартизация этих приемов иногда скрадывается разнообразием обликов святых, вариациями их поз и постановок фигур, но зачастую его святые лишь

незначительно отличаются друг от друга. Судя по росписям барабана, этот художник явно следует схеме декорации купола Спасо-Преображенской церкви, повторяя позы и жесты отдельных святых (например, Иоанна Предтечи, присутствующего в обоих памятниках), размещая фигуры в таком же ирреальном пространстве разреженного фона. Между тем, он спокойно делает приземистыми фигуры пророков и особенно ангелов, искажая их пропорции ради того, чтобы вместить в пространство купола трехрегистровую роспись и сохранить крупный масштаб изображений. Его пророки обладают мощью фресок Феофана, но в них нет скульптурной точности и изысканности, из-за чего неизбежно утрачивается монументальность образа. В то же время здесь отчетливо проявляется почвенность этого художника, освоившего основные принципы стиля, но так и не научившегося создавать выверенные и выразительные пространственные построения.

324. Пророк Иезекииль. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

325. Иоанн Предтеча. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

В основном объеме храма преобладает иная художественная стихия, связанная с творчеством второго мастера. Ему принадлежит подавляющее число сюжетных сцен, где он проявляет себя как блестящий мастер композиции, ритма и иллюзорного пространства. Второй художник работает в более мелком масштабе и на первый взгляд его главной задачей является повествование, рассказ, раскрытие сюжета во всех его подробностях. Между тем, в каждой отдельной сцене он предстает как непревзойденный мастер композиционного построения (илл. 326). Его композиционный язык достаточно лапидарен, но не аскетичен. Он использует сложные, но ясные по формам архитектурные кулисы, которые безукоризненно вписываются в сцены, акцентируют динамику композиции и расширяют ее пространство (илл. 327). Схожую роль играет и пейзаж, лаконичный по форме, но созвучный основным динамическим композиционным векторам, и, таким образом, акцентирующий смысл и настроение сюжета. Так, например, в

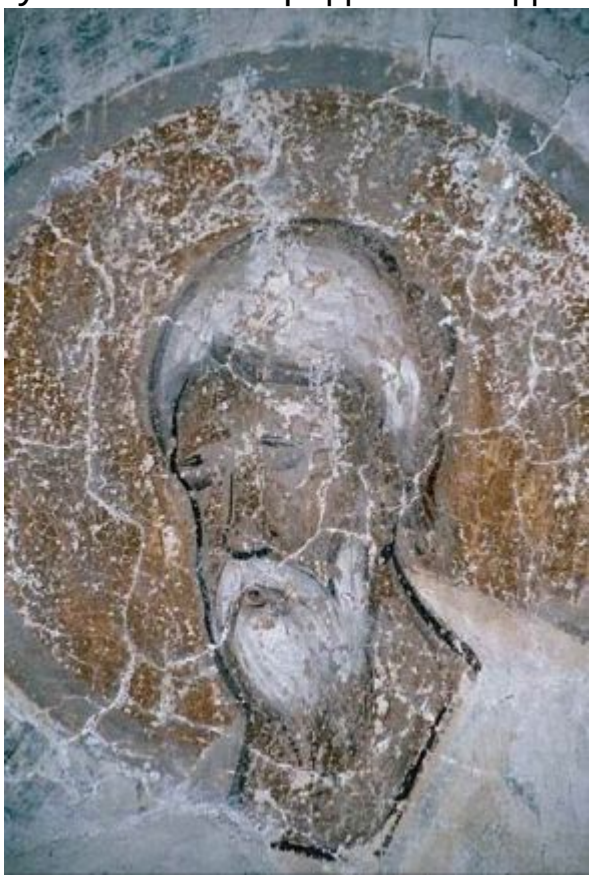
«Поругании Христа» горки буквально вопиют к небу (илл. 328), а в «Сошествии во ад» их изломанные формы многократно усиливают динамику изображенных здесь фигур. Обладая иллюзорностью, архитектурный или пейзажный фон сохраняет свою абстрактность и, отодвинутый на второй план, заполняет композицию воздухом, раскрывает перед нами глубину этого условного пространства, в котором парят фигуры представленных персонажей. Эффект парения фигур достигается и другими художественными приемами. Так, второй мастер блестяще использует «негативный» метод написания складок, когда по белому левкасу кладутся широкие фиолетовые тени, графика которых сглажена тонкой растушевкой. Благодаря этому приему фигуры приобретают прозрачность и воздушность. Акцентируя этим приемом несколько фигур, отчетливо выделяющихся на фоне других персонажей, художник создает динамический каркас композиций, в которых он использует самые неожиданные и смелые пространственные построения («Сошествие во ад») (илл. 330). Завершающим аккордом в компоновке сюжета служит жест, который, в отличие от фресок Феофана, и даже от росписей Успенской церкви, в системе художественной выразительности декорации Федоровской церкви приобретает поистине решающее значение. Расположение руки, ее изгиб и поворот, в сценах основного объема, особенно в композициях страстей, оказывается значительно выразительнее ликов, буквально концентрируя в себе квинтэссенцию смысла изображаемого события. Все это наполняет небольшие композиции второго мастера поистине драматургическим пафосом и роднит его сюжеты с театральными мизансценами, где персонажи фресок уподоблены действующим лицам, несущим на себе образы добра и зла.

326. Отречения Петра и повесившийся Иуда. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

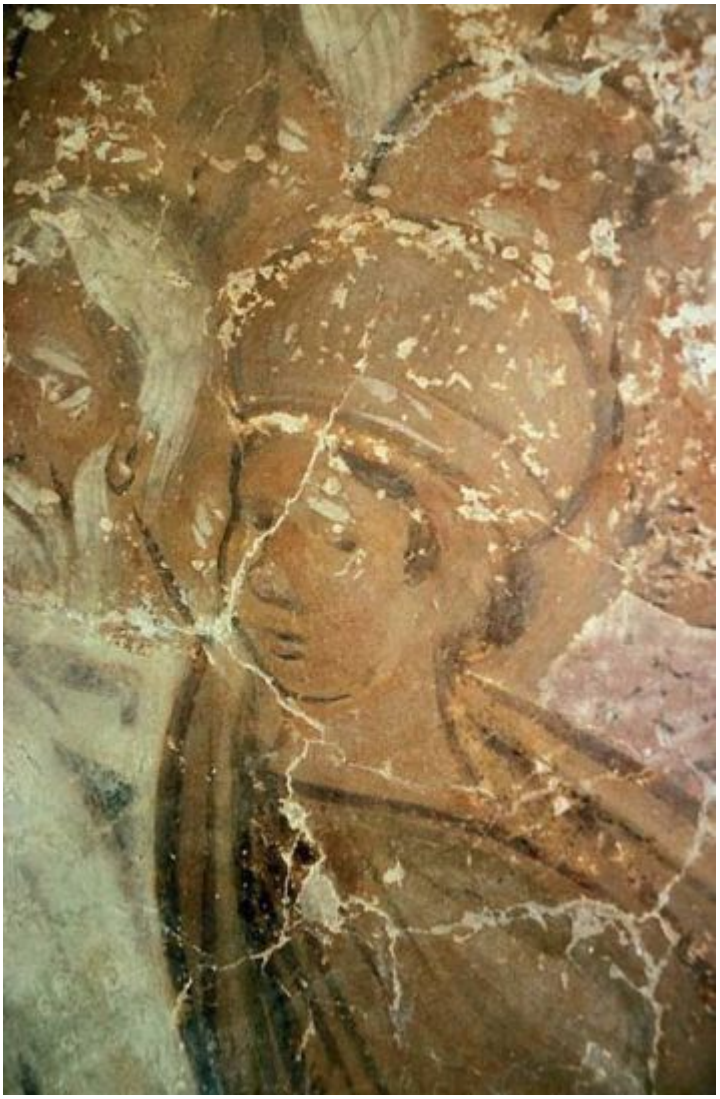
327. Несение Креста. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

328. Поругание Христа. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

329. Апостол из «Евхаристии». Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.



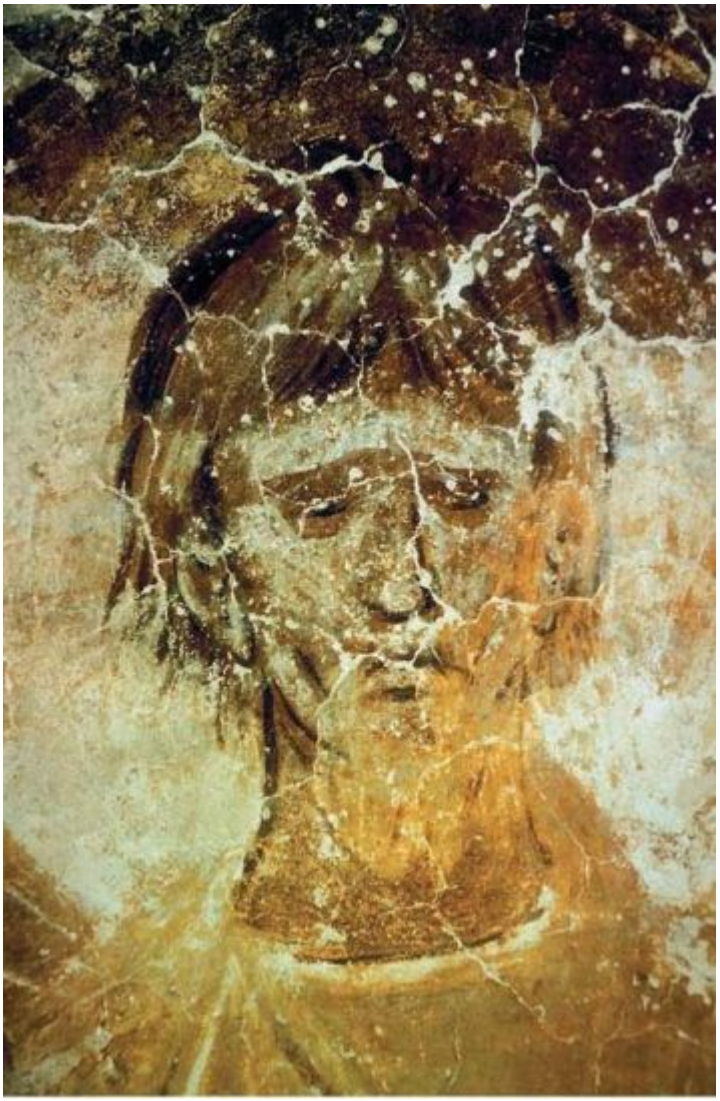
330. Царь Соломон из «Сошествия во ад». Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.



Второму мастеру, расписавшему основной объем Федоровской церкви, присуща лаконичность художественного языка, которая осознается им как определяющая черта всего художественного образа. Художник работает в особом колорите, когда традиционные для данного направления цвета – желтая и коричневая охры, красно-коричневая, лиловая и фиолетовая – используются в разнообразных, часто разбеленных вариациях, создающих удивительную жемчужную тональность всей палитры. Его обобщающе-утонченный рисунок обладает какой-то неуловимой мимолетностью и эскизностью, за которой ощущается небывалая уверенность мастера и в то же время трепетность его художественной натуры (илл. 329).

В написании ликов он использует уже хорошо знакомый нам типаж овального лица с крупным каплеобразным носом, маленькими чуть поджатыми губами, небольшим, иногда как будто провалившимся подбородком, и маленькими глазами, зрачки которых, написанные не темной, а светлой краской, часто вовсе не смотрят вовне, а буквально обращены внутрь себя. Этот физиогномический тип и создаваемый им образ, известный по фрескам Волотова поля или Феофана Грека, приобретает здесь какую-то особую интимность, ранимость и камерность. При этом выражение лиц святых вовсе не безучастное; они самоуглубленны скорее потому, что отвернулись от мира, его греховности и несовершенства (илл. 331). В них абсолютно отсутствует экспрессия волотовских фресок, или мужественная решительность и целеустремленность образов Феофана Грека. Напротив, лики святых Федоровской церкви обладают очень хрупкой и трепетной, порой даже женственной красотой, и их образы источают смирение, кротость и чистоту души (илл. 332).

331. Преп. Евфросин. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.



332. Иоанн Богослов из «Распятия». Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

Обладая тонко организованной ритмикой как внутри каждого отдельного сюжета, так и всего ансамбля в целом, фрески Федоровской церкви очень музыкальны по своей природе. Однако здесь не услышать мощных аккордов в виде особенно выделяющихся, ярких образов Феофана, вырывающихся из общей могучей симфонии его фресок; нет здесь и торжественного и довольно громкого гимна, который ощущается в росписях Успенской церкви на Волотовом поле. Камерность и хрупкая красота ансамбля Федоровских фресок рождает и соответствующие музыкальные ассоциации, в ряду которых слышится скорее тихое соло, исполняемое для малого числа зрителей. Степень индивидуализации художественного языка второго мастера уместно сравнить здесь с сугубо личной молитвой, с диалогом между художником и Богом. В этом отношении фрески основного объема Федоровской церкви, являясь своего рода вершиной живописи, вдохновленной идеями исихазма, в то же время открывают перед нами хрупкость и ранимость этого искусства, которое находило опору

не столько в традиции, сколько в персональной одаренности и твердости духа его творцов и создателей.

Направление, представленное фресками Успенской церкви на Волотовом поле, росписями Феофана Грека или мастеров Федоровской церкви, несомненно, было главным художественным явлением в новгородской жизни последней трети XIV в. О широком распространении этого стиля в северо-западной Руси свидетельствуют и разнообразные новгородские иконы и миниатюры, несомненно, созвучные настроениям названных росписей, и небольшие фрагменты схожих фресок в других церквах Новгорода (например, церковь Бориса и Глеба в Плотниках построенная в 1377 г.). Весьма примечателен и тот факт, что схожие художественные явления полностью преобладают в искусстве Пскова второй половины XIV и всего XV столетия, где они представлены ансамблями фресок Снетогорского монастыря (1313) и церкви Успения в Мелетово (1463). Тем не менее, художественная жизнь Новгорода и его окрестностей была куда более разнообразной, и в ней нашли отражение и другие грани позднепалеологовского искусства. Возникают росписи, где, взамен экспрессивной и очень индивидуализированной манеры, появляется более строгий и отчасти даже академичный стиль, тяготеющий к широкой общевизантийской традиции с ее устойчивостью фигур, стабильностью ритмов и линий, размеренностью композиционных построений и стандартно богатым колоритом. Трудно сказать, было ли это явление связано с местной традицией, или же здесь, как и в первой группе памятников, преобладали приезжие мастера, вносившие в новгородское искусство, в соответствии со своими вкусами и требованиями заказчиков, те или иные стилистические ориентиры. Летописи второй половины XIV в. почти каждый год сообщают о строительстве церквей, а зачастую и об их росписи, но многочисленные факты, свидетельствующие о декорации церквей через 10–20 лет после завершения их строительства, не позволяют с определенностью говорить о существовании стабильной новгородской школы фрескистов.

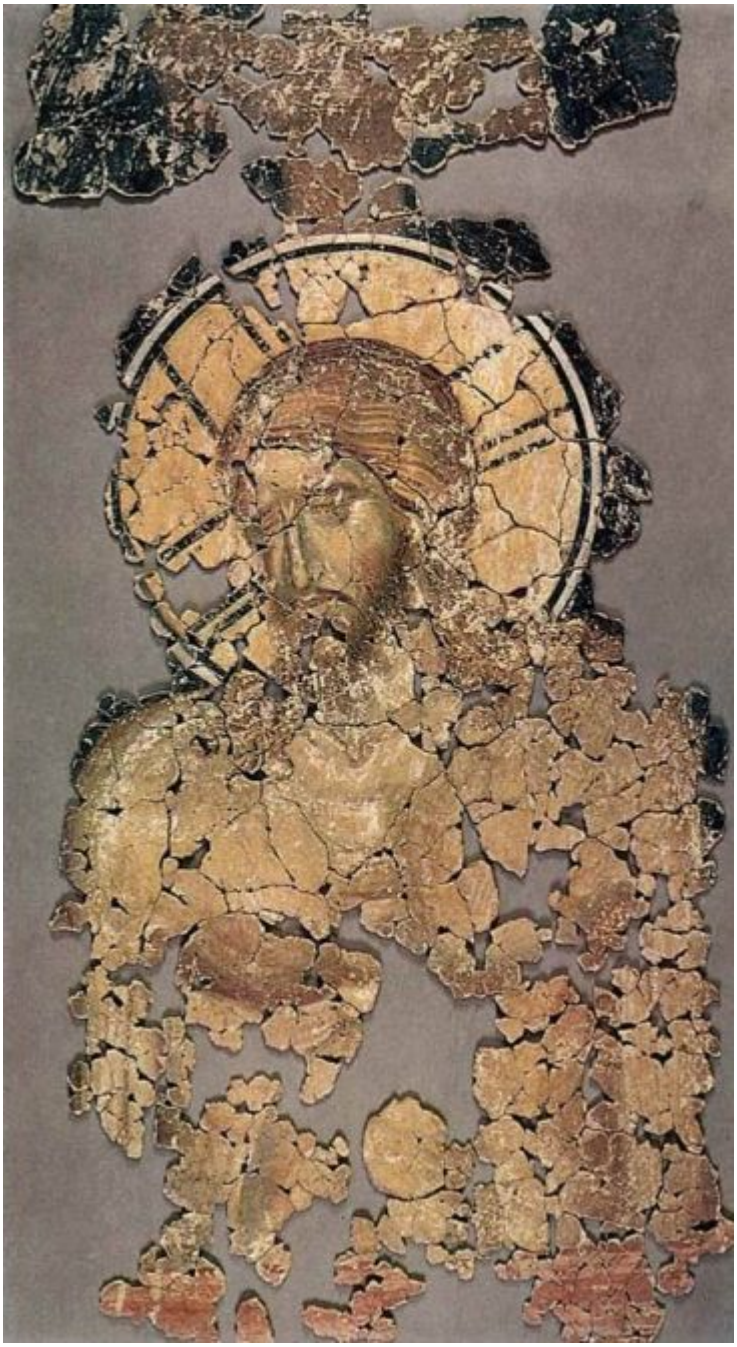
Пример именно такого рода представляют фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве близ Новгорода, которые по праву можно считать центральным памятником второй группы. Церковь была построена в 1345 г., а расписана лишь 35 лет спустя, в 1380 г., по заказу новгородского боярина Афанасия Степановича и его жены, о чем свидетельствовала надпись над входом в храм. Полностью разрушенная во время Второй Мировой войны, церковь теперь восстановлена, а фрески кропотливо собираются из осколков реставраторами, благодаря чему мы можем составить представление о художественном мире этого ансамбля.

Система росписи Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве в целом развивает тенденции, которые становятся уже общими для новгородской стенописи позднего XIV в. Небольшая церковь обладала статичным и мало расчлененным, а потому хорошо обозримым интерьером, в котором все изображения читались четко и ясно, чему способствовал достаточно крупный и почти не дифференцированный масштаб фресок. Купол занимала фигура Пантократора в окружении архангелов с лабарумами и жезлами, а также херувимов и серафимов. Один из них, в соответствии с пророчеством Иезекииля, представлен в облике тетраморфа, то есть с четырьмя ликами, что истолковывалось Церковью как прообраз четырех евангелистов (илл. 333). В простенках барабана размещены фигуры пророков, включая и Иоанна Предтечу, что становится обычаем для новгородских росписей этого времени. В алтарной апсиде сохранялись изображения «Службы св. отцов» и «Причащения апостолов», а в нише жертвенника, как и в росписях Волотова поля, находилась композиция «Христос во гробе» (илл. 334). Своды и стены были отведены под Христологический цикл, который иллюстрировал основные евангельские события. Значительное место в росписи занимали также отдельные фигуры святых, расположенные на столбах, арках, а также включенные в декорацию стен. Здесь, помимо традиционных святых – преподобных, мучеников, св. жен, встречаются и фигуры пророков, что является нововведением в системе декорации новгородских храмов. Особое место здесь

было отведено регистру св. воинов, что, вероятно, отражало общее настроение времени Куликовской битвы (илл. 335).

333. Тетраморф. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

334. Христос во гробе. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

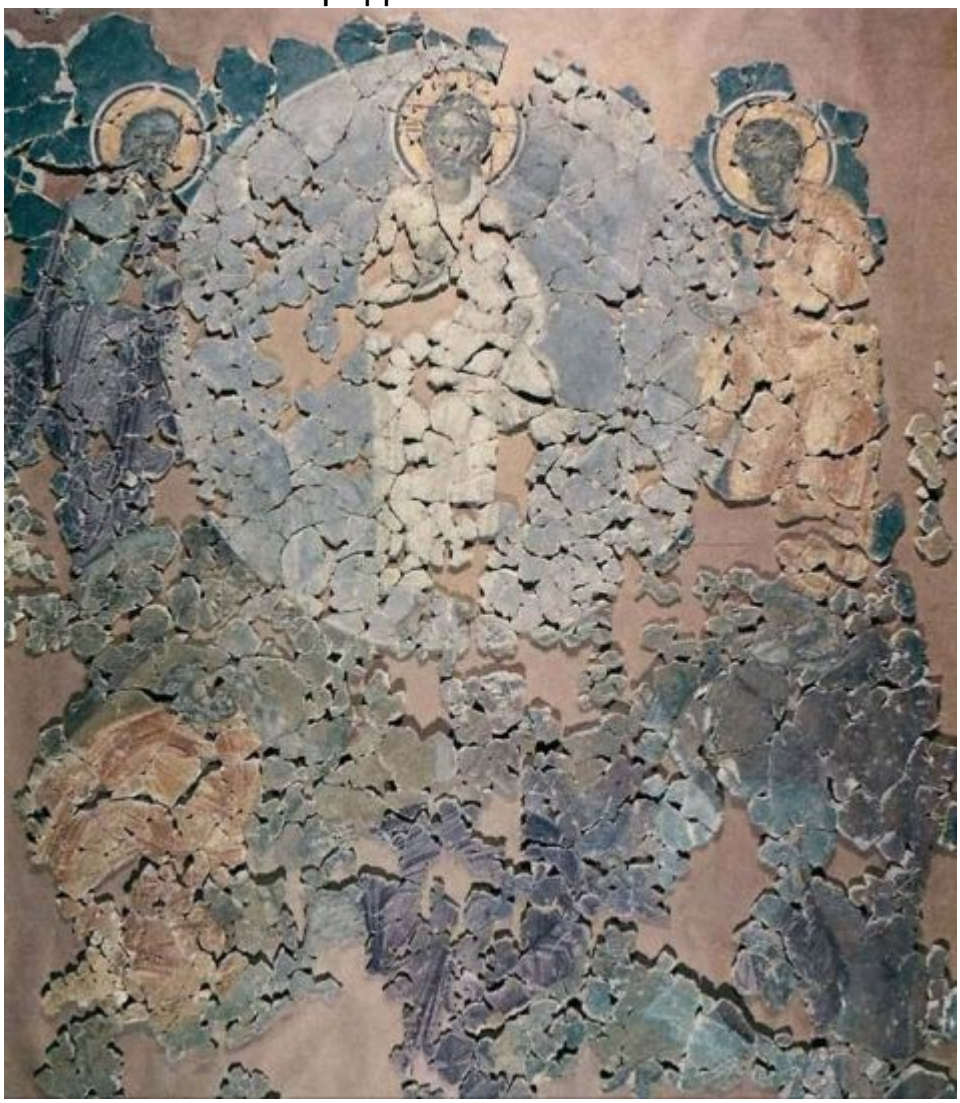


335. Св. Воин (Нестор ?). Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

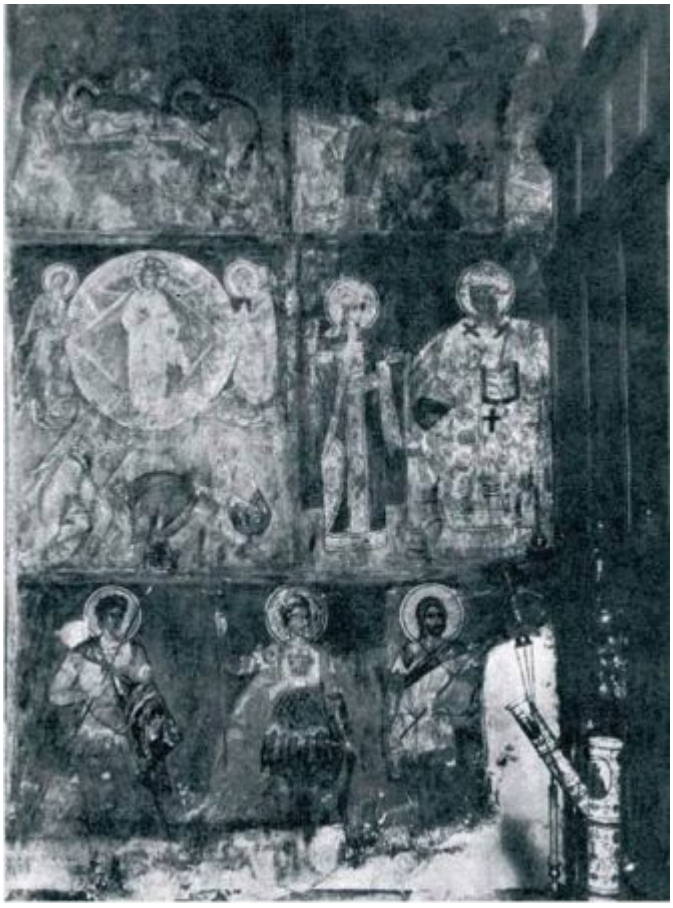
Одной из особенностей системы росписи Спасской церкви является ослабление связи соседствующих изображений, их станковый характер, замкнутость каждого сюжета в себе. Кроме того, в общем потоке повествования наблюдаются явные нарушения хронологии событий, связь которых с соседствующими сюжетами выявляется лишь на уровне аллюзий и сложных ассоциативных восприятий. Так, например, на северной стене возле «Снятия с Креста» и «Оплакивания» размещались «Преображение» (илл. 336) – событие, которому посвящен храм, а также редкая для русского искусства композиция «Предста Царица», где Богоматерь в образе царицы молитвенно предстоит перед восседающим на троне Христом Великим Архиереем. Эти сюжеты не имеют прямой связи с расположенными рядом сценами страстей Христовых, но

ассоциативно истолковываются исследователями как образ «будущего века», который открывается человечеству через смертные страдания Христа. Так, «Преображение», согласно многочисленным литургическим и святоотеческим текстам, издавна понималось как прообраз крестных мук и Второго Пришествия Христа, а «Предста Царица», по существу, является эсхатологическим изображением предстояния Богородицы за род человеческий перед престолом Всевышнего (илл. 337).

336. Преображение. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.



337. Спасо-Преображенская церковь на Ковалеве близ Новгорода. Общий вид росписей северной стены 1380 г.

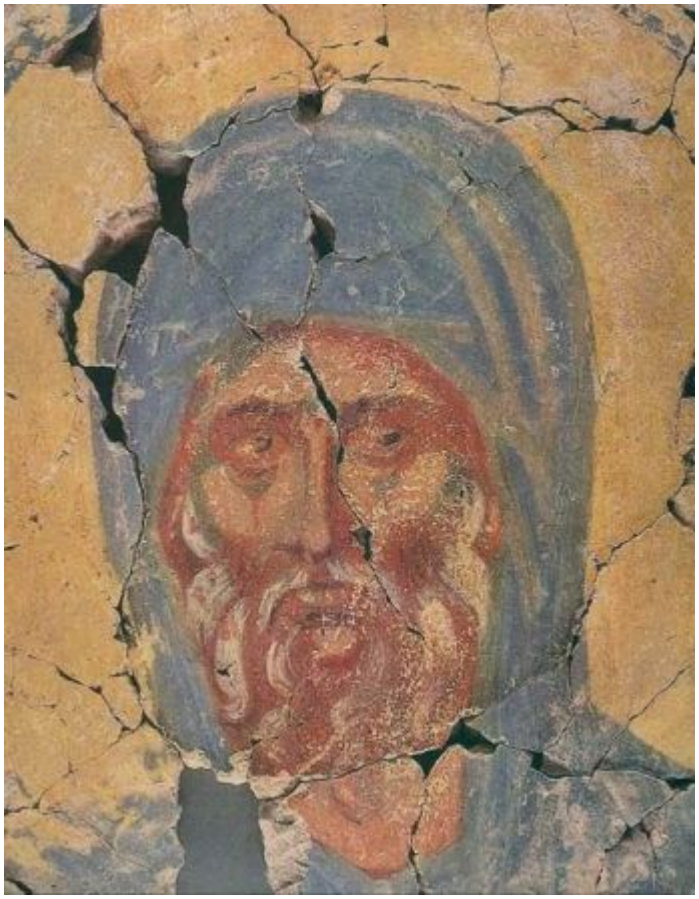


В создании фресок Спасской церкви принимало участие несколько художников, среди которых исследователи выявляют три основные манеры, различия которых имеют скорее второстепенный характер, тогда как на первый план выходит целостность ансамбля, его стилистическая однородность. искусство Ковалевских фресок статично и упорядоченно, в нем нет того артистически виртуозного и порой небрежного рисунка, который мы видим во фресках Волотова поля, а колорит, вместо пульсирующих и светящихся полутонов Федоровской церкви, обретает красочную насыщенность, яркость и плотность. Мастера Ковалевских росписей как будто пользуются открытыми цветами, не смешивая их, а накладывая друг на друга, из-за чего эта живопись обретает небывалую плотность и почти осязаемую пластическую выразительность. Краски различной тональности, не сливаясь, послойно и в строгой последовательности наращиваются друг на друга, благодаря чему цвет постепенно наполняется световой интенсивностью.

Движение от тени к свету идет импульсами, через которые форма постепенно обретает рельефную выразительность. Построение формы завершается чисто белильными бликами, которые отмечают самые высветленные участки ликов и фигур, внося финальные акценты в пластическом осмыслении образов, но не создавая того ощущения мистического озарения, которое мы найдем во фресках Феофана или мастеров Федоровской церкви.

Плотность живописи, в сочетании с тщательной проработкой подробных и порой многочисленных деталей изображения (например, в доспехах св. воинов), создает очень настойчивое впечатление иконности этих росписей, что усиливается их композиционной замкнутостью, станковостью каждого отдельного сюжета, каждой фигуры, и высокой степенью индивидуализации образов (илл. 338). Каждое изображение святого представляет сосредоточенную в себе, монолитную и целостную форму с обобщенным контуром, правильными пропорциями и очень устойчивой постановкой фигуры. В отличие от росписей Волотова поля или Федоровской церкви, в Ковалевских фресках абсолютно отсутствует динамика, порывистость, экспрессия. Напротив, сохраняя красоту и изысканность, все фигуры уравновешенны, порой даже статичны, а их движение, подчеркнутое складками драпировок, оказывается остановившимся и застывшим в каком-то вневременном пространстве.

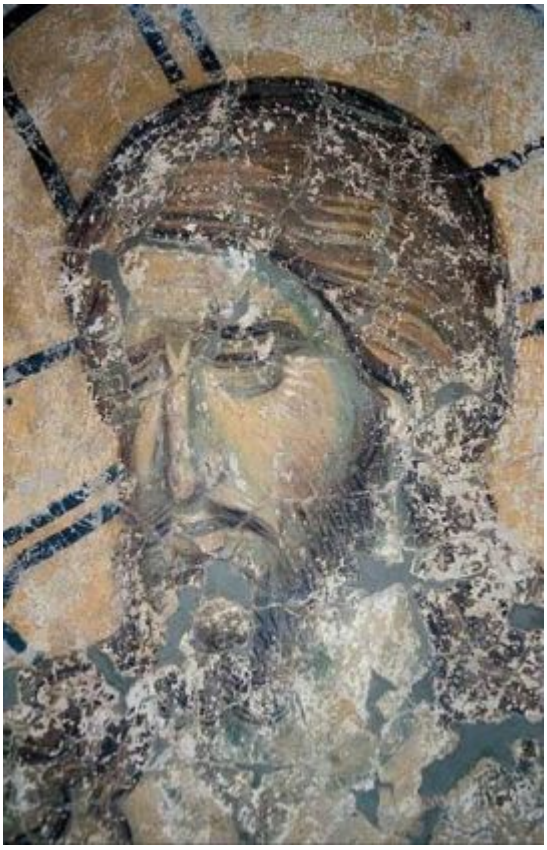
338. Преп. Антоний. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.



В живописи ликов художники демонстрируют нам разнообразие методов. Они могут использовать традиционную фресковую технику проработки формы жидкими тенями и высветлениями, которые создают очень тонкие и почти иконные, но все же неслитные переходы красок, как, например, на лике Христа из композиции «Христос во гробе» (илл. 339). В то же время они пишут отдельные лики в иконной технике, накладывая желтые высветления по сплошному санкирю, цвет которого варьируется от темно-оливкового до красно-коричневого. Эти вариации достаточно спонтанны и не находят объяснения ни в значимости образа, ни в его принадлежности кисти разных мастеров. Тем не менее, образный строй Ковалевских святых остается единым для всего ансамбля. Как и фигуры, их лики, отстраненные и самоуглубленные, обладают эмоциональной устойчивостью и определенностью, что, в масштабах ансамбля, должно было создавать ощущение статичной величественности. Каждый отдельный образ, каждая фигура святого обладает своими индивидуальными и очень

выразительными качествами, и различными психологическими характеристиками (илл. 341). Так, воины-мученики, являя собой твердость духа и непреклонность веры, представлены в изысканных и репрезентативны позах, и несут в себе дух воинской чести и рыцарского достоинства. Напротив, очищенные молитвой и аскезой старческие образы пророков и монахов олицетворяют собой духовную строгость, незыблемость своих убеждений. В их аскетичных обликах с резко подчеркнутыми скулами, впавшими щеками и взлохмаченными волосами подчеркивается пренебрежение к плоти и горение духа (илл. 340). Именно в этих образах мастера Ковалевских фресок достигают наибольшей духовной напряженности, и не случайно именно эти изображения обнаруживают созвучность искусству Феофана. Но здесь же определяется и принципиальное отличие этих двух ансамблей-современников. Многоплановость, интеллектуализм и утонченность образа, свойственные фрескам Феофана Грека, в Ковалевских росписях заменяется фиксированной определенностью его психологической характеристики, и каждый святой оказывается носителем и выразителем именно этого качества. Именно эта особенность образной характеристики станет неотъемлемым признаком новгородской живописи XV столетия.

339. Христос во гробе. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.



340. Пророк Илья. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

341. Неизвестная преподобная. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве 6лёз Новгорода. 1380 г.

Проявившийся во фресках Ковалева дух монументализма был созвучен общим настроениям эпохи позднего XIV столетия, когда в некоторых регионах византийского мира, в том числе в Сербии, художники стали обращаться к образцам раннепалеологовского искусства конца XIII – первой половины XIV в. Эти особенности дали основание некоторым исследователям увидеть здесь не только влияние сербской живописи, но и говорить о непосредственном участии в росписи Ковалевской церкви приглашенных из Сербии мастеров. Не отрицая возможности такого влияния, все же следует отметить, что фрески Спасской церкви в первую очередь созвучны собственно новгородской традиции и культуре. Духовная сосредоточенность и весомость образов, их созерцательность и отказ от многоплановой психологической характеристики, сочетание устойчивости фигуры и ее изысканности, скульптурной материальности и обобщенности рисунка, неслитность красочных слоев в светотеневой проработке формы, наконец, сгущенная красочность и насыщенность

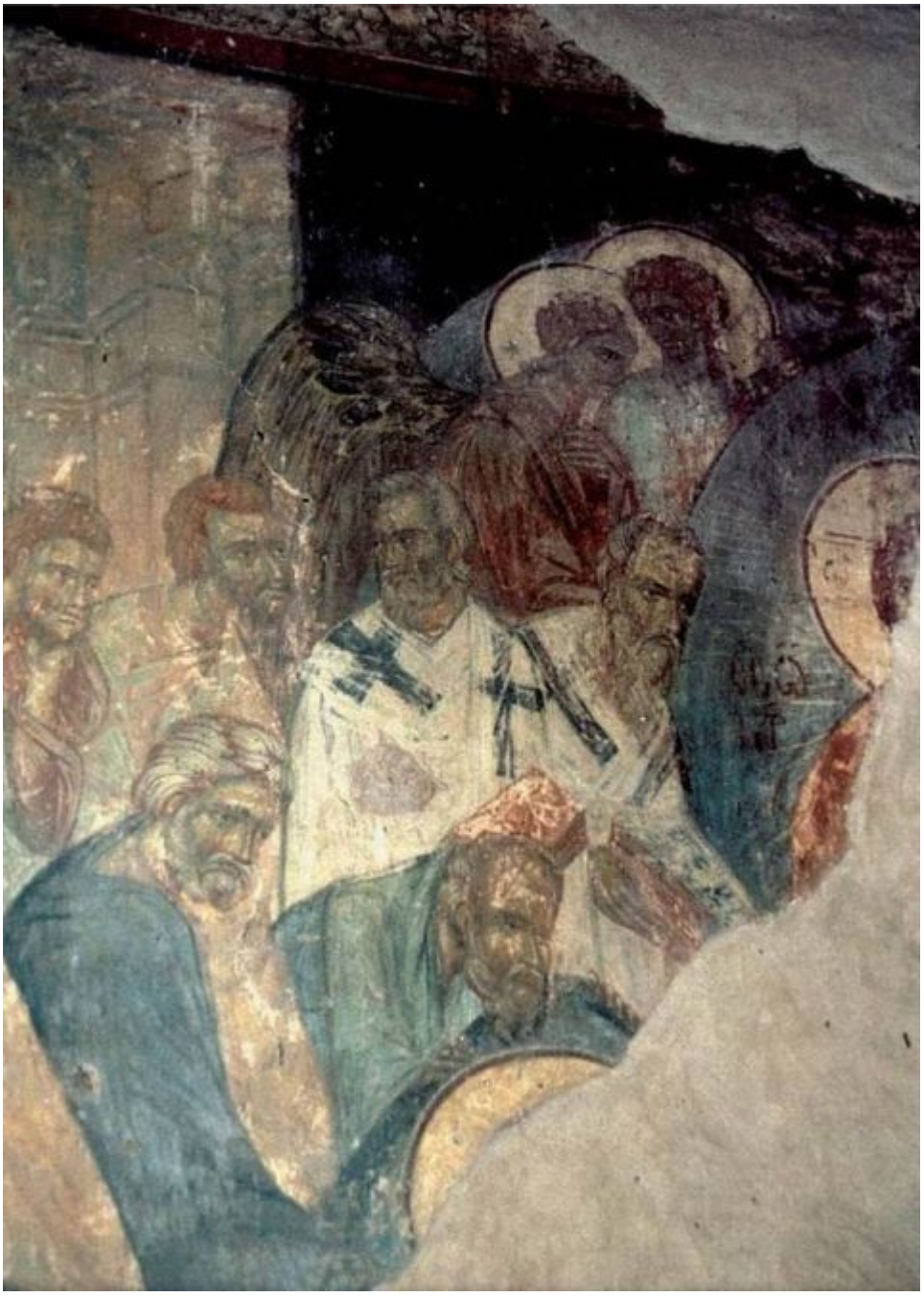
колорита, – вот те черты, которые во многом определят новгородское искусство надвигающегося XV столетия.

Работа художников-фрескистов в Новгороде позднего XIV в., вероятно, имела особенно активный характер, сравнимый по своей масштабности, разве что со временем конца XII – первых десятилетий XIII столетия. Начиная с 80-х гг. XIV в. и по 20-е гг. XV столетия в Новгороде возводится около 50 каменных храмов, большинство которых, вне сомнения, имели фресковую декорацию. Грандиозные масштабы художественных работ позволяют предположить, что в Новгороде в это время работало несколько артелей фрескистов, среди которых, несомненно, были многочисленные приезжие мастера. Такая обстановка неизбежно порождала смешение стиля и мастерства, исполнение второстепенных заказов «ускоренным» методом, массовость и стандартизацию монументальной живописи. Однако эти условия не привели к примитивизации художественного языка и падению качества живописи, которая в целом остается на достаточно высоком уровне. Характерным примером подобного массового художественного производства являются фрески церкви Рождества Христова на Красном поле, создание которых относится к последнему десятилетию XIV в. В Синодике церкви в качестве ктиторов перечислены многие видные фамилии новгородских бояр, а также названо имя великого князя Дмитрия Васильевича Донского, что говорит о высоком статусе основателей этого храма.

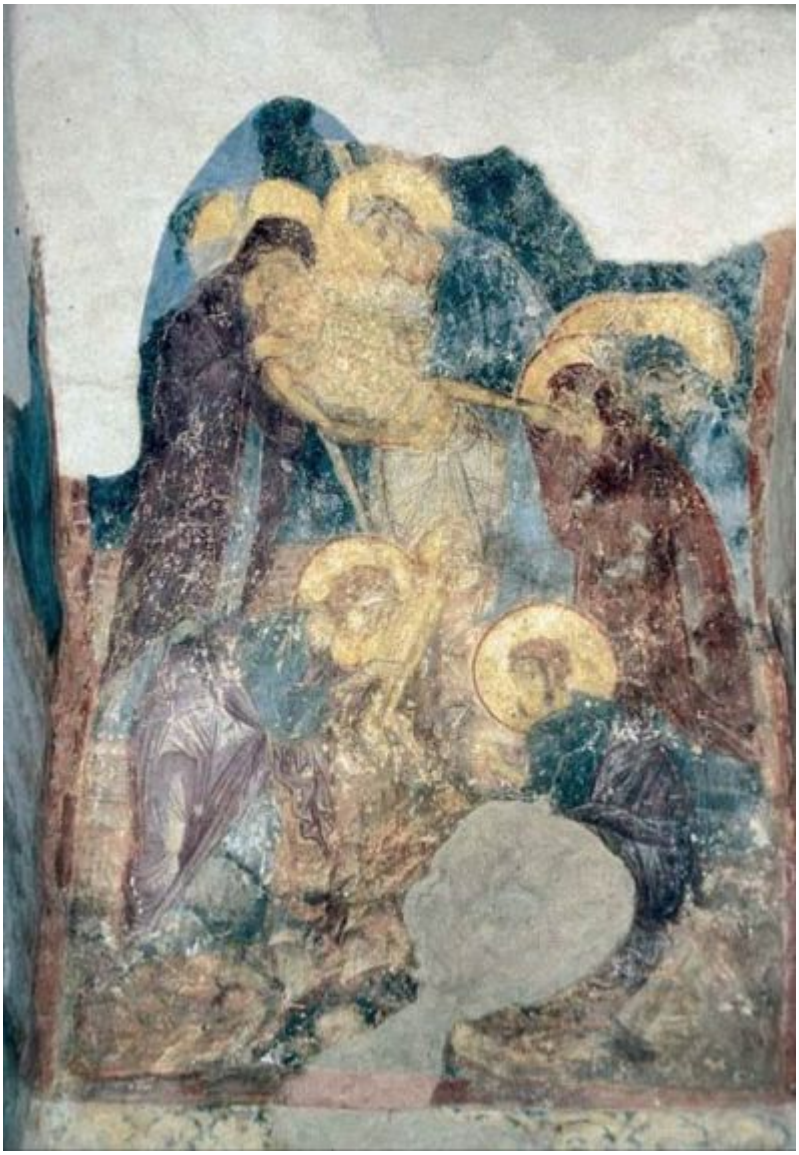
Небольшая церковь Рождества была возведена в 1382 г. как монастырский храм при кладбище, что отчасти наложило отпечаток на состав росписей. В целом мастера следуют стандартной схеме, но из-за малых размеров храма существенно сокращают ее, расставляя лишь главные смысловые акценты в выборе сюжетов. Так, в куполе помещается полуфигура Пантократора, окруженного ангелами и небесными силами, ниже которых, в простенках окон барабанов попарно представлены восемь пророков. В парусах сохранились изображения евангелистов, подпружные арки отведены под фигуры пророков, а алтарную конху занимает тронная Богоматерь с Младенцем. Плоскости северной и южной

стен отведены под огромные сцены «Успение Богоматери» (илл. 342) и «Рождество Христово», которые занимают традиционное место в системе храмовой декорации. Своды и люнеты заполнены сценами Христологического цикла, в котором акцентированы темы, божественной природы Христа («Сретение» и «Крещение» в южном своде), Его искупительной жертвы («Распятие» и «Снятие со Креста» в северном своде, илл. 343), и Его проповеднической миссии («Проповедь юного Христа во храме» и «Беседа Христа с самаритянкой» в восточном своде). Эти сцены сохраняют крупный и хорошо читаемый масштаб, из-за чего композиции переходят и на плоскость люнетов, как бы срезая углы и нарушая тем самым архитектоническую ясность стенописи. Это решение нельзя назвать удачным, и в западном объеме художники отказываются от него, располагая сюжеты уже в строгом соответствии с архитектурными плоскостями. Здесь расположено несколько сцен, содержание которых имеет и более конкретное наполнение, связанное с назначением храма. Так, на своде сохранилось монументальное «Воскрешение Лазаря», раскрывающее тему воскресения мертвых. В люнете расположена композиция «Вручение монастырского устава ангелом Пахомию» – один из классических монашеских сюжетов, повествующий о божественном утверждении монашеского образа жизни (илл. 344). Эта тема подкреплена двумя фигурами столпов монашества – преподобных Ефрема Сирина и Саввы Освященного (илл. 345), образы которых находятся ниже подпружной арки.

342. Успение. Фреска церкви Рождества христова на Красном поле 6лиз Новгорода. 1390-е гг.



343. Снятие со Креста. Фреска церкви Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. 1390-е гг.



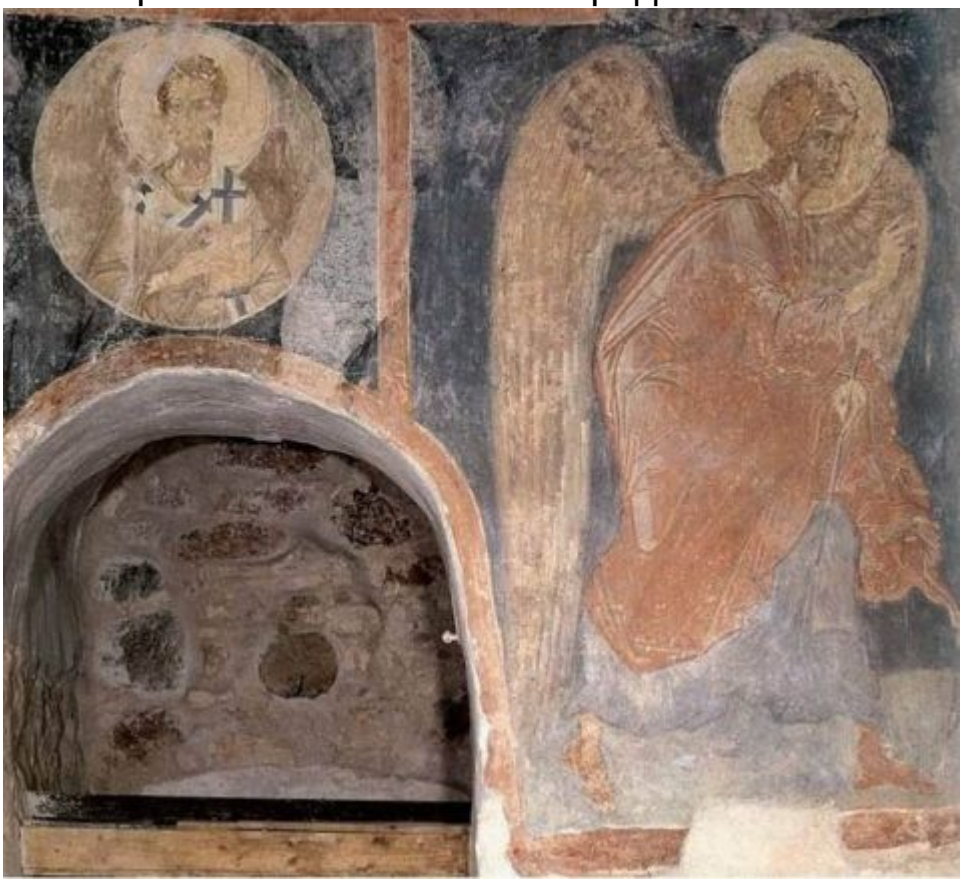
344. Ангел вручает монастырский устав Пахомию. Фреска церкви Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. 1390-е гг.

345. Преп. Савва Освященный. Фреска церкви Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. 1390-е гг.

Как и система росписи Рождественской церкви, несущая на себе известный отпечаток спонтанности, так и художественный строй фресок не отличается стабильностью и безупречностью. Так, в фигурах пророков барабана и подпружных арок, при всем их тяготении к классичности, явно присутствует диспропорция, возникшая из-за криволинейности данных архитектурных форм. В некоторых композиционных построениях узких сводов (например, в «Снятии с Креста») ощущается некоторая неуверенность в расположении персонажей. Однако, взятые в отдельности, крупным планом, фрески создают ощущение свежего дыхания и легкого движения, за которыми стоит живая и непосредственная натура работавших здесь художников (илл. 346). Мастера Рождественской церкви пишут в непринужденной манере, где нет жесткой упорядоченности фресок Ковалева, повышенной эмоциональности росписей Волотова, или величественности каждого отдельного образа Феофана Грека. Очарование этих фресок скорее в живой интерпретации традиции, следование которой, между тем, не превращается в догму. По совокупности формальных признаков эта живопись близка фрескам Ковалева. Художники используют здесь довольно насыщенную палитру, их манера письма одежд и ликов строится по той же системе постепенного напластования высветляющихся слое, краски, за счет чего и лепится форма, пластичная и рельефная в своей скульптурной выразительности. Однако колорит оказывается светлее, освещеннее, в нем много света, рефлексов, благодаря чему живопись обретает иллюзорность и пространственность. Лики оказываются более сплавленными, по тщательности проработки гранича с иконными образами. Движение кисти порой становится удивительно артистичным и свободным, а образы обретают духовную глубину, и в то же время проникновенность и приближенность к миру человека с его болью и радостью, ошибками и просветлениями. В целом ансамбль фресок церкви Рождества создает впечатление той тишины и камерности, которые, несмотря на принципиальное отличие большинства стилистических норм, роднят его с фресками Федоровской церкви. Не исключено, что оба ансамбля были инспирированы

одним коротким периодом в истории новгородской монументальной живописи, и ансамбль Рождественской церкви является младшим современником росписей церкви Федора Стратилата.

346. Ангел из «Благовещения». Фреска церкви Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. 1390-е гг.



Иконопись и книжная иллюстрация в русских центрах. Москва и Новгород. Фрески и иконы Пскова

Иконопись. Общая характеристика

Было время, когда о существовании русской иконописи второй половины XIV в. не знали, затем, после реставрационных открытий 1920–1930-х гг. в ней видели только произведения Пскова и Новгорода. Искусство Москвы воспринималось как сумма разрозненных памятников, не идущих в сравнение с творчеством Андрея Рублева, с которого и было принято начинать историю московской живописи. В последние десятилетия стало понятно глубокое значение русской иконописи этого времени, которая является своеобразным откликом на великие духовные и художественные течения византийского мира. Важнейшей особенностью русской иконописи второй половины XIV в. является ее своеобразие внутри искусства православного круга, ее задушевность, сердечность, сосредоточенное спокойствие образов.

Иконы второй половины XIV в., в сравнении с монументальными росписями, в целом производят впечатление гораздо менее экспрессивных и динамичных. Их художественный язык обычно – сдержанный, форма организована тоньше, колорит – многоцветный. Эти особенности объясняются не только самой природой иконописи. Преобладающая часть икон, сохранившихся от второй половины XIV в., происходит из Москвы или окружающих ее городов, то есть из региона, где сбалансированность художественных приемов была традиционной приметой стиля. Некоторые иконы Пскова, в которых прорывается необычайная динамичность живописи и повышенная экспрессия эмоционального наполнения, занимают периферийную позицию в общей картине.

Развитие иконостаса

Во второй половине XIV в. алтарные преграды, прежде относительно невысокие, превращаются в многоярусные структуры, которые закрывают от присутствующих в наосе богослужебные действия, совершаемые в алтарной части. Высокий иконостас постепенно становится отличительной особенностью русского храмового интерьера. Поверх нижнего, «местного» ряда, облик которого в XIV в. не совсем ясен, ставится деисусный ряд, изображающий моление перед Спасителем за человеческий род, с фигурами Богоматери, Предтечи, архангелов, апостолов, святителей (св. иерархов, епископов, отцов Христианской Церкви), мучеников, преподобных и столпников. Над деисусным появляется праздничный ряд, с изображением евангельских событий (в основном соответствующих церковным праздникам). Вскоре, уже в начале XV в., над праздничным рядом возникнет пророческий, а в XVI в. – праотеческий. Тем самым, в русском иконостасе перед молящимися предстает не только новозаветная история, но и персонажи Ветхого Завета, провозвещающие явление в мир Спасителя. Центром ансамбля иконостаса является средняя икона деисусного ряда, с изображением Христа на троне в окружении небесных сил («Спас в силах», или «Спас во славе») – иконография, известная уже в ранневизантийский период (мозаика в монастыре Христа Латома в Салониках), но получившая исключительное развитие именно в русском искусстве начиная с позднего XIV в. и содержавшая ветхозаветные ассоциации (с видением пророка Иезекииля) и опиравшаяся на учение о Втором Пришествии Христа.

Для иконостасов больших церквей иконы делались очень крупными. Особенно это касается деисусного яруса. Находящиеся в нем иконы бывают сравнимы по масштабам с гигантскими памятниками домонгольского периода, некоторые из них превышают 3 метра в высоту. В древности это были лишь

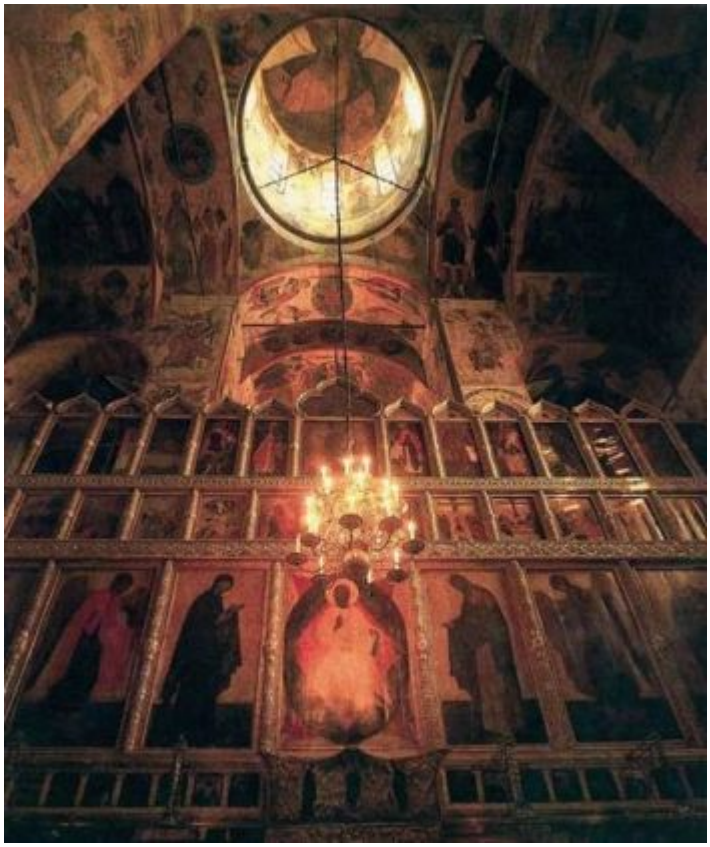
отдельные, изолированные произведения, тогда как теперь, в XIV в., это большие, многочастные ансамбли.

Как и в других видах живописи, в сфере иконописи во второй половине XIV в. на Руси, наряду с местными мастерами, зачастую работали приезжие художники из разных областей византийского ареала, которые, из-за натиска турок на православные земли, вынуждены были эмигрировать. Однако их работы, выполненные на Руси, зачастую приобретают особый отпечаток, сродняясь некоторыми качествами с произведениями местных художников. Многие приезжие мастера принимали участие в создании крупны иконостасных ансамблей, которым в конце XIV в. уделялось на Руси большое внимание.

Иконопись Москвы

Наиболее значительным среди памятников второй половины XIV в. является деисусный чин, находящийся в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля и созданный, по всей вероятности, в 1380–1390-х гг. (илл. 347). Сейчас в иконостасе стоят девять икон: кроме Спаса, Богоматери, Иоанна Предтечи и двух архангелов, это апостолы Петр и Павел, а также святители Василий Великий и Иоанн Златоуст. Кроме того, крайние иконы, с фигурами великомучеников Георгия и Димитрия, хранятся в соборе отдельно. Громадные фигуры располагаются на широких досках, так что по сторонам каждой остается много свободного пространства. Разнообразные ракурсы, варьирующиеся жесты, крупные формы, использование диагональных линий и асимметричных композиционных построений помогают подчеркнуть глубину переживаний, внутренней работы, размышлений каждого из персонажей, предстоящих перед Спасителем в ожидании Второго пришествия. Семь центральных икон исполнены, вероятно, главным мастером. Поражают виртуозность его рисунка, безукоризненное чувство пластики, богатство колорита и такой особый прием как тончайшие голубые лессировки на одеждах большинства фигур. Голубые блики и тонкие слои голубого тона не только сообщают единство цветовому решению всего ансамбля, но и символизируют неземную природу небесного света, наряду с золотом фонов и нимбов.

347. Благовещенский собор Московского Кремля. Иконостас с деисусным чином 1380–1390-х гг.



Обращает на себя внимание искусное сопоставление парных фигур: Богоматери (илл. 349), Ее сияющего лика, напоминающего о знаменитом образе Пантократора в иконе 1363 г. с Афона (Гос. Эрмитаж), Ее приподнятых ладоней, и Предтечи (илл. 350) – изможденного и скорбно склоненного; обоих архангелов, где Михаил выделен киноварным цветом плаща (его фигура, сильно пострадавшая при неудачной реставрации, имела больше сходства с симметричной фигурой Гавриила, чем сейчас) (илл. 351); тишины и душевной мягкости апостола Петра (илл. 348) и внутренней напряженности Павла.

348. Апостол Петр. Из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е гг.

349. Богоматерь. Из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е гг.

350. Иоанн Предтеча. Из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е гг.

351. Архангел Гавриил. Из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е гг.

Изображения обоих святителей исполнены в том же ключе сопоставлений, но чуть проще: их рисунок несколько геометричен, письмо ликов более плоскостное, поэтому не исключено, что их написал помощник главного мастера. Наконец, фигуры мучеников созданы мастером совсем другого круга, акцентировавшим закругленность линий, силуэт, яркие локальные плоскости, меланхолическую чувствительность. Относительно последнего художника нет никаких сомнений, что это был русский, московский иконописец, в творчестве которого отразился нарождающийся стиль XV в.

Главного мастера Благовещенского деисусного чина часто отождествляют с Феофаном Греком, тем более что еще не так давно считалось, что летописное известие 1405 г. о работе Феофана Грека, с двумя другими художниками – старцем Прохором «с Городца» и чернецом Андреем Рублевым – в Благовещенском соборе относится именно к находящемуся в

храме иконостасу. Сейчас стало ясно, что храм, стоящий на месте существующего собора в 1405 г., был совсем маленьким, он не мог вместить рассматриваемый огромный ансамбль, в котором высота икон равна 210 см. Если бы даже иконы 1405 г. при перестройках храма и были бы перенесены в существующий собор 1480-х гг., они должны были сгореть в опустошительном пожаре 1547 г., о котором красочно сообщает Никоновская летопись, упоминая о гибели «Деисуса письма Андрея Рублева». Отнесение икон Благовещенского деисусного чина кисти Феофана Грека, еще встречающееся среди историков искусства, базируется на общем представлении о его творчестве. Действительно, огромные, «титанические» образы Благовещенского деисусного чина, глубина выраженного в них драматического размышления, индивидуальная значительность каждой отдельной фигуры, византийский характер пластики и колорита, исключительный артистизм живописи – все это напоминает новгородские фрески Феофана Грека 1378 г. Против такого отождествления свидетельствует, однако, иной «почерк» художника. Контуры, вместо округлых и плавно льющихся во фресках, в иконах оказываются спрямленными, угловатыми, а кисти рук, вместо маленьких, очерченных единой плавной линией, – крупными и заостренными. иной характер носят и драпировки, чрезвычайно сильно отличающиеся по рисунку. Эти отличия трудно объяснить различием видов живописи – монументальной и иконной, или требованиями технических приемов.

Представляется наиболее вероятным, что ансамбль деисусного ряда, сейчас находящегося в Благовещенском соборе Московского Кремля, был принесен в этот храм после пожара 1547 г., по приказу царя Ивана Грозного, из какой-то другой, причем более крупной по размеру русской церкви. Этот деисусный чин был выполнен, на наш взгляд, артелью во главе с выдающимся, неизвестным нам по имени византийским художником, который, как и Феофан Грек, работал на Руси.

При всей близости к византийскому позднепалеологовскому искусству, в иконах Благовещенского чина ощутимо воздействие русской художественной среды, местной традиции, и прежде

всего в акцентировке линии, силуэта – приемев давно использовавшемся русскими художниками, дабы облегчить восприятие композиций в огромных интерьерах древних русских храмов.

Другой деисусный чин – Высоцкий (ГТГ, ГРМ, илл. 352, 353, 354) – отличается, прежде всего, своей иконографией. Его фигуры изображены по пояс – вариант, встречающийся в иконостасах XIV–XV вв., а впоследствии почти исчезающий. В таких иконостасах не бывает представлен «Спас в силах», но лишь Его поясное изображение. Высоцкий чин, как и Благовещенский, основан на традиции византийского позднепалеологовского искусства, но отличается относительной скромностью колорита и иной внутренней характеристикой. Вместо исключительно широкого диапазона эмоциональных оттенков, вместо философской, космической направленности Благовещенских икон, изображения в Высоцком чине охарактеризованы более умеренно. их позы и лики выражают сдержанную скорбь и сосредоточенное размышление.

352. Архангел Михаил из деисусного чина. Конец XIV в. из Высоцкого монастыря в Серпухове. ГТГ

353. Иоанн Предтеча из деисусного чина. Конец XIV в. из Высоцкого монастыря в Серпухове. ГРМ

354. Апостол Петр из деисусного чина. Конец XIV в. из Высоцкого монастыря в Серпухове. ГТГ

Семь икон чина происходят из собора Высоцкого монастыря в городе Серпухове, недалеко от Москвы. В Житии основателя монастыря, игумена Афанасия, составленном в самом конце XVII в., приводится сообщение (возможно, дошедшее в виде устного предания), что этот игумен, переселившись в 1387 г. В Константинополь, в Студийский монастырь, заказал иконы для Высоцкого монастыря в византийской столице, послав их на Русь до 1395 г. известие вступает в некоторое противоречие со стилем икон. В константинопольских произведениях конца XIV в. не удается обнаружить столь заметное обобщение формы, столь резко подчеркнутую линию и силуэт, а также почти прижатый к раме вертикальный очерк торса. В иконах Высоцкого чина, выразительных и строгих, ощутимы не только византийские, но и русские стилистические корни, своего рода симбиоз традиций.

Красивые красные надписи на золотых фонах, обозначающие имена изображенных, полустерты, но можно различить, что они были сделаны по-гречески. Надписи же на Евангелии в руке Христа и на свитке апостола Петра – славянские, причем, даже если они поправлены в XVI в., как некоторые думают, то очертания всех бук, соответствуют нормам русской палеографии конца XIV в. Не исключено, что иконы исполнены на Руси, хотя и мастерами, которые ориентировались на византийские традиции. В таком случае (если наше предположение справедливо), рассказ о присылке икон из Константинополя следовало бы рассматривать лишь как легенду, придуманную в XVII в. для возвеличения древностей Высоцкого монастыря в Серпухове и благочестия его основателя Афанасия. Учтем, что пригласить художника было, скорее всего, дешевле, чем везти семь крупных икон издалека. Если же принять, что иконы действительно исполнены в Константинополе, то следует рассматривать их как чрезвычайно своеобразную ветвь поздневизантийской константинопольской живописи.

Редкий стилистический вариант поздневизантийского искусства представлен четырьмя иконами ГТГ, которые когда-то, видимо, принадлежали Троице-Сергиеву монастырю и были

найдены в его северных владениях близ Архангельска. Это своеобразный ансамбль, состоящий из икон Спаса на престоле, Богоматери и Иоанна Богослова и напоминающий по составу фигур о Распятии, а также, благодаря триумфально поднятой деснице Христа, о Его победе над смертью (илл. 355). К той же группе принадлежит хуже сохранившееся изображение «Христа во гробе». Иконы написаны по византийским канонам, воспроизводя пластическую концепцию палеологовского классицизма, но они обладают сходством и с итальянскими произведениями. В византинизирующем искусстве итальянского средневековья встречаются изображения богоматери и Иоанна Богослова, со скорбными позами, как в «Распятии», но где вместо Христа распятого представлен Спаситель в торжественной, триумфальной позе. Привкус западноевропейского искусства виден и в скульптурности фигур, рельефе драпировок, в исключительно светлой карнации, натуральности постановки ног Иоанна, его длинных, «готических» пальцах. Оригинален светлый, свежий колорит, с его яркими травянисто-зелеными и лилово-розовыми оттенками. Мастер, создавший эти иконы, должен был воспитаться в том крае, где соединялись обе традиции – византийская и итальянская: возможно, в одном из районов Далмации. Правда, аналогии иконам ГТГ в этом крае пока не найдены. Пространный славянский евангельский текст на раскрытом Евангелии у Христа исполнен почерком конца XIV в. с московскими диалектными особенностями и свидетельствует, тем самым, что иконы были созданы в Москве.

355. Спас на престоле, с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом. Иконы конца XIV в. Из погоста Кривое на Северной Двине

Наиболее значительный слой в русской иконописи второй половины – конца XIV в. отражает глубокое переживание сосредоточенной и тихой молитвы, смирение, внимание к тонким оттенкам жизни души, вместо патетики, богатырской силы и монументального размаха икон Благовещенского чина и его круга. Используя мотивы и приемы экспрессивного стиля, остроту линий, асимметрию форм, резкость световых бликов, мастера включают их в совсем иную, заново рождающуюся художественную структуру, где формы становятся более хрупкими, позы выражают готовность к покаянию и светлую печаль, а лики – умиление и растроганность.

В иконописи Москвы произведения этого слоя разнообразны и довольно многочисленны. На первом месте стоит двусторонняя икона «Богоматерь Донская», прославившаяся как чудотворная (ГТГ, илл. 356). Со второй половины XVI в. она находилась в Благовещенском соборе, куда попала, возможно, из Успенского собора Коломны, украшавшегося в 1392 г. Композиция на лицевой стороне своей нежностью и теплотой чувства напоминает «Богоматерь Владимирскую». Бережно придерживая Младенца, Чьи одежды с золотыми штрихами окутывают Его словно золотым облачком или сиянием, Богоматерь смотрит на Него со сложным чувством

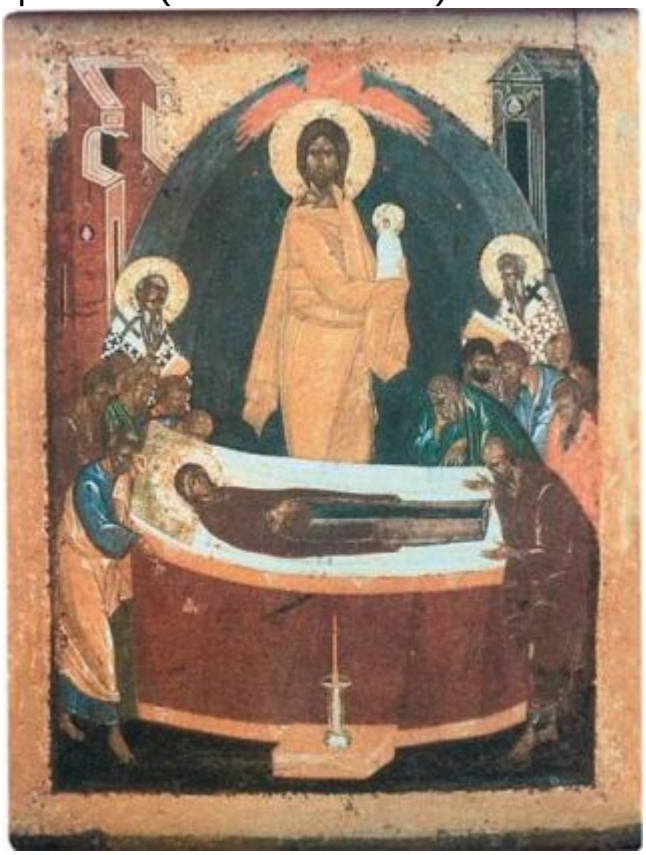
радости и печали. Типом округлого лика, сиянием световых лучей вокруг глаз, исключительным уровнем мастерства икона напоминает изображение Богоматери в Благовещенском чине. Но она отличается не только более тонкой живописью, рассчитанной на восприятие с близкого расстояния, но и неуловимыми акцентами в пропорциях, усилением эмоциональной характеристики и ее большей открытостью. Икона «Богоматерь Донская» еще теснее, чем Благовещенский чин, связана с русской культурной средой.

356. Богоматерь Донская. Конец XIV в. (около 1392 г.?). ГТГ

«Успение Богоматери» (илл. 357) на обороте «Донской» представлено необычно, как теофания, как явление Христа, вокруг фигуры Которого образуется сияние, раздвигающее все формы к краям композиции. В отличие от «Донской», мастер «Успения» насыщает изображение клиновидными и даже игольчатыми очертаниями, подчеркивает яркость лазуритовой мандорлы Христа, Его одежд цвета золотистой охры с ассистом, интенсивность цвета в зеленых, красных, лиловых одеяниях апостолов. Полузакрытые, как щелочки, глаза скорбящих

апостолов и святителей, брови «домиком», треугольные подглазные тени, стремительно положенные световые блики, заостренные пальцы их молитвенно простертых ладоней создают изысканный, ломкий ритм коротких линий и штрихов, в котором отражается хрупкость и чуткость душевных движений. Многие элементы в «Успении» словно взяты из монументальной живописи, например, контуры одежд Христа, и более всего напоминают фрески церкви Феодора Стратилата. Эти элементы стилизованы, переведены в камерный план, но создают образы скорбные и драматические, очень близкие к росписям новгородского храма Св. Феодора.

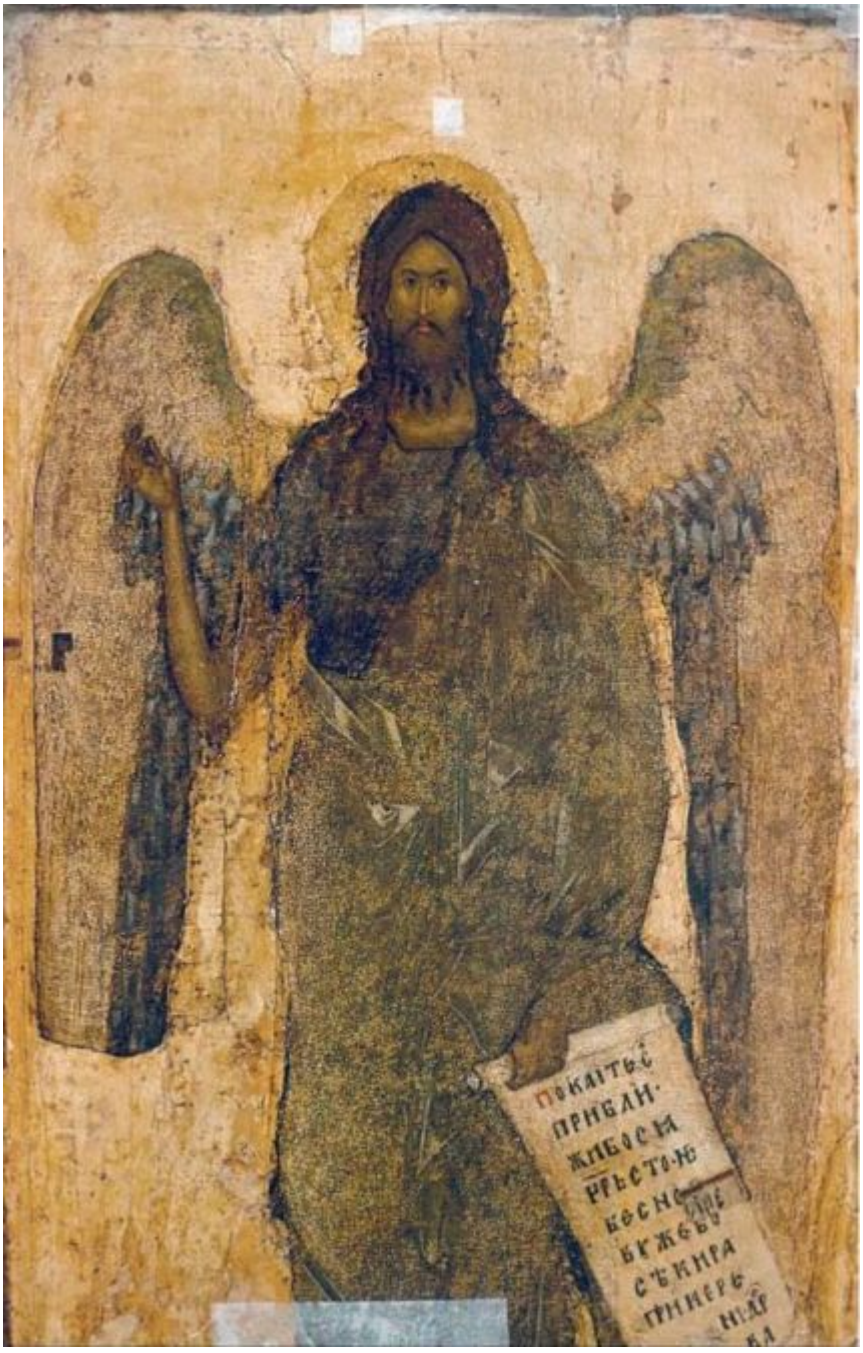
357. Успение. Оборотная сторона иконы «Богоматерь Донская». Конец XIV в. (около 1392 г.?). ГТГ



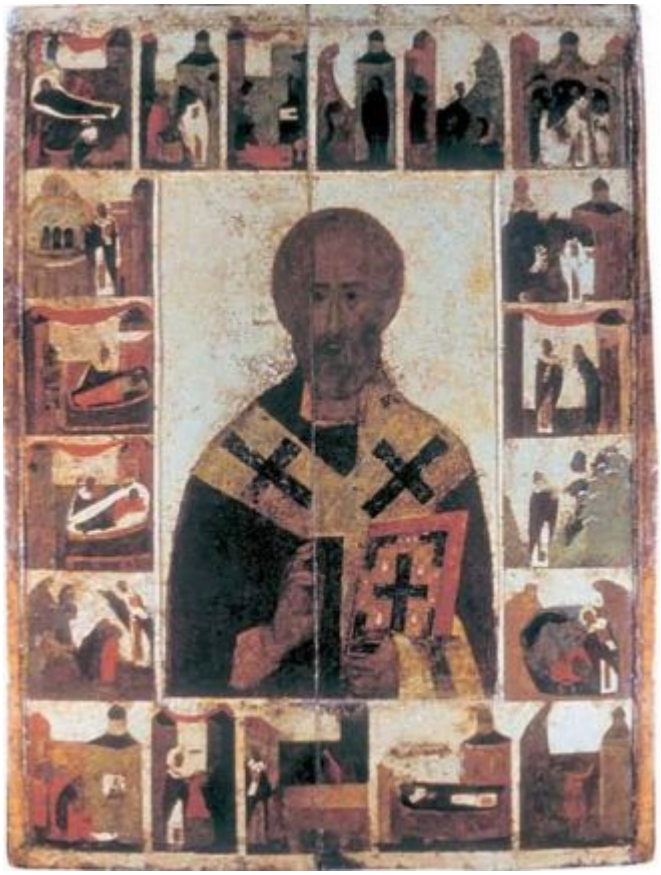
Сохранилось несколько выдающихся икон, которые написаны в Москве, вероятно, в 1390-х гг. для московских и подмосковных монастырей и храмов. Они исполнены уже без специфической стилизации «Успения», без апелляции к экспрессивному стилю фресок, а при помощи тонкой и плавной живописи, с постепенностью в построении рельефа,

прозрачными золотистыми охрами, с которыми красиво сочетаются благородный синий цвет и – характерная примета времени – очень тонкий золотой ассист. Таковы иконы «Иоанн Предтеча – Ангел пустыни» из села Городище близ Коломны, в окружении житийных клейм (к сожалению, замененных новыми в конце XVIII в.; ГТГ, илл. 358); «Св. Николай, с житием», из Угрешского монастыря (ГТГ, илл. 359); «Богоматерь Одигитрия», принесенная преподобным Кириллом Белозерским в 1397 г. на место его будущего монастыря, из московского Симонова монастыря, где он жил до ухода на Север (ГТГ, илл. 360).

358. Иоанн Предтеча – Ангел пустыни, с житием. Конец XIV в. Из села Городище близ Коломны. ГТГ



359. Св. Никола, с житием. Конец XIV в. Из Николо-Угрешского монастыря под Москвой. ГТГ



360. Богоматерь Одигитрия. Около 1397 г. Из московского Симонова монастыря. ГТГ

Продолжением той же стилистической линии в московской иконописи является маленькая икона «Богоматерь Одигитрия» из Покровского монастыря в Суздале, служившая, по-видимому, для личной молитвы в келье какой-либо из монахинь этого аристократического по составу инокинь монастыря (ГРМ, илл. 361). Икона из Суздаля, в технике исполнения которой обнаруживаются приемы византийского мастерства, выделяется своей иконографией (Младенец Христос доверчиво вкладывает ручку в ладонь Богоматери), сердечностью чувства и изысканностью живописи.

361. Богоматерь Одигитрия. Конец XIV в. Из Покровского монастыря в Суздале. ГРМ

Особое место среди икон утонченно-созерцательного плана занимает икона «Борис и Глеб на конях», из Успенского собора Московского Кремля (ГТГ, илл.249:362). Несмотря на то, что иконография св. князей в виде всадников, с длинными пиками, на которых развеваются знамена, должна была подсказать героический образ храбрых воинов, св. братья изображены как мученики, движущиеся навстречу своим страданиям во имя Христа. Легконогие кони – вороной с синим отливом и коричневый – реют над землей, а две скалы повторяют контуры фигур: старшего брата Бориса и повернувшегося к нему младшего – Глеба. Всадники едут шагом, их безмолвный диалог глубоко трогает каждого предстоящего перед иконой. Борис, старший, полон горьких предчувствий, и непреклонность его пути тем ценнее, чем больше колебаний и страха приходится ему преодолеть. Глеб, юный, тринадцатилетний, ищет у брата духовной поддержки. Приготовление свв. Бориса и Глеба к страданиям, предчувствие ими собственной кончины не раз описано в посвященных им памятниках письменности, начиная

с XI–XII вв. Но только в XIV в., когда путь к совершенству души стал одной из главных тем культуры, сюжет о страданиях святых князей получил столь тонкое воплощение в живописи. Лики святых братьев являются отдаленным парафразом центральной группы в изображениях «Тайной вечери»: погруженного в задумчивость Христа и приникающего к нему юного апостола Иоанна, который предчувствует грядущие страдания.

362. Свв. Борис и Глеб на конях. Конец XIV в. Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ

Не только общей интонацией, но и типами ликов икона Успенского собора похожа на многие другие русские произведения второй половины – конца XIV в.: глубоко сидящими глазами, треугольными тенями, печально приподнятыми у внутренних концов бровями и такой заметной особенностью как маленький, полудетский подбородок. Все в этих ликах подчеркивает не физическую мощь, а богатство духовных возможностей, путь к обретению совершенства,

найденную дорогу к спасению, к будущему райскому блаженству.

Однако «Свв. Борис и Глеб на конях» исполнены более пастозной живописью, все формы – пластичны, рельефны, карнация энергична, цвет более интенсивен, чем в произведениях конца XIV в., особенно в московских иконах. Возможно, икона написана несколько раньше остальных рассмотренных нами только что произведений, например, в третьей четверти XIV в. Есть в ней и что-то простодушное, иное, чем в аристократических, рафинированных иконах бесспорно московского происхождения. Икона могла попасть в Успенский собор не из Москвы, а из какого-то другого русского центра.

Не менее оригинальна и даже загадочна другая икона «Борис и Глеб», происходящая из собрания Н.П. Лихачева, (ГРМ, илл. 363) где святые братья изображены по древней иконографии – в рост, фронтально (см. икону XIII в. в Музее русского искусства в Киеве, илл. 221). Бесплотные фигуры св. князей напоминают о комниновской живописи, утрированно яркие красочные плоскости одежд – красных, лазуритово-синих и пурпурных – смотрятся как цитаты из искусства XIII в. Но эти ассоциации возникают лишь в результате блестяще использованных мастером, осознанно или интуитивно, приемов ретроспективной стилизации. Рисунок подолов одежд выдает знание навыков условной перспективы и умение передать соотношение пространственных слоев, а очертания фигур достигают той степени геометрического обобщения, той лаконичной выразительности клиньев, дуг, углов и прямых линий, повторяющихся и идущих параллельно, округлых и диагональных, какой не знала более ранняя русская иконопись.

363. Свв. Борис и Глеб. Вторая половина – конец XIV в. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

Лапидарность художественного языка – одно из проявлений исключительного аристократизма этой иконы. Сила св. братье, – не в физической мощи, а в духовной значительности, внутренней насыщенности тонких аскетичных ликов, в дружбе св. князей, согласии, духовном единении, солидарности, которая передается и идентичностью силуэтов, и соприкосновением контуров: благодаря опущенной руке Бориса, опирающейся на меч, контуры обеих фигур объединяются. Икона из собрания Н.П. Лихачева наследует ростовскую традицию и воспроизводит какое-то древнее произведение, вроде иконы «Архангел Михаил», около 1300 г., из Ярославля (илл. 236). Между тем, типы исхудалых ликов с широкими темными тенями, рисунок волос в виде плоских силуэтных пятен находят аналогии в московском искусстве конца XIV в. (ср. миниатюры Киевской Псалтири 1397 г., лик Спаса в шитом «воздухе» 1389 г. В ГИМ). Вероятно, икона отражает особое, в XIV в. еще редкое, осознанно ретроспективное направление в искусстве Москвы, где в конце XIV в. мотив местного национального наследия стал играть значительную роль.

В конце XIV в. в Москве, а быть может и в каких-то небольших подмосковных центрах, стали появляться произведения, в которых почти не звучит напряжение поиска, скорбь трудного пути. Иконы полны сияния, тихой радости, настроения обретенного блаженства. Среди них на первом месте – «Воскресение Христово» («Сошествие во ад») из Воскресенской церкви в Коломне (ГТГ, илл. 364). Ее светлый колорит, с преобладанием синих, голубых и золотистых оттенков, ее легкие, словно парящие в невесомости фигуры, музыкальный ритм жестов, спокойные и задумчивые лики – все это отдаленно напоминает памятники византийского классицизма второй половины XIV в., неуловимо перекликается с большими, многофигурными композициями в росписях церкви Перивлепты в Мистре. «Сошествие во ад» совсем близко подходит и к образам русской живописи XV в.

364. Сошествие во ад. Конец XIV в. Из Воскресенской церкви в Коломне. ГТГ

Разница, однако, в том, что «Сошествие во ад» еще не затронуто следующей волной неоэллинизма, с ее идеальной невозмутимостью. Контуры в московском произведении еще чуть-чуть сохраняют заостренность, а взгляды маленьких черных зрачков – пристальность.

Коломенская икона свидетельствует о творческом характере московской иконографии XIV в. Эта икона была главной, «храмовой» в Воскресенской церкви, поэтому в ней выбран самый торжественный, многофигурный иконографический вариант, с расширенными группами праведников, с дополнительными фигурами ветхозаветных жен, сопровождающих Еву (такая иконография, вероятно, появившаяся в Византии, известна только по русским памятникам, начиная с первой половины XIV в., илл. 277). Это могут быть Сарра, Ревекка, Рахиль, а в XV–XVI вв. В русских

иконах иногда изображаются и многие другие праведные жены-праматери, например, Эсфирь в царской короне. Пасхальный, «симфонический» характер композиции подчеркивается и редко изображающимися персонификациями христианских добродетелей и положительных качеств земной жизни («доброты», «красоты», «правды», «мира» и других), которые в виде ангелов наполняют сияние Христа и своим оружием – длинными белыми копьями – разят олицетворения пороков, населяющих бездну ада. Иконографические варианты такого рода могли разрабатывать образованные люди при великокняжеском или митрополичьем дворе, а также при каком-либо значительном монастыре.

Спокойные, просветленные образы иногда появляются даже в иконах московской провинции, мастера которых были далеки от стилистических тонкостей палеологовского искусства. В иконе «Свв. Борис и Глеб с житием», также из Коломны (ГТГ, илл. 365), где одежды центральных фигур сделаны в XV–XVI вв. малиновыми и зелеными вместо первоначальных пурпурно-коричневых, охристых, серых, не обнаруживается ни соразмерности пропорций, ни естественности ракурсов, характерны для основных направлений живописи византийского круга, в том числе русской, в палеологовский период. Все изображения – плоскостные, силуэтизированные, тела словно бескостные, в некоторых сценах действие кажется застывшим, а фигуры – словно повисшими. Однако сквозь эту архаическую структуру проникает новое чувство. Оно сказывается в прозрачности и воздушности композиций, в молитвенном, сосредоточенном настроении многих сцен, а главное – в характеристике центральных изображений, особенно св. Бориса. Его лик, с тонкими чертами, выражает полноту понимания мира, основанную на духовном опыте. Св. Борис приблизился к христианскому духовному идеалу, к пониманию божественной любви, а, как пишет цитируемый в Сказании о Борисе и Глебе св. Иоанн Богослов, «совершенная любовь изгоняет страх» (1Ин.4:18), поэтому князь Борис не боится предстоящих страданий. Этот образ поднимается над частностями художественной эволюции и сохраняет свою жизненную

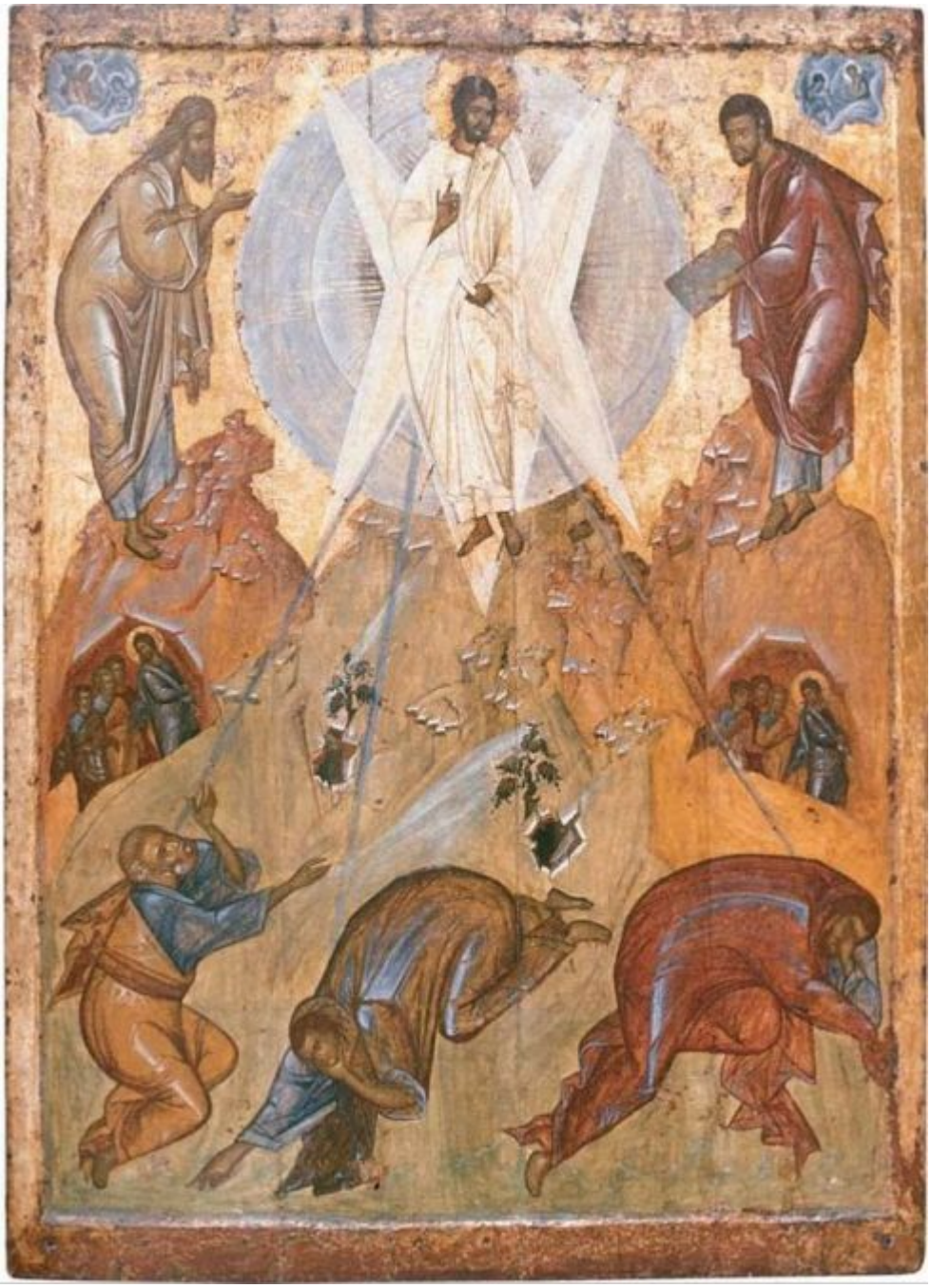
верность на протяжении веков, соотносясь с мотивами русской литературы и реальными персонажами истории.

365. Свв. Борис и Глеб с житием. Конец XIV в. Из Борисоглебской церкви «В Запрудах» в Коломне. ГТГ

Значительное место в русской иконописи конца XIV в. занимают памятники, отражающие стиль так называемого позднепалеологовского классицизма, а именно той его ветви, которая стремилась выявить скульптурность и весомость форм, крупность фигур, не обращаясь ни к усиленной экспрессии живописного мазка, ни к подчеркнутой музыкальности ритма. Одна из таких икон – «Преображение» (ГТГ, илл. 366) – создана московским художником. Это храмовая икона Спасского собора в Переславле Залесском. Собор ремонтировался в 1403 г., и тогда же была заново написана его икона, в традициях искусства только что минувшего XIV в. Геометрическая

регулярность композиции, с ее несколько раз повторенным трехчастным членением, смягчается красотой голубых лучей и отблесков от ореола Христа, а главное – искренностью чувств, поэтичностью переживания событий, исключительной глубиной характеристики в ликах Христа, ветхозаветных пророков Ильи и Моисея, троих апостолов, каждый из которых олицетворяет разные уровни восприятия божественного света, исходящего от Спасителя.

366. Преображение. Около 1403 г. Из Спасо-Преображенского собора в Переславле Залесском. ГТГ



Иконопись Новгорода

В конце XIV в. было покрыто новым слоем живописи изображение «Богоматери Одигитрии» (илл. 367) на лицевой стороне большой двусторонней иконы XI в., находящейся сейчас в Успенском соборе Московского Кремля, где на обороте – знаменитое поясное изображение св. Георгия, рассмотренная в главе I (илл. 57). В XIV в. двусторонняя икона хранилась в Новгороде или, не исключено, в Москве, куда могла быть привезена из Киева. Византийский художник, написавший новый слой на «Богоматери Одигитрии», мог быть приглашен непосредственно из Византии или быть москвичом.

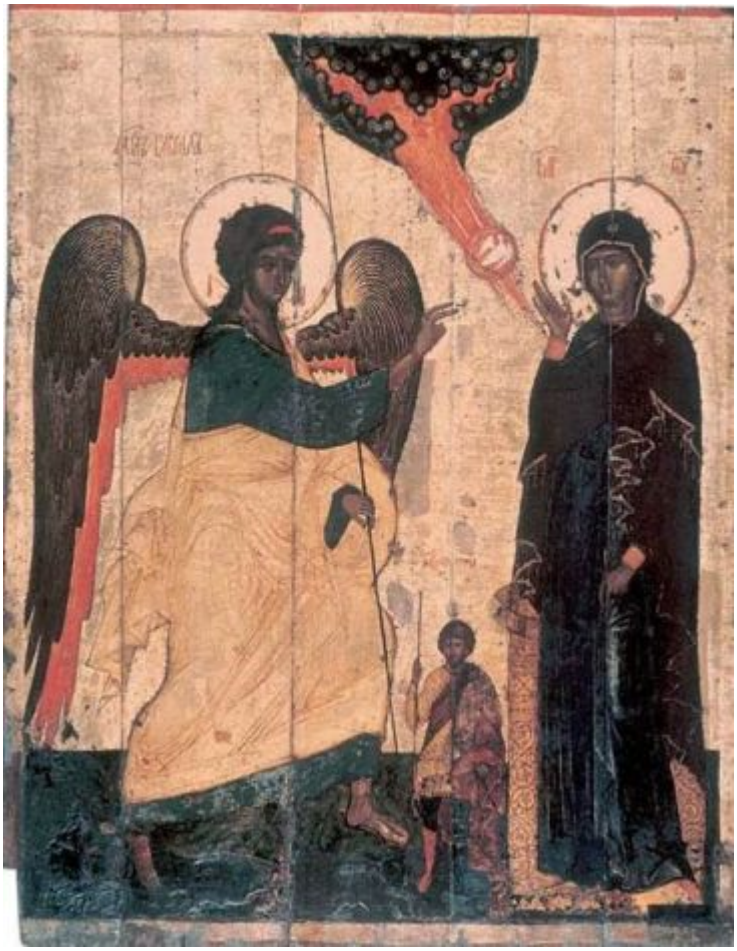
367. Богоматерь Одигитрия. Живопись конца XIV в. на лицевой стороне двусторонней иконы XI в. Успенский собор Московского Кремля

Лик Богоматери, тонко написанный, с лучиками света на щеках, исходящими из сияющих глаз, соединяет выражение светлой печали и тихой радости, встречающееся в лучших произведениях позднепалеологовского искусства. Но композиция «Богоматери Одигитрии» – нагруженная, с тяжелыми формами, что продиктовано контурами оригинала XI в., строго повторенными в записи. Воздействием нижележащего

слоя объясняется, вероятно, и плотность красок, не имеющих обычной для византийской живописи прозрачности.

Между тем, иконописцы Новгорода придают классицистической традиции суровость и торжественность. «Благовещение» (Новгородский музей, илл. 368), огромных размеров, является главной иконой неизвестного новгородского храма (возможно, церкви Благовещения на Городище). Изображения неба и луча со Св. Духом в виде голубя переделаны в позднее время, как и небольшая фигура св. Феодора Тирона, вероятно, патрона заказчика, включенной непосредственно в саму композицию, что встречается весьма редко. Массивные фигуры, округлые, словно выточенные темные лики, укрупненное изображение архангела Гавриила, занимающее больше половины композиции и выделенное сияющими одеждами – ярко-синим хитоном и золотым гиматием, его широкий шаг, тяжелая поступь и властный жест передают величие происходящего события, его Божественную предопределенность. Асимметрия композиции и угловатость контуров в данном случае способствуют выразительности иконы, повышая ощущение силы и активность воздействия на зрителя.

368. Благовещение. Конец XIV в. Из церкви Бориса и Глеба «В Плотниках» в Новгороде. Новгородский музей



В иконе «Св. Борис и Глеб на конях» (Новгородский музей, илл. 369), которая была главной иконой в церкви Бориса и Глеба «В Плотниках» (построена в 1377 г.), лики очень похожи на лики из «Благовещения». Вероятно, оба произведения вышли из одной мастерской. Однако мастер иконы со св. всадниками строит композицию максимально сбалансированно, идеально вписывая фигуры в квадратную доску. Если московская икона из ГТГ с таким же сюжетом передает душевное состояние св. князей и их диалог, то новгородская изображает их парадный выезд, их силу и крепость духа. Здесь св. князья представлены как защитники Руси, храбрые воины, в соответствии с характеристикой, которая дается им во многих памятниках древнерусской письменности. Подобно тому как св. Димитрий Солунский защищал свой город Фессалоники, так святые Борис и Глеб защищают всю Русь, а поскольку их двое, то сила их больше, чем у св. Димитрия. Они уподобляются не

только крепостной стене, защищающей страну, но и обоюдоострому мечу, разящему врагов.

369. Свв. Борис и Глеб на конях. Конец XIV в. Из церкви Бориса и Глеба «В Плотниках» в Новгороде. Новгородский музей

Разновидность новгородского классицизма образуют иконы с утрированно темным, оливково-санкирным цветом широких теней, с яркими пятнами белильных бликов и красных губ, благодаря чему изображения приобретают тревожную напряженность. Таков, например, «Спас Нерукотворный», сейчас находящийся в Успенском соборе Московского Кремля (илл. 370). К тому же художественному кругу принадлежит замечательная икона «Спас на престоле», находящаяся в

южной части иконостаса Успенского собора Московского Кремля, куда она была привезена, скорее всего, в XVI в., при Иване Грозном и митрополите Макарии. Если изображение фигуры Спасителя, указующего на раскрытое Евангелие, переписано в позднее время, то Его лик сохранился от конца XIV в. и обнаруживает большое сходство с темными суровыми ликами икон «Благовещение» и «Свв. Борис и Глеб на конях».

370. Спас Нерукотворный. Конец XIV в. Успенский собор Московского Кремля

Произведения с тонкой, деликатной характеристикой образа встречаются в конце XIV в. не только в Москве и Подмосковье, но и в других центрах. Так, среди новгородских икон это, например, «Покров», около 1399 г., (Новгородский музей, илл.

371), живопись которого, к сожалению, недостаточно хорошо сохранилась.

371. Покров. Около 1399 г. из Покровского Зверина монастыря в Новгороде. Новгородский музей

К тому же стилистическому направлению относится интереснейшая икона в Национальном музее в Стокгольме (илл. 372), с изображением на одной горизонтальной доске трехфигурного деисусного чина, с фронтальными фигурами св. Николая слева и неизвестного святого справа. Этот последний держит книгу с текстом евангельской притчи о человеке, собравшем много богатства в своих житницах» вместо того, чтобы заботиться о своей душе (Лк.12:16–21). Наиболее ранним произведением в данной стилистической группе является «Архангел Михаил» (ГТГ, илл. 373) – икона с поясным изображением из несохранившегося деисусного чина, написанная на серебряном фоне, но с золотыми контурами перьев на ангельских крыльях. Типологически икона похожа на изображение архангела Гавриила в деисусном чине Благовещенского собора Московского Кремля (илл. 351), но

отход от монументальности, утонченное очарование и хрупкая красота новгородского произведения возвещают наступление иной художественной эпохи.

372. Деисусный чин, со св. Николой и неизвестным святым. Конец XIV в. Стокгольм, Национальный музей

373. Архангел Михаил, из деисусного чина. Конец XIV в. Из собрания С.П. Рябушинского. ГТГ

Миниатюры и орнамент рукописей

Искусство украшения рукописных книг также переживало в этот период творческий подъем. Большинство рукописей продолжали украшать так называемым тератологическим орнаментом, особенно широко распространившимся в русских манускриптах в XIII – первой половине XIV в. Переплетения фантастических животных, змей и птиц с длинными орнаментальными лентами, которые завязываются узлами, формируя композицию каждого художественного элемента – инициалов, заставок, обрамлений миниатюр, приобрели в русском книжном искусстве неповторимое своеобразие, благодаря особенностям ритма, силуэтов и раскраски. Тератологический орнамент русских рукописей XIII–XIV вв. В полной мере является национальным вариантом декора «звериного стиля», распространенного практически повсеместно.

В самом конце XIV в. В ведущих книгописных мастерских Москвы, работавших при дворах митрополита и великого князя, возрождается старинный «византийский» орнамент, в виде стеблей и медальонов, которые заполнены многокрасочными изображениями цветов и листьев, напоминающими мотивы узоров перегородчатой эмали. Новое обращение к этому орнаменту, не исчезавшему из византийских рукописей, нельзя объяснить только лишь возрождением русско-византийских контактов, ибо эти контакты укрепились гораздо раньше, чем появились первые примеры «византийского» орнамента в московских манускриптах конца XIV в. Скорее всего, импульсом для нового процесса послужили новые оттенки исторического самосознания Москвы, ощутившей себя в этот уже весьма тяжелый для Византии период преемницей византийского культурного наследия и власти киевских князей, и потому стремившейся имитировать красоту рукописей Византии и Киевской Руси.

При относительной скупости книжного репертуара, когда иллюстрировались преимущественно книги богослужебного

назначения, русские миниатюры были разнообразны по иконографии, особенно что касается иллюстраций к Евангелию и Псалтири. Как и прежде, в русском книжном искусстве подчеркивается божественное вдохновение составителей священных текстов, их величие, богатство внутренней жизни. Выразительность иконографических формул дополняется красотой живописи и изобретательностью композиций.

Среди произведений сугубо провизантийского направления выделяются миниатюры новгородского Евангелия последней трети XIV в. (ГИМ, Муз. 3651) (илл. 374). Величественные, скульптурные фигуры стоящих евангелистов живо напоминают образы поздневизантийского классицизма (например, росписи церкви Троицы в Сопочанах в Сербии, церкви Св. Андрея на Треске в Македонии), где воспроизводятся традиции античности. иконография миниатюр уникальна: евангелисты пишут свои тексты (фразы из Евангельских чтений, редко цитирующиеся в миниатюрах) в свитках, которые словно спускаются к каждому из них с небес, подвешенные на белых шнурках. По существу, это та же тема небесного вдохновения, которая была ярко воплощена уже в XI в. в миниатюрах Остромирова Евангелия (илл.58:89), но в другом иконографическом варианте. В рукописи XIV в. Эта тема преподносится тоньше, при помощи мотива подвешенных свитков, который встречается – тоже очень редко – в композициях с пророками, которые как бы с небес получают тексты своих прорицаний.

374. Евангелист Матфей. Миниатюра новгородского Евангелия. Третья четверть XIV в. ГИМ, Муз. 3651.

Эти миниатюры исполнены бесспорно византийским художником, причем близким к Феофану Греку по масштабу дарования и по могучей силе титанических, богатырских образов, по монументальному подходу к изображению, в котором чувствуется рука опытного фрескиста. Однако некоторая меланхоличность ликов, стилизованный изгиб фигур и многоцветный колорит заставляют предположить авторство другого, анонимного мастера.

В миниатюрах московского Евангелия конца XIV в. (Библиотека Московского университета, 2 Bg 42) ориентация на византийский классицизм сказывается в пространственной организации композиции, в пластике фигуры сидящего евангелиста (илл. 375). В московской рукописи формы более субтильные, чем в новгородском манускрипте: черты лика мелкие, конечности изящные и маленькие. Персонификация Премудрости, чья фигурка изображена чуть в глубине, напоминает изображения в античной и ранневизантийской живописи, откуда она и была срисована каким-то византийским или южнославянским мастером XIV в., а затем скопирована на Руси. Изображения евангелистов с вдохновляющей их

Премудростью были широко известны в Новгороде (в росписи церкви Успения на Волотове, в миниатюрах XV в., см. илл. 302). Этот сюжет, привлекательный для русской среды, поскольку он с большой наглядностью показывает небесное происхождение евангельского текста, был известен и в других центрах.

375. Евангелист Марк миниатюра московского Евангелия. Конец XIV в. Научная библиотека МГУ, 2 Bg 42.

На традицию византийской живописи со скульптурными, объемными, классически пропорционированными изображениями ориентирован и знаменитый фронтиспис Евангелия из Переславля Залесского, с изображением «Спаса в силах» («Спаса во славе», РГБ, F. п. I. 21, илл. 376). Композиция навеяна иконами, которые с конца XIV в. располагались в центре деисусного ряда русских (особенно московских) иконостасов (ср. икону в Благовещенском соборе Московского Кремля, илл. 97). Помещенная перед евангельским текстом, эта композиция подчеркивает его эсхатологическую подоплеку и напоминает о грядущем Втором Пришествии. Рукопись, не имеющая точной даты, исполнена, вероятно, уже около 1400 г., поскольку миниатюра, в отличие от более ранних

памятников, обнаруживает элементы манерности и стилизации, с утрированными контрастами пропорций, чрезмерностью пышных драпировок и других деталей.

376. Спас в силах. Фронтиспис Переяславского Евангелия. Конец XIV – начало XV в. РНБ, F п I 21

Наиболее значительный пласт русской миниатюры отражает повышенную эмоциональность позднепалеологовского искусства. В Новгороде это художественное направление имеет

широкий спектр вариантов, от суровой экспрессии до простодушной умиленности, что зависит как от времени создания произведений, так и от локальной интерпретации и социальной ориентации стиля. Центральное место среди памятников этого большого и неоднородного пласта принадлежит двум миниатюрам «Псалтири Ивана Грозного», вывезенной, как считается, из Новгорода царем Иваном Грозным и получившей в его честь свое условное наименование (РГБ, ф.304, Троицк., III/7, Муз. 8662). На одной миниатюре изображен царь Давид (илл. 377), с текстом своего Первого псалма на развевающемся свитке («Блажен муж иже не иде на совет нечестивых»), а на другой, что более редко, представлен пророк Асаф, с поучительным текстом, отвечающим строгой и дидактической интонации новгородской культуры («Внемлете, людие мои, законъ мои...») (илл. 378).

377. Пророк Давид. Деталь миниатюры новгородской Псалтири («Псалтири Ивана Грозного»). Конец XIV в. РГБ, ф. 304, Троицк., III/7, Муз. 8662

378. Пророк Асаф. Миниатюра новгородской Псалтири («Псалтири Ивана Грозного»). Конец XIV в. РГБ, ф. 304, Троицк., III/7, Муз. 8662

Миниатюры помещены в крупные обрамления в виде храма – мотива, с XI в. укоренившегося в русском книжном искусстве. Многочисленные животные, заполняющие конструкцию, несут символику, связанную, вероятно, с темой апотропеев, защиты христианского храма. Тератологический стиль орнаментального заполнения, которое является в данной рукописи одним из лучших образцов русского орнамента XIV в., связывает миниатюры с организмом всей рукописи, где заставки и

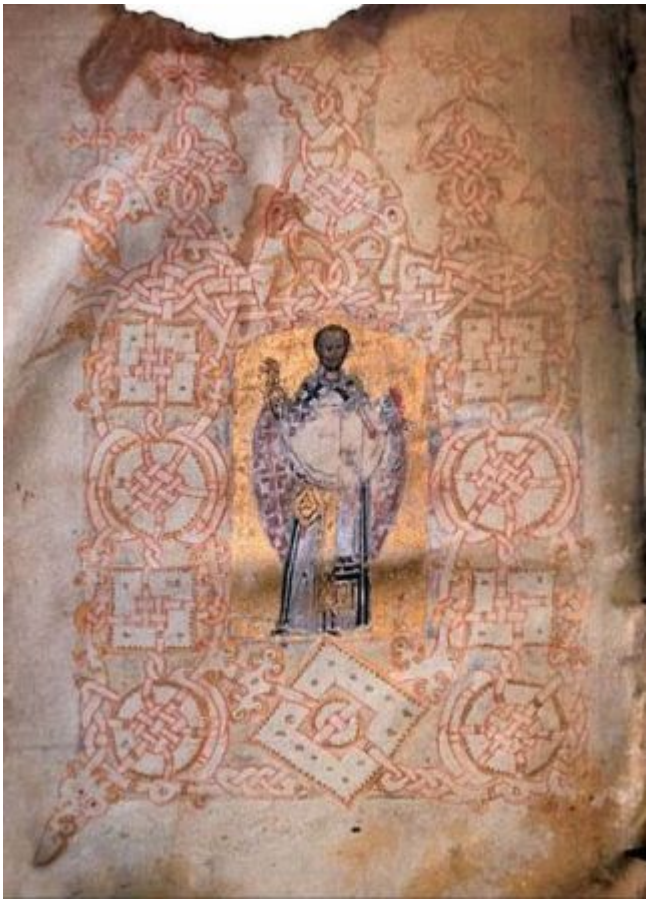
инициалы выполнены в том же стиле. В обеих миниатюрах – широкие, обобщенные силуэты, асимметричные контуры, острые линии, отрешенные взгляды маленьких глаз, направленные как бы внутрь души, а также неправильные, но остро запоминающиеся черты ликов передают глубину и напряжение внутренней жизни. Миниатюры «Псалтири Ивана Грозного» до деталей сходны с росписями основного мастера церкви Феодора Стратилата в Новгороде, это словно фресковые фигуры, перенесенные на книжный лист. Оба изображения бесценны для понимания первоначального колорита Феодоровских фресок: скупая, смягченная гамма, строящаяся на сопоставлении двух неярких цветов: синего с белилами и желтовато-терракотового, с небольшими вкраплениями киновари.

Новгородская миниатюра второй половины XIV в. постепенно утрачивает монументальный стиль и все реже напоминает образы стенописей. Таким сходством еще в некоторой мере обладают фигуры в Прологе из собрания Погодина (РНБ, Погод.59, илл. 379), помещенные в начале житий каждого месяца. Фигурам апостола Анания и свв. врачей Козьмы и Дамиана (память 1 ноября) присуща округлость, тяжеловесность, а их простодушные лики, диспропорциональные контуры, акцентированные жесты указывают на связь с «простонародным» слоем новгородского искусства. Так, св. Козьма словно показывает зрителю открытый ящичек с лекарствами, а Дамиан, придерживая свиток, на котором был написан текст для исцеления духовного, высоко поднимает свой медицинский инструмент скальпель хирурга или ложечку аптекаря.

379. Св. апостол Анания. Миниатюра новгородского Погодинского Пролога. Конец XIV в. РНБ, Погод. 59

Изображение св. Иоанна Златоуста в Служебнике 1400 г. (ГИМ, Син.600, илл. 380) – совсем маленькое, подчеркнуто изящное, особенно в сравнении с массивным обрамлением-храмом, а лик, с характерными черными «бусинками» глаз, выражает задумчивость, внутреннюю собранность и дисциплину.

380. Св. Иоанн Златоуст. Миниатюра новгородского Служебника. 1400 г. ГИМ, Син. 600



В новгородской книжности второй половины XIV в. сохранились уникальные памятники нарративного содержания, с миниатюрами, последовательно иллюстрирующими житийные и иные тексты. Лучший из них – Сказание о св. князьях Борисе и Глебе, включенное в состав конволюта – Сильвестровского сборника (РГАДА, Типогр. 53, илл. 381). Миниатюры, размещенные вперемежку с текстом, расположены попарно, одна под другой. В соответствии с духом русской культуры позднепалеологовского периода, эти миниатюры изображают не триумф и апофеоз мучеников, не прославление их подвига, а вдумчивое, сосредоточенное переживание событий. Почти каждая композиция содержит диалог, противопоставление: два князя беседуют, князь Владимир отсылает в поход своего сына Бориса, и тому подобное. Если изображается чудо исцеления от св. мощей погибших князей, то здесь же – и внимательные, тихие очевидцы совершающегося события. «Диалогичны» и композиции, где князь Борис молится перед иконой Спаса, а

снаружи ждут коварные убийцы; ворвавшиеся убийцы – и пронзенные ими невинные жертвы; Борис и его отрок-слуга. Миниатюры подобных серий напоминают по своей структуре «клейма» житийных икон, но отличаются более прозрачной и беглой живописью, чем в иконах.

381. Князь Глеб едет с дружиной, и у него «потцеся» конь. Князь Глеб садится в лодку («насад»). Миниатюра новгородского Сильвестровского сборника. Вторая половина XIV в. РГАДА, Тип. 53, л. 117 об.

Московские миниатюры того круга, в котором отразилась эмоциональность, чувствительность позднепалеологовской живописи, отличаются от новгородских в сторону большего лиризма и утонченности. На первое место среди таких памятников следует поставить Псалтирь 1397 г. (РНБ, ОЛДП, F 6, илл. 382). Миниатюры расположены на широких полях листа, по сторонам текста. Одни из миниатюр содержат иллюстрации к ветхозаветным событиям, другие – дают смысловые параллели

тексту псалмов, вводя новозаветные сцены и фигуры персонажей церковной истории. Иллюстрированные Псалтири такого типа создавались в Византии уже в IX в. и стали особенно изысканными в XI в. Московская рукопись воспроизводит византийский образец, но вносит много сюжетных изменений в духе новой эпохи, например, уделяя повышенное внимание фигурам монахов, поскольку монашество пользовалось большим почитанием на Руси в XIV–XV вв. Главное же отличие московских миниатюр – красота силуэтов и ритма, выразительность плавных движений, спокойных жестов, тихих молитвенных поз, изящных построек и маленьких растений. Чуть упрощенное воплощение того же стиля –, миниатюрах «Зарайского Евангелия» 1401 г. (РГБ, собрание Румянцева, П 118, илл. 383), где евангелисты размышляют над своими текстами в окружении прозрачных построек и тонких деревьев, похожих на маленькие пальмы.

382. Сотворение Адама (пс. CXVIII, 73). Лист с миниатюрами из Киевской Псалтири. 1397 г. РНБ, ОЛДП, F 6

383. Евангелист Марк. Миниатюра Зарайского Евангелия. 140х г. РГБ, Румянц., П 118

Московские миниатюры конца XIV в. не только создают образ книги как источника Премудрости и райского блаженства, но и передают хрупкую изысканность книжного организма, склоняя читателя к рассматриванию задумчивых, погруженных в молитвенное состояние персонажей, сосредоточенных бесед, благочестивых действий. Обе последние рукописи вплотную приблизились по стилю к решениям XV в. В новгородском искусстве некоторое сходство с ними обнаруживает изображение Иоанна Златоуста в Служебнике 1400 г.

Стилистические варианты в русской иконописи и книжной миниатюре более разнообразны, чем в монументальной живописи, тем более что памятники последней в Москве не сохранились. Нет сомнения, что над фресками, иконами и миниатюрами работали одни и те же художники, и лишь неполная сохранность произведений мешает уловить эти связи во всей полноте. Разумеется, могли быть и исключения, когда та

или иная мастерская специализировалась только на иконописи. Если для росписей Волотова и фресок Феофана Грека мы не обнаруживаем бесспорных аналогий, то рука главного мастера стенописи церкви Феодора Стратилата предстает со всей очевидностью в миниатюрах «Псалтири Ивана Грозного», а стиль и почерк мастеров росписи церкви Рождества Христова «на Кладбище» («На Красном поле») – в иконе «Покров», около 1399 г., в Новгородском музее, и в некоторых иных новгородских иконах.

Псковская живопись второй половины XIV в.

Для искусства Пскова вторая половина XIV в. становится временем кристаллизации местной художественной традиции. К сожалению, во Пскове от середины столетия не сохранилось ни одного фрескового цикла и лишь конец XIV в. представлен несколькими ансамблями, сохранившимися на территории так называемого «Довмонтова города». Под этим названием подразумевается участок Псковского кремля, который была пристроен к основной его части в середине XIII в. князем Довмонтом. Здесь на маленькой территории было сосредоточено около 20 небольших церквей, которые на протяжении XIII–XV вв. строились богатыми псковичами как обетные храмы. В начале XVIII в. В ходе русско-шведской войны Довмонтов город был разрушен, а руины церквей постепенно оказались погребенными под землей. Лишь в последние годы стараниями археологов и реставраторов фрески этих церквей обрели новую жизнь.

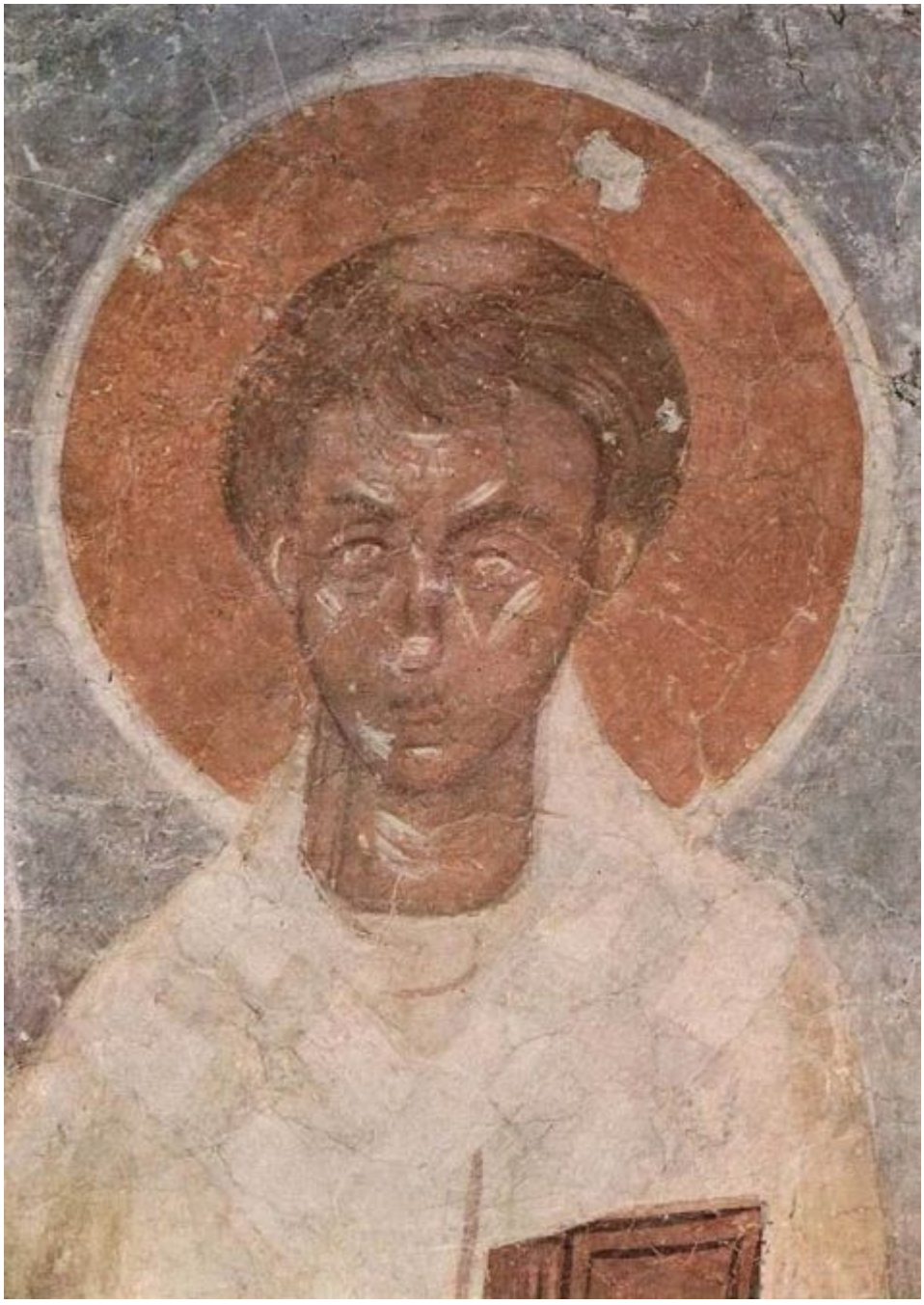
Среди росписей Довмонтова города наиболее полной сохранностью и высоким художественным качеством выделяется ансамбль церкви Рождества Христова, созданный, вероятно, в начале 1390-х гг. Росписи сохранились лишь в нижней части храма и поэтому система его декорации не поддается убедительной реконструкции, хотя очевидно, что в целом художники следовали здесь общепринятым стандартам. Фрески Рождественской церкви представляют собой пример достаточно массового искусства, и мастерство работавших здесь художников свидетельствует о том, что живопись Пскова этого периода находилась в зените своего развития.

Живопись Рождественской церкви несет на себе отпечаток отработанности и четкой организации всех художественных приемов, которые сведены в единую и стилистически монолитную систему. Становление этой системы прослежено нами по фрескам Снетогорского монастыря, здесь же она предстает перед нами уже в устоявшейся форме, что придает этой живописи некоторый элемент статичности. Как и в

снетогорских фресках, мастера работают здесь в рамках ограниченных художественных средств (илл. 384). Это касается, прежде всего, сближенного колорита, основанного все на тех же сочетаниях красно-коричневых, фиолетовых, желтых и оливковых тонов. Художники пишут в быстрой и отточенной манере письма, где отсутствуют сложные пластические построения, а форма создается в основном за счет интенсивных пробелов, положенных на локальную раскраску и чуть оживленных теневыми проработками (илл. 385). Но даже в рамках этой минимализированной системы художники не отказывают себе в импровизации, варьируя плотность краски и оживляя тем самым скупое однообразие цветовых сочетаний.

384. Две мученицы. Фреска церкви Рождества Христова Довмонтова города во Пскове. 1390-е гг.

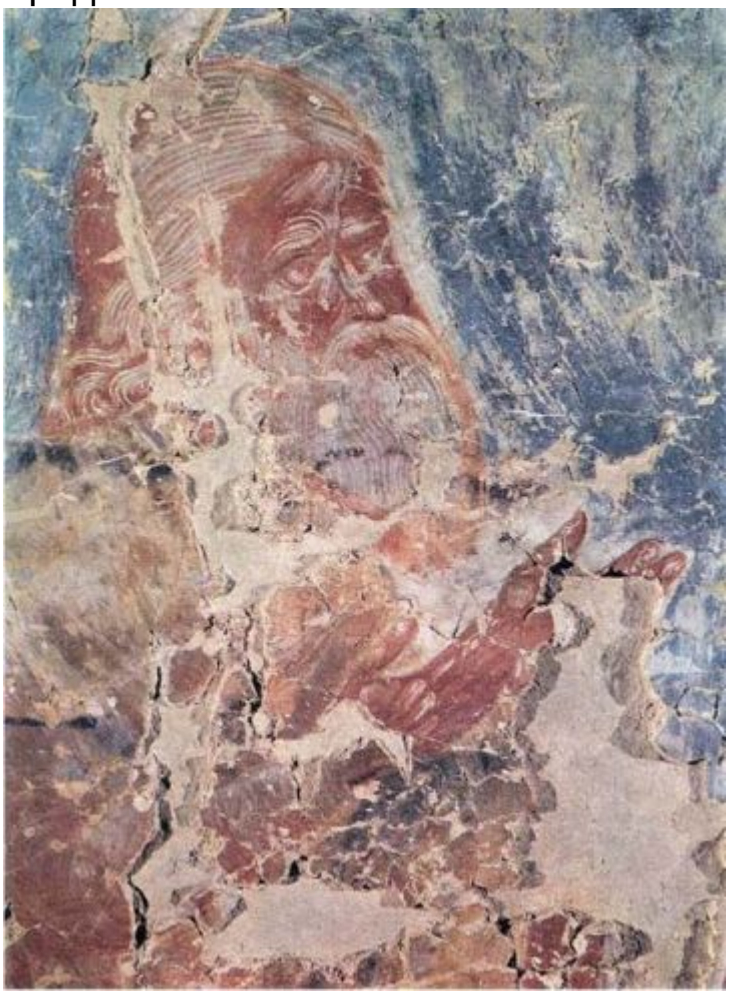
385. Неизвестный святитель. Фреска церкви Рождества Христова Довмонтова города. 1390-е гг.



Продолжая линию снетогорских фресок, это искусство отличается высокой степенью обобщенности рисунка, энергичного и в то же время предельно лапидарного. Примечательно, что ясность и краткость художественного языка распространяется даже на иконографические построения некоторых сюжетов. Образы довмонтовских фресок экспрессивны и внутренне напряжены, но одновременно в них присутствует стабильность и уравновешенность, достигаемая

благодаря уверенной простоте художественного метода (илл. 386). Лики святых как правило имеют особое выражение, взгляды обращены не к зрителю, а внутрь себя. Несмотря на контрастность колорита и динамичность рисунка, эти фрески чужды открытой эмоциональности новгородского искусства и вызывают чувство большей успокоенности и гармонии, за которыми, впрочем, угадывается горячий религиозный темперамент, сдерживаемый рамками строгих художественных форм.

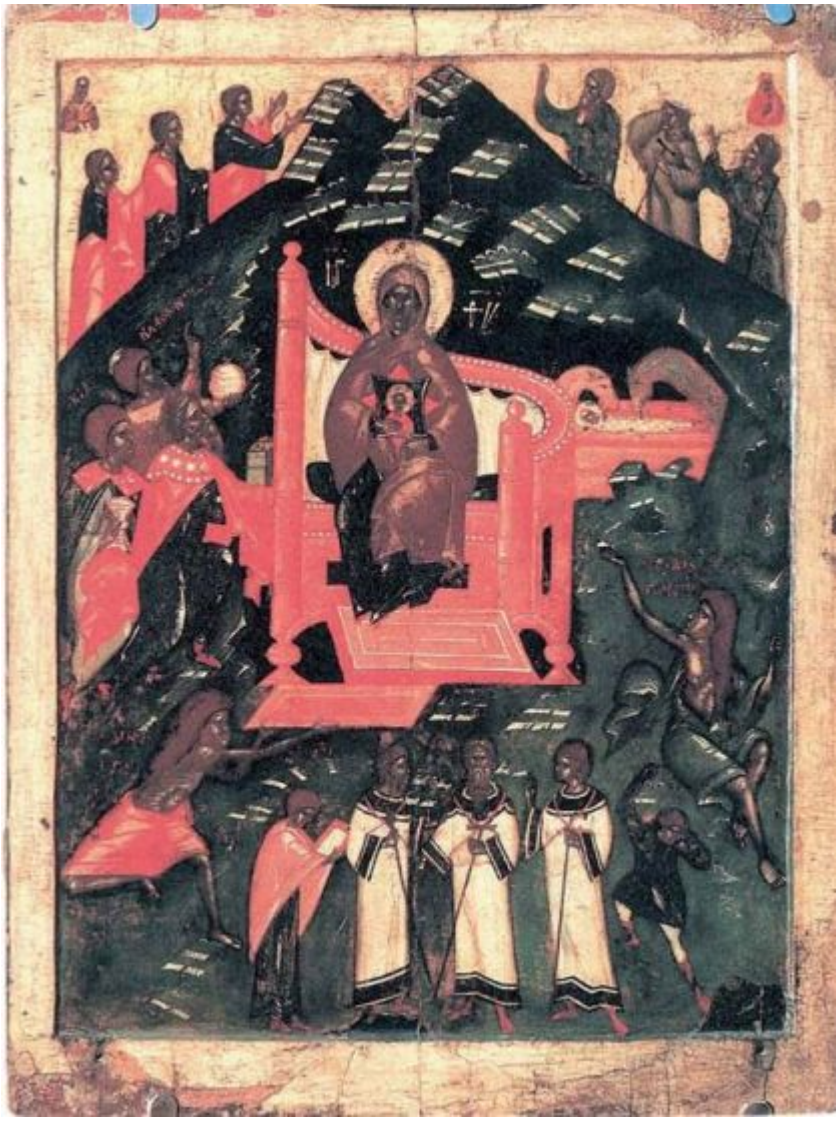
386. Фигура ктитора. Фреска церкви Рождества Христова Довмонтова города во Пскове. 1390-е гг.



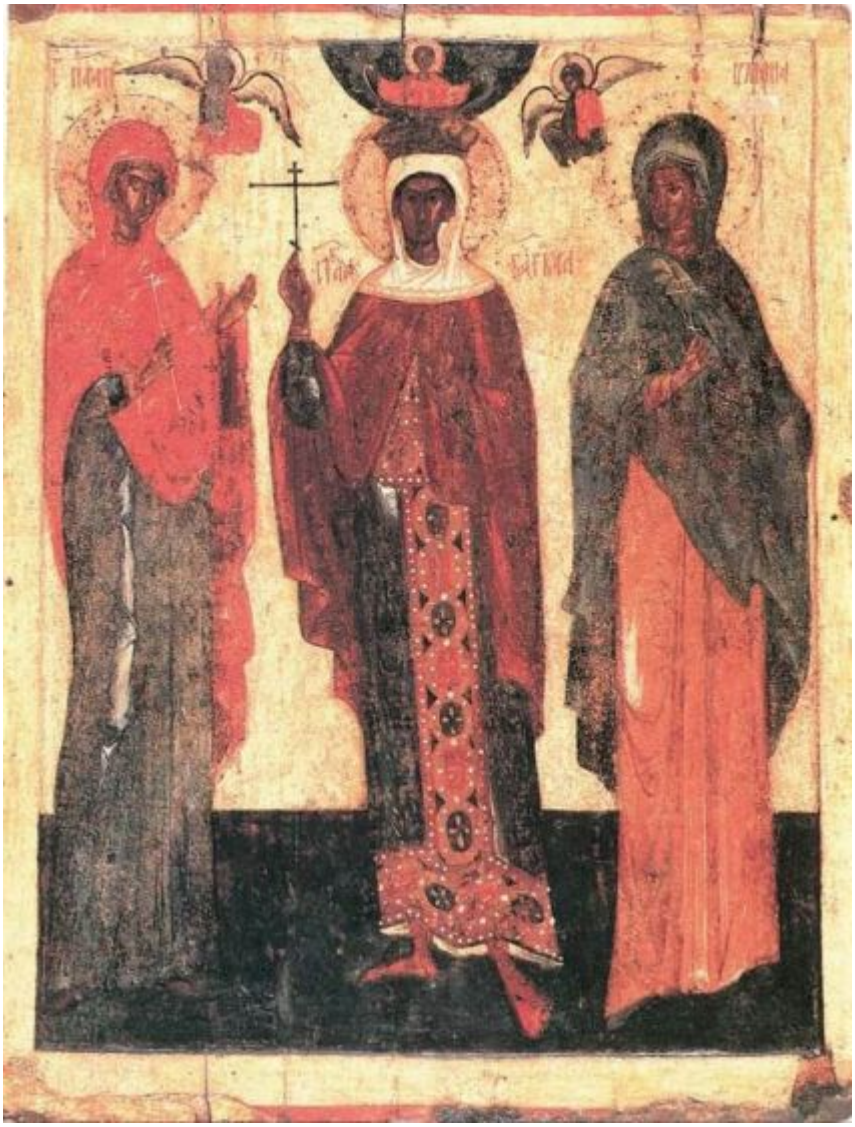
Современниками довмонтовских фресок являются две прославленные псковские иконы, происходящие из Варваринской церкви Пскова. Эти иконы – «Собор Богоматери» (илл. 387) и «Св. мученицы Параскева, Варвара и Ульяна» (илл. 388) (обе в ГТГ) – своего рода завершающий аккорд развития

псковской живописи XIV века, открывающий широкие перспективы в искусство XV столетия. Они стоят на пике развития экспрессионистического направления в иконописи Пскова, воплощая собой экстремальную форму тех художественных принципов, которые уже зафиксированы как главные признаки псковской школы. Все формулы доведены здесь до крайности: колорит, построенный на контрасте темных – коричневых и сине-зеленых, и ярких – розовых и киноварных тонов; чистые, без постепенных переходов, высветления складок одежд, горок и жемчужных украшений; наконец, всплески света на ликах святых. В «Соборе Богоматери» эта почти экстатическая напряженность находит выражение в динамичных позах всех персонажей, которые как в хороводе окружают фигуру Богоматери, и даже в расположении горок, которые, подчиняясь своей необъяснимой музыкальной логике, обрамляют трон Богоматери. Вся композиция, посвященная рождественской стихире «Что Ти принесем, Христе», как будто проникнута мелодией этого гимна, звучащего из уст трех певцов, изображенных в нижней части иконы, и буквально «поющего» трона Богоматери, который скорее напоминает какой-то фантастический музыкальный инструмент или псалтирь пророка Давида. В иконе с изображением трех мучениц это внутреннее напряжение сокрыто внутри и проявляется в аристократически вытянутых фигурах святых, которые не имеют устойчивой опоры и представлены как бы в замершем движении, а также в колорите иконы, где главная роль принадлежит ярким киноварным отблескам неземного света. Источник этого мистического света, в соответствии с предельно конкретным мышлением псковского художника, изображен здесь же, в верхней части иконы, где мы видим фигурку благословляющего Христа Эммануила, облаченного в такие же ярко-красные одежды.

387. Собор Богоматери. Конец XIV в. ГТГ

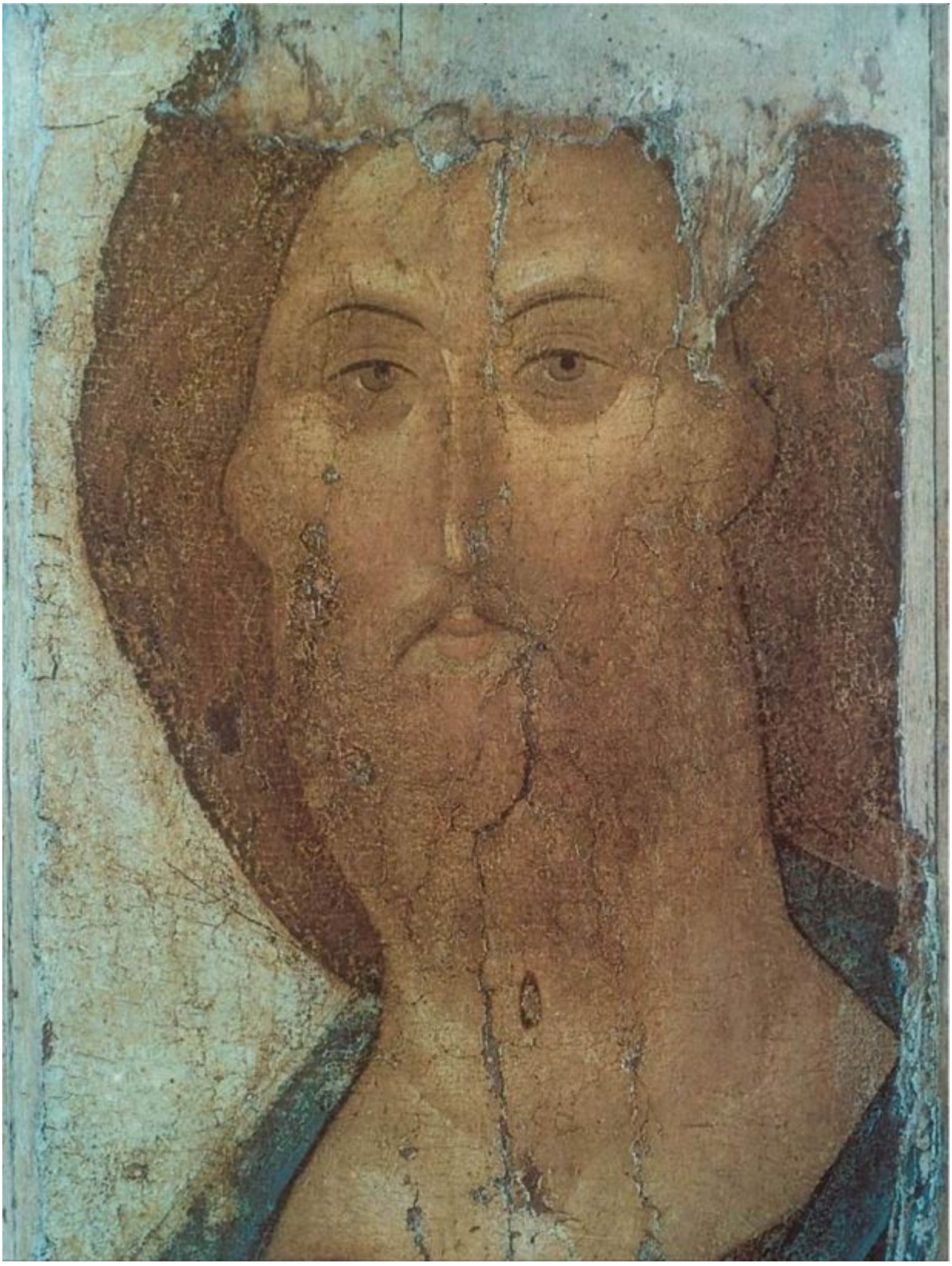


388. Мученицы Параскева, Варвара и Ульяна. Конец XIV в. ГТГ



Несмотря на живость и открытость стиля этих икон, они оставляют ощущение завершенности определенного этапа художественного поиска. Экспрессивная манера живописи, приоткрытая во фресках Снетогорского монастыря, находит в этих иконах свое максимальное для Пскова выражение. Никогда более псковские образы не будут столь близки к современным памятникам Новгорода, но это сходство внешних признаков экспрессивного стиля, обусловленное общими духовными настроениями исихазма, так никогда и не станет идентичностью двух школ. Следуя своей консервативной природе и духу ретроспективизма, живопись Пскова повернет чуть вспять от форм активной эмоциональности и экспрессии, и в XV столетии создаст новый идеал психологически выразительного образа.

389. Андрей Рублев. Спас Вседержитель. Из деисусного чина. Начало XV в. из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ



Глава V. Пятнадцатый век. Становление русской национальной школы

На рубеже XIV и XV вв. В русской живописи складываются новые художественные особенности, часть которых сохранялась на протяжении долгого времени, несмотря на перелом, произошедший в середине XV в. в политической и культурной ситуации всего православного мира в связи с падением Византии. В произведениях русской живописи XV в. преобладают спокойные позы персонажей, сдержанные жесты, господствует настроение тихой беседы. Святые погружены в молитву, в глубокую задумчивость, в благочестивые размышления, их лики – сосредоточенные, а взгляды словно обращены внутрь души. Даже в искусстве провинциальных центров, не во всем подчинившихся ведущему стилю, ощущается упорядоченность структуры, гармония форм, аккуратное до щепетильности построение пропорций.

Плавные силуэты, округлые эластичные очертания, ритм контуров, которые пронизывают каждую композицию словно прожилки в листе, тонко гармонизованные колористические сочетания, сияющие чистыми локальными оттенками цветовые плоскости – все это сообщает особую духовную настроенность каждому молящемуся перед иконой или созерцающему росписи храмов. Это искусство склоняет к длительному, спокойному рассматриванию, медленному прослеживанию ритмических соответствий, умиротворяющих волнообразных контуров и круговых мотивов, которые вновь и вновь возвращают наш взгляд в исходную точку и влекут его продолжить созерцание. Стиль русской живописи XV в. передает глубинные особенности русского православия, с его тенденцией к отрешенной, тихой жизни духа, мечтой о вечном небесном блаженстве. Это искусство опосредованно отразило те интонации русской духовности, которые явственно сказались в предшествующем столетии и были связаны с деятельностью преподобного Сергия Радонежского, с развитием монастырской жизни и ростом монашеского авторитета.

Содержательные и художественные основы русской живописи XV в. были сформированы двумя факторами. С одной стороны, это было излучение позднепалеологовской византийской культуры, когда в Константинополе и Салониках, на пороге гибели Византийской империи, родилось новое осмысление православного идеала, сформировались новые оттенки в трактовке учения святителя Григория Паламы, на первое место вышла тема обретенного рая, достигнутого райского блаженства. В Константинополе не сохранились художественные произведения, воплощавшие новую концепцию, но реплики этого стиля отразились в искусстве периферийных регионов, особенно южнославянских стран. С другой стороны, культура Руси, и особенно Москвы, уже в конце XIV в. обнаруживавшая тяготение к новой, идеально-созерцательной окраске образа, не только живо восприняла новый стиль, но внесла в него особые оттенки – душевную открытость и непосредственность. Средневековая Русь, будучи в XV в. одной из ведущих стран православного мира и единственной, сохранившей свою политическую самостоятельность, словно подхватила культурное наследие гибнущей Византии и продолжила его развитие в рамках русской национальной традиции. Несмотря на существенные различия между русскими произведениями первой половины – середины XV в. и памятниками второй половины столетия, созданными уже в новых исторических условиях, после падения Константинополя (1453 г.) и гибели Византии, между ними есть и бесспорная художественная преемственность. Поэтому русская живопись XV в. не только является важным этапом в истории национальной духовной культуры, но и дает представление об общих тенденциях культуры православного мира, которые не могли осуществиться в других странах, поскольку большая их часть была завоевана турками или оказалась под другим иноземным владычеством.

Сложение нового стиля и московская живописи первой половины XV в. Творчество Андрея Рублева, его предшественников, современников и последователей

Первая треть XV в. была временем относительно благодатным для развития русской культуры, в том числе благодаря просвещенным митрополитам Киприану (ум. в 1406) и Фотию (на кафедре в 1408–1431), новгородскому архиепископу Иоанну (1388–1415), московским князьям-меценатам Василию и Юрию Дмитриевичам, вдове князя Димитрия Донского Евдокии, в иночестве Евфросинии. Культурный расцвет русских земель в первой трети XV в. сопровождался подъемом каменного строительства и декора храмов, развитием письменности, летописания. Значительная роль монастырей в духовной жизни Руси того времени зависела от освоения наследия преп. Сергия Радонежского, от деятельности его учеников и последователей. Интенсивность и яркость культурной жизни были обеспечены теми импульсами, которые сохранялись на Руси после Куликовской победы 1380 г. Ведущим центром в развитии русской духовности и в художественной жизни была в этот период Москва, хотя и другие города, в первую очередь Новгород, но также Псков и Тверь, сохраняли свое значение.

На рубеже XIV–XV вв. Русь, оставаясь неотъемлемой частью большого православного мира, познакомилась с новым стилистическим течением в византийском искусстве, появившимся, по всей вероятности, как раз около 1400 г. это течение, которое можно охарактеризовать как «неоэллинизм», опиралось на византийское наследие, преимущественно на классицизм последней трети XIV в., с его могучими фигурами и богатырскими, драматическими образами. Оно перекликается и с памятниками палеологовского ренессанса первой трети XIV в., а также с некоторыми произведениями третьей четверти века, вроде росписей церкви Богоматери Перивлепты в Мистре. Однако в новом варианте формы становятся более легкими,

изысканными, отвечая изменившемуся содержанию искусства. В его образах передается не столько сам путь к познанию истины и нравственному совершенству, не столько драматический процесс преодоления, сколько другое состояние – преодоленность пути, достижение райского блаженства, внутренней гармонии и равновесия. В образах нового типа сильнее, чем раньше, звучит интонация божественной любви как высшей ступени на пути к совершенству, о которой писал преп. Иоанн Лествичник.

Наиболее ярким ранним памятником нового искусства в византийском мире является недавно открытый ансамбль из пяти икон в иконостасе церкви Св. Димитрия в Марковом монастыре близ Скопье, Македония. На иконах, исполненных около 1400 г., изображены по пояс Спаситель, Богоматерь с Младенцем, Иоанн Предтеча, архангел Михаил и св. Димитрий Солунский, в спокойных позах, в изысканных одеяниях, с ликами, полными задумчивости и легкой, просветленной скорби. По очертаниям фигур, типам ликов, настроению эти иконы необходимо рассматривать как соединительное звено между суровым и величественным классицизмом XIV в. и новым поэтическим стилем XV в. Другие варианты нового стиля представлены произведениями «моравской школы» в искусстве Сербии: фресками церквей Богородицы в Калениче, около 1413 г., и Св. Троицы в Ресаве, до 1418 г., миниатюрами художника Радослава в Евангелии 1429 г. (РНБ).

Русские произведения около 1400 г. Стенописи и некоторые другие памятники

В появлении памятников нового стиля на Руси большую роль сыграли фрескисты, среди которых, возможно, были и приглашенные или «странствующие» художники из других стран православного мира. Роспись церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре, находившемся к юго-востоку от Новгорода, неподалеку от церкви Спаса на Нередице, была исполнена, как свидетельствуют детали иконографии и особенности стиля, около 1400 г., раскрыта из-под поздних поновлений в 1937–1938 гг., но погибла во время Великой Отечественной войны, когда был полностью разрушен сам храм,

поэтому о ней приходится судить по фотографиям, цветным зарисовкам и копиям. В куполе был изображен Пантократор, в барабане – четыре архангела в рост и восемь пророков (опознаются Иеремия, Иоанн Предтеча, Иоиль, Иона). На арках находились фигуры ветхозаветных праведников и пророков, а в нижней части северной и южной подпружных арок, по сторонам алтаря – «Благовещение» с пророками Даниилом и Давидом. Сохранялись также композиции «Вознесение» над алтарной аркой, «Сошествие во ад» на восточной стене, «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим» на склонах свода западного рукава, а также ряд других композиций и фигур (евангелист Иоанн Богослов и свв. Борис и Глеб слева от алтарного проема, евангелисты Матфей и Лука – справа, где, видимо, был изображен и Марк).

Фигуры в этих фресках тонкие, удлиненные, с высокими талиями (илл.390:391). У них небольшие головы, мелкие черты ликов, сдержанные, осторожные движения. Широкие, мелко сборящиеся драпировки не отражают строения тел, окутывая фигуры неплотно, они вздуваются, словно наполненные воздухом. Персонажи смотрят на нас чуть отстраненно, из своего прекрасного далёка, у них задумчивые и немного скорбные лики с отрешенным выражением. Обращает на себя внимание стилизация форм: точеные яйцевидные лики с близко поставленными глазами и очень узкими ртами, миндалевидные геометрические драпировки, очерченные длинными гибкими линиями. Фрескам Михаило-Архангельского храма присуща новгородская скульптурность форм и обобщение рельефа.

390. Пророк Авдий. Фреска церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре, близ Новгорода. Около 1400 г.

391. Пророк Захария Серповидец. Фреска церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре, близ Новгорода. Около 1400 г.

Росписи церкви Рождества Богородицы в Городне близ Твери, исполненные в 1410-х или в самом начале 1420-х годов, свидетельствуют о появлении на территории одного из видных русских княжеств, расположенного между Новгородом и Москвой, нового классицизма, с хрупкими, бесплотными, силуэтизированными формами и поэтическими, просветленными образами.

Особое место среди произведений рубежа столетий занимает двусторонняя икона в Череповецком музее, где на лицевой стороне находится относительно поздний образ Богоматери «Знамение», а на обороте сохранилась первоначальная живопись рубежа XIV–XV вв. с изображением св. Николая. В этой иконе существенны не столько новая пластика и ритм, сколько характеристика лика, в котором, наряду с духовной силой и проницательностью, ощущается исключительная сдержанность, скромность, уравновешенность. Лик св. Николая несколько напоминает икону того же времени с изображениями св. Климента и св. Наума Охридских (Охрид, Галерея икон). Эти произведения относятся к категории

духовных портретов святителей и преподобных, которая была издавна известна в искусстве византийского мира, включая такие выдающиеся памятники как иконы «Св. Григорий Богослов» XII в. (Гос. Эрмитаж), «Св. Николай» из Новодевичьего монастыря, начала XIII в. (ГТГ), «Преподобный Иоанн Рильский» XIV в. (Рильский монастырь в Болгарии). Икона из Череповца является, в свою очередь, предшественницей замечательных изображений русских святителей и преподобных, создававшихся на рубеже XV–XVI вв. Дионисием и мастерами его круга.

Наиболее сильно сказался новый стиль в живописи Москвы. Судя по косвенным данным, произведения нового типа исполнялись лучшими художниками из великокняжеских или митрополичьих мастерских. Около 1400 г., практически одновременно с новгородской росписью Сковородского монастыря, был создан ансамбль стенописей Успенского собора на Городке в Звенигороде, центре подмосковного «удела» » – владения князя Юрия Дмитриевича, второго сына великого князя Димитрия Донского. Поскольку артель, строившая храм, пришла из Москвы, где незадолго до этого возвела дворцовую церковь Рождества Богородицы в Кремле, есть все основания полагать, что с придворными кругами были связаны и живописцы. Сохранились фигуры в барабане единственного купола, фрагменты композиций в алтарной части и в наосе и изображения на обоих предалтарных пилонах. В барабане в двух регистрах представлены между окнами праотцы в полный рост, а ниже – поясные фигуры пророков. в купольной росписи, как и в иконе Архангельского собора, словно встречаются две традиции – старая и новая. Фигуры праотцев и пророков даются в ракурсе, драпировок их одежд подвижны, поза пророка Даниила (илл. 392) полна решительности, в его облике есть нечто богатырское. Но краски здесь – нежные и прозрачные, ткани – легкие, кисти рук и ступни ног – изящные и маленькие.

392. Пророк Даниил. Фреска купола в Успенском соборе на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

В полной мере новые качества воплощены в росписи предалтарных пилонов. На их широких западных плоскостях, обращенных в наос, написаны изображения в три регистра. Вверху это медальоны с бюстами св. мучеников-целителей Флора и Лавра, ниже – стройные Голгофские кресты (не исключено, что они были закрыты деисусным и праздничным рядами иконостаса), а еще ниже на каждом из двух столбов изображена небольшая сцена. На левом, северном пилоне –

«Ангел вручает преподобному Пахомию монастырский устав (илл. 393), а на южном – «Беседа преподобного Варлаама с индийским царевичем Иоасафом» (илл. 394). Сцены нижнего яруса являлись своего рода фресковыми иконами, образовывали часть нижнего яруса иконостаса, причем рядом с ними могли находиться обычные иконы на деревянных досках.

393. Ангел вручает монастырский устав преподобному Пахомию. Фреска Успенского собора на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

394. Беседа преподобного Варлаама с индийским царевичем Иоасафом. Фреска Успенского собора на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

Если изображение св. целителей на предалтарных столбах имеет аналогии в древности (например, фрески 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде) и напоминает о том, что св. врачи исцеляют не только тела, но прежде всего людские души, то расположение монашеских сюжетов в нижнем регистре этих столбов исключительно своеобразно. Обе сцены прославляют монашеское житье, мудрость иноков. В одной сцене – иллюстрация предания о

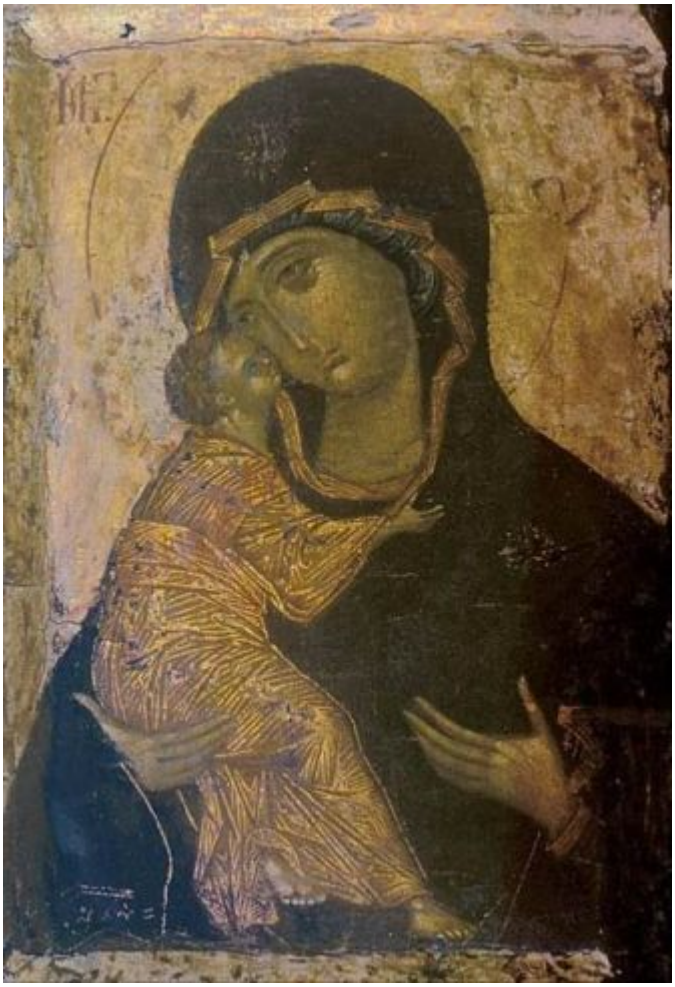
божественном, небесном происхождении монастырской жизни. Ангел, облаченный в монашеские одежды, с куколем на голове, поучает пустынника Пахомия, наставляя его, как гласит текст на свитке, покинуть отшельническую пещеру, собрать черноризцев и жить вместе. В другой сцене монах Варлаам привлекает к христианской вере юного индийского царевича Иоасафа, обращаясь к нему со словами, написанными на его свитке: «Поведаю тебе, чадо, о бисере бесценном, которым является Христос...». Слава монастырской жизни и величие монашеской проповеди – важная тема русской культуры в эпоху Средневековья, но никогда раньше подобные сюжеты не изображались на столь значительных местах храма, тем более что речь идет не о монастырской, а о городской церкви, находившейся под покровительством удельного князя. Во второй сцене есть и намек на конкретные исторические обстоятельства – на преданность князя Юрия своему духовному отцу – преподобному Савве Звенигородскому.

В росписи предалтарных пилонов есть несколько мотивов, которые являются определяющими для стиля, они надолго сохранятся у московских мастеров. Это льющиеся, плавно струящиеся линии, особенно выразительные в сцене с Варлаамом и Иоасафом (обе сцены с монашескими сюжетами исполнены, видимо, двумя разными мастерами), это узкие фигуры с небольшими головами и маленькими конечностями, свободные одежды с легкими тканями, словно наполненными воздухом и не прилегающими к телу. Характерны силуэты мучеников в медальонах: очертания торсов напоминают изящную перевернутую чашу. Каждая из двух нижних композиций представляет тихую, неторопливую беседу, в которой один учит, другой смиренно прислушивается, позой и положением рук выражая согласие, благочестие, приятие принесенной ему благодати. И тексты на свитках, и жест ангела, указывающего вверх, свидетельствуют, что эта благодать дарована небесами.

По характеру линии, округлого, словно выточенного рельефа, по очертаниям маленьких тонких кистей рук, а особенно по типу ликов, которые из-за слегка сведенных

припухших век и словно готовых закрыться глаз кажутся не просто сосредоточенными, но даже отрешенными, к обеим настолпным сценам звенигородского храма близка икона «Богоматерь Владимирская» (ГРМ), попавшая в музей в XIX в. из частной коллекции В.А. Прохорова (илл. 395). Как известно, сама чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» в августе 1395 г. была торжественно принесена из Владимира в Москву. Возможно, маленькая иконка Русского Музея – это одна из копий-реплик, исполненная тем же выдающимся, но неизвестным нам по имени мастером, который принимал участие в росписи звенигородской Успенской церкви.

395. Богоматерь Владимирская. Около 1400 г. из собрания в.А. Прохорова. ГРМ



Наряду с произведениями, в которых создается умиротворенный, спокойный поэтический образ, до нас дошли и другие памятники, в которых ощутимы иные, патетические

мотивы. Важным произведением данного круга является храмовая икона Архангельского собора Московского Кремля – «Архангел Михаил с деяниями» (илл. 396), исполненная около 1399 г., когда, по сообщению летописи, этот храм был украшен живописью (возможно, после ремонта). Энергичная поза архангела в центре иконы, его вдохновенный лик, динамичное построение сцен в клеймах (отметим многочисленные диагональные линии) зависят как от еще сохраняющейся традиции XIV в., так и от сюжета иконы, которая передает воинскую доблесть, силу и вдохновенность архистратига Михаила, посланца небес. Однако все очертания стали округлыми и плавными, постройки – легкими и стройными, краски – слегка высветленными. Преобладают голубой цвет вместо густо-синего, розовый и коралловый вместо красного, травянисто-зеленый вместо изумрудного.

396. Архангел Михаил, с деяниями. Храмовая икона Архангельского собора Московского Кремля. Около 1399 г.

Существенная особенность иконы архангела Михаила – эллинистические пропорции фигур, пластика драпировок, гармония поз и движений, античная красота ликов, соразмерность их черт. Это изменило всю ритмику композиции, всю ее пластическую характеристику. В русской живописи второй половины XIV в. античные реминисценции сочетались с утрированной экспрессией, усилением акцентов, деформацией черт, что можно видеть и в новгородских росписях, и в иконах Москвы, Пскова, Новгорода. Между тем, на рубеже XIV–XV вв. на Русь пришло иное переживание античности – как явления гармонии, согласованности, очарования. В произведении из кремлевской церкви эллинистическое начало, принесенное через византийскую традицию, сочетается и с местными, русскими особенностями: с ярко выраженной ролью силуэта, обобщенностью очертаний, а также с общим впечатлением героической приподнятости, удивительной встречи небесного

посланника и земного мира, ощущением дыхания небес, пришедшего на землю.

Согласно летописи, храм Архангела Михаила был расписан в 1399 г. Феофаном Греком и его учениками. Бесспорно, что икона исполнена художником из этой феофановской мастерской, которая была одним из звеньев, осуществлявших связи между Москвой и Византией и способствовавших восприятию московской живописью новой волны эллинистических реминисценций.

По динамической основе композиции, обилию византийских мотивов, пафосу героического подвига к храмовому образу Архангельского собора близка икона «Чудо Георгия о змие», найденная в одном из сел на реке Пинеге в Архангельской области (Лондон, Британский музей; илл. 397). Элементы композиции, особенно изображение черного (что относительно редко в сценах со св. Георгием) коня, прописаны так тонко, как это бывает скорее в византийской, а не в русской иконописи. Но исключительной красоты силуэт, какой-то неземной полет всадника, да и сам сюжет, нехарактерный для византийской иконописи, указывают на принадлежность иконы к русской, скорее всего московской культуре. Атрибуция подкрепляется и сходством побежденного дракона с изображениями змей в московских рукописях рубежа XIV–XV вв., особенно в Евангелии Хитрово.

397. Чудо св. Георгия о змие. Начало XV в. Из села на реке Пинеге. Лондон, Британский музей

Миниатюры Евангелия Хитрово и истоки творчества Андрея Рублева

К сожалению, до нас не дошло живописное убранство древнего Благовещенского собора Московского Кремля, над которым в 1405 г. работали «Феофан Иконник Грьчин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев». Упомянутый на третьем месте как самый молодой, Андрей Рублев должен был, участвуя в кремлевской работе, живо впитывать новые стилистические веяния, в дальнейшем используя их в своем творчестве. Сохранился памятник, в котором особенно заметны мотивы, впоследствии так или иначе звучащие в его искусстве. Это миниатюры так называемого Евангелия Хитрово (РГБ, ф. 304, Троицк., III, № 3, М. 8657). Это роскошное напрестольное Евангелие апракос было в 1677 г. подарено царем Феодором Алексеевичем известному московскому боярину Богдану Матвеевичу Хитрово, который, будучи ценителем старины, в свою очередь подарил Евангелие в Троице-Сергиев монастырь. Оттуда оно в составе монастырской библиотеки позднее поступило в РГБ. Судя по тому, что книга послужила царским подарком, она происходит из Московского Кремля, а поскольку по палеографическим признакам Евангелие четко датируется концом XIV – началом XV в., то ее предназначение можно связать с двумя кремлевскими храмами, убранство которых создавалось в этот период: с Архангельским (1399) или Благовещенским (1405) соборами. Поскольку композиция первой миниатюры, с евангелистом Иоанном и Прохором, повторена в другой московской рукописи в Евангелии 1401 г. (РГБ, ф. 256, Рум., № 118), то предпочтительнее предположить происхождение Евангелия Хитрово из Архангельского собора Московского Кремля.

Восемь миниатюр Евангелия Хитрово исполнены тремя мастерами, каждый из которых написал изображение евангелиста и его символа. Первый мастер, которому принадлежит композиция с Иоанном Богословом (илл. 398) и изображение его символа – орла, сохраняет великую традицию

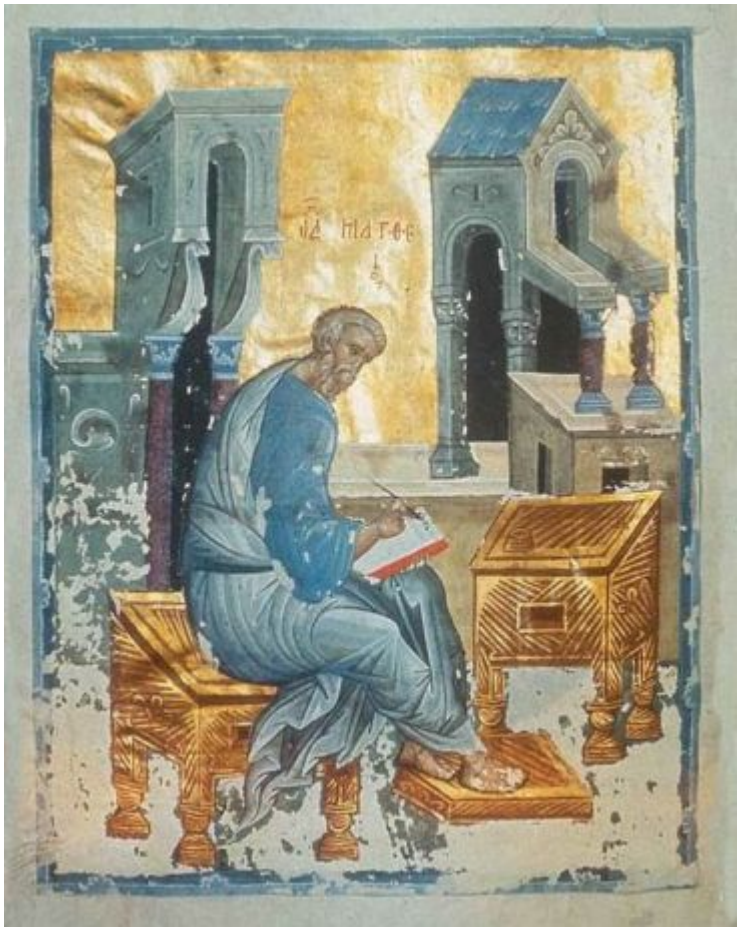
византийского классицизма XIV в. и выделяется неповторимым артистизмом живописи. Грузная фигура Иоанна Богослова изображена в резком повороте, на фоне скал, которые словно движутся от раздавшегося с неба грохота, поворачиваясь своими вершинами к божественному лучу, нисходящему с небес. Ветви деревьев изгибаются под порывами ветра, изображение переливается сверкающими оттенками голубого и лилового, блеском золота. Но многие элементы композиции подчинены округлым линиям, контуры фигуры Иоанна очерчены широкими дугами, абрис головы проведен почти по циркулю. Силуэты евангелиста и юного Прохора, вместе с контуром пещеры, образуют круг. На ликах Иоанна и Прохора – радость и умиление, Иоанн словно чуть сжал губы, стремясь сдержать эмоции. Вглядываясь в детали, можно убедиться в безукоризненной точности каждого штриха и мазка, заостренного к концам и плавно утолщающегося к середине, искусной постепенности наложения карнации. Своеобразен рисунок носа, обведенного быстрым изогнутым контуром, с белилами не по гребню, а на крыльях. В той же манере, со стремительными штрихами и воздушной, прозрачной живописной поверхностью, написано изображение орла. Вдохновенное, патетическое искусство этого миниатюриста напоминает виртуозную и темпераментную живопись Феофана Грека в его новгородских фресках, но с теми изменениями в образной интонации, более мягкой и умиленной, какие могли появиться на новом этапе его работы на Руси.

398. Евангелист Иоанн Богослов и Прохор. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г. РГБ, ф. 304., Троицк., III, №3 (М. 8657)

Иначе строятся миниатюры второго мастера, с изображением евангелиста Матфея (илл. 399) и его символа – ангела (илл. 400). Пафос, присущий первому художнику, здесь стихает. В миниатюре с Матфеем поражают пространственность и почти материальность голубых, как будто мраморных построек, прохладный колорит, скорбная задумчивость и спокойное величие евангелиста, плечам которого, в нарушение анатомической правильности, приданы плавные, дугообразные очертания. Миниатюра с ангелом отличается не только обобщенным силуэтом, гибкими дугообразными линиями, изысканными переливами голубых и лиловых оттенков, редкой красотой круговой композиции, но и необычным сочетанием нежного юношеского облика с внутренней силой. Не случайно в обеих миниатюрах повторяется, словно знак движения, мотив развевающейся, как будто трепещущей на ветру драпировки в виде лодочки с зигзагообразными контурами. Почерк этого

миниатюриста отличается от манеры предыдущего мастера. Его штрихи и контуры не столь безукоризненно точны и ритмичны, а в рисунке лика, в частности, в очертаниях прямого носа с белильным бликом вдоль спинки, также проявляется собственная манера. По приемам и художественному результату этот мастер очень близок к фрескисту, расписавшему в 1408 г. алтарную часть и наос Успенского собора во Владимире, а также исполнившему «Шествие в рай» в южном нефе (ср. ангела из «Благовестия Захарии» с ангелом из Евангелия Хитрово, тяжелые архитектурные формы в той же сцене – с постройками в миниатюре с Матфеем, лик Матфея – с ликом апостола Петра из «Шествия в рай», причем эти персонажи сходны и выражением глубокой добросердечности). Поскольку в летописном сообщении о росписи 1408 г. первым из двух мастеров назван «иконник Даниил» и, следовательно, он как старший должен был расписывать наиболее важные части собора, то именно Даниилу можно приписать эти части стенописи и, соответственно, миниатюры с Матфеем и его символом» ангелом в Евангелии Хитрово.

399. Мастер Даниил (?). Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г. РГБ, ф. 304., Троицк, III, № 3 (М. 8657)



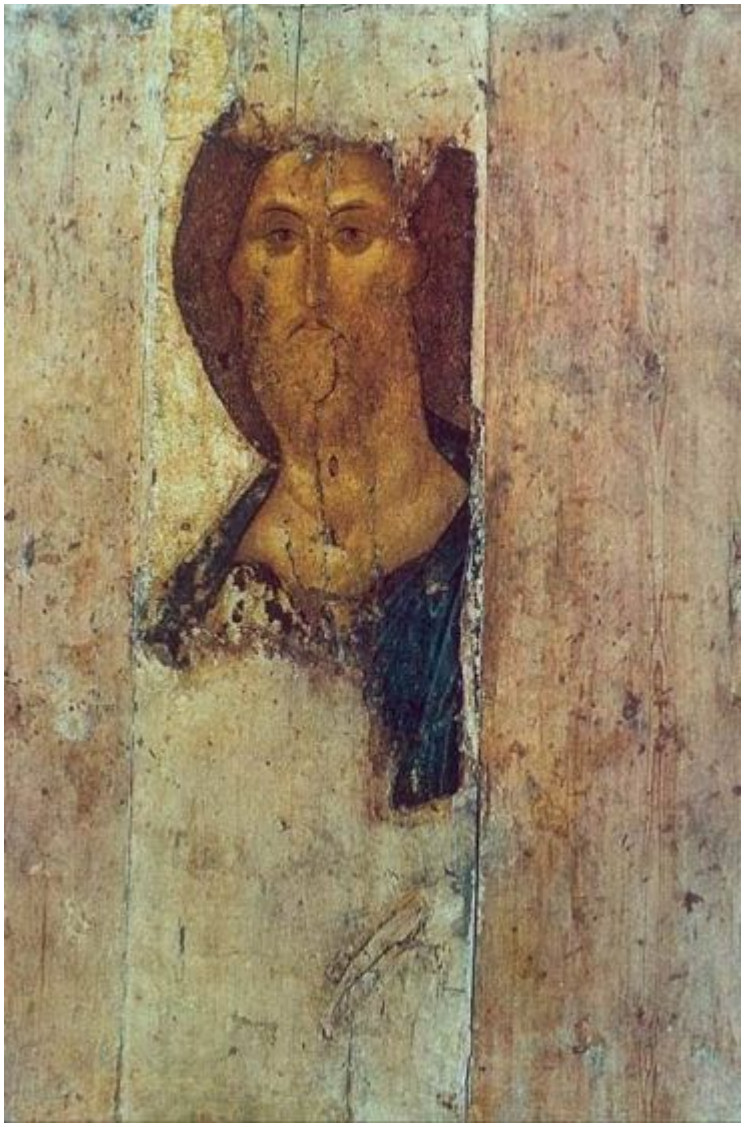
400. Мастер Даниил (?). Ангел – символ Евангелиста Матфея. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г. РГБ, ф. 304., Троицк., III, № 3 (М. 8657)

Остальные четыре миниатюры, с изображениями евангелистов Марка и Луки и их символов – льва и тельца, исполнил третий художник, обладавший твердой рукой, хорошим знанием византийской классики, любовью к интенсивным и ярким колористическим сочетаниям. Однако он уступает первым двум мастерам в индивидуальности, его произведениям присуща некоторая сухость.

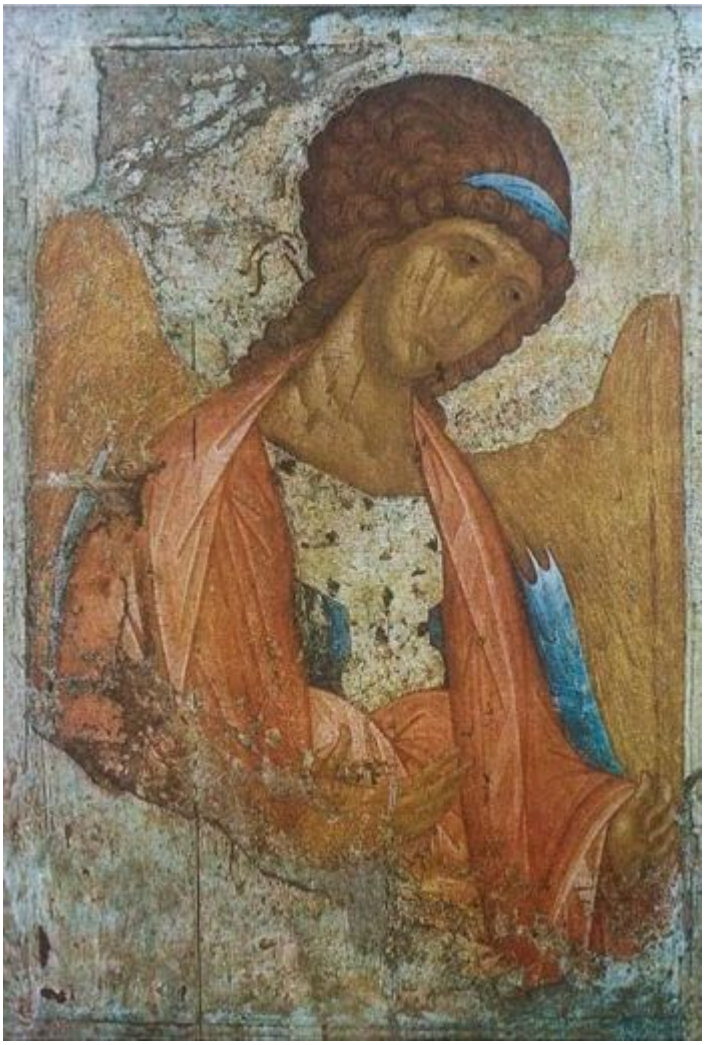
Звенигородский чин и творчество преп. Андрея Рублева

Узловым памятником московской живописи начала XV в. является Звенигородский чин (ГТГ). В деисусный ряд, кроме трех центральных изображений, двух архангелов и двух апостолов, входили также, возможно, иконы святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста. Поскольку три иконы из этого ансамбля, с поясными изображениями Спаса, архангела Михаила и апостола Павла (илл. 389, 401–403) были найдены в 1918 г. в сарае около Успенского собора в Звенигороде, а доска от четвертой иконы, с поздним изображением Иоанна Предтечи, и сейчас находится в этом храме, то происхождение чина из звенигородского собора вряд ли удастся опровергнуть, как иногда пытаются.

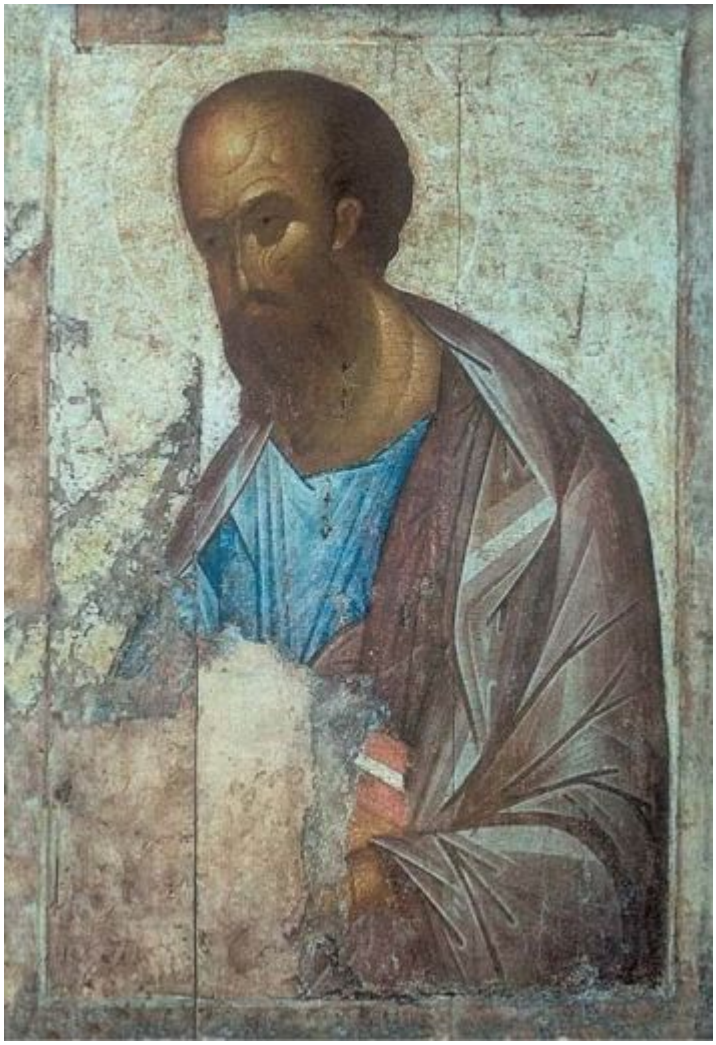
401. Андрей Рублев. Спас Вседержитель, из деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ



402. Андрей Рублев. Архангел Михаил их деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ



403. Андрей Рублев. Апостол Павел, из деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ



Среди московских произведений начала XV в. иконы Звенигородского чина наиболее близки византийскому искусству – своей идеальностью, эллинистической гармонией, пластикой форм, которые, несмотря на их невесомость и воздушность, сохраняют ощутимый рельеф. На византийскую традицию указывает и пространственный разворот фигур, который угадывается даже в иконе Христа, несмотря на большие утраты ее живописи. Однако несвойственная византийскому искусству повышенная роль силуэта, свежесть колорита, интенсивность светлых красок, лежащих широкими пятнами, и особая эмоциональность, сердечность каждого образа в отличие от более закрытых и величественных византийских указывает на русское происхождения этого замечательного ансамбля.

В Звенигородском чине в письме ликов использована очень тонко тертая, светлая охра, наложенная столь тонкими, прозрачными слоями, что сквозь них просвечивает нижележащий общий светлый тон. По существу, в ликах нет теней, а есть только средний тон и освещенные места; розоватая поверхность словно светится изнутри, лики как бы несут благодатный небесный свет.

Икона архангела Михаила запоминается лирической задумчивостью и утонченным сочетанием голубого и розового цветов с золотом, а фигура апостола Павла – интеллектуальностью характеристики и необычайными «кофейными» оттенками гиматия. Икона Христа выделена пропорциями фигуры: голова Спаса выглядит слегка уменьшенной, а черты Его лика чуть мельче, по сравнению с изображениями архангела Михаила и апостола Павла. Поэтому центральное изображение чина должно было казаться немного удаленным от зрителя, по сравнению с остальными. Пожалуй, никогда еще в искусстве православного круга не встречалось образа Христа, где внешняя красота, благородная возвышенность и аристократизм соединялись бы с такой утонченностью внутренней характеристики. По типологии и содержанию образа центральная икона Звенигородского чина обладает большим сходством с произведениями, которые могут быть приписаны преп. Андрею Рублеву по сочетанию документальных и стилистических данных.

Иконы Звенигородского чина, и более всего изображения Спаса и архангела Михаила, отличаются от других рассмотренных произведений сочетанием масштабности образа с его тонкой поэзией, широтой линии. Они пробуждают воспоминания о произведениях комниновской живописи, особенно о русских иконах XII в., об ангельских ликах, наполненных светлой скорбью. Подобные ассоциации не присущи ни византийскому «неоэллинизму», ни русским произведениям раннего XV в., за исключением Звенигородского чина и тех фресок в западной части Успенского собора во Владимире, которые могут быть связаны с именем Андрея Рублева.

Между перечисленными московскими произведениями есть не только сходство общей концепции, но и прямые иконографические и стилистические переклички. Можно сравнить, например, сцену «Ангел вручает Пахомию устав монастырской жизни» на левом поле иконы «Архангел Михаил, с деяниями» и одноименную фреску в Звенигороде; волнообразную драпировку на груди апостола Павла из Звенигородского чина и такую же – на груди Прохора в «Евангелии Хитрово»; похожие на перевернутую чашу силуэты во фресках Звенигорода и сходный силуэт – у евангелиста Матфея в «Евангелии Хитрово». Показательна общая для всех произведений тема света: светящаяся поверхность икон и миниатюр, обилие голубого цвета. Следует, однако, заметить, что мастера (или мастеров) Звенигородского чина не удается с абсолютной уверенностью отождествить с кем-либо из создателей перечисленных произведений, в том числе и с фрескистами Успенского собора в Звенигороде. Центральная икона чина отличается экстраординарным художественным качеством и обнаруживает большое сходство с той частью росписи Успенского собора во Владимире, 1408 г., которую можно обоснованно приписать Андрею Рублеву. Не исключено, что иконы звенигородского храма были исполнены позже его стенописи, не около 1400 г., а несколько лет спустя, в тот период, когда Андрей Рублев вышел на первые роли в московской иконописи и мог получить этот заказ.

Главной художественной мастерской в Москве была, судя по летописям, мастерская Феофана Грека, где работали и его ученики, но были и другие мастера с учениками. В 1395 г. церковь Рождества Богородицы в Кремле расписывали Феофан Грек, некий Семен Черный (названный как самостоятельный мастер, однако на втором месте после Феофана), а также «их ученики». В 1399 г. Феофан Грек расписывает Архангельский собор «с учениками». В 1405 г. предпринимается роспись Благовещенской церкви, имевшей весьма скромные размеры, и там работают, как уже было упомянуто, три художника: Феофан Грек (вероятно, уже немолодой), второй художник – «старец» (то есть монах, пользующийся особым уважением по возрасту

или духовным заслугам) Прохор с Городца, и третий – «чернец» (монах) Андрей Рублев. Летописные известия, в том числе последовательность перечисления имен, свидетельствуют, что первую роль в московской живописи играл именно Феофан. Поэтому сложение нового стиля нужно связать или с ним самим, если он сумел резко преобразовать свое творчество в соответствии с новыми явлениями в культуре стран православного круга, или с его ближайшим окружением. В рамках этого стиля сформировалось и творчество преп. Андрея Рублева.

Росписи Успенского Собора Во Владимире

Главный датированный памятник в искусстве конца 1400–1410-х годов – росписи Успенского собора во Владимире. Работы были начаты, как сообщает летопись, по повелению великого князя московского, 25 мая 1408 г., то есть с наступлением теплого сезона, как это всегда делали художники-фрескисты на Руси. Поскольку в задачу художников не входило расписать весь храм, а лишь те участки, на которых живопись XII в. погибла от пожаров и других невзгод, то они могли справиться за один летний сезон, либо продолжили работу в 1409 г.

Летопись называет двух мастеров, украшавших собор во Владимире, – это «иконник» Даниил (иконниками называли не только специалистов по иконописи, но вообще живописцев) и Андрей Рублев. Первым назван Даниил, следовательно, Андрей Рублев был младшим, считаясь еще вторым по значению. Не случайно в Духовной грамоте Иосифа Волоцкого, составленной в 1507 г., Андрей Рублев назван учеником Даниила.

Фрески 1408 г. были поновлены, а начиная с 1918 г. шло их раскрытие. Первоначальная живопись во многих местах сильно пострадала, к тому же композиция «Апостолы и ангелы на Страшном Суде» была испорчена безграмотной реставрацией и несмываемыми тонировками в 1982–1984 гг. в целом от 1408 г. сохранилась часть росписи сводов и люнетов центрального креста (фрагменты «Крещения», «Преображение», «Сошествие Св. Духа на апостолов»); в северной апсиде (жертвеннике) остались сцены из цикла, посвященного Иоанну Предтече, а на своде над хорами – «Введение Богородицы во храм» и остатки от «Жертвоприношения Иоакима и Анны». В западной части храма, а именно в центральном и южном нефе, сохранились многочисленные сцены и группы, образующие цикл Страшного Суда. Кроме того, до нас дошло несколько фигур святых, как в алтарной росписи, так и в наосе.

Во фресках 1408 г. можно заметить два основных стилистических варианта. В росписи алтарных частей (а это

обычно поручали главному мастеру, в данном случае Даниилу) более акцентированы пространственность, пластика фигур, построек и пейзажа. Некоторые алтарные фрески напоминают чуть более ранние московские произведения. Так, скалы в композиции «Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню» (илл. 404–406) очень похожи на скалы в миниатюре с Иоанном Богословом из «Евангелия Хитрово». Вероятно, мастер алтарных фресок исполнил и большие евангельские сцены на сводах и в люнетах, а также «Шествие праведных в Рай» (илл. 407) среди сцен Рая в западной части южного нефа (тогда как фигуры праотце, Авраама, Исаака и Иакова написаны другим фрескистом, чья рука в сохранившихся фрагментах росписи 1408 г. больше не встречается). Произведениям главного художника, которого мы отождествляем с Даниилом, свойственны масштабность эмоциональной характеристики, лики многих его персонажей выражают вдохновение, внутреннюю приподнятость, у некоторых из них – расширенные глаза, характерные для изображений визионеров. В его композициях отчасти сохраняется пафос, присущий искусству XIV в. Строение ликов, манера наложения штрихов и бликов, рисунок некоторых драпировок (например, развевающиеся концы тканей в виде «лодочки», как у ангела, ведущего младенца Иоанна Предтечу) напоминают аналогичные мотивы в миниатюрах с евангелистом Матфеем и ангелом из Евангелия Хитрово, в украшении которого, как было сказано, возможно, участвовал Даниил.

404. Мастер Даниил (?). Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Иоанн

405. Мастер Даниил (?). Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Ангел

406. Мастер Даниил (?). Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Горки

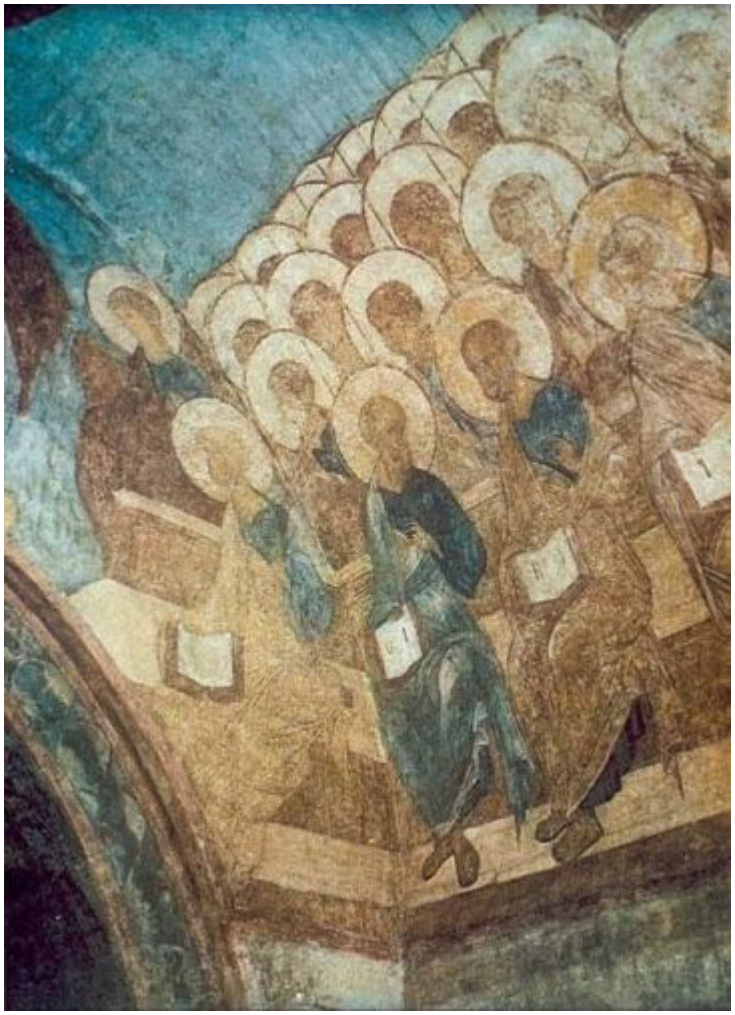
407. Мастер Даниил (?). Шествие праведных в Рай. Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

Между тем, другие сцены из композиции «Страшный Суд», а также большинство отдельных фигур святых отличаются исключительной легкостью форм и, что особенно выразительно, плавными, эластичными линиями силуэтов. Выдающаяся особенность художника, написавшего эти композиции и фигуры, – а им был, почти наверняка, Андрей Рублев – это протяженность, непрерывность линий и их безукоризненная точность. Он обводит форму как бы на едином дыхании, рука его ни разу не дрогнула и не отвлеклась на вырисовывание необязательных деталей. Он умеет организовать большие многофигурные композиции при помощи тончайшего ритма очертаний, многочисленных соответствий и перекличек, благодаря чему композиция приобретает нечто общее с музыкальным произведением. Каждая отдельная форма у Андрея Рублева – замкнутая (например, силуэт фигуры), но они не только объединены в неразрывное целое, но и мастерски вписаны в те или иные участки стен, сводов и арок. Он умеет при этом выбрать идеальные пропорции: фигуры не кажутся ни слишком крупными, ни мелкими для соответствующего участка, а их круглящиеся очертания гармонируют с изгибами сводов и арок. В этом отношении московские стенописи XV в. придерживаются классических принципов византийской храмовой декорации, причем Андрей Рублев применяет их с небывалой виртуозностью. Приведем пример. В западной стене центрального нефа собора во Владимире была, при перестройке конца XII в., пробита большая арка, так что от люнета остался только узкий серповидный участок. Мастер сумел вписать в эту неудобную поверхность не только изображение этимасии, но и фигуры стоящих Богоматери, Предтечи и двух ангелов, коленопреклоненных Адама и Евы, сидящих первоверховных апостолов Петра и Павла. Из-за недостатка места их фигуры нарисованы низко склоненными, и мастер трактует это как выражение смирения, грусти, глубокого размышления (илл. 408).

408. Андрей Рублев. Страшный Суд. Центральная часть композиции. Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

Благодаря рафинированному ритму, в многофигурных композициях Андрея Рублева можно мысленно выделить любую отдельную фигуру или группу фигур, и она будет выглядеть как законченная композиция. Это очень заметно в изображении сидящих апостолов и стоящих за ними ангелов, в расположении фигур ангелов первого плана прочитывается их группировка по трое, причем каждая последующая трехфигурная группа включает крайнего ангела из предыдущей трехфигурной группы. Силуэтами ангелов над апостолами Лукой и Марком (на южном склоне западного полуцилиндрического свода) предвосхищаются мотивы из иконы «Троица» (илл. 410–412).

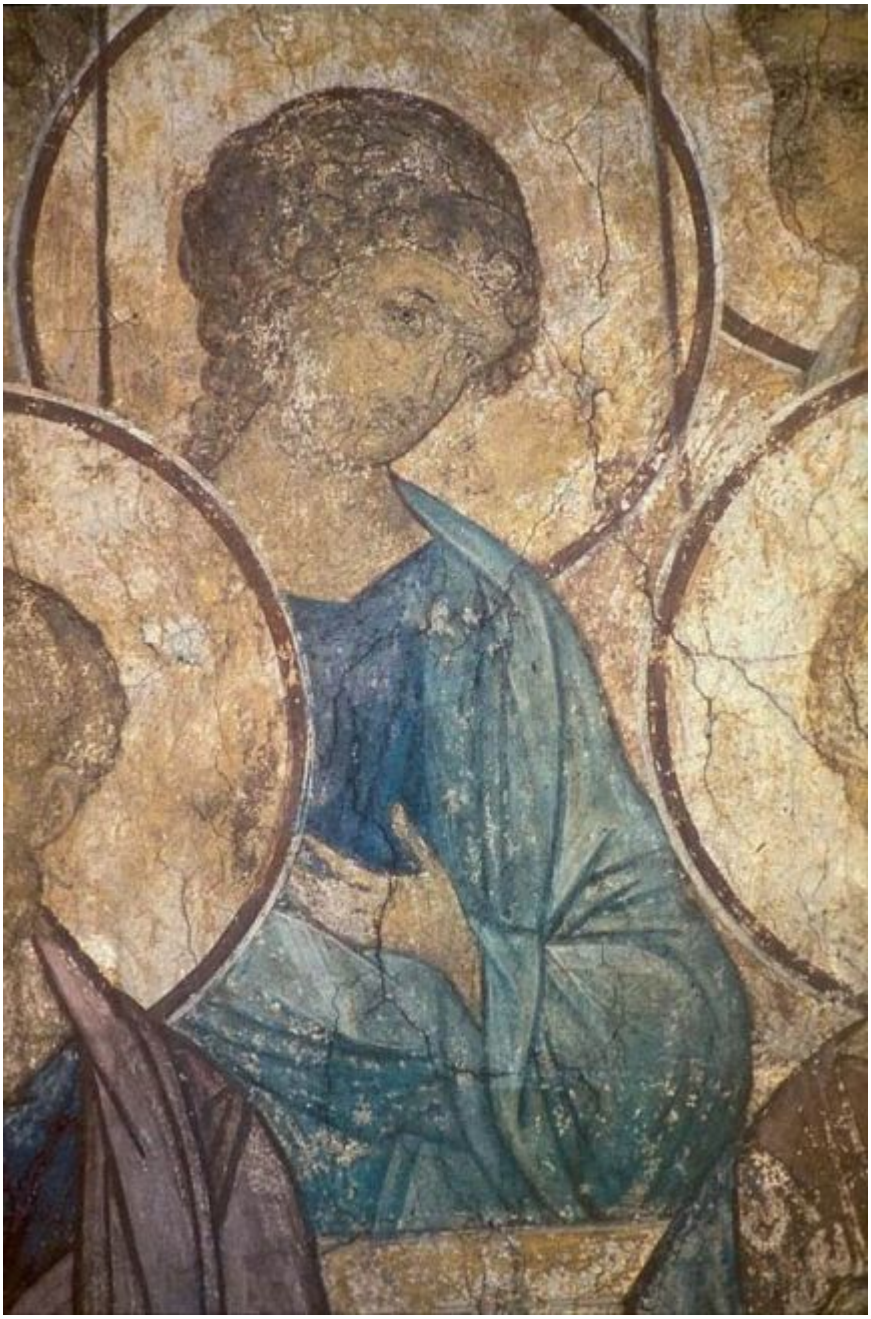
409. Андрей Рублев. Апостолы и ангелы из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.



410. Андрей Рублев. Апостолы и ангелы из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

411. Андрей Рублев. Апостолы Матфей и Лука из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

412. Андрей Рублев. Ангел из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.



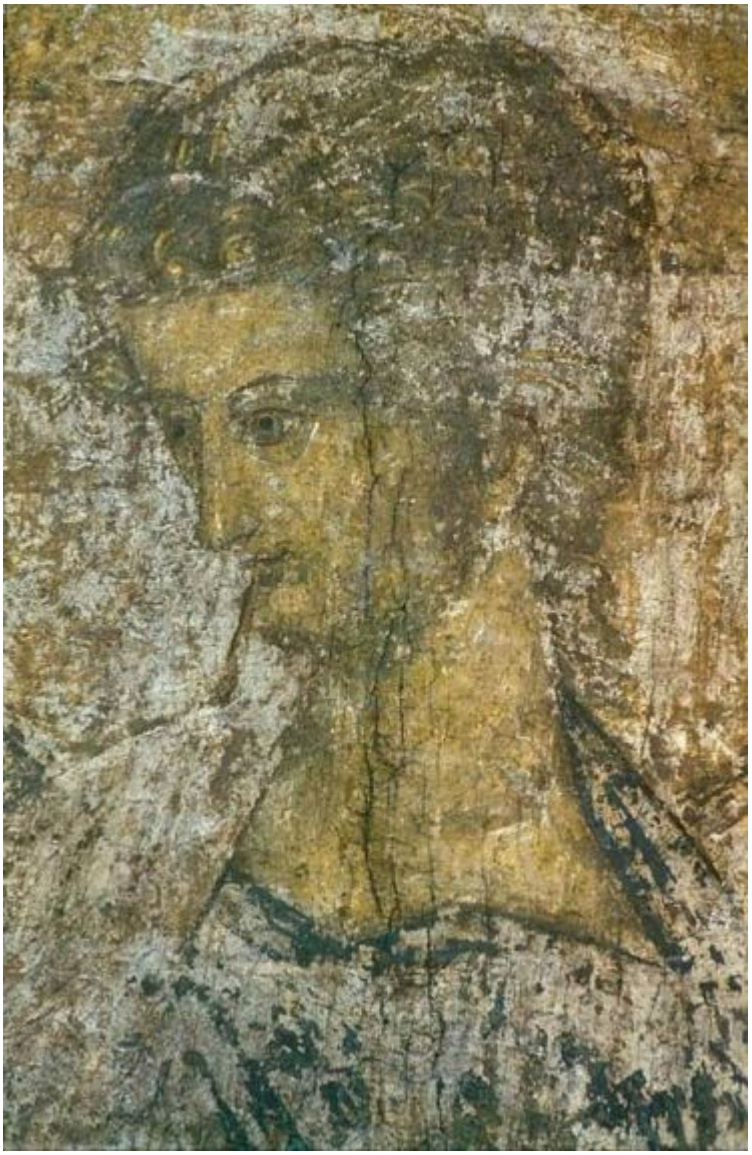
Как и в других московских произведениях раннего XV в., в росписях 1408 г. обнаруживаются ярко выраженные эллинистические реминисценции. А поскольку живопись Москвы строится в этот период не столько на пластических акцентах, сколько на линии и силуэте, то эллинистические мотивы выражаются не в скульптурности форм, как это обычно бывало в византийской живописи, а в их проекции на плоскости. Московские произведения вызывают не традиционные

ассоциации с античными статуями или рельефами, а отдаленно напоминают вазовые росписи, представляя в этом смысле уникальный вариант поздневизантийского «неоэллинизма».

Исполненная преп. Андреем Рублевым часть фресок Успенского собора во Владимире унаследовала многие качества росписей Успенского собора в Звенигороде, в том числе характер силуэтов с мотивами овалов, дуг, эллипсов. Однако линии в росписях 1408 г., пожалуй, более стилизованные, даже манерные. это сказывается в изгибах фигур сидящих апостолов, в их миндалевидных силуэтах с крошечными ступнями и особенно в абрисах голов – циркульно круглых, с огромными лбами и сравнительно мелкими чертами ликов. Несмотря на это обстоятельство, рублевские фрески во Владимире обладают в целом редкостной выверенностью рисунка, безукоризненной согласованностью всех элементов, что заставляет вспомнить о лучших произведениях константинопольского мастерства. Генетическая связь с элитарной византийской традицией проявляется и в деталях, в частности, в изображении морских животных в сцене «Море отдает мертвых». Между тем, композиции, которые можно приписать Даниилу, подобных ассоциаций не вызывают.

Присущее православию понимание Страшного Суда не столько как грядущей кары, сколько как шага на пути к вечному блаженству, как рубежа, к которому надо подойти со смирением, молитвой и нравственным очищением, нашло самое полное выражение в росписи 1408 г. Персонажи «Страшного Суда» наполнены светлой надеждой и тем особым настроением, где радость смешивается с печалью о грехах мира. Это состояние души называют непереводимым русским словом «умиление»; подобное настроение упоминают святоотеческие тексты как «радостнотворный плач» (то есть плач, приносящий радость). Лику одного из двух трубящих архангелов – на откосе западной арки, с трубой, опущенной вниз (илл. 413), придано особое просветленное выражение: кажется, что он скоро улыбнется.

413. Андрей Рублев. Трубящий ангел из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

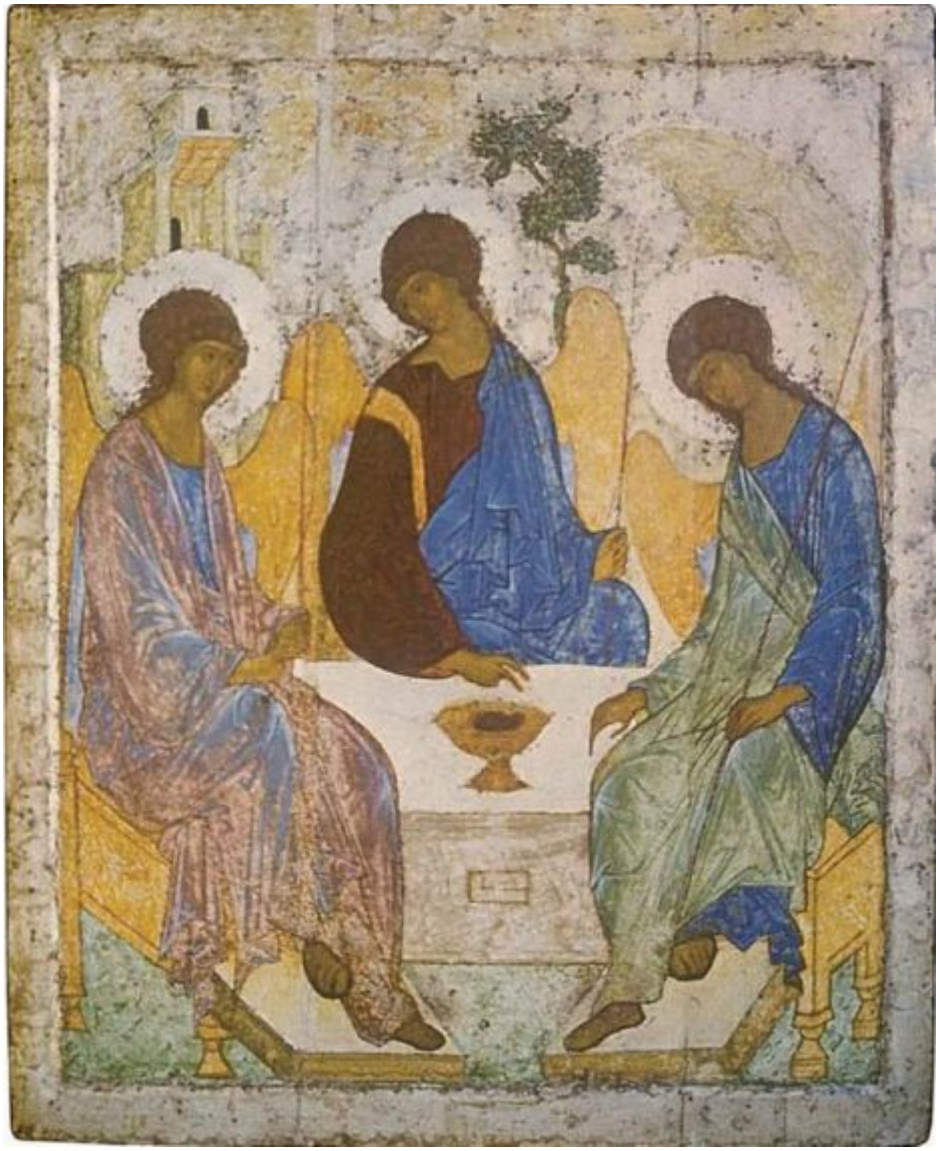


Вспоминается рассказ Троицкой летописи под 1399 г. о последних днях тверского князя Михаила Александровича. Незадолго до кончины ему принесли дар из Константинополя – икону «Страшный Суд», которая была встречена с крестным ходом, после чего князь целовал икону, прощался со всеми монахами и мирянами, присутствовавшими на устроенном им торжественном обеде, завещал своим детям и придворным придерживаться добродетели, а затем отправился в городской собор, где в стенописи тоже был изображен Страшный Суд, и там попросил похоронить себя в склепе под изображением Авраама, Исаака и Иакова, пребывающих в Раю.

«Св. Троица» преп. Андрея Рублева

Самая близкая аналогия фреске с изображением апостолов и ангелов на Страшном Суде – это икона «Св. Троица» (ГТГ), написанная в качестве главного образа для Троицкого монастыря, который был основан преподобным Сергием Радонежским (илл. 414). Косвенные сведения об авторстве Андрея Рублева содержатся в постановлении Стоглавого собора 1551 г. и живут в предании, древние же документы не содержат никаких указаний на этот счет. Однако принадлежность иконы кисти Андрея Рублева несомненна, поскольку подкрепляется удивительным сходством этого произведения с изображением апостолов и ангелов на Страшном Суде и рядом других сцен из того же цикла в росписи 1408 г., – фресками, исполненными именно этим художником. Можно предположить, что после совместной работы с Даниилом в 1408 г. Андрей Рублев был оценен по достоинству, стал работать самостоятельно, и ему было поручено создание «Троицы» – иконы, которой придавали большое значение в Московской Руси. «Троица» находилась в соборе Троице-Сергиева монастыря, и ряд авторов относит ее создание ко времени устройства Троицкого иконостаса 1425–1427 гг. Но по своим стилистическим особенностям она отличается от других икон этого иконостаса. Не исключено, что она написана для предшествующего храма, еще деревянного, около 1411 г., когда монастырь восстанавливался после тяжелого разорения татарским набегом, либо немного позже, когда достигло особой высоты почитание преподобного Сергия, было написано Епифанием Премудрым его Житие (1418 г.) и Троицкому Сергиеву монастырю уделялось большое внимание со стороны московского великого князя и митрополита.

414. Андрей Рублев. Св. Троица. 1410-е гг. ГТГ «Св. Троица» преп. Андрея Рублева



Не будет преувеличением сказать, что «Троица» стала самой знаменитой русской иконой, как в силу ее исключительного художественного качества, так и благодаря особому значению сюжета в православии. Никогда еще в искусстве византийского круга не создавалось столь точного изобразительного эквивалента важнейшему догмату Православной Церкви – о Св. Троице, неслиянной и нераздельной, ипостаси которой единосущны и равносущны. Фигуры ангелов, персонифицирующих ипостаси Св. Троицы, вписаны в круговую композицию, благодаря чему выявляется их общность.

Единение ангелов подчеркивается и одинаковостью размеров фигур, и ритмическим сходством силуэтов, и специфическим рисунком, который создает ощущение плавного, медленного движения по кругу. Взгляд зрителя направляется от центрального ангела влево, в соответствии с наклоном его головы, и движется к левому ангелу, а далее, поднимаясь вдоль внешнего силуэта правого ангела, возвращается в исходную точку. Изобразительное решение, найденное Андреем Рублевым, как нельзя лучше отвечало стремлению православия выразить собственную концепцию христианского догмата, в противовес западной формуле «filioque». В XV в. ситуация с этим мотивом была особенно острой и напряженной, внимание к нему – особенно пристальным, поскольку ощущался натиск Римской Церкви, приведший к заключению Флорентийской унии 1439 г.

В конце XIV в., как заметила греческая исследовательница Дула Мурики, в византийском искусстве распространяется своеобразный вариант ветхозаветной сцены «Гостеприимство Авраамово»: центральный ангел посажен немного в ракурсе, выдвину, плечо и склонив голову; у боковых ангелов, повернувшихся к центру, чуть приподняты колени и ступни; между ангелами изображены Авраам и Сарра. В некоторых византийских иконах этого сюжета в конце XIV в. появляется мотив круга (например, в иконе из монастыря Ватопед на Афоне). Варианты этой византийской традиции были известны на Руси, например, в первом клейме (слева вверху) иконы «Архангел Михаил» с деяниями в Архангельском соборе, и на эту иконографию мог опираться Андрей Рублев при создании новой иконы. Но никто, кроме Андрея Рублева, не сумел так сильно преобразовать ее, не только убрав фигуры прародителей, но и уменьшив композиционное значение антуража (здания, дерева и скалы) и усилив круговой ритм. В результате русская икона, сохранив аллюзию на ветхозаветную, «историческую» основу сюжета, повествующего о явлении Аврааму трех ангелов, в большей мере, чем прежние композиции, наполняется символическим содержанием,

напоминая о глубинном и прообразовательном смысле ветхозаветного события.

Художник придает большое значение равновесию форм, геометрической точности структуры и композиционным намекам. Основной мотив – круг – вписан в почти квадратную форму обрамления. Углы квадрата срезаны диагональными линиями, благодаря чему круг получает еще одно обрамление, он словно вписан в восьмигранник. Внутренние контуры фигур боковых ангелов образуют силуэт чаши, жертвенного потира, его узкая нижняя часть находится между коленями ангелов, а широкая – между их торсами. Внутри этой мысленной, символической чаши помещена та реальная чаша, которая по традиции изображена стоящей на столе и тоже имеет форму литургического потира. Фигура центрального ангела оказывается внутри контура символической чаши, что указывает на тему искупительной жертвы Христа. О Втором Лице Троицы напоминает и одежда среднего ангела: пурпурный хитон, золотой клав на плече, синий гиматий. Но поскольку задача иконы состояла не в дефиниции ипостасей, но прежде всего в передаче их единства, мастер ограничивается лишь чуть заметными указаниями.

«Троица» была иконой настолько почитаемой, что ее много раз «обновляли» еще в Средние века, накладывали новую живопись поверх потемневшего лака, иногда удаляли эти слои, повреждая и живопись оригинала. Реставраторы XX в. констатировали утраты на немалых участках первоначальной живописи, поздние поновления на месте утрат и даже некоторые изменения рисунка. Так, волосы ангелов хотя и были преувеличенно объемными, но все-таки чуть меньшими, а уголки рта в первоначальном рисунке не поднимались кверху, как сейчас, а были слегка опущены. Тем не менее, икона в целом аутентична оригинальному замыслу Андрея Рублева. Она впечатляет зрителя любой конфессиональной принадлежности не только красотой ангелов и тонким ритмом очертаний, но и настроением светлой печали в их безмолвном общении, их сосредоточенностью, тихим спокойствием души. Кажется, что идеальная гармония этой иконы организована высшим миром,

на ней лежит отблеск божественного, небесного света, который и придает сияющую чистоту золотистым охрам, нежно-зеленому и розово-сиреневому гиматиям боковых ангелов, а также многочисленным участкам голубого – гиматию среднего ангела, хитонам боковых, небесно-голубым лессировкам, положенным на многих участках иконы словно рефлексы от неба.

Есть еще одно произведение, очень похожее на ту часть фрескового ансамбля 1408 г., которая приписывается Андрею Рублеву, и, скорее всего, исполненное этим мастером. Это икона «Богоматерь Владимирскаяи (Владимирский музей), хранившаяся в Успенском соборе во Владимире (илл. 415). Она является свободной копией чудотворной византийской «Богоматери Владимирской», с повторением размера доски. Живопись иконы слишком потерта, и это не позволяет уловить характер пластики. Но красота контуров, выразительность жеста Богоматери, обращающейся к Христу, деликатность цветовых сочетаний, особенно золотистых охр и голубых оттенков, отвечают характеру и уровню творчества великого мастера.

415. Андрей Рублев. Богоматерь Владимирская. Около 1408 г. Из Успенского собора во Владимире. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Московские и владимирские произведения времени Андрея Рублева

Иконы и фрески

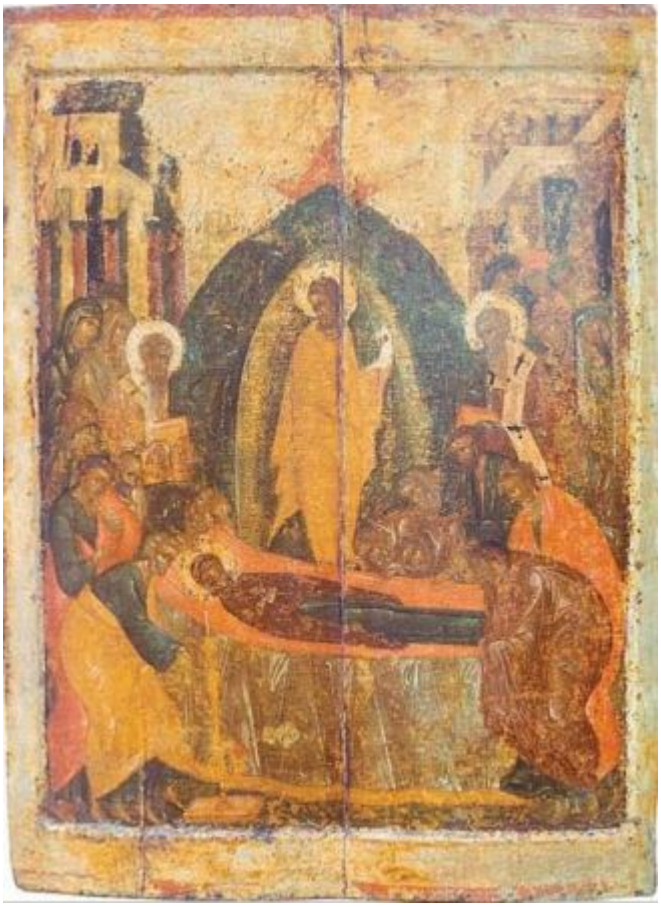
Остальные московские произведения, сохранившиеся от первой трети XV в., принадлежат к иным художественным пластам. Они больше, чем предшествующие памятники, связаны с местной культурой. Эти произведения более непосредственны и, за немногими исключениями, лишены того «неоэллинизма», который составляет столь важную примету творчества ведущих московских художников.

Сохранилось довольно много икон, происходящих из больших иконостасных ансамблей, которые интенсивно создавались в те годы для храмов Москвы и недалеких от нее городов и монастырей. Один из них – цикл из 14 господских и богородичных праздников, от «Благовещения» до «Успения Богоматери», находящийся с XVI в. в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля. Одно время историки приписывали первые семь праздников («Благовещение», «Рождество христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение» (илл. 416), «Вход в Иерусалим» и «Воскрешение Лазаря») кисти Андрея Рублева, поскольку отождествляли весь этот иконостас с тем, который упоминается в летописи под 1405 г. Как недавно выяснилось благодаря исследованиям Л.А. Щенниковой, речь в летописи шла совсем о другом здании, стоявшем на этом месте и впоследствии дважды строившемся заново, и о другом иконостасе. Поэтому приписывание деисусного ряда Феофану Греку сомнительно (как было сказано в предыдущей главе), а икон праздничного ряда Андрею Рублеву – беспочвенно. Главное отличие первых семи икон от творчества Андрея Рублева состоит в дробном, мелком рисунке фигур, силуэтов, жестов и складок; в пропорциях каждой композиции, где фон и антураж занимают много места, а фигуры – относительно мало; в характерных, а не идеальных ликах с мелкими чертами, подчеркнутыми скулами, острыми взглядами, переданными при помощи черных точек; в схематизации рисунка (ср. особенно упрощенно-геометрические силуэты склонившихся Симеона в «Сретении» и

Иоанна Предтечи в «Крещении»). Создатель этих икон был, вероятно, знаком со стилем первоклассных московских произведений первого десятилетия XV в., исполненных группой блестящих представителей «неоэллинизма», к которой принадлежали и Даниил, и Андрей Рублев, и другие художники. Однако мастер первых семи праздников Благовещенского собора – художник другого круга и меньшего масштаба. Его индивидуальность состоит в том, что он придает своим иконам камерность и своего рода экспрессию. Они чем-то сродни традиционным книжным миниатюрам, тогда как ведущее направление московской живописи было искусством крупной формы, большого стиля, и это проявлялось даже в книжной иллюстрации. Что касается второй половины праздников Благовещенского собора, то их исполнили, видимо, два мастера. Одному, который пишет с изысканной экспрессией, используя легкие диагональные линии, разреженные композиции, принадлежат «Тайная вечеря», «Распятие», «Положение во гроб», «Сошествие во ад». Второй художник, исполнивший «Вознесение Христово», «Сошествие Св. Духа на апостолов» и «Успение» (илл. 417), представлял архаическое направление в московской живописи раннего XV в. Его композиции плотные, нагруженные, колорит строится на густых, насыщенных цветовых оттенках (много темно-зеленого, темно-охристого, ярко-красного), движения подчеркнуто резкие, лики имеют напряженное и драматическое выражение.

416. Преображение. Первая треть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля

417. Успение. Первая треть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля



Совсем иной характер носит иконостас Успенского собора во Владимире. Это комплекс, в который входят самые большие из дошедших до нас русских икон (определенная огромными размерами домонгольского храма высота икон деисусного ряда – 3 м 14 см – повторяется только в иконостасе Успенского собора Московского Кремля, поскольку сам этот храм строился как подражание собору во Владимире). Ансамбль выделяется и количеством икон. У него появляется, кроме местного, деисусного и праздничного ярусов, еще и верхний ряд – пророческий, вводящий в ансамбль тему ветхозаветной истории человечества как прообразование истории новозаветной. В деисусный ряд включено рекордное для этого времени количество икон – 15: кроме центрального ядра, то есть Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи и двух архангелов (илл. 418), это четыре апостола (не только Петр и Павел, но также Андрей и Иоанн Богослов), четыре святителя (наряду с Иоанном Златоустом, и Василием Великим, это Николай Мирликийский и

Григорий Богослов), и, наконец, великомученики Георгий и Димитрий.

418. Деисусный чин. Около 1410–1411 гг. из иконостаса Успенского собора во Владимире. ГТГ

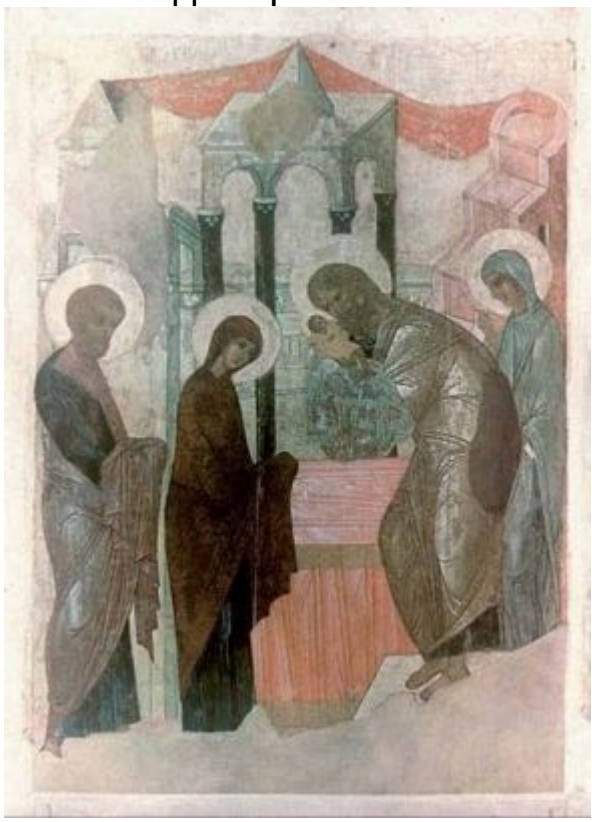
В XVIII в., при императрице Екатерине II, когда очередной раз обновляли интерьер Успенского собора во Владимире, старый иконостас не подошел к новому замыслу и его отправили в Храм села Васильевское б. Шуйского уезда, заодно проведя реставрацию икон при которой заменили все фоны вместе с грунтом, отчего пострадали контуры фигур. Об ансамбле вспомнили в 1918 г., раскрыли сохранившиеся иконы и передали в Третьяковскую галерею и Русский музей.

Создание фресок и иконостаса Успенского собора во Владимире в 1408 г. по повелению московского великого князя было частью политики Москвы, которая брала на себя миссию обновления русских святынь и, в частности, древнего собора русских митрополитов. Для написания иконостаса была собрана группа иконописцев, возможно, с привлечением не только московских, но и местных сил. Поскольку в 1410 г. Успенский собор во Владимире был жестоко разграблен при очередном набеге татар, не исключено, что иконостас был сделан не в 1408 г., а после набега, то есть в 1410–1411 гг. Программа

иконостаса, не столько иконография, сколько его смысловая направленность, была, вероятно, определена главными художниками, то есть Даниилом и Андреем Рублевым. Появился пророческий ряд, до тех пор не встречавшийся в русских иконостасах. Из двух дошедших до нас икон этого ряда изображение пророка Софонии (илл. 419) сохранилось лучше, чем пророка Захарии. Крупная фигура, представленная по пояс, своей богатырской мощью, величавой скорбностью лика, ритмом широких дугообразных линий напоминает некоторые фрески 1408 г. во Владимире, хотя и не имеет с ним сходства по приметам художественного почерка. Деисусный чин Владимирского собора получил новую трактовку, в сравнении с более ранними композициями: изображено не только предстояние перед Спасителем, сосредоточенная молитва и размышление, но благоговейное единение всех персонажей. Силуэты и позы фигур в деисусном ряду увеличивают сходство композиции с изображением апостольской Евхаристии (наблюдение Е.А. Осташенко). Полны глубокого чувства праздничные сцены, например, «Сретение» (илл. 420), где все персонажи погружены в печальную задумчивость, а крошечная фигурка Младенца Христа на покровенных руках Симеона выглядит особенно хрупкой. В «Вознесении» (илл. 421) апостолы, вопреки традиции, представлены не потрясенными происходящим событием, а задумавшимися над его глубинным смыслом, причем нарисованные близко друг от друга кисти рук апостола Петра и Богоматери, трогательно маленькие, почти соприкасаются.

419. Пророк Софония. Около 1410–1411 гг. Из пророческого ряда Успенского собора во Владимире. ГРМ

420. Сретение. Около 1410–1411 гг. Из праздничного ряда Успенского собора во Владимире. ГРМ

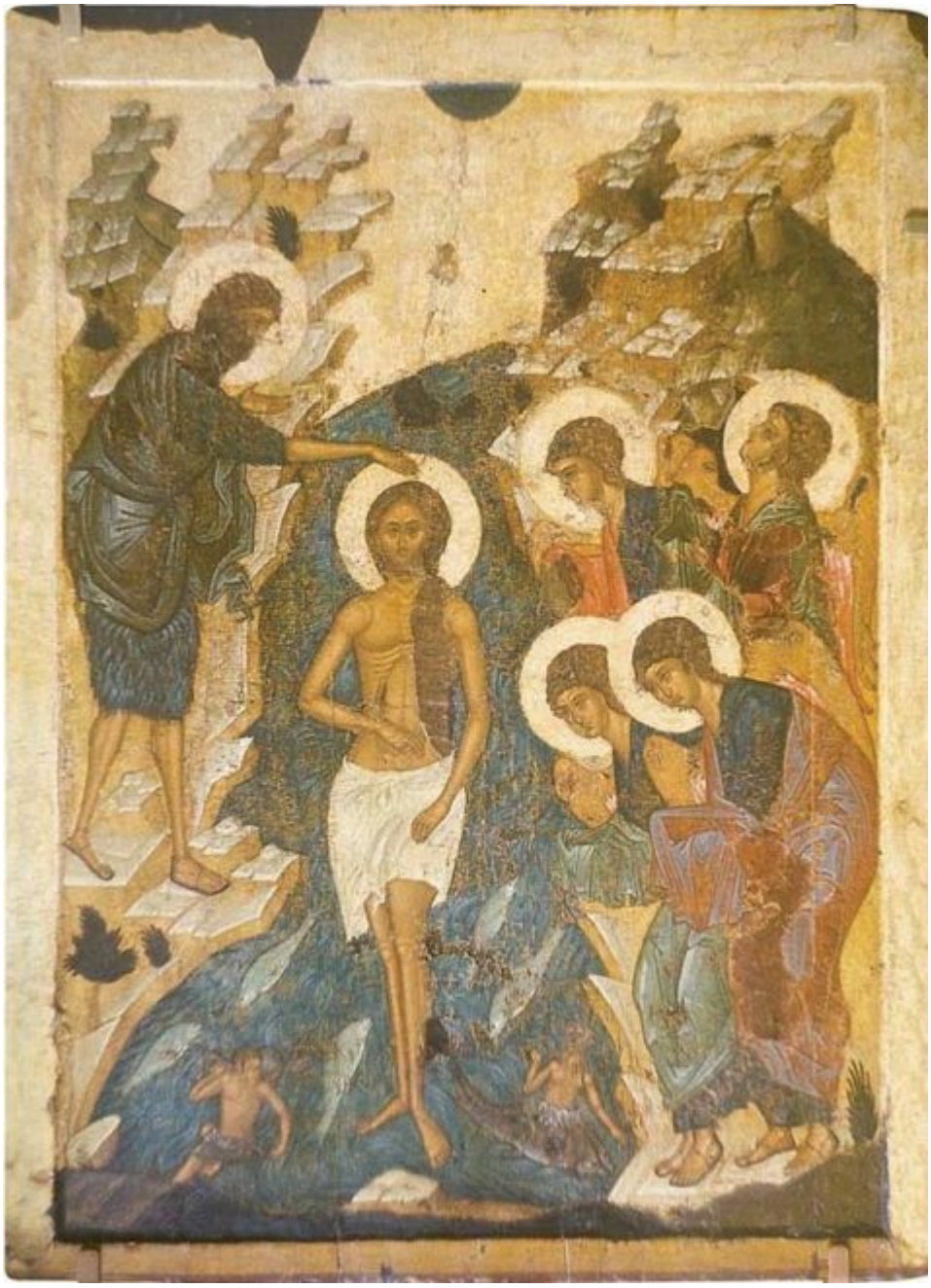


Стиль икон Успенского собора во Владимире имеет свои особенности, иные, чем во фресках Крупные фигуры (некоторые даже выглядят большеголовыми) поставлены как правило на самый первый план композиции, почти на иконную лузгу. Фигуры сгруппированы на первом плане, не уходя в глубину, второй же план образован большими постройками и скалами. Композиции праздников состоят, тем самым, из двух довольно массивных пластов, параллельных плоскости доски: первый план – это фигуры, второй – стаффаж. Создается впечатление, что в иконостасе 1408 г. художники стремились в некоторой степени возродить монументализм позднепалеологовской живописи.

Ни одного из художников, участвовавших в создании иконостаса, не удается отождествить ни с Даниилом, ни с Андреем Рублевым. Ближе других к стилю росписей стоит «Вознесение», но угловатый и плоскостной рисунок ликов, их плотная красноватая карнация свидетельствуют о деятельности другого художника. Мастер «Крещения» (илл. 422) воспроизвел мотивы искусства конца XIV в., сделав фигуры подчеркнуто скульптурными, массивными. У мастера «Сошествия во ад» (илл. 423) рисунок наивен и не всегда точен, но общее настроение сцены трогает своей проникновенностью, заставляющей вспомнить произведения московской и ростовской провинции конца XIV в.

421. Вознесение. Около 1410–1411 гг. из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире. ГТГ

422. Крещение. Около 1410–1411 гг. Из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире. ГРМ

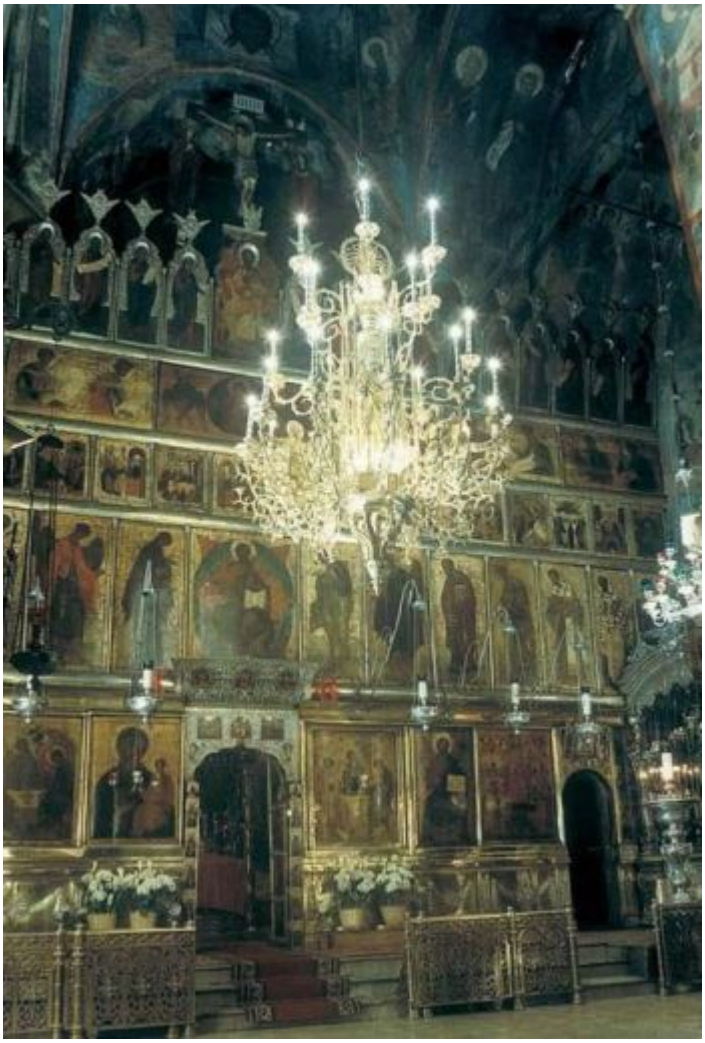


В Житии преподобного Никона Радонежского, составленном около 1445 г., и в ряде других житийных текстов сообщается о том, что Даниил и Андрей Рублев были приглашены для росписи новопостроенного каменного собора Троице-Сергиева монастыря. Настенные росписи в этом храме не дошли до нас, но сохранился иконостас, исполненный, как и роспись, в 1425–1427 гг. это очень редкий, едва ли не уникальный случай, когда иконостас сохранился в том самом храме, для которого он был

исполнен, причем непосредственно после постройки этого храма (илл. 424). Изменения его первоначального вида состоят лишь в том, что к четырем древним ярусам (местному, деисусному, праздничному и пророческому) был в 1600 г. сверху добавлен пятый – с фигурами ветхозаветных праотцев; внесены изменения также в местный ряд; деликатно изменена система креплений. Легкие, бесплотные фигуры словно едва касаются ногами земли, окруженные сиянием золотых фонов. Их силуэты, более простые, чем в ансамбле 1408 г. (особенно по сравнению с фресками), находятся в тонком соответствии не только между собой, но с дугообразными контурами сводов. Если во фресках Успенского собора во Владимире 1408 г., особенно в сценах Страшного Суда, утонченный ритм создавал ощущение плавного колебания, кругового движения, ровного дыхания, то в ансамбле Троицкого иконостаса больше выражено вечное пребывание, тихое и недвижное ожидание райского блаженства. Фигуры не плывут, а словно парят в золотом сиянии.

423. Сошествие во ад. Около 1410–1411 гг. Из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире. ГТГ

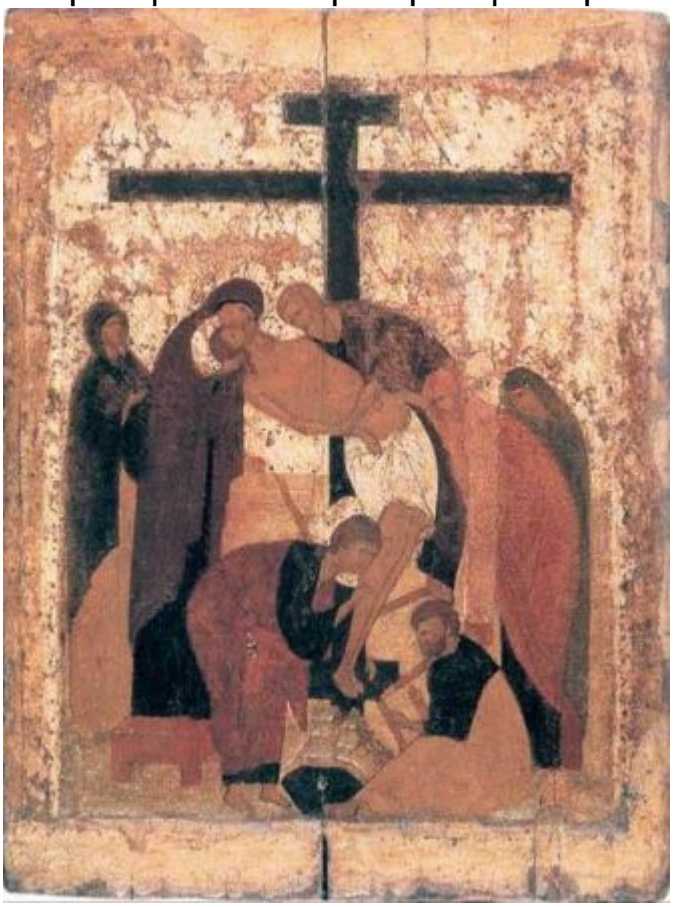
424. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Около 1425–1427 гг., с позднейшими доделками



В сравнении с московской живописью первой четверти XV в., в иконах Троицкого иконостаса меняется не только характер ритма и общее впечатление от ансамбля, но и другие приемы. Иконописцы артели, создававшей Троицкий иконостас, пользовались в основном теми же иконографическими изводами, что и мастера Благовещенских праздников и иконостаса Успенского собора во Владимире. Однако в новых произведениях уже почти не ощущается «неоэллинизм» с его живой родственностью более ранней византийской классике. Композиции троицких икон – более детализированные, чем в иконостасе 1408 г., особенно что касается архитектурных фонов. Контуры фигур – обобщенные, часто спрямленные, пропорции фигур в иконах одних мастеров – укороченные (ср. «Благовещение»), а у других, напротив, очень вытянутые (иконы

в правой части праздничного ряда илл. 424). Сложные и разнообразные постройки на втором плане (особенно в «Благовещении», занимающем верхнюю часть Царских врат) не столько напоминают о месте действия, сколько вторят движению и внутреннему состоянию персонажей (илл. 425). Согласно наблюдениям Е.Я. Осташенко, в византийской живописи того же времени, и в том числе в наиболее значительном памятнике – росписи церкви монастыря Пантанасса, Мистра, появляется ряд аналогичных приемов, включая разрастание архитектурных фонов и особый прием построения композиции, взятой чуть сверху.

425. Снятие со Креста. Около 1425–1427 гг. Из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря

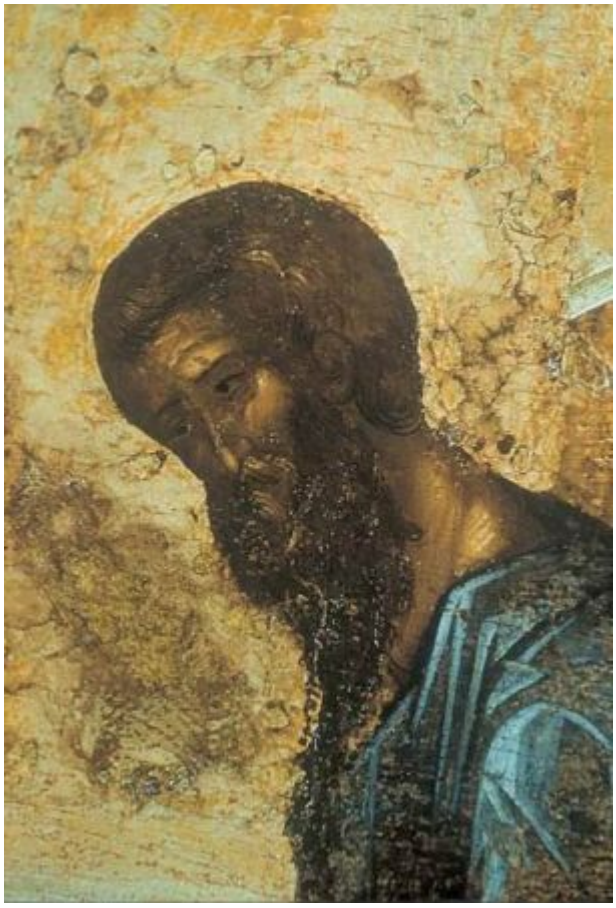


Эмоциональный строй Троицких икон отличается некоторой утрированностью. Одни мастера, участвовавшие в создании иконостаса, достигали этого впечатления при помощи чрезвычайного удлинения фигур и их необычайных изгибов

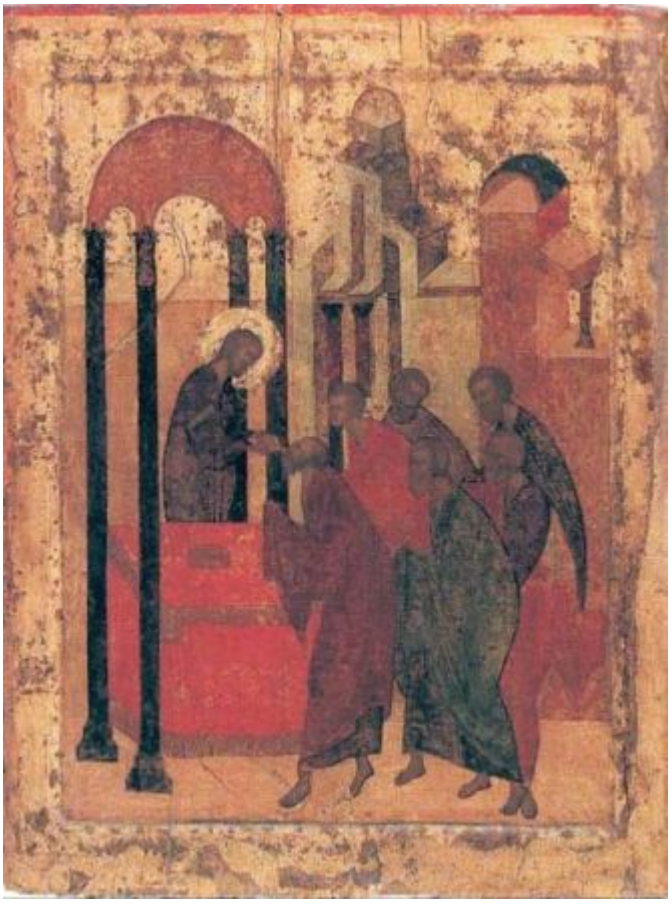
(например, в «Снятии со Креста»). Другие прибегали к дополнительным приемам: на «Царских вратах» (Сергиево-Посадский музей, в иконостасе на их месте – врата XVII в.) лик евангелиста Матфея (илл. 427) наделен акцентированной мимикой. Самое трогательное, щемящее впечатление производит «Причащение апостолов»: милосердием Господа, глубоким и искренним чувством апостола Петра, тихим сочувствием других. В этой сцене не изображен евхаристический хлеб, апостол Петр целует руку Самому Христу (илл. 428).

426. Царские врата с изображением «Благовещения» и четырех евангелистов. Около 1425–1427 гг. Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Сергиево-Посадский музей

427. Евангелист Матфей. Деталь Царских вратах. Около 1425–1427 гг. Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Сергиево-Посадский музей



428. Причащение апостолов. Около 1425–1427 гг. Из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря



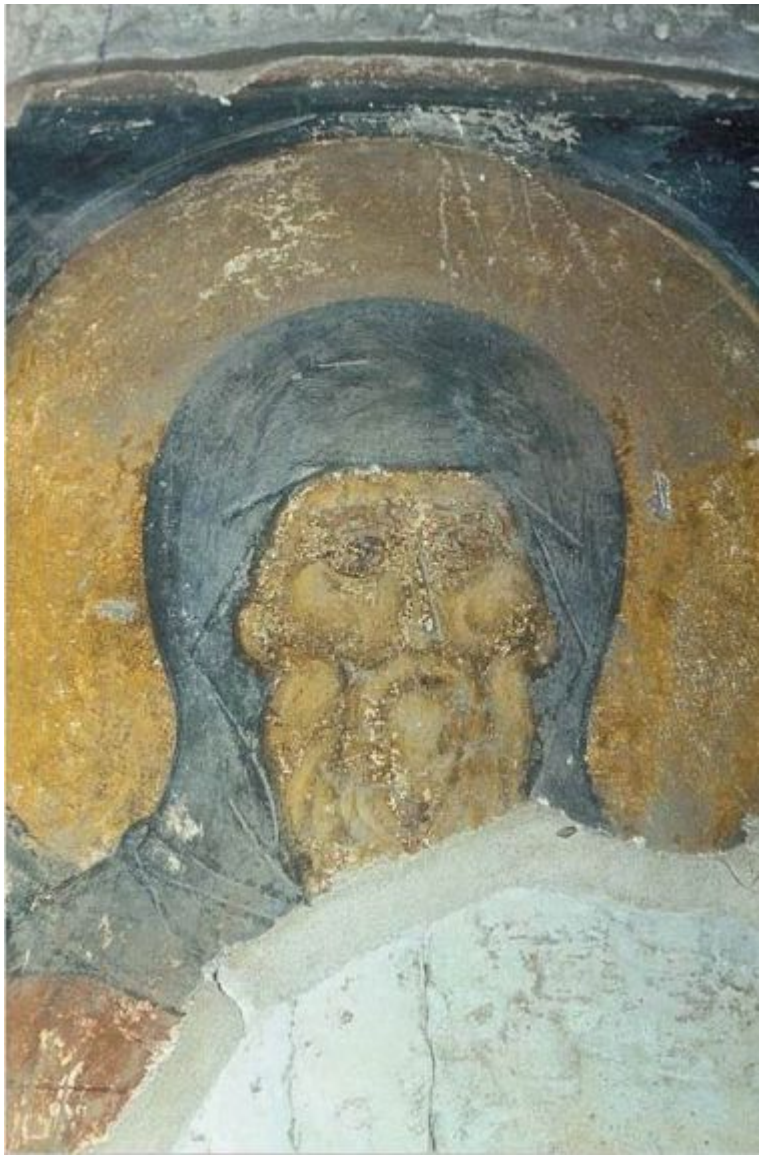
В целом ансамбль Троицкого собора показывает, как далеко ушла московская живопись 1420-х годов от монументального стиля и крупных форм искусства 1400-х. Этот ансамбль наполнен на редкость открытым чувством, он впитал в себя ту искреннюю, патриархальную, умиленную русскую религиозность, которая отличается исключительной сердечностью восприятия окружающего мира и редко находит столь адекватное воплощение в искусстве, как это случилось в данном иконостасе. В то же время, здесь отразилась и великая традиция христианского, а позже – православного монашества, уроки нравственной чистоты и совершенствования, завещанные еще Иоанном Лествичником и заново выраженные преподобным Сергием Радонежским.

Образы Троицкого иконостаса повторяются во фресковой росписи каменной алтарной преграды собора Рождества Богородицы монастыря под Звенигородом, основанного преп. Саввой Сторожевским, одним из учеников преп. Сергия

Радонежского (илл. 429). Каменный храм был построен на средства князя Юрия Звенигородского, вероятно, во второй половине 1420-х годов, после Троицкого собора, спонсировавшегося тем же князем. Ростовые изображения прославленных преподобных – Онуфрия Великого, Павла Фивейского, Антония Великого – своими утонченными пропорциями и одухотворенными ликами (ср. лики Антония Великого и евангелиста Матфея с Царских врат) напоминают образы Троицкого иконостаса.

429. Преподобный Павел Фивейский. 1420-е гг. фреска алтарной преграды в соборе Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

430. Преподобный Антоний Великий. 1420-е гг. Фреска алтарной преграды в соборе Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря



Обоим ансамблям – иконостасу Троицкого собора и росписи алтарной преграды в храме Саввино-Сторожевского монастыря – присущи своего рода камерность, хрупкая деликатность образа. Между тем, искусство «большого стиля» продолжало существовать и во второй четверти XV в., хотя и проявляло себя в меньшей мере. Икона «Иоанн Предтеча» из поясного деисусного чина (ЦМиАР), найденная в одном из небольших монастырей – Песношском, к северу от Москвы, сохраняет традицию великих мастеров начала XV в.: гибкую, плавную линию, идеальный ритм силуэта, высокую интонацию образа Иоанна Предтечи (илл. 431). Здесь он не столько аскет или философ, сколько поэт божественной любви. Ровный желто-

охристый тон карнации, графические акценты в разделке складок, усиленная стилизация пропорций и силуэта заставляют датировать икону второй четвертью – серединой XV в.

431. Иоанн Предтеча. Вторая четверть XV в. Из Николо-Песношского монастыря. ЦМиАР

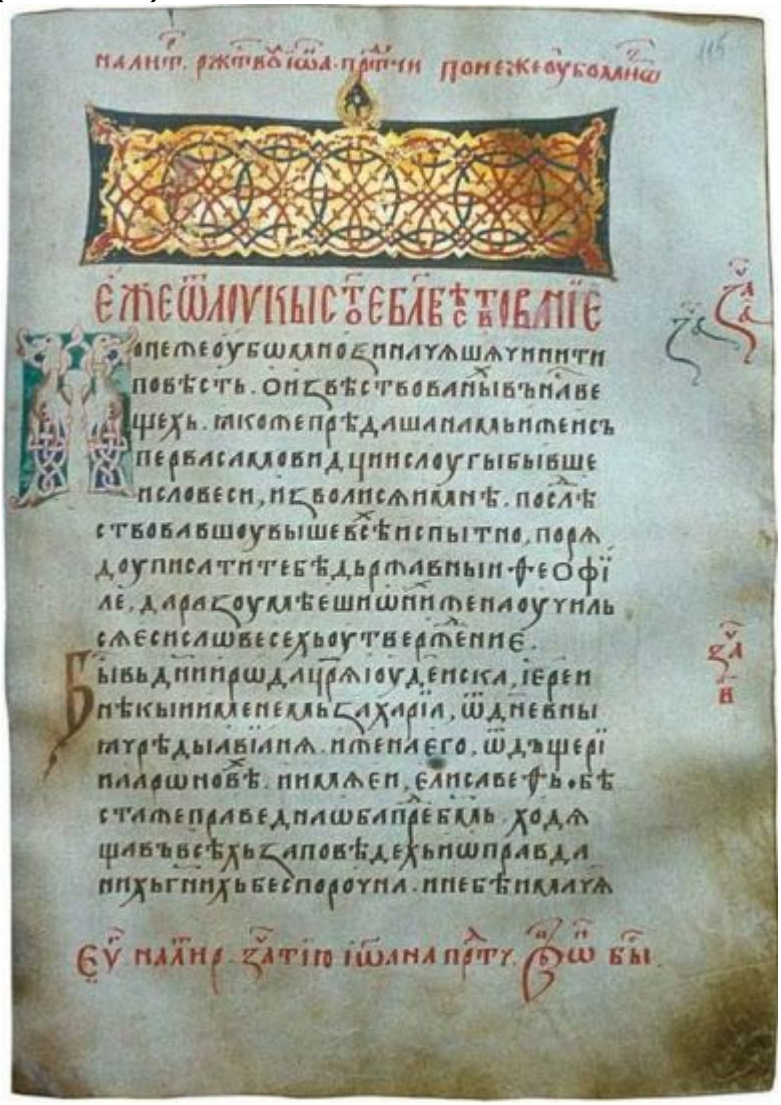
Искусство книги

Богатая картина московской живописи первой половины XV в. дополняется книжной миниатюрой. Отличительное качество московских рукописей этого времени – унаследованное от русского книжного искусства предшествующего периода преобладание монументальных, роскошно оформленных кодексов, преимущественно пергаменных. Из их декора постепенно исчезает тератологический орнамент. Господствует роскошная орнаментика двух вариантов: византийская, с многоцветными растительными и эмалевыми узорами, вернувшаяся в русское искусство еще в конце XIV в. (ср. Киевскую Псалтирь 1397 г.), и «балканская», с абстрактными геометрическими переплетениями. Почти все сохранившиеся иллюстрированные рукописи связаны с ведущими книгописными мастерскими, многие книги предназначены для храмов Кремля и для значительных монастырей Москвы или основанных московскими выходцами на Севере.

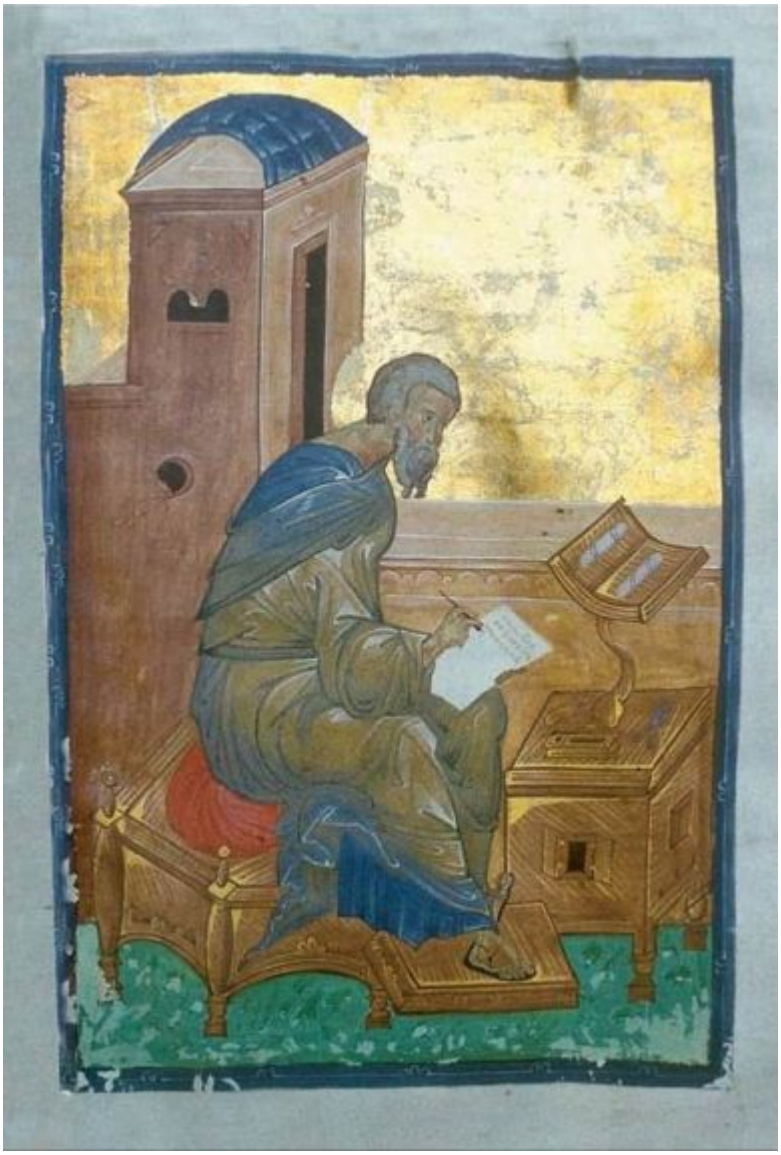
Приблизительно одновременно с Евангелием Хитрово или лишь ненамного позже было исполнено Евангелие тетр, попавшее в РГБ из Троице-Сергиевой лавры (РГБ, ф. 301, Троицк, III, Муз. 8655). Выдающийся по своему художественному уровню орнамент двух его заставок принадлежит к первым русским примерам «балканского» декора (илл. 432), а нестандартный орнамент двух других, особенно перед Евангелием от Иоанна, очень похож на резные белокаменные фризы Успенского собора «на Городке» в Звенигороде, что позволяет отнести создание рукописи ко времени около 1400 г. Миниатюры этого Евангелия стоят в истории московского искусства особняком. Тяжеловесные контуры фигур и суровые лики сочетаются с новой ритмикой линий, изысканностью силуэтов и прозрачной живописью, которая напоминает переливы перламутра благодаря необычной форме пробелов и их своеобразному расположению (илл.433:434). Эти миниатюры принадлежат к числу немногих русских книжных иллюстраций первой половины XV в., которые

обладают признаками живописи «малых форм» и не ассоциируются с монументальной живописью и иконописью.

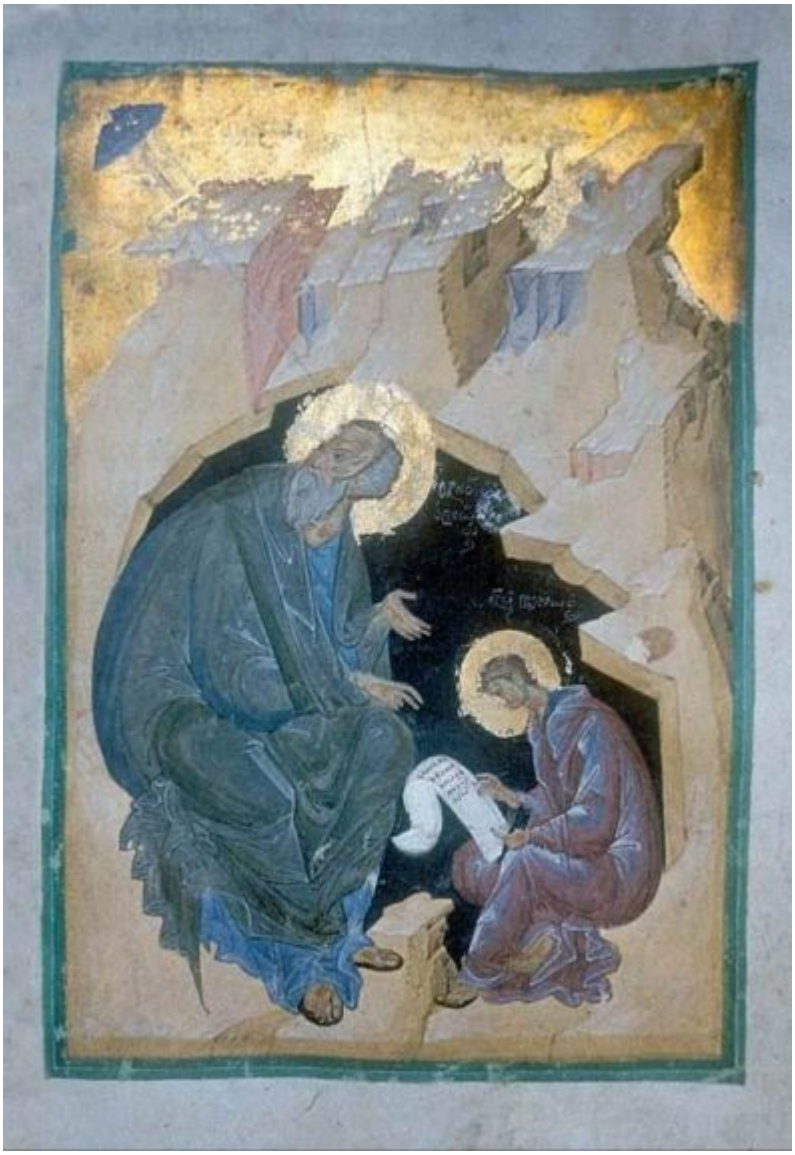
432. Начальный лист Евангелия от Луки. Евангелие тетр. Около 1400 г. Из Троице-Сергиева монастыря. РГБ, ф. 304, Троицк, III, (М. 8655)



433. Евангелист Матфей. Евангелие тетр. Около 1400 г. Из Троице-Сергиева монастыря. РГБ, ф. 304, Троицк, III, (М. 8655)



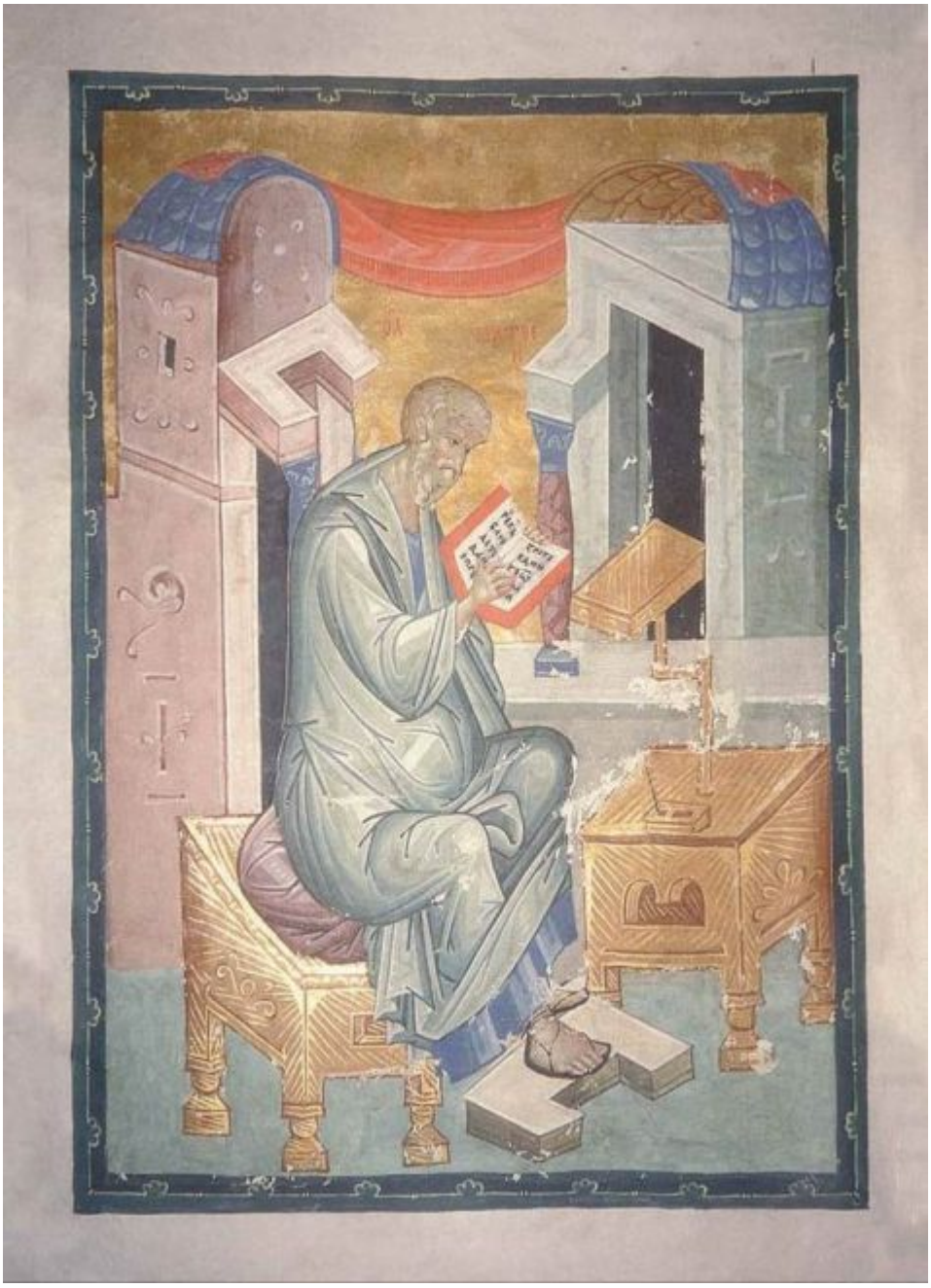
434. Евангелист Иоанн Богослов с Прохором. Евангелие тетр. Около 1400 г. Из Троице-Сергиева монастыря. РГБ, ф. 304, Троицк., III, (М. 8655)



Новое напрестольное Евангелие для Успенского собора Московского Кремля («Морозовское», ныне в Оружейной палате) было написано, как показывают палеографические признаки, в самом начале 1400-х гг., когда осуществлялся ремонт некоторых кремлевских храмов и обновлялось их убранство (илл. 435). Но миниатюры с портретами евангелистов и изображениями их символов были добавлены позже, может быть около 1410 г. в этих миниатюрах воспроизводятся некоторые иконографические особенности из Евангелия Хитрово (например, типы ликов евангелистов, изображения их символов, причем повторен рисунок фигуры ангела – символа Матфея), но совсем не похожи на них в художественном отношении,

отличаясь скорее ретроспективизмом и отражая один из последних всплесков интереса к монументальным образам конца предшествующего столетия. Миниатюры Евангелия Успенского собора имеют плотные, нагруженные композиции, с крупными постройками на фоне. Отметим нарочито вздыбленное подножие, на котором покоятся ступни евангелиста Луки. Складки одежд – массивные, позы выражают сосредоточенное размышление. Но архитектурные формы кажутся легкими, картонными, линии – скользящими.

435. Евангелист Матфей. Миниатюра напрестольного Евангелия Успенского собора Московского Кремля («Морозовского» Евангелия). 1410-е гг. Гос. Оружейная палата Московского Кремля



Рукописи исключительного художественного уровня изготовлялись для монастырей. Так, в пергаменном Апостоле Кирилло-Белозерского монастыря (ГРМ), созданном между 1417 и 1424 гг., содержится шесть миниатюр, которые изображают апостолов как авторов своих сочинений. Исполненные в лучшей московской мастерской, эти миниатюры органично сочетают идеальный классицизм формы, пространственные композиции и шелковисто переливающиеся ткани одежд, могучий оклик

апостолов, просветленность их внутренней жизни – с какой-то особой, народной, почти крестьянской простотой и силой образов (ср. особенно лики Петра, Иакова, Павла) (илл.436:437). Запоминающиеся переливчатые драпировки на мощных фигурах присутствуют и в миниатюрах Евангелия из Кирилло-Белозерского монастыря (РНБ, Кир.-Белоз. 44/49), созданных не позднее второй четверти XV в. и продолжающих ту же художественную традицию.

436. Апостол Иуда. Миниатюра Апостола из Кирилло-Белозерского монастыря. Около 1417–1424 гг. ГРМ, др. гр. 20

437. Апостол Павел. Миниатюра Апостола из Кирилло-Белозерского монастыря. Около 1417–1424 гг. ГРМ, др. гр. 20

Единственная миниатюра в Евангелии апракос из Андроникова монастыря (ГИМ) изображает Христа Эммануила (илл. 438). Композиция помещена на левой стороне разворота, где справа располагается начало Пасхальных чтений из Евангелия от Иоанна: «В начале было слово...». Окруженный небесным сиянием и сопровождаемый четырьмя символическими существами, восседающий словно на радуге, подобно Христу в «Вознесении», Эммануил предстает как Логос, излучающий божественный свет, который разливается голубыми орнаментами по всему боговдохновенному тексту. Текст на раскрытом Евангелии («Заповедаю вам, да любите друг друга», Ин.13:34) вносит в композицию тему божественной любви.

438. Спас в силах. Миниатюра и начальный лист Чтений на Пасху. Из напрестольного Евангелия Спасо-Андроникова монастыря. 1420-е гг. ГИМ, Епарх. 436

По сравнению с монументальными литургическими рукописями, Евангелие тетр, названное Аникиевым по имени его случайного владельца XVII в., выделяется небольшими размерами, другим материалом (бумага вместо пергамена), последовательным использованием «балканского» орнамента в заставках и камерным характером миниатюр. Фигуры евангелистов даны крупным планом, они заполняют большую часть композиции и кажутся словно приближенными к зрителю. Деликатная мягкость, сердечная искренность в выражении ликов, особенно у евангелистов Марка и Матфея (илл. 439), находят параллель в образах замечательного шитого «воздуха» первой четверти XV в. из Рождественского собора в Суздале (ГИМ).

439. Евангелист Марк. Миниатюра Аникиева Евангелия. Первая треть XV в. БАН, 34.7.3

Первая половина XV в. была счастливым временем для истории русского книжного искусства, особенно для московской миниатюры. Произведения этого времени выделяются художественным размахом, артистизмом, исключительностью пластики и сверкающей многоцветной палитры, а главное – певучестью, музыкальностью форм и тонкой поэтичностью внутреннего содержания каждого образа. Учитывая недостаточно хорошую сохранность живописи во многих дошедших до нас иконах и фресках, миниатюры помогают лучше представить высочайший общий уровень московского искусства того времени.

Русская культура периода позднего средневековья и московская живопись второй половины XV в. Творчество Дионисия и его современников

Исторические обстоятельства. Особенности культуры

В середине – второй половине XV в. в культуре Руси произошли значительные изменения, настолько преобразившие ее основы, что все ее развитие, начиная с этого времени вплоть до конца XVII в., следует рассматривать как особую эпоху, как период Позднего Средневековья. Изменения были обусловлены двумя группами исторических обстоятельств. С одной стороны, укреплялась политическая мощь Москвы, подходило к концу объединение вокруг нее всех русских земель, завершившееся присоединением Новгорода в 1478 г. и Твери в 1485 г. Тем самым были сделаны решающие шаги к восстановлению единства страны, к созданию мощного Русского государства, где уничтожение политических и таможенных рубежей способствовало преодолению разрозненности отдельных областей и процветанию страны. Два великих князя Московских имели возможность пожинать плоды описанного длительного процесса, прилагая и собственные усилия для того, чтобы закрепить достигнутое. Первым из них был правнук Димитрия Донского – Иван III (на престоле с 1462 по 1505 гг.), а вслед за ним его сын Василий III (на престоле с 1505 по 1533 гг.). При них Московская Русь превратилась в крупнейшее государство Восточной Европы, она поддерживала интенсивные дипломатические отношения со многими странами Запада.

Московская Русь, несмотря на свою принадлежность к православному миру, на резкие типологические отличия от западноевропейских стран, выступает на исторической арене как один из их важных партнеров. Рост международного авторитета Москвы был подкреплен в 1472 г. женитьбой великого князя Ивана III на приглашенной из Италии принцессе Софии Палеолог, племяннице последнего византийского императора Константина XI. Новая роль Москвы как столицы большой страны, объединяющейся из прежних разрозненных княжеств и земель, завоевывающей европейский авторитет, должна была быть зафиксирована визуально, оформлена через

образы архитектурных сооружений. Отсюда – возведение новых, больших храмов Московского Кремля, великокняжеского дворца, строительство новых кремлевских стен, а в 1530-х годах – и стен основной части городского посада («Китай-города»).

Ослабление Византии, а затем и падение Константинополя под натиском турок в 1453 г., оккупация иноверцами большей части стран православного мира, Флорентийская уния и последовавшая за нею автокефалия Русской Православной Церкви привели к образованию совсем новой геополитической ситуации, которая, наряду с внутриполитическими сдвигами, изменила характер русской культуры. Русь оказалась единственной крупной страной православного мира, сохранившей свою независимость и наращивавшей государственную мощь. На нее легла огромная ответственность за сохранение и поддержание традиций византийской культуры как внутри страны, так и во всем широком православном мире. В сознании Руси центр православного мира постепенно перемещался в Москву. Проблемы церковной иерархии и подчинения переплетались при этом с проблемами преемственности в сфере государственности. К концу XV в. на Руси складывается концепция «Москва – третий Рим», подразумевавшая преемственность власти от первого Рима ко второму, Константинополю, а после падения «второго Рима» – к Москве.

Мироощущение православного мира было в этот период отмечено странным сочетанием эсхатологических предчувствий и триумфальных упований. В первой половине XV в. слабеющая Византия готова была почти на любые уступки для спасения империи, и в 1439 г. Константинопольский патриарх на соборе во Флоренции заключил унию с католической церковью. Уния вызвала негативную реакцию со стороны московской митрополии, встал вопрос об автокефальности Русской Православной Церкви, поскольку авторитет церкви Греческой был уже омрачен.

В русском искусстве происходят глубокие структурные изменения, возникают новые оттенки содержания, изменяются

многие художественные приемы. Эти сдвиги наиболее заметны в архитектуре, где, начиная со строительства Аристотелем Фиораванти Успенского собора Московского Кремля 1475–1479 гг., конструкция зданий теряет связь с римско-византийской традицией сводчато-купольных перекрытий, в XVI в. складываются «зальные» интерьеры с перекрытием крестовыми или единым крещатым сводом, рождается новый тип шатрового зодчества с островерхими пирамидальными покрытиями храмов. Возникновение шатрового строительства и появление башнеобразных колоколен, начиная с кремлевского «Ивана Великого» изменило силуэт древнерусских городов и монастырей, повлияло на сам характер русского исторического пейзажа.

Вместе с тем, сохраняется глубокий традиционализм государственной структуры, исторической парадигмы, культурной интонации. В русской культуре усиливаются мотивы ретроспективности, «историзма», приверженности к византийско-русскому наследию.

Забота о сохранении основ православия побуждала к копированию древних иконографических изводов, пунктуальной проверке каждой детали с точки зрения ее соответствия канону (особенно заметно это в XVI в., когда по поводу иконографии происходили диспуты, например, «дело дьяка Висковатого», а также консультации с «афонскими старцами»). Расширяется почитание собственной русской старины, ремонт и реставрация построек, поновление древней живописи. Такие мероприятия осуществлялись уже в первой половине – середине столетия (ремонт Георгиевского собора в Юрьеве Польском, роспись 1408 г. в Успенском соборе во Владимире, строительство архиепископа Евфимия II в Новгороде «на старой основе» и другие его реставрационные мероприятия в городе, поновление росписи Георгиевской церкви в Старой Ладоге при нем же), а в позднем XV в. выдающимся событием стало строительство Успенского собора Московского Кремля по образцу одноименного храма XII в. во Владимире. Во второй половине – конце XV в. почитание русской старины и Руси как оплота православия выразилось в развитии национальной

иконографической традиции – многочисленных изображениях русских святых и сцен их житий. Собственное, русское наследие понималось в то время достаточно широко. Это и заслуги русских князей разных веко, – от далекой киевской поры до московских правителей XIV в., это и память о деятелях Русской Церкви, опять-таки включая подвижников ранних веков наряду с преподобными XIV в. Имена двух русских иконописцев – Андрея Рублева и Дионисия – приобретают большую известность, произведения «письма Рублева» и «письма Дионисиева» ценятся в монастырях (в частности, в Иосифо-Волоколамском) как русский вклад в историю православной иконописи.

Утверждение православной веры вызвало к жизни некоторые сюжеты и оригинальные новые изводы, преимущественно касающиеся заступничества Богоматери и Ее прославления, где изображаются в молении многочисленные лики святых, символизирующие большой христианский мир (развитые композиции «Покров Богородицы», «О Тебе радуется…», «Собор Богородицы», «Богоматерь Боголюбская – Моление о народе» и ряд других).

Более тонко, плавно эволюционирует образное содержание живописи и меняются ее стилистические особенности. На эти перемены повлияли не только указанные выше обстоятельства, но и другие факторы духовной жизни того времени. Так, Русь в XV в. жила ожиданиями второго Пришествия, Страшного Суда, поскольку, согласно православному – юлианскому – летоисчислению, должен был наступить 6000-й год (по западноевропейскому – григорианскому счету – 1492 г.), считавшийся годом конца мира. Эсхатологические предчувствия выразились в православном мире не столько в отчаянии и страхе, сколько в стремлении к нравственному очищению, внутренней концентрации, приготовлении к великому испытанию, за которым праведника ждет вечное блаженство. Соответствующие интонации опосредованно сказались и в живописи.

Большое воздействие на содержание образов живописи оказало дальнейшее развитие монастырской жизни, в частности, учение и духовная практика преподобных Иосифа

Волоцкого и Нила Сорского, несмотря на то, что их позиции во многом различались. Преподобный Иосиф и его последователи заботились не только о процветании монастырей, но и о красоте храмов, их декоре, живописном убранстве. Для сторонников преподобного Нила становились важными не внешние стороны монастырской жизни, а сосредоточенная молитва, и потому они ценили тонкость иконных изображений и глубину их духовного содержания. Нил Сорский выше всего ставил именно молитву, глубокое погружение в нее; он считал ее гораздо более важной, чем внешнее соблюдение церковного обряда. С концепцией преп. Нила Сорского соотносится глубокая созерцательность, отрешенность образов русской живописи зрелого XV в.

В сфере живописи художественный язык обновлялся постепенно, долгое время оставаясь мелодичным, сдержанным, настраивающим на глубокую молитвенную сосредоточенность, и в этом смысле русская живопись начавшегося «поствизантийского» периода сохраняет все очарование искусства поздней Византии и связанных с нею стран, оберегая при этом лучшие свойства русской иконописи первой половины XV в.

Русские произведения второй половины XV в. выглядят, вместе с тем, уже как воспоминание о прежнем стиле, о мире византийского и более раннего русского искусства. Они не лишены оттенка ретроспективности.

Сравнение памятников второй половины XV в. с произведениями первой половины столетия со всей очевидностью обнаруживает отход от византийских норм в трактовке человеческой фигуры, игнорирование эллинистической традиции в абрисе фигур, обобщение и стилизацию контура, дальнейшее усиление ритмического начала, преобладание общего впечатления от всей композиции над выразительностью лика, приоритет ансамбля над деталями и, как будет видно из дальнейшего, новые нюансы во внутренней характеристике образа.

Изменение приемов, в сравнении с искусством первой трети XV в., заключается прежде всего в ином характере контура – он стал более обобщенным, как бы скользящим.

Рельеф теперь оказывается чуть заметным, поскольку прозрачная моделировка едва намечает объем форм. Любимым приемом становится наложение очень тонких белильных лессировок, скрадывающих яркость цвета и создающих, вместе с золотом фонов, своего рода светящуюся среду каждой композиции. Меняются композиционные пропорции, фигуры становятся мельче, а фону и антуражу уделяется большее внимание. Фигуры оказываются чуть в глубине, а благодаря обобщению деталей каждая композиция выглядит слегка удаленной от зрителя, отодвинутой. Черты ликов – мелкие, а сами лики – немного уплощенные, с крупными лбами. Глаза небольшие, нередко полуприкрытые.

Очертания фигур в живописи второй половины XV в. освобождаются от византийских норм, всегда, даже при самой большой стилизации подразумевавших сохранение эллинистической традиции, то есть памяти о естественной структуре форм. Этот отказ произошел почти незаметно, поскольку уже в первой трети XV в. во многих произведениях наблюдается сильная деформация пропорций, правда, в рамках византийской традиции. Но значение этого шага было исключительно важным: он расширил выразительные возможности художников. Вместе с тем, он знаменовал серьезнейший рубеж в истории русской художественной культуры – выход за пределы собственно византийского культурного круга в связи с наступлением «после-византийского» периода.

Заслуга русских художников, и прежде всего главного из них – Дионисия, состояла в том, что они сумели придать этому стилю, сугубо камерному, полному тишины и созерцательности, такие качества, которые расширили сферу его эмоционального воздействия, так что он стал адекватен идеологии новой эпохи, которая стремилась подчеркнуть величие великокняжеской власти, славу Русского государства, значительность русской церковной истории, русской святости. Повысившаяся абстрактность форм перевела изображение в некую идеальную сферу и сильнее, чем прежде, подчеркнула отдаленность, вознесенность изображаемого мира, его неземную, небесную

природу. В этом нежном, хрупком мире царит такое равновесие, такая точность соотношений, что ни один его элемент не может быть сдвинут без того, чтобы оно не было нарушено.

Московская живопись второй половины XV в. – это искусство ансамбля. Трудно найти другое художественное явление в истории византийской и древнерусской живописи, где в такой степени было бы выражено единство всех частей храмовой росписи или комплекса икон в иконостасе. это достигается не только ритмом масс и контуров, не только колористическими соответствиями, но и чуть намеченным направлением жестов и взглядов персонажей, при помощи которых связываются между собой и части отдельных композиций, и росписи целых компартиментов в интерьере храма.

Названные композиционные приемы на редкость точно соответствуют оставленной иконографии. В московской живописи рассматриваемого времени чаще, чем прежде, встречаются композиции на темы гимнографии, главным образом на песнопения в честь Богоматери. В этих композициях вокруг центральной фигуры изображаются славящие ее персонажи, которые словно образуют большой хор, ритмически расставленный в виде отдельных фигур и групп. Даже традиционные, не-гимнографические сюжеты нередко делаются похожими на прославляющее песнопение. Мотивы гимна соответствуют общей интонации московской культуры, в контекст которой входила тематика прославления небесного покровительства христианам, в том числе Православной Руси, Московскому государству и Русской Церкви.

Работы в Успенском соборе московского Кремля

От середины XV в. практически не сохранилось датированных памятников живописи Москвы. Об этапах сложения новых стилистических оттенков приходится судить по дошедшим до нас памятникам Новгорода (о них см. ниже) и по произведениям других видов искусства. В 1456 г. московский великий князь подарил Софийскому собору в Новгороде большую шитую плащаницу (Новгородский музей). Хрупкие, невесомые фигуры, парящие среди золотых звезд на голубом небесном фоне, свидетельствуют о том, что московские художники, рисовавшие композицию плащаницы для вышивальщиц, уже сумели модифицировать заветы мастеров первой трети – первой половины века и придерживались новых правил.

Самым крупным событием в истории московской живописи зрелого XV в. было украшение нового здания Успенского собора Московского Кремля, постройка которого была завершена в 1479 г. (илл. 440). Как это ни удивительно, в Москве, кажется, не нашлось средств, чтобы сразу украсить весь храм. В 1481 г. был исполнен иконостас (по свидетельству летописи) и около того же времени, без точно зафиксированной даты – росписи алтарных помещений и алтарной преграды. И лишь в 1513–1515 гг. был расписан весь наос храма. К сожалению, интерьер собора был капитально переделан в XVII в. Можно, однако, предположить, что иконостас повторял – по составу и по огромным размерам – соответствующий ансамбль Успенского собора во Владимире, поскольку московский храм задумывался как повторение владимирского собора русских митрополитов. Стенопись основной части храма была заменена новой в 1643–1644 гг., но с повторением первоначальной программы. Можно заключить, что утраченная роспись отражала серьезные перемены в системе русского храмового декора: Успенский собор, будучи храмом, посвященным Богородице, получил стенопись, в которой богородичная тема была специально и весьма остро акцентирована.

440. Успенский собор Московского Кремля. 1479 г. Интерьер

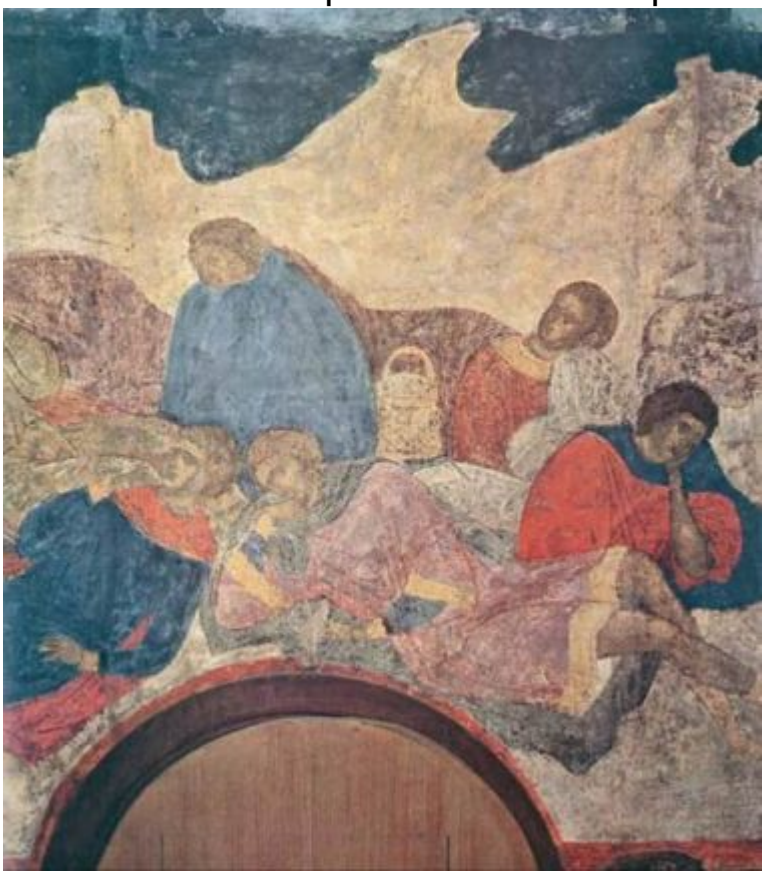
Если на сводах и в верхних зонах стен изображены главные евангельские события и притчи, то ниже, в двух регистрах, представлены сцены протоевангельского (богородичного) цикла и сцены Акафиста Богоматери. Еще ниже изображены семь Вселенских соборов, на которых, как известно, были разработаны и утверждены догматические основы христианства. На восточной стене, над главной апсидой, располагается большая сцена «Успение», а на западной стене – «Страшный Суд».

Роспись Успенского собора, даже в повторении XVII в. и с многочисленными более поздними переделками, исказившими ее колорит, производит сильное впечатление, подчеркивая стройность архитектурных членений уникальной постройки Аристотеля Фиораванти, «прозрачность» интерьера и тонкость четырех колонн, поддерживающих систему куполов и сводов. Живопись 1513–1515 гг., как можно предположить, имела светлую, холодную гамму, с преобладанием голубого, белого, светло-золотистого, и эти сочетания не могли не выявлять неземной воздушности Успенского собора, о котором летописец записал: «эта церковь прекрасна высотою, светлостью и звонкостью; такой прежде не бывало на Руси».

Фрески в боковых алтарных компартиментах, сохранившиеся лишь в виде отдельных композиций, своими сюжетами соответствуют назначению помещений. К северу от центральной апсиды, в жертвеннике и Петроверигском приделе, рядом с гробницей покровителя Москвы митрополита Петра, располагаются сцены, символизирующие воскресение: «Три отрока в пещи огненной» (илл. 442), «Семь отроков эфесских» (илл. 441), «Сорок мучеников Севастийских» (илл. 443). В южной апсиде, разделенной на два яруса, в верхнем из них, служившем приделом Похвалы Богородицы, располагается композиция «Рождество Иоанна Предтечи» (по традиции, Иоанну Предтече часто бывает посвящен диаконник в южной апсиде) (илл. 444), а также два богородичных сюжета, в соответствии с посвящением придела: «Похвала Богоматери» (то есть пророки, славящие Богоматерь) (илл. 445), и «Собор Богоматери» (на тему Рождественской стихиры) (илл. 446). Датировка алтарных фресок Успенского собора представляет большие трудности, однако на существующем уровне знаний предпочтительнее отнести наибольшую их часть к концу XV в. Над композициями работало несколько художников, собранных из разных мастерских. Одни писали в старой традиции, с рельефной, скульптурной, даже несколько тяжеловесной формой, что сказывается, например, в «Похвале Богоматери», «Сорока мучениках Севастийских». Первая из двух композиций, с грузными фигурами пророков вокруг изображения Богоматери на престоле, отражает один из последних всплесков интереса к тяжеловесному классицизму XIII–XIV вв., хорошо известному в искусстве Новгорода (ср., например, миниатюры Валаамского Евангелия 1495 г. в БАН, илл. 140). Вторая фреска характером ликов несколько напоминает храмовую икону «Преображение» из кремлевской церкви Спаса на Бору, 1490-х годов (илл. 447), вышедшую, бесспорно, из столичной, придворной художественной мастерской (музей-заповедник «Московский Кремль»). Другие фрескисты придерживались более современных (для их периода) художественных принципов. Например, «Собор Богоматери» (его сохранившаяся часть, с «Поклонением волхвов») написан прозрачно, светлыми тонами,

с тонким ритмом хрупких фигур, однако некоторые нюансы, в частности, слишком заметная открытость и непосредственность в выражении ликов волхвов, тяжелые, массивные профили пастухов мешают уверенно приписать эту фреску Дионисию или мастеру его круга. Между тем, «Рождество Иоанна Предтечи», помещенное в непосредственной близости от свода с «Похвалой Богоматери» и строго напротив «Собора Богоматери», на южной стене Похвальского придела, строится на утонченности плоскостных силуэтов, на бесплотности удлиненных фигур, в которых ощутимо родство с фресками Дионисия в Ферапонтовом монастыре, например, с композицией «Рождество Богородицы» на западном фасаде рядом с порталом. И только странный для самого Дионисия ритм – то с прямыми повторами, то с контрастами силуэтов и движений – указывает на руку совсем другого художника.

441. Семь отроков Эфесских. Конец XV в. Фреска жертвенника Успенского собора Московского Кремля



442. Три отрока в пещи огненной. Конец XV в. Фреска жертвенника Успенского собора Московского Кремля

443. Сорок мучеников Севастийских. Конец XV в. Фреска Петроверигского придела Успенского собора Московского Кремля

444. Рождество Иоанна Предтечи. Конец XV в. Фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля

445. Фигура Богородицы из «Похвалы Богоматери». Конец XV в. Фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля

446. Собор Богоматери. Конец XV в. фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля

447. Преображение. 1490-е гг. из церкви Спаса на Бору в Московском Кремле. Музей-заповедник «Московский Кремль»

Как показывают фрески Успенского собора, в художественных мастерских Москвы время от времени

вспыхивали рецидивы старых стилистических концепций, на них еще сохранялся спрос. В 1480-х и 1490-х гг. в Москве еще можно было встретить и иконописцев, предпочитавших выраженную рельефность форм и открытую сентиментальность ликов (автор «Преображения» из кремлевской церкви Спаса на Бору, ныне в музее «Московский Кремль») (илл. 447).

Наибольшую трудность при атрибуции ранних фресок Успенского собора представляет роспись алтарной преграды, с фризом из поясных изображений самых знаменитых св. иноков. Слева от Царских врат, по направлению от центра к северной стене (справа налево) изображены: Антоний Великий, Евфимий Великий, Ефрем Сирин, Исаак Сирин, Феодосий Великий, Моисей Мурин, Павел Фивейский, далее после входа в жертвенник – Марк Афинский (?), Иоанн Кущник, Иоанн Лествичник, Парфений Лампсакийский, серафим, над входом в Петропавловский придел – «Спас Благое молчание», а после этого входа – Алексей Человек Божий. Справа от Царских врат, по направлению к южной стене (слева направо), представлены: Илларион Великий, Савва Освященный, Симеон Столпник, Арсений Великий, Пимен Великий, царевич индийский Иоасаф с преподобным Варлаамом, серафим, затем, после входа в диаконник – Даниил Столпник и Сысой Великий, а после входа в Дмитриевский придел – Макарий Египетский, Онуфрий Великий, у самого края – какой-то неизвестный преподобный.

Внушительный фриз, слегка несимметричный по сторонам из-за неодинаковости конструкции алтарной преграды на флангах, насчитывает 24 фигуры преподобных, два изображения серафимов, а также добавленные в связи со специфическим местоположением около жертвенника фигуры Алексея Человека Божия и «Спаса Благое Молчание». Включение регистра с изображениями преподобных на столь важном месте в роспись не монастырской церкви, а митрополичьего собора – главного храма Московской Руси, имело огромное идейное значение в жизни страны. Опираясь на уже имевшийся опыт – композиции с «монашеской» тематикой на предалтарных столбах городского Успенского храма в Звенигороде, ростовые фигуры преподобных на алтарной

преграде Саввино-Сторожевского монастыря, составители программы декора московского Успенского собора поместили на алтарную преграду эту чрезвычайно развитую, протяженную композицию, дабы у всех молящихся был перед глазами не только сам иконостас с его строго определенной, глобальной концепцией человеческой истории ветхозаветных предсказаний, евангельских событий и грядущего Второго Пришествия, но и образы христианской святости, того периода, когда христианство утверждалось на земле. Смиренные иноки, «земные ангелы», которых было принято изображать во второстепенных, западных частях храма, оказались в Успенском соборе непосредственно перед глазами предстоящих перед алтарной преградой, являя собой примеры нравственности и духовного совершенства.

К сожалению, детальная история нижнего, местного ряда иконостаса до сих пор остается неизученной, можно лишь предположить, что иконы местного ряда находились под ярусом с преподобными, поскольку пол храма и солея располагались значительно ниже современного уровня. Фриз с преподобными ритмически соотносился с основными ярусами иконостаса: с высокими ростовыми фигурами деисусного ряда, почти квадратными иконами праздников и широкими поясными изображениями пророков. В пользу относительно раннего возникновения фриза с преподобными говорит не только его соотнесенность с иконостасом, но и состав фигур. Это только общехристианские святые, совсем без русских иноков. Между тем известно, что на рубеже XV–XVI вв. фигуры русских преподобных – Сергия Радонежского, Варлаама Хутынского, Кирилла Белозерского – приобретают большую популярность, пишутся их единоличные и житийные иконы, их фигуры включаются в ансамбли, дабы подчеркнуть роль Руси в истории христианской святости.

Алтарная преграда Успенского собора расписана по меньшей мере двумя мастерами – главным и тем, который написал фигуры в северной части: Парфения Лампсакийского, Иоанна Лествичника, Иоанна Кущника, Марка Афинского (?), Павла Фивейского. Рука этого второго художника – более

жесткая, его иноки выглядят более старыми, строгими и экспрессивными. Однако общие свойства ансамбля важнее небольших различий. В изображении преподобных используется одна и та же схема, ранее в русском искусстве не встречавшаяся (илл. 448). Торс каждой фигуры, взятой чуть ниже пояса, имеет овальный, схематичный контур. Монашеские мантии, ниспадая с плеч, прикрывают прижатые к телу локти, отчего узкие плечи выглядят чуть скошенными, а к поясу силуэт постепенно расширяется. Движение контура подчинено заранее заданной геометрической форме, не отступая от схемы и не выявляя естественного разнообразия поз и силуэтов. Головы имеют одинаковый абрис: при впалых щеках огромные лбы сильно расширены и их контур обведен почти по циркулю. Мотив круга в абсолютно геометрической форме повторяется золотыми нимбами. Лики, с некрупными чертами, словно «распластаны» на плоскости, поскольку периферийные зоны лба, висков, волос изображены не уходящими в глубину, а слегка повернутыми к зрителю.

448. Преподобные Илларион Великий, Савва Освященный, Симеон Столпник Арсений Великий, Пимен Великий. Роспись алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля. Конец XV в.

Если некоторые приемы, использованные в этой композиции Успенского собора, можно было обнаружить уже у Андрея Рублева (например, круглые, словно раздутые контуры высоких лбов), то пространственное решение, найденное мастерами фриза с преподобными, является совершенно новым. Фигуры полностью утратили ассоциации с объемной формой, с античной скульптурой, – ассоциации, сохранявшиеся почти во всех произведениях первой половины (во всяком случае, первой трети) XV в. Теперь это – совсем низкий, еле заметный рельеф на плоском фоне, и художественное пространство образуется не вокруг фигуры, а перед нею, то есть там, где находится зритель. Аналогичная особенность, но в рамках совсем иного стиля, монументального и энергичного, была присуща некоторым русским иконам середины – второй половины XIII в., того периода, когда ослабевали связи русского искусства с византийской эллинистической традицией.

В отличие от древних произведений, фрески Успенского собора не излучают потоков энергии, от них исходят лишь легкие импульсы – благодаря деликатному построению формы, спокойствию взглядов, мягкому выражению задумчивых ликов. Мастера столь тщательно соблюдают совсем малую глубину пространственного слоя, в котором находятся фигуры, осторожно накладывая легкие полупрозрачные высветления на аккуратные складки одежд, заботясь о сдержанности изображенных жестов, что возникает ощущение не только дистанции, но даже некой хрупкой преграды между пространством изображения и зоной предстоящих.

Сдержанность и даже своего рода аскетизм присущ колориту фриза. Одежды преподобных, согласно канону, – неяркие: чередуются оливковые и коричневые мантии, цвет которых несколько оживлен голубовато-серым тоном епитрахилей и изнанки куколей. При монотонности силуэтов, жесты преподобных разнообразны: светлые кисти рук, выделяясь на темном фоне одеяний, то сложены в спокойном благословении, то скромно придерживают свиток, а иногда подняты ладонью к зрителю, акцентируя ритм длинной горизонтальной композиции.

Не только в художественном отношении, но и по внутреннему наполнению образа преподобные на алтарной преграде изображены иначе, чем, например, фигуры Антония Великого и Саввы Освященного, исполненные Даниилом или Андреем Рублевым в росписи 1408 г. в Успенском соборе во Владимире. В образах московского храма не угадывается прежней всеобъемлющей духовной широты, внимание художника сосредотачивается на их умиротворенности, внутреннем равновесии, готовности к молитвенному отклику.

Творчество Дионисия и его мастерской

Центральной фигурой московского искусства второй половины XV – первых лет XVI в. был Дионисий. По его биографии можно судить о преемственности традиций в московской живописи XV в. Впервые его имя упоминается в 1467 г., в связи с росписью собора Пафнутьева-Боровского монастыря. Там Дионисий, который был мирянином, оставаясь таковым всю жизнь, работал под руководством старшего художника – монаха-«старца» Митрофана. Постриженик Симонова монастыря Митрофан вырос в кругу последователей преподобного Сергия Радонежского. Видимо, именно через обучение у Митрофана Дионисием были восприняты традиции замечательных московских художников первой трети XV в., включая Андрея Рублева. Правда, единственный сохранившийся от этой росписи лик неизвестного святого (ЦМиАР), с мелкими чертами, близко поставленными глазами и словно отлетающими от щек пышными короткими волосами, образующими своеобразный силуэт, несет на себе приметы искусства уже второй половины XV в. и напоминает по типу некоторые лики из новгородских Софийских таблеток конца XV в., например, изображение св. князя Бориса.

По счастью, сохранилось Евангелие начала 1470-х гг. (Научная библиотека МГУ, 2 Ag 78) с четырьмя изображениями евангелистов (илл. 449), которые на редкость похожи на известные нам от более позднего времени документированные произведения Дионисия. Несмотря на то, что иконографические схемы миниатюр – позы евангелистов, рисунок архитектурных фонов – повторяют образцы, хорошо известные уже в первой половине XV в., мастер достигает совсем иного художественного результата. Он отодвигает изображение от контуров рамы, уменьшая его масштаб и создавая впечатление его удаленности от зрителя. Он делает фигуры хрупкими, одежды – мягко светящимися благодаря втертым в складки белилам высветлений, краски – нежными, избегая сильных тонов. Он употребляет коралловый и розовый тона вместо

красного, оливковый вместо зеленого, голубой вместо синего. Постройки утрачивают ассоциации с материальным миром, они будто созданы из ирреальной легкой субстанции, как и мебель, покрытая тончайшим золотым ассистом. Если в рукописях первой половины XV в. евангелисты и апостолы все еще выглядели героями, творцами своих сочинений, запечатлевающими голос небес, то в миниатюрах Университетского Евангелия изображается не их творчество, а сам небесный мир, в котором они вечно пребывают, тихий и прекрасный, лишенный беспокойства и светящийся неземным светом. Отсюда отрешенное выражение ликов, повышенное значение общей композиции по сравнению с ее деталями, замедленный волнообразный ритм. Если византийские миниатюры, как и русские миниатюры «византийского» периода – это условное напоминание о реальности, о «первообразе», то миниатюры Университетского Евангелия – это и напоминание о тех, прежних композициях.

449. Дионисий (?). Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Начало 1470-х годов. Научная библиотека МГУ, 2 Ag 78

Дионисий в 1480-х гг. уже был самым уважаемым живописцем Москвы, его имя стоит первым в перечне мастеров, которым было поручено в 1481 г. написать иконостас Успенского собора («Дионисий, Тимофей, Ярец и Коня»). Именно его пригласили в 1482 г. реставрировать византийскую икону XIV в. «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ), пострадавшую от пожара в ныне уже не существующем кремлевском Вознесенском монастыре.

На протяжении 1480-х, 1490-х и начала 1500-х гг. Дионисий выполнил множество заказов – великого князя, митрополита, крупных церковных иерархов, расписывая храмы Москвы, подмосковных и северных монастырей, украшая их многоярусными иконостасами, а также создавая отдельные иконы по особым заказам для уже существующих комплексов. Некоторые работы были им выполнены по заказу архиепископа Ростовского и Ярославского Вассиана, который был духовником великого князя Ивана III, а также по заказу его преемника Иоасафа Оболенского. Однако это не означает, что искусство

Дионисия было связано с какой-либо иной традицией, кроме московской. В Москве, кроме Успенского собора и Вознесенского монастыря, он расписал монастырскую церковь Спаса «в Чигасах». Наиболее интенсивно Дионисий работал в Иосифо-Волоколамском монастыре, а также в монастырях Вологодского и Белозерского краев.

Одна из особенностей деятельности Дионисия – работа вместе с художественной артелью. Это и вышеперечисленная группа из четырех мастеров, написавших иконостас московского Успенского собора, это и шесть мастеров, расписывавших в 1484–1485 гг. собор Иосифова Волоколамского монастыря: сам Дионисий с сыновьями Феодосием и Владимиром, старец Паисий и еще два старца – Досифей и Вассиан Топорковы, племянники самого Иосифа Волоцкого. В последнем случае мы имеем своего рода удвоение наиболее распространенного типа средневековой артели фрескистов, состоявшей часто из трех человек. Первая группа – это мирянин Дионисий с двумя сыновьями, об иночестве которых нам неизвестно (вероятно, они тоже оставались мирянами). Вторая группа – это три инока-«старца», из которых двое тоже связаны между собой родственными узами и которые своей деятельностью лишний раз подтверждают распространенность представления об умении писать иконы (включая стенописные образы) как о достоинстве инока.

«Богоматерь Одигитрия» 1482 г. (илл. 450) была исполнена одним Дионисием. Ее выразительность основывается на небывалой скупости художественных средств, до тех пор встреченной только в миниатюрах Университетского Евангелия: лаконичный силуэт, простые очертания золотой каймы мафория на фоне скромных оттенков одежд (пурпурно-коричневый, аквамариново-голубой, золотисто-желтый), сдержанные жесты, отрешенные лики, выражение которых поднимает композицию над миром повседневности. Мерцание серебряного оклада, когда-то сплошь покрывавшего фон, поля и венцы, дополняло величие образа Царицы Небесной.

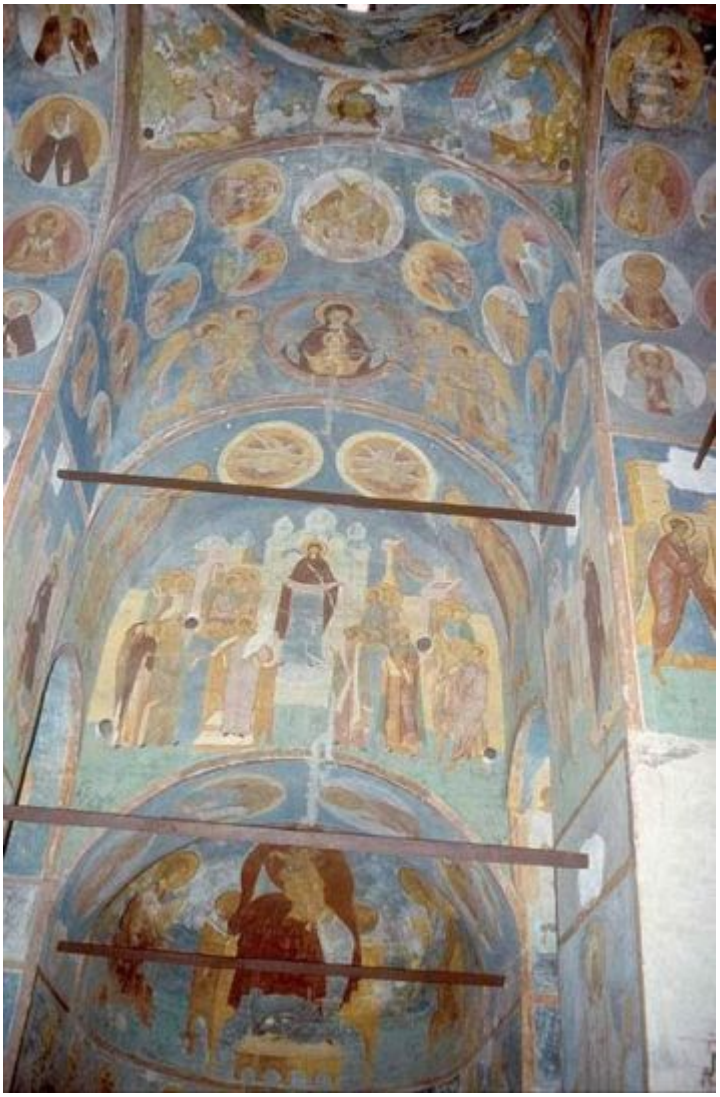
450. Дионисий. Богоматерь Одигитрия. 1482 г. Из Вознесенского монастыря в Московском Кремле. ГТГ

Среди сохранившихся относительно немногих стенописных ансамблей Дионисия центральным памятником является ансамбль росписей собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, выполненный Дионисием вместе с двумя его сыновьями Феодосием и Владимиром в 1502 г., исключительно быстро, с 6 августа по 8 сентября (этому расчету отвечают 34 штукатурных шва основной росписи, каждый из которых отражает дневную норму работы).

Ферапонтов монастырь находится на севере, где в конце XIV и в XV в., когда этот край был почти безлюдным, московские иноки, последователи преподобного Сергия Радонежского, основали много монастырей, строившихся в самых уединенных местах, в лесах, на берегах крупных и даже совсем маленьких озер, среди чуть всхолмленной равнины, откуда одни реки текут в бассейн Северной Двины и Белого моря, а другие – в бассейн Волги и далекого Каспия. Умиротворяющий пейзаж

окрестностей Ферапонтова монастыря гармонически соответствует не только силуэтам его побеленных храмов, отражающихся в зеркальной поверхности озера, но и интонации росписи. Благодаря редкой для памятников русского Средневековья сохранности фрескового ансамбля, каждый входящий в ферапонтовский собор испытывает в полной мере его художественное воздействие. Светлый колорит росписи, с преобладанием белых, светло-желтых, бледно-зеленых, розово-лиловых цветов, и, главное, чистый лазуритовый оттенок голубых фонов уподобляют интерьер храма небу, опустившемуся на землю, осеняющему всех присутствующих. (илл. 451).

451. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Роспись 1502 г. Вид на восточную часть

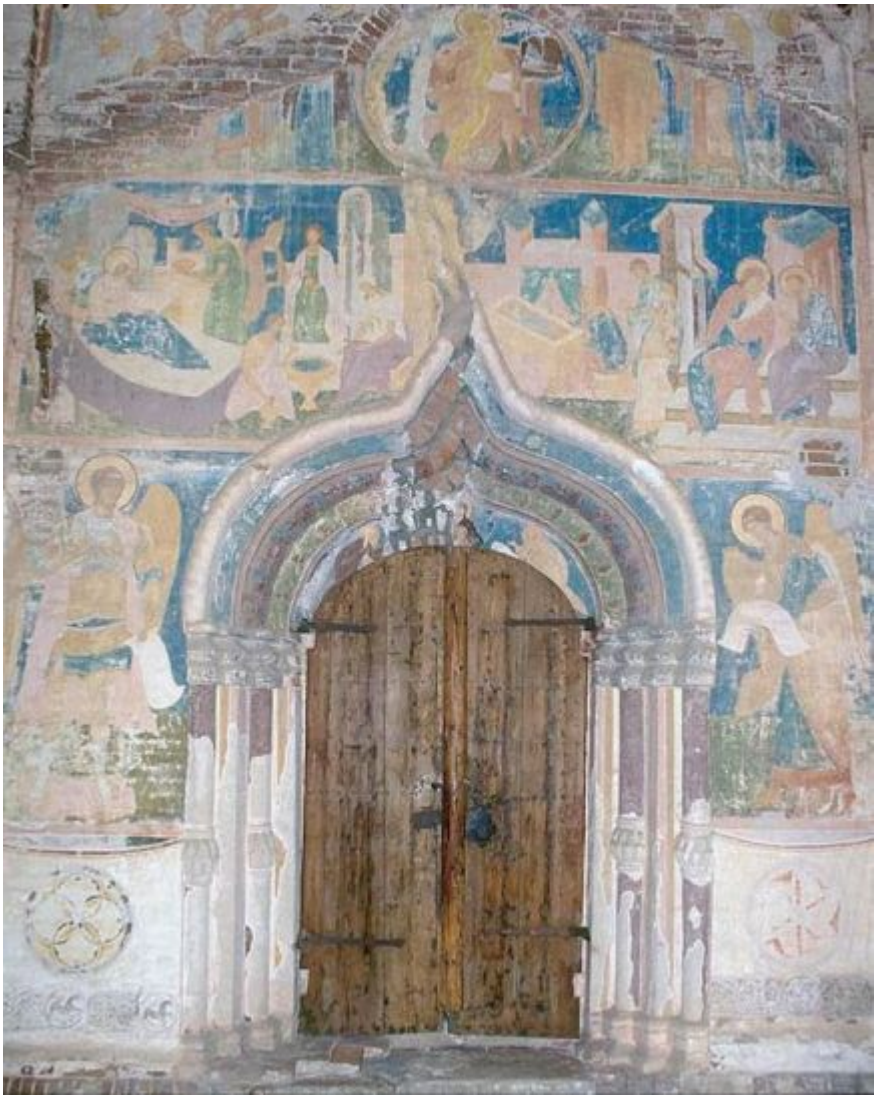


Наверное, находись ферапонтовский храм среди тесных и шумных городских улиц, воздействие его на зрителя было бы иным, не столь цельным. Сочетание русского пейзажа, величественного и слегка печального, с медленным ритмом фресковых композиций ассоциируется не только с тихим настроением молитвы, но и с особым оттенком русского религиозного менталитета, с его смирением, патриархальностью, вниманием к природе.

Несмотря на участие в росписи трех художников, различия между отдельными композициями незначительны, вся иконографическая и художественная программа ансамбля построена как единое целое. Ее особенность – еще более решительный, чем в московском Успенском соборе, поворот в

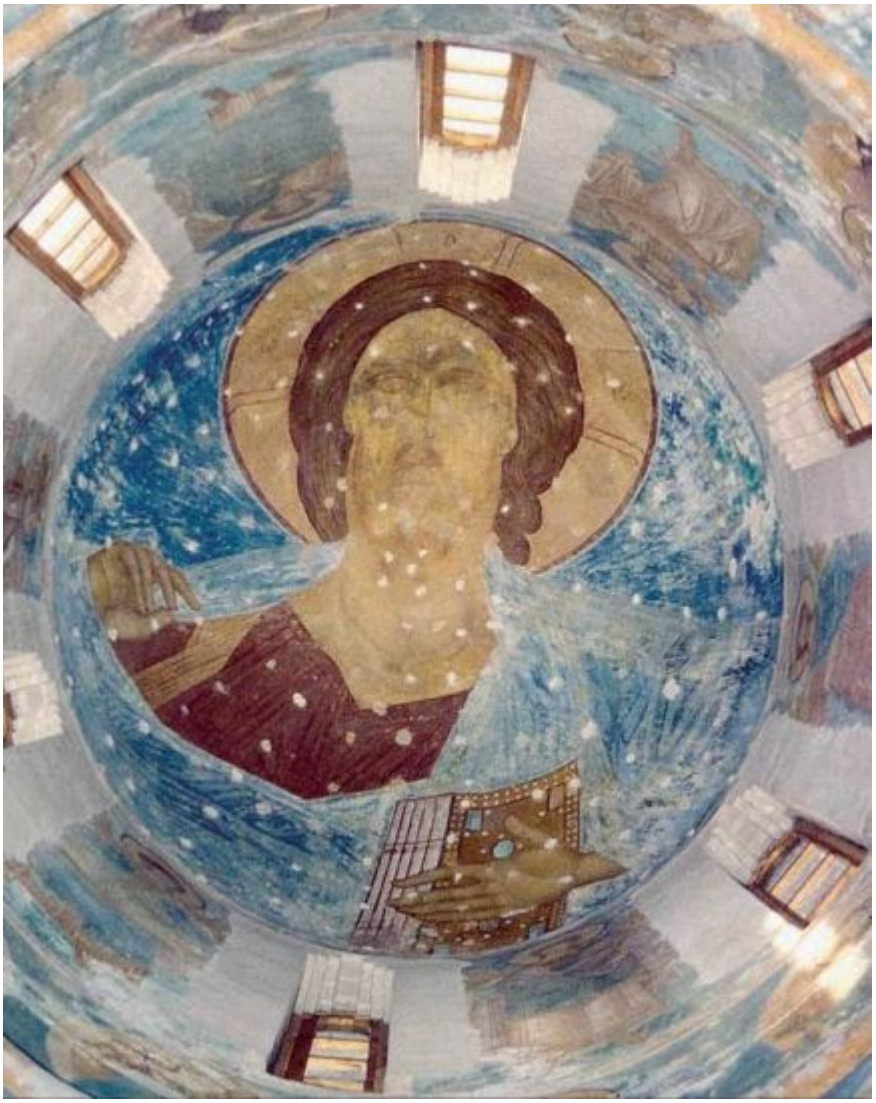
сторону богородичной тематики. Лишь на первый взгляд роспись выглядит традиционной, поскольку она содержит фризы циклов на стенах, фигуры в рост – на столпах, медальоны с мучениками – на подпружных арках, орнамент в цокольной части. Но эта традиционная византийско-русская схема росписи имеет совсем особое наполнение. Начать с того, что важная группа изображений вынесена на западный фасад, под кровлю притвора, располагаясь по сторонам портала и над ним (илл. 452). Это мини-цикл «Рождество Богоматери» – (само «Рождество», «Омовение младенца», «Мария в колыбели» и «Ласкание Богоматери Иоакимом и Анной»), архангелы по сторонам церковного входа (Михаил с мечом и Гавриил со свитком), а также своеобразный деисусный чин. Данная группа фресок образует своего рода эпиграф для всей росписи: храм ведь и посвящен Рождеству Богородицы. Маленькая композиция над проемом портала – Богоматери Знамение поклоняются гимнографы Иоанн Дамаскин и Козьма Маюмский – предвосхищает интонацию росписи, ее связь с текстами песнопений. Еще не войдя в собор, человек уже погружается в атмосферу росписи. Эти «предваряющие» композиции рассчитаны на остановку перед ними, на рассматривание и моление. Они представлены на наружной западной стене храма, которая оказывается восточной стеной той исключительно важной капеллы-притвора, через которую человек проходит в храм.

452. Дионисий с сыновьями. Роспись западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.



В куполе собора изображен Пантократор, в шести простенках барабана – архангелы в рост, а ниже, под окнами – медальоны с бюстами ветхозаветных праотцев (илл. 453). В парусах – традиционные фигуры сидящих евангелистов, а между парусами два Нерукотворных образа Спаса – Мандилион и Керамион друг против друга (с западной и восточной стороны), а также полуфигуры Христа Эммануила и Христа-средовека (с юга и с севера).

453. Дионисий с сыновьями. Пантократор. Роспись купола собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.



Необычность программы остро сказывается уже в росписи подпружных арок (илл. 455). Само размещение на них медальонов с полуфигурами святых – это древний прием, опирающийся на почитание мучеников как опоры христианской Церкви и залога крепости здания, был использован уже в росписи XI в. Софии Киевской. В Ферапонтове удивительно, прежде всего, большое количество изображений – 64, то есть по 16 на каждой арке, а также разнообразие ликов святости: ветхозаветные персонажи на восточной арке, мученики, равноапостольные святые, страстотерпцы – на южной, преподобные – на северной, св. жены – на западной. Незаурядным решением является включение русских святых. На южной арке это равноапостольный киевский князь Владимир,

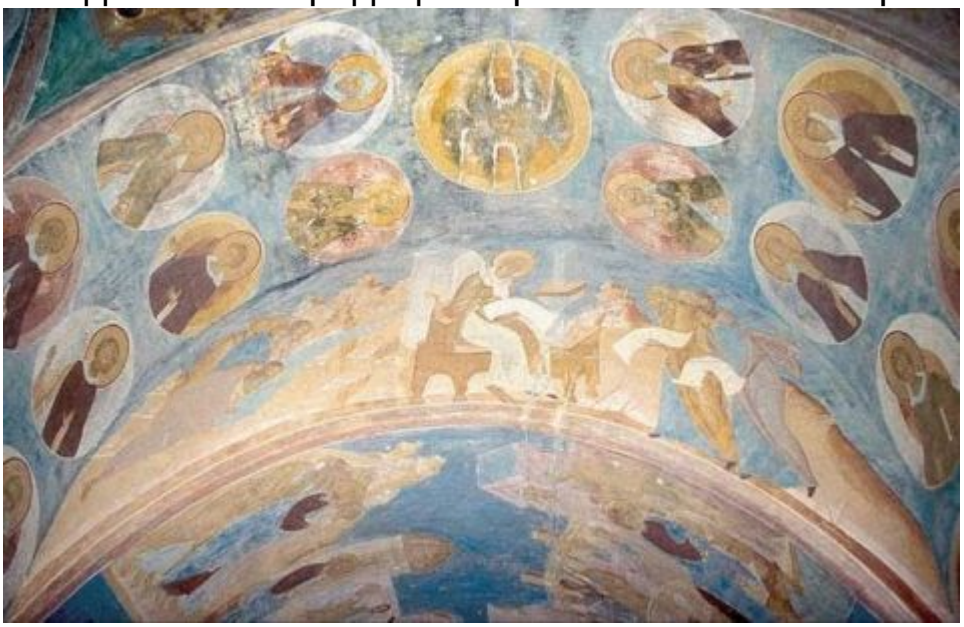
его сыновья Борис и Глеб, а также князь Михаил Черниговский и его боярин Феодор, замученные татарами в 1245 г. Князь Владимир, представленный с сыновьями на самом почетном, восточном склоне арки, слегка протягивает руку, указывая и на пространство апсиды, и на восточную подпружную арку. Там, по направлению его жеста, представлены праведный Иосиф и его любимый сын Вениамин (ветхозаветная параллель князю Владимиру с сыновьями), а рядом с самим Владимиром изображен мученик Евстафий Плакида, потерявший, как известно, своих детей, отстаивая христианскую веру. На северной арке, симметрично фигурам св. киевских князей, продолжая тему древнейших русских святых киевского периода, представлены, среди других фигур, преподобные Антоний и Феодосий – либо сами киево-печерские преподобные, основатели русской монастырской жизни, либо их св. покровители Антоний Великий и Феодосий Великий, символизирующие киевских святых. Напротив Антония и Феодосия, на западном склоне той же северной арки, изображены два великих русских преподобных, живших сравнительно незадолго до создания ферапонтовских фресок – Сергий Радонежский (ум. 1392) и Кирилл Белозерский (ум. 1427). Таким образом, представители русской святости занимают достойное место среди святых всей христианской истории, они вместе молятся за человеческий род.

Поскольку своды ветвей креста в ферапонтовском соборе ниже, чем подпружные арки, то между подпружными арками и сводами образовались узкие серповидные участки стен, вроде сильно суженных люнетов. В восточном помещено изображение Богоматери типа «Знамение», в медальоне (илл. 454), а в трех других – редко встречающиеся в искусстве византийского круга изображения трех вселенских отцов Церкви – Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова – в образе авторов текстов, толкователей учения, которое является, в свою очередь, источником Божественной Премудрости для всего человечества. Источник изображен в виде текущих рек, к водам которых припадают люди. Эти три композиции родственны изображениям пишущих евангелистов, но вместе с тем от них

перекидывается мост к теме Богоматери как «Живоносного источника». Около изображения Богоматери «Знамение» на восточном участке написано «Богородица Помогаяй» («Помогающая»), но данная иконография отвечает и некоторым вариантам композиции «Живоносного источника».

454. Дионисий с сыновьями. Роспись восточной части собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

455. Дионисий с сыновьями. Роспись северных сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.



В центральной апсиде, в конхе помещено изображение Богоматери с Младенцем на престоле (илл. 456), а ниже – «Служба святых отцов», без традиционного «Причащения апостолов». Северная апсида содержит бюст св. Иоанна Предтечи в конхе и фигуры ангелов ниже. Южная апсида посвящена святителю Николаю.

456. Дионисий с сыновьями. Богоматерь на престоле. Роспись алтарной конхи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

На полуцилиндрических сводах ветвей креста, где обычно располагаются сцены евангельского цикла, в ферапонтовском храме помещены сцены только евангельских чудес и притч. Все основные евангельские события представлены лишь в виде поэтических аллегорий – в цикле сцен из Акафиста Богоматери, который размещен в верхнем ярусе стен и на сводах тех арок, которые перекинуты от подкупольных столбов к стенам, и в верхних зонах столбов.

Благодаря пропорциям храма большое значение в его интерьере принадлежит люнетам ветвей креста, и именно там помещены крупные аллегорические композиции, посвященные Богоматери. В восточном люнете это «Покров» (илл. 457), где представлено чудесное явление Богоматери молящимся во Влахернском храме. Эта композиция является звеном в важной смысловой оси храма, от Пантократора в куполе, через изображение Нерукотворного образа Христа, «Богоматерь Знамение» («Помогающую», «Живоносный источник»), а затем, через «Покров» – к фигуре Богоматери в конхе апсиды и, наконец, к оконному проему в центре композиции «Служба св. отцов», на откосах которого изображена этимасия – престол с символом жертвенного Агнца.

457. Дионисий с сыновьями. Покров Богоматери. Роспись восточного люнета собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

В южном люнете представлен «Собор Богоматери» («Рождественская стихира»), а в северном – «О Тебе радуется» – композиция на сюжет песнопения Иоанна Дамаскина (VII в.), текст которого прославляет Богородицу от имени всего живущего («О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, ангельский собор и человеческий род…») (илл. 458). Западная ветвь креста посвящена композициям «Страшного Суда» и сопутствующим сценам (илл. 459), поэтому участвует в иконографическом ансамбле лишь опосредованно: через тему неоднократно изображенной там Богоматери, через группы праведников (как в композиции «О Тебе радуется»), через общую атмосферу радости, надежды, прославляющего гимна. В контекст богородичных сцен включается и тот цикл «Рождества Богоматери», который находится за западным порталом, «на обороте» «Страшного Суда». Намечаются разнообразные смысловые связи между ключевыми композициями: от «Рождества Богоматери», которое явилось залогом грядущего воплощения Христа, к «Собору Богоматери» – поэтическому изображению Воплощения, и далее к «Покрову» как теме заступничества, и к композиции «О Тебе радуется» как теме благодарности человеческого рода (симметрично «Рождественской стихире»).

458. Дионисий с сыновьями. «О Тебе радуется…». Роспись северного люнета собора Рождества Богородицы Ферапонтова

монастыря. 1502 г.

459. Дионисий с сыновьями. Страшный Суд. Роспись западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

На гранях западной пары столбов в нижней зоне изображены св. воины. По сторонам центрального нефа это св. Георгий и Димитрий Солунский, а на остальных гранях – Феодор Тирон и Феодор Стратилат, Никита и Артемий, Мина и один неизвестный. Они воспринимаются как небесные стражи Богоматери (илл. 460).

460. Дионисий с сыновьями. Св. Феодор Тирон. Роспись юго-западного столба собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

Смысловые и художественные аллюзии ферапонтовской росписи поистине неисчислимы. Отметим, например, композиционные приемы в южной и северной люнетах, дабы обратить глаза зрителей к востоку: Богоматерь в «Соборе Богородицы» чуть склоняется к востоку, а в композиции «О Тебе

радуется» туда же направлен контур трона. В восточном рукаве, где развивается тема Богоматери-покровительницы, в композиции «Богоматерь на престоле» в конхе линии словно стекают вниз, перенося благодать к престолу и молящимся, и особенно из опущенной руки Богоматери и от плата в Ее руке.

Среди множества тем и уподоблений укажем лишь несколько. Это, во-первых, многочисленные изображения храмов и киворий: в «Покрове», в сюжете «О Тебе радуется», во многих сценах «Акафиста Богоматери» (илл.461:462), и, наконец, во всех семи «Вселенских соборах», представленных в нижнем ярусе, как и в росписи московского Успенского собора (илл. 463).

461. Дионисий с сыновьями. Сцены из Акафиста Богоматери. Икос 9: «Ветия многовещанныя…». Кондак 10: «Спасти хотя мир…». Роспись южной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

462. Дионисий с сыновьями. Акафист Богоматери. Кондак 2: «Видящи святая Себе в чистоте…». Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

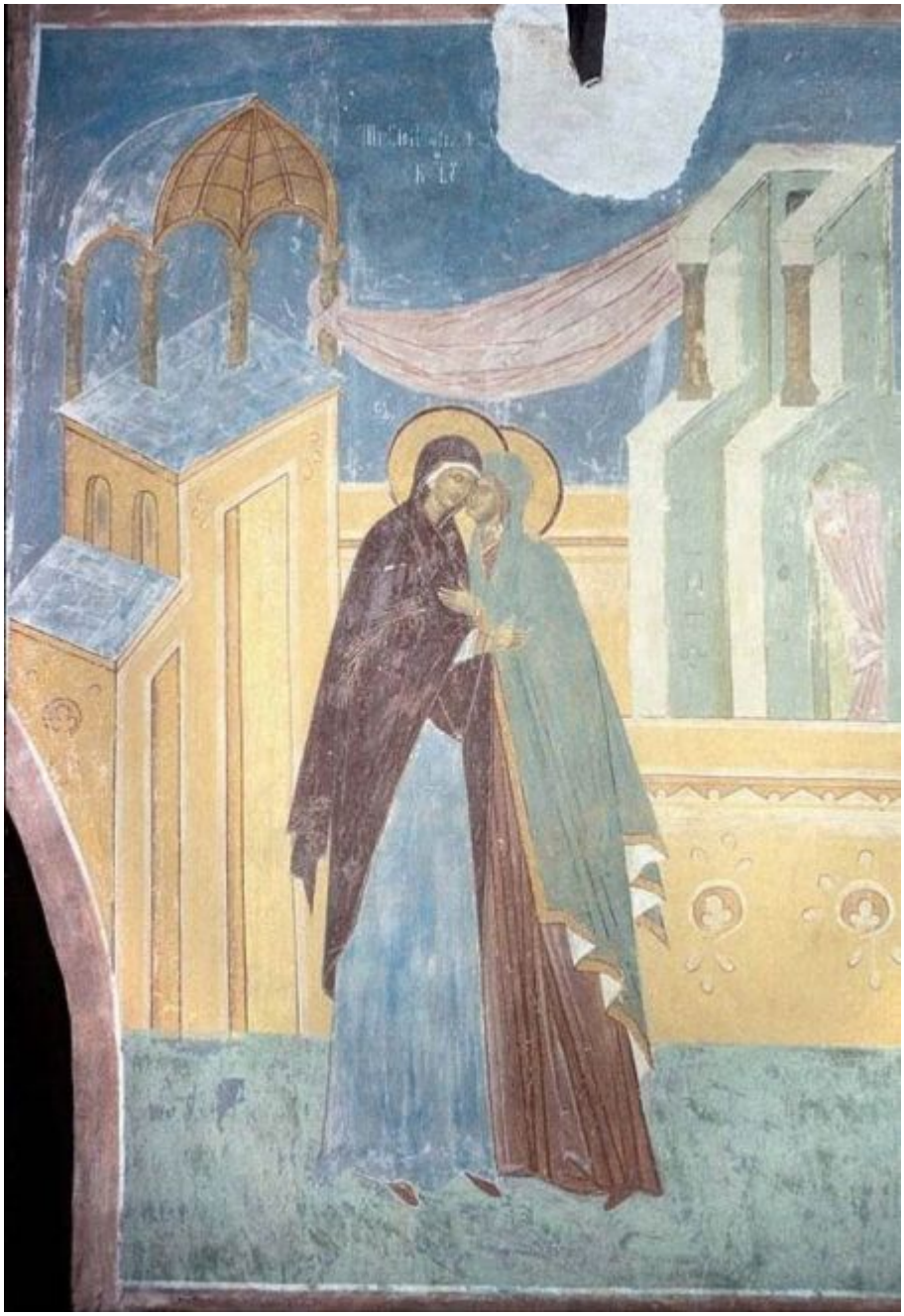
463. Дионисий с сыновьями. Второй Вселенский собор. Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

Обилие таких изображений бесспорно напоминает об одном из поэтических уподоблений Богородицы – «Одушевленный храм». Многочисленные изображения пиров и трапез, особенно в сценах евангельских притч на сводах, здесь содержат ассоциации с трапезой Премудрости. Примечательны и изображения сосудов: кувшинов и винных вместилищ, чаш, кубков, потиров. Последние одновременно напоминают и о жертвенной чаше, и о живоносной Премудрости. Они присутствуют в «Рождестве Богоматери», в сценах «Учений» св. отцов, в изображениях пиров.

Основные выразительные средства Дионисия и его сыновей – линия, силуэт, композиционный ритм, гармония чистых цветов, где нет места красному, который, казалось бы, столь часто встречается в древнерусской живописи. Вместо красного мастера используют розовый, сиреневый, неяркий пурпурный. Даже разгранки между сценами, которые по традиции всегда делаются красными, в Ферапонтове покрыты белильными лессировками, дабы скрыть их яркость. значительнее всего звучат голубой, белый, оттенки розового, золотисто-желтый.

Пространство внутри композиций создается расположением фигур и архитектурного стаффажа и достигает редкой убедительности, чему примером могут служить сцены из Акафиста (ср. «Встречу Марии и Елизаветы», илл. 464). При решении этой задачи мастера опираются на традиции палеологовского искусства, то есть византийской живописи XIV в. с ее античными архитектурными мотивами и изображением построек и велумов в условной перспективе, в разнообразных ракурсах. Но ансамбль росписи строится так, что условное пространство внутри каждой отдельной композиции не разбивает архитектонику здания и, более того, превращает реальное пространство храма в художественное пространство всей стенописи. Достигается это не только перекличкой жестов, взглядов, композиционны линий через пространство интерьера, но и редким умением Дионисия не уводить композицию в глубину, сохранять ощущение первого плана. Ступни многих персонажей стоят на самой рамке композиции. Сохраняющаяся архитектоника ансамбля, его связь с реальным пространством интерьера также унаследованы от византийской традиции, отчасти от палеологовской (через памятники типа росписи церкви Перивлепты в Мистре), но в еще большей степени от искусства комниновского периода, XII в. искусство Дионисия в этом смысле опирается на синтез византийских традиций.

464. Дионисий с сыновьями. Сцена из Акафиста Богоматери. Икос 3: «Имущи благоприятную Дева утробу…». Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.



Выразительность ферапонтовских фресок достигается не ликами, а общей композицией, позой, жестом, хотя все лики написаны исключительно тонко, с плавными светотеневыми переходами и прозрачными лессировками, даже в куполе, где тщательность живописи не видна из-за большого удаления от зрителя. Лишь в отдельных случаях лики ферапонтовских фресок приобретают повышенное значение, какое они имеют в искусстве более раннего периода, а также в иконах всего XV в.

Таков, например, лик св. Николая в конхе диаконника (илл. 465), похожий на лики в нескольких иконах Дионисия.

465. Дионисий с сыновьями. Св. Николай Чудотворец. Роспись конхи диаконника собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

Несмотря на глубокую традиционность искусства Дионисия, на его тесную связь с византийским наследием, стенопись Ферапонтова по общему характеру обнаруживает приметы совсем иного периода. Об этом свидетельствует и трактовка фигур, словно бескостных, контуры которых подчинены лишь композиционному ритму, а не естественному строению человеческого тела, отраженному античной традицией (ср. очертания плеч св. Николая в конхе диаконника), и отрешенные лики, и безоговорочное превалирование общего впечатления над частностями. Хоровое начало, культивируемое во всех византийских стенописных ансамблях, здесь преобладает над «сольными партиями», в чем немалую роль играют многочисленные изображения соборной молитвы.

Изменилась и общая структура стенописи. Если в «византийское» время такие циклы как сцены Акафиста Богоматери располагались компактно в каком-либо конкретном компартименте храма, то теперь они идут горизонтальной лентой вокруг всего интерьера. Это зависит, возможно, от

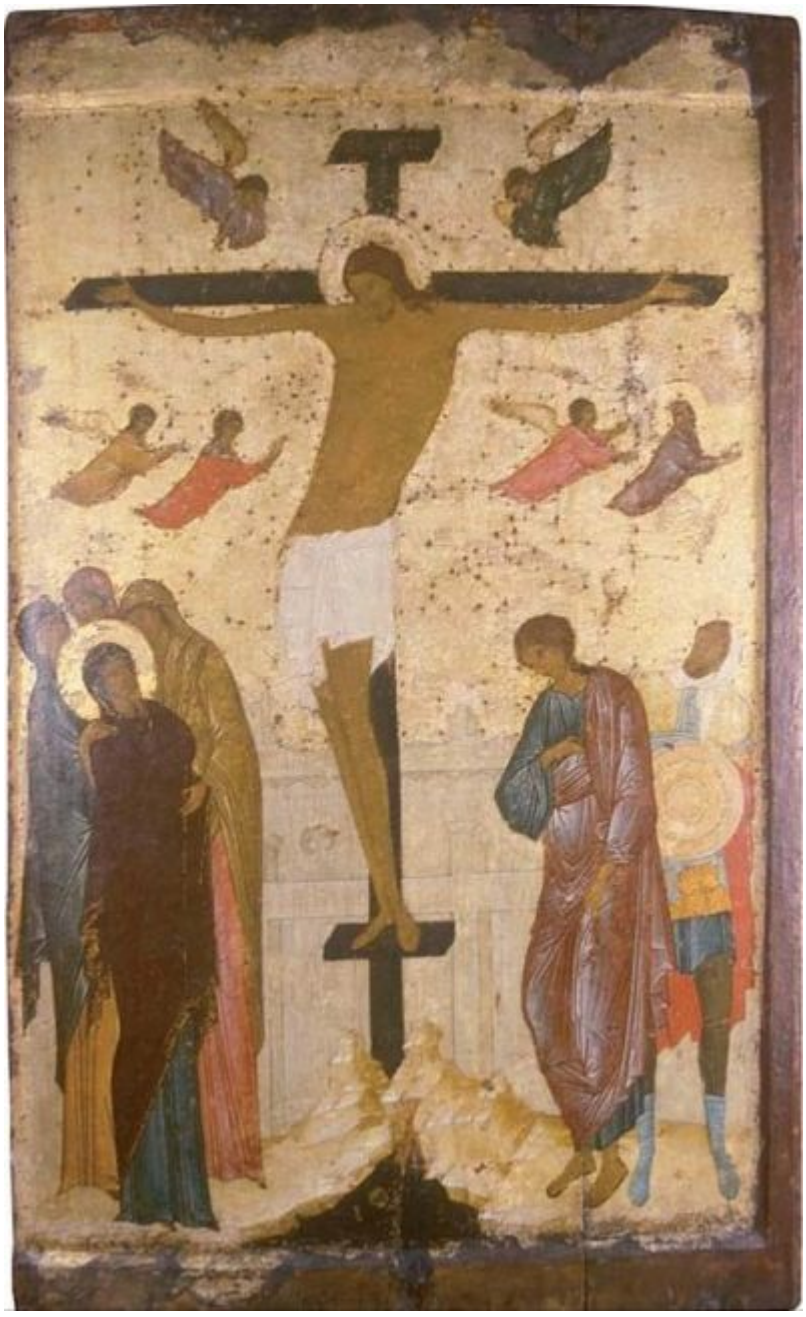
появления на Руси нового архитектурного типа бесстолпных храмов с крещатым сводом и цельным, хорошо освещенным пространством, а также от стремления к новой архитектонике и ритмической организации росписи, что прослеживается и в структуре росписи Успенского собора Московского Кремля.

Иконы, созданные Дионисием и художниками его мастерской, отличаются такой слитностью и цельностью стиля, что почти не поддаются атрибуции конкретному художнику. Сохранившиеся произведения принадлежат к трем категориям. Первая – ансамбли из тех или иных ярусов иконостаса. Сохранились замечательные иконы из деисусного ряда ферапонтовского иконостаса (ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей) (илл.466:467), среди которых не сохранилось ни одной из праздничного ряда (возможно, его не было). Остались также два праздника 1500 г. – «Распятие» (ГТГ) (илл. 468) и «Уверение Фомы» (ГРМ) из собора Павлова Обнорского монастыря, расположенного на севере, где Дионисий работал до Ферапонтова. Изысканность «Распятия» и его сходство с фресками ферапонтовского храма указывают на его наибольшую близость к работам великого мастера. Дионисий превращает драматический сюжет Распятия в изображение победы Христа над смертью, триумфа духа и радости всех предстоящих. Композиция иконы – не замкнутая, движение фигур (в частности, улетающей фигуры, персонифицирующей ветхозаветную Синагогу, которая уступает место новозаветной Церкви) подразумевает существование соседних композиций. Здесь проявляется то чувство ансамбля, связи всех композиций между собой, которое было ярко выражено в ферапонтовской росписи.

466. Св. Василий Великий; Архангел Михаил; Богоматерь. Из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Около 1502 г. ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей

467. Иоанн Предтеча; Архангел Гавриил; Иоанн Златоуст. Из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Около 1502 г. ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей

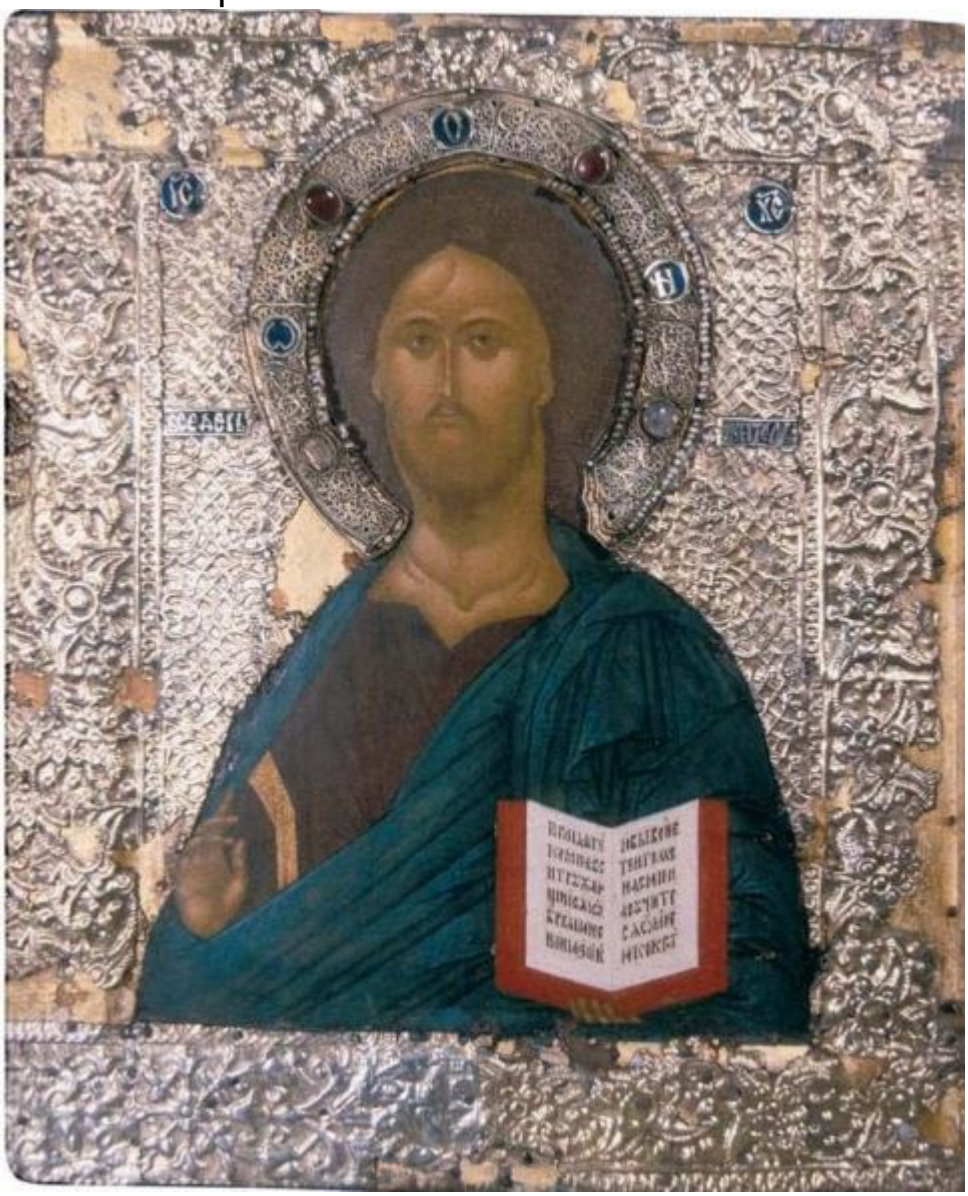
468. Дионисий. Распятие. 1500 г. из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря. ГТГ



Несколько икон представляют собою изолированные произведения. «Спас Вседержитель» (ГТГ) (илл. 469) – это маленькая иконка-«пядница» в драгоценном окладе, которая могла находиться в храме в специальном киоте, в качестве вклада знатной семьи, а могла храниться и в монастырской келье. Ее рафинированная живопись, где лессировками прикрыт даже голубой тон гиматия, дабы устранить излишнюю яркость цветового акцента, повторяет иконографию «Спаса» из

Звенигородского чина, но отличается от великого прототипа стилизацией линий, более узким внутренним диапазоном и камерностью, которая зависит как от малых размеров и предназначения иконы, так и от изменившихся интонаций художественной культуры.

469. Спас Вседержитель. Конец XV в. из ризницы Троице-Сергиева монастыря. ГТГ



Поскольку многие русские храмы XV в. – в городах и монастырях – посвящались Успению Богоматери, то художники нередко писали большие храмовые образы на этот сюжет. От мастерской Дионисия сохранились две таких иконы: из

Дмитрова (Музей имени Андрея Рублева) и из Павлова Обнорского монастыря, 1500 г. (Вологодский музей) (илл. 470). Видимо, они повторяют схему икон из главных Успенских храмов – во Владимире (не сохранилась) и в Москве. Это «облачная» иконография сцены, с изображением апостолов, путешествующих в сопровождении ангелов на облаках, из разных концов земли, дабы проститься с почившей Богородицей. Приверженность этой иконографии зависит, с одной стороны, от давней русской традиции (ср. новгородскую икону начала XIII в. из Десятинного монастыря, ГТГ), а с другой – от идеологии XV в. Апостолы, собравшиеся у ложа Богоматери, символизировали единение земной Церкви, косвенно же эта иконография соотносилась с утверждением самостоятельности Русской митрополии, а также напоминала о почитании Успения в Киевской, Владимирской и Московской Руси. В иконах «Успение» круга Дионисия композиция строится не ровными горизонтальными рядами, как в новгородском произведении начала XIII в., а с намеком на пространство, причем фигура Христа, держащего душу Богоматери, является тем центром, от которого словно исходят композиционные лучи, определяющие рисунок мандорлы и расположение окружающих фигур. Любое из этих «Успений» можно представить в соседстве с ферапонтовской росписью, в них повторяется главная тема фрескового ансамбля – тема прославления, песнопения, единения в гимне.

470. Дионисий. Успение. 1500 г. из иконостаса Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря. Вологодский музей

Исключительно важную и оригинальную группу среди произведений, созданных Дионисием и художниками его мастерской, составляют иконы с изображениями русских святых – деятелей Русской Церкви: выдающихся московских митрополитов Петра и Алексея, а также преподобных игуменов. Последовательный, планомерный заказ таких икон, составление иконографии житийных циклов – великая заслуга неизвестных нам по имени церковных деятелей, а сами иконы являются шедеврами московской живописи.

На первом месте среди произведений этой серии стоят иконы митрополитов Петра и Алексея, созданные для Успенского собора Московского Кремля (Успенский собор, ГТГ, илл.471:472). Их датировка дебатируется, причем одной из вероятных дат являются 1480-е гг., когда стало постепенно складываться убранство кафедрального храма; другая

предлагаемая датировка – первые годы XVI в., когда декорация храма завершалась. Оба митрополита – заступники Москвы, молитвенники за нее, и оба – великие церковные политики, сподвижники князей Ивана Калиты и Димитрия Донского, строители храмов и монастырей, целители-чудотворцы, прославившиеся и посмертными чудесами. Их портреты – наиболее парадные во всей серии: житийные сцены очень крупные, а центральные фигуры облачены в узорные одежды, словно пронизанные светом.

471. Круг Дионисия. Митрополит Петр, с житием. Конец XV в. (?) Успенский собор Московского Кремля

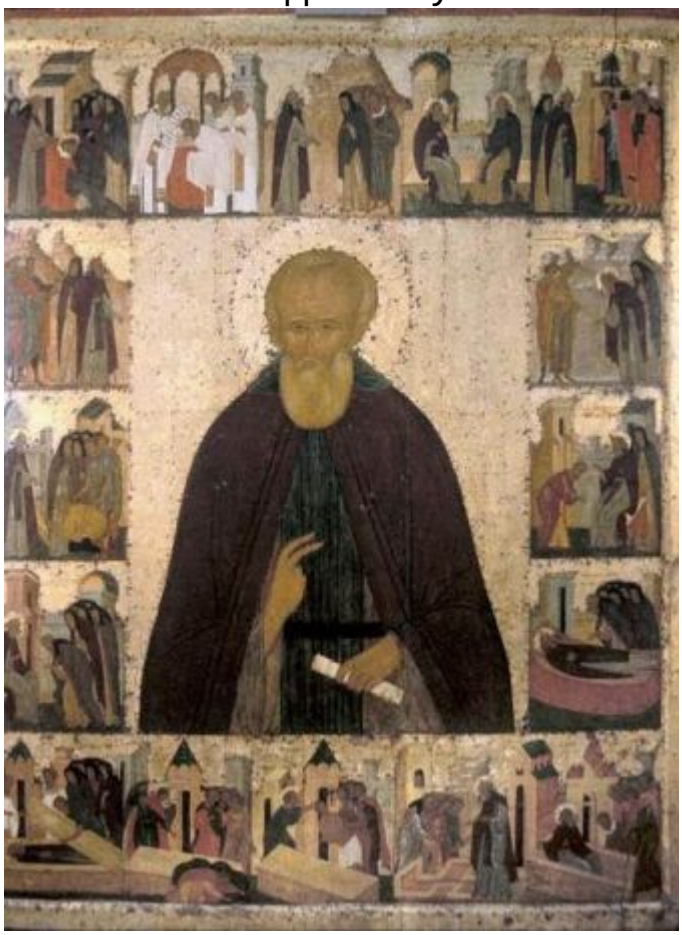
472. Круг Дионисия. Митрополит Алексей, с житием. Конец XV в. (?) ГТГ

По художественным особенностям иконы митрополитов Петра и Алексея стоят несколько особняком среди наследия Дионисия и его круга. Лики митрополитов в средниках – абстрактные, отрешенные, их черты мелкие даже для стиля конца XV в. Между тем, рамы клейм – широкие и яркие. Знакомые мотивы дионисиевских композиций – тихие беседы, встречи, благословения – приобретают необычную конкретность, некоторые кажутся не вечно длящимися, а остановившимися. Силуэты фигур, с их негнущимися одеждами, схематизированы; они словно вырезаны из плоской формы и аппликированы на фон. Композициям Дионисия присуща таинственность, многозначность, а клеймам в иконах митрополитов – торжественность.

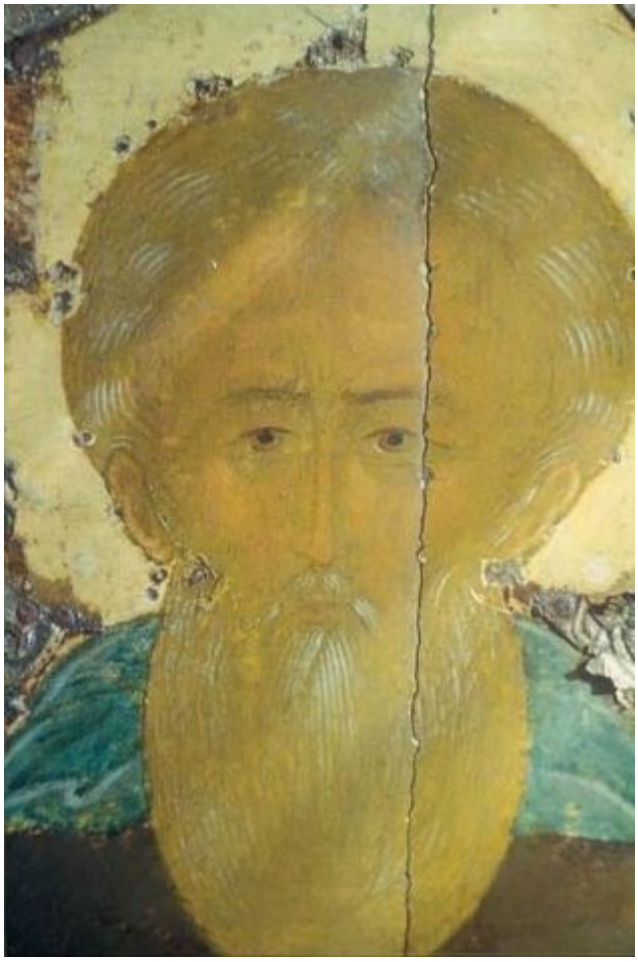
Среди изображений русских преподобных сохранились иконы «Сергий Радонежский, с житием», с поясным изображением в среднике, Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря, (живопись сильно повреждена), «Димитрий

Прилуцкий, с житием», около 1503 г., из Прилуцкого монастыря (Вологодский музей) (илл. 473), «Кирилл Белозерский в рост, из Казанского собора в Кириллове (вероятно, происходит из Кирилло-Белозерского монастыря) (ГРМ) (илл. 474), а также несколько более поздние «Кирилл Белозерский, с житием», с фигурой в рост, начала XVI в., из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (ГРМ) (илл. 475), «Сергий Радонежский, с житием», с фигурой в рост, из Успенского собора в Дмитрове, начала XVI в. (ЦМиАР). Иконное изображение, согласно православным нормам, непременно должно было воспроизводить реальные черты святого. Поэтому Дионисий индивидуализирует некоторые признаки, например, форму бороды, а в житийный цикл включает конкретные сюжеты из истории того или иного монастыря. Однако главное для него – не индивидуальность, а собирательный и типический портрет русских иноков, духовных отцов, внимательных наставников, твердых в вере, добросердечных к людям, совершивших негромкие, но великие подвиги в деле религиозного просвещения Руси. Сходные качества Дионисий видит и в великих епископах христианства: св. Николай в диаконнике ферапонтовского собора на редкость похож на русских преподобных иноков, особенно на лучшие образы – св. Димитрия Прилуцкого в его житийной иконе и св. Кирилла Белозерского на его иконе-портрете без житийных клейм. У всех этих персонажей высокие лбы, почти повторяющиеся черты некрупных ликов и задумчивые, умные, проницательные взгляды. Заслуга Дионисия заключается, среди прочего, в том, что он восстановил в православном искусстве образ тихой, скромно протекающей внутренней жизни, который был любим в искусстве комниновского периода, в XII и отчасти в XIII в. В одних случаях это были образы мудрецов-интеллектуалов (ср. апостолов во фресках Дмитриевского собора во Владимире), а в других – добросердечные, утешающие облики преподобных (ср. Антония и Феодосия в «Богоматери Свенской», ГТГ). Но, наряду со старинными мотивами, в образах Дионисия отразился опыт паламизма, и отсюда скромность, прикрытость, особая духовная дисциплина его икон-портретов.

473. Дионисий. Преподобный Димитрий Прилуцкий, с житием. Около 1503 г. Вологодский музей



474. Дионисий. Преподобный Кирилл Белозерский. Деталь. Около 1500 г. Из Казанской церкви в г. Кириллове. ГРМ



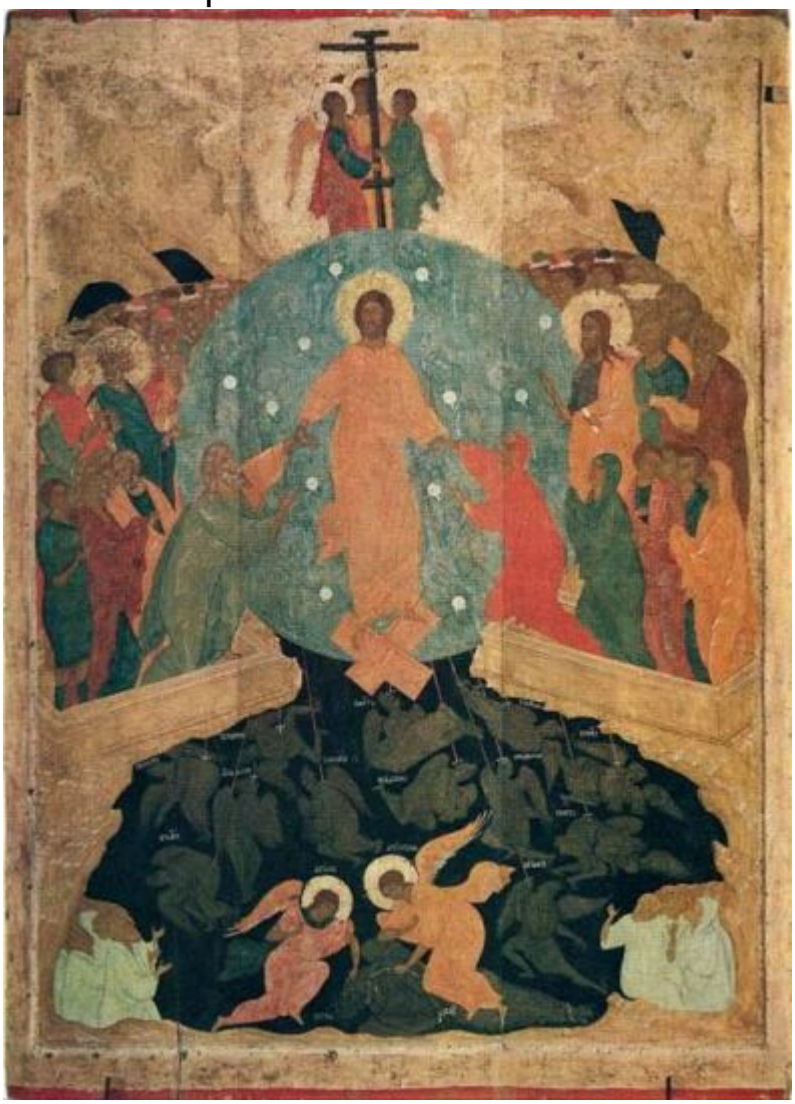
475. Кирилл Белозерский, с житием. Начало XVI в. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

В ликах преподобных Дионисий использует тот же прием, который применен в изображениях на алтарной преграде Успенского собора Московского Кремля, когда рельеф подчинен плоскости фона. Сходны и типы ликов, и нюансы их внутреннего наполнения, где нравственное начало преобладает над широтой мировосприятия. Но каждая икона Дионисия уникальна и выделяется исключительной концентрированностью художественного выражения, тогда как преподобные на алтарной преграде больше впечатляют множественностью, словно духовное войско.

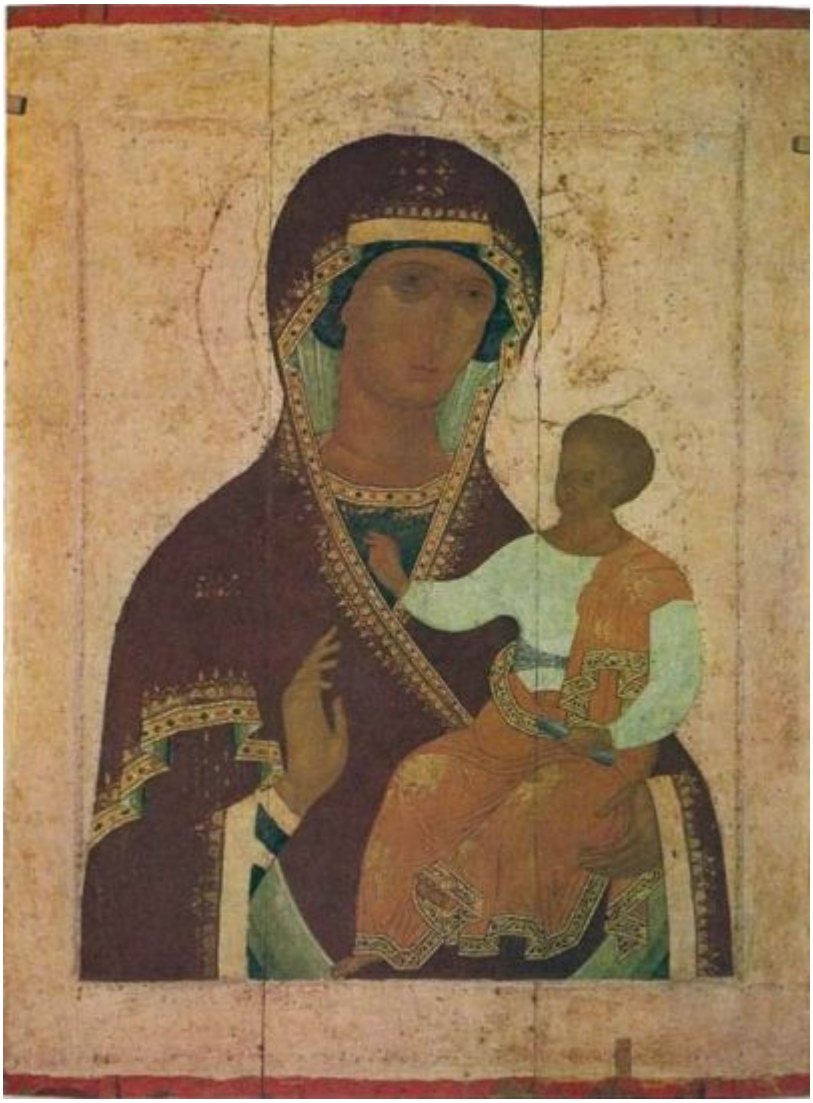
Сохранилось несколько больших икон разных сюжетов, предназначавшихся для местного ряда иконостасов. Для иконостаса в Ферапонтове мастерская Дионисия исполнила две иконы (обе в ГРМ). «Сошествие во ад» (илл. 476) является иконографическим повторением редкого московского варианта, как в иконе конца XIV в. из Коломны. В «Богоматери Одигитрии»

(илл. 477), по сравнению с иконой 1482 г., изменились не только некоторые иконографические детали, но отчасти и образный строй, в котором появилось больше нарядности, сияния, импозантности, но уменьшилась сосредоточенность молитвы.

476. Мастерская Дионисия. Сошествие во ад. Около 1502 г. Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. ГРМ



477. Мастерская Дионисия. Богоматерь Одигитрия. Около 1502 г. Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. ГРМ



Несмотря на безусловно ведущую роль искусства Дионисия и его мастерской в живописи Москвы конца XV в. и рубежа XV–XVI вв., в то время существовали и другие яркие художественные явления. Помимо некоторых икон и фресок из храмов Московского Кремля (см. выше), следует упомянуть произведения, создававшиеся лучшими русскими художниками в северных монастырях, в украшении которых принимали большое участие двор русского митрополита, Ростовская епархия, издавна покровительствовавшая северному краю и, вероятно, Новгородская архиепископия, которая после присоединения Новгорода к Москве в 1478 г. поддерживала тесные связи со столицей. Замечательный ансамбль иконостаса в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря был

создан около 1497 г., после возведения нового каменного храма. В исполнении икон, оказавшихся впоследствии в разных музеях (Кирилловский музей, ГТГ, ГРМ, ЦМиАР) принимали участие московский и, возможно, ростовский мастера (ему можно приписать «Преполовение», «Вход господень в Иерусалим» и «Уверение Фомы» в праздничном ряду), а также замечательный новгородский иконописец, которого мог послать на Север архиепископ Геннадий, выходец из Москвы.

Ансамбль кирилло-белозерского иконостаса оказался органичным сплавом художественных традиций. Исключительный артистизм московского искусства, новгородская вдохновенность образов, утонченность и стилизация живописи «поствизантийского» периода делают иконостас 1497 г. одним из самых значительных памятников русской художественной культуры того времени.

Московская книжная миниатюра

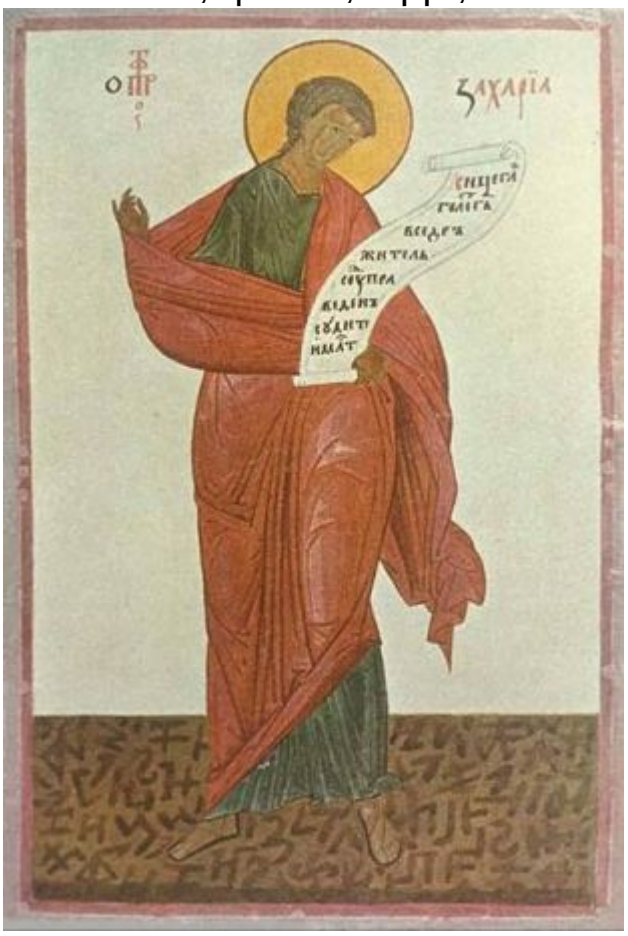
Московское книжное искусство сохраняло в этот период свой высокий уровень, которого оно достигло в первой трети XV в. в некоторых отношениях оно было консервативно, поскольку сохраняло приверженность многокрасочному цветочному «эмалевому» орнаменту византийского типа, восходящему к рукописям XI в. и получившему исключительную популярность в Москве на рубеже XIV–XV вв. Сохранение этого типа орнамента в конце XV в. – не случайно, он указывает на роль Москвы как наследницы великой Византии, «второго Рима», на традиционализм ее культуры. Правда, на новом этапе старинный орнамент несколько изменяется, его композиция становится более плотной, а цветовые оттенки – более насыщенными (вишневый вместо красного, темно-зеленый вместо изумрудных оттенков), в результате чего заставки, обрамления и инициалы московских рукописей стали напоминать восточный ковер.

Орнаментаторы московских рукописей не забывают и орнамент в виде геометрической плетенки, и, кроме того, вводят новые мотивы, которые они иногда копировали из попадавших в Москву западноевропейских гравюр. Это были, например, длинные, словно колеблющиеся под ветром листья, плоды граната, т.е. элементы узоров из позднеготического, а иногда и из ренессансного искусства. Появление таких мотивов естественно в период широких международных контактов Москвы, когда в столице работали итальянские зодчие.

Обычай украшать книги миниатюрами на рубеже XV–XVI вв. укрепляется. Иллюстрации чаще, чем прежде, появляются не только в традиционных литургических книгах, например, в Евангелиях, но также и при текстах святоотеческих творений, а также при ветхозаветных текстах, которые в это время переписываются все чаще, с тем, чтобы в самом конце XV в. наконец на Руси была переписана книга с полным текстом Библии (см. илл. 138, новгородская Библия 1499 г.). в обществе все более распространяется меценатство, когда образованные

представители высоких социальных слоев заказывают на свои средства дорогие иллюминованные рукописи, дабы в дальнейшем совершить акт благочестия, вложить манускрипт в один из крупных монастырей или храмов. Именно так возникла Книга пророков (илл. 478), исполненная в 1489 г. по заказу Василия Мамырева, дьяка, то есть видного кремлевского чиновника, ведавшего великокняжеской казной. Лествица Иоанна Лествичника, созданная в первые годы XVI в. по неизвестному заказу (илл. 479), была в 1519 г. вложена в Троице-Сергиев монастырь Герасимом Замыцким, иноком Кирилло-Белозерского монастыря, происходившим из семьи московских бояр. Как и Василий Мамырев, он известен как ценитель икон и рукописей, и даже как писец.

478. Пророк Захария. Миниатюра из Книги пророков, с толкованиями. 1489 г. РГБ, ф. 173, МДА, № 20



479. Видение Иоанна Лествичника. Миниатюра из Лествицы Иоанна Лествичника и Паренесиса Ефрема Сирина. Начало XVI

в. РГБ, ф. 304, Троицк, № 162

Ведущим направлением в московской книжной миниатюре, как и в иконописи, было искусство круга Дионисия. Миниатюру в Лествице иногда относят непосредственно к творчеству самого Дионисия, к тому периоду, когда он работал в северных монастырях и мог выполнить заказ кирилло-белозерского инока Герасима Замыцкого. К кругу Дионисия принадлежит и миниатюра с изображением святителя Григория Богослова как

составителя своих творений, вдохновляемого юным существом, которое персонифицирует Божественную Премудрость, нашептывая ему текст на ухо (илл. 480). В той же композиции изображена река – аллегория источника Премудрости, к водам которой припадают люди, простые миряне, жаждущие приобщиться к благодати. Это такая же иконография, как в изображениях трех великих святителей во фресках Ферапонтова монастыря.

480. Св. Григорий Богослов. Миниатюра из Слов Григория Богослова. Конец XV в. РГБ, ф. 304, Троицк., № 137

Среди 16 иллюстраций к Книге пророков 1489 г., располагающихся в начале каждой из пророческих книг, можно найти руки нескольких мастеров, в том числе и довольно архаичных. Лучшим является автор фигур Осии, Иоиля, Захарии (илл. 478), Малахии и Даниила. Он работал бесспорно под впечатлением творчества Дионисия, но в тонких, изогнутых

фигурах его пророков присутствует та повышенная степень стилизации, утрировки и сентиментальности, которая для самого Дионисия не была характерной.

Изолированное положение занимает миниатюра в рукописи Библейских книг, конца XV в. (илл. 481). Ее стиль не находит прямых аналогий в искусстве ни одного из русских художественных центров. Возможно, миниатюру исполнил московский мастер, отражавший простые вкусы монастырской среды и не поддавшийся обаянию стиля Дионисия. Иконография и сюжет миниатюры уникальны. Архангел Гавриил, явившийся Моисею среди синайских скал (заметим три вершины гор, живо напоминающие о Синае), с одной стороны, делает композицию похожей на «Благовещение». Текст на огромном свитке Гавриила сообщает, что архангел является посланником Господа, дарующего благодать пророку. С другой стороны, композиция ассоциируется с распространенными в XV в. изображениями Божественной Премудрости, которая вдохновляет составителей текста, авторов. Вторая часть текста на свитке говорит, что Моисею посылается «божественное сказание о бытии неба и земли и всякой плоти, сотворенных Богом», с тем, чтобы Моисей написал это в книге. Ясно, что речь идет о Моисее как авторе книги Бытия. Редчайшая история встречи архангела Гавриила с Моисеем является, вероятно, апокрифом; ее вариант содержится в древнейшей русской хронике, Повести временных лет, где под 986 г., в рассказе о выборе веры князем Владимиром, аналогичный рассказ вложен в уста некоего греческого философа, приехавшего в Киев и излагавшего Владимиру основы православной веры.

481. Явление архангела Михаила пророку Моисею. Миниатюра Библейских книг. Конец XV в. РГБ, ф. 310, Унд., № 1

Местные школы в русской живописи XV в.

Ход истории Руси в XV в. указывает на все большее политическое сближение русских земель. Однако в сфере культуры и, в частности, живописи местные особенности сохранялись, поскольку оставались различия в характере общественной жизни, в составе общества, его запросах, а художники, работавшие в тех или иных регионах, опирались на глубинные местные традиции.

Ростов

Судьбы местных школ были в XV в. различны. Ростов, некогда блиставший своим искусством и сыгравший огромную роль в становлении московской культуры, в XV в. переходит в культурном отношении на роль провинции. Но он остается хранителем собственной древней художественной традиции. В Кирилло-Белозерском монастыре, который был основан на землях Ростовской епархии, сохранилась икона «Успение», служившая храмовой, вероятно, еще для деревянной церкви, построенной при жизни преподобного Кирилла, то есть до 1427 г. Плотная композиция, смугло-румяные лики апостолов резко отличают икону от московского искусства первой трети XV в., но зато живо напоминают ростовские произведения XIII–XIV вв. Живопись Ростова продолжала служить источником импульсов для своей округи, а также для обширных северных территорий в Вологодском крае и в районе Северной Двины и Беломорского побережья, поскольку эти земли отчасти входили в состав Ростовской епархии, а отчасти находились в сфере давнишнего культурного влияния Ростова и Новгорода. Среди икон этого круга, так называемых «северных писем», встречаются образы удивительной жизненности. Предание сообщает, что икона «Кирилл Белозерский» (ГТГ, илл. 482) написана вологодским иноком Дионисием Глушицким в 1424 г. непосредственно с натуры, когда Кирилл Белозерский был еще жив (возможно, сохранившаяся икона относится к несколько более позднему времени, но повторяет основные черты предыдущей). Скромный облик старца, невысокого, коренастого и крупноголового, не имеет ничего общего с идеализированными фигурами иноков в искусстве Москвы, в частности, в творчестве другого Дионисия – мастера ферапонтовских фресок. Основные качества белозерского игумена Кирилла – открытость к людям, искренность, внутренняя сила, позволявшая деятелям его типа совершать великие духовные подвиги, просвещать Русь, укреплять авторитет Церкви, осваивать северную глушь и создавать там первые обители. Образ преподобного Кирилла

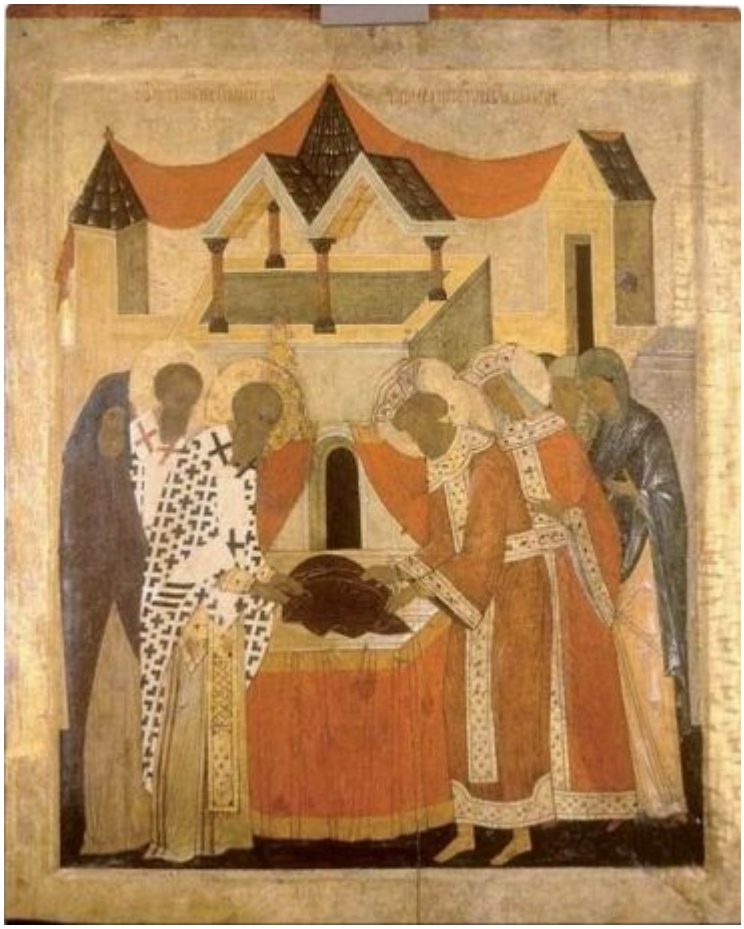
восходит, через много промежуточных звеньев, к идеалу христианского инока, каким он предстает у Иоанна Лествичника и в учении исихазма, в том числе в его позднем варианте, выраженном святителем Григорием Паламой. Но в русской иконе этот образ приобрел новую окраску, которая определяется патриархальной, крестьянской средой северных сел и небольших монастырей.

482. Дионисий Глушицкий (?). Преподобный Кирилл Белозерский. Икона XV в. ГТГ

На искусство Вологодского края не могла не повлиять живопись Москвы. Переносчиками московской традиции были не только ансамбли значительных монастырей, находившиеся в этом крае и наполненные произведениями лучших московских художников, но и иконы из небольших деревянных храмов, выполненные в Москве или с подражанием московскому стилю. Такова, например, икона «Положение ризы и пояса Богоматери во Влахернах» (Музей имени Андрея Рублева), служившая

храмовым образом в небольшой деревянной церкви Положения ризы Богоматери, которая была построена в 1485 г. в селе Бородава, неподалеку от Кирилло-Белозерского монастыря (илл. 483). Ее сюжет объединяет поклонение двум реликвиям Константинополя: ризе (мафорию) Богоматери, хранившейся во Влахернах, и поясу, хранившемуся в Халкопратии, но впоследствии, как известно, также перенесенному во Влахерны. Композиция носит скорее символический, нежели исторический характер: на престоле лежат обе реликвии, а по сторонам стоят, молитвенно простирая руки, слева – два епископа (один из них, видимо, патриарх Константинопольский) и монах, а справа – императорская чета и миряне. Представлено поклонение святыням, а не акция их перенесения. Киворий, осеняющий престол, обозначает храм, две башни и стена – Влахерны или даже сам город Константинополь. Отличие этой иконы от произведений Дионисия состоит в сравнительно простом композиционном ритме, относительной замкнутости ликов, а также в ярких контрастах зеленого цвета с обильно употребленной киноварью. Эта икона, заказанная на средства Иоасафа, архиепископа Ростовского, по всей видимости, является репликой московского образа – храмовой иконы церкви Положения ризы Богоматери, которая была выстроена в Московском Кремле при дворе московских митрополитов.

483. Положение ризы и пояса Богоматери во Влахернах. Около 1485 г. Из Ризположенской церкви села Бородавы. ЦМиАР



Тверь

Тверь, город, находящийся между Москвой и Новгородом, оставалась в XV в. центром большого княжества, с яркой политической жизнью, активными самостоятельными контактами с Константинополем, особенно по линии церковных сношений, с немалыми культурными традициями. Тверь выдвинула своих больших политических и церковных деятелей, своих страстотерпцев, пострадавших за христианскую веру от татар, и даже своего знаменитого землепроходца, купца Афанасия Никитина, совершившего в 1460–1470-х гг. путешествие в далекую Индию – своего рода внутриконтинентальную аналогию заморскому плаванию Христофора Колумба.

В искусстве Твери безусловно существовали несколько слоев и художественных направлений, отражавших как аристократические вкусы княжеского двора, так и интересы церковных кругов, монастырей, а также широкие народные традиции, пристрастия крестьян и жителей городских посадов. Однако многие храмы и монастыри Тверского княжества были разрушены или жестоко разорены в результате татарских набегов и кровопролитных войн с Новгородом и особенно с Москвой, за первенство среди русских земель. Поэтому мы можем составить лишь суммарное представление о тверской живописи XV–XVI вв.

С начала XV в. культура Твери была захвачена общими для всей Руси духовными движениями, отразившими особую, русскую интерпретацию паламизма и побуждавшими к созданию образов тихой молитвы, наделенных смирением и добросердечием. Важную роль для формирования специфики живописи Твери XV–XVI вв. сыграло то обстоятельство, что на местной культуре слабо отразилась новая волна византийского классицизма, тот «неоэллинизм», который стоял у истоков московской живописи XV в., включая творчество Андрея Рублева. В тверских произведениях еще очень сильны мотивы XIV в., проявляющиеся то в типах ликов, то в массивности формы, а иногда и во внутренней характеристике образа.

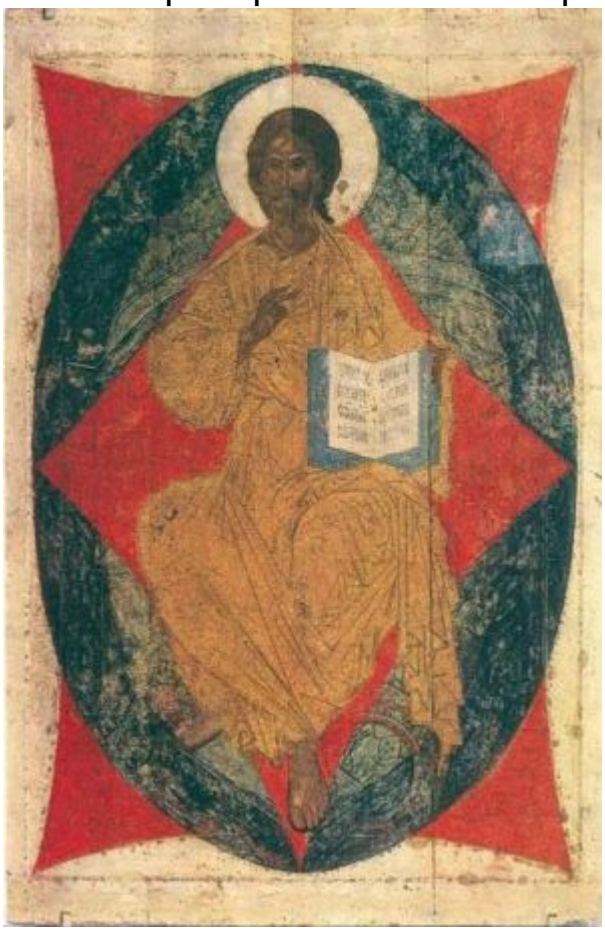
Одним из самых выразительных тверских памятников являются две иконы из поясного деисусного чина, найденного в селе Ободово около Торжка, небольшого города Тверской земли (Музей имени Андрея Рублева, илл. 484). Иоанн Предтеча на одной из этих икон наделен такой силой чувства, такой скорби в его светлых глазах с большими подглазными тенями, что икона невольно вызывает в памяти богатырские, повышенно эмоциональные образы XIV в. О приверженности к старой традиции свидетельствует и неодинаковость жестов Богоматери и Предтечи, и рельефность форм, и многоцветная живопись с обилием рефлексов. Лишь элементы стилизации в рисунке и пластике фигуры Богоматери (чей образ также наделен большой внутренней силой) заставляют отнести ансамбль к началу XV в.

484. Иоанн Предтеча. Начало XV в. Из деисусного чина. Из села Окодово близ Торжка. ЦМиАР

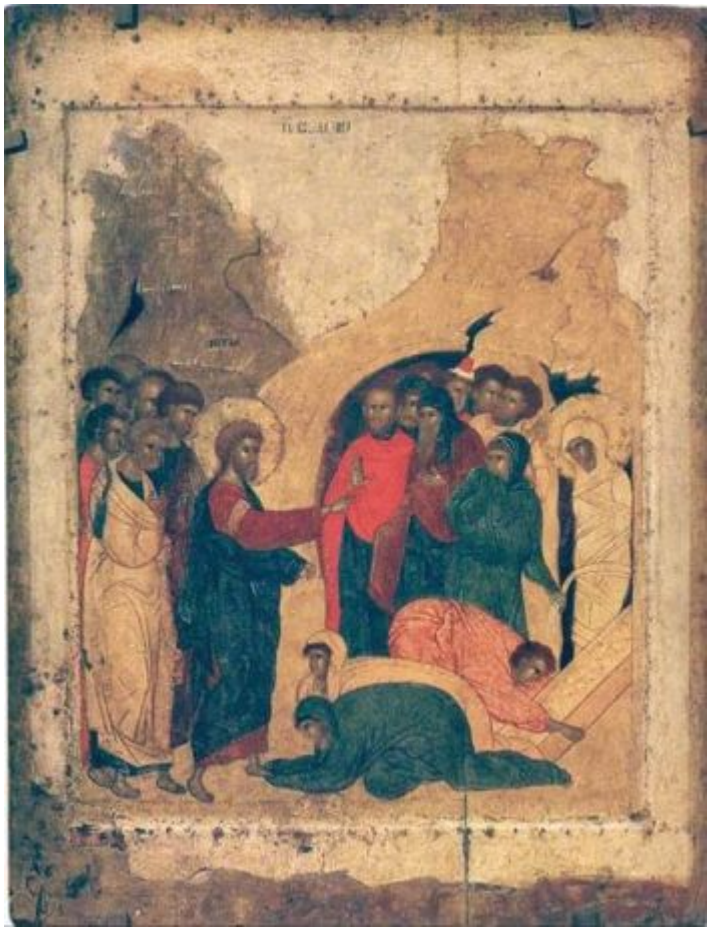
Путь, пройденный тверским искусством к середине XV в., во многом аналогичен пути московскому. Большой ансамбль

иконостаса из Воскресенского собора города Кашина (сейчас в ГТГ и ГРМ) происходит из Спасо-Преображенского собора Твери и создан несколькими мастерами. Всем иконам присущи выверенность и аккуратность композиции, повторяемость форм, точеность фигур (илл.485:486). Ансамбль чем-то напоминает иконостас Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре, но создан несколько позднее, во второй четверти –середине XV в., поэтому стандартность приемов и склонность к изяществу форм в тверских иконах стали сильнее. По этим иконам можно отчасти судить, какими были не дошедшие до нас произведения московской живописи середины XV в., до появления Дионисия. Однако тверская живопись, не испытав в начале XV в. глубокого воздействия новой волны византийского классицизма и принесенного этой волной особого внимания к плавному и обобщенному силуэту, к спокойному ритму, продолжала питаться мотивами и формами XIV в., приспосабливая их к выражению новых настроений. Классицизм тверской живописи – «скульптурный», идущий от византийского искусства XIV в. в иконах XV в. из тверского Спасо-Преображенского собора есть и сдержанность чувств, и красота формы, и сияние широких цветовых плоскостей (особенно запоминаются бирюзовые, золотистые, сине-зеленые оттенки), то есть многие важные качества русской живописи того времени. Однако в этих произведениях отсутствует ощущение райского блаженства, идеальной умиротворенности, которое пришло в искусство Москвы уже в начале XV в. Это сказывается даже в «Крещении» из праздничного ряда (ГРМ) – самой изящной композиции, с тонкими, хрупкими фигурами, которые напоминают некоторые утонченные образы византийской живописи раннепалеологовской эпохи. В других иконах того же ансамбля – фигуры более тяжелые, лики – более суровые. Ни «Спас в силах» из деисусного ряда иконостаса, ни сохранившиеся из того же яруса изображения архангелов, с их колючими веерообразными белильными пробелами на суровых ликах, не вызывают никаких ассоциаций со сценой «Причащение апостолов», с ее просветленным настроением.

485. Спас в силах. Вторая четверть – середина XV в. Из деисусного чина Спасо-Преображенского собора в Твери. ГРМ

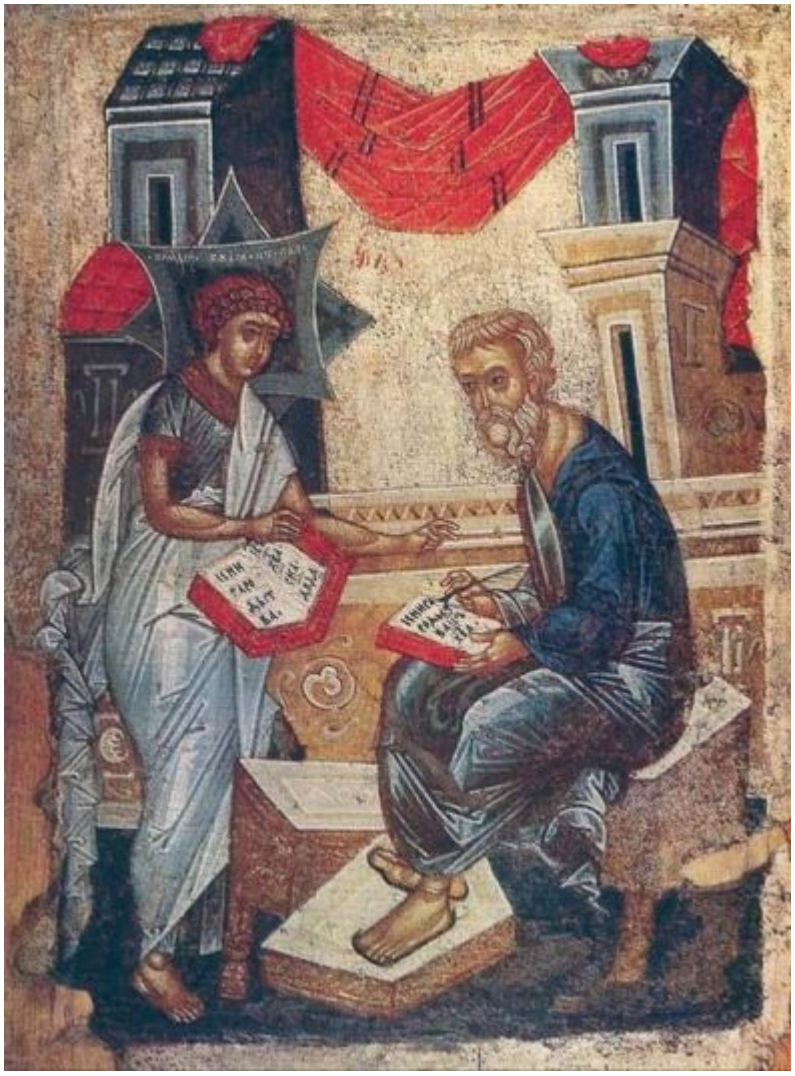


486. Воскрешение Лазаря. Вторая четверть – середина XV в. Из праздничного ряда иконостаса Спасо-Преображенского собора в Твери. ГРМ



Благодаря своему географическому положению – между Москвой и Новгородом, а также близко к рубежам Псковской земли, Тверь была знакома с художественной культурой этих областей. Некоторые тверские произведения очень похожи на иконы Новгорода. Такова композиция «Евангелист Матфей и Премудрость Божия» – фрагмент несохранившихся Царских врат с фигурами четырех евангелистов (ГРМ, илл. 487). Грузные фигуры и массивная архитектура напоминают мотивы новгородских икон, тогда как ласковое выражение лика Матфея отражает общую тенденцию русской живописи XV в., пришедшую в Тверь не в утонченных московских формах, а в более «народной» новгородской редакции. Особенности тверского искусства, сказавшиеся в этом памятнике – светлый, сероватый тон ликов и обилие голубых и зеленоватых оттенков в колорите.

487. Евангелист Матфей и София Премудрость Божия. Фрагмент Царских врат. XV в. ГРМ



Сюжет сцены – евангелист с вдохновляющей его Премудростью – хорошо известен в русском искусстве. Небесная инспирация евангелистов представлена уже в миниатюрах древнейших русских Евангелий, Остромирова и Мстиславова. В XIV–XV вв. евангелисты с персонификациями Премудрости встречаются в искусстве многих центров, но чаще всего – в Новгороде. Тверские художники, тоже любившие этот иконографический извод, предпочитали вариант, когда фигура Премудрости стоит перед евангелистом (в Новгороде фигуру Премудрости чаще изображают за плечом евангелиста), беседует с ним, вручает ему книгу с будущим текстом. Распространение иконографии евангелистов с Премудростью отражает стремление русского искусства к наглядному

изображению святости и бовговдохновенности текста Священного Писания.

Новгород

Выдающимся явлением в русском искусстве XV в. была живопись Великого Новгорода. Она, как и все русское искусство этого времени в целом, создает обобщенный образ райской красоты, обретенного блаженства, сияющего небесного мира. Однако в новгородском искусстве, по сравнению, например, с московским, больше внутренней энергии, эмоциональной приподнятости, его произведения оказывают более острое воздействие на зрителя, они в меньшей степени предполагают медленность и постепенность погружения в художественный мир изображения.

Стилистический диапазон новгородской живописи широк: от утонченных византинизирующих образов до мощной, яркой, даже несколько огрубленной живописи в памятниках «народного» слоя; от многогранной духовной характеристики в произведениях первой трети XV в., с их сосредоточенными, печальными ликами, до формальной изысканности искусства около 1500 г.

Новгородские росписи

Средоточием художественной жизни была по-прежнему кафедра новгородских архиепископов, при которой существовала большая группа художников. Не только владыка, но и некоторые приближенные к нему лица чаще всего выступали в качестве заказчика художественных мероприятий, хотя ктиторами, как и прежде, могли быть и светские лица, знатные персоны или просто объединения жителей городской улицы или участка.

Имеется много письменных сведений о росписи новгородских храмов на протяжении почти всего XV столетия. Немногие сохранившиеся произведения позволяют заключить, что в начале века росписи создавались с ориентацией на византийские и южнославянские образцы, как в иконографии, так и в стиле, и, возможно, с участием групп странствующих мастеров, то есть так же, как это было при создании новгородских стенописей XIV в., в написании которых, как мы видели, участвовали то индивидуально работавшие приглашенные художники из которых самым ярким был Феофан Грек, то артели из нескольких мастеров, сотрудничавшие с местными кадрами.

Важнейшим ансамблем была роспись церкви Архангела Михаила в Сковородком монастыре, исполненная около 1400 г. и, как было сказано в начале этой главы (см. выше), явившаяся одним из первых произведений, познакомивших Русь с новыми стилистическими оттенками византийской живописи этого времени. При архиепископе Иоанне (1388–1415), когда, бесспорно, и был расписан Сковородский монастырь, выполнялись и другие росписи, до нас, к сожалению, не дошедшие: в 1400 г. в надвратной церкви Воскресения Христова в новгородском Кремле, в 1403 г. – в пригородном Лисицком монастыре.

Особой интенсивности достигла деятельность фрескистов при архиепископе Евфимии II (1429–1458), знаменитом персонаже новгородской истории, и при его преемниках По

заказу архиепископа Евфимия не только строили и расписывали много новых зданий, в том числе архиепископский дворец в новгородском Кремле, но и реставрировали давно выполненные росписи, например, в Софийском соборе, а также в церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, где архиепископ повелел в 1445 г. «подписать, идеже опало». Видимо, это была уже совсем другая артель, работавшая вне византийских контактов, отражавшая не традицию монументальной живописи широкого византийского круга, а приемы местной иконописи, с ориентацией на замкнутость местной школы. О творчестве артели можно судить по ансамблям, сохранившимся от времени архиепископа Ионы (1459–1471), к которому она перешла от Евфимия.

Вскоре после 1459 г. была расписана небольшая церковь Сергия Радонежского, выстроенная при дворе новгородских архиепископов в знак глубокого почитания этого московского святого всей Русской Церковью (илл.488:489). В бесстолпном храмике, апсида которого была разрушена и до нас не дошла, сохранились фигуры двух первосвященников на склонах предалтарной арки, двух архидиаконов на стенах прохода из наоса в алтарь. На восточной стене, с юга от алтарной арки – большая фигура пророка Ионы, св. патрона архиепископа. С севера от алтарной арки – фигуры двух преподобных иноков, Сергия Радонежского и Варлаама хутынского либо Саввы Освященного (Иерусалимского). Западная часть храма была занята сценами из житийного цикла Сергия Радонежского, который является более ранним, чем сохранившиеся на московской почве, родной для преподобного Сергия. В откосах окон и ниш, а также в цокольной части – обильные орнаментальные фризы и огромные розетки. Фигуры на восточной стене, чьи одежды сохранились неплохо, написаны значительно более сухо и графично, чем в любых более ранних новгородских стенописях. Но особенно заметны новые принципы в изображении житийных сцен (илл. 489). Они выглядят совсем как иконы: тщательно выписанные небольшие фигуры и здания, яркие краски. Последнее объясняется тем, что сама техника живописи этих художников приближается к

темпере (связующее включает много клея). Троицкий монастырь изображен в этих сценах с высокими крепостными стенами и одноглавым белым храмом, то есть уподоблен священному городу Иерусалиму, как его часто изображали в иконах «Вход Господень в Иерусалим». Несмотря на известное упрощение, фигуры и постройки в стенописи Сергиевской церкви переданы выпукло, с той пластической определенностью, какая была характерна для искусства византийского круга.

488. Пророк Иона. Роспись церкви Преп. Сергия Радонежского на архиепископском дворе в Новгороде. Около 1463 г.

489. Сцены из Жития Сергия Радонежского. Роспись церкви Преп. Сергия Радонежского на архиепископском дворе в Новгороде. Около 1463 г.

От этой же артели сохранились росписи церкви Симеона Богоприимца в Зверине монастыре, построенной по случаю избавления от эпидемии чумы 1467 г. (илл. 490). В этом маленьком храмике столбы, поддерживающие своды, сделаны круглыми не только для красоты, но и чтобы сэкономить пространство и тем самым расширить проходы. Он расписан по необычной программе, над которой потрудились интеллектуалы архиепископского двора. Весь наос, за исключением ктиторского портрета архиепископа Ионы, с храмом в руках, представляет собой иллюстрацию к Менологию, где бюсты многочисленных святых расположены регистрами в календарной последовательности, а вместо событий христологического или богородичного цикла изображены только Христос или Богоматерь. Фигуры в медальонах и без представлены на стенах, сводах, столбах, местами чередуясь с разнообразными орнаментами. Каждый молящийся в этом храме чувствует себя под покровительством многолюдного хора заступников за православных христиан, представителей всей христианской святости. Регистрами росписи подчеркиваются поверхности стен и сводов, структура здания. Фронтальные фигуры обращены в храм, к молящимся, и реальное пространство интерьера является и художественным пространством этой росписи. Фрески исполнены яркими красками, тщательно

выписаны, и вся роспись напоминает большую икону с изображением «избранных святых». Ансамбль росписи церкви Симеона Богоприимца является своего рода параллелью распространившимся в XV в. многофигурным композициям типа «О Тебе радуется», где представлены фигуры всех чинов святости, составляющие собирательный образ христианской Церкви. Следует вспомнить и о многочисленных иллюстрациях к Менологиям в балканских стенописях XIII–XIV вв., где они, правда, занимали лишь скромную часть храма и играли подчиненную роль в ансамбле.

490. Церковь Симеона Богоприимца в Зверине монастыре в Новгороде. интерьер. Около 1467 г.

В отличие от объемно-пластической характеристики формы в Сергиевской церкви, в своей новой работе та же артель пользуется силуэтно-плоскостным приемом. Перемены в стилистической ориентации объясняются, по-видимому, широкими изменениями в культуре православного мира в середине – второй половине XV в. после падения Константинополя. Как по смыслу, так и по композиционным особенностям роспись церкви Симеона Богоприимца предвосхищает роспись подпружных арок в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, с множеством поясных изображений святых в медальонах.

Последняя известная работа артели фрескистов новгородской владычной кафедры – роспись церкви Св. Николая в Гостинополье, селе на реке Волхов к северу от Новгорода, исполненная около 1475 г. и погибшая во время Великой Отечественной войны. Судя по оставшимся фотографиям, она была исполнена в том же иконном стиле, силуэтно-плоскостными приемами, но по более традиционной программе, чем в храме Зверина монастыря. В последней четверти XV в. в деятельности новгородских фрескистов наступает длительная пауза, ввиду присоединения Новгорода к Москве и прекращения на долгое время каменного строительства.

Новгородская иконопись

Сферой наиболее интенсивной деятельности новгородских художников была в XV в. иконопись. Наибольшая часть произведений новгородской иконописи, за исключением отдельных памятников первой трети века, обладает относительным единством стиля, глубоко своеобразного, мгновенно узнаваемого благодаря особому почерку местных художников, но отражающему, тем не менее, важные общие тенденции русской художественной культуры XV в. Своими сияющими красками, четкой линейной организацией, строгой структурой силуэтов на плоскости фона новгородские иконы рисуют красоту небесного мира, блаженство рая, что было характерно для всей русской живописи XV в. Однако новгородским произведениям свойственна интонация апофеоза, триумфального торжества христианской Церкви. Святые в новгородских иконах – это оплот Церкви, ее защитники, заступники православных, они полны энергии и решимости, они готовы к мужественному совершению великих поступков. Новгородские иконы словно соединяют два начала: они изображают и достигнутый идеал рая, и путь к нему, исполненный пафоса и драматизма.

В новгородских иконах XV в. заметны возрожденные традиции местной живописи XIII в.: яркий цвет с обилием красного, в том числе нередко в окраске фонов; крупные участки ярко и ровно окрашенных плоскостей; увеличение интенсивности цветовых контрастов при помощи темных контуров, разграничивающих эти плоскости; четкие очертания форм; наконец, триумфальный и героический характер образа. Реминисценции этого древнего искусства, которое было насыщено вкусами широких народных слоев, жили в новгородской иконописи и на протяжении XIV в., но не в основных, а во вторичных, маргинальных художественных течениях. В XV в. эта традиция поднимается в основной, верхний, господствующий культурный пласт, соединяясь с наследием палеологовской эпохи. Именно из палеологовского

опыта пришли ритмизированные гибкие линии, рельефность форм и цветные рефлексы на одеждах.

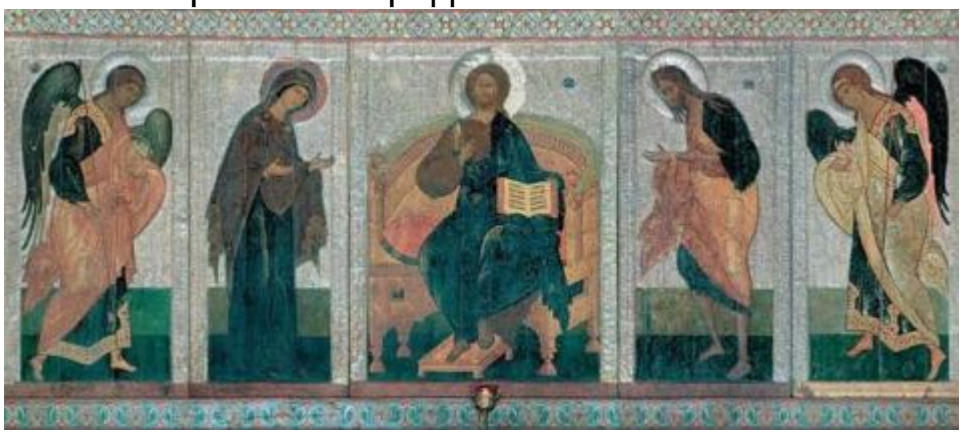
На протяжении почти всего XV в., вплоть до его последней четверти, новгородские художники оттачивали найденные художественные приемы. Среди них – лаконичная композиционная конструкция, с использованием простых геометрических мотивов, например, треугольника, диагонали, дуги (см. «Чудо Георгия о змие», ГРМ, «Илья Пророк», ГТГ). Цветовой строй образован относительно немногими цветами: красной киноварью, белым, несколькими оттенками охр, пурпурно-коричневым тоном, а также голубыми и зелеными оттенками, причем новгородцы почти не употребляют глубокого ультрамаринового синего, используя вместо лазурита иной исходный материал – азурит, имеющий чуть зеленоватый тон. Фактура новгородских икон – очень плотная. Краски разведены густо, пастозно, поверхность бывает наощупь почти рельефной, в отличие от прозрачных и ровных красок московских иконописцев.

Нет сомнения, что новгородским мастерам приходилось создавать много иконостасных комплексов для строившихся и ремонтировавшихся (в том числе после пожаров) церквей Новгорода, его пригородов и далеких северных земель. Ни одного цельного иконостаса до нас не дошло, но сохранились – полностью или частично – некоторые деисусные чины и отдельные иконы из праздничного и пророческого рядов.

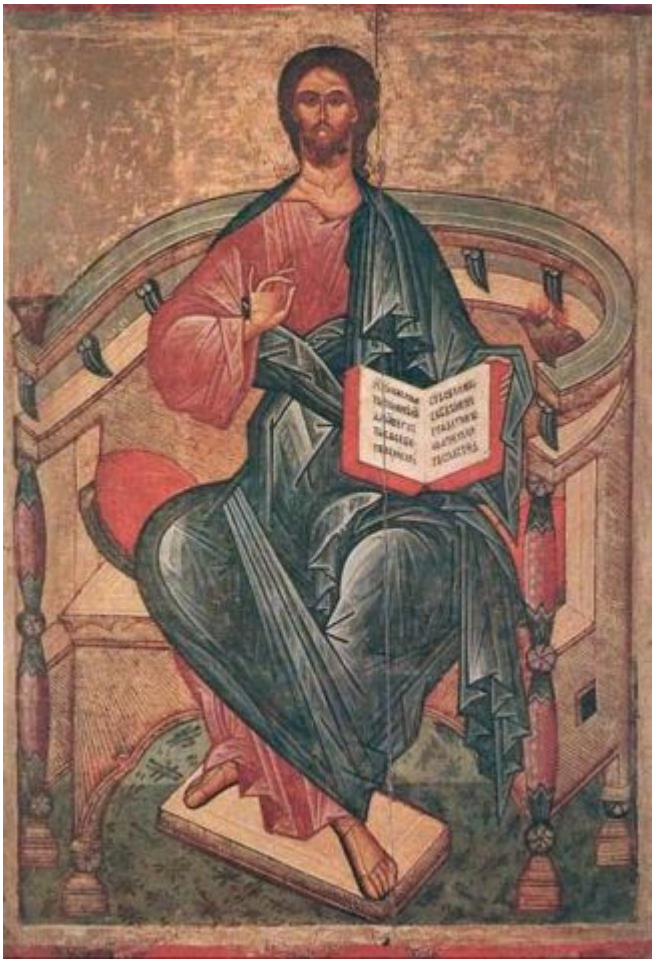
Примерами деисусных чинов являются пять икон 1438 г., составляющих центр иконостасного яруса в новгородском Софийском соборе (исполнены иноком Ааароном по повелению архиепископа Евфимия II) (илл. 491), фрагменты комплексов из церкви Св. Власия (Новгородский музей илл. 492), из Муромского монастыря на Онежском озере (ГРМ), из Никольской церкви в Гостинополье (ГТГ), из старообрядческой Покровско-Успенской церкви в Гавриковом переулке в Москве (сильно поновлен, ГТГ). Среди остатков праздничного ряда – пять икон из Успенской церкви в Волотове («Сретение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Сошествие во ад», «Успение»; илл.493:494), где по какой-то причине старый

иконостас неизвестной нам формы был переделан в третьей четверти XV в., а также разрозненные произведения («Воскрешение Лазаря» в ГРМ, «Распятие» в Ярославском художественном музее, «Снятие со Креста» в собрании банка «Интеза» в Галерее Палаццо Монтанари в Виченце, илл. 495). Известны иконы пророческого яруса, из Никольской церкви в Гостинополье (ГТГ и ГРМ).

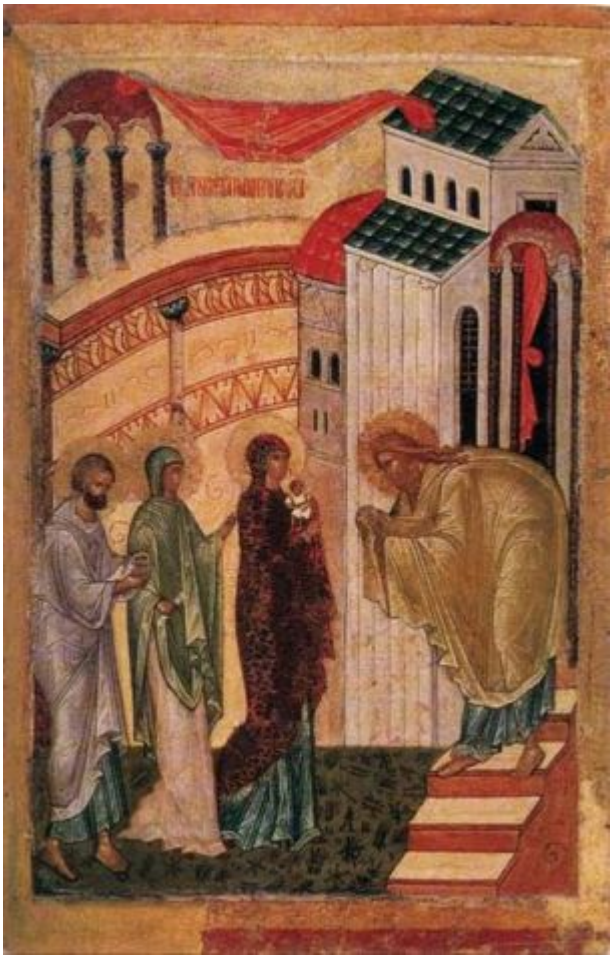
491. Мастер Аарон. Деисусный чин в иконостасе Софийского собора в Новгороде. 1439 г.



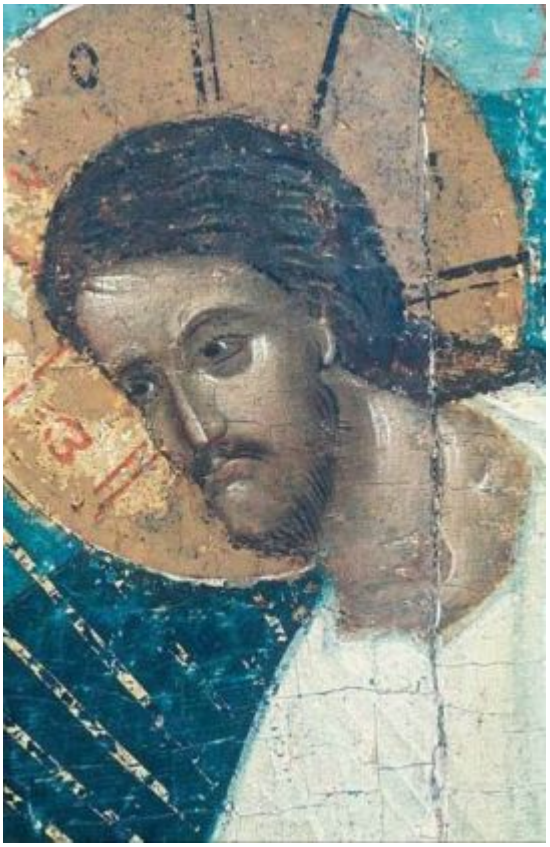
492. Спас на престоле. Средник деисусного чина. Третья четверть XV в. из церкви Св. Власия в Новгороде. Новгородский музей



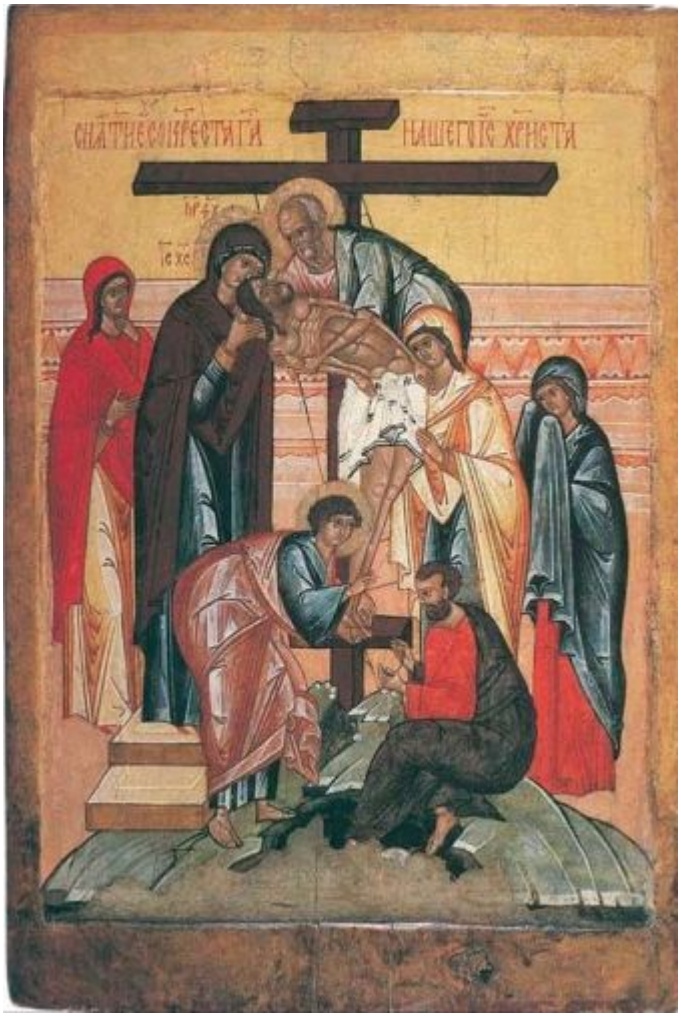
493. Сретение. Третья четверть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. Новгородский музей



494. Лик Христа из «Сошествия во ад». Третья четверть XV в. из праздничного ряда иконостаса Успенской церкви в Волотовом поле близ Новгорода. Новгородский музей



495. Снятие со Креста. Новгородская икона XV в. Собрание банка «Интеза». Галерея «Паллаццо Монтанари» в Виченце, Италия



Новгородские иконостасы не были простым сколком с московских. Так, центральной иконой деисусного ряда в новгородских храмах является не «Спас в силах», а «Спас на престоле» – традиционная иконография, не содержащая в себе аллюзии на тему Второго Пришествия. Мы не знаем ни одной иконы из новгородского храма, которая служила средником пророческого ряда. Но средник пророческого ряда сохранился в составе икон упоминавшегося иконостаса 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (илл. 496), над которым работали, судя по стилю, не только мастера из Москвы и Ростова, но и новгородский иконописец. Именно новгородскому мастеру принадлежит икона «Пророки Даниил, Давид, Соломон», по композиции которой ясно, что в центре пророческого яруса располагалась не фигура Богоматери

«Знамение», а поясное изображение пророка Давида – предка Богоматери.

496. Пророки Даниил, Давид, Соломон. Средник пророческого ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Около 1497 г. ГТГ

По необъяснимой причине, среди новгородских икон осталось относительно мало отдельных изображений Христа или Богоматери с Младенцем, которые должны были находиться в местном ряду иконостаса или на стенах храма, или просто среди коллекции небольших «пядниц», которые всегда находятся в храме как отдельный ряд или в качестве икон, сменяемых на аналое, или просто как памятные иконы для монастырских паломников. Подобные иконы в большом количестве присутствуют среди московского художественного наследия. Между немногими новгородскими иконами Богоматери иногда встречаются иконографические типы, в которых повторяются московские или ростовские образцы (илл. 497), но благодаря повышенной яркости цвета и стремительности контуров их интонация становится более энергичной, чем в иконах мастеров Центральной Руси.

497. Богоматерь Умиление. Новгородская икона XV в. Собрание банка «Интеза». Галерея «Паллаццо Монтанари» в Виченце, Италия

Среди новгородских икон наибольше число произведений – это относительно небольшие изображения отдельных святых или их групп. Как правило, это либо находки в провинциальных церквах и часовнях на территории Новгородской земли, либо памятники из дореволюционных частных коллекций, которые могли иметь такое же происхождение. Они могли находиться в нижнем ряду иконостаса, на стенах церквей и часовен. Иконы такого рода нередко поражают обобщенностью, переносом сюжета в космический план. «Чудо Георгия о змие» на иконе ГРМ (илл. 498) – это не иллюстрация житийного эпизода, а символ победы христианства, триумфа добра над злом, торжества светлого начала над темными силами. Композиция напоминает элемент герба, она родственна геральдическим структурам, ее язык эмблематически лапидарный. В этой иконе синтезировались и органично переплелись не только художественная традиция византийского палеологовского искусства и славянская народная склонность к декоративному лаконизму и яркости. Здесь соединилось нечто большее: в русской иконе, созданной в далеком от Византии северном городе, на закате византийской эры, звучит древний

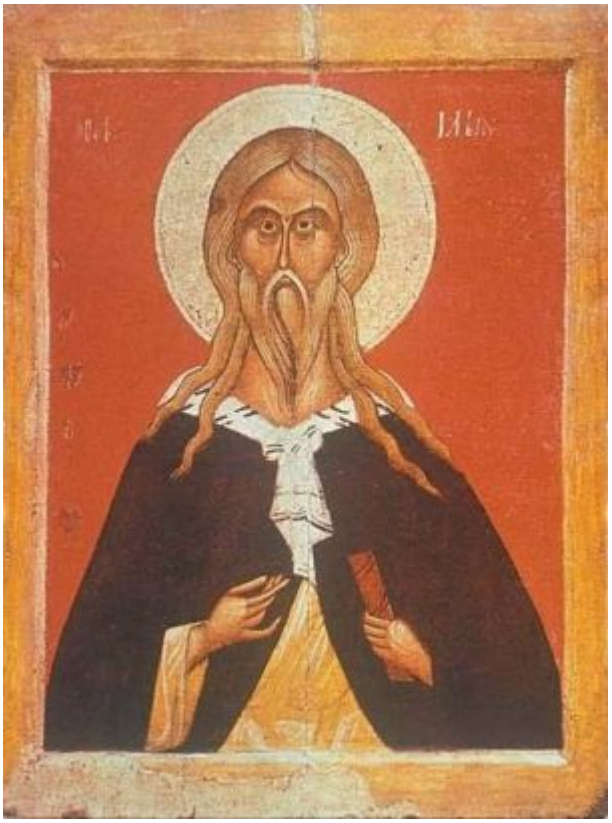
мифологический мотив всей средиземноморской культуры, а то и более широкого культурного пласта, тема триумфа воина-всадника, победившего чудовище.

498. Чудо св. Георгия о змие. Первая половина XV в. Из деревни Манихино, Пашского района Ленинградской области. ГРМ

Многогранностью смысловых слое, и лаконизмом художественного языка отличается и «Илья Пророк» из

собрания Остроухова (ГТГ, илл. 499). эту выдающуюся икону часто трактовали как аллюзию на славянского, дохристианского бога Перуна, «громовержца», чей культ в среде восточных славян унаследовал пророк Илья. Возможно, эти ассоциации действительно имели место, однако на первом плане в иконе стоит христианская тематика, преломленная через ветхозаветный сюжет. Выразительность иконы создается прежде всего ликом, взглядом визионера, общавшегося с Господом, наделенного властью над явлениями природы. Длинные пряди волос и бороды напоминают о пустынножительстве Ильи как прообразе христианского монашества. Большое значение имеет структура композиции, треугольники и острые углы в силуэте и контурах одежды, благодаря чему торс Ильи вырастает, как пирамида, и приобретает энергию пружины. Первостепенное значение отведено колориту, цветовому контрасту киноварного фона с золотым нимбом, желтыми, белыми и пурпурно-коричневыми одеждами.

499. Илья Пророк Первая половина XV в. Из собрания И.С. Остроухова. ГТГ



500. Свв. мученицы Параскева и Анастасия. XV в. из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

Образы-гиперболы, не укладывающиеся в разряд икон-портретов, представлены и иконой «Св. Параскева и Анастасия», из собрания Н.П. Лихачева, ГРМ (илл. 500). В контексте византийского и русского искусства эти св. мученицы уже давно получили обобщенную трактовку, образов, контаминацию в одном образе нескольких святых с одним именем. Они почитались как своего рода персонификации евангельских событий, аллюзии на них: Параскева, по прозвищу Пятница, – как олицетворение Страстной пятницы (отсюда ее красный мафорий, напоминающий о страстях и крестной жертве), а Анастасия, благодаря своему имени («Анастасис» – по-гречески «Воскресение»), – как олицетворение Воскресения. Но в искусстве Новгорода и Пскова образы св. мучениц приобрели еще одно глубинное измерение, как символы неких фундаментальных жизненных начал. Св. Параскева в

новгородской иконе воспринимается как олицетворение величия и стойкости, а св. Анастасия (сосуд в ее руке напоминает о ее роли как целительницы) – как символ энергии и решимости.

В другом, камерном ключе решена икона «Огненное восхождение пророка Ильи на небо», из собрания Н.П.Лихачева, ГРМ, исполненная, возможно, в северной провинции Новгорода (илл. 501). Полный добросердечия лик Ильи, написанный пятнами светлой охры, с негустыми тенями, родственен образам московской живописи XV в., начиная с иконостаса Троицкого собора (ср. «Причащение апостолов», илл. 428), а в движении форм есть отголоски круговых композиций московского искусства.

501. Огненное восхождение пророка Ильи на небо. XV в. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

В новгородской иконописи получили распространение изображения некоторых святых в роли покровителей домашних животных. Нет сомнения, что в этом отразились особенности новгородского общества, с его большой долей крестьянства,

населявшего обширные окрестные земли и северные территории. На иконе «Власий Севастийский и Спиридон Тримифунтский» из церкви Св. Власия в Новгороде (ГИМ, илл. 502) фон в верхней части был заменен на более поздний вместе с грунтом, и при этом, к сожалению, были частично срезаны очертания горок. Св. епископы изображены среди сияющих разноцветных скал, «в пейзаже», они словно беседуют друг с другом (новгородский вариант многочисленных изображений бесед в московской живописи XV в.). Животные, стоящие внизу, изображены так, что кажется, доброта христианских святых затрагивает бессловесные существа.

502. Св. Власий Севастийский и Спиридон Тримифунтский. Третья четверть XV в. Из церкви Св. Власия в Новгороде. ГИМ

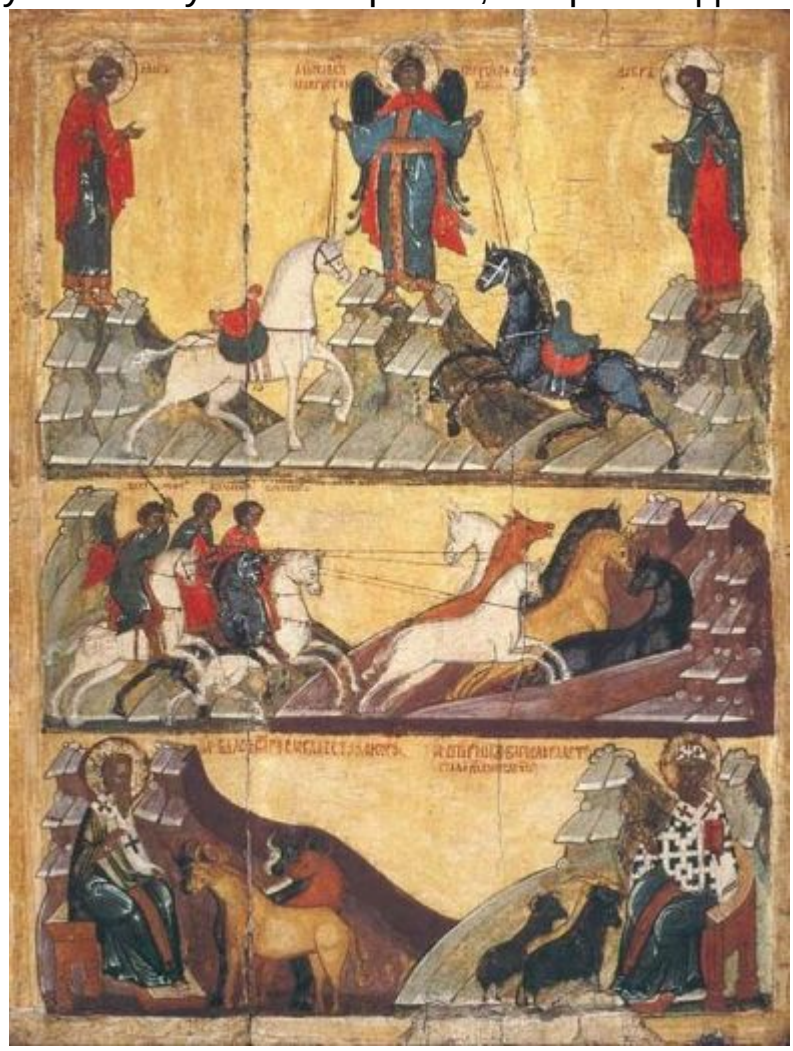
Эпизоды чудесной помощи свв. Власия и Спиридона животным встречаются в их житиях, но в византийском искусстве они почти не получили отражения. В новгородской живописи эти мотивы актуализировались, наполнились новым

смыслом и стали в один ряд с изображениями св. Герасима (Сан Джироламо в итальянском искусстве, св. Иеронима в европейском), вылечившего в пустыне лапу льву, и с рассказом о преподобном Сергии Радонежском, к келье которого в глухом северном лесу пришел, вместо южного льва, северный медведь, также с больной лапой. Сюжет новгородской иконы не носит «ветеринарного», примитивно-прагматического характера, он связан с христианской идеей о единстве человека с природой, о благости и красоте мира, о чудесах, которые творит Спаситель через посредство святых. Новгородская икона, пусть поздняя и относительно провинциальная, состоит в родстве с великими композициями христианского искусства, изображающими царя Давида в образе псалмопевца среди животных и растений, а через это звено – и с другими родственными образами раннехристианской и античной культуры, включая Орфея в окружении животных. Икона из церкви Власия типом и выражением ликов напоминает «Огненное восхождение пророка Ильи» (илл. 501), а также миниатюры новгородского Евангелия 1468 г. (илл. 527). Вероятно, эти иконы созданы в середине – третьей четверти XV в.

В иконе «Чудо архангела Михаила о хлоре и Лавре», ГТГ, созданной, возможно уже в начале XVI в. и обнаруживающей характерное для этого периода воздействие изысканного московского искусства, сюжет и иконография имеют также древние и до сих пор не вполне ясные истоки. Фигуры архангела Михаила, который держит под уздцы двух разноцветных оседланных коней, и стоящих по сторонам Флора и Лавра напоминают античные композиции с юношами и конями, в том числе и Диоскуров. Византийских прототипов этой иконографии не сохранилось. На некоторый русских иконах имеется надпись: «Архангел Михаил поручает Флору и Лавру стадо коней». Внизу в таких иконах представлены всадники Спевсипп, Елевсипп и Мелевсипп, которые пасут большое стадо у водопоя (илл. 503).

503. Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре, с Власием и Спиридоном. Конец XV – начало XVI в. Из села Типиницы в

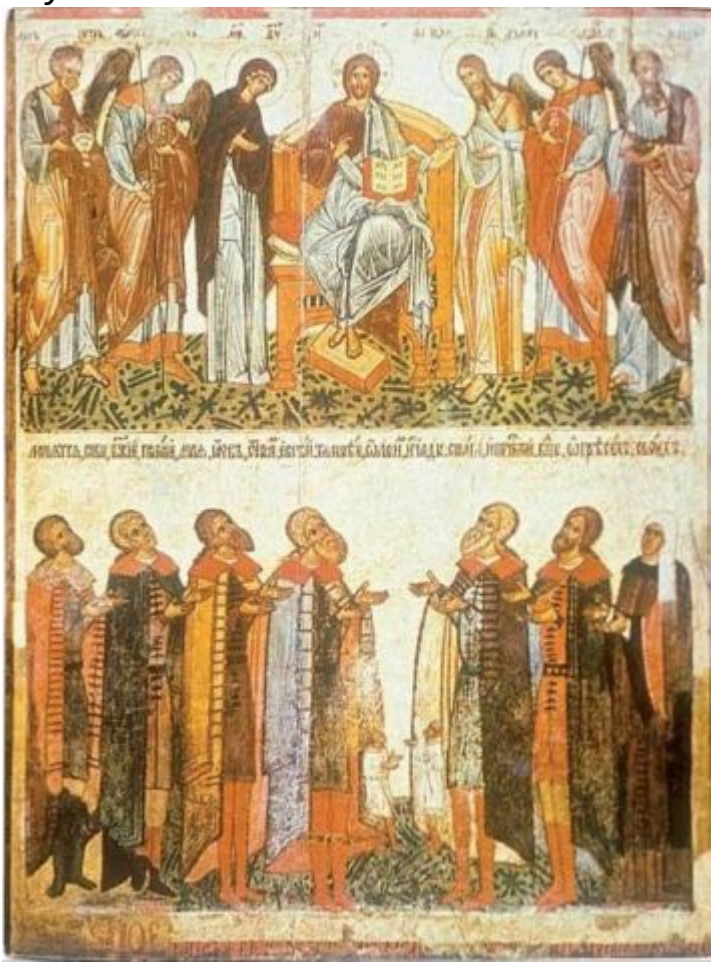
Карелии. Музей Республики Карелии, Петрозаводск



Творческий подход новгородских художников XV в. к сокровищнице византийско-русской иконографии сказался не только в сохранении и преобразовании очень древних и редких вариантов, в их наполнении новым смыслом, но и в рождении новых схем, отражающих реальную новгородскую действительность, в которых византийские прототипы звучат лишь отдаленно. В двухъярусной иконе 1467 г. «Деисусный чин и молящиеся новгородцы» (Новгородский музей, илл. 504) дана разновидность средневекового ктиторского портрета, но весьма своеобразная. Заказчик, богатый боярин Антипа Кузьмин, приказал изобразить членов своей семьи в молении перед Христом. Семеро взрослых, в богатых одеждах, представлены в виде внушительной изокефальной шеренги, с равномерно

размещенными фигурами, напоминая в совокупности портрет знатной семьи феодалов, даже столь высокого ранга как сербские короли, чьи портреты сохранились в изобилии в сербских храмах XIII–XIV вв. Среди перечисленных семи имен не значится сам заказчик, из чего следует, что это те члены его семьи, которых уже нет в живых (в их числе – два маленьких ребенка, в белых одеждах, безымянные, то есть умершие во младенчестве).

504. Деисусный чин и молящиеся новгородцы. 1467 г. Новгородский музей



Предки боярина молятся за него, живущего. Деисусный чин в верхнем ярусе иконы написан бегло, словно заученным и многократно использованным приемом. Фигуры удлиненные, манерно изогнутые, на одеждах – обильно положенные острые белильные блики, оставляющие впечатление декоративного приема. Портреты же исполнены плавно, тщательно, с большим

чувством и даже, кажется, в чуть более крупном масштабе. В русском искусстве сохранилось относительно мало ктиторских портретов, поэтому новгородская икона восполняет эту лакуну и свидетельствует об оригинальности преломления византийской традиции.

Новгородская культурная реальность отражена и в иконах «Чудо от иконы Богородицы» («Осада Новгорода суздальцами»), лучшая из которых хранится в Новгородском музее (илл. 505). Изображено одно из чудес от новгородской чудотворной иконы XII в. «Богоматерь Знамение», совершенное в 1169 г., когда войска владимиро-суздальского князя Андрея Боголюбского осадили Новгород. Рассказ о чуде получил особую популярность в XIV в., а для чудотворной иконы, с XII в. хранившейся в церкви Спаса Преображения на Ильине улице, в 1354 г. строится каменный храм напротив Спасской церкви. Первые изображения чуда от иконы «Богоматерь Знамение» сохранились от XV в. Дошедшие до нас памятники XV и XVI вв. имеют трехъярусную композицию. На иконе Новгородского музея в верхнем регистре представлено, как процессия, во главе с архиепископом Иоанном, выносит икону из церкви Спаса Преображения на Торговой стороне города, переносит по мосту через реку Волхов и встречает у Кремля, где виден Софийский собор. Ниже – икона поставлена на башне городских укреплений, а вражеские воины, не почитая ее, выпускают в нее стрелы. В нижнем регистре изображена победа новгородского войска, возглавляемого Иисусом Навином (?), свв. Борисом, Георгием и Глебом.

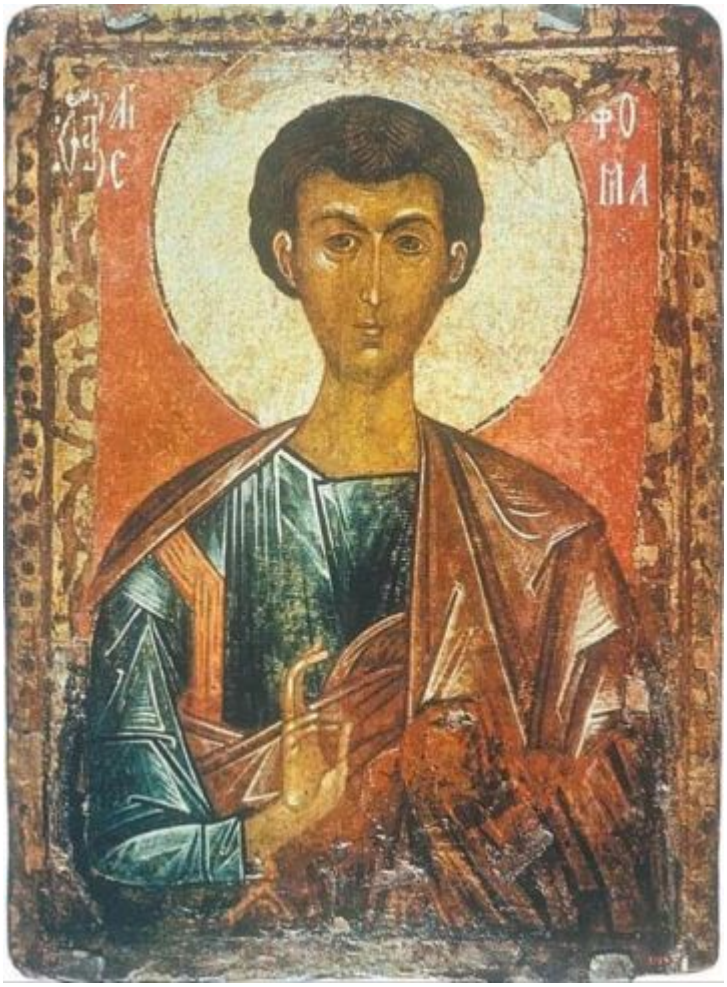
505. Чудо от иконы Богоматери Знамение. XV в. Новгородский музей

В сложении этой иконографии сыграла роль тенденция поздневизантийской культуры к изображению сцен поклонения чудотворным иконам Богородицы, через которые Богоматерь осуществляет Свое покровительство православному миру (ср. многочисленные изобразительные циклы Акафиста Богоматери). Складывалась и русская традиция изображения циклов чудес от прославленных русских чудотворных икон, с особой силой проявившаяся в живописи XVI–XVII вв. Большую роль сыграло

и тяготение новгородской культуры XV в. к прославлению собственной истории и древностей. В данном случае имело место и напоминание о победе новгородцев над суздальцами, которые рассматривались как предшественники москвичей, соперников Новгорода в XV в. Структура иконы искусно комбинирует иконографию Акафиста и приемы изображения битв в иллюстрациях к Псалтири, Октатевхах и хрониках, а выразительность фигур и групп, серебристый колорит, создающийся обилием белого (одежды и храмы) и голубого (шлемы воинов), делает икону одним из самых значительных произведений новгородской живописи.

Несмотря на целостность стиля новгородской иконописи на протяжении XV в., удается обнаружить в его эволюции определенные хронологические градации. Рождение нового стиля, с его необычайной яркостью цвета и силуэтно-плоскостным характером форм, приблизительно совпало с рубежом XIV и XV вв., то есть с тем самым временем, когда новый стиль, в его форме «неоэллинизма», появился на Руси. Первым его произведением в Новгороде, среди сохранившихся икон, является «Апостол Фома» (ГРМ, илл. 506), с поясным изображением, которая представляет собой местный, типично новгородский отклик на византинизирующие росписи церкви Архангела Михаила Сковородского монастыря, около 1400 г.

506. Апостол Фома. Начало XV в. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ



Повторены тип лика, форма рта, тонкая кисть руки и даже имитированы пышные складки. «Почвенная» традиция – в плотности композиции, яркости красного фона, стилизации линий, а главное – в патетическом характере образа, в героической осанке апостола, который похож на юного воина-мученика, например на св. Димитрия. Меньше конкретной местной окраски в иконе «Свв. Никола и Георгий» (ГРМ, илл. 507), которая имеет общие черты и с московскими произведениями, и со Сковородскими фресками – в изысканном, несколько манерном облике святых, особенно в позе и жесте св. Николы, в типе лика св. Георгия, в ритме эластичных дугообразных линий.

507. Свв. Никола и Георгий. Начало XV в. ГРМ

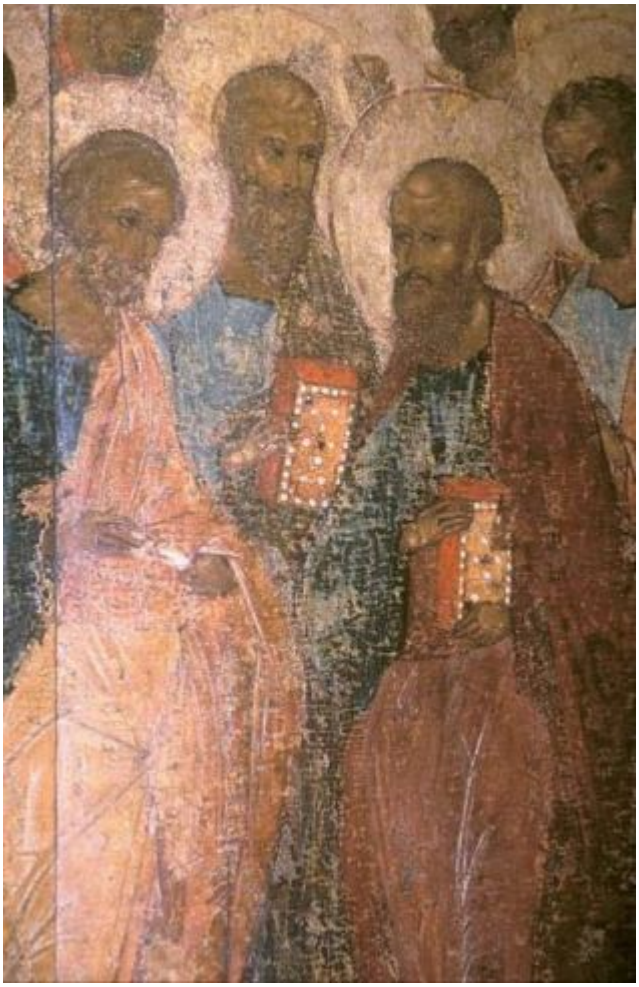
Несколько икон первой трети века перекликаются с московскими образами того же времени или исполнены под впечатлением московской живописи. Такова большая икона «Сошествие Св. Духа на апостолов» из новгородского Духова монастыря (илл. 508), отчасти «Двенадцать апостолов» из церкви Двенадцати апостолов (обе в Новгородском музее, илл.509:510). В первой из них задумчивые лики с полуприкрытыми глазами вызывают в памяти образы московской живописи около 1400 г. (отчасти и фрески Успенского собора в Звенигороде), коричневатый неяркий колорит восходит к искусству конца XIV в., а в геометризме композиции, с расположением фигур апостолов по строгой дуге проявляются местные привычки. Во втором памятнике, созданном около 1432 г., изображено задумчивое сопереживание, молчаливое соприсутствие апостолов, причем

сами апостолы представлены могучими и плечистыми, в ярких одеждах.

508. Сошествие Св. Духа на апостолов. Начало XV в. Из Духова монастыря в Новгороде. Новгородский музей

509. Собор двенадцати апостолов. Первая треть XV в. Из церкви Двенадцати апостолов в Новгороде. Новгородский музей

510. Собор двенадцати апостолов. Деталь. Первая треть XV в. Из церкви Двенадцати апостолов в Новгороде. Новгородский музей

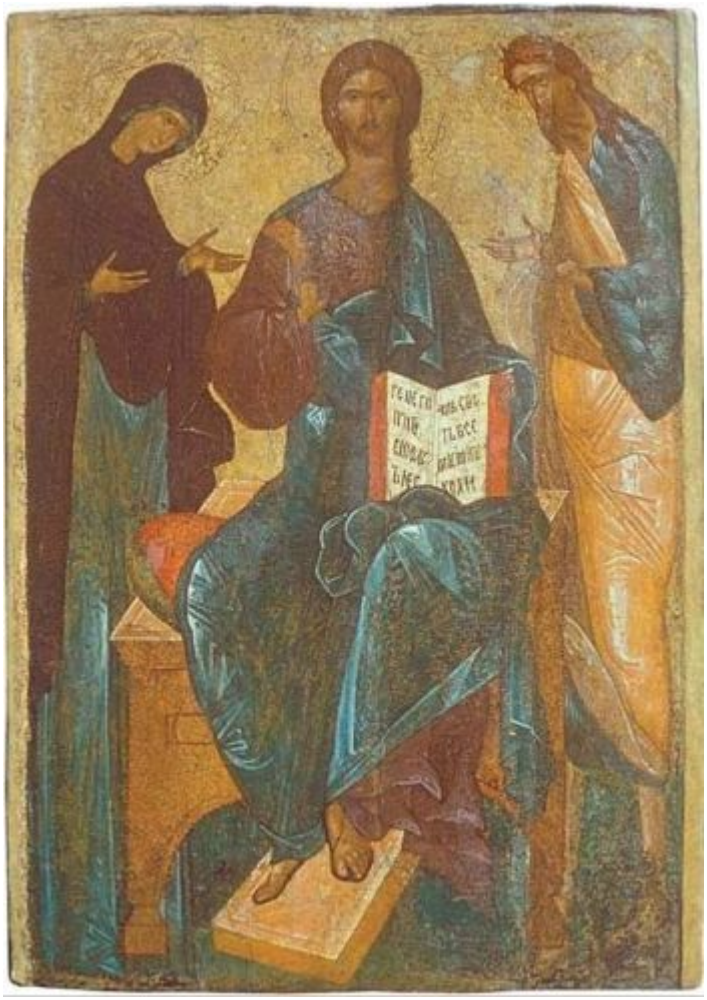


Среди новгородских произведений первой трети столетия выделяется несколько памятников, продолжающих одно из важных стилистических направлений русской живописи конца XIV в. Для этих икон характерны заостренные очертания фигур и драпировок, выразительные жесты хрупких, маленьких кистей рук, склонность к асимметрии форм, не только чистые (красный, синий), но и смешанные цветовые оттенки (коричневатые, сине-зеленые). Лики в этих иконах, с широкими подглазными тенями, похожими на отеки от недавних слез, с необычно маленькими подбородками, выражают щемящую скорбь. Большую роль в этих иконах играют позы, смиренные молитвенные жесты. Это искусство, родившееся в конце XIV в., отражает одну из граней проблематики исихазма, его призыв к молитве, нравственному совершенствованию, духовному очищению. Это художественное направление намечается в некоторых образах росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде, позже его можно угадать в

изысканных миниатюрах московского мастера на полях Киевской Псалтири 1397 г. в XV в. эстафета этого стилистического направления вновь перешла к Новгороду.

В новгородских произведениях XV в. прежние мотивы выражаются в форме более изысканной, тщательно отделанной, но, как правило, с повышенной экспрессией, которая издавна была присуща новгородскому искусству. Деисусный чин из собрания И.С. Остроухова (ГТГ) состоял по крайней мере из 11 фигур (кроме Христа с Богоматерью и Предтечей и двух архангелов, это были два апостола, два святителя и еще двое святых). Поскольку один из святых – это равноапостольный князь Владимир, в то время редко изображавшийся, то можно предположить, что этот чин был исполнен для надвратной Владимирской церкви новгородского Кремля, ремонтировавшейся в 1411 г. Уплотненная композиция центральной иконы, беспокойные линии одежд указывают на традицию XIV в. (илл. 511). Но второй мастер, участвовавший в создании чина и исполнивший, из тех что сохранились, иконы апостола Петра и князя Владимира (илл. 512), работал уже иначе: лики его персонажей умиротворенные, карнация относительно плавная, одежды сияют широкими, ровными цветными плоскостями.

511. Спас на престоле, Богоматерь, Иоанн Предтеча. Центральная часть деисусного чина. Начало XV в. Из собрания И.С. Остроухова. ГТГ



512. Св. князь Владимир. Из деисусного чина. Начало XV в. Из собрания И.С. Остроухова. ГТГ

Малоизвестное, но исключительное по своей художественной выразительности направление представлено иконой «Сошествие во ад», начала XV в. (Национальный музей в Стокгольме). В ее образах воплощена такая сердечность переживаний, человеколюбие Спасителя, искренность надежды и глубокая вера праведников и прародителей, что длинные изгибающиеся фигуры и утрированные жесты лишь усиливают остроту впечатления, придавая иконе некоторое сходство с псковскими произведениями (илл. 513).

513. Сошествие во ад. Начало XV в. Новгород. Стокгольм, Национальный музей

С новгородскими произведениями первой трети XV в. имеет сходство икона «Страшный Суд», находящаяся в Успенском соборе Московского Кремля (илл.514:515). Ее некрупные фигуры и широкие свободные участки золотого фона указывают на вкусы XV в. Обычно этот памятник относят к искусству Москвы (Е.А. Осташенко). Но вместо московской плавности и музыкальности композиция иконы строится скорее напряженно, с заостренными очертаниями, противопоставлениями масс. Чрезмерность драпировок на фигурах сидящих апостолов также напоминает о новгородской традиции. Лики апостолов из этой иконы находят некоторую аналогию в миниатюрах новгородского Шереметьевского Евангелия ГИМ, Муз.364. (илл. 524) Икона могла быть написана в Москве, в начале XV века приглашенным новгородским художником, воспринявшим изящество московского искусства, либо исполнена «промосковским» мастером в Новгороде и привезена в Москву в XVI в. в числе многих других новгородских древностей.

514. Страшный Суд. Первая треть XV в. Успенский собор Московского Кремля

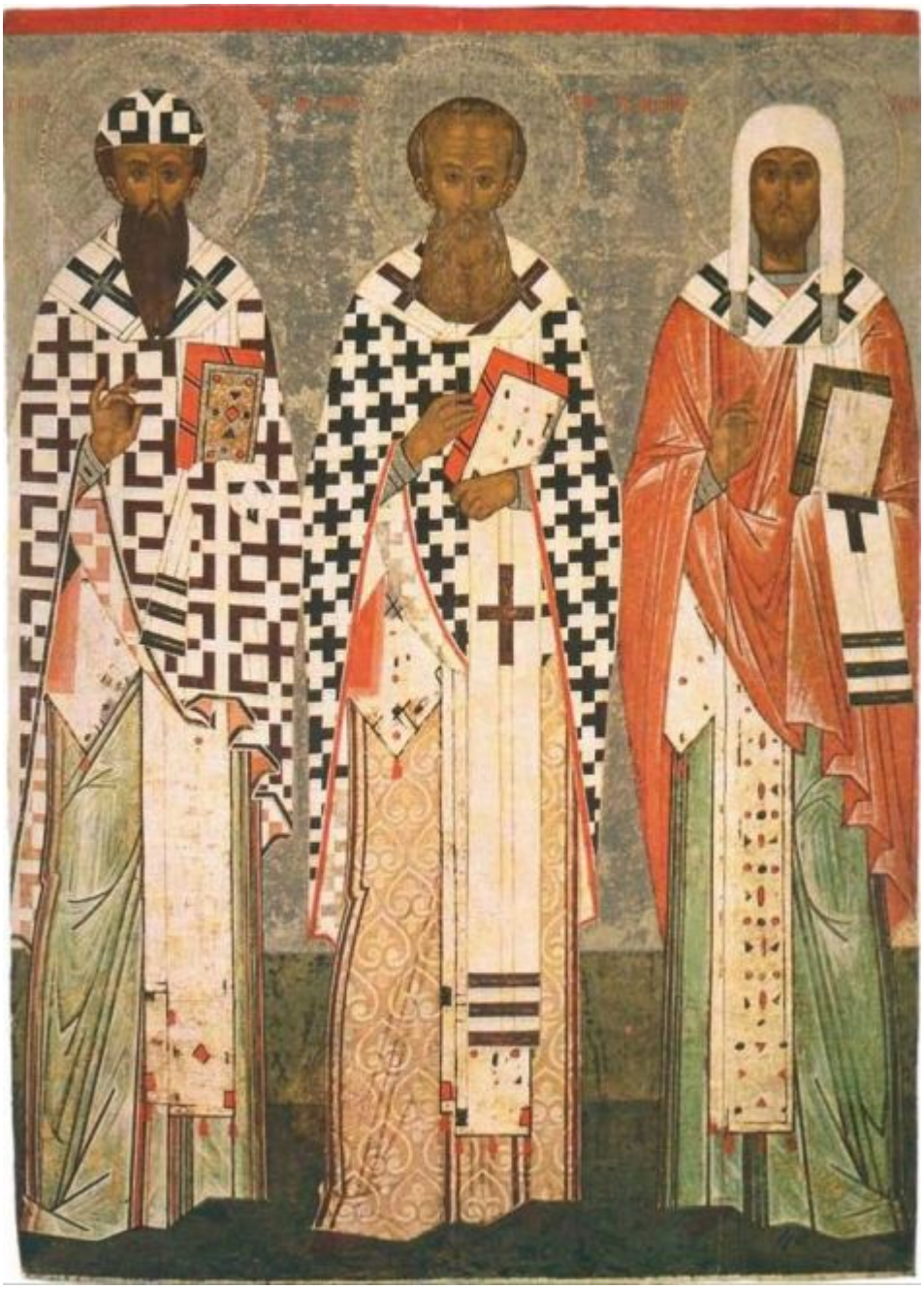
515. Апостолы из иконы «Страшный Суд». Первая треть XV в. Успенский собор Московского Кремля

Перелом, произошедший в русской живописи около середины XV в., протекал в искусстве Новгорода, в силу консервативности местной культуры, не в столь острой форме, как в Москве. Но и здесь он достаточно заметен – в стилизации фигур, сокрытии строения фигуры под условными драпировками, усилении линейного ритма, абстрактности форм. В ликах из лучших новгородских произведений второй половины – конца XV в. очевидны новые оттенки духовной жизни, ориентация на этическую, нравственную сторону образа. Святые на иконах отличаются кротостью, тишиной, внимательной добросердечностью. Таковы, например, иконы «Свв. Иаков Иерусалимский, Никола и Игнатий Антиохийский» в ГРМ (первый из них назван «Брат Божий», а третий – «Богоносец») из Муромского монастыря на Онежском озере

(илл. 516), «Свв. Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский» из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода (Новгородский музей, илл. 517), иконы из иконостаса Никольской церкви, Гостинополье (ГТГ, ГРМ, ГИМ, Музей-квартира П.Д. Корина, собрание банка «Интеза») (илл. 519). При этом новгородские мастера сохраняют самостоятельный художественный язык, оперируя острыми, клиновидными линиями, уплотненными композициями.

516. Святители Николай Мирликийский, Иаков Иерусалимский, Игнатий Антиохийский. Вторая половина XV в. Из Муромского монастыря на Онежском озере. ГРМ

517. Свв. Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский. Конец XV в. Из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода. Новгородский музей



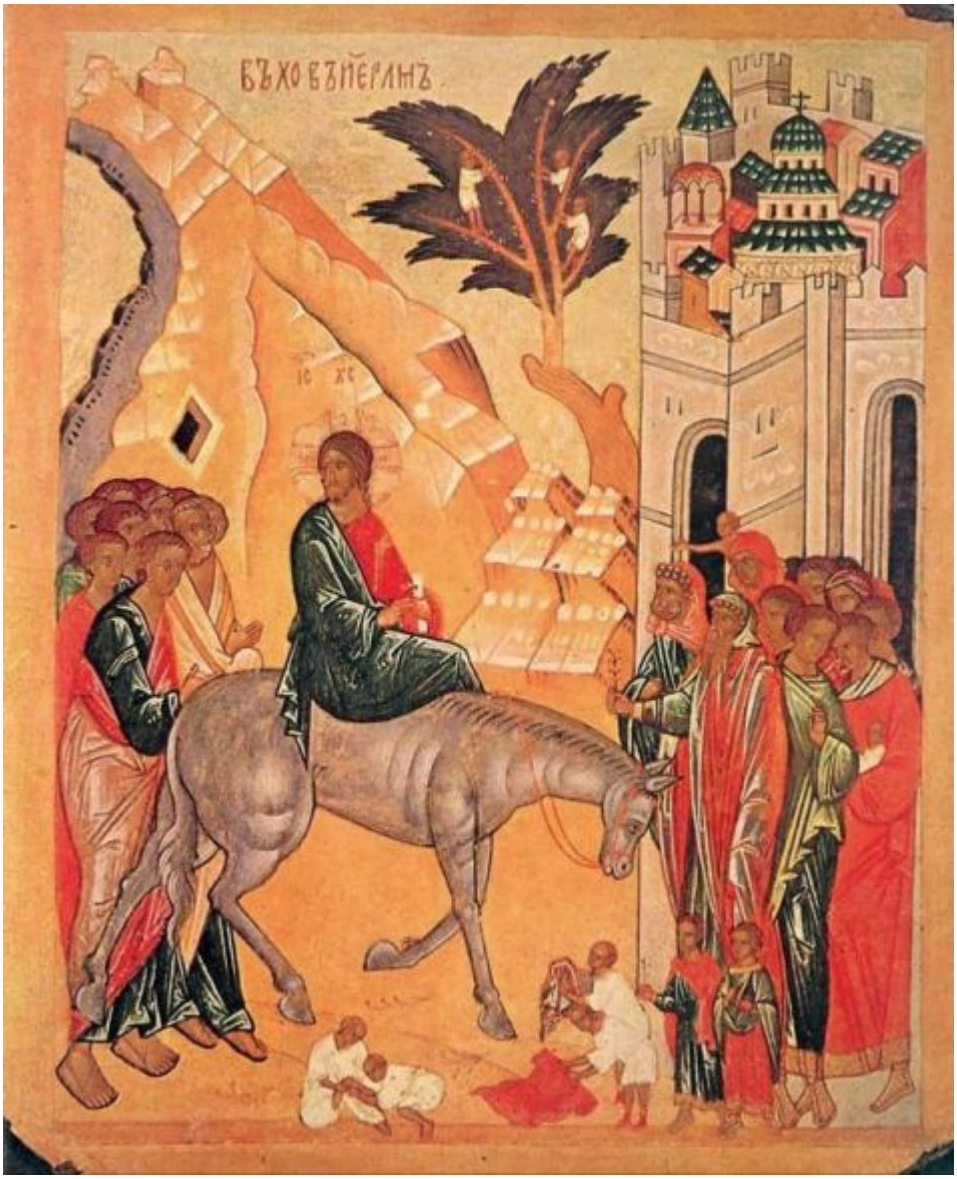
518. Воскрешение Лазаря. Около 1497 г. Из праздничного ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

519. Рождество христово. Конец XV в. (около 1475 г. ?). Из праздничного ряда иконостаса Никольской церкви в Гостинополье. Собрание банка «Интеза». Галерея «Палаццо Монтанари» в Виченце, Италия

К концу XV в. новгородская иконопись, под воздействием общерусских тенденций, становится более каллиграфичной, рафинированной, приобретает изящество форм. Это лучше всего заметно в серии Софийских таблеток (илл.520:521) – маленьких двусторонних иконок, написанных не на дереве, а на загрунтованном холсте и имевших несколько функций; в частности, их выкладывали на аналой в день того или иного праздника или памяти того или иного святого. Такие

иконки-«святцы» имелись в XV в. и в других крупны русских храмах, но в Новгороде сохранилась наиболее полная серия из 25 иконок. Они были созданы в правление архиепископа Геннадия (1484–1504), взявшего на себя нелегкий труд организации новгородской жизни после присоединения к Москве, задачу сохранения и обновления традиций.

520. Вход в Иерусалим. Софийская таблетка. Конец XV в. ГТГ



521. Свв. князья Владимир, Борис и Глеб. Софийская таблетка. Конец XV в. Музей-квартира П.Д. Корина

В другой форме сказались перемены в иконе «Покров» (Галерея Палаццо Монтанари, Виченца, илл. 522). Ее схема – новгородская: пятиглавый храм, четкие регистры и группы, ангелы поднимают над Богоматерью красную ткань. Композиция стала, пожалуй, даже более плотной, чем раньше, поскольку количество персонажей увеличилось (в соответствии с московской версией), а пропорции фигур остались по-новгородски крупными, тяжелыми. Вверху, по обеим сторонам Богоматери, представлены апостолы, а также Иоанн Предтеча и один епископ (св. Николай?). Внизу появилась фигура Романа Сладкопевца на амвоне, и, кроме императора и патриарха, также группы святых – мучеников и преподобных. Самым важным новым качеством «Покрова» является живопись ликов – тонких, с мелкими чертами, с полуприкрытыми, как в дионисиевских произведениях, глазами.

522. Покров. Конец XV в. Собрание банка «Интеза». Галерея «Палаццо Монтанари» в Виченце, Италия

Новгородские иллюстрированные рукописи

Новгородских лицевых рукописей сохранилось меньше, чем икон, но все же достаточно, чтобы убедиться и в разнообразии содержащихся в них стилистических оттенков, и в очаровании большинства этих произведений, с их деликатной, тонкой живописью, с их сосредоточенными, задумчивыми ликами. При создании книжных иллюстраций художники, как и переписчики текстов, в большей степени зависели от образцов, чем те же мастера при написании икон или фресок. Вот почему в украшении новгородских рукописей XV в. угадываются и византийские, и южнославянские прототипы, и, в меньшей мере, московские образцы. Но больше всего чувствуется своеобразие новгородского мышления, которое способно было создавать образы то патетические, то тонко эмоциональные. Большая часть рукописей XV в. написана на бумаге, широко вошедшей в употребление. Но некоторые новгородские манускрипты, особенно роскошные напрестольные Евангелия апракос, еще исполнялись на пергамене, который ассоциировался с древней традицией и особо парадным обликом и предназначением (это Шереметьевское Евангелие и рукопись 1468 г.).

Миниатюры Рогожского Евангелия тетр (оно до поступления в библиотеку принадлежало Старообрядческой общине при Рогожском кладбище в Москве) 1420-х – начала 1430-х гг. (по филиграням), РГБ, Рогожск., № 138 (илл. 523), исполнены энергично, многокрасочно, с нагруженными композициями, развевающимися драпировками, плотной пастозной живописью, решительными позами юных существ – персонификаций Божественной Премудрости, которые помогают евангелистам выполнить свою миссию. Но импульсивность, идущая от палеологовского искусства XIV в., смягчается благодаря округленным очертаниям форм и, главное, благодаря ласковым, почти улыбающимся ликам евангелистов. Миниатюры Рогожского Евангелия несколько напоминают сцены «Четырехчастной» иконы из новгородской Георгиевской церкви

(ГРМ), но исполнены более свободно, без кристалличности форм.

523. Евангелист Лука, с Софией Премудростью Божией, пишущий икону Богоматери. Миниатюра Рогожского Евангелия. Первая четверть XV в. РГБ, ф. 247 Рогожск, № 138

Иконография евангелистов с Премудростью, принесенная в Новгород из византийского или южнославянского искусства (возможно, через Афон), отвечала русскому стремлению наглядно передать возвышенность и боговдохновенность труда евангелистов (ср. фрагмент Царских врат из Твери, ГРМ). Евангелист Лука, хотя и изображен в рукописи Евангелия, пишет не книгу, а икону (известно предание, что он первый изобразил Богоматерь, застав Ее в живых). В иконописи ему тоже помогает Премудрость, как другим евангелистам в сочинении текстов: эта иконография является оригинальным творчеством новгородцев или использованием редкого, не дошедшего до нас византийского образца. Композиция подчеркивает божественное происхождение икон и доходчиво аргументирует справедливость догмата иконопочитания, оспаривавшегося сторонниками русских ересей конца XIV–XV вв.

В отличие от миниатюр Рогожского Евангелия, с их по-иконному яркой и фактурной живописью, в Евангелии апракос графини Шереметьевой (ГИМ, Син. 364) эмоциональность выражена прозрачностью живописи, голубыми рефлексами символического небесного света, стремительными диагональными линиями и вдохновенным выражением на тонких большелобых ликах. Лучшая из четырех миниатюр изображает Иоанна Богослова, среди скал, около пещеры на острове Патмос, взволнованно вслушивающегося в небесный глас и обернувшегося к небесному лучу (илл. 524). Подняв руку, в движении и сложном ракурсе, он словно стремится вобрать благодать в открытую ладонь, а через другую руку, положенную на голову Прохора, передать ему смысл откровения.

524. Иоанн Богослов. Фрагмент. Миниатюра Шереметьевского Евангелия. Около 1430-х гг. ГИМ, Син. 364

Миниатюры Шереметьевского Евангелия в стилистическом отношении как бы приподнимаются над признаками и приемами

локальных школ, подобно некоторым новгородским иконам первой трети XV в. Искусство такого рода смягчает мотивы позднепалеологовской живописи, стилизует их и переходит от образов драматических к изображениям лирическим и хрупким.

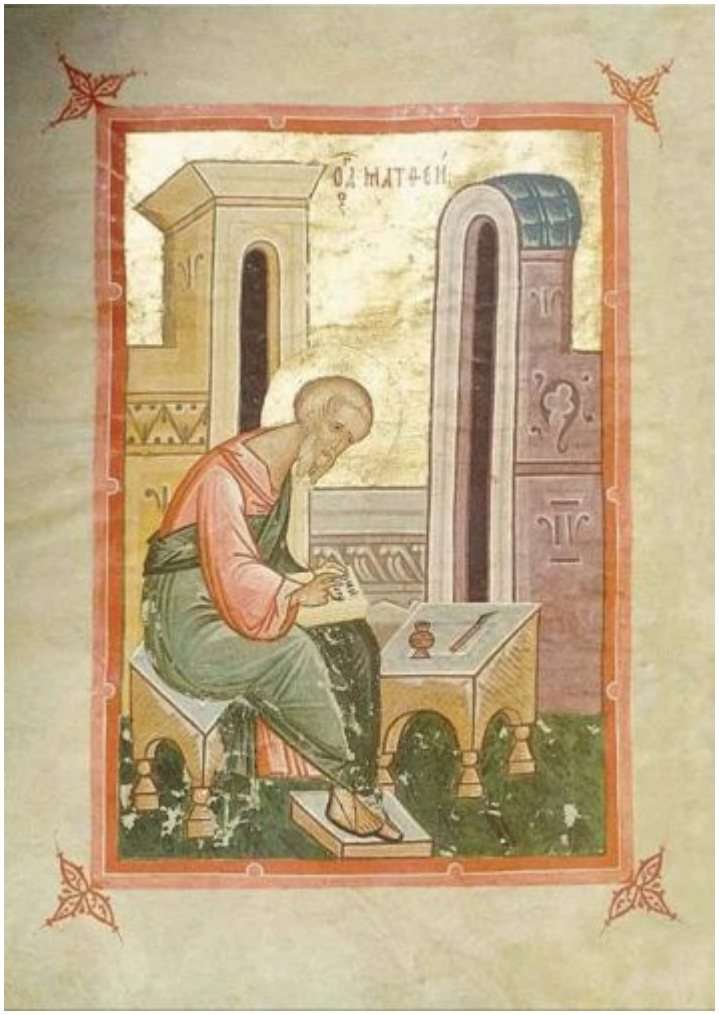
В Служебнике Вяжищского монастыря, около 1438–1441 гг., РНБ, Соф. 1537, хрупкость форм и душевная мягкость заявляют о себе еще более открыто (илл. 525). Св. Николай, изображенный в Служебнике не только в качестве великого совершителя литургии и почитаемого святого, но и в качестве патрона Вяжищского Никольского монастыря близ Новгорода, выглядит не как великий и прославленный епископ-чудотворец, а как добросердечный молитвенник, «печальник» за христиан. В его облике есть что-то народное, крестьянское. Тератологический орнамент этого Служебника для XV в. уже архаичен. Его выбор, видимо, отражает специфические вкусы заказчика (возможно, архиепископа Евфимия II) или мастеров.

525. Миниатюра «Св. Николаи и начальный лист литургии. Из Служебника Вяжищского монастыря. Около 1438–1441 гг. РНБ, Соф. 1537

Более существенные перемены происходят в середине века, а именно в 1450–1460-х годов, отражая, вероятно, изменения во всей русской живописи. Великолепное Евангелие апракос было заказано в 1468 г. для Никольского Островского монастыря видным чиновником архиепископского двора, «ключником» хлебных запасов Пименом (Истра, Московский областной краеведческий музей) (илл.526:527). Его плетеный «балканский» орнамент исполнен с такой роскошью золотых контуров и синих и зеленых фонов, что воспринимается как новгородская параллель роскошным «византийским» орнаментам московских рукописей времени Дионисия. В миниатюрах формы стали как бы вычищенными, с нейтральной ровной поверхностью, что отвечает стилю московской живописи того же времени. Лучшее в миниатюрах 1468 г. – лики, с печальными глазами и грустно приподнятыми бровями, наполненные той тихой сосредоточенностью светлой души, какая явно предвосхищает типы и образы Дионисия. Лики евангелистов похожи по типу на некоторые образы новгородских икон, например, на изображение апостола Петра из деисусного чина в Гостинополье (ГТГ), но отличаются более мягким выражением, по сравнению с суровым ликом апостола.

526. Начальный лист чтений на Пасху. Из Островского Евангелия. 1468 г. Московский областной краеведческий музей, Истра

527. Евангелист Матфей. Миниатюра Островского Евангелия. 1468 г. Московский областной краеведческий музей, Истра



В стиле новгородских миниатюр последней трети XV в. намечаются две тенденции. В одних рукописях все заметнее становятся хрупкость, изящество, элегантность, уменьшение форм. Таков, например, Служебник Гостинопольского монастыря, РНБ, Соф. 531, исполненный около 1475 г. Начальные листы трех литургий (Иоанна Златоуста, Василия Великого и Григория Двоеслова, то есть Преждеосвященных Даров) украшены нежнейшими голубыми заставками, а из портретов авторов литургических текстов два вырваны (возможно, понравились каким-то коллекционерам XIX в.). изображение Василия Великого на оставшейся миниатюре носит камерный характер (илл. 528). Св. Василий, чья маленькая фигура выглядит особенно хрупкой на широком пространстве золотого фона, растроганно взирает на десницу Господа в небесах, развертывая свиток с началом своей литургии.

528. Миниатюра с Василием Великим и начальный лист текста Литургии. Из Гостинопольского Служебника. Около 1475 г. РНБ, Соф. 531

В Библии 1499 г., ГИМ, Син. 915, созданной по заказу архиепископа Геннадия в качестве первого на Руси манускрипта с полным составом ветхозаветных книг, имеется только одна миниатюра, включенная в заставку перед началом текста. Стилизованные стебли, листья, цветы и плоды образуют в центре заставки миндалевидную форму, внутри которой помещено изображение пророка Моисея, в традиционной иконографии писца, составителя священного текста (илл. 529). ясно, что Моисей изображен как автор Пятикнижия, открывающего Ветхий Завет.

529. Заставка с изображением пророка Моисея. Из Геннадьевской Библии 1499 г. ГИМ, Син. 915

Гостинопольский Служебник и Геннадьевская Библия выделяются принципами своего оформления среди рукописей русской художественной традиции. Большинству русских миниатюр свойственна скорее монументальность, они сопоставимы с иконами, а иногда и с фресками, тогда как названные две рукописи относятся к другой линии – камерных изображений и поистине миниатюрного понимания формы, с мелким масштабом и тщательной, ювелирной проработкой.

В других новгородских рукописях позднего XV в. сохраняется крупная форма. Апостол 1480-х гг. из собрания московского коллекционера Черткова, ГИМ, Чертк. 167, содержит шесть миниатюр с портретами авторов – апостолов Луки, Иакова, Петра, Иоанна Богослова, Иуды и Павла, которые исполнены тремя художниками, работавшими в относительно монументальной манере, напоминающей если не фреску, то иконопись. Крупные фигуры посажены среди тесно поставленной мебели, перед словно надвигающимися друг на друга постройками. Все апостолы – не только составители своих текстов, но проповедники, служители учения, поэтому в каждой миниатюре изображены и книги, и листы, и свитки, по которым авторы сверяют свои тексты. Своего апогея этот прием достигает в миниатюре с апостолом Павлом (илл. 530), где изображены все 14 его посланий. Из них 12 лежат, словно на библиотечном стенде, а два последних обозначены на свитках,

которые апостол держит на коленях. Такой прием подчеркивает не только трудолюбие апостолов-проповедников, но их причастность к записанному тексту, Писанию.

530. Апостол Павел, со своими сочинениями. Миниатюра Чертковского Апостола. Последняя четверть XV в. ГИМ, Чертк. 167

Еще более внушительное впечатление производят изображения евангелистов в Валаамском Евангелии апракос,

переписанном в 1495 г. в Валаамском монастыре, на Ладожском озере, к северу от Новгорода, для пригородного хутынского монастыря (БАН, 24. 4. 26) (илл. 531). Правда, орнамент и миниатюры были, видимо, исполнены мастерами в Новгороде. Фигуры евангелистов в миниатюрах этой рукописи – очень крупные, постройки же чуть уменьшены, так что евангелисты выглядят почти гигантами. Энергия форм и суровость ликов усиливают внушительность изображений. Поворот к повышенной монументальности, к укрупненной форме выдает какие-то воспоминания о ранних мотивах, о великих образах XIV в.

531. Миниатюра «Евангелист Иоанн с Прохором» и начальный лист текста чтений на Пасху. Из Валаамского Евангелия. 1495 г. БАН, 24. 4. 26

Псковская живопись

XV век для Пскова – эпоха наивысшего расцвета, экономического благополучия, самостоятельности псковских политических и церковных структур. Искусство Пскова в это время следует устойчивым и внешне однотипным художественным формулам, как будто стараясь тем самым подчеркнуть незыблемость и неизменность псковского жизненного уклада. Эти особенности порой делают сложной датировку отдельных памятников, поскольку в них главным оказывается традиционализм, частое обращение к старым образцам, наработанным композиционным и иконографическим схемам, но тем не менее и здесь, иногда подспудно, находят выражение новые художественные идеи, определяющие общее своеобразие русской живописи XV столетия.

Для псковской живописи XV в., как и для всего русского искусства в целом, характерно снижение пафоса экспрессии, свойственного произведениям предшествующего столетия, преобладание статичных форм, чередование ритмики повторяющихся плавных контуров, гармоничное построение колорита, сосредоточенность образов, настраивающее зрителя на тихую углубленную молитву. Однако все эти общие характеристики следует применять к псковским иконам и фрескам с известной поправкой на своеобразие этой школы. Внутреннее напряжение духа, сдерживаемое внешне статичными и как бы успокоенными формами, присутствует в псковском искусстве, может быть, в еще более определенном виде, чем в живописи XIV века. По-прежнему художники используют специфически псковский колорит с преобладанием насыщенных и темных коричневых, красных и зеленых тонов, на фоне которых все также сияют вспышки яркой киновари или белильных «жемчугов» и складок одежд. Но в целом колористический строй становится более сдержанным, построенным на сочетании сближенных тонов, контраст уступает место гармонии. В письме ликов утверждается особый псковский физиогномический тип, в котором подчеркнута

структура широкого скуластого лица с крупными чертами и особо выделяющейся конструкцией носа с немного гипертрофированным утолщением на конце. Псковские образы XV в. – основательны и целеустремленны, их спокойно направленные на зрителя взгляды отражают ясность и незыблемую определенность жизненной позиции, просветленность и твердость веры. Экспрессивная выразительность произведений позднего XIV в. уступает место духовной сосредоточенности и психологизму. Но псковские святые чужды мистической отрешенности произведений московского круга. Напротив, жизненность и метафизика непостижимым образом соединяются в них в гармонии и целостности.

Существо произошедших в псковском искусстве перемен хорошо демонстрирует икона раннего XV столетия с изображением и трех вселенских святителей – Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова, и св. мученицы Параскевы Пятницы (ГТГ, илл. 532). Икона написана в подчеркнуто сдержанной цветовой гамме, что призвано выявить строгость образа. Лики святых с обостренными чертами, впалыми щеками анахоретов и горящими взглядами проповедников имеют акцентирована аскетичный вид, но их мистицизм не умозрителен, а активно направлен во вне, на зрителя, в мир. В иконе много реминисценций искусства позднего XIV века – лики по-прежнему обладают рельефной пластикой и проработаны активной линейной пробелкой, как будто призванной подчеркнуть эмоциональную приподнятость святых. Однако в целом образ оказывается более сдержанным, исполненным чуть иератичного достоинства и величия.

532. Три святителя и Параскева Пятница. Первая четверть XV в. ГТГ

Так называемый «Пароменский» Деисусный чин, созданный около 1445 г. для городской церкви Успения с Пароменья (у парома через реку Великую) (Псковский музей, илл. 533), представляет собой редкий пример полностью сохранившегося апостольского деисуса, в котором, помимо Богоматери, Иоанна Предтечи и двух архангелов, представлены все 12 апостолов. Плотный и глубокий колорит иконы дополнен некогда обильными золотыми ассистами, которые полностью покрывали одежды апостолов, сияя на фоне насыщенных красок и формируя пластику их крупных скульптурно выразительных и немного грубоватых фигур. В ликах, при всей их контрастности, со всей очевидностью проявляется тяготение к пластической проработке формы, создающей рельефный светотеневой переход, в котором пробела играют уже второстепенную роль.

Монументальная пластика образов дополнена объемными накладными нимбами, которые отныне станут одним из излюбленным приемов псковских иконописцев.

533. Апостол Марк. Около 1444 г. из деисусного чина церкви Успения с Пароменья во Пскове. Псковский музей

Иную сторону псковской живописи середины XV столетия отражает «Сошествие во ад» (Псковский музей, илл. 534). Все художественные формулы, вырабатываемые псковскими

художниками на протяжении более полутора столетий, в этой иконе стараются быть доведенными до простого совершенства и найти ясное и сконцентрированное выражение. Икона написана в легкой и подвижной манере, краски становятся прозрачными, а пробела ложатся едва уловимыми, стекающими бликами, лишь намечая форму, но очень точно подчеркивая структуру фигуры и вектор ее движения. Живопись как будто освобождается от традиционно псковской весомости и некоторой тяжеловесности, но в то же время сохраняет корневые черты, формирующие неповторимый облик псковской иконы XV в. Мы видим все тот же темно-насыщенный колорит со вспышками ярких цветовых пятен, внутренняя напряженность образов сочетается с величественной устойчивостью фигур, а вся икона имеет идеальную композиционную выверенность и иконографическую насыщенность сюжета, который получит в псковском искусстве второй половины XV – начала XVI столетий необычайную популярность (известно 5 ее реплик, в том числе икона конца XV в. в ГРМ из города Острова).

534. Сошествие во ад. Середина XV в. Псковский музей

Икона «Сошествие во ад» намечает появление в псковском искусстве XV в. пласта элитарной культуры, рассчитанной на тонкое вкусовое восприятие и, вероятнее всего, связанной с высшей боярско-купеческой средой Пскова. Представителями именно этой среды, судя по вкладным надписям, были заказаны в 1465 г. росписи церкви Успения в селе Мелетово – небольшой в настоящее время деревне в 40 км от Пскова, стоявшей на некогда оживленном торговом тракте, который соединял Псков с

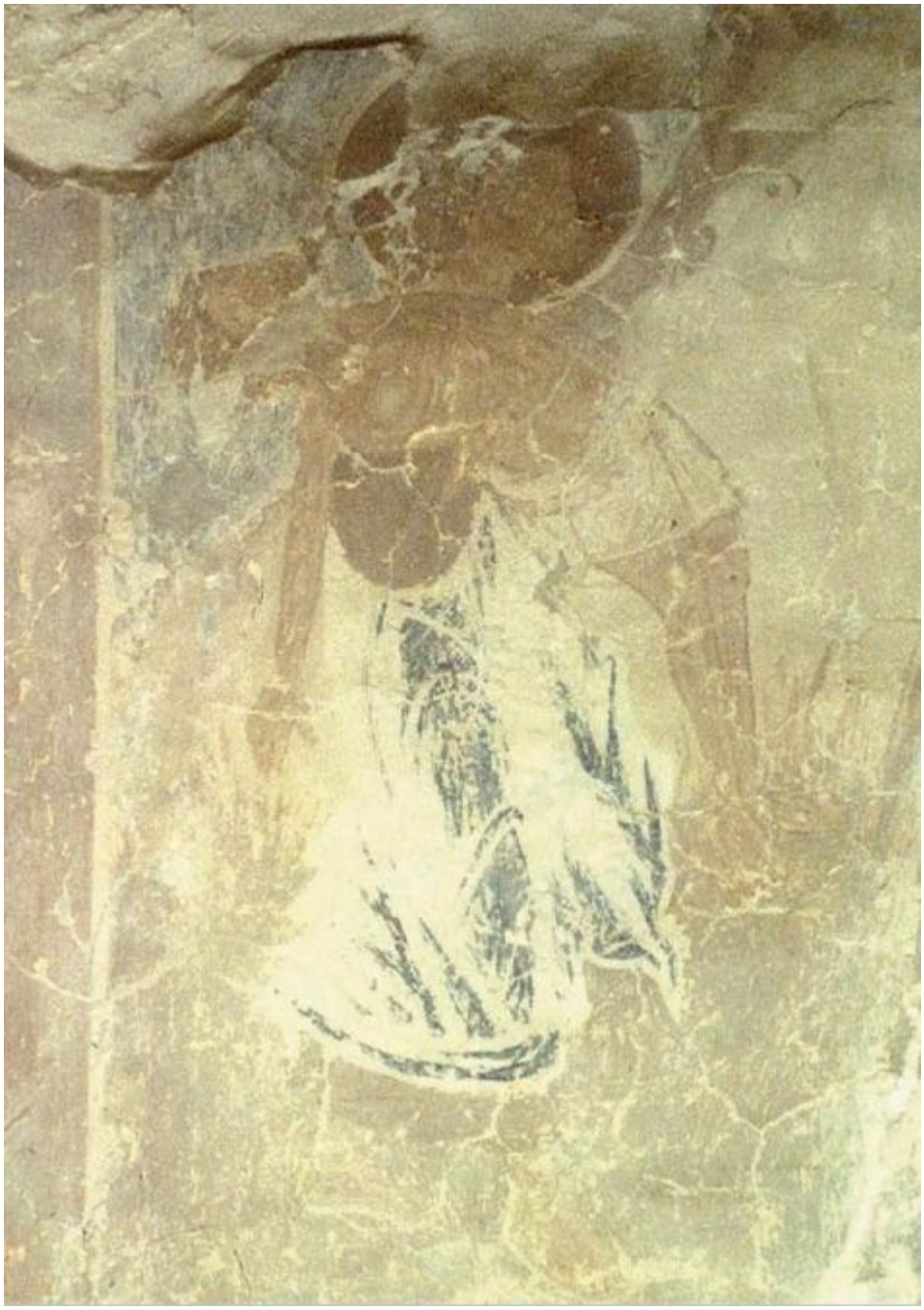
Новгородом и Москвой. Росписи церкви дошли до нас фрагментарно, что осложняет анализ многих изображений, но, несмотря на значительные утраты, даже при беглом ознакомлении с памятником становится очевидной неординарность его иконографической программы и высочайшее художественное качество исполнения фресок.

Общая система декорации Успенской церкви не выходит за рамки традиционного содержания. В куполе изображен Пантократор в окружении небесных сил, ниже расположены фигуры пророков (илл. 535), паруса отведены под фигуры евангелистов, своды и стены рукавов подкупольного креста занимают евангельские сцены и сюжеты, посвященные Богородице и престольному празднику Успения. Однако детальный анализ росписи позволяет выявить здесь множество чрезвычайно редких, а порой и уникальны иконографических сюжетов и деталей, не встречающихся в таком обилии ни в одном русском храме этого периода. Так, «Служба св. отцов» в алтаре дополнена «Тайной вечерей» и «Омовением ног», а в жертвеннике расположены сцены «Зосима причащает Марию Египетскую», «Жертвоприношение Авраама», «Видение Василия Великого», «Видение Петра Александрийского», а также уникальный сюжет, где апостол Петр благословляет лежащую на смертном одре Галлу Милостивую – одну из прославленных Италийских монахинь, чье жизнеописание было составлено св. Григорием Двоесловом (илл. 536). Страстной цикл включает, например, изображение Христа, несущего бездыханное тело благоразумного разбойника в рай, а также «Уверение Фомы», где Христос представлен на фоне гроба, из которого только что восстал (илл. 537). В этих и других сюжетах выпукло проявляется главная специфика иконографического мышления псковских художников: книжная премудрость и отличное знание иконографических сюжетов, понимание их глубинного символического значения сочетаются с почти наивной простотой изложения, за которой угадывается глубокая и искренняя вера, буквально воплощающая слова Христа: «Если не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф.18:3).

535. Пророк Аарон. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

536. Петр благословляет Галлу милостивую. Фреска церкви Успения в Мелетове.1465 г.

537. Христос несет благоразумного разбойника в Рай. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.



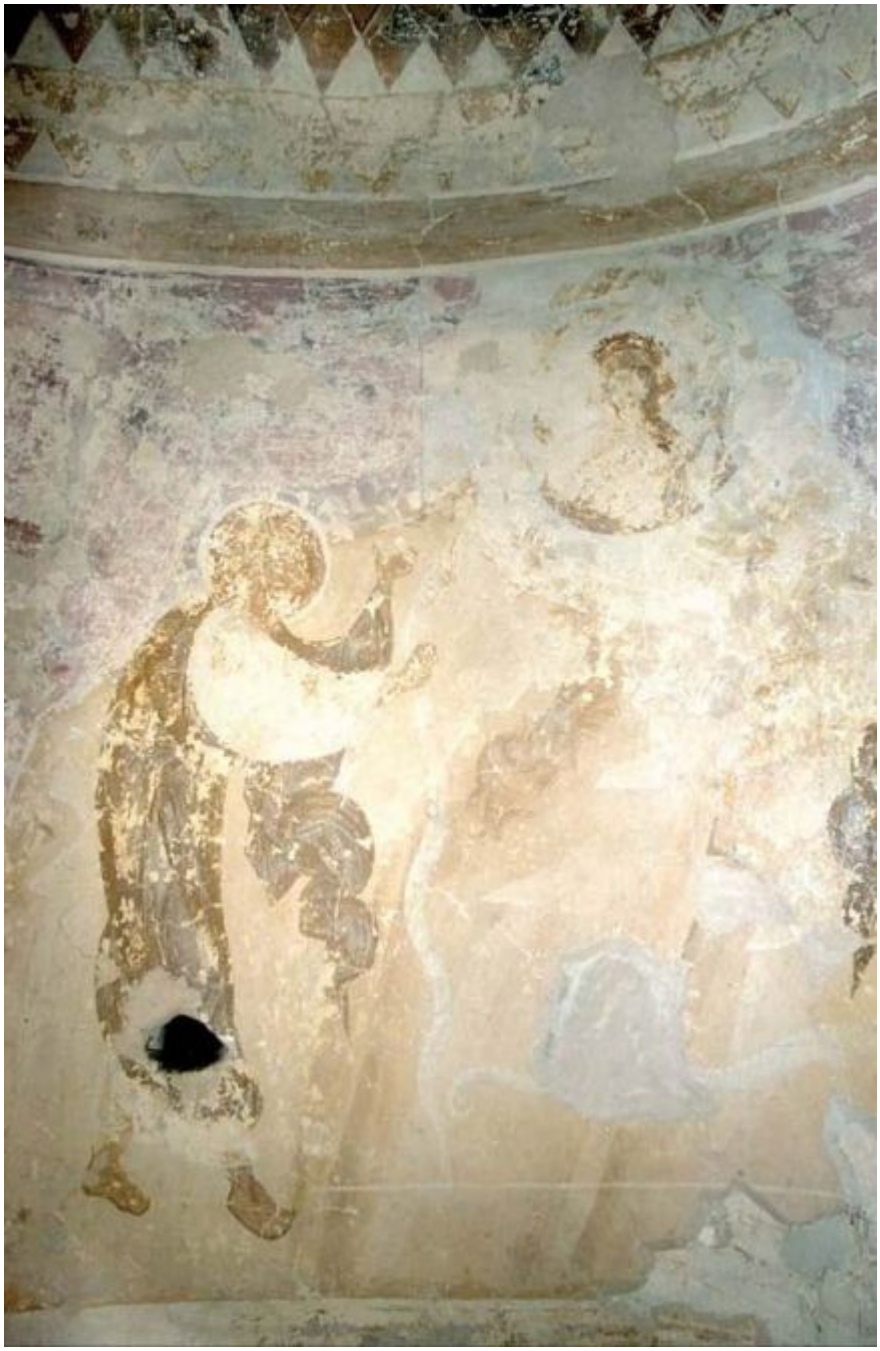
Значительное место в росписи Успенской церкви занимали ветхозаветные сюжеты и иллюстрации различных житийных, апокрифических или нравоучительных сказаний, которые сосредоточены в западной части храма. Среди них выделяется цикл сюжетов, посвященный сказаниям о явлениях Богоматери. Наиболее показательна иллюстрация «Сказания о явлении Богоматери скомороху» (илл. 538), где изложена история скомороха, поносившего в цирке Богоматерь, за что он был

наказан чудесным отсечением рук и ног, а затем, после раскаяния, был исцелен Самой Богородицей. В юго-западном объеме под хорами, а также в небольшом помещении на самих хорах, сохранилось несколько сцен из цикла, видимо, посвященного деяниям архангела Михаила. Здесь представлены такие сюжеты, как «Канон на исход души», «Моисей и Аарон у Скинии Завета», «Пророк Нафан осуждает Давида», «Жертвоприношение Ильи на горе Кармил», «Архангел Михаил побивает войско Навуходоносора», «Чудо о Флоре и Лавре». Нетрадиционно представлены и пророки в барабане, где их фигуры сопровождают различные символические изображения (процветший жезл в руках Аарона), Даниил, который держит в руках головы трех своих спутников Азарии, Анании и Мисаила (илл. 539). Более того, Моисей в восточном простенке барабана представлен не в виде одиночной фигуры, а как участник двух сцен – «Явления Неопалимой купины» и «Чуда превращения змеи в жезл» (илл. 540). Здесь, как и в росписях собора Снетогорского монастыря, вновь отчетливо звучит особенное пристрастие псковского искусства к ветхозаветным темам, которое станет основой для развития аллегоризма в русской живописи эпохи Ивана Грозного.

538. Сказание о явлении Богоматери скомороху. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

539. Пророк Даниил. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

540. Явление Моисею неопалимой купины. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.



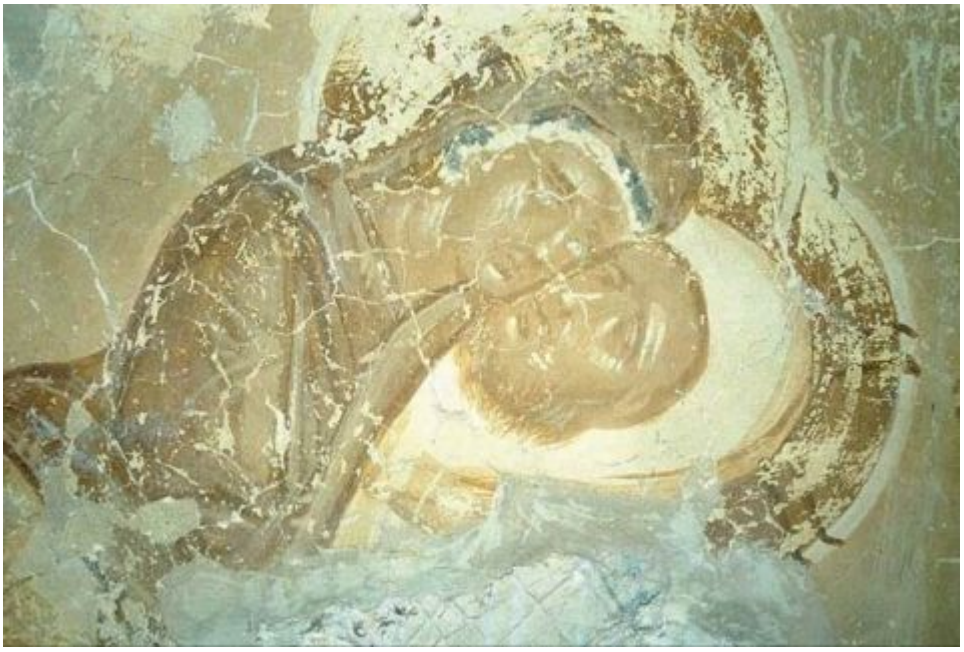
Среди псковских памятников XV столетия мелетовские фрески являют собой пример наиболее рафинированного искусства. Утонченность художественного вкуса и иконографической мысли говорят о том, что их мастера вышли из самых элитных художественных кругов Пскова. Наиболее сохранные участки этих росписей, такие как «Сретение» (илл. 541) или «Положение во гроб» (илл.542:543), выдают руку опытнейших художников, которые в быстрой технике фрески

сумели достичь иконной тщательности в проработке живописных форм. Прекрасное понимание пропорций, безукоризненное владение рисунком, тончайшая цветовая нюансировка, создающая при традиционно сдержанном псковском колорите цветовые градации удивительной изысканности и красоты, – все это ясно свидетельствует об истинном расцвете псковской фрески в середине XV столетия. В то же время, здесь отчетливо проявляется тенденция к созданию более камерного образа, что находит продолжение в современных мелетовским росписям памятниках иконописи.

541. Сретение. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

542. Положение во гроб. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

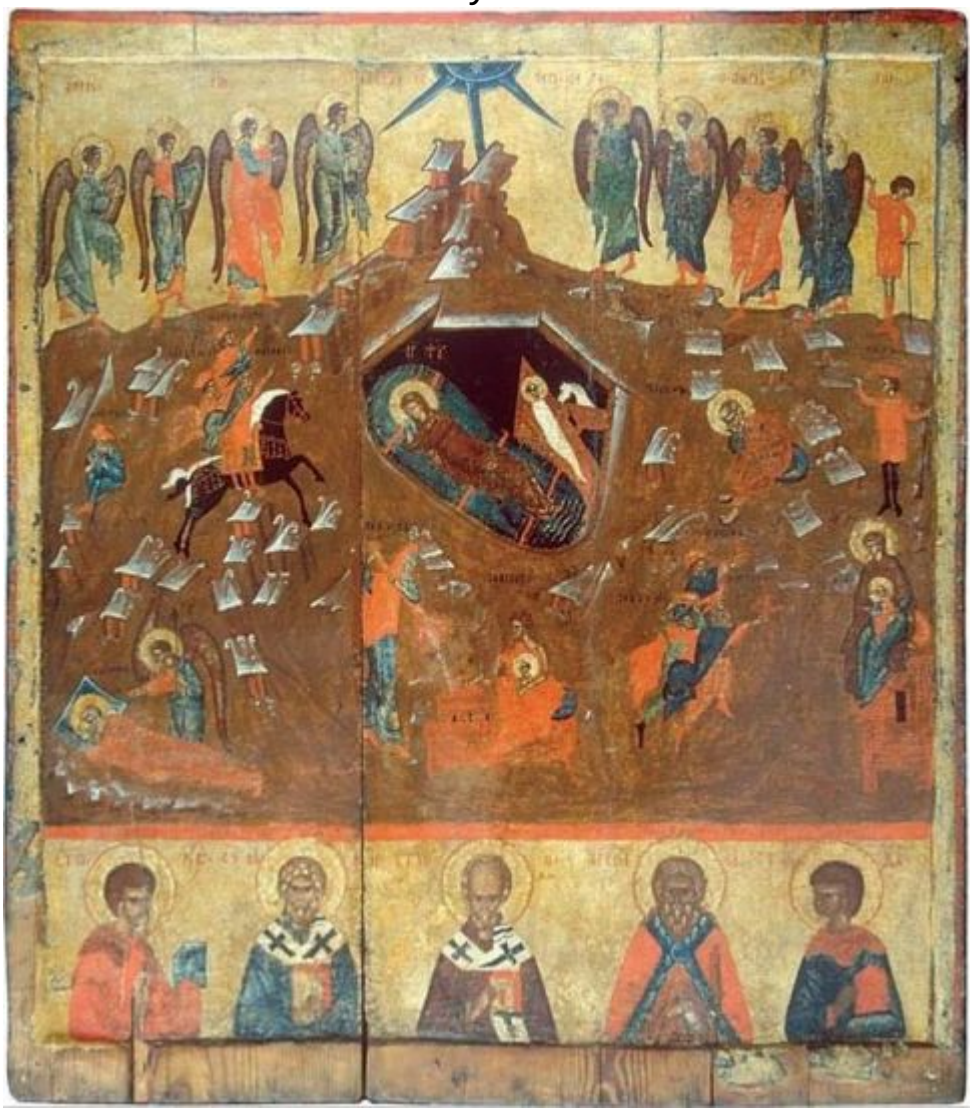
543. Положение во гроб. Фрагмент. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.



«Рождество Христов» из Опочки (Псковский музей, илл. 544) создано одновременно росписям Успенской церкви и, не исключено, одним из мастеров, участвовавших в декорации этой церкви – настолько близки приемы письма ликов и другие детали. Музыкальная ритмичность композиции, в целом свойственная псковской иконописи, проявляется в этой иконе с особой силой. Повествование событий Рождества Христа

представлено отдельными фигурками – волхвов, служанок, омывающих Младенца, спящего Иосифа с явившимся ему ангелом, пастухов. Все персонажи показаны на широком фоне горок, представляя собой замкнутые группы, которые, как аккорды, объединены между собой единой мелодической линией повествования и сливаются в едином гимне, который поется сонмом ангелов, славящих чудесное Рождение Спасителя.

544. Рождество Христово. Середина XV в. из церкви Покрова в Опочке. Псковский музей



Утонченность и миниатюрность, свойственные «Рождеству», проявляются в целом ряде псковских икон, созданных в этот период. Одним из ярких примеров является небольшая иконка,

иллюстрирующая посвященный Богородице литургический гимн «О Тебе радуется» (ГТГ, илл. 545). В центре композиции изображена тронная Богоматерь с Предвечным Младенцем, Которая представлена на фоне храма – прообраза Небесного Иерусалима, и в окружении райского сада. Ее славословят сонмы святых и ангелов, которые окружают Ее престол симметрично расположенными группами. Среди святых в нижней части иконы выделяется фигура Иоанна Дамаскина со свитком в руках – автора этого гимна. Этот сюжет становится одним из самых популярных в русской живописи с конца XV в., и весьма примечательно, что его схема впервые появляется в псковском искусстве. Так Псков в очередной раз заявляет себя законодателем русской иконографии.

545. «О Тебе радуется...». Деталь. Вторая половина XV в. ГТГ

В иконе «О Тебе радуется» уже ощущается высокая степень стилизации художественных приемов, которая в памятниках рубежа XV–XVI столетий проявится с еще большей силой. В этом отношении показательна одна из известнейших псковских икон с изображением «Троицы» или «Гостеприимства Авраама», то есть такого иконографического варианта этого сюжета, когда трапезе ангелов прислуживают Авраам и Сарра (ГТГ, илл. 546). Эта тема и данный иконографический тип были особенно

популярны во Пскове, который издавна назывался «домом Троицы», в соответствии с посвящением св. Троице древнего псковского кафедрала. Данный извод «Троицы» с изокефальным построением композиции, часто повторяемый в псковских памятниках очевидно, воспроизводит древний и особо почитаемый, но не дошедший до нас образ «Св. Троицы», хранившийся в Троицком соборе Пскова. Наряду с чисто псковскими чертами, в иконе отчетливо звучит влияние московского искусства, выражающееся в удлиненности пропорций, изысканности постановки фигур, плавности очертаний и успокоенной ритмичности композиции. Икона «Троица» свидетельствует о постепенном проникновении в псковскую художественную среду эстетических идеалов столичного искусства круга Дионисия.

546. Троица. Рубеж XV–XVI вв. ГТГ

547. «Единородный Сыне…». Деталь клейма «Четырехчастной» иконы. Благовещенский собор Московского Кремля. 1547–1551 гг.

Глава VI. Шестнадцатый век. Живопись русского царства эпохи Василия III, Ивана Грозного и его преемников

XVI столетие стало для России временем окончательного утверждения монархического строя, что сопровождалось великими победами и свершениями, и не менее впечатляющими поражениями и трагедиями. Ни одна из предшествующих эпох в русской истории не наполнена таким количеством противоречий, порожденных самим русским обществом, и тех исторических обстоятельств, которые пришлось пережить Русскому государству в период правления последних Рюриковичей. Небывалое расширение территории России на восток, завоевание Казанского и Астраханского ханств, освоение гигантских просторов Сибири, создание мощнейшего государства соседствовали с произволом властей и ужасами опричнины, которые несли за собой горе и смерть. Осознание богоизбранности нового русского царства, которое теперь воспринималось как единственный и истинный оплот православия, величие и помпезность царских обрядов уживались с моральной деградацией и распущенностью царского окружения. Все это в конце XVI в. привело к ситуации стагнации и политического кризиса, вылившегося в начале XVII столетия в иностранную интервенцию и страшное разорение страны.

Завершение объединения русских земель вокруг Москвы, закончившееся при Иване III и Василии III, таило в себе множество самых различных проблем, что предопределило драматичный и противоречивый ход истории XVI столетия. Эти противоречия эпохи в сконцентрированной форме нашли выражение в лице самого Ивана Грозного (1530–1584), личность которого, несомненно, определила ход развития русской истории в XVI столетии. Смерть великого князя Василия III, последовавшая в 1533 г., оставила страну практически без высшей власти. Его единственный наследник – Иоанн IV, будущий царь Иван Грозный – был всего трех лет от роду, и

власть оказалась в руках его матери и регентши Елены Глинской. Иван рос в обстановке всеобщей подозрительности, мести и заговоров, что в конечном результате сильнейшим образом повлияло на его мировоззрение и характер, а вместе с тем и на судьбу всего Русского государства. Ситуация усугубилась со смертью Елены Глинской в 1538 г. и приходом к власти так называемой «Семибоярщины», представлявшей собой совет самых видных бояр России. Каждый боярский род стал отстаивать свои корпоративные интересы, и крупнейшее государство Европы, только что обретшее централизованную структуру, оказалось на грани развала и нового витка феодальных воин. И в этот момент свою волю и решительность проявил глава Русской Церкви – митрополит Макарий, занявший московскую кафедру в 1542 г. и ставший духовным отцом и вдохновителем юного царя в его стремлении к централизации государственной власти.

Митрополит Макарий олицетворяет собой идею централизации России, пожалуй, не в меньшей степени, чем сам Иван Грозный и его ближайшие предки – Иван III и Василий III. Еще будучи нестарым человеком, он возглавлял одну из главных обителей в окрестностях Москвы – Лужецкий Ферапонтов монастырь, основанный за столетие до того и пользовавшийся широкой великокняжеской поддержкой. В 1526 г. он был поставлен архиепископом Новгорода, заняв по существу вторую в русской иерархии того времени кафедру. Поставление Макария как несомненного сторонника московской объединительной политики на кафедру Новгорода, конечно же, было актом политической воли Василия III, стремившегося таким образом укрепить свою власть над всегда непокорным городом. Однако сам Макарий как человек в высшей степени дальновидный, мудрый и имевший широкие взгляды и убеждения государственной целесообразности и необходимости, должен был воспринять это поставление как подтверждение божественного соизволения к реализации его идей и взглядов, смиренных в отношении к себе, но твердых по отношению к государственному устроению. Его шестнадцатилетнее правление на новгородской кафедре отмечено поступками,

рисующими его именно как государственного мужа, в деятельности которого сочеталось отстаивание общегосударственных интересов и соблюдение в покое и смирении новгородской паствы, которая не могла не противиться окончательной потере своей многовековой вольницы. Его толерантная, но твердая позиция на кафедре Новгорода и предопределила тот факт, что в 1542 г. он принял сан московского митрополита и стал главой Русской Церкви.

Но для истории русского искусства Макарий представляется одной из центральных фигур, определявшей не только судьбы России, но глобально повлиявшей на ход развития художественной культуры своей эпохи. Обучившийся еще в молодости иконописному делу, он всю жизнь не оставлял иконописания, и оказался, пожалуй, самым видным среди русских иерархов вдохновителем и меценатом развития русской живописи. Макарий являлся одним из главных идеологов русской монархической системы, и естественно, что принципы государственного устройства России, осознаваемые митрополитом Макарием как акты и проявления божественного устроения и соизволения, реализовывались в иконных образах и сюжетах. Таким образом, русская живопись этой эпохи становится одним из главных путей утверждения концепции богоизбранности русского государства и стоящего во главе его царя, и приобретает повышенную богословско-идеологическую наполненность. Естественно, такая напряженная и конкретизированная идеологическая нагрузка не всегда способствует духовному развитию искусства, и в этом отношении роль и значение фигуры Макария в истории русской живописи XVI в. представляется в известной степени противоречивой. Но, тем не менее, подобная идеологизация изобразительного искусства всегда остается неотъемлемой частью его истории, независимо от принадлежности этого искусства разным странам и периодам, и в этом отношении эпоха митрополита Макария представляется одним из интереснейших и ярко выраженных этапов русской средневековой культуры.

Периодизация

Русская живопись XVI в. условно может быть разделена на несколько этапов. Первый период приходится в основном на время правления Василия III (1505–1530). Первая треть столетия отмечена несомненным приоритетом творчества художников круга Дионисия, в первую очередь самого мастера, который в первые годы XVI в. еще продолжает работать, о чем свидетельствуют росписи собора Ферапонтова монастыря (1502), а также его сыновей Феодосия и Владимира, которые в 1508 г. создали недошедшие до нас росписи Благовещенского собора Московского Кремля. Однако в 1510–1520-х гг. наблюдается постепенная трансформация тех идеалов художественной формы, которые были выработаны искусством Дионисия в последнюю треть XV столетия, живопись обретает более плотный и резкий контур, колорит утрачивает дионисиевскую прозрачность и легкость и становится более насыщенным и темным. Впрочем, переживание художественных формул, выработанных Дионисием и его окружением, продолжает ощущаться в иконах московского круга вплоть до 1530-х гг. Вместе с тем, в Новгороде складывается особое положение, связанное с активной деятельностью здесь архиепископа Макария. В этот период в Новгороде вырабатывается своя, во многом новая концепция иконописи, в которой преобладает тонкость и миниатюрность письма, доведенное до высшего уровня мастерство, когда принципы драгоценного оформления рукописей, во множестве создаваемых тогда в Новгороде, переносятся на иконы. В этот первый период продолжается активная художественная жизнь в периферийных центрах России, где создается множество икон и иконостасных комплексов. В то же время, в период правления Василия III, при чрезвычайно активном храмовом строительстве, можно отметить практически полное замирание монументальной живописи.

Переход митрополита Макария на Московскую кафедру в 1542 г. является отправной точкой для второго периода,

пожалуй, наиболее плодотворного для XVI столетия, и этот период по праву можно назвать Макариевским, поскольку во многом он был определен титанической личностью московского митрополита. Макарий, вероятнее всего, вывез с собой многих новгородских иконописцев, которые составили ядро митрополичьей мастерской. Четкость и определенность художественных принципов новгородской иконописи слились с традициями московского иконописания, создав небывалое по своему творческому потенциалу объединение самых различных мастеров, чье искусство определило художественную жизнь не только в Москве, но практически во всех крупных центрах необъятного Российского государства. Центральными событиями в истории русской иконописи XVI столетия, да и всего исторического процесса этого периода, является пожар Москвы в 1547 г. и последовавшее за ним обновление соборов Московского Кремля, а также коронование Ивана IV и реализация идеологической программы Московского царства, разработанной Иваном Грозным, митрополитом Макарием и их окружением. Работа митрополичьих мастеров, являвшихся одновременно и царскими, стала образцом, на который призваны были равняться все русские иконописцы. Этот принцип был зафиксирован Стоглавым собором 1551 г., который значительное место уделил рассмотрению вопросов иконописания. Центральная роль на этом соборе принадлежала митрополиту Макарию, который, несомненно, исходя из лучших побуждений улучшения иконописи, поставил перед собой задачу внедрения идеальных, с его точки зрения норм и правил живописного искусства, что неизбежно вело к известной унификации живописи. Именно поэтому второй этап отмечен существенной утерей художественными школами самостоятельного лица, унификацией иконописной традиции, распространением по всей стране новых иконографических сюжетов, обладавших насыщенным богословско-идеологическим содержанием и разработанных в мастерских митрополита Макария. В то же время, этот период характерен известным ретроспективизмом и обращением мастеров к старым образцам.

Со смертью митрополита Макария, последовавшей в 1563 г., совпадает начало мрачного периода в истории Российского государства, который принято называть опричниной. Изменяется и искусство, в котором нарастают элементы драматизма. Облики святых нередко приобретают повышенную суровость и трагичность, а на смену ярким открытым краскам приходит более строгий и сдержанный колорит, в котором нередко преобладают темные тона. Впрочем, эти особенности в большей мере характерны для искусства центра, связанного с заказами царя, а также сословной и церковной элиты. На периферии продолжают развиваться направления, заложенные в период митрополита Макария, и влияние новых тенденций здесь проявлялось в значительно меньшей степени.

Искусство последней четверти столетия, на которую приходится правление Федора Иоанновича (1584–1598) и Бориса Годунова (1598–1605), принято называть «годуновским» периодом. В самом деле, этот завершающий этап искусства XVI столетия выделяется целым комплексом признаков, которые можно было бы охарактеризовать как маньеристическое направление. Это искусство, вызревшее в элитарных кругах придворных живописцев, отличается повышенной изысканностью форм, подчеркнутой грацией в постановке фигур, волнообразными очертаниями изображений, смягченным нежным колоритом, в котором нет ни ярких контрастных сочетаний середины столетия, ни сумрачных цветов периода двух последних десятилетий правления Ивана Грозного. «Годуновский» стиль остался явлением достаточно элитарным, не получившим широкого распространения по периферии, но его отголоски, несомненно, проявляются в иконописи самых различных центров. Его логическим завершением стало формирование т.н. «Строгановского» стиля, названного так по фамилии именитых людей Строгановых, которые явились инициаторами освоения Урала и Сибири и пользовались широчайшей поддержкой царя Ивана IV. В их резиденции в Сольвычегодске на рубеже XVI–XVII вв. сосредоточилось большое количество небольших икон, выполненных по заказу членов их семьи и отличающихся малыми размерами и

уникальным миниатюрным письмом, с которым по мастерству исполнения могут сравниться разве что ярославские миниатюрные письма XVII в. Эти иконы, создававшиеся кремлевскими мастерами, весьма условно могут быть названы «Строгановскими». В действительности, правильно было бы говорить о них как о явлении, вызревшем в иконописных мастерских Московского Кремля и отражавшем магистральный путь развития живописи рубежа XVI–XVII вв., который открывает широкие перспективы в искусство XVII столетия.

Иконопись эпохи Василия III (1505–1530)

Долгое время иконопись эпохи Василия III рассматривалась преимущественно в контексте традиций Дионисия, и исследователями отмечалось лишь постепенное снижение художественного уровня, присущего работам этого великого мастера, тогда как самоценность этого периода отводилась на второй план. Между тем, в этот период создавалось свое искусство и формулировалось свое понимание иконы, которое, несомненно, опиралось на творческое наследие Дионисия и его круга, но при этом обладало своим оригинальным художественным мышлением.

Московская икона первой трети XVI в. еще не производит ощущения устоявшейся школы, а сохранившийся фонд икон этого периода нельзя назвать многочисленным. Известная разноликость московского искусства этого периода и отсутствие крупных ансамблей, видимо, объясняется существенным снижением объемов живописных работ в самой столице. В Москве, по всей вероятности, не было необходимости в многочисленных и масштабных иконных работах, поскольку главные московские храмы, нужно полагать, были заполнены иконами в избытке уже в конце XV в. Активное храмовое строительство, сосредоточенное при Иване III в Москве, при Василии III стало распространяться вширь России, и за строителями на периферию должны были потянуться и живописцы, неся с собой идеалы и формулы столичного искусства.

Блестящим примером такой выездной деятельности московских художников является замечательный ансамбль икон, созданных на протяжении первой трети XVI в. и происходящих из нескольких церквей Дмитрова, в первую очередь Успенского собора, возведенного дмитровским князем Юрием Ивановичем при поддержке Василия III около 1510 г. Эти иконы наглядно демонстрируют своеобразие столичной художественной жизни, в которой сосуществовали различные стилистические настроения. В некоторых произведениях живописи

«дмитровской» группы еще отчетливо прослеживается переживание дионисиевского наследия.

Так, в иконе «Сергий Радонежский в житии» (ЦМиАР) (илл. 548), созданной в первое десятилетие XVI столетия и приписываемой некоторыми исследователями кисти сына Дионисия Феодосия, использована схема житийных икон второй половины XV в., разработанная Дионисием и его окружением. Центр иконы занимает фигура преподобного, гармонично вписанная в разряженное пространство средника, а сверху и снизу строчкой, без вертикальных разделений, идут клейма житийного повествования. В композициях клейм выдержана гармония пропорций, силуэтов и поз, замедленное движение, ясность архитектурных кулис, что в целом свойственно искусству круга Дионисия. Однако колорит иконы, более плотный и насыщенный, утративший дионисиевскую чистоту и ясность, но приобретший эмалевидную яркость за счет белильных проработок явно говорит о наступлении новой эпохи.

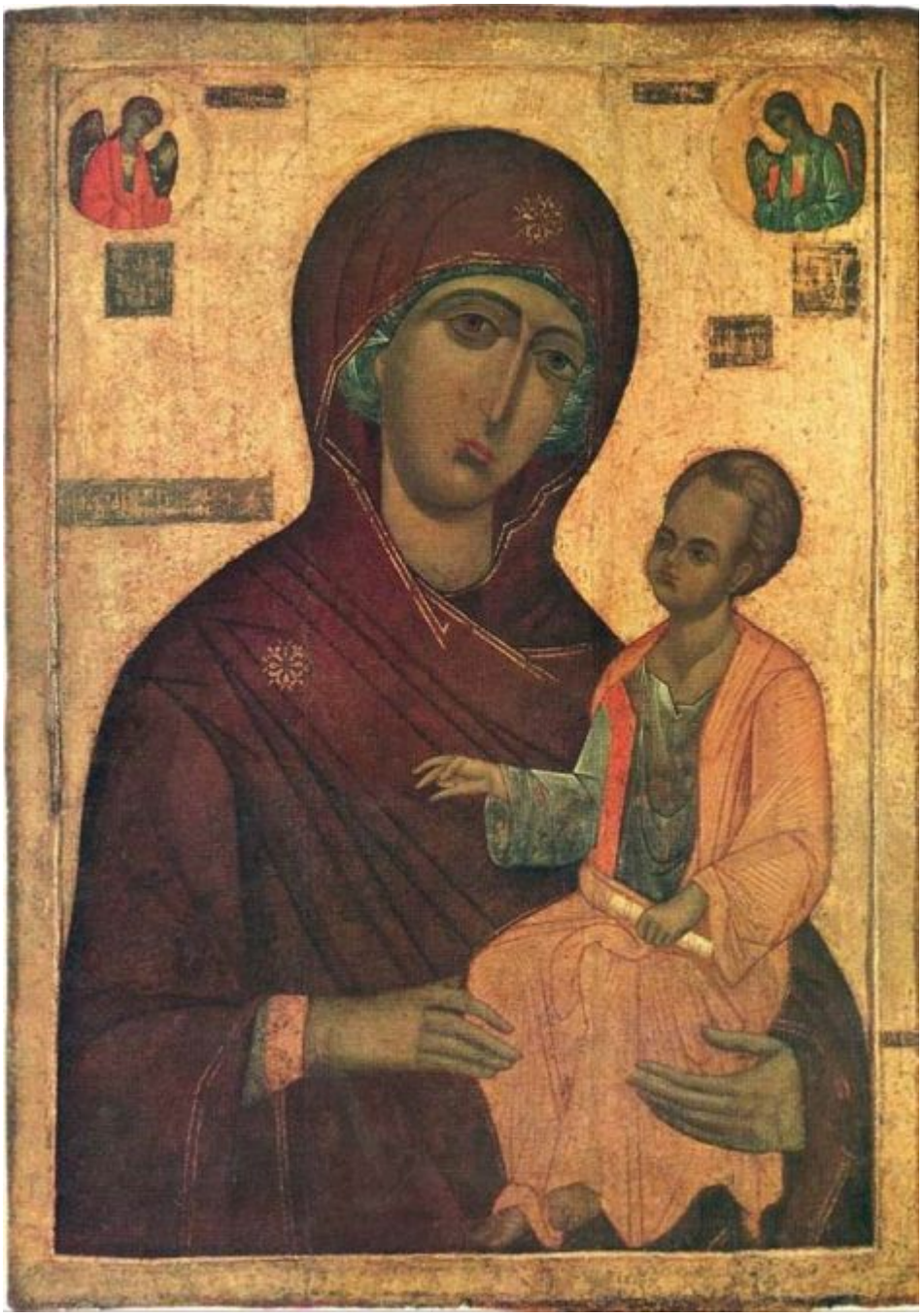
548. Сергий Радонежский в житии. Около 1510 г. из Успенского собора Дмитрова. ЦМиАР

Эти тенденции в еще большей степени проявились в иконе «Св. Георгий в житии» из Пятницкой церкви Дмитрова (ЦМиАР) (илл. 549), которая была написана, вероятно, в 1520-х гг. Строй иконы становится более динамичным, в соотношении средника и клейм появляется и увеличивается масштабная дифференциация, что вносит элемент динамики в композицию иконы. Колорит строится уже по совершенно иному принципу сочетания ясных и открытых, слегка приглушенных тонов, достаточно плотных и порой приобретающих эмалевидный характер, а лики пишутся плотными слоями вохрения, подчеркивающими объем формы. Икона «Богоматерь Одигитрия» из Успенского собора Дмитрова (ЦМиАР) (илл. 550)

исполнена духа монументализма и имперской торжественности, что выдает руку придворного великокняжеского мастера. Плотное письмо ликов, в которых абсолютно отсутствуют нежные переходы дионисиевского письма, а, напротив, преобладает ощущение непоколебимого монолита, свидетельствует о приходе совершенно новых художественных идеалов, где форма обретает объемность, рельефность и весомость.

549. Св. Георгий в житии. 1520-е гг. из Пятницкой церкви в Дмитрове. ЦМиАР

550. Богоматерь Одигитрия. Первая треть XVI в. из Успенского собора Дмитрова. ЦМиАР



Во втором десятилетии XVI в. на периферии возникает несколько крупных ансамблей, созданных либо при участии московских иконописцев, либо под влиянием столичного искусства. В деисусе из Корнилиево-Комельского монастыря (ок. 1515 г.) (Вологодский музей) (илл. 552) также еще ощущается переживание дионисиевского наследия, что наиболее отчетливо выражено в обликах святых, самоуглубленных и отрешенных. Однако пропорции фигур

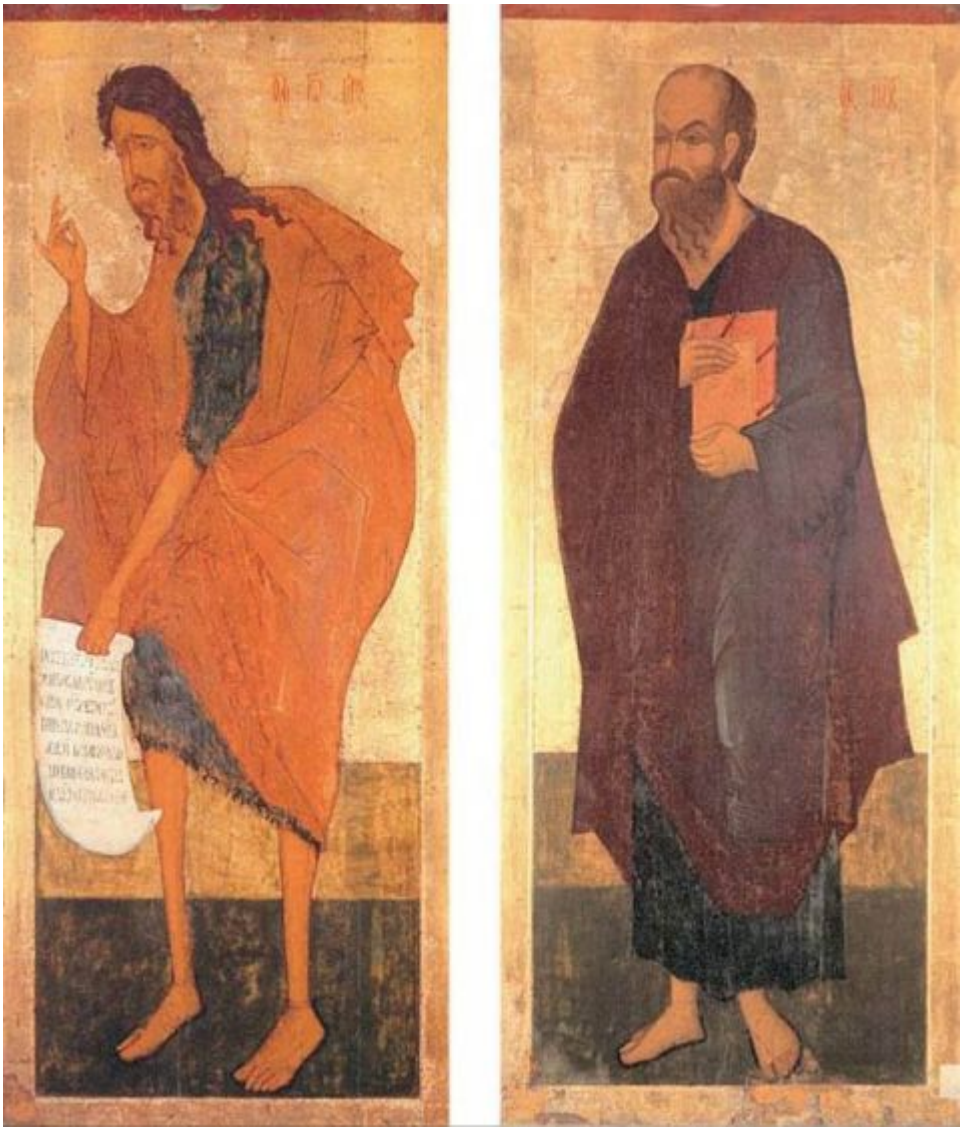
становятся не такими изысканно бесплотными, они обретают весомость и подвижность в пространстве, чего не было в деисусе иконостаса Ферапонтова монастыря. Усложняется и цветовая структура, в которой существенное место вновь обретают полутоновые моделировки, а световая проработка становится фактурной и интенсивной. Деисус из Спасского собора Ярославля (после 1516 г.) (Ярославский музей) (илл.553:554) представляет собой иной срез тех же изменений, происходивших в столичном искусстве первых двух десятилетий XVI столетия. Фигуры апостолов обретают почти скульптурную выразительность и монументальность, в которой можно увидеть реминисценции искусства конца XIV – начала XV в., в первую очередь знаменитого кремлевского образа «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля.

551. Апостол Петр; Богоматерь. Из деисусного чина соборного иконостаса Корнилиево-Комельского монастыря. Около 1515 г. Вологодский музей

552. Иоанн Предтеча. Из деисусного чина соборного иконостаса Корнилиево-Комельского монастыря. Около 1515 г. Вологодский музей

553. Апостол Петр; Богоматерь. Из иконостаса Спасского собора Ярославля. После 1516 г. Ярославский музей

554. Иоанн Предтеча; Апостол Павел. Из иконостаса Спасского собора Ярославля. После 1516 г. Ярославский музей



Новгородская живопись эпохи архиепископа Макария (1526–1542) и последующий период (1540–1550-е гг.)

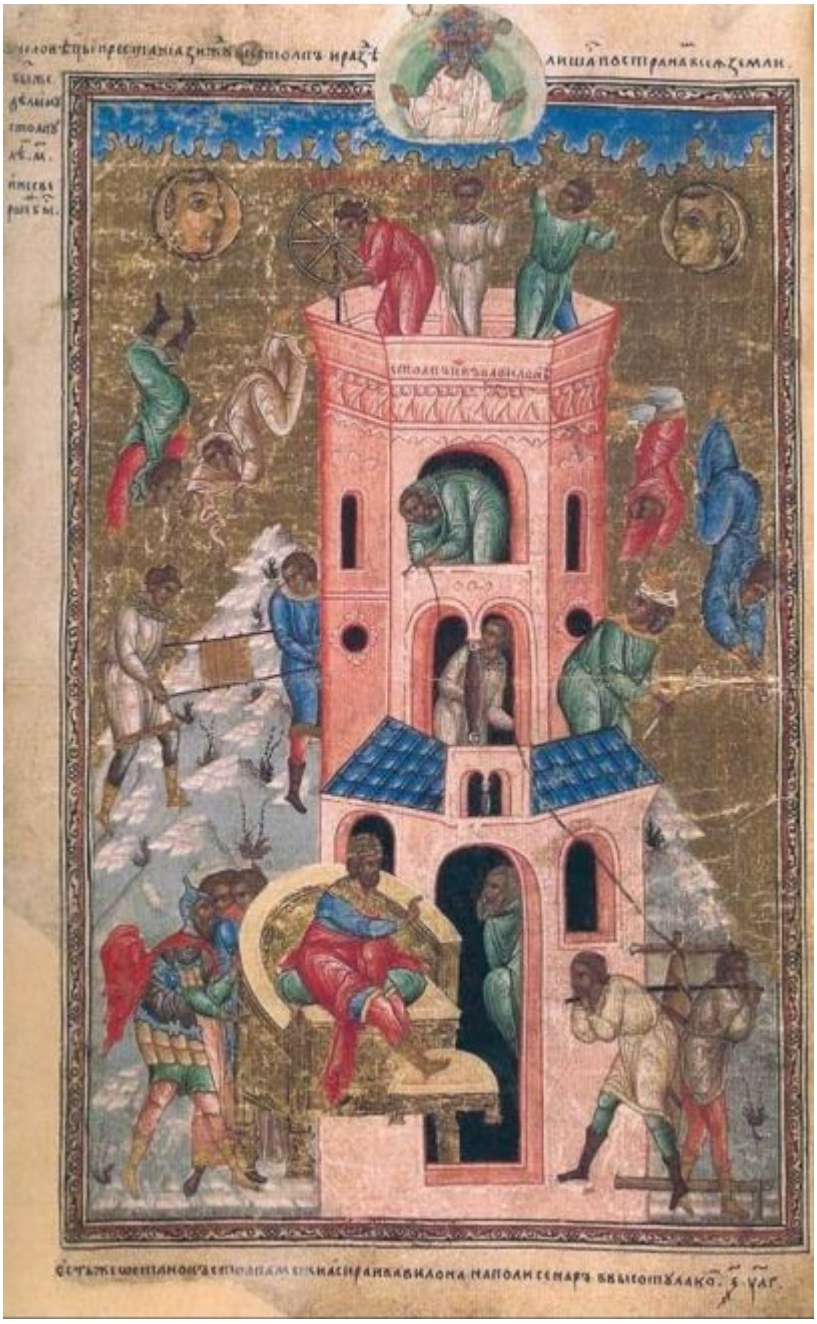
Новгородская живопись первой трети XVI в. развивалась самостоятельными путями, которые имели свои векторы, лишь порой совпадавшие со столичным московским искусством. Вне сомнения, ключевой фигурой в развитии иконописи Новгорода является архиепископ Макарий, занимавший новгородскую кафедру с 1526 по 1542 г. В это время возводится большое количество церквей, обновляются и обстраиваются многие монастыри в самом Новгороде и в его окрестностях. Одним из первых актов архиепископа Макария стало обновление в 1528 г. иконостаса Софийского собора и написание наружной фрески на западном портале.

Эти акты определили приоритеты в деятельности нового новгородского владыки, где существенное место отводилось обновлению старых святынь и созданию новых художественных ансамблей. При владычном дворе были организованы иконописные мастерские, деятельность которых, отличавшаяся редкой продуктивностью, продолжалась еще десятилетия после перехода Макария на московскую кафедру. Новгородская иконопись второй четверти XVI столетия, несомненно, определялась деятельностью владычных мастерских, во всех отношениях направляемых самим архиепископом Макарием. Именно в этот период в новгородском искусстве формируется определенная художественная и содержательная форма иконного образа, которая, с переходом Макария на московскую кафедру, окажет огромное влияние на всю русскую иконопись последующих десятилетий.

В макариевских мастерских оформляется ряд иллюстрированных рукописей, в которых отчетливо проявляется и высочайшее мастерство художников-миниатюристов, и их богословская образованность, естественно, подкрепляемая авторитетным мнением и словом владыки Макария. Примечательно, что объектами иллюстрирования выбираются

рукописи сложного историко-богословского содержания, насыщенные эсхатологическими аллюзиями и создающие широкое поле деятельности для иконографического творчества. Это – подробно иллюстрированная Космография Косьмы Индикоплова, (илл. 555) имеющая дату – 1539 г., лицевой Апокалипсис, жития апостолов Петра и Павла или св. Нифонта Константского, толковый Апостол. Иллюстрации этих рукописей, быстрые и графичные в исполнении, насыщены новыми иконографическими образами и формулами, которые через десятилетие войдут в изобразительный арсенал русской иконописи.

555. Строительство Вавилонской башни. Миниатюра «Христианской Топографии Косьмы Индикоплова». 1539 г. РГБ, ф. 173, № 2

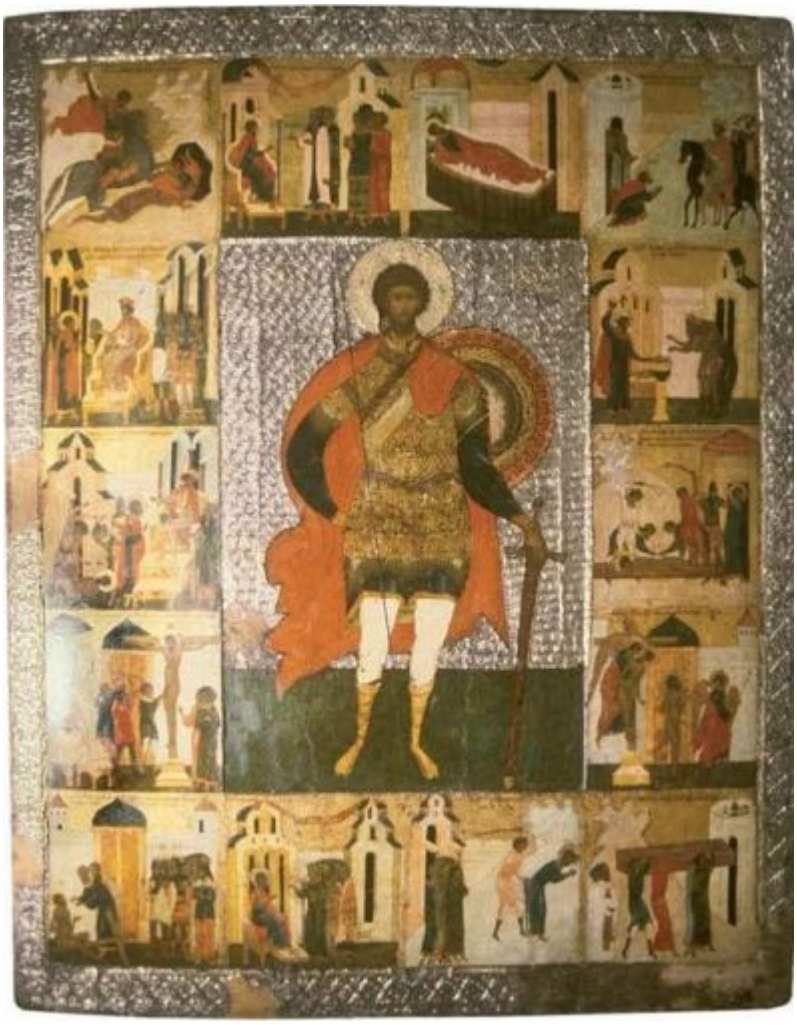


В иконах второй четверти XVI столетия отчетливо проявляются художественные ориентиры, которыми руководствуются иконописцы макариевских мастерских. В их работе определенно ощущается традиция новгородской иконы позднего XV в. – чеканность и утонченность форм, четкость линий, плавность контуров, изысканность и идеальная выверенность рисунка, драгоценное звучание ярких цветов, сведенных в гармоничную палитру. Но главной особенностью

макариевских иконописцев, пожалуй, становится миниатюрность письма, тщательность проработки форм, превращающая их в драгоценные создания и неизвестная ранее в таком количестве русским иконам.

Особенно ярко мастерство миниатюристов проявляется в нескольких житийных иконах, сохранившихся от этого периода. Показательна в этом отношении икона «Федор Стратилат в житии» из церкви Федора Стратилата на Ручью, созданная в 1530-х гг. (Новгородский музей) (илл. 556). Каждое клеймо сложного и насыщенного деталями и действующими лицами рассказа превращается в самоценную композицию, все элементы которой располагаются не просто как повествовательный ряд, но строятся по четким правилам иконной гармонии, зачастую обладая при этом совершенно самостоятельным эмоциональным настроением. Еще более в этом отношении выразительны клейма храмовой иконы «Рождество Богоматери в деяниях» из собора Рождества Богоматери Антониева монастыря (1530–1540-е гг.) (Новгородский музей) (илл. 557), где миниатюрные композиции житийного цикла представлены на фоне фантастических архитектурных кулис, имеющих сложнейшее построение и скорее напоминающих сказочные терема. Эта тема ирреальных архитектурных фонов станет одним из излюбленных мотивов новгородских художников и впоследствии проявится во многих произведениях московского круга. Именно в новгородских иконах этого периода миниатюрное письмо выходит за рамки отдельных иконных образов или книжных иллюстраций и становится массовым явлением, определяющим стиль и дух широкого стилистического направления живописи.

556. Федор Стратилат в житии. 1530-е гг. из церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Новгородский музей

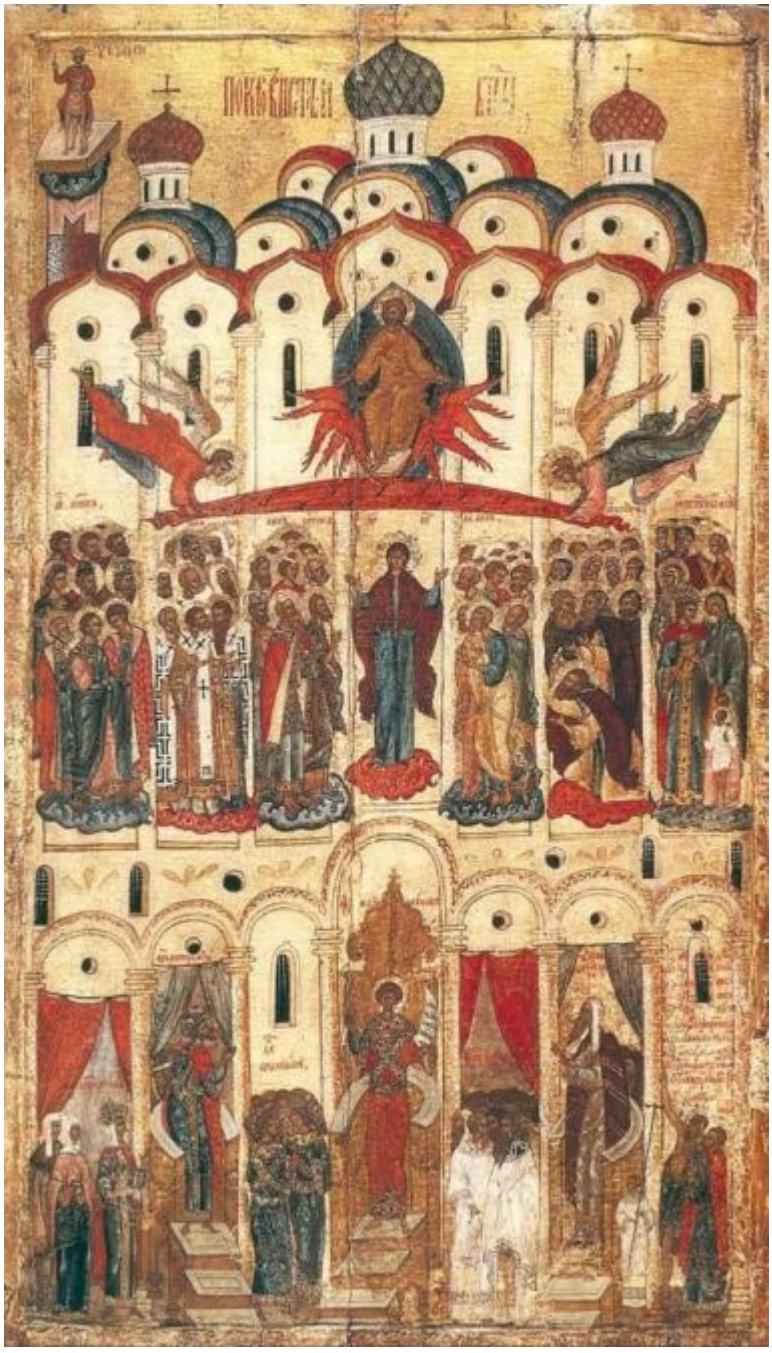


557. Рождество Богоматери в деяниях. 1530–1540-е гг. Из собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. Новгородский музей

Ярким примером новгородской иконописи периода архиепископа Макария является «Покров» из собрания Н.П. Лихачева (ныне в ГРМ, илл. 558), где названные тенденции предстают в ясном и отчетливом виде. Икона обладает идеальным композиционным построением, где обширное и симметричное пространство храма, на фоне которого развертывается действие, имеет сложные архитектурные членения, заполненные группами персонажей. Они расположены в строгом иерархическом соответствии: Нижнюю зону занимают свидетели события – дьякон Роман Сладкопевец, император с императрицей, св. Андрей Юродивый, патриарх и представители клира; средняя зона отведена под изображение Церкви Небесной, представленной многочисленным сонмом святых, разделенных на чины

святости; композицию венчает Христос во славе. Гармония мироздания воплощена здесь в гармонии композиции, которой не мешает ни как будто избыточное количество персонажей, ни отчасти маньеристичное исполнение иконы. Икона написана в миниатюрной манере, с тончайшими проработками складок, извивающихся и создающих сложные чуть избыточные формы, наполненные воздушным движением. Фигуры сохраняют вытянутые «дионисиевские» пропорции, но в них появляются легкие маньеристические изгибы, придающие изображению динамический импульс. Каждый персонаж узнаваем, обладая своей каноничной индивидуальностью, но при этом манера письма ликов сведена к единой строго регламентированной системе, которая кажется идеальным воплощением иконописного мастерства, миниатюрного, но не измельченного, детализированного, но сохраняющего выразительность и даже монументальность. Отметим, что эти художественные принципы распространяются на многочисленные новгородские иконы второй четверти – середины XVI в., создавая устойчивое впечатление единой школы, в рамках которой узнаются индивидуальности многих талантливых иконописцев.

558. Покров. 1530-е гг. из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ



Утонченное иконографическое мышление новгородских иконописцев демонстрирует икона на тему притчи Соломона «Премудрость созда себе дом» из Мало-Кириллова монастыря (ГТГ) (илл. 559). Икона выполнена в характерной для Макариевского периода манере письма, с использованием полнозвучного, но гармоничного колорита, с подвижными фигурами и динамичной композицией, в которой естественно и непринужденно объединены многочисленные фигуры этого

сложного сюжета. Иконография этой притчи, разработанная в Византии, известна на примере фрески Успенской церкви Волотова (1363 г.) Таким образом, новгородское искусство знало данную иконографию, но в иконе из Мало-Кириллова монастыря дало свою интерпретацию сюжета. Здесь динамика композиции, присущая новгородской художественной культуре этого времени, становится составляющей иконографии, наполняет сюжет живым переживанием события.

559. «Премудрость созда себе дом». 1530–1540-е гг. Из Мало-Кириллова монастыря. ГТГ

Масштабы деятельности иконописных мастерских, работавших при архиепископе Макарии и его последователях, поистине впечатляющи. Первые устремления владыки были направлены на Софийский собор, но этим их работа не ограничивалась. На рубеже 1530–1540-х гг. был исполнен небольшой иконостас для Иоакимо-Аннинского придела,

который ныне установлен в южном приделе Рождества Богородицы Софийского собора. Этот памятник представляет собой редкий пример иконостасного ансамбля XVI в., сохранившегося до наших дней без существенных перестроек и перемен (илл. 560).

560. Иконостас Иоакимо-Аннинского придела Софийского собора в Новгороде (ныне в приделе Рождества Богородицы того же собора). 1530–1540-е гг. Общий вид

В 1542 г. Владыка Макарий становится главой Русской Церкви и переходит на митрополичий престол Москвы, однако это событие не стало роковым для новгородской иконописной школы, в русле которой продолжали работать десятки талантливых иконописце, и создавались сотни икон. Напомним, что именно новгородские художники наравне с псковичами, составят костяк иконописной артели, которая под руководством митрополита Макария будет обновлять интерьеры храмов Московского Кремля после опустошительного пожара 1547 г. В период расцвета деятельности иконных мастерских, организованных архиепископом Макарием, уже после его перехода на московскую кафедру, новгородские иконописцы выполнили целый ряд иконостасов для обновляемых городских и монастырских храмов. Среди сохранившихся иконостасных комплексов выделяются ансамбли икон собора Антониева

монастыря (илл.561:562) и церкви Петра и Павла в Кожевниках (оба в Новгородском музее) (илл. 563–567), созданные в конце 1540-х – 1550-х гг. группой иконописцев, работавших в тесном творческом союзе и порой даже использовавших одинаковые прориси, повторяющиеся в обоих ансамблях. Эти иконы рисуют картину широкомасштабного художественного производства, когда из мастерских новгородских художников в год выходили сотни икон, и тем более впечатляющим оказывается качество живописи, в которой сохраняется присущая новгородскому искусству звучность образа, динамичность композиции, цветовая наполненность красок, которые не боятся контрастных сочетаний. Несмотря на все возраставшее влияние Москвы, диктовавшей свои художественные правила, искусство Новгорода в 1550–1560-х гг. в полной мере сохраняет свою яркую индивидуальность.

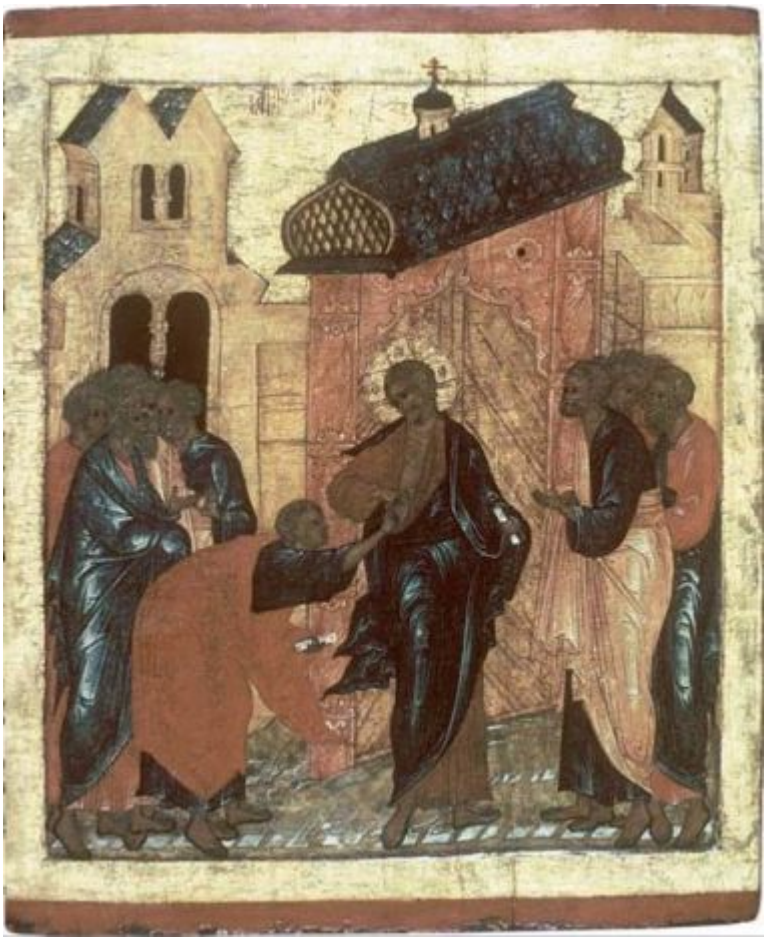
561. Пророки Софония и Илия. 1540–1550-е гг. Из пророческого ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. Новгородский музей

562. Пророки Аарон и Исайя. 1540–1550-е гг. Из пророческого ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. Новгородский музей

563. Спас в силах; Богоматерь; Иоанн Предтеча. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. из деисусного чина иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей

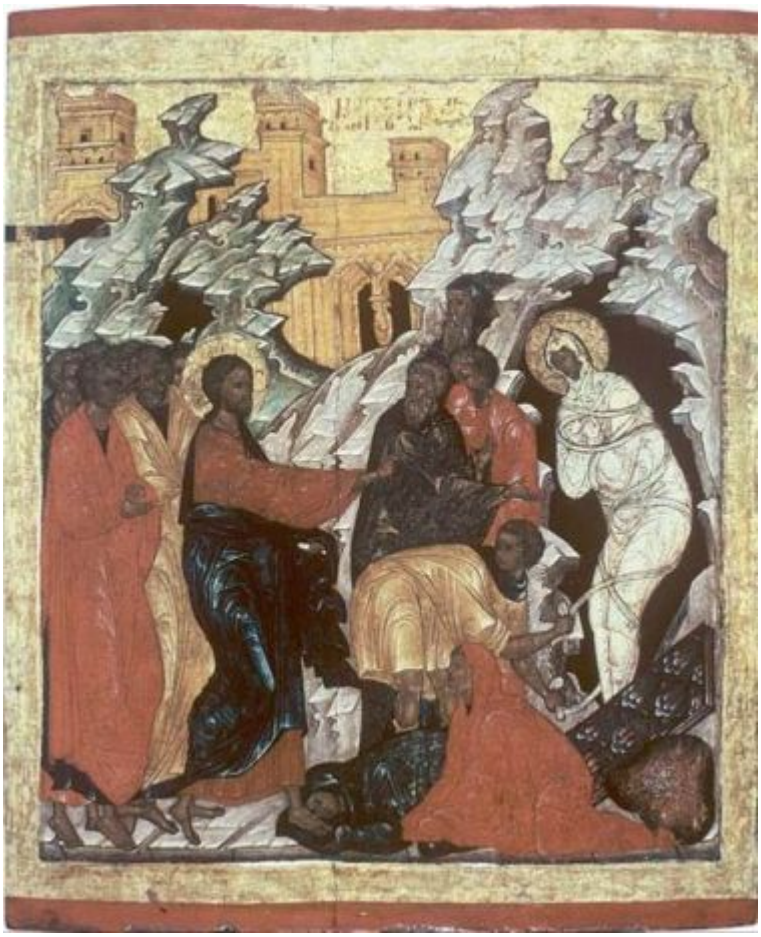
564. Сретение. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. Из праздничного ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей

565. Уверение Фомы. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. из праздничного ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей



566. Вход в Иерусалим. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. Из праздничного ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей

567. Воскрешение Лазаря. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. Из праздничного ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей



Иконопись Пскова первой половины XVI в.

В отличие от Новгорода Псков не обладал столь высоким владычным покровительством, но, тем не менее, иконопись этого города представляет собой вариант поступательного развития и обновления старых традиций, которые лишь к концу столетия начнут замирать под мощным давлением столицы. Псковские иконы второй четверти – середины XVI в. обладают духом монументализма, который был присущ работам мастеров предшествующего столетия, но их художественные устремления в существенной мере изменяются, соответствуя общим настроениям времени. Псковские иконы XV столетия сохраняли свои местные художественные традиции отчасти как знак самоутверждения псковской культуры и ее противопоставления московскому влиянию, поэтому в них явственно ощущается дух ретроспективизма. В этом отношении чрезвычайно показательно «Сошествие во ад с избранными святыми» из Острова (Псковская область), созданное в первые годы XVI столетия (Псковский музей) (илл. 568). Многие черты этой иконы говорят о прочности и кажущейся непоколебимости псковской традиции – и обильный золотой ассист, покрывающий тонкими нитями фигуры святых, и излюбленный мотив жемчугов, крупными зернами сияющих на украшениях одежд, и насыщенный контрастный колорит иконы, и, наконец, ее усложненная иконография, которая повторяет псковский извод «Воскресения Господня». Однако в отдельных деталях, особенно в образах избранных святых с их чрезмерно удлиненными пропорциями и плотным и чуть стандартизированным письмом ликов, проявляются черты новой эпохи. Действительно, XVI столетие внесло свои коррективы в псковское искусство. Псковское иконописание этого периода обретает новые черты, которые во многом нивелируют яркое своеобразие псковской живописи предшествующего столетия, основанного на статичной и отчасти консервативной экспрессии, но в то же время вносят в нее гармонию и сбалансированность искусства новой эпохи.

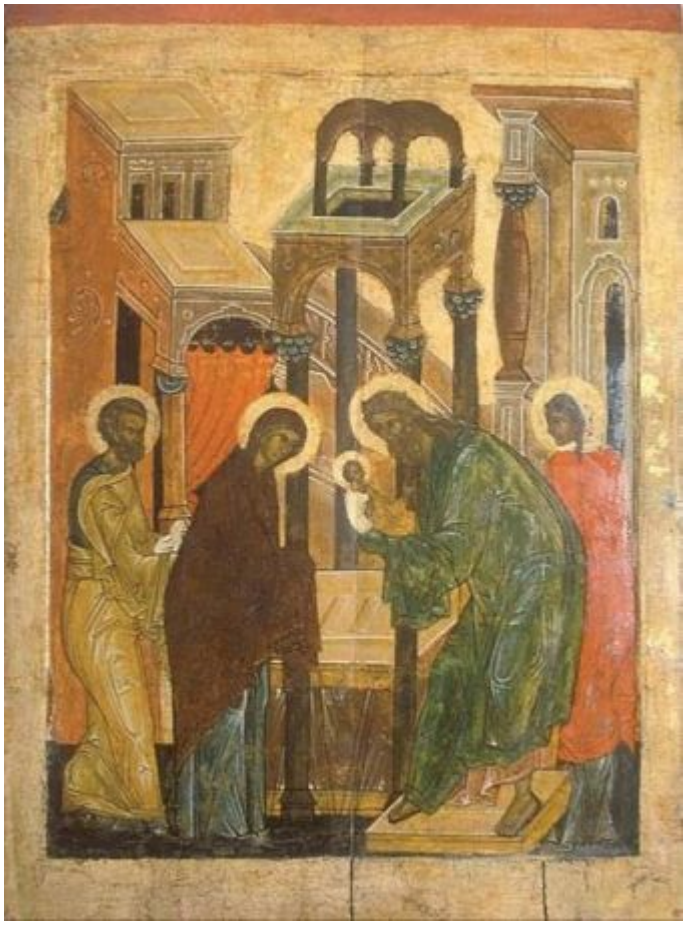
568. Сошествие во ад с избранными святыми. Начало XVI в. Из города Острова Псковской области. ГРМ

Как и в Новгороде, во Пскове первой половины XVI столетия идет активное церковное строительство. Многие храмы обновляются, другие строятся заново, что естественным образом влекло за собой активизацию иконописных работ. В этот период создаются многочисленные иконостасные комплексы, многие из которых сохранились до наших дней. Иконы, происходящие из этих иконостасов, весьма разнообразны по художественному качеству, но все же создают целостную и впечатляющую картину художественной жизни Пскова первой половины – середины XVI в.

Существо и различные полюса перемен, происшедших в псковской иконе, наглядно демонстрируют два праздничных ряда, созданных ориентировочно в 30–40-х гг. XVI в. Один из

них предположительно происходит из иконостаса городской церкви Жен Мироносиц, другой – из церкви св. Николая в Любятово близ Пскова (оба в Псковском музее). В иконах из церкви Жен Мироносиц еще явственно ощущается дух и энергия псковской живописи, эмоциональность образов, экспрессивность форм и движения фигур, насыщенность колорита. На иконе «Сретение» (илл. 569) все эти качества, в сочетании с усложненной иконографией икон, создают картину живой преемственности традиций псковской иконописи XV и XVI столетий. Второй праздничный чин из церкви в Любятово представляет иную грань псковской живописи этого времени. Показательна в этом отношении икона «Крещение» из данного ансамбля (илл. 570). Колорит становится значительно мягче и сдержаннее, утрачивая псковскую насыщенность и напряженность, линии рисунка приобретают плавность и элегантность, а энергия и динамика композиции уступает место гармоничной сдержанности. «Крещение» как будто определяет пути отступления для псковской иконописной традиции, подчинения ее более классическим принципам московского искусства.

569. Сретение. 1530–1540-е гг. Из иконостаса церкви Жен Мироносиц в Пскове. Псковский музей



570. Крещение. 1530–1540-е гг. Из иконостаса церкви Николы в селе Любятово близ Пскова. Псковский музей

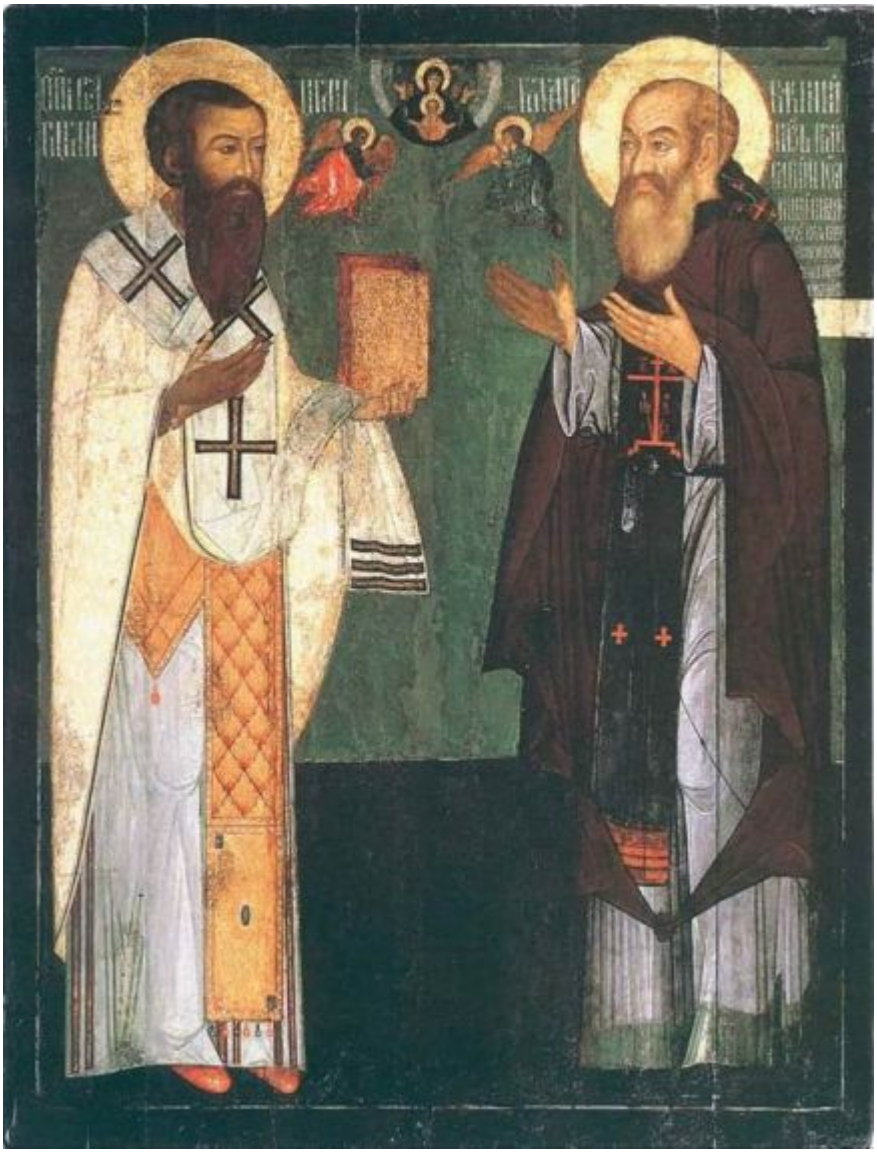
Одним из центральных произведений псковской иконописи первой половины XVI столетия является храмовая икона «Вознесение Господне» из церкви Новое Вознесение в Пскове, написанная, согласно летописи, идущей по ее нижнему полю, в 1542 г. (Новгородский музей) (илл. 571). В этом большом и величественном образе характерные псковские приемы и черты – такие как обильный золотой ассист на одеждах, плотное и темное письмо ликов, яркий насыщенный колорит, – сочетаются с аристократизмом образов, изысканностью пропорций и эффектностью статуарных поз, что выдает руку блестящего мастера, хорошо знакомого с искусством Новгорода и Москвы. Именно псковской иконописи подобного типа было суждено в середине – второй половине XVI в. влиться в мощный поток московской живописи.

571. Вознесение. 1542 г. Храмовый образ из церкви Новое Вознесение во Пскове. Новгородский музей

Московская живопись периода митрополита Макария (1542–1563)

Смутное десятилетие регентства Елены Глинской и «Семибоярщины», последовавшее за смертью Василия III, не оставило внятных и определенных следов в художественной жизни Москвы Государственное нестроение очевидным образом породило спад в художественной жизни московских иконописцев, напрямую зависящих от заказов великокняжеского двора. Среди единичных икон, относящихся к этому периоду, выделяется надгробный образ Василия III (ГИМ) (илл. 572), созданный, вероятно, вскоре после его смерти (1533 г.), где великий князь представлен в облике монаха Варлаама – именно такое имя было дано ему при постриге на смертном одре. Василий III стоит в молении перед Богоматерью Знамение, напротив изображен святитель Василий Парийский (?) – его небесный патрон. Икона, несмотря на ее давнишнюю известность, была раскрыта лишь недавно, и до сих пор на золотом фоне оригинала оставлена зеленая запись, существенно искажающая первоначальный облик памятника. Этот образ оказался одним из ключевых памятников в иконописных работах, развернувшихся в соборах Московского Кремля после пожара 1547 г., поэтому о его иконографических и художественных особенностях будет сказано чуть ниже.

572. Великий князь Василий III – Инок Варлаам и св. Василий (Парийский ?) в молении. Между 1533 и 1547 гг. Из Архангельского собора Московского Кремля. ГИМ



С начала 1540-х гг. художественная жизнь в Москве заметно активизировалась. Московские иконописцы, вероятно, выполняют в это время многие вкладные иконы, которые пишутся по тому или иному заказу. В московских мастерских написана икона «Богоматерь Боголюбская с житием Зосимы и Савватия и сценами притч», датируемая согласно сохранившейся на ней записи 1545 г. (Музеи Московского Кремля) (илл. 573). Смягченная цветность живописи, величественно статуарные позы персонажей, как будто остановившееся движение их фигур – все это указывает на жизнестойкость в столичном искусстве традиций постдионисиевской эпохи. В то же время, структурная

завершенность средника и клейм, их композиционная четкость и обособленность, проработанность миниатюрного письма, усиленная графичность исполнительской манеры – говорят об очевидном усилении тех тенденций, которые пришли в искусство Москвы вместе с митрополитом Макарием.

573. Богоматерь Боголюбская, с житием Зосимы и Савватия Соловецких и сценами притч. 1545 г. Из Соловецкого монастыря. Успенский собор Московского Кремля

Коренное изменение в политической и культурной ситуации связано с драматическими событиями, когда в 1547 г. по Москве прокатился один из самых опустошительных пожаров, которые знала столица. Выгорели многие кремлевские храмы, в том числе и Благовещенский собор, являвшийся домовой церковью московских великих князей. Сразу после пожара Иван IV распорядился заняться восстановительными работами, в русле которых из Новгорода, Пскова, Дмитрова, Звенигорода и других древних городов стали свозиться древние и почитаемые

образы, которые позже оказались сосредоточенными в Успенском соборе Московского Кремля. Благовещенский собор был украшен новым иконостасом, также составленным из чтимых икон XIV–XV вв. Кроме того, для него были заказаны многочисленные иконы нового содержания. Их исполнение было поручено большой артели новгородских и псковских иконописцев, которых возглавляли, видимо, ведущие мастера того времени – Останя, Яков, Михаил, Якушка и Симеон Высокий Глаголь. Работами руководил протопоп Благовещенского собора Сильвестр, который, совместно с митрополитом Макарием, и являлся автором и составителем сложных иконографических программ этих икон.

В 1554 г., когда все работы по Благовещенскому собору уже были завершены, произошло беспрецедентное событие. Был созван церковный собор под председательством митрополита Макария, который одним из вопросов рассматривал жалобу Ивана Висковатого – одного из главных лиц в боярской думе Ивана IV, руководившего внешними сношениями России, или, говоря современным языком, министра иностранных дел в правительстве Ивана Грозного. Жалоба светского лица касалась вопроса чисто церковного. Предметом разбирательства стало несоответствие, по мнению Ивана Висковатого, многих икон Благовещенского собора канону и традиции православного иконописания, которые он высказал в пространной «жалобнице» царю и митрополиту. Подробно рассматривая каждый иконный образ, Висковатый находил много иконографических сюжетов, которые, по его мнению, шли в разрез с богословием иконы или просто нарушали канонические правила иконного изображения и иконопочитания, выработанного Вселенскими соборами. Сам Висковатый видел в этих нарушениях влияние западного искусства, называя их «латинскими мудрованиями».

Текст собора, вошедший в историографию как «Дело Висковатого», представляет собой уникальный источник по истории русского иконописания XVI в., поскольку большинство из перечисленных там икон не сохранились до нашего времени и восстанавливаются лишь на основании описаний и аналогов. Анализ этих сюжетов, подвергшихся критике Ивана Висковатого,

в сопоставлении с иконами второй половины XVI в., показывает, что работы по иконному украшению Благовещенского собора стали переломным моментом в русском иконописании. Рассматривавшиеся в «Деле Висковатого» сюжеты в основном отличались от традиционных иконографических схем обилием мистико-символических тем, почерпнутых из богослужебных текстов, которые изобилуют различными аллегориями и поэтическими сравнениями. Этот перелом был зафиксирован собором 1554 г., который показал, что новые сюжеты, в действительности в основном заимствованные из арсенала западноевропейской иконографии, несомненно, импонируют и митрополиту Макарию, и, вероятно, царю Ивану IV.

Осуждение, прозвучавшее из уст главы Русской Церкви в адрес Ивана Висковатого, открывало новый этап в русском иконописании, когда икона могла стать иллюстрацией или простым изобразительным комментарием к тому или иному тексту, и, таким образом, в известной мере искажала свою традиционную образную природу. Этот вывод, конечно же, не распространяется на основную массу иконных изображений, которые сохраняли свою каноническую основу и не выходили за рамки православной иконографической традиции. Однако именно эти новые сюжеты, к анализу которых мы переходим, оказались очень популярными и к концу XVI в. стали неотъемлемой частью русского иконописания.

Главным объектом критики Ивана Висковатого стала так называемая «Четырехчастная» икона Благовещенского собора (Музеи Московского Кремля) (илл. 574), на которой в четырех равновеликих клеймах были проиллюстрированы четыре богослужебных текста: «и почи Бог в день седьмый», «Приидите людие Трисоставному Божеству поклонимся», «во гробе плотски» и «Единородный Сыне». Эта икона, сохранившаяся до нашего времени, представляет собой поистине уникальное явление в плане невероятной концентрации в каждом клейме иконографического материала, объединенного в один образ, или, вернее, богословский трактат в лицах, призванный, по представлениям составителей программы иконы, через иллюстрацию литургических гимнов, в символических и

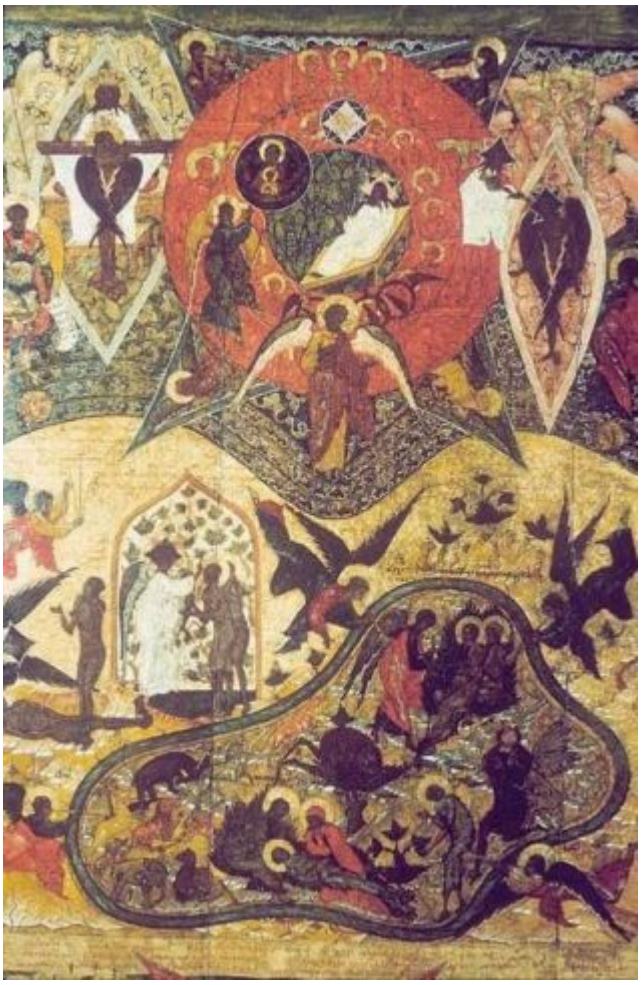
конкретных образах раскрыть перед зрителем замысел божественного домостроительства.

574. «Четырехчастная» икона. 1547–1551 гг. Благовещенский собора Московского Кремля

Верхнее левое клеймо – «и почи Бог в день седьмый от всех дел своих» (стихира вечерни Великой Субботы) (илл. 575) – поделено на верхнюю и нижнюю зоны. Вверху в центре изображен Господь Саваоф, почивший от трудов творения, а по сторонам в двух сценах, помещенных в ромбовидные мандорлы, раскрывается идея предвечной жертвы Христа: слева представлен хорошо известный западноевропейскому искусству сюжет с Христом, распятым в лоне Отчем, а справа Саваоф подает крылатому Христу, представленному в облике Ангела Предвечного Совета, сосуд с оцетом (уксусом), что

прообразует крестную муку Бога Сына. В нижней части расположены сцены грехопадения и земной жизни Адама и Евы, которые, видимо, призваны обозначить начало материальной истории человечества. Таким образом, первое клеймо иллюстрирует начальный этап реализации плана домостроительства.

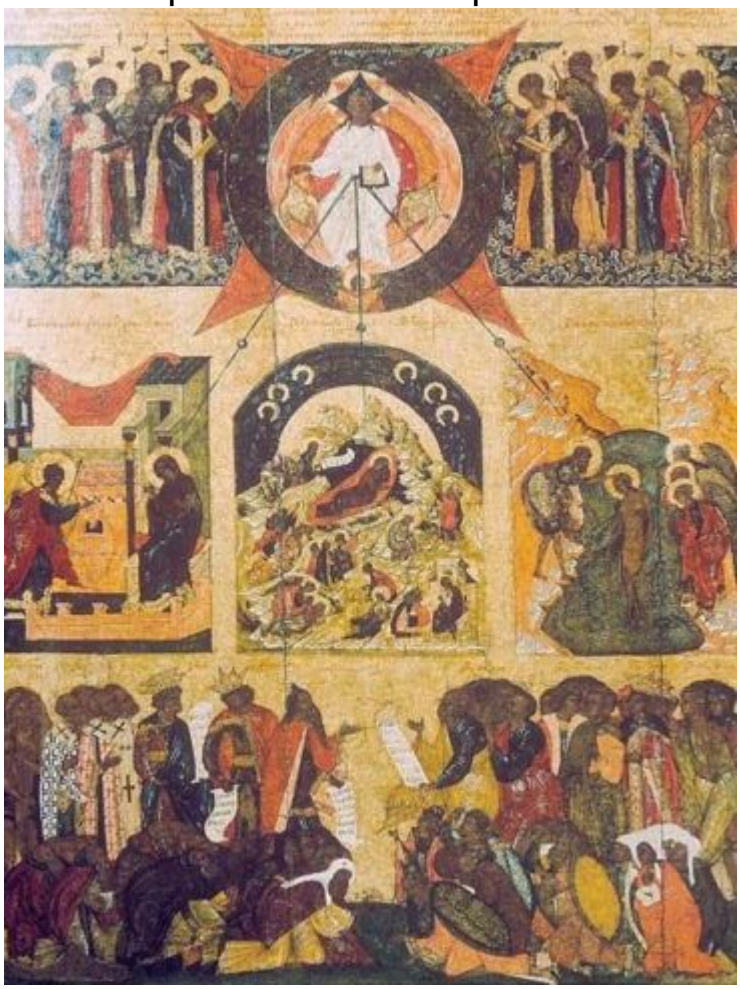
575. «И почи Бог в день седьмый…». Клеймо «Четырехчастной» иконы. 1547–1551 гг. Благовещенский собор Московского Кремля



Ниже расположено клеймо «Приидите людие, Трисоставному Божеству поклонимся» (стихира на Пятидесятницу) (илл. 576), которое поделено на три горизонтальные зоны. Верх занимает фигура Саваофа в окружении сонма ангелов, от благословляющей руки Которого исходят три луча, осеняющие три сцены среднего регистра – «Благовещение», «Рождество» и «Крещение». В нижнем ряду

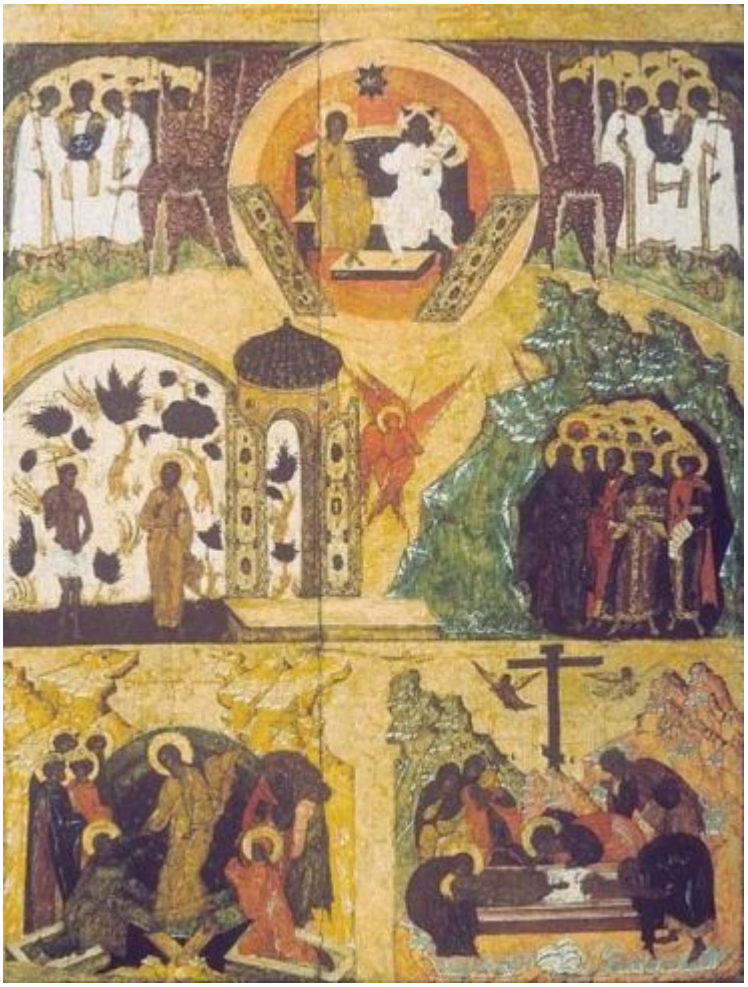
представлены молящиеся праведники, а также коленопреклоненные фигуры духовных лиц и царской семьи, в которых все исследователи не без основания видят изображения Ивана IV с женой, младенцем наследником и ближайшим окружением, а также митрополита Макария и высшее русское духовенство. Итак, второе клеймо является ясным продолжением развития той же темы домостроительства: евангельские сюжеты раскрывают идею Воплощения, которое произошло Божественным соизволением (благословляющий Саваоф), и дано человечеству во спасение через покаяние и молитву. Человеческий род представлен как сонмом святых, так и живыми персонажами.

576. «Приидите людие, Трисоставному Божеству поклонимся…». Клеймо «Четырехчастной» иконы. 1547–155х гг. Благовещенский собор Московского Кремля



Третье клеймо посвящено иллюстрации еще одного литургического гимна – «Во гробе плотски» (илл. 577). Как и предшествующее клеймо, оно поделено на три зоны, в которых размещены сюжеты, в точности соответствующие тексту молитвы. Так, первая строфа «Во гробе плотски» представлена сценой «Погребение Христа», а вторая – «Во аде же с душою яко Боги – изображается в виде «Сошествия во ад». В среднем регистре представлен Христос с благоразумным разбойником в райском саду и сонм праведников, вышедших из адской пещеры и направляющихся в рай. Эта сцена соответствует третьей строфе «В рай же с разбойником». Наконец, завершающие строфы гимна «И на престоле был еси Христе, Вся исполняяй неописанный» проиллюстрированы верхним изображением, где в окружении сонма ангелов представлена Новозаветная Троица – тронные Бог Отец и Бог Сын с парящим над Ними голубем – Святым Духом. Итак, третье клеймо раскрывает тему Воскресения Христа, Своими крестными страданиями открывшего праведникам путь к райскому блаженству.

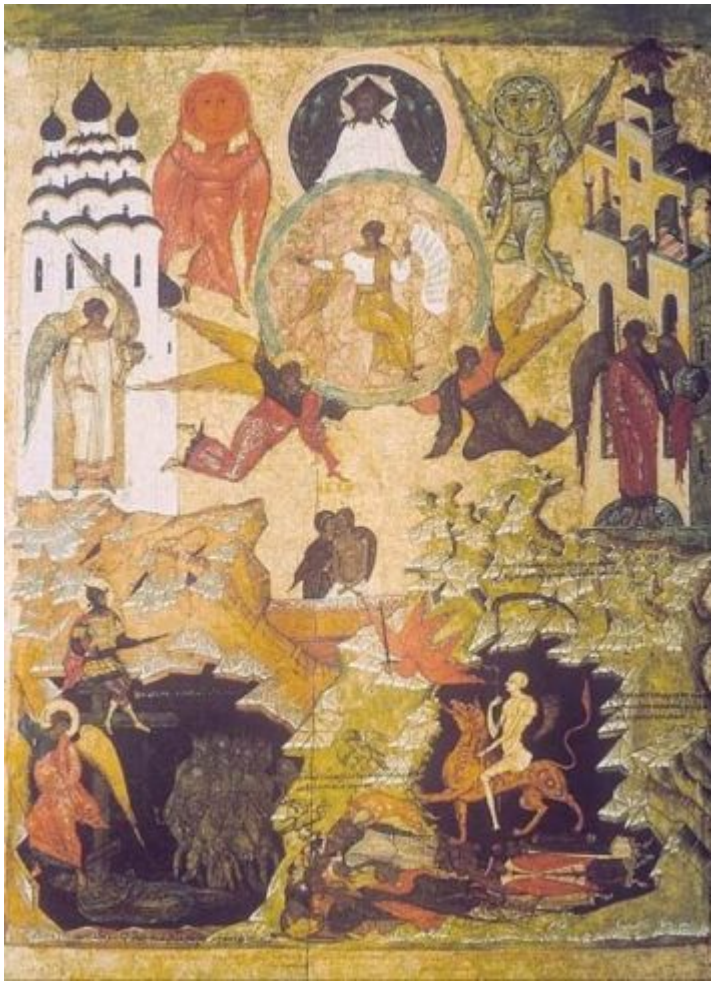
577. «Во гробе плотски…». Клеймо «Четырехчастной» иконы. 1547–1551 гг. Благовещенский собор Московского Кремля



Четвертое клеймо, занимающее верхний левый угол иконы, посвящено иллюстрации тропаря «Единородный Сыне» (илл. 578), сочинение которого по традиции приписывается императору Юстиниану. Этот сюжет, пожалуй, самый сложный и многосоставный, призван открыть эсхатологическую перспективу человечества. Компилятивный по своей природе сюжет составлен из нескольких образов, часть которых заимствована из западноевропейского искусства. Поле клейма поделено пополам на условные землю и небо. Внизу мы видим смерть в виде белого обнаженного всадника, едущего на фантастическом звере, а также архангела, поражающего сатану, над телом которого возвышается крест. Поверх креста восседает Христос в образе воина-победителя – этот редчайший сюжет известен по памятникам западной иконографии. В центре расположена сцена с Богоматерью, поддерживающей тело мертвого Христа, получившая название

«Не рыдай Мене Мати» по первым словам одной из молитв Пасхального канона. В верхней части Христос Эммануил, сидящий в сфере славы, возносится к Богу Отцу, а по углам расположены аллегорические изображения Земной Церкви в виде трехкупольного храма и Горнего Иерусалима как сложного многоэтажного здания, явно повторяющего архитектурные формы позднего Ренессанса.

578. «Единородный Сыне…». Клеймо «Четырехчастной» иконы. 1547–1551 гг. Благовещенский собор Московского Кремля



«Четырехчастная» икона является знаковым образом для своей эпохи. В ней в концентрированной форме выражены принципы, которые во многом определят особенности русской художественной культуры позднего Средневековья. Избыточность персонажей и символико-аллегорических сюжетов, заполняющих клейма иконы, следует объяснять

искренним стремлением ее создателей перевести разнообразные литературные источники, на которые опирается каждое изображение, в систему зримых образов. Однако принцип буквального иллюстрирования текста оказался в известном противоречии с православным пониманием образа. Само по себе создание символических композиций отнюдь не было новым в православном искусстве. Но «Четырехчастная» икона свидетельствует о качественно новом подходе к пониманию образа, который мыслится теперь не только как отражение божественного архетипа, но и как иллюстрация любого священного текста, будь то псалом Давида или какая-нибудь литургическая молитва. Путь прямого иллюстрирования, который открывала «Четырехчастная» икона, привел к появлению огромного числа новых иконографических схем, в которых икона становилась назидательным и поучительным повествованием, порой красивым и интересным для рассматривания, и даже раскрывающим в иллюстративной форме многие основополагающие догматы Христианства, но зачастую лишенным целостности и духовной выразительности иконного образа.

В различных документах, связанных с обновлением Благовещенского собора, фигурирует еще целый ряд икон, выполненных по заказу митрополита Макария.

Само по себе перечисление этих икон весьма впечатляюще и позволяет осознать и масштабы новой программы владыки Макария, и ее иконографическую направленность. Отметим, что большинство фигурирующих в этом перечне названий до того не встречались в русской иконописи. К традиционным, но обновленным сюжетам относились «Троица в деяниях», «Страшный Суд», «София Премудрость Божия», «Страсти Господни в евангельских притчах», «О Тебе радуется», «Что Ти принесем, Христе» (иллюстрация Рождественской стихиры). Кроме того, названы такие сюжеты как «Верую» («Символ веры»), «Достойно есть», «хвалите Господа с небес», «Обновление храма Господа Бога нашего Воскресения», «Ты еси иерей вовек по чину Мельхиседекову», «Отче наш», «Богоматерь Неопалимая купина». Из этого перечня становится

очевидным, что приоритеты в выборе тем были отданы сюжетам иллюстративно-дидактической направленности, причем многие из них, ранее неизвестные православной иконографии, явились результатом творческой инициативы заказчиков и авторов этих икон.

К достоверным памятникам данного круга, происходящим из Благовещенского собора, помимо «Четырехчастной» иконы, относится лишь недавно открытый «Страшный Суд», остальные же иконы бесследно исчезли или пока не выявлены. Однако анализ памятников второй половины XVI столетия показывает, что новые образы, украсившие домовый храм первого русского царя, приобрели чрезвычайную популярность и активно копировались, что дает основание достаточно точно восстановить их содержание. В ходе рассмотрения памятников второй половины XVI в. мы специально остановимся на иконографии некоторых из них, отражающих утраченные иконы Благовещенского собора, заказанные митрополитом Макарием.

«Четырехчастная» икона, являясь уникальным примером нового иконографического метода, который Ф.И. Буслаев назвал «богословско-дидактическим», остается и свидетельством величайшего художественного мастерства, которого достигли новгородские и псковские художники к середине XVI столетия. Широкое и непринужденное композиционное мышление художников объединяет все бесконечное множество и разнообразие представленных здесь фигур, сцен и сюжетов, в единую цельную композицию, которая не распадается на отдельные изображения, несмотря на их огромное количество, а ведет взгляд зрителя в нужной последовательности, подсказывая ему путь прочтения этого сложного богословского трактата. Рисунок отличается легкостью и абсолютной уверенностью, а фигуры обладают изысканностью и аристократической утонченностью, которая выдает руку блестящих рисовальщиков. Завершает дело тонко организованная цветовая структура иконы, построенная на гармоничном сочетании ярких, насыщенных и поистине драгоценно звучащих тонов, сияющих на еще более драгоценном золотом фоне. Главная роль в колористической

конструкции иконы принадлежит ярко-красной киновари, которая, подчиненная интуиции и мастерству художника, закрепляет композиционную целостность всех четырех клейм иконы, объединяя их в единое целое.

«Четырехчастная» икона представляет именно тот тип иконописного стиля, миниатюрного, изысканного, и в то же время сохраняющего целостность и монументальность формы, который утвердился в придворной среде и определял столичную школу иконописания на протяжении 1550–60-х гг. Примечательно, что высокое качество иконописного мастерства, продемонстрированное иконами, созданными по заказу митрополита Макария для Благовещенского собора, было зафиксировано Стоглавым собором 1551 г., который был проведен по инициативе царя Ивана IV и Макария для решения вопросов, в основном касающихся унификации церковной жизни и церковного благочестия. Несколько глав постановлений Собора касаются именно вопросов, связанных с иконописанием. Так 43-я глава постановлений Собора подробно говорит о тех нормах жизни и работы, которых должен следовать иконописец. В частности, Собор предписывает художникам опираться на древнюю традицию и сохранять высокий уровень живописи, вплоть до запрещения работать иконописцам неумелым и неучам. Такой государственный контроль за качеством иконописания представляется беспрецедентным явлением в истории русской средневековой культуры, свидетельствующим о пристальном внимании царя и митрополита не только к содержанию образа, но и к его художественному качеству.

Одним из вопросов Стоглавого Собора явилось «вопрошение» царя Ивана IV о возможности изображения на иконах «живых сущих», то есть конкретно исторических людей, еще живых или недавно почивших, но не канонизированных. В качестве примера подобных икон фигурировало клеймо «Четырехчастной» иконы «Приидите людие», где, как уже говорилось, в молении представлены юный царь и митрополит с ближайшим окружением. Однако этот вопрос содержал более глубокий подтекст. Одной из главных составных частей идеологической программы Ивана IV и митрополита Макария,

направленной на утверждение русской монархии, была концепция прославления своего великокняжеского рода, и первым человеком в этом процессе был отец Ивана IV великий князь Василий III. Как было сказано выше, на смертном одре он по распространенной традиции принял монашескую схиму под именем Варлаама. Он был погребен в Архангельском соборе Московского Кремля, который стал великокняжеской и царской усыпальницей, и над его могилой была помещена огромная икона с фигурами Василия-Варлаама в монашеском облике и его небесного патрона святителя Василия Парийского (илл. 572). Примечательной особенностью этой иконы является лик Василия III, который более похож на средневековый западный портрет, чем на благообразный иконный образ. Его лицо несет на себе отпечаток непоколебимой воли, страстной и решительной натуры, которой отличался Василий III. Можно предполагать, что это изображение великого князя реально имело портретное сходство, потому что в нем узнаются родовые черты русского ответвления Палеологов, которые лучше известны нам по изображениям его сына – Ивана Васильевича. Эта икона, созданная, вероятно, еще до пожара 1547 г., стала иконографической базой для многочисленных изображений Василия III в монашеском облике. Именно в таком облачении он соседствует со своим сыном Иваном IV на упомянутом клейме «Четырехчастной» иконы, что, очевидно, было призвано показать преемственность богоосвященной царской власти. Эта программа была окончательно реализована в 1565 году, когда Архангельский собор был украшен росписями, к сожалению, сохранившимися лишь в поновлении XVII века, где существенное место было уделено изображениям великокняжеского рода.

В вопросе царя о возможности изображения «живых сущих» также фигурирует икона «Богоматерь Тихвинская», где в молении изображены реальные люди. В собрании Музеев Московского Кремля сохранилась икона «Богоматерь Тихвинская в деяниях» (илл. 579), где на нижнем поле представлены царь Василий III – монах Варлаам, митрополит и другие персонажи, которые сейчас не поддаются

идентификации. Чудотворная «Тихвинская Богоматерь» в эпоху Ивана Грозного становится одной из главных русских святынь. Считалось, что именно заступничеством этой иконы Василию III, приехавшему в Тихвинский монастырь на моление о чадородии, был дарован наследник Иван Васильевич. Очевидно, ради прославления своего рода Иван IV всячески поддерживал почитание Тихвинской иконы, чем и было инспирировано появление данного образа «В деяниях», где подробно изложены чудеса от иконы, завершающиеся изображением общего моления самого Ивана, его усопшего отца Василия III, митрополита и свиты. Вероятнее всего, кремлевская икона и является тем образом, о котором идет речь на Стоглавом Соборе. Эта икона явилась протографом для многочисленных списков, где повествование о чудесах иконы все больше и больше расширяется, и даже приводится изображение паломничества Василия III.

579. Богоматерь Тихвинская в деяниях. Около 1550 г. (?) Из Благовещенского собора Московского Кремля

Кремлевская «Богоматерь Тихвинская» представляет собой пример развития тех художественных тенденций, которые были отмечены нами в «Четырехчастной» иконе. Она написана в миниатюрной манере на светло-бирюзовом фоне, призванном подчеркнуть драгоценное значение образа. Однако в этой иконе проявляются и другие черты. Колорит становится более сгущенным и теряет прозрачность, фигуры написаны не столь легко и раскованно, масштабные соотношения средника и клейм деяний утрачивают внутреннюю целостность. Икона демонстрирует не самый высокий уровень в деятельности кремлевских иконописцев, где художественное мастерство имело более низкий уровень по сравнению с работами иконописцев, работавших на иконах Благовещенского собора. В этом образе присутствует известная статичность, свидетельствующая о том, что те художественные идеалы, которые были принесены новгородскими и псковскими

иконописцами, приглашенными митрополитом Макарием, в широкой иконописной среде зачастую воспринимались механически, как дань требованиям заказчиков. Этот усредненный уровень иконописания определит многие явления в живописи последующих десятилетий.

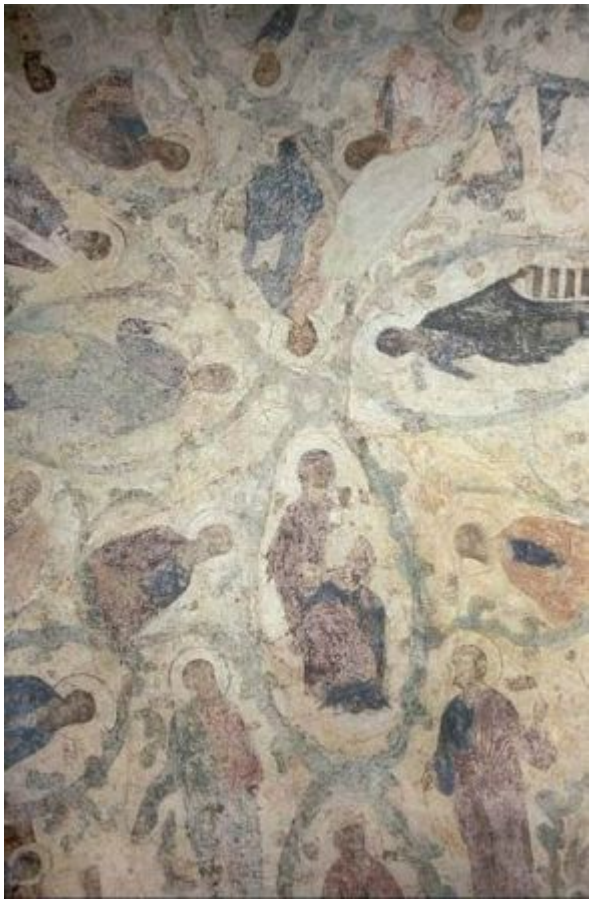
К явлениям подобного рода можно отнести и знаменитую икону, за которой закрепилось название «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство Небесного Царя») (ГТГ) (илл. 580). Эта икона имеет столь сложное иконографическое содержание, подстать клеймам «Четырехчастной» иконы, что его толкованию посвящены многочисленные работы. На иконе изображено шествие святых конных воинов, возглавляемое царем, фигура которого выделена композиционно и масштабно. Перед нами именно святое воинство Христово, поскольку большинство персонажей имеет нимбы. Воины шествуют из града, объятого пламенем, к Небесному Граду, где в окружении стен восседает Богородица. Поскольку сопроводительные надписи в основном утратились и идентификация святых затруднена, икона стала предметом многочисленных, часто вполне фантастических толкований, вплоть до того, что ее содержание рассматривалось как символическое изображение возвращения войска Ивана IV после триумфального взятия Казани, и, соответственно, многим святым приписывались имена конкретных лиц из окружения Грозного. Между тем, общий пафос этого образа достаточно ясен и абсолютно соответствует духу своей эпохи. Эсхатологические настроения, во многом определявшие дух всего Средневековья, показаны здесь с дидактической определенностью. Перед нами открывается обобщенный образ Вселенской Церкви, история которой представлена в своем развитии на пути к спасению. Этот путь, начатый в ветхом Риме, заканчивается в Небесном Иерусалиме, и охраняется воинами Христа, среди которых легко узнаются и русские святые, в первую очередь свв. князья Борис и Глеб, к слову сказать, пращуры царя Ивана IV. Таким образом, Россия утверждается в своей исторической роли последней православной державы, а

историософская концепция «Москвы – третьего Рима» находит свое зримое выражение.

580. Церковь воинствующая («Благословенно воинство Небесного Царя»). Около 1550 г. ГТГ

В период макариевских преобразований были выполнены и стенные росписи сгоревшего изнутри Благовещенского собора, незадолго до того – в 1508 г. – расписанного сыновьями прославленного Дионисия. Эти росписи, созданные между 1547 и 1551 гг., отчасти повторяли декорацию другого, более древнего Благовещенского храма, расписанного еще в 1405 г. Феофаном Греком. По документам известно, что в его декорации присутствовало изображение «Апокалипсиса» и «Древа Иессеева», которые впечатлили современника Феофана Епифания Премудрого какими-то моментами, о которых нам теперь остается только догадываться. Так или иначе, тема «Апокалипсиса» присутствовала в росписи Феофана, она же определила главные особенности росписей основного объема Благовещенского собора, созданных после пожара 1547 г., тогда как огромное «Древо Иессеево» заняло большую часть объема папертей собора (илл. 581).

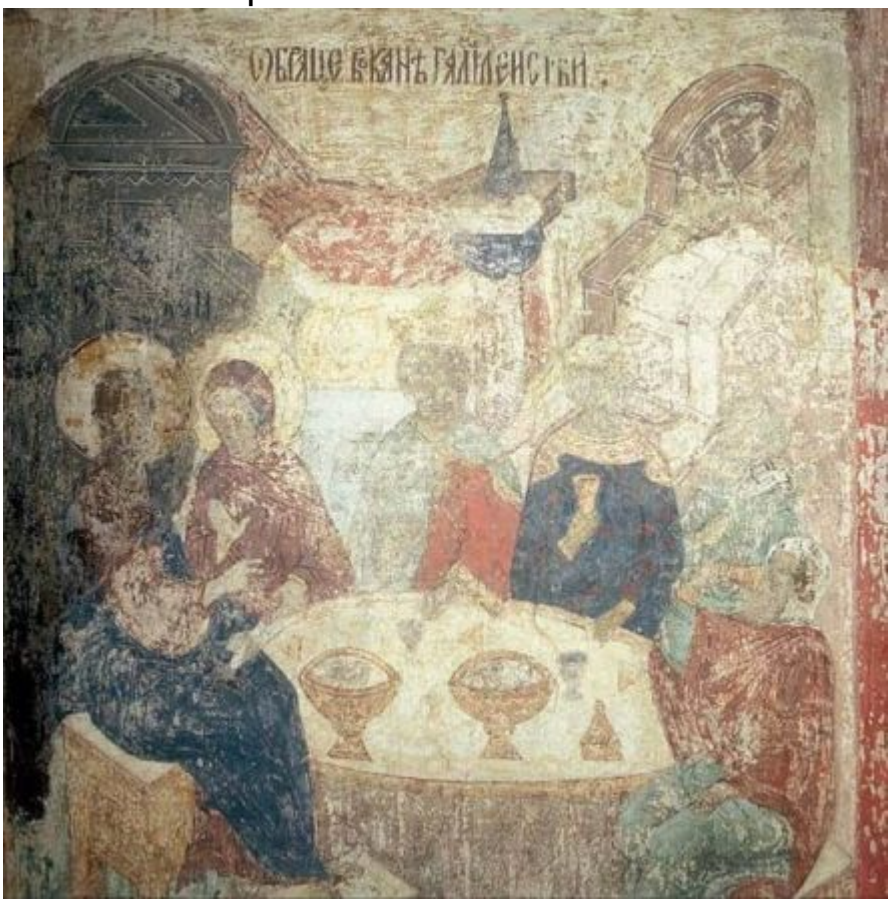
581. Древо Иессеево. Роспись паперти Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.



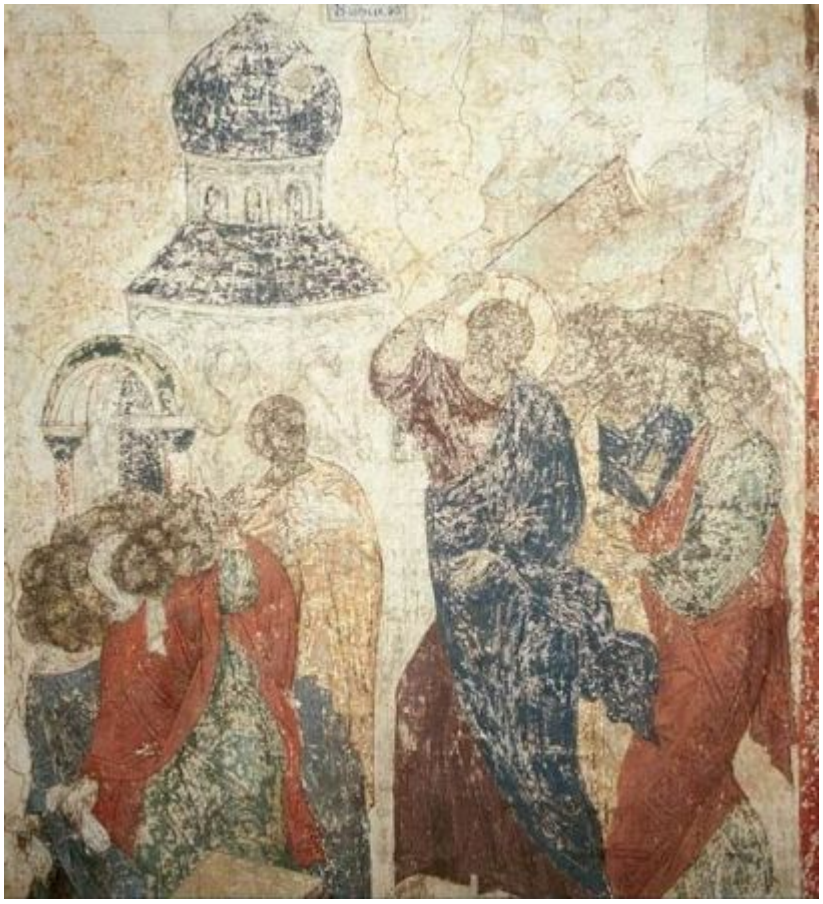
Структурное построение декорации Благовещенского собора в общих чертах соответствует принятым нормам. Над всем пространством главенствует изображение Пантократора в медальоне, занимающем скуфью купола, Его окружают небесные силы и фигуры праотцев и пророков, а паруса отведены под традиционные изображения евангелистов. Вполне традиционна и декорация алтарной части, где расположены такие сюжеты как «Служба св. отцов» и «Евхаристия». Но средняя и нижняя зоны декорации заняты уже не только традиционными евангельскими сценами и фигурами святых (илл.582:583), но и теми сюжетами, которые в полной мере вписываются в идеологему митрополита Макария. Главной темой сложного повествования этого фрескового ансамбля становятся многочисленные сцены «Апокалипсиса», и если учесть, что стены собора внизу были украшены иконами «Макариевского» заказа, то становится очевидной принципиально важная роль этих фресок в общей концепции

богословско-дидактической программы митрополита и царя. Эсхатологические настроения, проявившиеся и в «Четырехчастной» иконе, и в «Церкви воинствующей», преобладают и в обновленной декорации домового храма Ивана IV. И здесь, в многочисленных картинах, красочно обрисовывающих последние события человеческой истории, вновь проступает идея предначертанной свыше миссии Москвы – третьего Рима как последнего праведного государства, исповедующего истинную христианскую веру (илл. 584).

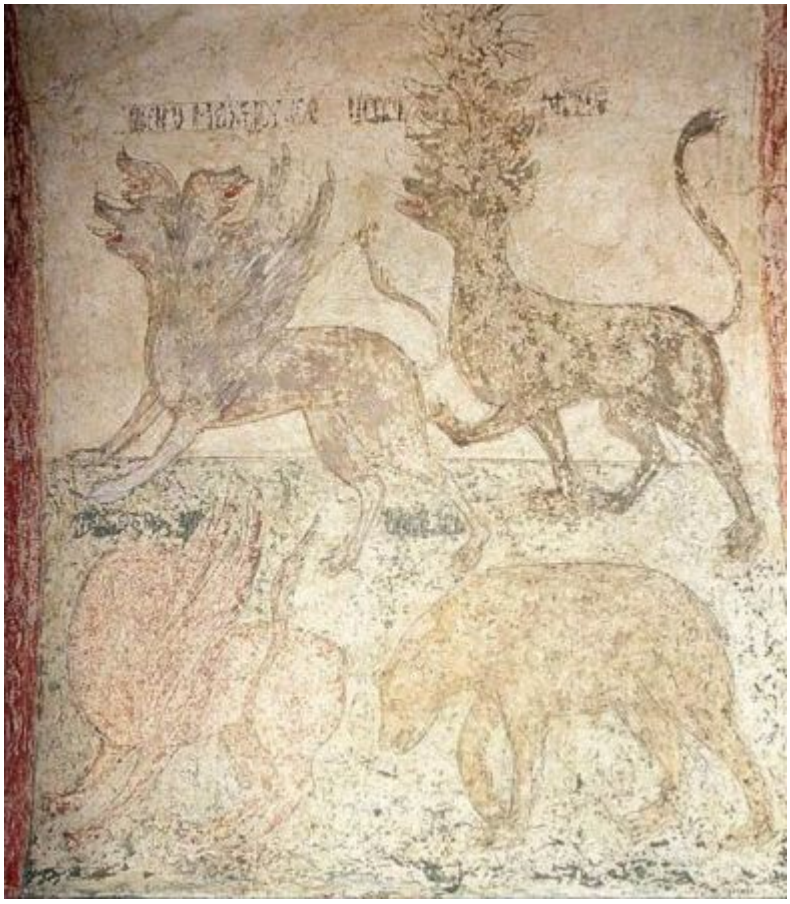
582. Брак в Кане Галилейской. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.



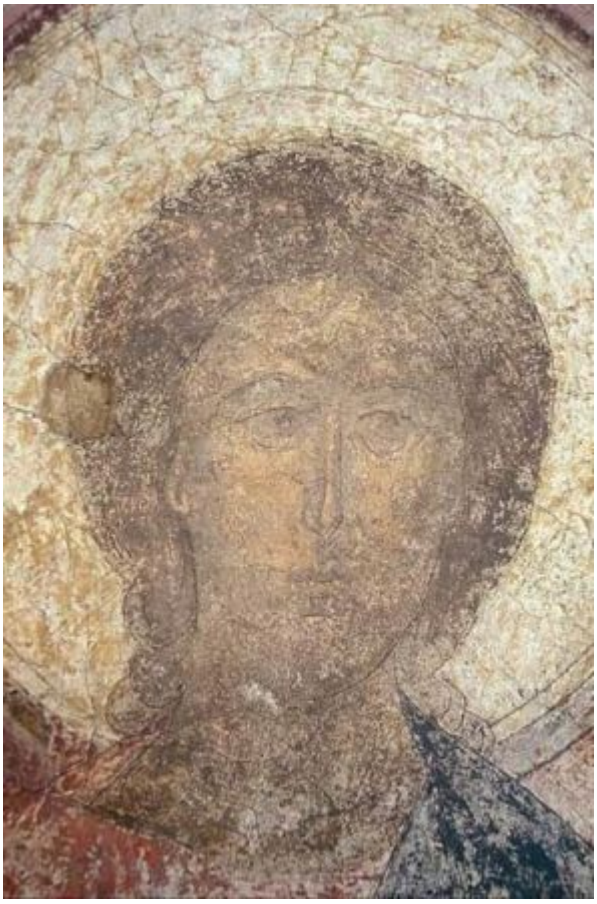
583. Изгнание торгующих из храма. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.



584. Апокалиптические звери. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.



585. Лик ангела. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.



К сожалению, росписи Благовещенского собора очень сильно пострадали от многочисленных поновлений и варварских расчисток рубежа XIX–XX вв. Судя по тому, что сохранилось от первоначального красочного слоя, эта живопись своими цветовыми сочетаниями напоминала колорит икон типа «Четырехчастной» или «Богоматери Тихвинской с деяниями». Здесь много светло-серых, светло-зеленых и бирюзовых фонов, на которых мягкими контурами и нежными цветовыми пятнами смотрятся фигуры, здания, скачущие лошади, элементы пейзажа. Краски как бы переливаются друг в друга, создают взаимные рефлексы и тонкие сочетания, на фоне которых яркими вкраплениями вспыхивают красные и вишневые пятна разных изображений. Изысканный рисунок буквально льется круглящимися линиями, здесь нет места резким движениям и контрастным противопоставлениям, все движение как будто замерло в ожидании того, что должно произойти. Эмоциям нет места в этом состоянии, но оно преисполнено созерцательности

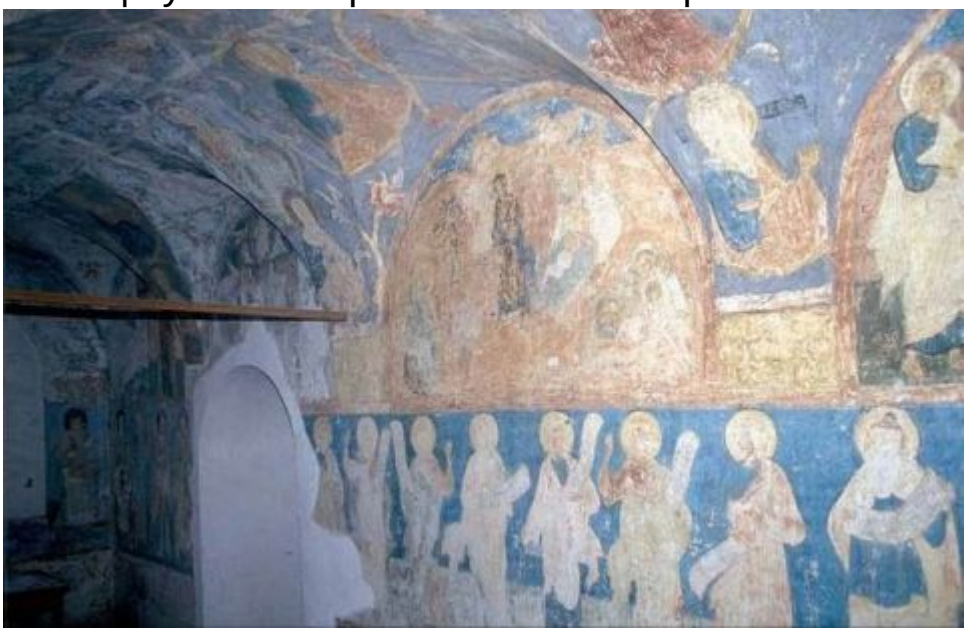
и величественного спокойствия. Художники тонко компонуют поток сложного повествования, который, переливаясь из сюжета в сюжет, раскрывает перед зрителем величественную и захватывающую своими деталями картину мира, стоящего на пороге вечности.

Следует отметить, что работы художников-монументалистов в данный период являются редкостью, и единичные росписи соборов в это время осуществлялись художниками, которые в большей степени были иконописцами, чем монументалистами. Именно этим фактом может объясняться своеобразная манера письма, присущая мастерам Благовещенских росписей, в которой со всей определенностью просматриваются именно иконописные навыки с их пристрастием к плотному красочному слою, тщательной проработке формы и постепенной, сплавленной светотеневой моделировке. Эти же особенности характерны и для двух других ансамблей, созданных, вероятно, на рубеже 1540–1550-х гг. – фресок церкви Рождества Богородицы в Возмище близ Волоколамска и трапезной Рождественской церкви Пафнутиева Боровского монастыря. Оба ансамбля находятся в процессе реставрации, и здесь раскрыты лишь отдельные участки, но они представляют огромный интерес для историков древнерусского искусства и своими художественными особенностями, и сложной иконографической программой. Росписи Возмищ, насколько позволяют судить раскрытые фрагменты, более традиционны и в объеме четверика следуют принятой схеме, будучи посвященными евангельскому циклу. Однако чрезвычайно интересны фрески боковых апсид. В конхе жертвенника расположена фигура крылатого Иоанна Предтечи, а стены апсиды отведены под его житийный цикл – напомним, что эта традиция впервые зафиксирована во фресках XII в. псковского Мирожского собора. Дьяконник Возмищской церкви посвящен московскому митрополиту Алексию, и здесь по стенам располагаются сцены его жития.

Не менее интересны раскрытые фрески трапезной церкви Пафнутиева Боровского монастыря (илл. 586–588), где представлен цикл сцен прообразовательного содержания,

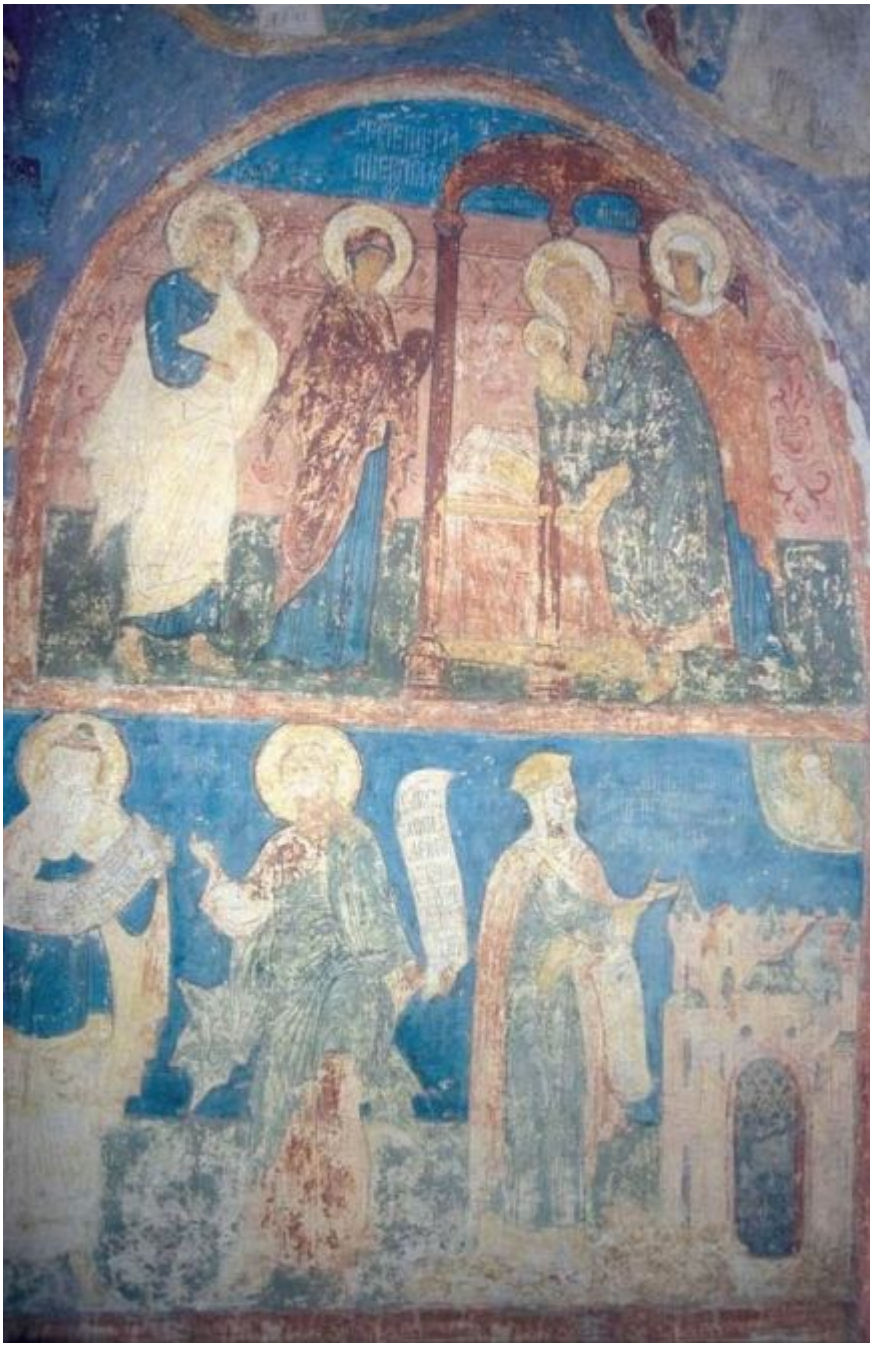
включающий фигуры пророков, сивилл. античных философов, или такие сюжеты, как «Древо Иессеево», «Спас Недреманное око», «Лествица Иакова», «Явление Моисею Неопалимой купины», и, наконец, само изображение «Богоматери Неопалимой купины» – к слову сказать, единственное в древнерусской монументальной живописи. Этот ансамбль, обнаруживающий несомненные параллели с росписями галереи кремлевского Благовещенского собора, тем не менее, демонстрирует абсолютную самостоятельность иконографического и художественного мышления, не повторяющего, но живо интерпретирующего тенденции, более отчетливо выраженные во фресках царского домового храма.

586. Интерьер паперти трапезной церкви Рождества Христова Пафнутиева Боровского монастыря. Росписи 1540-х гг.



587. Древо Иессеево. Росписи трапезной церкви Рождества Христова Пафнутиева Боровского монастыря. 1540-е гг.

588. Сретение; Пророки; Царица Савская. Росписи трапезной церкви Рождества Христова Пафнутиева Боровского монастыря. 1540-е гг.



В 1550-х гг. возникает ансамбль росписей собора Рождества Богородицы Лужецкого монастыря в Можайске, который был создан при покровительстве митрополита Макария, бывшего здесь настоятелем в 1523–1526 гг. и начинавшего отсюда свое восхождение на вершину русской церковной иерархии. От этого выдающегося по своему качеству ансамбля сохранились лишь незначительные фрагменты, расположенные в окнах собора, которые при одной из перестроек XVIII столетия были

заложены, тогда как остальная роспись погибла при более позднем поновлении интерьера храма. В четырех окнах западного объема изображены апокалиптические ангелы, трубящие о пришествии судов Господних или изливающие на землю сосуды Его гнева (илл. 589). Ангелы представлены в сложных, но изящных поворотах, их фигуры имеют вытянутые пропорции и безошибочно выстроенные постановки, напоминая лучшие образцы столичной живописи этого периода. Драгоценный, но чуть приглушенный колорит, доведенное до совершенства письмо ликов и драпировок, безупречный рисунок – все это выдает руку мастера, занимавшего ведущее место в кругу иконописцев, работавших на митрополита и царя. В то же время, в окне жертвенника сохранились фигуры мучеников Кирика и Улиты (илл. 590), которые выполнены в иной – сухой и графичной манере, в которой, при лапидарности и четкости рисунка, отсутствуют светотеневые проработки, а все художественные средства доведены до лаконичного и аскетичного стандарта. Такая манера письма, как будто намеренно лишенная красивости, вероятно, вызревала в том же окружении митрополита, и более отчетливо она проявила себя десятилетием позже, в росписях Свияжска.

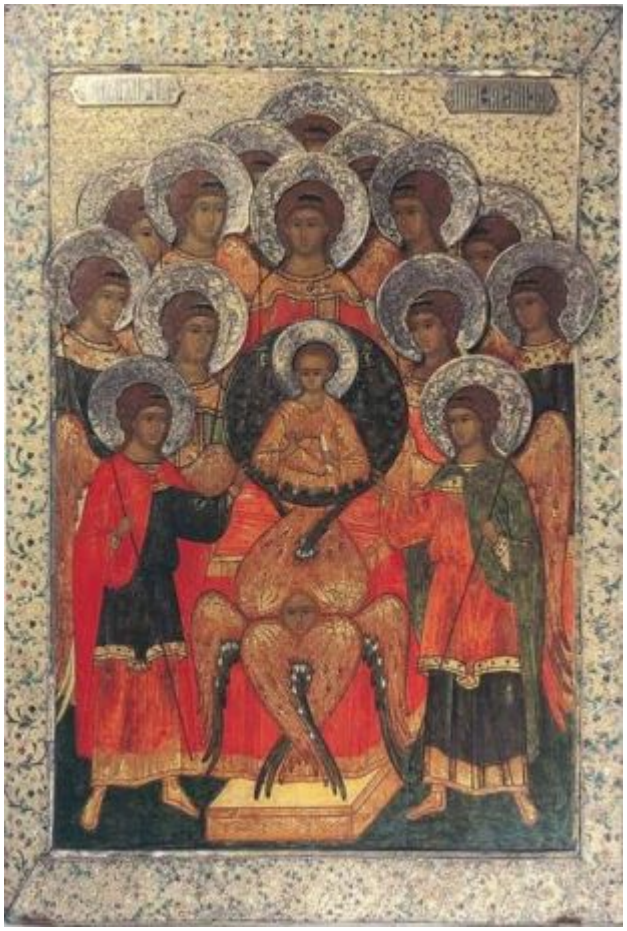
589. Апокалиптический ангел. Роспись собора Рождества Богородицы Лужецкого монастыря в Можайске. 1550-е гг.

590. Св. Кирик. Роспись собора Рождества Богородицы Лужецкого монастыря в Можайске. 1550-е гг.

Окончательный перенос эпицентра художественной жизни в Москву, объединявшую в своем кругу иконописцев различного мастерства, происходящих из разных иконописных центров, не мог не привести к частичной нивелировке художественного содержания иконных работ, которые имели место в 1550–1560-х гг. Этот период отмечен печатью определенной эклектичности, когда в работе художников, писавших иконы или фрески по высокопоставленным заказам, порой трудно уловить

индивидуальность или тем более школу, когда настроение мастера подчинено художественному идеалу, продиктованному сверху. Провинциальные иконы этого периода с их масштабными и пропорциональными ошибками, кривыми линиями, композиционными промахами, зачастую оказываются куда более живыми и непосредственными, чем блестяще написанные и идеально проработанные иконы многих столичных мастеров. В этом отношении чрезвычайно показательны иконы придельных иконостасов Благовещенского собора Московского Кремля (Музеи Московского Кремля) (илл. 591), в которых приемы миниатюрного письма с тщательнейшей проработкой формы применены к довольно крупным образам. идеально выверенные композиции этих икон, тонкие, но стандартно красивые цветовые построения, чеканность сухого рисунка, пробелов и золотых ассистов, положенных безошибочными линиями, тем не менее, не создают живого образа. Здесь побеждает ремесло и умение, доведенное до высочайшего, но, тем не менее, выхолощенного уровня.

591. Собор Архангелов. Около 1560 г. Придел Собора Архангела Гавриила Благовещенского собора Московского Кремля



Противоположную картину дают иконы, выполненные примерно в тот же период талантливыми провинциальными мастерами, происходящими из самых различных уголков страны. их произведения чрезвычайно трудно объединить в понятие школы или мастерской. В работе иконописцев различных провинций России очень сильно сказывается влияние центра, которое проявляется в стремлении воспроизвести выверенный идеал московских икон, выдержать правильное пропорционирование по-дионисиевски вытянутых фигур, соблюсти тонкую и тщательную проработку формы, в конечном результате создать драгоценно звучащий образ наподобие «Четырехчастной» иконы.

Но результат зачастую оказывается куда более значимым, чем простое ученическое следование образцам московской иконописи. Во многих иконах этого сложного периода проявляются совсем иные, индивидуальные или почвенные

тенденции, которые и создают живую картину иконописной действительности русской провинции.

Показательным примером подобного явления можно назвать икону «Богоматерь Гора Нерукосечная» из Соловецкого монастыря (Музей «Коломенское»), создание которой можно отнести к 1550-м гг. (илл. 592). Основой для этой новой богородичной иконографии, созданной в русле «Макариевского» заказа, лежит пророчество пророка Даниила о горе, от которой нерукотворным образом откололся камень, разбивший идол Навуходоносора. Богоматерь с Младенцем восседает на троне, который окружен пышными цветами, а на Ее фигуре как драгоценные нашивки размещены ветхозаветные символы Богородицы – собственно «гора нерукосечная», то есть символ видения Даниила, «неопалимая купина» Моисея, «орошенное руно» Гедеона, «лествица» Иакова. Самой яркой особенностью этой иконы являются «огневидные» одежды Богоматери, испещренные разноцветными разводами, более напоминающими драгоценную волнистую структуру самоцвета. Фигура Богоматери, с небольшой головой и крохотными ручками, имеет как будто классические для своего времени вытянутые, несколько маньеристические пропорции, однако Ее крупное и очень монументальное изображение буквально уподоблено «нерукотворной горе», сложенной из драгоценных камней. Удивительное сочетание как бы обязательного пропорционального канона, и в то же время монументального понимания образа проявилось здесь в гротескном виде, но в большей мере это было выражением общих тенденций к монументализации формы, которое ярко проявится в последующие десятилетия. «Богоматерь Гора Нерукосечная» из Соловков – один из наиболее ярких примеров реализации в иконописи поэтической образности ветхозаветных аллегорий, что, конечно же, было вдохновлено общими тенденциями, которые были порождены иконописными преобразованиями митрополита Макария, и в то же время эта икона отчетливо отражает зреющие художественные настроения эпохи.

592. Богоматерь Гора Нерукосечная. 1550-е гг. из Соловецкого монастыря. Музей «Коломенское»

Конечно же, не только в провинциальных иконах проявлялась жизнестойкость русской иконописной традиции. Многие столичные мастера продолжали стилистическую линию, определенную работами иконописцев «Макариевского» заказа, в которых виртуозность исполнения сочеталась с жизненной наполненностью каждого образа. Одним из примеров такого рода икон является «Похвала Богоматери с акафистом» из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (ГРМ)

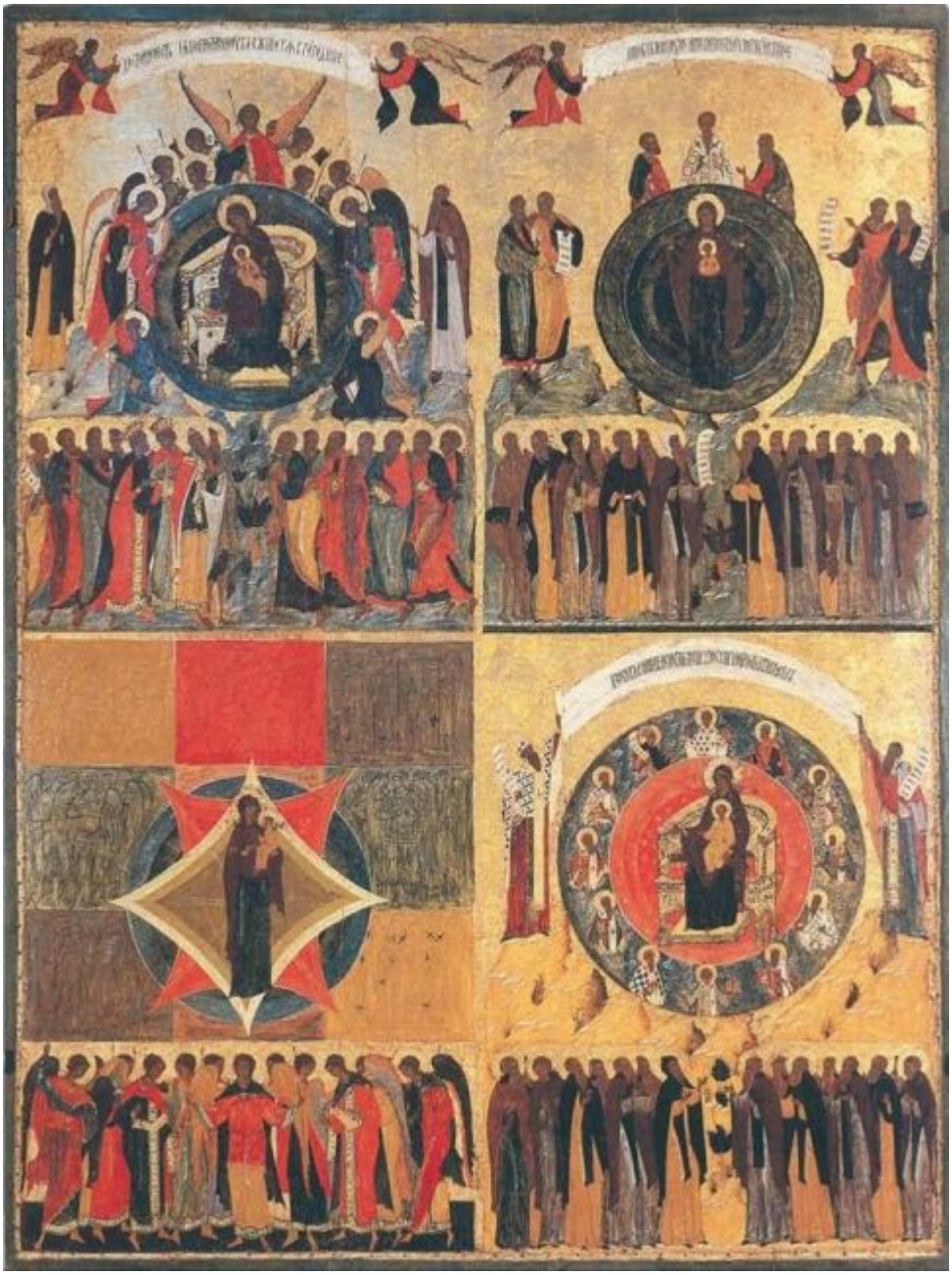
(илл. 593), вероятнее всего, исполненная на заказ в Москве в 1550–1560-х гг. В качестве вклада в обитель. Автор иконы – безукоризненный рисовальщик, обладающий чеканной и в то же время легкой линией, не уступающей по виртуозности мастеру «Четырехчастной» иконы, но в его интерпретации образы все же становятся более стандартными, утрачивают индивидуальность. Колорит иконы внешне напоминает упомянутую выше «Богоматерь Тихвинскую» из собрания Музее, Московского Кремля: в его основе лежит все тот же светло-бирюзовый фон, на котором четко читаются фигуры многочисленных персонажей. Однако разница состоит в мере плотности того или иного цвета. Фон положен прозрачно, что задает тон всему колористическому строю, который отличается легкостью и прозрачностью звучания одних красок и приглушенной плотностью других. Утонченность красочных соотношений своею изысканностью граничит с маньеристической чрезмерностью, что и указывает на более позднее, по сравнению с комплексом икон Благовещенского собора, происхождение этой иконы.

593. Похвала Богоматери, с Акафистом. Около 1560 г. из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

Другой яркий пример работы московских мастеров для высокопоставленного вклада в отдаленные русские монастыри – икона «Достойно есть», происходящая из Соловецкого монастыря (Музеи Московского Кремля) (илл. 594) и написанная около 1560 г. (она упоминается в монастырской описи за 1570 г.). Икона примечательна прежде всего своей иконографией, которая непосредственно связана с теми новшествами, которые обсуждались в «Деле Висковатого». По своему построению эта икона типична для иллюстративного метода, свойственного иконам «Макариевского» заказа. Повествование иконы в соответствии с четырьмя стихирами Богородичного гимна «Достойно есть» поделено на четыре клейма, имеющих схожее композиционное построение. В центре

каждого клейма, в сиянии славы и в окружении небесных сфер, представлена Богоматерь в различных иконографических изводах. К Ней в молении обращены сонмы святых – пророков, апостолов, святителей, преподобных, ангельские силы и чины – в соответствии с тем, кто иносказательно присутствует в строфах молитвы. Художественный строй иконы явно выдает руку столичного мастера, ему свойственен утонченный рисунок, тонко построенные композиционные соотношения, изысканные пропорции и чуть манерная постановка фигур. Техника исполнения блестяща, в ней нет изъяна. Но общее впечатление от иконы оставляет двойственное чувство виртуозного мастерства с одной стороны, и механического повторения идеально отработанных формул – с другой. Стандартно контрастный и излишне густой колорит усиливает это впечатление и вносит в восприятие иконы ощущение смутного беспокойства. Икона «Достойно есть» знаменует собой начало тех движений в столичной живописи грозненской эпохи, которые в следующем десятилетии приведут к существенному изменению художественного языка и формы.

594. «Достойно есть…». Около 1560 г. из Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Московский Кремль»



Период 1550–1560-х гг. оказался чрезвычайно продуктивным для российской провинции. Художественные импульсы, генерированные в московских работах, в это время активно распространяются по всем направлениям все более расширяющегося Российского государства. В разных, порой самых отдаленных уголках России возникают большие и значительные художественные ансамбли, будь то фрески или иконостасы, за которыми следует появление и укрепление в этих регионах местных художественных сил. Порой бывает

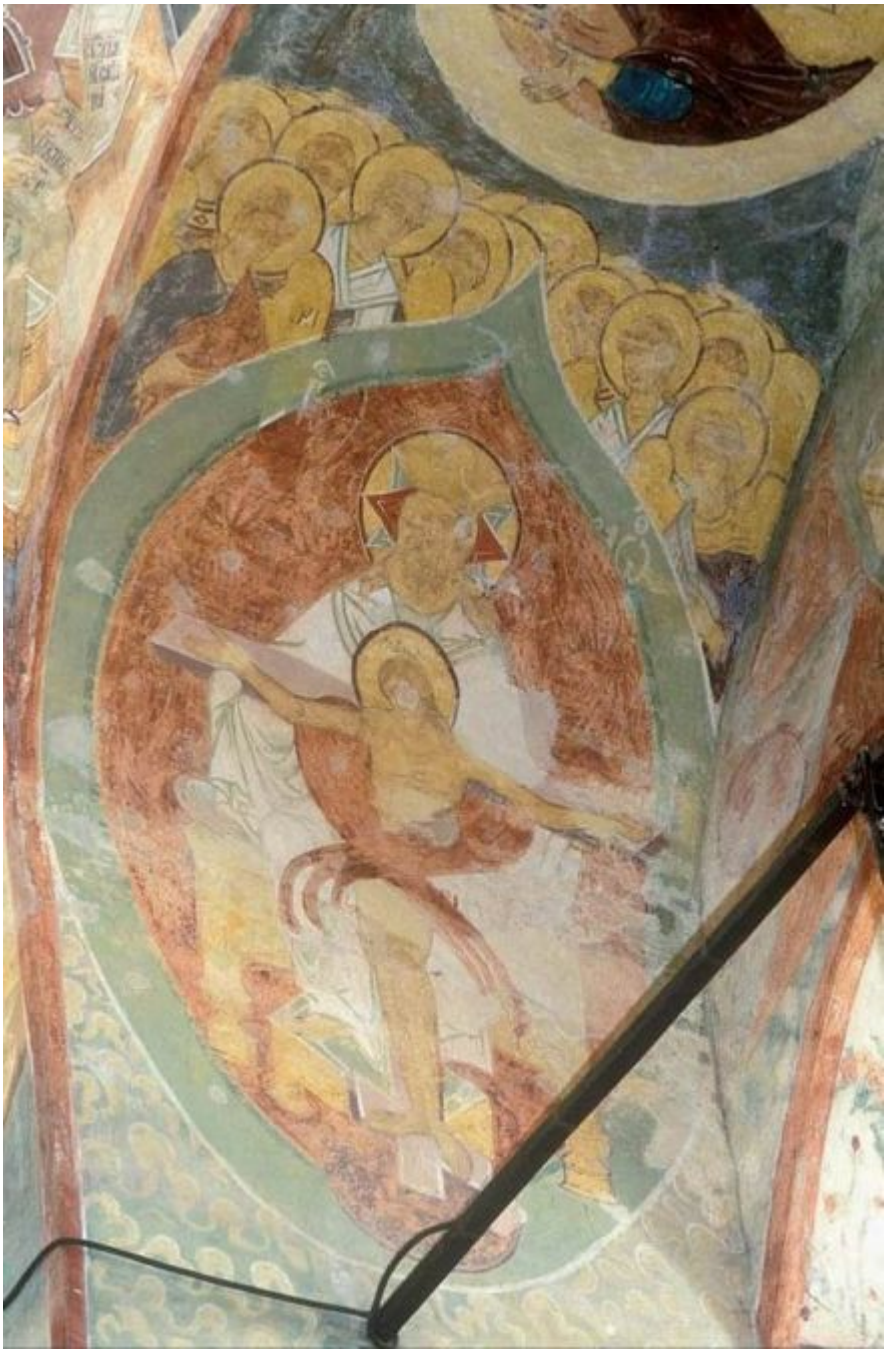
очень трудно отделить работы приезжих из центра мастеров от произведений примкнувших к ним местных иконописцев. Живописные работы не могли не осуществляться практически по всей России и ранее, и лишь приезд высококлассных столичных мастеров объединял усилия местных художников и поднимал требуемое качество иконописания на более высокий уровень. Таким образом, при известном замирании живописных работ в самой Москве, искусство периферии получило импульс к активному развитию, что нивелировало качество живописи столицы и провинции. Эта тенденция отчетливо даст себя знать в XVII столетии, когда именно лучшие провинциальные мастера, приглашаемые в Москву, составят костяк столичной школы живописи. Важную роль в создании единого стиля в этот период играла также и постоянная миграция иконописцев. Так, например, мастер из Новгорода, приказом царя выписанный в 1550-х гг. для работ в Московском Кремле, через 15–20 лет мог оказаться в только что покоренной Казани, где открывались огромные перспективы для живописных работ. Именно здесь возникает ансамбль Свияжска – укрепления на Волге, построенного для подготовки штурма Казани и затем ставшего монастырским комплексом, сформировавшимся вокруг Успенского собора, выстроенного во второй половине 1550-х гг.

Свияжский комплекс включает в себя иконостас, создававшийся на протяжении второй половины XVI в., а также и фресковую роспись, которая сохранилась практически по всему объему собора. Фрески Успенского собора, созданные одновременно с иконостасом, то есть в начале 1560-х гг. – это своего рода гимн «Макариевской» иконографической реформе. Здесь присутствует большинство сюжетов, которые фигурировали в «Деле Висковатого» и в других документах того времени. Роспись собора поделена на несколько зон. Верхняя отведена под сцены Творения: в скуфье купола представлено «Отечество» в окружении небесных сил, а в сводах размещены сами сцены Творения, грехопадения и земной жизни первых людей до смерти Адама (илл. 595). Восточная часть верхней зоны отведена под сцены, иллюстрирующие события от Предвечного Совета до отослания Бога-Сына для искупления

грехов человечества. Эти композиции находят множество буквальных параллелей в клейме «Четырехчастной» иконы «и почи Бог в день седьмой» (илл. 596), а также в сюжетах иконографии «Троица в деяниях» (илл. 597), которая получила широкое распространение в эту эпоху. Основная часть собора, в соответствии с его посвящением Богоматери, отведена под Богородичные сюжеты. Здесь присутствует подробный протоевангельский цикл, а «Успение» занимает свод алтаря. В нижней зоне располагаются фигуры святых.

595. Успенский собор Свияжска. Общий вид Интерьера. Росписи начала 1560-х гг.

596. Распятый Христос в лоне Отчем. Успенский собор Свияжска. Росписи начала 1560-х гг.



597. Сотворение птиц и зверей. Успенский собор Свияжска. Росписи начала 1560-х гг.

Особенно примечательны росписи алтаря, основную часть которого занимает изображение Великого входа. Эта композиция также получила название «Да молчит всяка плоть человека» по словам литургического гимна, читаемого раз в год во время Великого входа на Великую субботу (илл. 598). Данный сюжет займет прочное место в системе росписи русских храмов конца XVI и XVII вв., но в Свияжской росписи он появляется впервые. Композиция занимает конху апсиды, к ней

примыкают фигуры на алтарной арке. Здесь в соответствии с текстом молитвы и с чинопоследованием этой особой службы представлена процессия клириков, совершающая Великий вход. Они окружены изображениями херувимов и серафимов, престолов и ангелов. Примечательно, что на примыкающей арке алтаря изображена группа предстоящих – царь Иван, митрополит Макарий и игумен Успенского монастыря с братией (илл. 599). Перед нами – изображение «живых сущих», о позволении изображать которых шел разговор на Стоглавом соборе 1551 г. Так в жизни реализовывалась установка митрополита Макария на распространение новых иконографических тем.

598. «Да молчит всяка плоть человека...». Успенский собор Свияжска. Начало 1560-х гг.

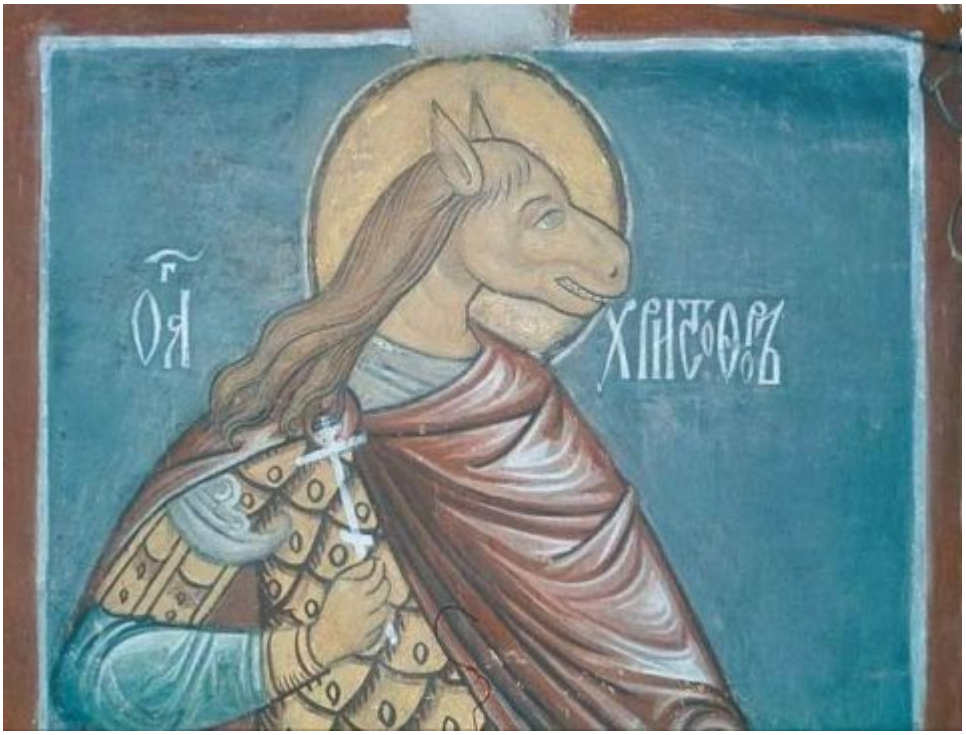
599. Фигура Ивана Грозного из композиции «Да молчит всяка плоть человека...». Успенский собор Свияжска. Начало 1560-х гг.

Живопись Успенского собора Свияжска создает очень цельное впечатление и, вероятно, создана сплоченной артелью художников-монументалистов, имевших опыт подобных работ. Эта цельность достигается строгой регламентаций всех художественных средств, в которой индивидуальность художника подчинена общей задаче. В этом памятнике уже совершенно отчетливо прослеживается система артельной работы, когда каждый художник отвечал за определенный этап создания изображения. Так, главный мастер, как правило, выполнял подробный подготовительный рисунок, который затем повторялся графьей, то есть процарапывался по еще влажной и мягкой штукатурке. Затем следовала раскраска основных плоскостей, за которой специалист по одеждам выполнял драпировки со всеми элементами пробелок и теней. Завершал работу художник, писавший лики. Такой метод, широко распространившийся на Руси, видимо, с начала XVI в., позволял создавать стилистически совершенно монолитные ансамбли. Эта характеристика в полной мере подходит и к росписям Успенского собора Свияжска. Но в то же время артельный метод росписи содержал в себе опасность умаления индивидуальности работавших художников, что и проявилось в росписях Успенского собора.

В росписях Свияжска, пожалуй, впервые артельный метод применен с абсолютной последовательностью, и это не

замедлило сказаться на облике памятника. Все элементы росписи выполнены очень четко и определенно, порой даже безукоризненно, но живописное пространство храма полностью лишено разнообразия. Высокое мастерство художников в преломлении артельного метода работы оборачивается механической проработкой формы, где нет места индивидуальному переживанию, где отсутствует авторство, личность художника, а все подчинено высокому стандарту ремесла. Здесь нет изображений, выделяющихся своей особой образностью, но все подчинено общему движению живописных масс, которое обусловлено законами декоративного и программного освоения храмового пространства. С этой точки зрения росписи Успенского собора демонстрируют очень высокий уровень организации системы декорации, где идеально сочетаются принципы декоративности стенописи и ясности ее иконографической программы. Итак, главным принципом оказывается внешняя красота интерьера и ясность повествования. Отметим, что в этом отношении Свияжские росписи предвосхищают новую эпоху в русской монументальной живописи, апогеем которой будут многочисленные ансамбли, созданные уже в следующем, XVII столетии (илл.600:601).

600. Св. Христофор. Успенский собор Свияжска. Росписи начала 1560-х гг.



601. Св. Андрей Стратилат. Успенский собор Свияжска. Росписи начала 1560-х гг.

Живопись эпохи «позднего» Ивана Грозного (1565–1584)

Движения и изменения в художественной жизни России рубежа 1560–1570-х гг. Выразительно совпадали с важнейшими внутриполитическими событиями XVI в., страшные годы которого вошли в русскую историю под названием опричнины. В 1565 г. Иван Грозный установил новый режим управления государством, которое было поделено на две категории земель. Наиболее важные стратегические и экономические территории России были поставлены в особые условия, где отменялись все существовавшие законы, а все управлялось самоличным решением царя и усугублялось самоуправством его опричного войска. В стране начался террор, целью которого было сначала усмирение или уничтожение определенного слоя непокорных бояр, но вскоре карающий меч был обращен против всего народа. Уничтожались не только боярские рода, но вырезались их села, подвергались разгромам монастыри и целые города. Кульминацией опричнины стал поход на Новгород в 1570 г., когда тысячи новгородцев были зверски зарезаны, сожжены или утоплены в Волхове. Сам Иван Грозный, будучи человеком страстного гнева и столь же страстной веры, остро переживал эти события, то впадая в припадки ярости, стоившей многим жизни, то совершая многочасовые молитвы и покаяния.

602. Иоанн Предтеча Ангел пустыни. 1560–1570-е гг. из Махрищского монастыря. ЦМиАР

Живопись этого мрачнейшего периода в истории средневековой России драматична, в ней сгущаются краски и эмоции, радостное ощущение бытия уступает место напряженному колориту, резкости контуров, динамике, а порой и экстатичности образов. Показательны две иконы с изображением Иоанна Предтечи – небесного патрона царя Ивана IV. Обе они, вероятнее всего, являются царскими вкладами и, соответственно, выполнены в Москве, или же ведущими мастерами московского происхождения, которые могли быть привлечены к исполнению столь ответственных работ и должны были соответствовать высокопоставленным вкусам. Иконы созданы примерно в одно время, то есть в конце 1560-х – начале 1570-х гг., и отражают полюса столичной художественной культуры этого периода. Икона «Иоанн Предтеча Ангел пустыни», происходящая из Махрищского

монастыря, представляет собой классический вариант образа Иоанна как Предтечи жертвы Христовой (илл. 602). Предтеча изображен с крыльями, в руке он держит сосуд на высоком поддоне с главой Иоанна Предтечи. Вся икона исполнена драматизма. И в самом сюжете, и в выражении лика Иоанна, и в сумеречном колорите есть ощущение страдания и горя, совершенно несвойственное искусству 1550-х гг. Создается впечатление, что икона является вкладом Ивана Грозного в Махрищский монастырь и отражает именно покаянное состояние царя.

Вторая икона имеет псковское происхождение, но, очевидно, также выполнена в столице по заказу царя Ивана, поскольку на ней изображен Иоанн Предтеча с облике пророка, а на полях святые Федор Стратилат и Иоанн Лествичник, являвшиеся небесными патронами двух царевичей – Ивана Ивановича и Федора Ивановича (илл. 603). Крупномасштабный образ Предтечи создает совершенно иное впечатление. Он написан тщательно исполненными плавями, которые, тем не менее, не придают облику мягкости, а, проработанные тенями, ужесточают его. Крупные складки его одежд исполнены насыщенными широкими высветлениями, доходящими до чистого белого блеска. Художник совершенно не стремится сглаживать углы и контрасты, а, напротив, даже подчеркивает их. Сам лик имеет выражение активной и решительной силы, предельного напряжения и даже жесткости. Перед нами как будто встает образ самого грозного царя в минуты его решительной и активной деятельности. Икона кажется навеянной образами раннего XV в. с их чеканно проработанными формами, и обретает монументальную выразительность, про которую искусство этого периода начало забывать.

603. Иоанн Предтеча, с Иоанном Лествичником и Федором Стратилатом на полях. 1560–1570-е гг. Псковский музей

Обновленные иконографические темы продолжают интересовать иконописцев и заказчиков и в этот период, однако это по преимуществу иконы личного заказа, уже не связанные с инициативой царя или глав церковной иерархии. Примером такого рода может служить небольшая икона, на которой представлена «Похвала Богоматери» нового иконографического извода (илл. 604). Центральной частью этой иконы является сюжет, известный как «Явление Богоматери в преломлении хлеба апостолом Петром», когда, согласно сказанию, Богоматерь явилась апостолам в момент предуготовления евхаристического хлеба. Обрамляет композицию традиционный элемент сюжета «Похвала» с изображением пророков, полуфигуры которых размещены в ветвях символического «древа пророков». Венчает икону изображение Софии Премудрости Божией, причем слева от Ангела-Софии стоит крылатый Иоанн Предтеча, тогда как традиционное место Богоматери справа занимает Иоанн Богослов. Соединение трех

самостоятельных сюжетов – «Софии», «Похвалы» и «Преломления хлеба Петром», – весьма типично для новых иконографических изводов, возникших по «Макариевскому» заказу, и, как и в других случаях («Четырехчастная»), призвано максимально полно раскрыть через зримые образы план Божественного домостроительства. «София» в верхней части иконы представлена как изображение Ангела Великого совета и Вершителя божественного домостроительства, осуществившегося через воплощение Бога-Слова. Важность этой темы подчеркнута заменой традиционной фигуры Богоматери Иоанном Богословом, в Евангелии которого наиболее полно раскрыта идея воплощения Предвечного Логоса, предсказанного пророками, фигуры которых и окружают Богоматерь. При этом нижняя сцена изображает евхаристию как завершающий акт спасения. Средоточием композиции является фигура Богоматери, в равной степени соотнесенная со всеми тремя сюжетами: Она есть храм, воздвигнутый Божественной премудростью, через Нее воплотился Логос, Она, по словам Симеона Фессалоникийского, явила апостолам «Хлеб небесный, живой и пребывающий, и всегда питающий наши души».

604. Похвала Богоматери. 1570-е гг. Музей-заповедник «Московский Кремль»

В начале 1570-х гг. для Успенского собора Московского Кремля было написано несколько (семь согласно одной из описей) огромных икон с евангельскими сюжетами, окруженных рядами клейм, подробнейшим образом иллюстрирующих евангельские события и притчи. Две из них сохранились. Это – «Распятие в деяниях в притчах» и «Воскресение Христово, в притчах» (илл.605:606). Обе иконы представляют еще одну грань искусства позднего грозненского периода. Созданные несомненно кремлевскими мастерами, и вряд ли второстепенными, учитывая высочайший уровень заказа, они, тем не менее, показывают, в каком направлении, по сравнению с 1540–1550-ми гг., пошло развитие миниатюрного письма, уже ставшего традиционным для кремлевских мастеров. Показательно построение клейм, которые буквально заполнены толпами персонажей, что, видимо, призвано показать масштаб изображаемых событий. Это своего рода живописный историзм, летопись евангельских событий, написанный с дотошной

точностью, в полном соответствии с текстом Евангелия. Но в результате ослабевает образная выразительность, утрачивается монументальность, которая присутствовала даже в мелкомасштабный изображениях икон типа «Четырехчастной», теряется внутренняя связь средника с рядами клейм, которые смотрятся скорее как орнаментальное обрамление центрального сюжета. Сгущенный темный колорит иконы и сдавленные, искаженные пропорции фигур клейм оставляют впечатление искусства, порожденного настроениями упадка и стагнации и не имеющего реальных перспектив развития.

605. Распятие Христово в деяниях и притчах. 1570-е гг. Из Успенского собора Московского Кремля. Музей-заповедник «Московский Кремль»

606. Воскресение Христово, в притчах. 1570-е гг. Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ

Весьма вероятно, что высказанные впечатления имели объективные объяснения. К 1570-м гг. соборы Московского Кремля имели богатейшее убранство. Значительная часть огромной армии иконописцев, сформировавшейся со времен работ, начатых после пожара 1547 г., могла оказаться не у дел. Живописные работы внутри самого Кремля в это время, вероятно, замирают. Некоторая часть художников была направлена на выполнение заказов на периферии, другие же были переориентированы на работу по иллюстрации Летописного свода, который, после завершения его иллюстрирования, насчитывал несколько тысяч миниатюр. Иллюстрации Летописного свода представляют огромный интерес не только как исторический, но и как художественный материал (илл. 607). Они исполнены в легкой скорописной манере и порой напоминают подготовительный рисунок на иконе, поверх которого положена прозрачная раскраска. Непринужденность компоновки сложных многосоставных сцен с

обилием персонажей, планов и архитектурных деталей, выдает руку опытных художников, специализировавшихся на миниатюрном письме, в котором преобладает повествовательное начало. Примечательно, что мастера активно используют в качестве образцов различные западноевропейские гравюры, в обилии распространившиеся в это время по России. Вполне возможно, что именно из этой среды происходили мастера, написавшие заказные иконы для Успенского собора, речь о которых шла чуть выше.

607. Погребение царицы Анастасии. Иллюстрация лицевого Летописного свода. 1570-е гг. синодальный том. ГИМ, Син. 962

В 1560–1570-х гг. было создано несколько больших фресковых ансамблей, где, вне сомнения, выдерживались те же принципы артельной организации художественных работ, которые были отмечены нами выше при анализе росписей Успенского собора Свияжска.

В первую очередь надо назвать росписи Архангельского собора Московского Кремля, который с момента постройки в начале XVI в. стоял без стенописи. Росписи были созданы около 1565 г. и, будучи украшением усыпальницы великих князей и царей, представляли собой сугубо программное явление. К сожалению, они сохранились в небольшом объеме в помещении диаконника, где размещалась усыпальница семьи Ивана Грозного (илл. 608), тогда как основная масса росписей была заменена в 1650–1660-х гг. Однако известно, что художники XVII в. предварительно сняли прориси со всех изображений, и, таким образом, мы можем судить о первоначальной системе декорации Архангельского собора (илл.609:610). Верхняя зона была отведена под подробное изображение «Символа веры», которое, будучи разбито на отдельные композиции, занимало поверхности центрального и западных куполов, своды, люнеты и западную стену. Иконография «Символа веры» была разработана в русле «Макариевского» заказа и, таким образом, здесь мы имеем еще один пример внедрения новых тем в монументальную живопись. Среднюю зону стен занимал цикл деяний архангела Михаила, а нижний регистр был отведен под изображения рода Рюриковичей, то есть предков Ивана Грозного. Таким образом, росписи, если их рассматривать снизу вверх, декларировали исповедание русскими князьями, а, соответственно, и всем Российским государством, православной веры, при посредничестве и покровительстве архангела Михаила – небесного патрона княжеского рода. Второй и не менее важной темой программы собора, конечно же, было утверждение идеи Российского государства как последнего оплота православия, то есть Москвы – третьего Рима, недаром изображения сводов и стен символически опирались на фигуры представителей русского великокняжеского рода.

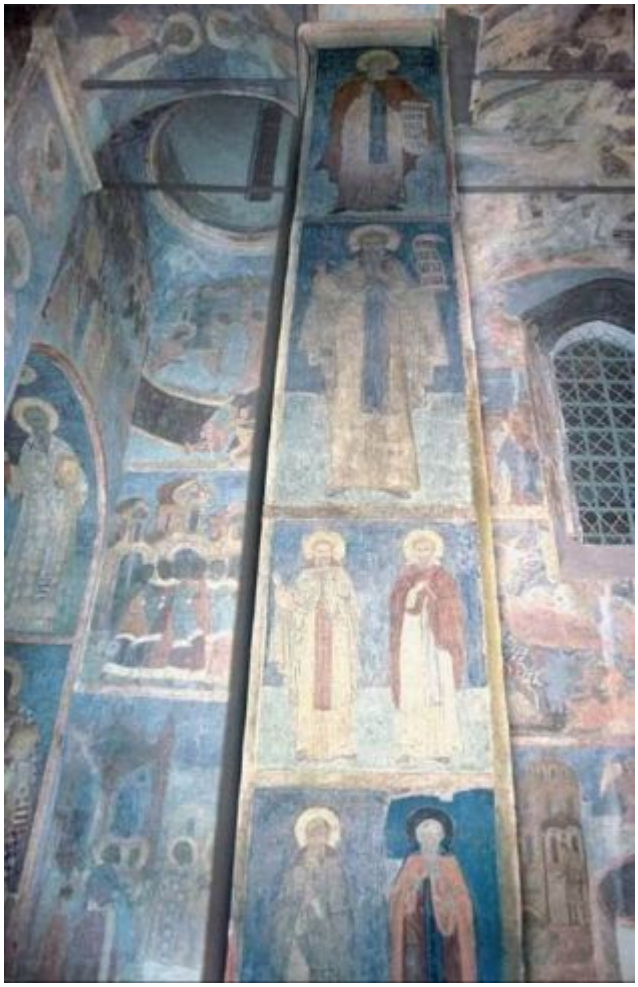
608. Фрагмент росписи диаконника Архангельского собора Московского Кремля. 1560-е гг.

609. Интерьер Архангельского собора Московского Кремля с видом на своды. Росписи 1650–1660-х гг.

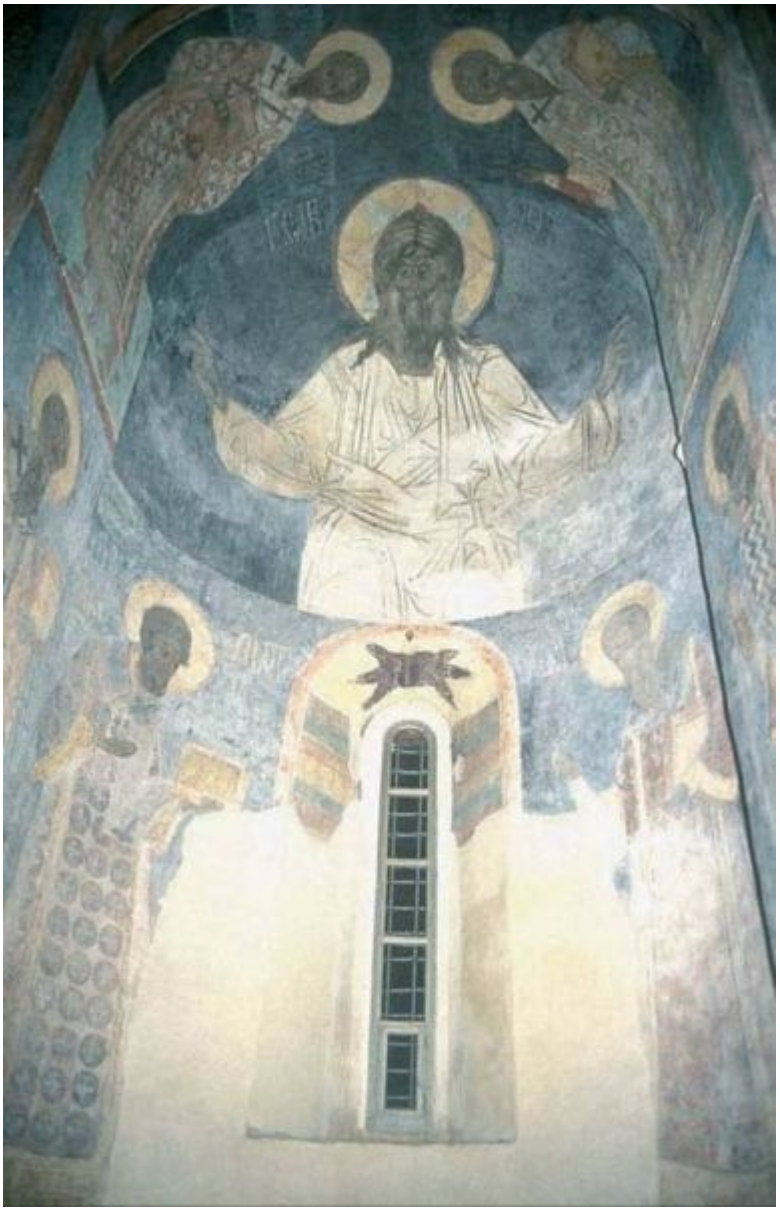
610. Отечество. Центральный купол Архангельского собора Московского Кремля. Росписи 1650–1660-х гг.

Среди других ансамблей этого периода следует выделить фрески Спасо-Преображенского собора Ярославля, созданные около 1565 г. (илл. 611–613). На фоне росписей Свияжска и других менее значительных памятников этот ансамбль представляется островком старой традиции, как будто еще не тронутой веяниями и новшествами искусства эпохи Ивана Грозного. Программа стенописи очень насыщенна, но она не выходит за рамки традиционных сюжетов, хотя и представленных, в силу больших размеров собора, в исчерпывающей полноте. Евангельский и Богородичный циклы здесь дополнены изображениями семи

611. Интерьер Спасо-Преображенского собора Ярославля. Росписи 1565 г.



612. Росписи диаконника Спасо-Преображенского собора Ярославля. 1565 г.



613. Св. Артемий. Роспись Спасо-Преображенский собора Ярославля. 1565 г.

Вселенских Соборов, что пробуждает в памяти фрески Дионисия в соборе Ферапонтова монастыря. Эти же ассоциации возникают и при анализе художественной структуры этого ансамбля. Здесь превалирует очень благородный и просветленный колорит, фигуры имеют изысканные удлиненные пропорции, повествование разворачивается мерным и торжественным ритмом, в образах преобладает созерцательность и просветленность. Живопись исполнена на очень высоком уровне, но в ней полностью отсутствует механическая повторяемость приемов и методов, которая определяет облик росписей Успенского собора Свияжска. Следует отметить, что художники работали тем же артельным способом, но результат оказался иным. Красота и легкость интерьера и ясность повествовательной программы соседствуют здесь со способностью художников придать

изображениям индивидуальную наполненность, обусловленную не только личностью мастера, но и содержательностью сюжета.

Последние два десятилетия эпохи Ивана Грозного явились периодом подлинного расцвета иконописи в самых отдаленных уголках северной России. Эти территории начали осваиваться новгородцами уже в XII в. и традиционно они входили в зону экономического, политического и культурного влияния Новгорода. Здесь всегда существовала своя, очень самобытная художественная культура, которую еще предстоит по-настоящему оценить. «Северные письма» многое восприняли от новгородского искусства, как, например, экспрессию колорита, постановки фигур или построения композиции, но в целом северные иконы отличаются необычайной, иногда почти детской непосредственностью в передаче своих религиозных чувств, что порождало самые необычайные трактовки сюжетов. Новые веяния во второй половине столетия докатились и сюда, и северные иконописцы восприняли их с горячим энтузиазмом и искренностью.

Показательным примером «северных писем» является «Страшный Суд» из Покровской церкви погоста Лядины близ Каргополя, выполненный, вероятно, в 1570-х гг. (илл. 614). Эта икона представляет собой замечательный пример обновленной иконографии данного сюжета, восходящей к образцу Благовещенского собора Московского Кремля. «Страшный Суд» всегда был одной из самых популярных тем в русском средневековом искусстве, и его иконография на протяжении нескольких веков дополнялась разнообразными сюжетами, заимствованными из различных литературных источников. Создание икон для Благовещенского собора Московского Кремля явилось мощным импульсом для дальнейшего усложнения иконографии «Страшного Суда», который среди икон «Макариевского» заказа, вне сомнения, занимает первое место по степени трансформации первоначальной иконографической основы.

614. Страшный Суд. 1570-е гг. Из погоста Лядины. ГЭ

В новом иконографическом варианте центральная часть иконы по-прежнему занята традиционным изображением Христа Судьи, восседающего на троне и окруженного Богоматерью, Иоанном Предтечей и двенадцатью апостолами. Ниже расположены праведники и грешники, рай и ад, а также сопутствующие сцены. Наконец, нижнюю зону, по традиции, занимают клейма, где в устрашающих подробностях изображены мучения грешников. К этому обычному составу, который сложился к началу XVI в., были добавлены четыре основных сюжета, ставшие неотъемлемой частью русской иконографии «Страшного Суда» последующего периода. Огненный поток, вливающийся в геенну, смещается теперь вправо, а его место по центру занимает извивающийся змей с «мытарствами», то есть главными человеческими пороками, испытание через которые проходит душа после смерти. На

иконе из Лядин эти «мытарства» обозначены кругами, в которых поименованы названия пороков.

В левой части изображены возносящиеся праведные монахи, которые, приняв ангельский облик, стремительно взлетают в Горний Иерусалим. Небесный Град занимает левый верхний угол иконы, и здесь монахов радостно встречают ангелы. В противовес возносящимся монахам, в правой части иконы изображено низвержение бесов и сатаны, которых попирает жезлом архангел Михаил и небесное воинство.

Главным новшеством икон «Страшного Суда» второй половины XVI в., в том числе и иконы из Лядин, стала подробная иллюстрация видения пророка Даниила, ставшая одним из главных предметов разбирательства в «Деле Висковатого». Текст пророчества, где говорится о вознесении Христа – Сына Человеческого к Ветхому Деньми (Дан.7:9–14), является одним из самых сложных моментов в эсхатологических сочинениях Библии, и в византийском искусстве найдутся лишь единичные примеры иллюстраций этого текста. Дело в том, что здесь приходится ставить рядом два изображения Христа – в облике Ветхого Деньми и Богочеловека, а такое сопоставление всегда вызывало опасения в искажении христологической догматики. Именно это искажение и произошло в различных иконах «Макариевского» заказа, где образ Христа Ветхого Деньми был заменен на изображение Бога-Отца, что являлось грубейшим нарушением православного догмата об иконопочитании, выработанного еще Вселенскими Соборами, где дозволялось изображать только воплотившееся Божество, то есть Бога-Сына. Изображение Бога-Отца и было главным предметом резкой и справедливой критики Ивана Висковатого, причем из всего комплекса икон Благовещенского собора, помимо «Четырехчастной» иконы и «Символа веры», он выделял именно «Страшный Суд». Икона из Лядин демонстрирует исчерпывающий вариант иконографии видения Даниила. Христос изображен здесь трижды – Он возносится на фоне темной мандорлы, второй раз Его фигуру окружает светлая мандорла, символизирующая то, что, по словам св. Кирилла Александрийского, Он достиг славы Отца.

Наконец, в правом углу сцены Христос восседает на троне одесную Бога-Отца.

Несмотря на очевидные догматические нарушения, допущенные при обновлении иконографии ранее существовавших сюжетов, или при составлении новых, кремлевские иконы служили образцами для многочисленных реплик на протяжении всей второй половины XVI в., а в XVII столетии они уже являлись неотъемлемой частью русской иконографии. Одним из самых показательных примеров распространения этих новых изводов является ансамбль икон из Благовещенского собора Сольвычегодска, созданный в 1570–1580-х гг. Сольвычегодск являлся резиденцией «именитых людей» Строгановых – богатейшего рода купцов-промышленников, активно осваивавших территорию Предуралья и Западной Сибири. Строгановы пользовались поддержкой и доверием царя, им было поручено ответственное дело по материальной подготовке Сибирского похода 1582 г., закончившегося присоединением к России Сибирского ханства. В Сольвычегодске Строгановы выстроили множество храмов, но главным был Благовещенский собор, явно ориентированный на домовый храм царя как посвящением, так и внутренней отделкой. Опись 1579 г. подробно воспроизводит наименования икон, которые украшали нижнюю часть стен собора, и их перечень поразительно совпадает с названиями, которые знакомы нам по документам, связанным с кремлевским Благовещенским собором. Сольвычегодские иконы в значительной степени сохранились и, недавно отреставрированные, они воспроизводят перед нами впечатляющую картину широчайшего развития новых иконографических тем.

Сравнение двух икон «Страшного Суда» из Лядин и Сольвычегодска (илл. 615) показывает, что иконописцы следовали лишь общей схеме, достаточно свободно варьируя второстепенные детали. Тем не менее, все главные элементы композиции – Христос-Судья с апостолами, праведники и грешники, змей с мытарствами, рай и ад, мучения грешников, возносящиеся монахи и низвержение сатаны, Горний Иерусалим

и вознесение Христа к Богу-Отцу – все эти сюжеты остаются обязательными составляющими структуры обеих икон. Их различия – скорее художественного порядка. Икона из Сольвычегодска свободнее по композиционному построению, в ней больше освобожденного пространства, что облегчает прочтение этого сложного сюжета, тогда как в «Страшном Суде» из Лядин все сцены смотрятся скученно, что весьма характерно для провинциальной северной иконописи этого времени. В сольвычегодской иконе, несмотря на обусловленный сюжетом мелкий масштаб изображений, присутствует дух монументализма. Впрочем, этот дух ощущается и в структуре живописи, пусть немного грубоватой, но пластичной, рельефной и скульптурно выразительной. Это впечатление усиливается густым затемненным колоритом иконы, напоминающим памятники псковской иконописи. Те же художественные качества характерных для большинства икон XVI в., происходящих из Благовещенского собора Сольвычегодска, что говорит о работе над ансамблем сплоченной артели иконописцев, приглашенной Строгановыми из неизвестного нам художественного центра.

615. Страшный Суд. 1570–1580-е гг. из Благовещенского собора Сольвычегодска. Сольвычегодский музей

Среди икон этой группы выделяется своим высоким качеством «Троица в деяниях» (илл. 616). Икона с таким наименованием также фигурировала в «деле Висковатого», и во второй половине XVI в. этот сюжет приобретает необычайную популярность. От данного периода сохранилось по крайней мере около двадцати крупномасштабных местных икон такого содержания. Как и в большинстве подобных икон, верхний ряд «Троицы в деяниях» из Сольвычегодска отведен под сюжеты сотворения мира. Повествование начинается с «Сотворения сил небесных», «Отделения воды от тверди», «Низвержения сатаны» и «Сотворения тварей земных». Два последних клейма посвящены истории первых людей. Здесь мы видим «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Грехопадение» и

«изгнание из рая». Два боковых верхних клейма отведены под «историю Ноя» и «Вавилонское столпотворение», за которыми следует восемь клейм от «Явления Троицы Аврааму» до «Разрушения Содома и Гоморры». Нижний ряд открывается «историей Иакова» («Борьба с ангелом» и «Видение небесной лестницы») и завершается пятью клеймами, иллюстрирующими деяния Моисея. Ветхозаветная история рассматривается как предуготовительный процесс к явлению Церкви христовой, кульминацией которого является трапеза Троицы в среднике иконы, понимаемая как прообраз евхаристии. Икона из Сольвычегодска отличается не только подробнейшим повествованием «деяний», насчитывающим 22 клейма, но и нетрадиционным композиционным построением средника, где сцена разворачивается по диагонали, внося в икону элемент динамики, что вновь вызывает в памяти памятники Новгорода и Пскова.

616. Троица в деяниях. 1570–1580-е гг. Из Благовещенского собора Сольвычегодска. Сольвычегодский музей

Годуновская эпоха (1584–1605 ГГ.)

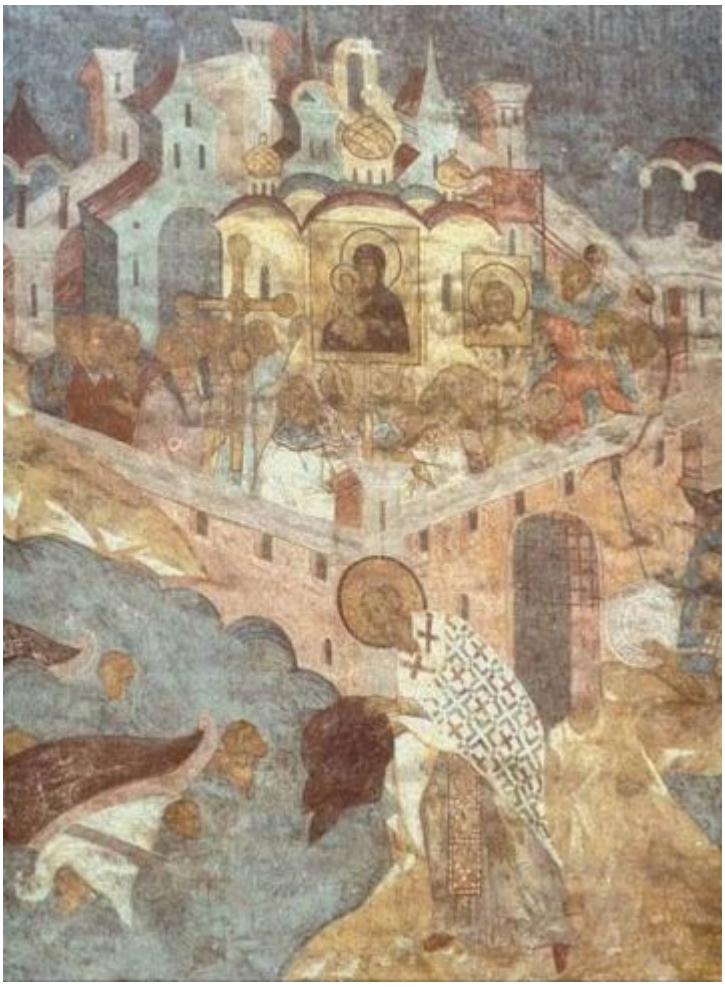
Иконы Благовещенского собора Сольвычегодска явились одним из последних крупных ансамблей эпохи Ивана Грозного. В 1584 г. царь Иоанн IV умер, передав свою империю слабому здоровьем и волей Федору Иоанновичу, но в реальности страной управлял шурин царя Борис Годунов. Художественная культура этого периода в целом продолжает общую линию грозненского искусства, но в ней появляется некоторая надломленность, излишняя вкусовая утонченность, как будто предвещающая кризис конца XVI в.

«Годуновская» эпоха – а так принято называть период со смерти Ивана Грозного по начало Смутного времени – отмечена несколькими крупными ансамблями, среди которых в первую очередь выделяются декорации Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. В первой половине 1590-х гг. здесь был выполнен огромный комплекс работ по росписи собора, обладающего крупными и величественными размерами, и установке в нем высокого пятиярусного иконостаса. Этот ансамбль, отличающийся целостностью стилистических принципов, отчетливо рисует картину художественной жизни столицы «Годуновского» периода. Стенопись превращается в декоративный ковер, где содержание сюжета читается с известным напряжением зрения и наблюдательности. Перед нами открывается череда перетекающих друг в друга изображений с обилием персонажей, архитектурных форм, пейзажей и других деталей, где четкость и ясность повествования, характерная для более ранних памятников, отодвигается на второй план, уступая место идее декоративизма и красоты (илл. 617). Сюжеты росписи – а здесь основной темой, помимо традиционных сюжетов росписи, является иллюстрация Акафиста Богородице – становятся не столь важными, сколько движение живописных масс, колористические эффекты и, в целом, общее красочное впечатление от ансамбля (илл.618:619). На этом фоне неожиданно монументальными смотрятся крупные образы

«Отечества» в куполе, Богоматери Смоленской над триумфальной аркой центральной апсиды, а также росписи алтаря и боковых апсид, посвященных Иоанну Предтече и деяниям Архистратига Михаила (илл. 620), как будто реанимирующие классические принципы монументальной декорации предшествующих эпох.

617. Интерьер собора Богоматери Смоленской Новодевичьего монастыря. Роспись около 1595 г.

618. Сцена из Акафиста Богородице. Роспись собора Богоматери Смоленской Новодевичьего монастыря. Около 1595 г.



619. Сцена из Акафиста Богородице. Роспись собора Богоматери Смоленской Новодевичьего монастыря. Около 1595 г.

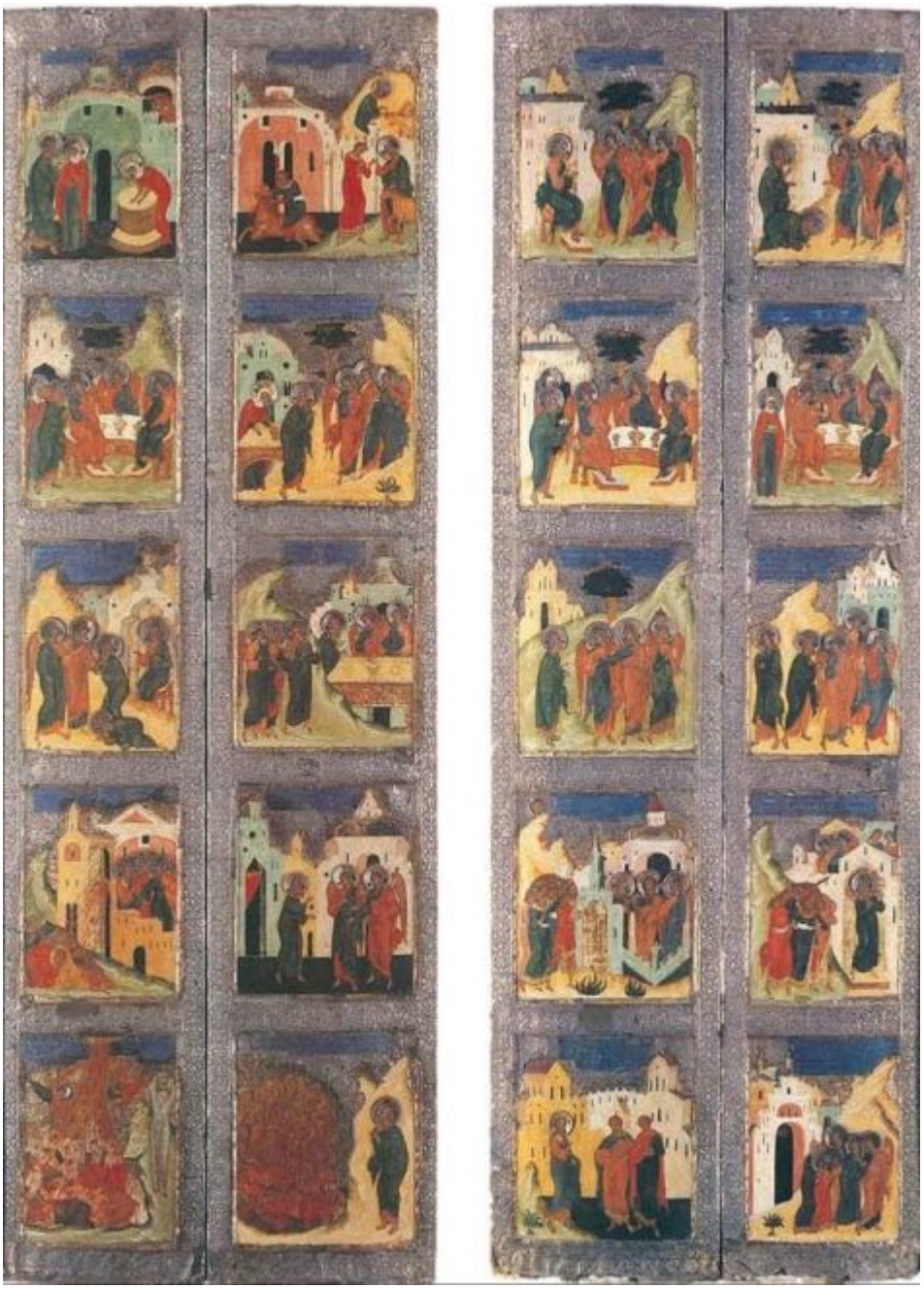
620. Архангел Михаил и три отрока в пещи огненной. Роспись собора Богоматери Смоленской Новодевичьего монастыря. Около 1595 г.

В иконах иконостаса вырабатывается новый канон пропорций, в котором фигура, как капля воды, обретает подчеркнутую внутреннюю наполненность форм, а контуры становятся чересчур обтекаемыми и плавными. При этом размеры голов, кистей рук и ступней ног становятся непропорционально маленькими и манерно изящными. Колорит икон обретает особое «Годуновское» осмысление, в котором нет ярких сочетаний, а приглушенные, но изысканные по подборке цвета звучат «под сурдинку», создавая очень тонкие и хрупкие построения.

Короткая «Годуновская» эпоха дала множество разнообразных памятников, среди которых можно назвать два крупных ансамбля монументальной живописи – росписи Троицкой церкви в Больших Вяземах под Москвой (бывшее имение Годуновых) и Благовещенского собора в Сольвычегодске, созданных на самом рубеже XVI–XVII столетий. К сожалению, эти росписи до сих пор находятся в состоянии реставрации и суждение о них затруднено. В этот период исполняется множество вкладных икон, заказчиками которых выступают члены семьи Годуновых. Один из лучших памятников подобного рода – створки к «Троице» Андрея Рублева, вложенные в Троице-Сергиев монастырь в 1601 г., на которых подробно изложено так называемое «хождение

Троицы», то есть деяния трех ангелов, явившихся Аврааму (илл.621:622). В некотором смысле эти створки подводят итог искусству «Годуновского» периода. Содержательная напряженность «грозненских» икон уступает здесь место сдержанной повествовательности, последовательному изложению событий, плавно и спокойно перетекающих одно в другое. Расположение персонажей обусловлено скорее не логикой повествования, но законами композиционной и ритмической гармонии, а пропорции фигур и построение колорита полностью соответствуют тем принципам, которые были определены нами чуть выше.

621. Створки к «Троице» Андрея Рублева со сценами «Хождения Троицы». 1601 г. Сергиево-Посадский музей



622. Два клейма из «хождения Троицы». Створки к «Троице» Андрея Рублева со сценами «хождения Троицы». 1601 г. Сергиево-Посадский музей

В первые годы XVII в. Россия вступила в полосу тяжелейших испытаний «смутного» времени, из которых она выйдет обновленной и преобразившейся, с новым государственным и церковным обустройством, с изменившимися взглядами на принципы художественной культуры. Живопись эпохи Бориса Годунова, вне сомнения, оказала значительное влияние на искусство первой половины XVII столетия, которое во многом опиралось на принципы пропорционирования и колористического строя, выработанных в последние полтора десятилетия XVI в. Но изнеженная красота и изысканность «Годуновских» образов, оставив заметный след в искусстве первой половины XVII столетия, обретет в нем новые жизненные силы.

623. Федор Зубов. Митрополиты Петр, Алексей, Иона и Филипп, святители Леонтий Ростовский и Стефан Сурожский в предстоянии иконе «Богоматерь Знамение». Из Покровского придела церкви Ильи Пророка в Ярославле. Ярославский музей-заповедник

Глава VII. Живопись XVII века

XVII век – последнее столетие русского Средневековья. С точки зрения исторического развития, он был для России периодом больших изменений. После окончания Смуты и ликвидации польско-литовской интервенции сложились условия для восстановления нормальной жизни государства. Развитие городов и торговли упрочило экономические связи внутри России, вместо когда-то разрозненных хозяйственных ареалов стала образовываться единая, скрепленная общей жизнью страна. Усилилась роль быстро развивавшихся Поволжья и Севера, территория страны расширилась благодаря постепенному освоению Урала и Сибири. Активизировалась жизнь городского посада, преимущественно деятельность купечества и ремесленников. Укреплялись и зарубежные связи России, как торговые, так и политические. Тем не менее, русская культура этого времени сохраняла старую, средневековую типологию, поскольку характер общества и его структура оставались прежними, а ориентация на церковную традицию была, как и ранее, важнейшей нормой. Контрасты старого и нового создавали кризисную ситуацию во многих сферах жизни России, особенно в середине – второй половине столетия, когда стечение многих обстоятельств подготовило почву и создало возможности для кардинальных реформ царя Петра I.

Русское искусство XVII в. поражает исключительным сочетанием строгого соблюдения сложившейся православной традиции с активностью новых вкусов и обновлением художественных приемов.

Именно в это время окончательно формируется облик древних русских городов и монастырей, где непринужденно и асимметрично комбинируются крупные и малые храмы, своими куполками напоминающие о византийском наследии, разнообразные приделы, галереи и крылечки, а также высокие ярусные колокольни, шатры, башни, вносящие в силуэт общей композиции острые вертикали, которые не были свойственны

русским архитектурным ландшафтам «византийской» поры. Этот зримый образ Древней Руси зафиксирован многими русскими художниками нового времени и до сих пор еще угадывается в Москве и просматривается в русской провинции.

Живопись XVII в., подобно всей русской художественной культуре этого периода, обладает ярю выраженной национальной окраской. Она проявляется не только в стиле, но и в иконографии: в изображении многочисленных русских святых, включая сцены их жития, в повторении своеобразных изводов, укоренившихся на Руси. Одним из самых привлекательных качеств русской живописи этого времени является ее повышенная эмоциональность, которая создается не столько выразительностью ликов и поз, как это было в искусстве византийского времени, сколько насыщенностью композиций, подвижностью форм, переливчатостью световых бликов и пятен. В искусстве XVII в. господствует общее впечатление от ансамбля, ведущая роль принадлежит целому, тогда как значение деталей снижается.

Для русского искусства всего Позднего Средневековья, а особенно XVII в., приобретает исключительное значение проблема отношения к наследию, к прошлому. С одной стороны, и Московская Русь XVI в., и Россия XVII в. ощущала себя преемницей русской и византийской политической и культурной традиции, а через них – и императорской власти Рима (теория «Москва – третий Рим»). Тема преемственности не только декларировалась в политических формулировках, но и подкреплялась прямым цитированием форм и мотивов в архитектуре и живописи. С другой стороны, соблюдая древний канон, живопись XVII в. уже не сохраняет ту эллинистическую гармонию, античную традицию, которая была получена русской живописью через посредство Византии и отголоски которой в некоторой степени еще ощущались в XVI в. В этой перемене заключается одна из кардинальных особенностей русской культуры XVII в.

Несмотря на всю значительность и яркость русской культуры и искусства XVII в., в отношении историков к этому явлению существуют огромные разногласия. Они

обнаруживаются прежде всего в оценке этого искусства. Одна категория высказываний декларирует большую любовь к нему – за его живость и разнообразие, за ослабление в нем византийского начала и за проявление «чисто русского», национального вкуса. Такая точка зрения восходит к далекому прошлому, к XVIII –XIX вв. На протяжении этих столетий самыми ревностными хранителями древнерусских традиций являлись старообрядцы, а им были лучше всего известны как раз произведения XVII в. Все, что было создано в древности, а именно до церковных реформ патриарха Никона 1650–1660-х годов, которые привели к расколу Русской Церкви, было для старообрядцев желанно и свято, поэтому они культивировали многие разновидности и стилистические варианты иконописи XVII в. По другим причинам большое пристрастие к культуре XVII в. выказывали и русские славянофилы – историки и литераторы первой половины – середины XIX в., искавшие самобытный путь развития России и видевшие его прообраз в русской культуре Позднего Средневековья. Во второй половине XIX в. эту оценку поддержали и представители так называемой церковно-археологической науки, поскольку, из-за плохой известности более ранних памятников, именно произведения XVII в. составляли основной предмет их исследований.

Апологетика искусства XVII в. была широко распространена и в советское время, начиная со второй четверти XX в. Культуру XVII в. прославляли за так называемое «обмирщение», то есть за нарастание «мирских», светских, секулярных черт, всячески утрируя эти признаки. Такая оценка отвечала антицерковной и антирелигиозной направленности тогдашней (советской) идеологии и исторической науки, но она вступала в жестокое противоречие с исторической действительностью: ни на одном более раннем этапе русской истории устройство Церкви и конфессиональные проблемы не играли столь большой роли в жизни общества, заставляя не отдельных людей, а целые группы, церковные приходы идти на костер, сжигать самих себя, в знак протеста против намечавшихся и осуществлявшихся преобразований, с мечтой об очищении для жизни вечной. Так

вели себя старообрядцы, сторонники протопопа Аввакума, выступавшего против церковных реформ патриарха Никона.

Другая группа мнений о культуре XVII в., отразившаяся в историографии, базируется на негативной оценке явления. Многие авторы, стоящие на этих позициях, были активны до сравнительно недавней поры, особенно что касается отечественного, русского искусствознания. Эти авторы не признают достоинств искусства XVII в. из-за отсутствия «чистого стиля», упрекая это искусство за утрату глубины иконного образа, который лишь напоминает о существовании небесного мира, но, в силу изменившейся художественной природы, уже не обеспечивает столь глубинного молитвенного контакта с первообразом, какой создавался произведениями «византийского» периода. Тех, кто ценит более ранние эпохи, не устраивает утрата эллинистического начала, расплывчатость стилистических категорий в русской живописи XVII в., в которой они не усматривают ни четкой византийской традиции, ни явственных принципов европейского искусства.

Такая оценка долгое время препятствовала осмыслению эпохи, привлекая к занятиям искусством XVII в. лишь фактографов, для обнародования отдельных произведений, уточнения архивных данных, публикации находимых там многочисленных контрактов на выполнение той или иной работы и т.д.

Подавляющее большинство тех авторов, которые все же стремились осознать смысл эпохи и дать глубинную характеристику культуры, были похожи друг на друга тем, что они усиленно занимались сравнением русского искусства XVII в. с искусством Западной Европы. В качестве аналогии для русского искусства приводились то ренессанс, то маньеризм, то барокко.

Стремление вывести русскую культуру XVII в. на арену европейского развития, обнаружить общие черты с Европой было своего рода реакцией на прежнее славянофильство. Авторы стремились динамизировать эпоху, ставя перед собой благородную задачу включить русскую культуру XVII в. в

процесс европейского развития, осознать ее как часть широкого культурного мира Европы.

Однако внимательное рассмотрение более широкого состава русских памятников XVII в., в изобилии дошедших до нашего времени, а также, что очень важно, учет современных исследований «поствизантийского» художественного мира на протяжении XVI–XVII вв. – искусства Греции и южнославянских народов, а также Крита, Кипра, православных колоний в Италии (особенно в Венеции) после падения Византии в 1453 г., – показывают, что русская живопись XVII в. должна восприниматься и оцениваться исходя из собственных закономерностей. Неправильно рассматривать ее как явление упадка, попросту утратившее достоинства искусства византийского времени. Ошибочно считать ее и частью общеевропейской культуры эпохи барокко (хотя многочисленные связи и переклички с этим миром безусловно имелись). Важно подчеркнуть главное: русская живопись XVII в. – это часть культуры православного круга того времени, это особый этап древнерусской культуры, с новыми художественными идеалами, изменившимися ориентирами и культурными связями.

Бесспорно, русская культура оставалась в XVII в. средневековой, ее движущей силой было православие в его национальном варианте, сложившемся в ходе борьбы за освобождение от татарского ига и за восстановление русской государственности. Для русской культуры XVII в. не были характерны ни рационализм, ни роль индивидуальности, личного начала, т.е. признаки, характерные для культуры европейского Ренессанса. Русская культура XVII в., как и в предшествующем столетии, развивалась в рамках Позднего Средневековья. Но в ее структуре произошли серьезные изменения.

Как показывают сами сохранившиеся памятники, а также некоторые тексты, дошедшие до нас от той эпохи, стержнем эстетической концепции XVII в. была глубоко традиционная, восходящая к учению древних Отцов Церкви, но резко подчеркнутая идея красоты и великолепия земного мира как отражения красоты мира небесного, как свидетельства

божественного промысла, данной Богом благоустроенности земной жизни. Отсюда проистекает декоративная насыщенность искусства XVII в., его детализированность, изобилие форм. В этом контексте можно без труда объяснить такие особенности культуры XVII в. как повышенная роль архитектурного декора в зодчестве, огромное значение декоративно-прикладного искусства в общей системе культуры, а что касается живописи – усиленное развитие архитектурных фонов, большая роль орнамента в обрамлениях композиций, в украшениях одежд и изображенных построек. Ценится предметность, материя, из которой создано произведение. Не случайно на иконах становится все больше роскошных окладов, которые украшаются густым чеканным орнаментом, жемчугом, драгоценными и полудрагоценными камнями, различными подвесками.

В поисках обогащения художественного языка и разнообразия композиций русские художники XVII в. активно используют мотивы западноевропейского искусства, всякого рода образцы, которыми становились в первую очередь попадавшие в Россию западноевропейские гравюры. Но привнесенные мотивы, сколь бы много их ни было, перемалывались всей толщей древнерусских традиций и приемов, перерабатывались в сознании художников, меняли свою природу, сохраняя прежнюю основу средневековой по своей природе культуры. Рассматривая русские произведения XVII в., мы сплошь и рядом угадываем те или иные западноевропейские модели и видим, как изменилась их структура и их функция, в соответствии с новой канвой, новым контекстом их использования.

При всем том, что русская культура XVII в. является неотъемлемой частью православного культурного мира того времени, она эволюционировала гораздо разнообразнее и интенсивнее, чем культура других православных стран и народов в тот период; русские памятники в целом выше по своему художественному качеству. Это объясняется особой исторической ситуацией России. Страна не только сохраняла свою политическую независимость, но и активно развивалась,

шла на подъем, тогда как другие регионы православного мира страдали, как правило, от пресса тех или иных завоевателей, главным образом турок-мусульман.

Важный новый отпечаток появляется на русской культуре и по причине изменившегося положения ремесленников, и в частности, художников. Усиливается их миграция – из города в город, из монастыря в монастырь. Часто это происходит по распоряжению царского двора, который выступает как крупнейший заказчик строительства и росписей храмов, но большую роль играют и другие ктиторы. Живописцы соединяются в довольно крупные артели, причем в одной и той же артели оказываются мастера из разных городов, с неодинаковым художественным воспитанием и самобытными традициями. Поэтому уменьшаются прежние региональные различия в искусстве, гораздо менее заметными становятся особенности новгородской, псковской и других старинных русских художественных школ. Взамен формируются новые художественные центры и регионы, где, несмотря на текучесть и сменяемость кадров мастеров, вырисовываются местные особенности. Такими центрами были, например, Ярославль, Кострома, Холмогоры на Северной Двине вблизи Архангельска и другие города и селения.

Несмотря на более обильную, чем прежде, информацию о найме мастеров, об их именах, выполненных работах, о полученном вознаграждении (всем этим полны документы в архивах монастырей, епископских и митрополичьих центров, патриархии и царского двора), мы не можем обрисовать творчество конкретных мастеров первой половины XVII в. Личность художника еще довольно слабо отражалась в искусстве. В первой половине XVII в. мы не найдем и следа той яркости индивидуального творчества, которую отличает западноевропейское искусство этого времени. Однако в середине – второй половине столетия более отчетливо прорисовываются специфические отличия тех или иных художников, в особенности работавших в Москве при царском дворе, а также, в отдельных случаях, в Ярославле.

В истории русской живописи XVII в. намечаются два крупных этапа, каждый из которых охватывает приблизительно половину столетия. Начало столетия отмечено событиями Смуты, то есть большого экономического и политического кризиса, вызвавшего вторжение войск польско-литовского государства, а также шведской армии, жестокое разорение страны, исчезновение династии Рюриковичей, которая правила Русью с незапамятных времен, борьбу с самозванцами, выдававшими себя за законных представителей Рюриковичей (конкретно – за младшего сына Ивана Грозного, по имени Димитрий, который, как известно, трагически погиб в Угличе в 1591 г., будучи еще мальчиком). С данным периодом связаны широко известные эпизоды русской истории. Это и смерть в 1605 г. царя Бориса Годунова, по косвенным признакам еще родственного династии Рюриковичей, поскольку на его сестре Ирине Годуновой был женат последний подлинный представитель этой династии – царь Федор (сын Ивана Грозного). Это и энергия двух россиян, различных по социальной принадлежности, – купца Кузьмы Минина и князя Димитрия Пожарского, объединивших усилия в 1611 г. для создания народного ополчения, благодаря чему интервенты были изгнаны из России. Завершением этого жестокого и бурного периода можно считать 1613 г., когда был избран первый царь новой династии, из семьи бояр Романовых – семнадцатилетний Михаил Федорович. Отец его был посвящен в духовный сан и впоследствии стал русским патриархом Филаретом.

Торжества в связи с избранием молодого царя были проведены не только в Москве, но и в Костроме, городе на берегу Волги, где во времена интервенции находился опорный пункт русского правительства. Примечательно, что в Костроме в торжествах 1613 г. участвовали две знаменитейшие иконы: принесенная из Москвы «Богоматерь Владимирская» и древняя святыня Костромы, прославившаяся в XIII в. при борьбе с татарским нашествием – «Богоматерь Феодоровская».

В отличие от живописи XVI в., где иногда имитировались стилистические приемы «византийского» времени – то из

арсенала XIV в., то из XV в., в искусстве первой половины XVII в. византинизмы касались только иконографических формул. В сфере стилистических мотивов художники вполне удовлетворялись собственной национальной традицией, которая утвердилась в Московской Руси во второй половине XVI в. Композиции произведений – плоскостные, с почти не ощущающимися пространственными планами. Рисунок пейзажа и архитектурных сооружений – условный. Прежними остаются символика жестов, фасоны одежд. Однако построение сцен становится более плотным, участки между фигурами заполняются «горками» или постройками. Контуры фигур скругляются, подчиняясь собственному прихотливому ритму, рисунок драпировок превращается почти в орнамент. Округлые лики с некрупными чертами слегка поблескивают благодаря пятнам растушеванных белил, которые положены на скулах, над бровями, на маленьких подбородках. Вырабатывается особый тип ликов, с небольшими глазами, которые кажутся довольно узкими из-за чуть сведенных век, с тонким заостренным носом и длинными бровями, слегка приподнятыми у внутренних углов.

В колорите произведений XVII в., особенно в иконописи, еще более значительную роль, чем в предыдущем столетии, играют плотные оттенки охр и разновидности зеленоватого санкиря, чаще всего использующиеся в качестве фонов. Благодаря плотности, непрозрачности этих оттенков усиливается ощущение плоскостности изображений, а яркие цвета одежд, построек, пейзажа воспринимаются как цветные инкрустации на нейтральных фонах.

Тонкие фигуры с крошечными ступнями и высокими талиями, усложненные позы персонажей оказываются ирреальными и фантастичными. Образ русского благочестия передается не столько фигурами и ликами, сколько общей структурой сцен, создающей представление о яркости, красоте небесного мира. С кругом этих идей связана еще одна важная особенность живописи первой половины XVII в., – ее красота, эстетизм, что отчетливо ощущается при сравнении с

дидактическим, поучающим искусством времени Ивана Грозного и митрополита Макария.

Первые опыты каменного строительства, предпринимавшегося как официальными кругами, так и частными заказчиками с наступлением мирной жизни, относятся ко второму десятилетию XVII в. В первой половине века, с возобновлением художественной активности, стали реставрировать (а иногда попросту исполнять заново) древние стенописи в некоторых особо значительных старинных храмах, а также декорировать заново строящиеся здания. Историкам искусства предстоит еще изучить, как начинало возрождаться искусство стенописи. Известно, что в 1640-х годах работы по росписи храмов становятся необыкновенно активными.

В 1640–1641 гг. украшается церковь Николы Надеина в Ярославле, в 1641 г. – Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря, в 1642–1643 гг. – Успенский собор Московского Кремля, в 1644 г. – Ризположенская церковь там же, в 1647–1648 гг. Успенский собор Княгинина монастыря во Владимире, в 1650 г. – Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде, в 1652–1653 гг. – Архангельский собор Московского Кремля и церковь Троицы в Никитниках. Над росписями работали многолюдные артели мастеров, собранных из разных мест – Костромы, Ярославля, Нижнего Новгорода, Москвы и других городов. Эти группы с меняющимся составом возглавлялись относительно крупными художниками, например, Иваном Паисеиным, Любимом Агеевым, которые работали то в одном, то в другом городе или монастыре. Состав артелей, куда входил иногда не один десяток художников, на редкость сильно отличается от артелей византийского времени, с их двумя-тремя фрескистами, и свидетельствует о господстве общих навыков над индивидуальным творчеством.

Поскольку памятникам Кремля всегда придавали большое историческое и политическое значение, их фрески часто реставрировались и ретушировались, поэтому мы не всегда можем в полной мере судить об их стиле, но хорошо представляем их иконографическую программу. Роспись трех храмов Московского Кремля повторяет, можно предположить,

программу более ранних стенописей, украшавших эти постройки. Один из приемов рубежа XV–XVI вв., тщательно воспроизводившийся и развивавшийся мастерами XVII в., как в храмах Кремля, так и в других городах, – расположение композиций в виде ярусов, кольцами опоясывающих интерьер. Так, в ярославской церкви Св. Николы Надеина целых два таких яруса содержат многочисленные сцены из жития св. Николы.

Художники под руководством Ивана Паисеина, расписывавшие кремлевский Успенский собор (илл. 624), сохранили почти неприкосновенными некоторые участки древней росписи в алтарных помещениях, полностью заново расписали наос, но, что характерно, предварительно зарисовали композиции 1515 г. и их воспроизвели. Это лишний раз свидетельствует о приверженности культуры XVII в. к древним образцам, к повторению старых программ и иконографических схем. В пяти куполах собора представлены Господские образы: Христос Вседержитель, Бог-Отец, Христос Эммануил, Нерукотворенный образ Спаса, а также Богоматерь Знамение, где символизируется воплощение Христа. На сводах, как и в верхнем регистре стен, даны евангельские сюжеты, на арках – святители, на столбах – св. мученики. Стены, кроме верхнего регистра, вмещают еще три яруса сюжетных росписей. Два из них посвящены Богородице, в соответствии с посвящением самого храма. Это фриз сцен из жизни Богоматери (по Протоевангелию Иакова и апокрифам), а ниже – ярус иллюстраций к Акафисту Богоматери. Наконец, самый нижний регистр посвящен истории земной Церкви и изображает семь Вселенских Соборов. На западной стене развернута монументальная композиция «Страшный Суд». Фриз с Акафистом и ярус Вселенских Соборов невольно вызывают в памяти роспись собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре, исполненную в 1502–1503 гг. Дионисием с двумя сыновьями. Тема прославления Богородицы, покровительницы всей страны, всей Русской Церкви и православных Христиан, была воплощена в изобразительной формуле еще Дионисием и повторена в XVII в. Но, разумеется, декор Успенского собора, кафедрального храма главы Русской Церкви, должен был нести

еще более широкую идейную нагрузку, отсюда насыщенная роспись верхних зон, а также большой «Страшный Суд».

624. Успенский собор Московского Кремля. Роспись 1642–1643 гг., с поздними поновлениями

Трудно сказать, в какой степени современный колорит росписи Успенского собора зависит от поздних переделок, а в какой степени – от вкусов XVII в. и поздних поновлений. Красочный строй росписи основан преимущественно на сочетании золота и красного цвета, с добавлением синих и темно-зеленых.

В солнечный день, когда яркие снопы света из южных окон наискось пронизывают интерьер Успенского собора, его стены,

столбы и своды кажутся сделанными из расплавленного, тяжелого красноватого золота. Этот колорит на редкость сильно отличается от воздушно-голубых, с золотистым и белым, фресок Ферапонтова монастыря.

О системе живописных приемов во фресках Успенского собора лучше всего судить по немногим раскрытым участкам в алтарных компартиментах. Приземистые фигуры, массивные округлые лики кажутся слегка одутловатыми изнутри, нарочито утяжеленными для создания впечатления наибольшей внушительности. С этим художественным почерком можно познакомиться и по росписи другого Успенского собора – на севере, в Кирилло-Белозерском монастыре. Над нею работали отчасти те же мастера, что и в кремлевском соборе. В изображениях ветхозаветных праотцев в купольном барабане так подчеркивается их богатырская сила, что невольно вспоминаются «титанические» образы византийской живописи XIII и XIV вв. (илл. 625). Персонажи фресок Кирилло-Белозерского монастыря наделены, при всей их грузности, какой-то странной чувствительностью в выражении ликов. Видно также, что художники XVII в. оставили далеко в прошлом структурность византийских форм; линии в их произведениях, небогатые по ритму, стали текучими, изгибающимися. Лики приобрели плоскостность, поскольку их рельеф передается не сочетанием цветовых мазков, не красочными разноцветными рефлексами, а лишь переходами светлого и темного, короткими графическими штрихами, которые должны имитировать блики света.

625. Праотец Вениамин. Роспись купола Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1641 г.

Поновлением росписи Архангельского собора Московского Кремля (илл. 626), этого громадного, уникального комплекса княжеских портретов, руководили Яков Казанец и Степан Рязанец (сами их прозвища указывают на межрегиональный состав художественных артелей). Расположенные в несколько ярусов на стенах и столбах, портреты не содержат конкретно-индивидуальны характеристик (за исключением типологических признаков – старцы, средовеки и юноши, с бородами и волосами разной длины, в богатых шубах чуть различающихся покроев), а, напротив, подчеркивают единство представителей династии Рюриковичей, разных ее ветвей и поколений. Эти портреты создают словно собирательный образ благочестивого правления православной страны, где властители будут вознаграждены спасением для вечной жизни.

626. Архангельский собор Московского Кремля. Вид на северные столбы, южную и западную стены. Роспись 1652–1653 гг.

Стенописный ансамбль небольшой церкви Ризположения в Московском Кремле имеет ряд точек соприкосновения с росписями Успенского собора и в стиле, и в программе. Как и в кафедральном соборе, он включает цикл сцен из Акафиста, напоминающий о богородичном посвящении церкви. Небольшими размерами церкви продиктованы сравнительно легкие пропорции фигур, более острые силуэты.

Среди многочисленных модификаций стиля монументальной живописи первой половины – середины XVII в. (назовем, например, росписи церкви Св. Николы Надеина в Ярославле, церкви Св. Троицы в Никитниках в Москве) выделяются фрески Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире (илл.627:628). В этих росписях с большим артистизмом воплотилась та стилистическая тенденция, которая явилась антитезой «тяжелому стилю» фресок московского Успенского собора. Фигуры в них узкие, тонкие, едва касающиеся земли, драпировки прихотливо изгибаются,

композиции наполнены узорами и носят изысканный, декоративный характер. Глубокое благочестие персонажей выражено при помощи их утрированной грации.

627. Благовещение. Роспись Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. 1647–1648 гг.

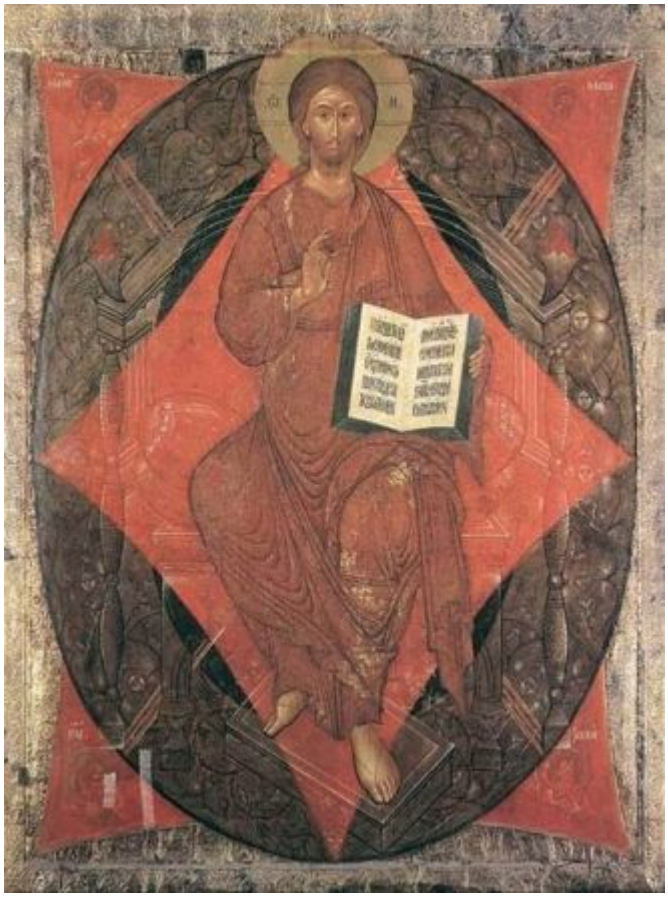
628. Погружение ризы Богородицы в море. Сцена из Акафиста Богоматери. Роспись Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. 1647–1648 гг.

Особенности стиля росписей Княгинина монастыря, сказывающиеся, в той или иной мере, и в ряде других ансамблей, отражают принципы весьма значительного художественного течения в русской живописи конца XVI – первой половины XVII в., которое ярче всего проявило себя в иконописи, где известно под названием «строгановская школа». Ее название происходит от фамилии меценатов – купцов и промышленников Строгановых, которые, как уже было сказано в предыдущей главе, еще в первой половине XVI в. устроили на Севере, на реке Вычегде, соляные варницы, а впоследствии развили прибыльную торговлю с сибирскими народами, получая от них ценную пушнину. В городе Соль Вычегодская (ныне Сольвычегодск), где находилась их резиденция, они выстроили много храмов, в том числе Благовещенский собор. Наибольшей любовью Строгановых пользовались небольшие иконы с тщательно исполненными мелкими композициями, миниатюрной

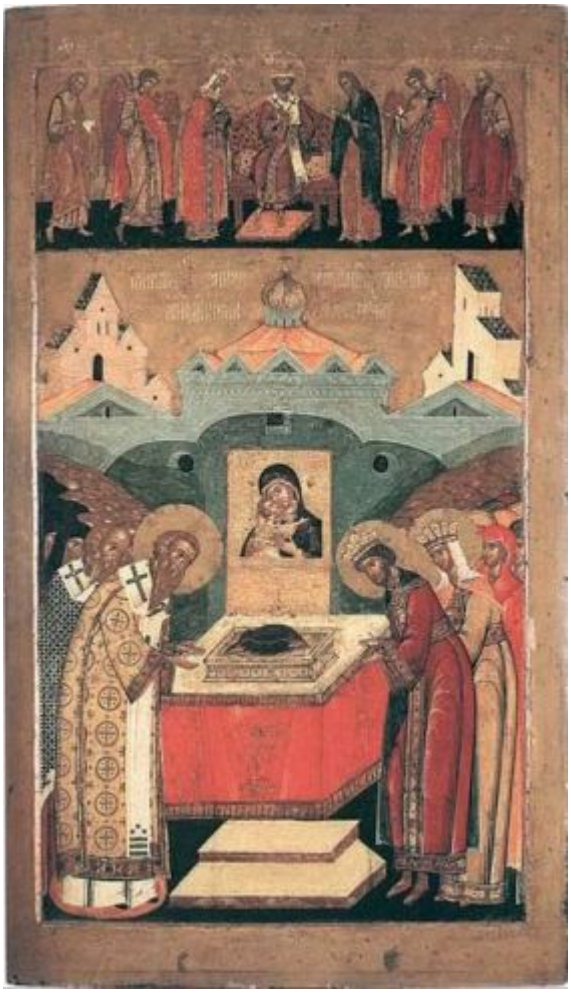
живописью и тонким орнаментом. Постепенно у них собралась самая большая коллекция икон этого стиля, а данный вариант русской иконописи получил название «строгановской школы». Со временем выяснилось, что аристократическое, рафинированное и драгоценное искусство этого типа сложилось не в окружении Строгановых, которые жили на далеком Севере, в глухой провинции, а в Москве, при царском дворе, оказывавшем искусным мастерам свое покровительство. Строгановы покупали их иконы, заказывали напрямую художникам, приглашали мастеров в Сольвычегодск для работы.

Строгановские иконы, почти всегда небольшие («пядницы»), рассчитаны на неторопливое, благоговейное рассматривание с близкого расстояния. Художники – представители этой школы – редко исполняли большие ансамбли иконостасов (одно из исключений составляет иконостас 1627 г. в Ризположенской церкви Московского Кремля, работы Назария Истомина (илл.629:630). В целом же строгановские мастера предпочитали писать изолированные, камерные произведения. В храме такие иконы могли лежать на аналое, но наибольшее воздействие они оказывали на молящегося в небольшой часовне или частной молельне, где их мог подолгу рассматривать один человек с близкого расстояния.

629. Назарий Истомин. Спас в силах. 1627 г. Иконостас Ризположенской церкви Московского Кремля



630. Назарий Истомин. Положение ризы Богоматери во Влахернах. 1627 г. Иконостас Ризположенской церкви Московского Кремля

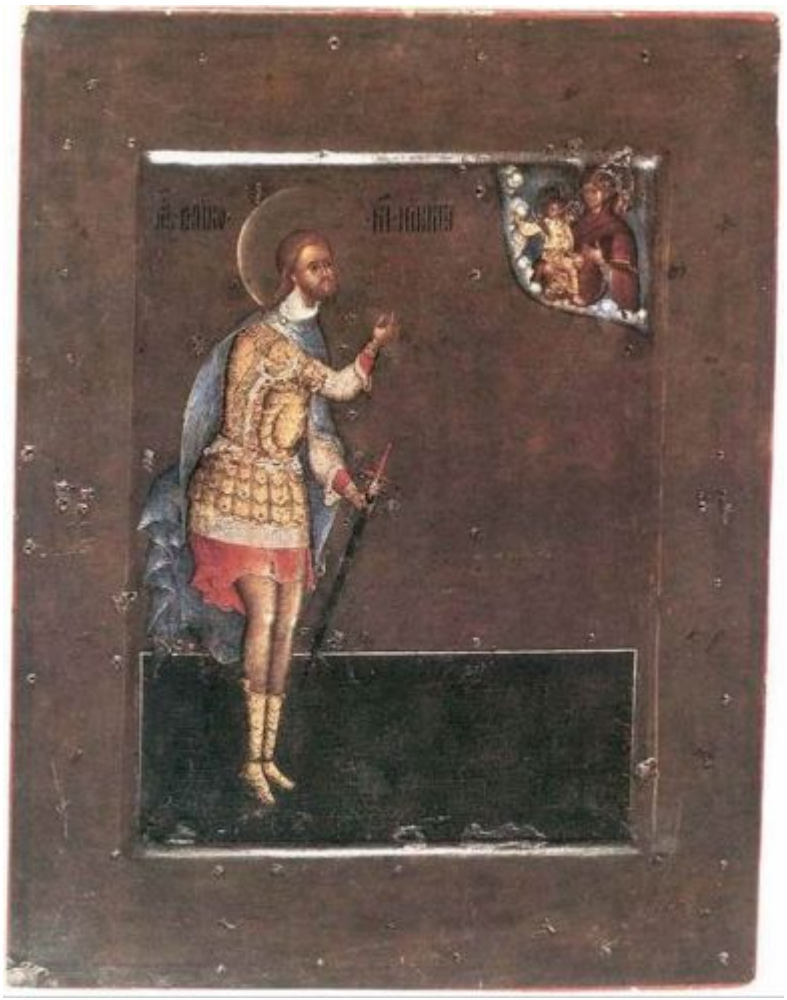


Строгановские иконы располагают к медленному прослеживанию контуров фигур и рисунка деталей, к тщательному вглядыванию, побуждают – в значительной мере – к эстетическому восприятию, к восхищению исключительным уровнем ремесла. В них представлен нездешний мир, полный незабываемой красоты и благородства. Обитатели этого мира движутся неспешно, они всегда пребывают в молитве, в умиротворенном и созерцательном состоянии, всей душой осознавая предопределенность и благость божественного промысла.

Композициям строгановских икон, за редким исключением, присуща асимметрия. В одной части (обычно слева) происходит основное действие, в другой – очевидцы чуда, внимательные и притихшие. Иногда пейзаж и фигуры образуют контур, напоминающий букву «С», своей открытой частью обращенную к

основной сцене. Если изображается отдельная фигура святого, то чаще всего она помещена у края композиции, в молитвенной позе – с приподнятыми руками, в трехчетвертном повороте к Богородице или Христу, Которые представлены вверху, в углу, в облаках (илл. 631).

631. Прокопий Чирин. Великомученик Никита Воин. 1593 г. ГТГ.

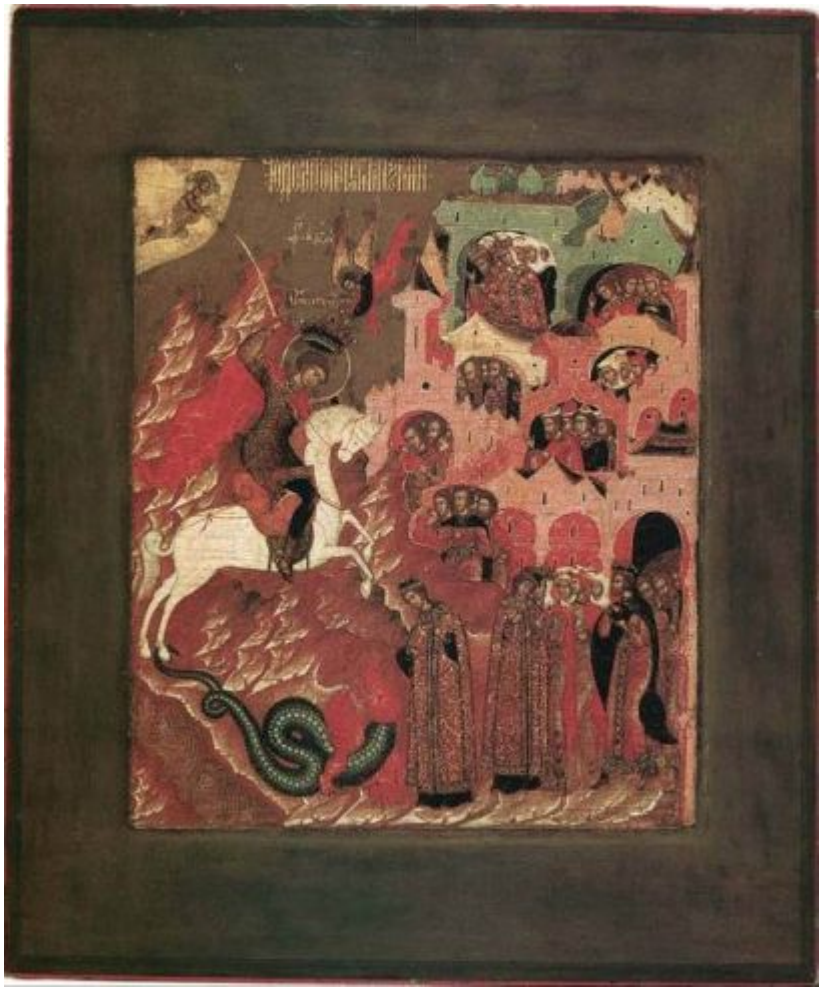


Выразительность таких икон основывается на противопоставлении хрупкого контура стоящей фигуры и свободного фона. В многофигурных же сценах композиции довольно плотно заполнены, в том числе пейзажными формами и постройками, которые имеют сложные островерхие очертания и сгруппированы в ансамбли, словно виды городов и монастырей. Краски – яркие и плотные, со многими оттенками охр, с вариациями зеленых и санкирных, синих и голубых и с

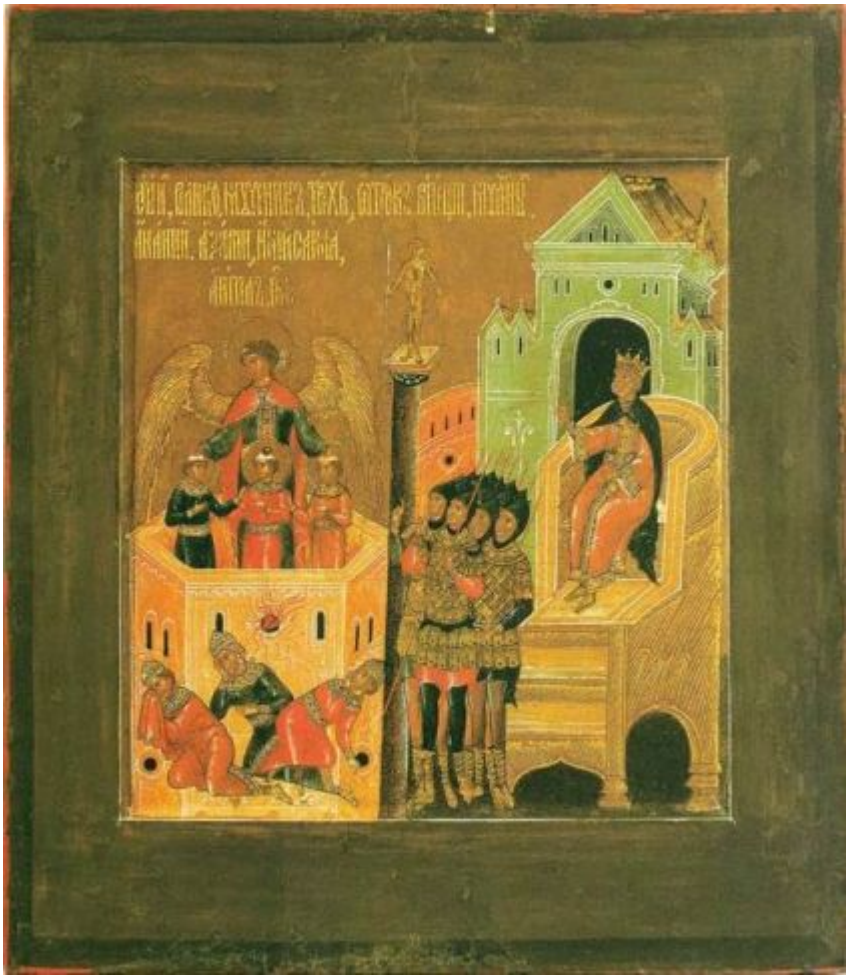
большим разнообразием красных и розовых – не столько красной киновари, сколько смешанных тонов, включая терракотовый, коралловый, розовые и лиловые. Линии – дробящиеся. На одеждах, мебели, постройках – мелкие золотые узоры.

Даже широко распространенные сюжеты выглядят в строгановских иконах как вновь увиденные, как иллюстрации к увлекательным сказкам и преданиям. В иконе известного мастера Никифора Савина «Чудо св. Георгия о змие» (ГРМ) – легкий, парящий в воздухе белый конь, золотая сабля воина, а главное – необычно многочисленные свидетели, расположенные словно зрители в театральных ложах и партере (илл. 632). В иконе Емельяна Москвитина «Три отрока в пещи огненной» (ГРМ) также силен мотив зрелища: невозмутимые отроки среди огня, под покровительством ангела, и тут же – присутствующие: благочестивого облика Навуходоносор, похожий на царя Давида, и оробевшие воины (илл. 633).

632. Никифор Савин. Чудо св. Георгия о змие. Первая половина XVII в. ГРМ

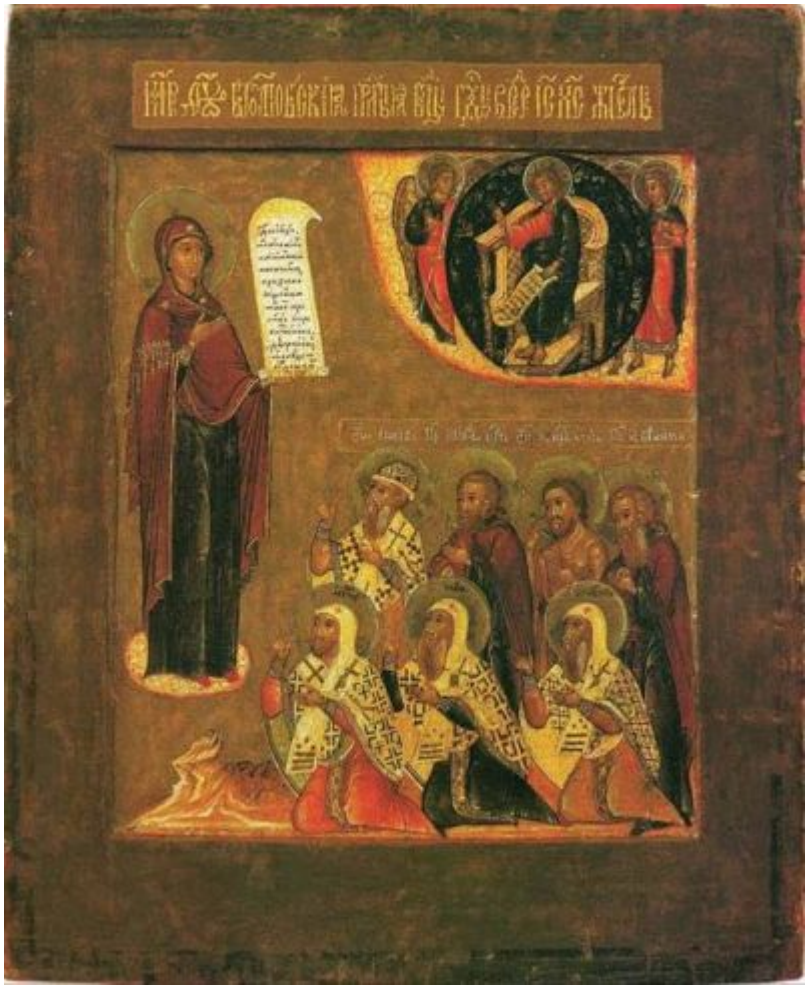


633. Емельян Москвитин. Три отрока в пещи огненной. Начало XVII в. ГРМ



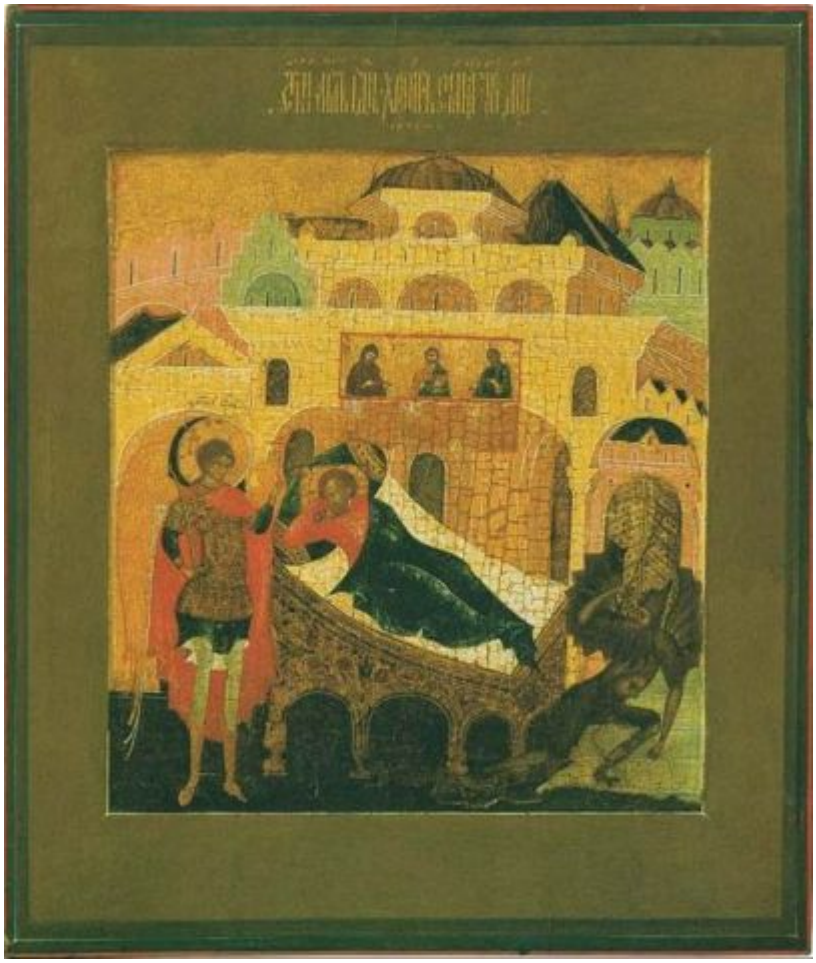
Не менее оригинально трактуются у строгановских мастеров редкие сюжеты. В иконе Семена Бороздина «Богоматерь Моление о народе, с ростовскими святыми» (ГРМ) создана изобразительная формула заступничества Богоматери, Ее моления за Христиан (илл. 634). Ее фигура – относительно крупная, как колонна, строчки на свитке напоминают ступени «лестницы, перекинутой с земли до неба» (ей уподобляется Богородица в Акафисте), изгиб свитка направлен в сторону Христа.

634. Семен Бороздин. Богоматерь Моление о народе, с ростовскими святыми. Начало XVII в. ГРМ



Земной мир представлен чтимыми святыми древнего Ростова, которые, в свою очередь, являются молитвенниками за остальных христиан. На первом плане – самые знаменитые ростовские епископы: просветители края Леонтий и Исайя (XI в.), спасавший Ростовскую землю при владычестве татар Игнатий (ум. 1288). На втором плане епископ Иаков (XIV в.), прославившийся чудотворениями, принявшие в Ростове христианство иноземцы царевич Петр (из татар) и Исидор Блаженный (из немцев), а также преподобный Авраамий, основатель Богоявленского монастыря в Ростове. Икона уже упоминавшегося Никифора Савина «Ангел хранит душу и тело спящего человека» (ГРМ) написана по схеме житийных клейм, где святой видит во сне некое чудо (илл. 635). Но антураж – роскошный ансамбль построек на фоне, изображенная на стене икона «Деисус» с подвешенной розовой тканью – сообщает сцене особую значительность и эмоциональную приподнятость.

635. Никифор Савин. Ангел хранит душу и тело спящего человека. Начало XVII в. ГРМ



Иногда социальной основой искусства «строгановской школы» считают придворную, аристократическую среду. Легко вообразить тщательную, почти ювелирную работу мастеров при царском дворе или у Строгановых, работу без спешки, создающую подлинный шедевр иконописного ремесла. Однако главное качество строгановских икон – создание молитвенного, созерцательного настроения. Пропорции и очертания фигур, рисунок построек в строгановских иконах формально имеют мало общего с византийской традицией, где всегда в той или иной мере живет античное наследие. Но по своей интонации строгановские иконы возбуждают ассоциации с наиболее утонченными византийскими произведениями, вплоть до книжных миниатюр XI–XII вв.

Однако строгановские иконы не являются прямым отголоском придворных вкусов. База этого стиля шире и разнообразнее. Вспоминается чувствительная манерность некоторых явлений в позднеготическом европейском искусстве, которая могла быть известна московским художникам через посредство отдельных поствизантийских икон, мастера которых время от времени использовали европейские мотивы. Вместе с тем, сосредоточенная задумчивость персонажей, атмосфера тихой созерцательности вызывают в памяти московскую иконопись круга Дионисия –конца XV – начала XVI в. Разумеется, за сто лет изменился стиль, почерк московских мастеров, но в рамках «строгановской школы» сохранилось очень важное содержательное ядро московского искусства. Эта традиция будет воспринята, как мы увидим, некоторыми художниками второй половины XVII в., перед ней будут преклоняться старообрядцы в XVIII -XIX вв., видя в строгановских иконах идеал древнего русского иконописания. Многие иконы, исполненные старообрядческими иконописцами в стиле «строгановских» икон, с течением времени попали в крупные музеи и были приняты за подлинники, и лишь сравнительно недавно в музейных лабораториях (более всего в ГРМ) была проведена работа по отсеиванию этих старообрядческих подделок

Сохраненная строгановскими иконами идиллическая поэтика русской иконописной традиции, ее идеальная гармония, молитвенная созерцательность, сосредоточенность дают о себе знать и впоследствии, в живописи Нового времени. В искусстве XIX в., в светских картинах А.Г. Венецианова, мы встретим задумчиво беседующих крестьян, их тонкие силуэты на пашне, на фоне светлого неба, напоминающие о древних русских иконах, в том числе «строгановских». Драгоценность каждого элемента «живописного вещества», ощутимая в искусстве «строгановской школы», повторится в маленьких жанровых сценах П.А. Федотова. Подобные отголоски и косвенные ассоциации указывают на исключительную важность искусства Средневековой Руси для последующего развития национальной культуры.

Как в первой половине, так и в середине XVII в. эстетика «строгановской школы» была привлекательна и для других групп иконописцев. Однако чаще всего они воспринимали лишь внешнюю сторону этого искусства, его отдельные качества: дробность форм, обилие деталей и богатство золотых узоров. На этой базе они выстраивали свою собственную живописную систему, где сильнее звучала не лирическая нота индивидуальной молитвы, а тема апофеоза, многолюдного празднества. Такова, например, икона «Успение», вероятно 1658 г. (датировка по документам об изготовлении иконной доски), в обрамлении клейм на сюжет Сказания об Успении Богоматери (Успенский собор Московского Кремля) (илл. 636). Ее центральная часть – парафраз издавна распространенных на Руси изображений «Успения» с летящими на облаках апостолами, а окружающие сцены отражают любовь художников XVII в. к иллюстрированию текстов. Основная сцена выглядит как прославление Богородицы многоголосным хором собравшихся у Ее ложа, как созерцание Ее триумфального вознесения на небеса. Во многих клеймах повторяется, словно музыкальный аккомпанемент, один из самых заметных элементов центральной композиции – белое ложе с фигурой усопшей Богоматери. Весь ансамбль обладает неуловимым сходством с произведениями поздней готики и провинциального западноевропейского барокко, он несет тот же отпечаток многословной театральности. Русская традиция XVII в. сказывается в силуэтном рисунке форм, где постройки и облака, и особенно крылья многочисленных ангелов напоминают то кружево, то орнамент, гравированный на металле острым резцом.

636. Успение, с клеймами. Около 1658 г. Успенский собор Московского Кремля

В искусстве книги первой половины XVII в. сохраняются те же тенденции, которые наметились в середине – второй половине XVI в. Прежде всего, продолжают создаваться рукописные книги с сериями миниатюр. Иллюстрации образовывали большие символические или нарративные циклы и исполнялись беглым рисунком, расцвеченным акварельными красками, сквозь неплотные слои которых просвечивает бумажная основа. Таковы, например, два Евангелия, 1603 и

1605 гг., вложенные боярином Димитрием Ивановичем Годуновым в Ипатьевский монастырь в Костроме (Костромской музей), а также иллюстрированные жития русских святых. Яркие образцы таких манускриптов – два списка Жития преподобных Зосимы и Савватия, один – 1623 г. (вклад келаря Троице-Сергиева монастыря Александра Булатникова, в Соловецкий монастырь, ныне в РНБ), а другой – около 1624 г. (ГИМ). Выделяется и Житие Антония Сийского, 1648 г. (ГИМ) (илл. 637). Лицевые жития прославленных русских преподобных продолжали традицию изображения русских святых в иконах и монументальных росписях, которая стала особенно заметной в эпоху Дионисия, на рубеже XV–XVI в. В XVII в. в большом количестве исполняются также иллюстрированные Синодики и Апокалипсисы (илл. 638).

637. Преподобный Антоний Сийский. Миниатюра из Жития Антония Сийского. 1648 г. ГИМ

638. Агнец с Сидящим на престоле и 24 старца. Миниатюра Апокалипсиса, Откр.5:6–9. РГБ, ф. 173, Московская Духовная академия, № 14. Л. 38

Традиционный тип рукописной книги, особенно Евангелий с «авторскими портретами» евангелистов в начале разделов и орнаментированными заставками и инициалами, подвергся большим изменениям. Орнамент все чаще подражает старопечатной гравюре, а миниатюры отличаются декоративной наполненностью композиций и тщательной проработкой деталей.

Так называемое Ананьевское Евангелие конца XVI – начала XVII в. (РГБ) представляет собою старопечатную книгу, в

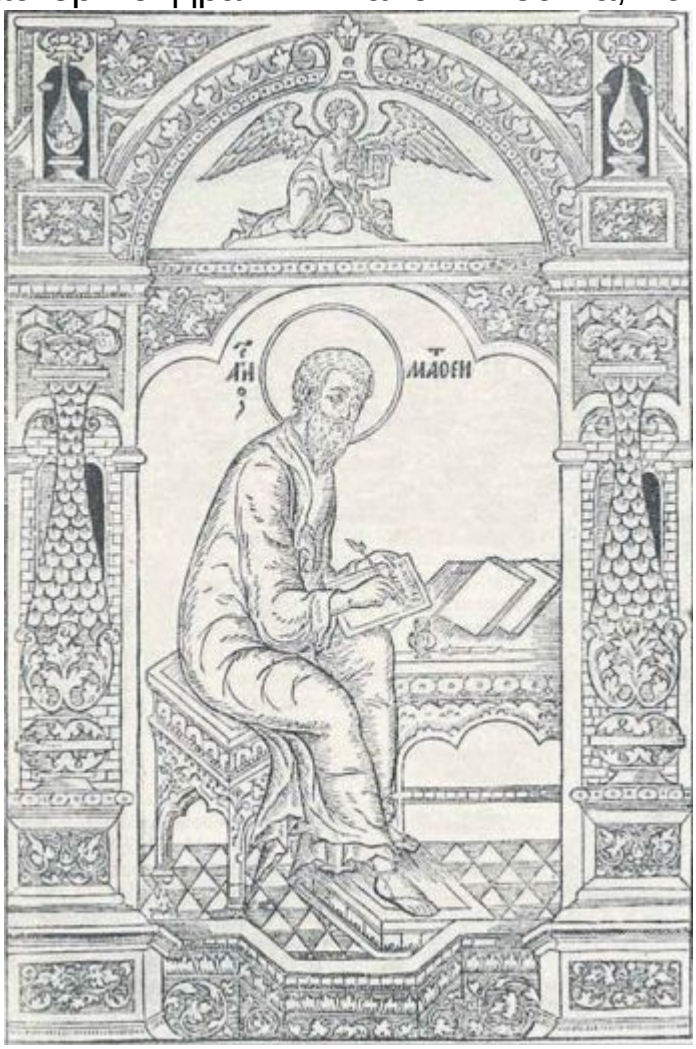
которой орнамент раскрашен от руки, а между соответствующими листами вставлены тончайшие миниатюры, где изысканно хрупкие фигуры евангелистов окружены узорным кружевом построек и скал (илл. 639).

639. Евангелист Марк. Миниатюра Ананьевского Евангелия. Конец XVI – начало XVII в. РГБ

Книгопечатание, временно прерванное событиями Смуты, возрождается в Москве в 1615 г., когда появляется новое издание Псалтири с гравированным портретом пророка Давида в роскошном обрамлении. Видным мастером гравюры на дереве 1620-х годов был Кондратий Иванов. Он исполнил гравюры с фигурами евангелистов для Евангелия 1627 г., выделяющиеся тонкостью штриха и воздушностью композиций. Возможно, оригиналы для гравюр были сделаны знаменитым

иконописцем Прокопием Чириным (илл. 640). Видным деятелем Печатного двора Василием Бурцевым в 1634 и 1637 гг. были предприняты два издания Азбуки, с гравированным изображением «Училища», где представлено, как мальчики сидят за чтением, а одного из них наказывают розгами (илл. 641).

640. Евангелист Матфей. Гравюра старопечатного Евангелия. Мастер Кондратий Иванов. Москва, 1627 г.



641. Василий Бурцев. Азбука. Старопечатная книга. Москва, 1637 г.

В 1650–1660-х гг. В духовной жизни России произошли сильные перемены, значительно изменившие характер искусства. Традиционные же стилистические направления хотя и сохранились, но оказались отодвинутыми на второй план и при этом подверглись немалым преобразованиям.

Исправление церковных обрядов, предпринятое патриархом Никоном (на престоле с 1652 по 1658 гг.) и продолжившееся в 1660-х годах, отражало потребности международной политики России. В условиях, когда большинство православных народов томилось под мусульманским игом, Русская Церковь считала необходимым и закономерным занять ведущее положение в системе православных церквей, а именно четырех ее патриархий: Константинопольской, Иерусалимской, Александрийской и Антиохийской. Этого нельзя было достичь, если не исправить те отличия, которые накопились в русской богослужебной практике на протяжении веков. Исправление обрядов и богослужебных книг происходило по греческим и по древнейшим русским образцам, под лозунгом борьбы с вредной новизной и восстановления первоначальности, подлинности церковной жизни, завещанной дедами и прадедами. Противники Никона, старообрядцы тоже парадоксальным образом выступали за сохранение древних обычаев.

Устремления Никона как главы Русской Церкви находили прямое отражение в искусстве, прежде всего через монастырское строительство. Никон был озабочен идеей воссоздать в России образ Иерусалима и принести в свою страну благодать святых мест. В 1653–1656 гг. он строит иверский монастырь на Валдае, неподалеку от Новгорода, близ истоков Волги. Это был как бы русский отблеск Святой Горы Афон, с ее знаменитым монастырем Ивироном. В новопостроенный русский монастырь была принесена оттуда копия чудотворной иконы «Богоматерь иверская». Другая копия, хранившаяся в часовне (недавно воссозданной) на Красной площади в Москве, стала чрезвычайно почитаема на Руси, прославилась чудотворениями, спасала Москву от пожаров и избавляла от эпидемий. Она явилась, в свою очередь, прототипом для многочисленных повторений – реплик и точных копий. На севере, на Белом море, близ устья реки Онеги был в 1656–1657 гг. построен Крестный монастырь на Кий-острове, символизирующий Святую Землю. Туда был привезен кипарисовый крест, «в меру» Креста Господня из Иерусалима. Наконец, на протяжении 1652–1660 гг. строился Воскресенский монастырь, к северо-западу от Москвы, названный Новым Иерусалимом, с храмом, который был репликой иерусалимского. Стремление к «копированию» Святой Земли было так велико, что даже подмосковная речка Истра стала в окрестностях монастыря именоваться Иорданом, а вся топография этой местности как бы воспроизводила Святую Землю.

Никон интересовался древними памятниками русской культуры, особенно рукописями, которые он собирал, много вывез из Новгорода и хранил в своем Новоиерусалимском монастыре (сейчас в ГИМ). Он имел хороший художественный вкус и выбрал одно из лучших новгородских рукописных Евангелий, с прекрасными миниатюрами (1468 г.), в качестве напрестольного евангелия для своего монастыря. Его отношение к современной ему живописи сказывалось преимущественно в требовании строго соблюдать иконографический канон.

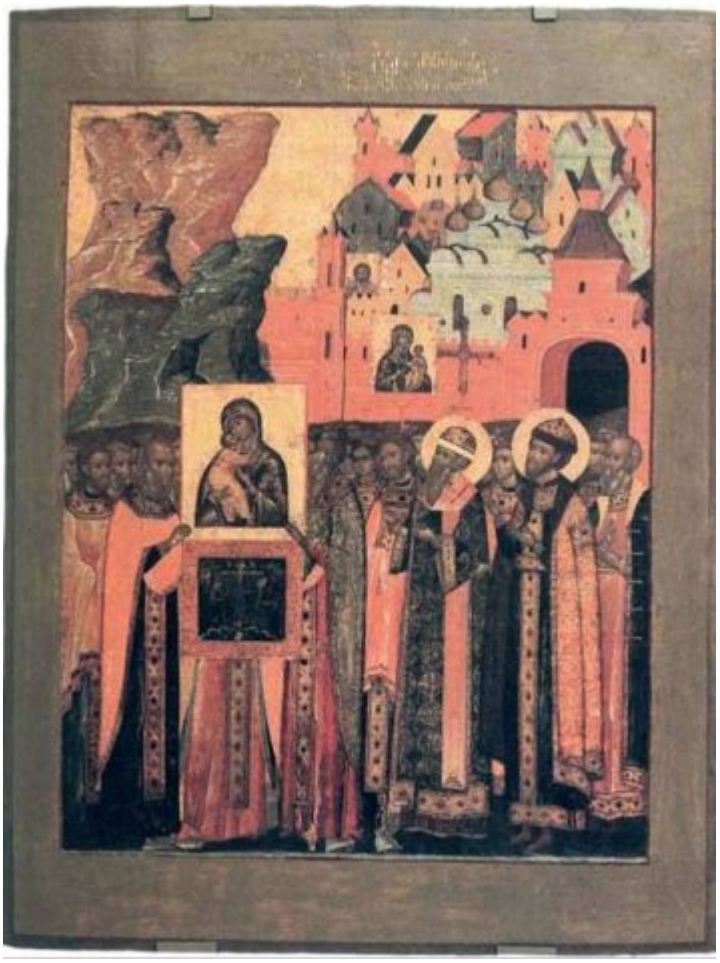
Вряд ли случайно, что именно вскоре после основных богослужебных реформ Никона и даже параллельно этим акциям в 1650–1660-х годах рождаются новые вкусы, формулируются изменившиеся эстетические воззрения, появляются невиданные в русском искусстве художественные приемы. Трудно сказать, можно ли здесь обнаружить причинно-следственную связь. Скорее всего, в основе перемен лежали общие причины, ситуация кризиса, поиски новых путей в разных сферах жизни.

В этот период появляется несколько письменных трактатов, посвященных теории искусства. Среди них выделяются два, оба составлены московскими художниками. Один написан Иосифом Владимировым в 1656–1658 гг. в форме длинного послания к Симону Ушакову. Другой (под названием «Слово к люботщательному иконного писания») – самим Симоном Ушаковым, около 1666–1667 гг., в виде обращения к иконописцам и ценителям иконописи. Эти трактаты резко отличаются от сочинений по вопросам искусства, созданных на Руси в сфере византийской традиции. В текстах XVII в. хотя и предусматривается соблюдение теории почитания икон как отражения первообраза, однако акцентируются мотивы красоты, воспроизведения жизни, значимости портретных изображений. Многие формулировки подобных трактатов настолько отходят от средневековых понятий, столь отличаются от художественной практик их составителей, что логично предположить какие-то западные прототипы в основе текстов. Вряд ли это были переводы или изложения сочинений, созданных в ведущих странах Западной Европы. Наиболее вероятно, что это были всего лишь их отголоски, пришедшие в Москву через Польшу, Белоруссию, Украину, с которыми московская культура поддерживала тесные политические и культурные отношения. При всей запутанности и непоследовательности этих текстов, само их появление (а, значит, спрос на них) указывает на серьезные сдвиги в русской культуре.

Масштаб и характер произошедших изменений можно оценить при сравнении двух икон, которые в зале Третьяковской

галереи экспонированы по соседству. По времени создания они разделены лишь двумя-тремя десятилетиями. Одна из них, исполненная во второй четверти – середине XVII в., – «Сретение иконы Богоматери Владимирской», из церкви Св. Алексея Митрополита в Глинищах (илл. 642), опирается на давно сложившуюся художественную традицию. Участники шествия и встречающие, среди которых митрополит Киприан и великий князь Василий Дмитриевич, остановились, приподняв принесенную икону. Композиция развернута фронтально, ощущение глубины сведено на нет, все фигуры и пейзажные формы расположены равномерно, параллельно плоскости изображения, прорисованы острыми четкими линиями, покрыты тонким орнаментом и расцвечены яркими локальными красками, словно набор драгоценных камней или эмалевая инкрустация. Смысловой центр – икона «Владимирской» – выделен линейной структурой и направлением взглядов. Все изображение залито ровным светом. Основная интонация произведения – торжественность, величественное спокойствие традиционной русской иконописи.

642. Сретение иконы Богоматери Владимирской. Вторая четверть – середина XVII в. Из церкви Алексея Митрополита в Глинищах, Москва. ГТГ



Другое произведение – икона «Единородный Сын» из церкви Св. Григория Неокесарийского на Полянке в Москве, около 1668 г., – поражает эмоциональностью (илл. 643). Центр композиции, с изображением Распятия, резко выделен пространственными цезурами и ирреальным светом, заливающим фигуру Спасителя. Четыре дополнительные сцены по сторонам центрального изображения выглядят словно кипящими из-за резких ракурсов, динамических поз, световых пятен. Взволнованность, подвижность, скольжение света, скругленность форм, носящих уже не плоскостной, а барельефный характер, становятся важнейшими и почти постоянными качествами русской средневековой живописи на ее завершающей фазе.

643. «Единородный Сын...». Около 1668 г. Из церкви Св. Григория Неокесарийского, Москва, ГТГ

Новые художественные приемы сложились в русской живописи не в процессе постепенной эволюции, а как результат активного обращения художников к западноевропейским моделям, искусного соединения русской традиции с мотивами западноевропейского барокко. Нет сомнений, что обновление стиля отражало жизненные потребности культуры, отвечало необходимости воплотить новые оттенки мироощущения, новую энергию религиозного переживания.

Начиная с середины XVII в., ведущую роль в организации художественной жизни России, в сложении новых стилистических направлений играет Оружейная палата, с начала XVI в. существовавшая в Московском Кремле. Там хранилось особо ценное оружие, при ней работали разные группы мастеров-ремесленников, так или иначе обслуживавших царский двор, в том числе и оружейники, по которым палата получила свое название. В 1640-х годах к Оружейной палате

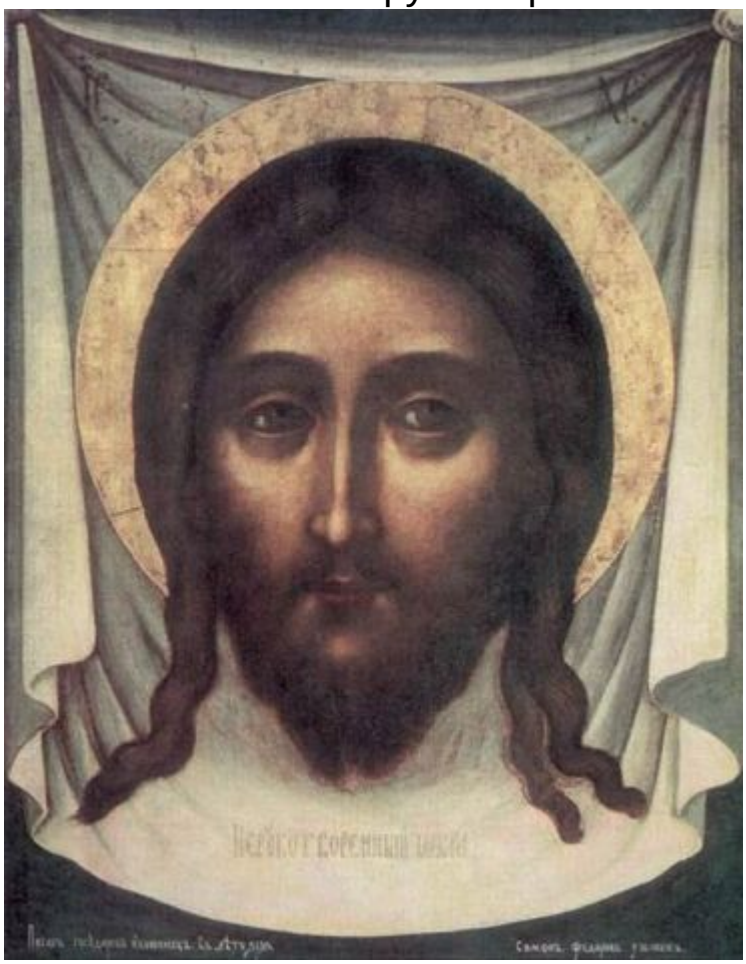
была присоединена Иконная палата, а во главе встал боярин-меценат Богдан Матвеевич Хитрово (известно, что именно он нашел среди ветхих манускриптов кремлевских соборов замечательное Евангелие, получившее условное название Евангелие Хитрово, и пожертвовал его в Троице-Сергиев монастырь). В Оружейной палате в XVII в. разворачивается деятельность ювелиров, резчиков по дереву, разных других мастеров, а также иконописцев. Работы, которые поручались художникам, тоже были весьма различны. Они могли расписывать храмы и светские здания и помещения, декорировать игрушки царских детей и пасхальные яйца, писать иконы.

Во главе иконописцев в середине века стоял мастер Симон Ушаков (1626–1686), москвич, занимавший относительно высокое социальное положение и сыгравший своим творчеством большую роль в русской живописи. Искусство Симона Ушакова и группировавшихся вокруг него иконописцев Оружейной палаты было элитарным по своей социальной базе, оно родилось при дворе царя Алексея Михайловича и под покровительством его образованного боярина Богдана Хитрово. Этому искусству суждено было сыграть огромную роль не только в придворных кругах, но и в культуре всей России эпохи Позднего Средневековья.

Уже первые произведения Симона Ушакова произвели впечатление взрыва, расставания со многими канонами традиционной иконописи, манифеста новой эстетики. Наиболее вероятно, что именно Симон Ушаков проложил путь к уже отмеченному нами обновлению художественного языка русской живописи.

В иконе «Спас Нерукотворный», 1658 г. (ГТГ), изображен объемный лик Спасителя, с мягко построенным рельефом, с постепенными и неконтрастными переходами от выступающих к углубленным участкам, с соразмерными чертами, аккуратной растушовкой световых пятен, натуральностью черт, особенно глаз с припухшими веками. В европейском духе написана и ткань Св. Убруса – с объемными складками, тенями и почти натурально показанными гвоздиками в верхних углах (илл. 644).

644. Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1658 г. ГТГ



Аналогии описанным приемам обнаруживаются в искусстве западноевропейского барокко и особенно тех стран, с которыми была связана культура поствизантийского мира – Австрии, Польши, а тип лика Христа, как было отмечено историками искусства, вызывает в памяти образы более раннего периода, творчество нидерландских и немецких мастеров конца XV и особенно первой половины XVI в., например Мемлинга.

Остается загадкой, каким образом подобные модели становились известны Симону Ушакову, особенно если учесть, что привозившиеся в Россию западноевропейские гравюры не могли достаточно ясно передать систему живописных приемов. Приходится предположить, что не только гравюры, но и какие-то живописные образцы попадали в Москву через Польшу, Белоруссию или Украину, то есть через страны, которые в XVII

в. играли роль посредников в знакомстве России с европейской культурой.

Произведения подобного рода вызывали в России ярость у ревнителей традиции. О не дошедшей до нас иконе «Спас Эммануил» протопоп Аввакум писал, что Спаситель показан совсем как «немчин» (иностранец из Европы), толстый, с большим животом, и только тем отличается от фигуры иноземца, что не изображена сабля на боку.

Не следует, однако, преувеличивать новаторство Ушакова. Его искусство остается в рамках средневековья. Рельеф ликов в его произведениях передан монотонно, с постоянно повторяющимися мотивами. Тени не имеют телесных розоватых рефлексов. Они всегда темно-зеленые, «санкирного» оттенка, поэтому придают ликам какую-то мертвенность. Выражение ликов слабо варьируется.

Ткани одежд – традиционно плоские, с графической прорисовкой складок и орнаментов. Пейзаж условный, принципы построения композиции – средневековые. Даже Св. Убрус в «Спасе Нерукотворном», изображенный, казалось бы, «натурально», при внимательном рассмотрении удивляет неподатливостью туго гнущейся ткани, что видно на участках по сторонам внизу. Формы выглядят горельефом, наложенным на плоский фон. В его композициях не подразумевается конкретный и единый источник освещения, поэтому светотеневая моделировка ирреальна.

В искусстве Ушакова утрачен изумительный колоризм, издревле присущий византийской и древнерусской иконописи.

Исчезла звучность тонов и красота цветовых сочетаний. Тоны часто делаются глухими, непрозрачными, поскольку к их голубой или розовой краске добавляются белила, усиливающие плотность красочного слоя. Иногда на голубых фонах делаются более светлые участки, постепенно переходящие в более темные, что является упрощенной имитацией воздушной перспективы в изображении неба.

Произведения Симона Ушакова – не шаг к созданию искусства Нового времени. Его творчество эклектически включает отдельные приемы западноевропейской живописи в

традиционную иконописную систему. В этом отношении оно совершенно аналогично поствизантийской живописи, развивавшейся после падения Византии и на протяжении XVI–XVII в. В других странах православного мира. Разница, однако, состоит в выборе западноевропейских ориентиров, т.е. материала для «инкрустаций». Для всего поствизантийского мира, за исключением России, это были по преимуществу произведения итальянские, как правило Треченто или Кватроченто, а иногда и из более поздних эпох. Так получилось потому, что в Южной Европе, особенно в Восточном Средиземноморье, отчасти и в Греции, на Балканах, где и располагались земли поствизантийского мира, итальянские государства, особенно Венеция, играли в тот период большую политическую и культурную роль. Художники, покинувшие Константинополь и переселившиеся на остров Крит, а частично в саму Венецию и в другие места, умели работать как в maniera greca (то есть в византийской), так и в maniera italiana. Цитаты из итальянского искусства в изобилии встречаются у самых известных художников поствизантийского мира – у представителей семейств Ангелос и Рицос, у Георгия Клонцаса и у прославленного эль Греко – Доменико Теотокопули на протяжении поствизантийского (до-испанского) периода его творчества. Правда, были и исключения. Так, в культуру тех регионов, которые входили в Австрийскую империю, через Польшу и Украину проникали и мотивы северноевропейского искусства.

Между тем, для России в XVII в. средиземноморские связи стали менее актуальными, тогда как общение с Северной Европой активизировалось. Отсюда и волна новых для нее северноевропейских мотивов и моделей. Впрочем, итальянские мотивы также встречаются в русской живописи XVII в., хотя и в менее выразительной форме. Так, в иконе «Сошествие Св. Духа на апостолов», (1666 г.), в церкви Св. Троицы в Никитниках в Москве, написанной Иосифом Владимировым, уже упоминавшимся в качестве борца за новую эстетику, острые очертания и манерные позы апостолов процитированы из традиционной иконописи наследников «строгановской школы»,

тогда как постройки на втором плане живо напоминают архитектурные фоны итальянского Треченто (илл. 645).

645. Иосиф Владимиров. Сошествие Св. Духа на апостолов. 1666 г. Церковь Св. Троицы в Никитниках, Москва

Было бы, однако, ошибкой оценивать творчество Симона Ушакова, равно как и произведения пошедших за ним мастеров Оружейной палаты, вне реального историко-культурного контекста, вне стоявших перед этими художниками проблем. Заслуга Ушакова в том, что он отказался от мелочности, дробности, излишней детализированности, которые были присущи многим направлениям русской живописи первой половины – середины XVII в. Он вернул композиции

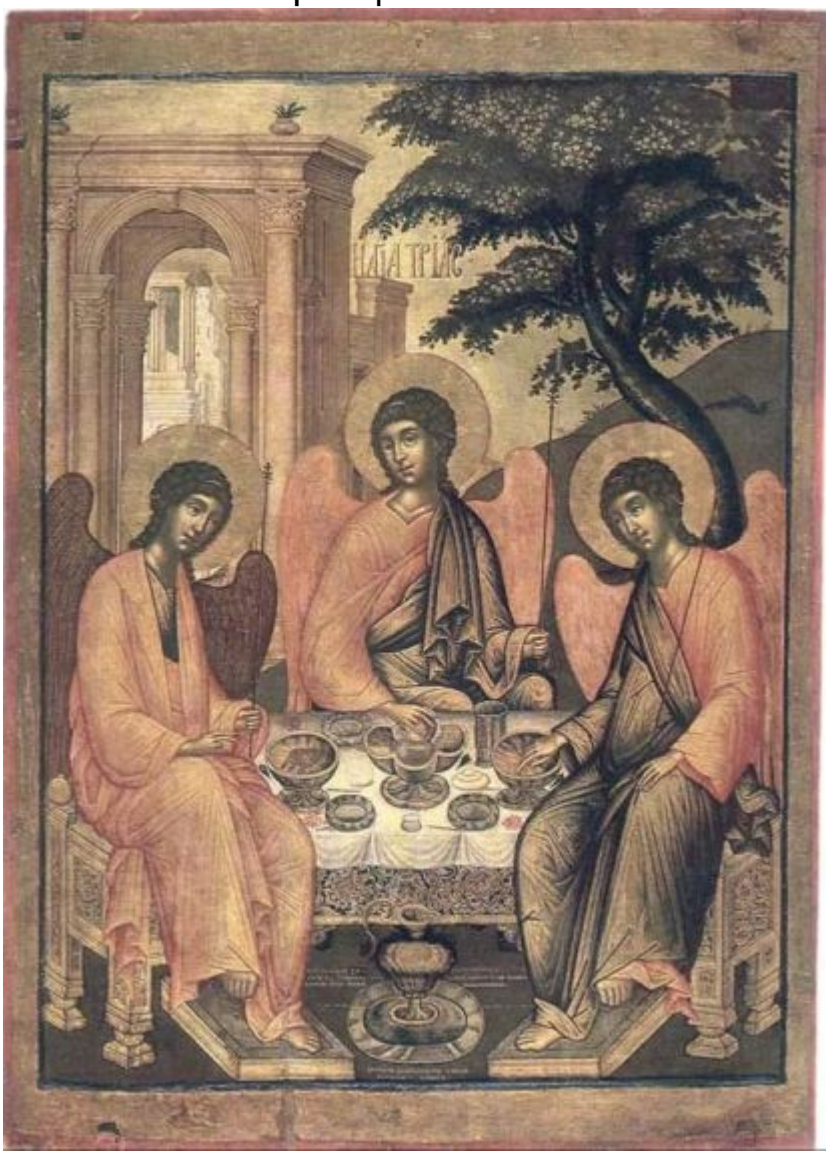
монументальность, он обратился к крупной, обобщенной форме. Образам его произведений присущи важность, значительность. По сравнению со своими западноевропейскими моделями, Ушаков утяжеляет объем, превращая формы в массивные сгустки, лежащие на плоском фоне. Композиция всегда дана «крупным планом», с ясно выделенным центральным образом, тогда как в творчестве его русских предшественников она, как правило, многословная. Произведения Симона Ушакова, как бы ни относиться к воплотившейся в них эстетической концепции, останавливают, удерживают внимание. Художественный язык Ушакова, как и его единомышленников по Оружейной палате – лапидарный, лаконичный. Художники этого круга стремятся восстановить величественность древнего искусства, вступая в перекличку даже с произведениями домонгольской поры.

Художественный язык Симона Ушакова, его учеников из Оружейной палаты должен быть понят и оценен только в рамках той эпохи, с учетом сложившейся ситуации, традиций, культурных связей, стоящих перед искусством задач.

Большой интерес представляет концептуальность Ушакова и мастеров его круга в выборе сюжетов и иконографии. Разумеется, художники Оружейной палаты писали иконы главным образом на те сюжеты, которые им заказывались. Основные их произведения, наиболее прославившиеся, обнаруживают ярко выраженную программу, перекликающуюся с идеями церковной и государственной политики России. Среди икон Симона Ушакова видное место занимают воспроизведения русских особо чтившихся икон, а также святынь православного мира. На первом месте стоят несколько изображений хранившейся в Успенском соборе «Богоматери Владимирской», а также «Спаса Нерукотворного» – вероятно, новгородской двусторонней иконы XII в., которая уже находилась во времена Ушакова в том же московском храме. В ряду сюжетных повторений стоит и «Троица Ветхозаветная», (1671 г., ГРМ), написанная по заказу грека Николая Николетты, купца из города Иоаннина (или Янина, в Эпире), переселившегося в Москву (илл. 646). Это явный парафраз иконы Андрея Рублева, благодаря чему возникает диалог двух художников. Небесный

мир у Симона Ушакова – стабилен, устойчив, округлые лики ангелов сияют красотой, мебель и посуда сверкают позолотой, а дом Авраама обращен к зрителю роскошной аркой в духе Палладио (как установлено, срисованной с венецианской гравюры по картине Паоло Веронезе).

646. Симон Ушаков. Троица Ветхозаветная. 1671 г. ГРМ



Прославленные иконы православного мира представлены в творчестве Ушакова «Богоматерью Киккской», (1668 г., ГТГ) – репликой чудотворной иконы из монастыря на горе Киккос, Кипр (илл. 647).

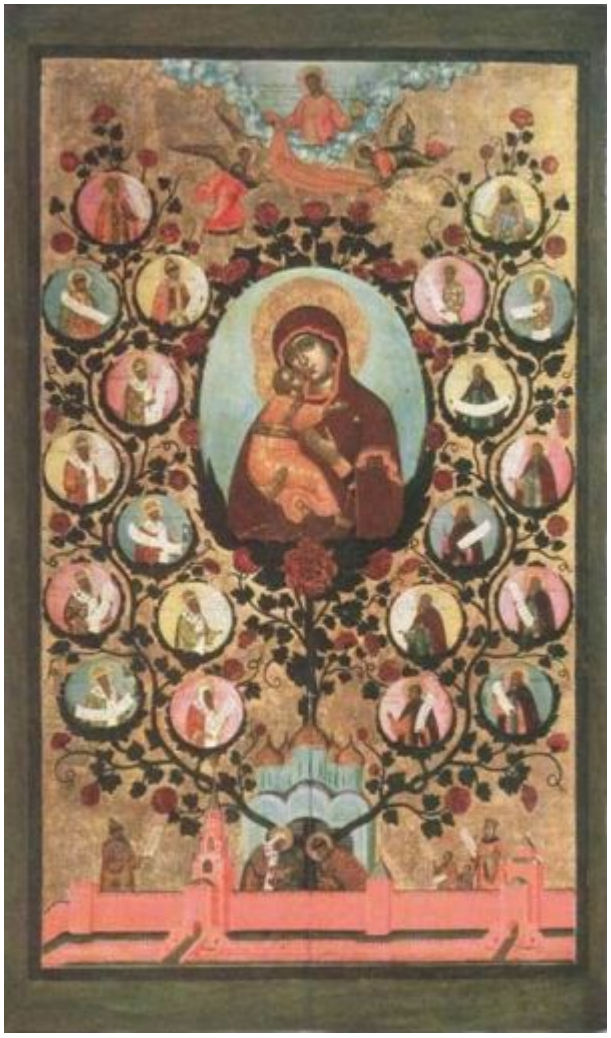
647. Симон Ушаков. Богоматерь Киккская. 1668 г. ГТГ

Наиболее развернутую иконографическую программу содержит икона Ушакова «Древо государства Российского» («Похвала иконе Богоматери Владимирской»), 1668 г. (ГТГ). В центре композиции (илл. 648) изображена икона «Богоматерь Владимирская», в необычном овальном обрамлении. Внизу, за стеной Московского Кремля – Успенский собор, перед которым растет ветвистое дерево. К его корням склоняются основатели Московского государства, строители Успенского собора – митрополит Петр и великий князь Иван Калита. По сторонам – московский царь, современник написания иконы Алексей Михайлович, его жена и двое малолетних сыновей. Вверху, в облаках Господь. Он касается ткани – покрова над Россией, а Ему помогают два ангела.

Древо, произрастающее из Кремля и Успенского собора, расходится на две симметричные ветви, поднимающиеся по

сторонам «Богоматери Владимирской». Округлые завитки ветвей образуют медальоны, внутри которых представлены персонажи русской истории. Слева, снизу вверх, это четыре митрополита, два патриарха, цари Федор Иоаннович (последний из Рюриковичей), Михаил Федорович (первый из Романовых) и, наконец, царевич Димитрий, невинно убиенный ребенок, безгрешный молитвенник на небесах за Россию. Справа – преподобные и юродивые: князь-инок Александр Невский, прославленные московские игумены Сергий Радонежский с другими преподобными и трое блаженных. Изображенные держат свитки с текстами, прославляющими Богородицу.

648. Симон Ушаков. Древо Государства Российского («Похвала иконе Богоматери Владимирской»). 1668 г. Из церкви Св. Троицы в Никитниках. ГТГ



Композиция опирается на несколько иконографических истоков. Это, прежде всего, схема Древа Иессеева, то есть изображения родословия Христа в виде древа с Его предками по плоти. Далее, это схема Похвалы Богоматери, где вокруг Богородицы располагаются пророки с текстами своих пророчеств. Есть и третий исток ушаковской иконы: украинские гравюры XVII в. – титульные листы книг, содержащие изобразительную формулу апофеоза, прославления знаменитого киевского монастыря – Печерской лавры. В центре помещалось название книги, вверху изображалось «Успение Богоматери», внизу – монастырский храм и основатели обители свв. Антоний и Феодосий, а по сторонам, в ветвях древа – монастырские подвижники. Самый значительный смысловой мотив московской иконы – прославление иконы «Богоматерь Владимирская», и тема небесного покрова, распростертого над Русью.

Среди учеников Симона Ушакова особенно известны Григорий Зиновьев, Тихон Филатьев, Кирилл Уланов. Они работали и на рубеже веков, перенеся традиции искусства Оружейной палаты в иконопись XVIII в. Одно из самых значительных деяний этой группы мастеров – поновление обветшавших икон московского Успенского собора, около 1690–1700-х годов. При этом древняя живопись была наглухо закрыта слоем нового грунта и плотной непроницаемой живописи. Но нанесенный слой впоследствии спас первоначальное искусство от невзгод в перипетиях русской истории (в частности, при разорении Успенского собора солдатами Наполеона в 1812 г.). При поновлении было установлено строго повторять всю композицию оригинала (об этом сообщают надписи, сделанные художниками-поновителями на некоторых иконах, например, на иконе «Св. Димитрий Солунский», (илл. 649), принесенной из Салоник в 1197 г. В Дмитриевский собор во Владимире, ныне в южной части местного ряда Успенского собора). Эти мероприятия – еще одно свидетельство своего рода историзма московской художественной политики, бережного и почтительного отношения к древностям.

649. Кирилл Уланов. Св. Димитрий Солунский. Живопись 1701 г. на доске XII в., принесенной в 1197 г. во Владимир из Салоник Успенский собор Московского Кремля

Школа Оружейной палаты, лидером которой был Симон Ушаков, – это официальное крыло русской живописи второй половины XVII в., с необычным сочетанием академизма и склонности к экспериментам, со стремлением найти новые пути и средства художественной выразительности. Другое крыло

носило более традиционный характер. Для относящихся к нему стилистических вариантов характерны детализированность форм, преобладание многофигурных композиций, склонность к повествованию, к большим и развернутым нарративным циклам, орнаменту. Многими своими особенностями это художественное течение обязано искусству первой половины XVII в.

Однако во второй половине века старая традиция претерпевает изменения. Появляется рельефность форм, закругленность контуров и, что особенно важно, мягкие, растушеванные пятна высветлений. Благодаря этому и композиции в храмовых росписях этого времени, и иконы кажутся слегка светящимися. В стенописях, в циклах иконных клейм, в праздничных ярусах иконостасов композиции становятся текучими, льющимися, их элементы словно равноценны, а взгляд зрителя скользит от одного эпизода к другому. Формы становятся округлыми, одежды чуть вздуваются, неплотно прилегая к телу. Круглые лики, оттенка золотистой охры, не несут выразительной нагрузки. Меняются силуэты и их ритм: начинают исчезать заостренные крылья, игольчатые драпировки и вытянутые пальцы, не так заметны островерхие готические башенки. Теперь преобладают округлые склоненные фигуры, пышные и густые складки роскошных одежд.

Свет в живописи XVII в. Вновь, как и на некоторых более ранних этапах развития искусства византийского круга, превращается в одно из важнейших средств смысловой и художественной выразительности, хотя используется в изменившейся изобразительной системе. Это особенно заметно в иконописи, где часто центральная фигура выглядит наиболее светлой: кажется, что центр композиции освещен ирреальным светом и, вместе с тем, излучает мягкое сияние изнутри. Не случайно в XVII в. получают широчайшее распространение золотые и серебряные оклады икон, которые не только свидетельствуют о роскоши и богатстве храмового убранства, но и символизируют сияние божественного света вокруг иконного изображения. Точно так же и распространяющиеся во

второй половине XVII в. резные золоченые иконостасы образуют мерцающую структуру всей иконостасной композиции и сияющее обрамление каждой иконы.

Во второй половине века, как никогда раньше, в России стали увлекаться западноевропейскими гравюрами, срисовывая оттуда композиции для фресок и икон. Это были очень распространенные в Западной Европе в XVI–XVII вв. печатные сборники с гравированными изображениями, как бы подробные истории в картинках. Некоторые содержали всю библейскую историю, например, Библия Пискатора, названная по имени Яна Фишера (в латинском переводе – Пискатора), голландского издателя, который собрал гравюры с картин, преимущественно голландских и фламандских, и расположил их в порядке библейского рассказа. Библия Пискатора впервые была издана в 1614 г. В Амстердаме, а впоследствии переиздавалась. Еще один сборник на библейские сюжеты – Библия, которую издал в Амстердаме Маттеус Мериан. Сборник того же типа, но на евангельские сюжеты, издал в 1593 г. В Антверпене Иероним Наталис. Некоторые из таких сборников через Польшу, Белоруссию, Украину попадали в Россию и активно использовались художниками. В российских библиотеках сохранилось несколько книг подобного типа, истрепанных от частого употребления, с пометами местных художников на полях.

Успех западноевропейских моделей имел несколько причин. Это было, прежде всего, стремление русских мастеров к рассказу, к изображению не отдельных сцен или фигур Священной истории, но всей этой истории в максимальном варианте. Так проявлялись любовь к познанию, к интерпретации настоящего поучительными примерами из прошлого, своего рода энциклопедизм в рамках средневековой культуры. В сборниках гравюр легче всего было найти ту или другую сцену, особенно если в русском наследии для нее не находилось прототипа. Кроме того, русским художникам XVII в. хотелось обогащения композиционных принципов, обновления мотивов движения, покрое, одежд, рисунка архитектурных фонов. Рассматривая богатые тюрбаны, восточные ткани на фигурах в

русских фресках, не всегда догадываешься, что они появились в этом сюжете, может быть, в картине одного из великих венецианцев, например, у Тициана или Веронезе, были неоднократно скопированы, попали в творение заурядного северноевропейского мастера, затем в гравюру и, наконец, во фреску на стене храма в Ярославле.

Западноевропейские композиции использовались, однако, в России лишь в качестве иконографических прототипов, а вовсе не как стилистические образцы.

В русских произведениях не воссоздается глубина пространства, объем, индивидуальность персонажей, взаимодействие цветовых рефлексов, осязаемость предметов и телесность фигур. Схема, взятая из модели, перемещается в другую художественную систему, которая рисует не реальный, а небесный, воображаемый мир. Композиции, скопированные на Руси, становятся более плотными, нагруженными, орнаментированными. Сравнение оригиналов и русских реплик как нельзя лучше вырисовывает стабильно средневековый характер русской художественной культуры. Обнаруживается и другое: артистизм русских мастеров, превращающих композиции гравюр, порою вполне заурядных, в явление исключительно высокого художественного уровня.

Наибольшая часть произведений рассматриваемого художественного пласта сохранилась не в Москве, а в других русских городах и некоторых монастырях: в Переславле Залесском и Костроме, Ростове и Ярославле, Вологде и Суздале. Столь большой географический разброс стилистически близких между собою произведений заставляет предположить единый центр, где формировались их приемы. Таким центром, наиболее вероятно, была Москва, определенные круги Оружейной палаты, чье искусство существовало параллельно экспериментам Симона Ушакова. Поскольку мастера этого направления работали больше всего как фрескисты, они, как и в первой половине XVII в., объединялись в большие артели, переезжавшие с места на место для росписи храмов, при этом состав артелей частично менялся и состоявшие в них мастера обменивались опытом, заимствовали приемы друг у друга.

Вероятно, стиль таких мастеров отшлифовывался именно во время работы в артелях. В самой Москве произведения этого стиля – условно назовем его «декоративным» – практически не сохранились. Зато их много встречается в русских провинциальных городах, особенно в Ярославле и Ростове. Вероятно, в Москве, центре интеллектуальной жизни, взяло верх ученое, академическое искусство Оружейной палаты и ее ведущего художника Симона Ушакова. В провинции же, где была сильна широкая стихия народного творчества, живопись «декоративного» стиля имела большой успех и находила активную поддержку горожан. Между обеими крупными ветвями русской живописи XVII в. было много промежуточных звеньев, смешанных вариантов, особенно в монументальных росписях.

Значительная часть стенописных ансамблей второй половины XVII в. находится в характерных для эпохи бесстолпных храмах, с цельным, высоким пространством, с ярким светом, льющимся из окон в купольном барабане и верхних частях стен. Даже те храмы, которые выстроены в старой архитектурной традиции и имеют в интерьере купольные опоры, обладают широкими, ничем не расчлененными поверхностями стен и подкупольных столбов. Подстать целостному интерьеру и размещение фресок. Кроме верхних зон, с относительно простой конфигурацией сводов, они располагаются на стенах в виде горизонтальных фризов, сплошными лентами, без вертикальных границ между отдельными сюжетами и композициями. Поскольку ни архитектура интерьера, ни сами росписи не содержат структурных акцентов, фрески выглядят как светлый, полувоздушный голубой ковер, с белыми, золотистыми и вишнево-пурпурными узорами. Прием перетекания композиций, из одной в другую, без резких вертикальных членений, был применен уже Дионисием в росписи храма Ферапонтова монастыря в 1502–1503 гг. Однако там каждая сцена имела самостоятельное построение, тогда как в XVII в. сцены сливаются во фризы.

Особым достижением русских стенописей эпохи Позднего Средневековья, особенно XVII в., была новая иконографическая

программа декора верхних бесстолпных храмов, а именно их сомкнутых или крещатых сводов, где, в зависимости от конфигурации архитектуры, изображаются основные евангельские сцены, «Троица Новозаветная», а иногда и евангелисты (ср. росписи церкви Троицы в Никитниках в Москве, Воскресения, Спаса на Сенях и Иоанна Богослова в Ростове).

Наиболее известными фрескистами второй половины XVII в. были Гурий Никитин и Сила Савин, часто становившиеся во главе артели. С их участием украшены многие храмы Ростова и Ярославля. Роспись каждого храма имеет свои сюжетные и стилистические нюансы. Так, в церкви Св. Иоанна Богослова в Ростове (роспись 1683 г.) верхние регистры посвящены Христологической тематике (илл. 650), тогда как нижние – житийным циклам (илл. 651). Среди этих регистров два изображают житие и «хождение» (путешествия) Иоанна Богослова, с голубыми морями, раздутыми белыми парусами, с группами людей – встречающих и провожающих, слушающих апостольские поучения. Эти сцены написаны в какой-то мере по новому образцу, с активными жестами, разнообразными ракурсами фигур, с чередованием пейзажных интервалов и многолюдных групп. Совсем иначе, в старой русской традиции, с относительно крупными формами и изысканными плоскими силуэтами скомпонованы сцены Жития св. Авраамия Ростовского: на фоне широких белых храмов или в их обрамлении, со спокойными, задумчивыми фигурами проповедующего инока Авраамия и сосредоточенно внемлющих ему ростовцев.

650. Церковь Иоанна Богослова в Ростове. Вид на своды, восточную и южную стены. Роспись 1683 г.

651. Церковь Иоанна Богослова в Ростове. Роспись 1683 г. Нижние зоны росписи

Пожалуй, лучшим стенописным ансамблем второй половины XVII в. является роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле (1680–1681 гг.). На сводах и в верхнем ярусе стен изображены евангельские события, далее идут два яруса Деяний апостолов, с акцентом на деяния Петра и Павла, а еще ниже – фриз с деяниями пророка Елисея, ученика пророка Ильи. В том, как разворачиваются сцены этого фриза, расположенные

по часовой стрелке на южной, западной и северной стенах, сказались изобретательность мастера и присущее ему чувство ритма. Приведем пример. Большое место в цикле Елисея занимает история сонамитянки, которой после бесплодия был дарован сын, изображаются болезнь и смерть отрока и его чудесное воскрешение (4Цар.4:8–38). В качестве узловых моментов рассказа выделены Беседа Елисея в доме сонамитянки, Рождение и омовение младенца (илл. 652), смерть отрока около поля со жнецами (илл. 653), отъезд сонамитянки на поиски Елисея (илл. 654), встреча с Елисеем (илл. 655), Воскрешение отрока Елисеем (илл. 656). Эти сцены акцентированы крупными группами фигур, эффектным архитектурным обрамлением, направленностью композиционных линий в сторону зрителя. Участки же между узловыми сценами сделаны, если иметь в виду нагруженность композиции, относительно прозрачными, силуэты фигур – тонкими и облегченными. Ритм контуров и медленное, спокойное движение фигур направляют взгляд зрителя вправо, по ходу рассказа, от одного узлового эпизода к другому.

652. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Рождение сына сонамитянки

653. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Смерть сына

сонамитянки

654. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Отъезд сонамитянки на поиски пророка Елисея

655. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Встреча сонамитянки с пророком Елисеем

656. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Пророк Елисей воскрешает сына сонамитянки

Росписи храмов Ярославля, и особенно цикл Жития пророка Елисея в Ильинской церкви, показывают красоту зримого мира, его яркость и пышность, полнокровность и нарядность, его божественную благоустроенность, спасительную силу небесного промысла. Они напоминают также о чудесной силе, дарованной ветхозаветным пророкам как прообраз величия Христа, явленного в событиях Нового Завета.

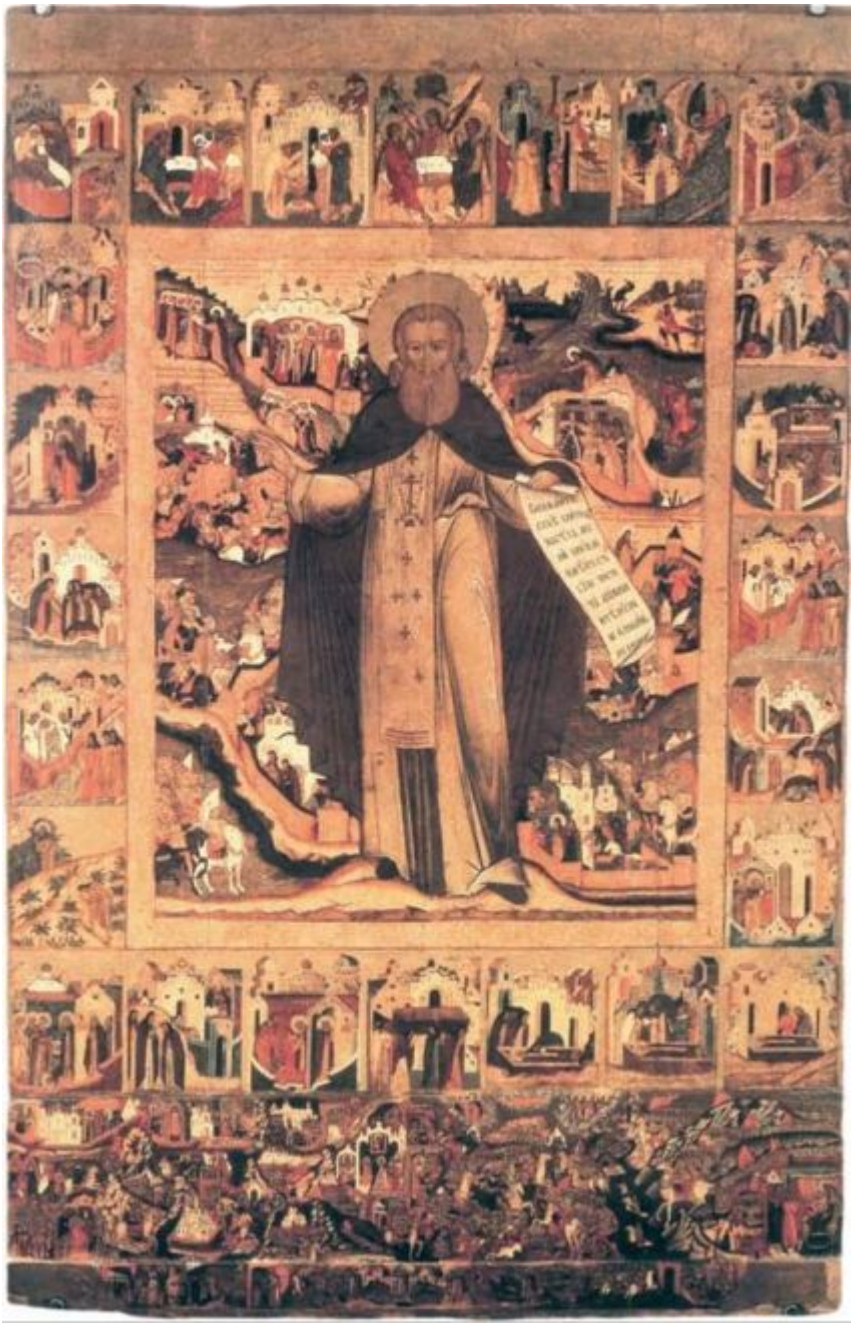
Среди промежуточных композиций, соединяющих узловые сцены, помещена сцена жатвы, согласно библейскому тексту (отрок, заболев, пошел к своему отцу, который был со жнецами). Эта сцена (ее часто трактовали как свидетельство «реализма» русской средневековой живописи») раскрывает поэзию предопределенных людям повседневных занятий и является цитатой из распространенных во всем средневековье сцен годового календаря, где уборка урожая обычно изображалась как аллегория одного из месяцев – июля или августа.

Русские стенописи второй половины XVII в., и особенно один из лучших ансамблей – фрески ярославской церкви Ильи Пророка, – несмотря на все своеобразие их стилистических особенностей, на их клубящиеся, сверхизобильные формы, обнаруживают преемственную связь с ранней русской художественной традицией. Это, прежде всего, крупные пятна чистого и яркого цвета – синего, охристо-желтого, пурпурного. А главное – это изысканная выразительность силуэтов, тонко прорисованных на фоне. В неспешных шагах хрупких юношей, чья осанка выдает осознание ими своей миссии в неуклонном и заранее предопределенном развитии той или иной библейской истории, угадывается национальная традиция, вспоминается творчество Андрея Рублева и, еще более, Дионисия. Правда, русские произведения XV в. были наполнены молитвенной сосредоточенностью и опирались на привычные, идущие из Византии изобразительные мотивы, а фрески XVII в. насыщены повествовательностью, изображением бурно меняющихся ситуаций и оперируют экзотическими формами, европейскими постройками и восточными одеждами.

Непосредственность и поэтичность русских фресок придают им нечто родственное русским народным сказкам, в основе которых лежала именно культура XVII в., с ее пестротой и экзотикой мотивов, с ее смешением подробного библейского повествования и переводными текстами полуфольклорных западноевропейских повестей (например, Повесть о Бове королевиче или обработанная Пушкиным «Сказка о царе Салтане»).

«Декоративный» стиль русских фресок нашел отражение и в иконописи. Его особенности хорошо видны на примере иконы «Преподобный Сергий Радонежский, с житием, историческими сценами и историей Куликовской битвы» (Ярославский художественный музей) (илл. 657). Основная часть иконы, с фигурой преподобного Сергия и прямоугольной рамой с клеймами, исполнена в традиционной манере русской иконописи середины XVII в., с четкими схематичными контурами, симметричными сценами, плотными тускловатыми красками. Относительно необычным является лишь размещение дополнительных сцен в центральном поле иконы, рядом с большой фигурой святого: там изображены важные и разнообразные события из русской истории конца XV–XVII вв., упомянутые в новой редакции Жития преподобного Сергия, которое было составлено в 1646 г. Среди них, слева вверху – паломничество в основанный св. Сергием Троицкий монастырь великой княгини Софии Палеолог (на этой греческой принцессе, жившей в Италии, женился в 1472 г. московский великий князь Иван III).

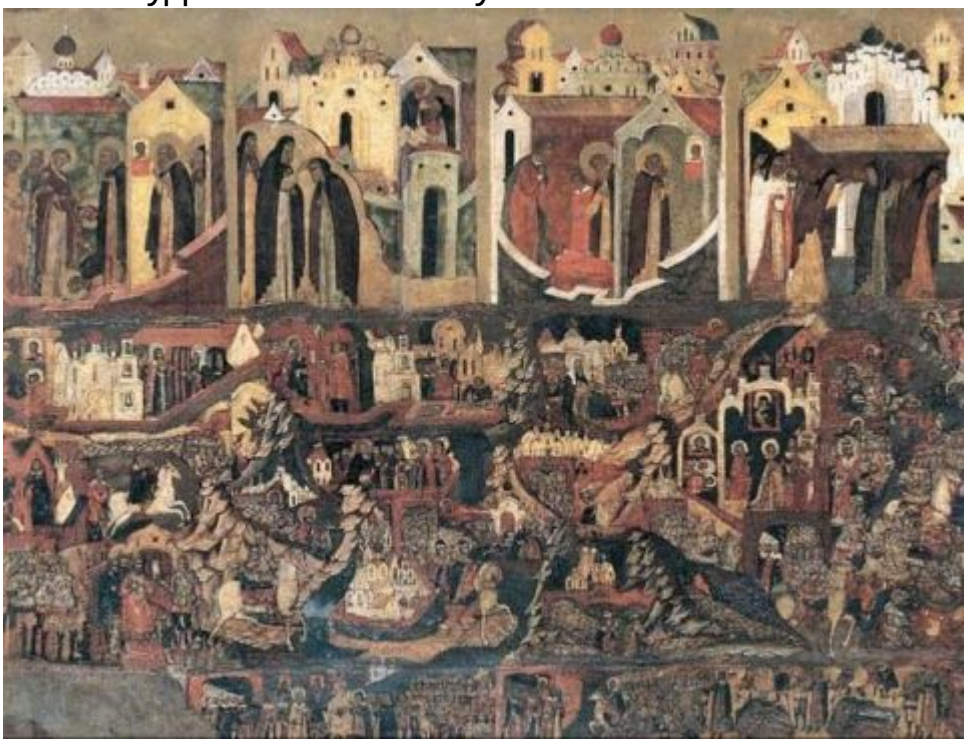
657. Преподобный Сергий Радонежский, с житием, с историческими сценами и историей Куликовской битвы. Середина XVII в. и 1680-е гг. Ярославский художественный музей



Совсем иначе выглядят изображения на доске, прикрепленной к иконе внизу (илл. 658). На ней, в живописи 1680-х гг. представлена подготовка к битве на Куликовом поле против войск татарского хана Мамая, а также сама битва 8 сентября 1380 г. В разных городах Руси собираются отряды, князья и воины молятся перед чудотворными иконами о даровании победы и, наконец, побеждают в сражении. Многолюдные сцены даны в мелком масштабе, эпизоды

свободно перетекают один в другой, в линиях преобладают дуги и диагонали, все изображения даны словно чуть сверху и воспринимаются как обширная панорама.

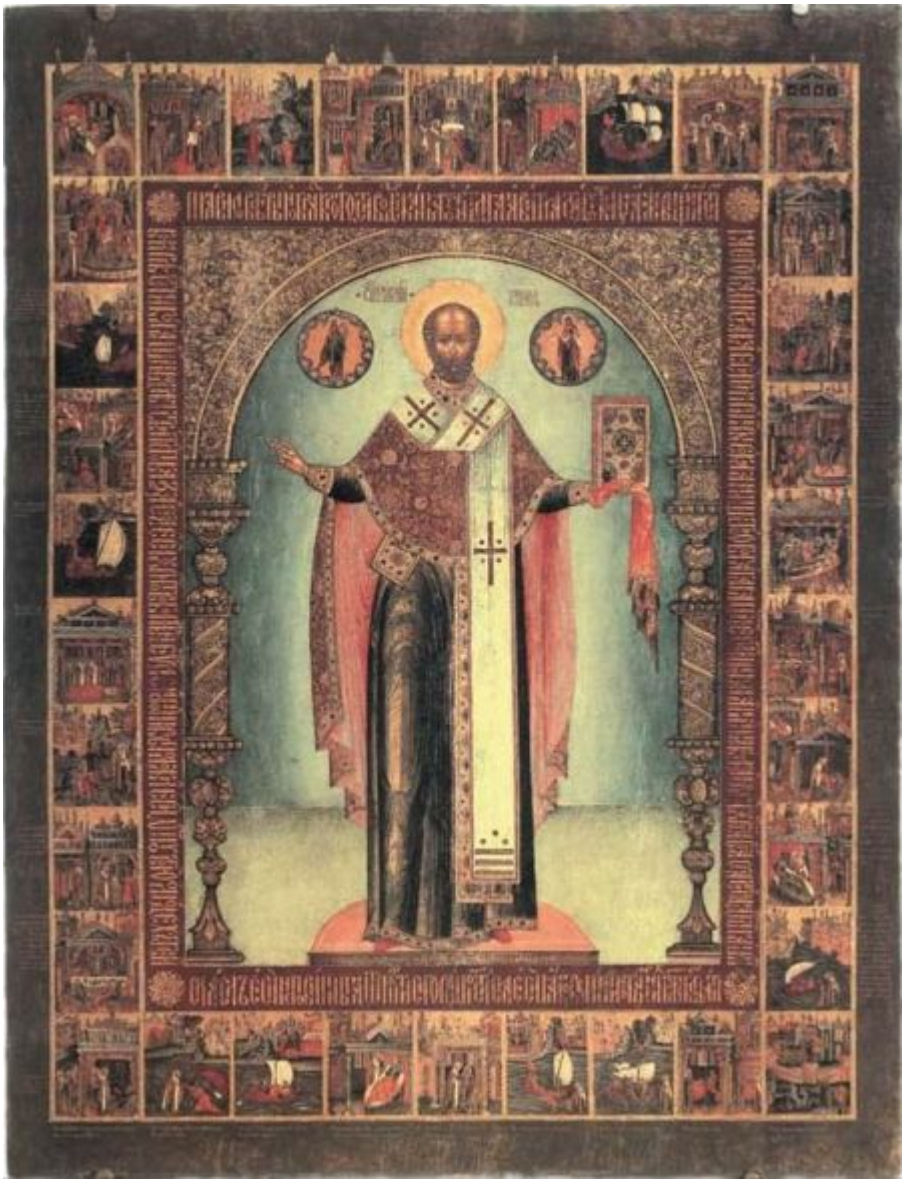
658. История Куликовской битвы. 1680-е гг. Нижняя доска иконы «Преподобный Сергий Радонежский, с житием». Ярославский художественный музей



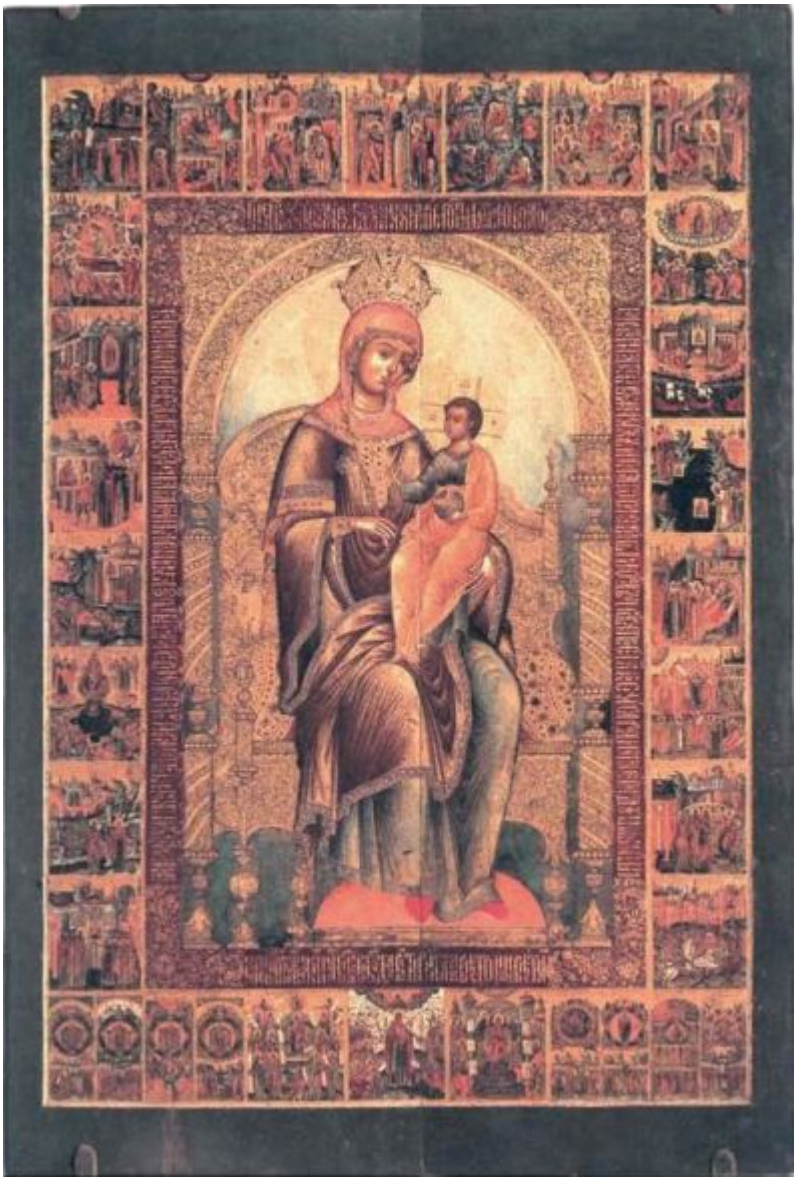
Известны два выдающихся иконописца, творчество которых в большей или меньшей степени примыкает к искусству «декоративного» стиля. Один из них – Семен Спиридонов, по прозвищу Колмогорец (1642–1694/1695). Он происходит с севера, из Холмогор – большого селения близ Белого моря, то есть из края, который в XVI–XVII вв. стал богатым экономически и развитым культурно. Уже в молодости он прославился как иконописец, и в 1665 г. монахи одного из северных монастырей выбрали его иконы для подарка к царскому двору. Есть основания предполагать, что тогда Семен Спиридонов работал в традициях «строгановской школы». Около 1668 г. он переезжает в Ярославль и с тех пор, до конца своих дней, работает в основном для местных храмов, иногда выполняя заказы для других городов, включая Москву.

Семен Спиридонов был несравненным мастером иконной миниатюры. Почти все его иконы – импозантные, крупные по размерам, изображают торжественную, величественную фигуру в центре (Христа, Богоматерь, Илью Пророка, святителей Николая Мирликийского, Василия Великого, Иоанна Златоуста), а на полях имеют живописную раму из маленьких, виртуозно написанных сцен, которые составляют самую привлекательную часть произведения (илл. 659–662). Семен Спиридонов соединил в своем творчестве традицию утонченной живописи строгановцев и многие особенности ярославских (и не только ярославских) фресок второй половины XVII в.: их повествовательность, обновленные композиции из европейских гравюр, обилие фигур, округлость линий и разнообразие ракурсов. Среди произведений других ярославских иконописцев, всегда отличавшихся, в сравнении с фресками, некоторой архаичностью, уплотненностью построения и колорита, тяжестью форм, работы Семена Спиридонова выделяются ажурностью композиции, где все элементы кажутся тонко сплетенным кружевом. Как и в ярославских фресках, лики в его иконах не несут большой выразительной нагрузки: образ решается общей композицией (импозантная фигура в богатой раме) и подробным комментарием, рассказом о центральной фигуре, который разворачивается в клеймах, написанных с дотоле невиданной утонченностью.

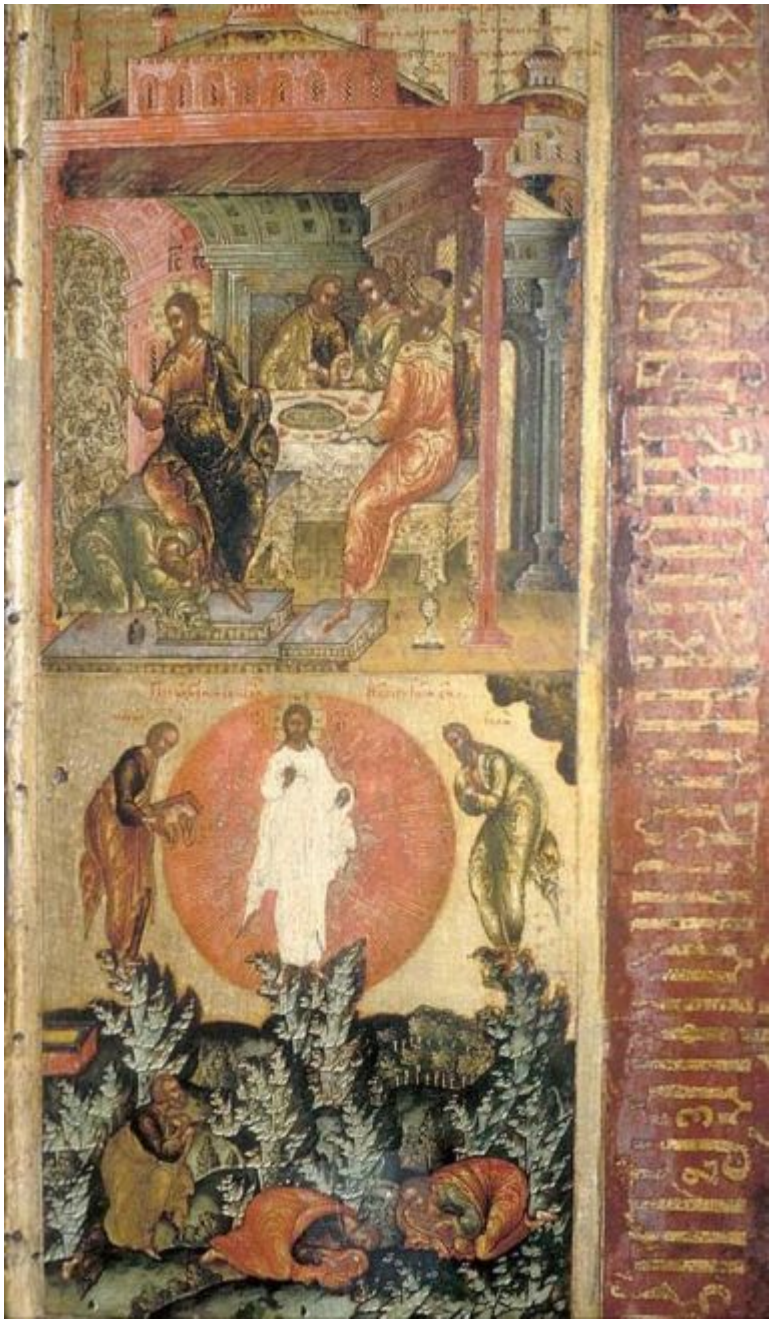
659. Семен Спиридонов. Св. Никола, с житием. 1682 г. Ярославский художественный музей



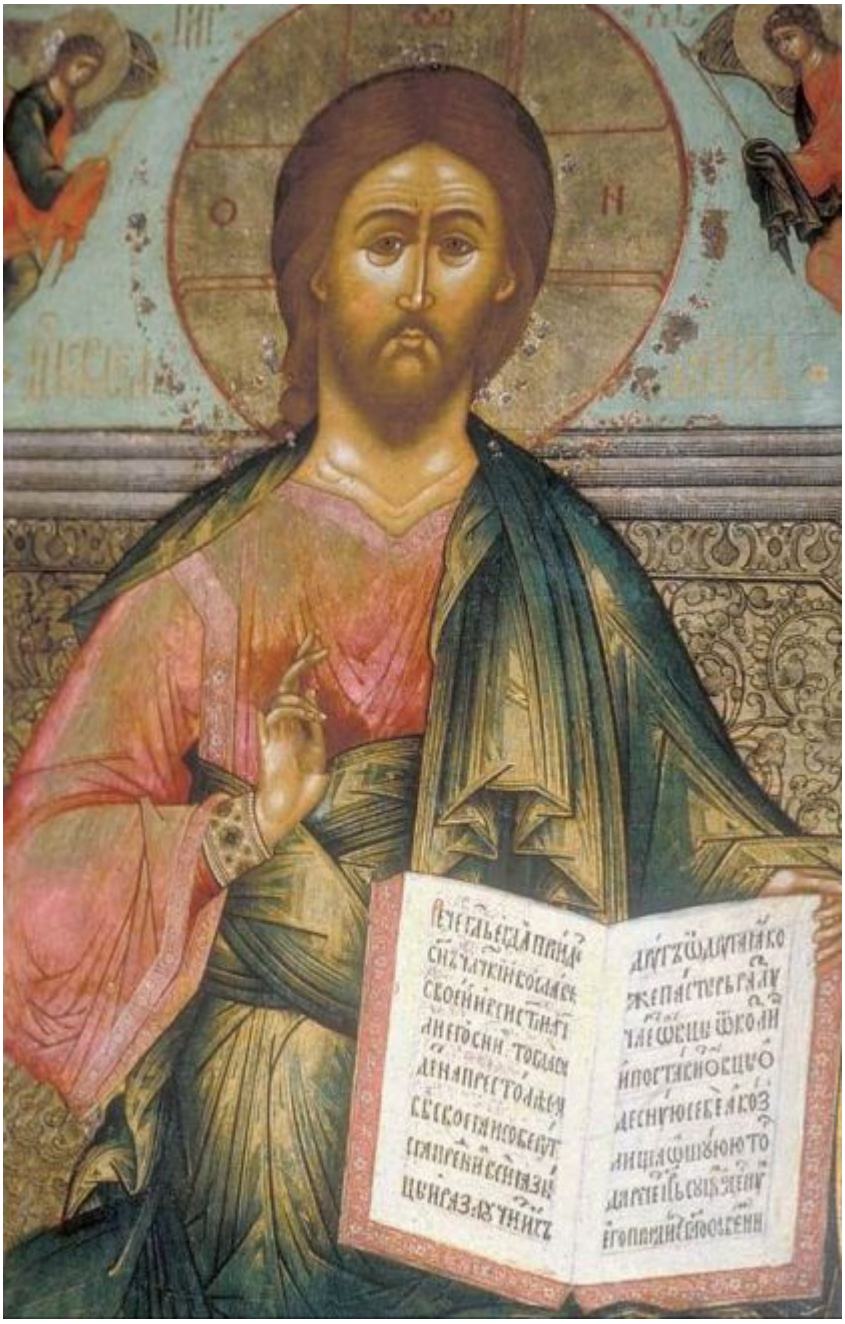
660. Семен Спиридонов. Богоматерь Кипрская, с клеймами истории и чудес. 1680 г. Ярославский художественный музей



661. Семен Спиридонов. Клейма иконы «Спас Вседержитель на престоле, с евангельскими сценами»: Пир в доме Симона Фарисея; Преображение. 1680-е гг. ГРМ



662. Семен Спиридонов. Спас Вседержитель. Деталь иконы «Спас Вседержитель на престоле, с евангельскими сценами». 1680-е гг. ГРМ



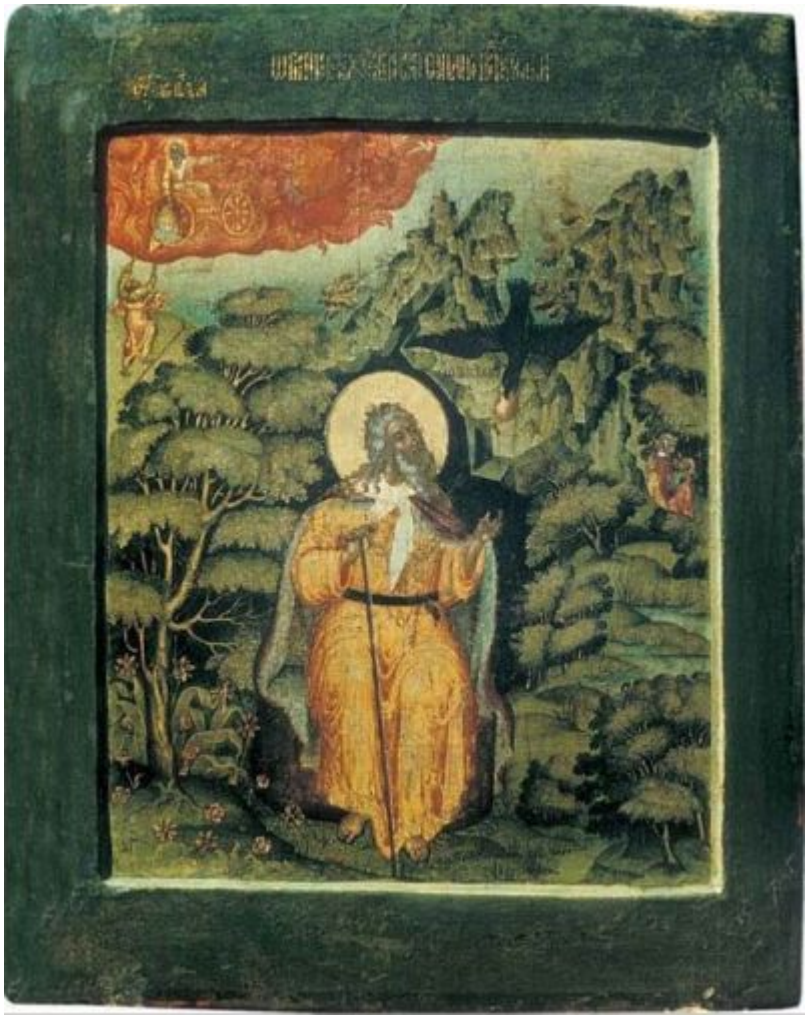
Семена Спиридонова можно рассматривать как приверженца византийской традиции. Так, несмотря на то, что арка, в которую он часто вписывает центральную фигуру, заимствована скорее всего из обрамлений западноевропейских гравюр, и что этот прием, восходящий к античности, известен во многих художественных сферах, тем не менее в русской иконописи он ассоциируется прежде всего с византийским наследием, со знаменитыми византийскими рельефами из

слоновой кости. Византийские истоки имеет и «хрисография», то есть «живопись золотом», которую Семен Спиридонов воспринял, вероятно, от строгановской школы, но применял с еще большей интенсивностью и совершенством.

Примечательна иконографическая и литературная эрудиция мастера. Клейма его икон с поистине энциклопедической полнотой соединяют множество редакций и версий того или иного рассказа. Вершиной осведомленности является икона «Богоматерь Кипрская на престоле», с клеймами, 1680 г. (Ярославский художественный музей), где представлена история многих чудотворных икон Богоматери.

Федор Зубов (конец 1630-х гг. – 1689) также происходил из северной провинции, из Усолья близ Великого Устюга. Он много работал в Ярославле и был столь знаменит, что выполнял иконы и для московского царского двора церкви Спаса «за золотой решеткой» при Большом Кремлевском дворце в 1680-х годах. В своем творчестве он синтезировал и опыты мастеров круга Симона Ушакова, добиваясь «натуральности» в изображении ликов, и приемы искусства повествовательного, «декоративного» стиля. Его крупное достижение состоит в том, что он сумел придать ликам в своих произведениях одухотворенность, выражение молитвенной сосредоточенности и светлой печали (илл. 663), в его иконах они потеряли свою замкнутость, перестали быть масками, какими они оставались у мастеров той или другой ориентации – и в круге Ушакова, и у приверженцев ярославских росписей, равно как и в замечательных иконах Семена Спиридонова. Достаточно привести в пример одну из лучших икон мастера – «Илью Пророка в пустыне», 1672 г. Ярославский художественный музей) (илл. 663). В своих иконах, несмотря на присущий им налет меланхолической сентиментальности, Федор Зубов стремился восстановить, интуитивно или осознанно, древнюю традицию православной иконописи, где главным была духовная значительность лика.

663. Федор Зубов. Илья пророк в пустыне. 1672 г. Ярославский художественный музей



Картина развития живописи, довольно динамичная в Москве, Поволжье, некоторых других регионах, где шла активная экономическая и культурная жизнь, была совсем другой – стабильной и архаической – в глухих северных провинциях. Многочисленные иконы XVII в. В собраниях Вологодского и Архангельского музеев, в музее Великого Устюга, в Музее искусств республики Карелия в Петрозаводске и в ряде других коллекций свидетельствуют о своеобразных средствах художественной выразительности, найденных северными мастерами. Так, на иконе «Чудо св. Георгия о змие», рубежа XVII–XVIII в., из села Юрьев-Наволок на Северной Двине (Архангельский музей изобразительных искусств) св. Георгий, восседая на белом коне и развернувшись фронтально к зрителю, словно на параде, кажется, застыл в воздухе, поражая дракона (илл. 664).

664. Чудо св. Георгия о змие. Конец XVII – начало XVIII в. Из села Юрьев-Наволок на Северной Двине. Архангельский музей изобразительных искусств

В области книжного искусства по-прежнему существуют два направления, два вида декора – гравюра в старопечатных книгах и миниатюры с орнаментальными украшениями в книгах рукописных, постепенно уступающих свое место печатным.

В середине XVII в. В Москве появляется техника гравюры на меди, серьезно обогатившая возможности русских книгоиздателей, позволившая с большей легкостью снабжать книгу многочисленными иллюстрациями. Если художники, работавшие в области ксилографии, поддерживали контакты главным образом со своими коллегами на Украине, получая оттуда иконографические образцы и технические советы, то гравюра на меди требовала связей с мастерскими в Западной

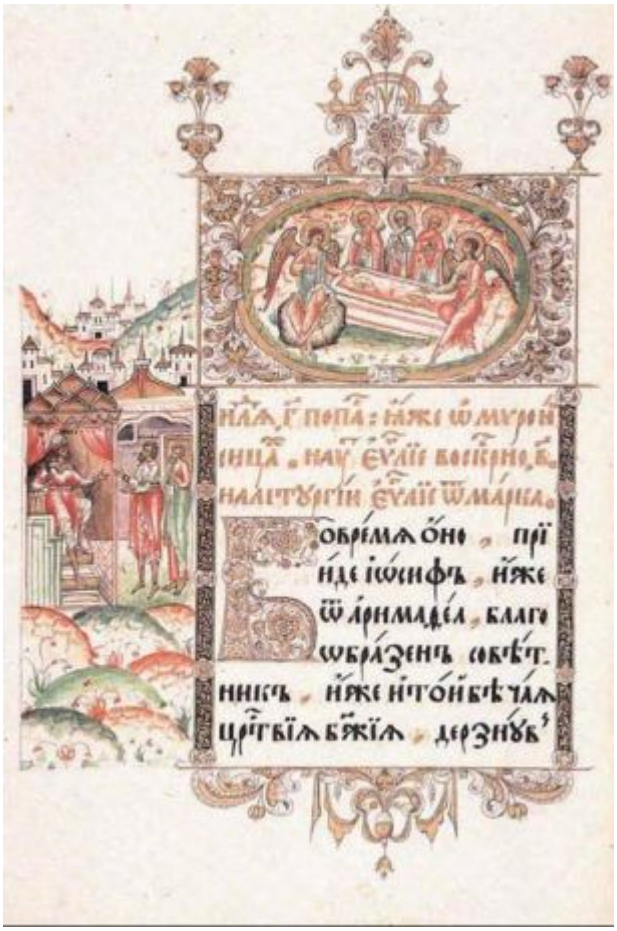
Европе. О появлении новых вариантов книги, со светскими сюжетами, говорит само название первого московского издания с гравюрами на меди: «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей» (то есть учебник военного дела для пехоты), перевод с немецкого, 1647–1649 гг. Композиции для некоторых изданий исполняли, как и прежде, знаменитые иконописцы. Так, Симон Ушаков сделал рисунок для гравюры с изображением царя Давида для издания Псалтири, переписанной в стихах известным белорусским книжником Симеоном Полоцким, 1680 г. (илл. 665), а в 1681 г. – для гравюры «Преподобный Варлаам и индийский царевич Иоасаф», в издании Повести о Варлааме и Иоасафе (илл. 666). Обе композиции раскрывают ту грань творчества Симона Ушакова, которая неизвестна по его иконописи: изображение пространства интерьера, его глубины, его затененных углов и освещенных ирреальным светом участков. Другой художник – Афанасий Трухменский – воплотил рисунки Ушакова в технике офорта, передав серебристое мерцание предметов и неземной свет божественных лучей. Русские гравюры XVII в. сыграли большую роль в подготовке базы для широкого развития гравюрного искусства в России в новые времена, при императоре Петре I, в первой четверти XVIII в., когда одной из видных фигур русской культуры стал выдающийся гравер Алексей Зубов, сын художника Федора Зубова.

665. Царь Давид. Фронтиспис к Псалтири в стихах, Симеона Полоцкого. Москва, 1681 г. Гравюра Афанасия Трухменского по рисунку Симона Ушакова

666. Беседа преподобного Варлаама с индийским царевичем Иоасафом. Фронтиспис к Истории о Варлааме и Иоасафе, Симеона Полоцкого

Рукописные книги XVII в. украшались миниатюрами лишь в тех случаях, когда содержание рукописи было редким, уникальным, либо, если это была обычная богослужебная книга, – в случае специального заказа и особого предназначения. Так, в 1693 г. для богатого Сийского монастыря на Севере была исполнена огромная книга Евангелия (Евангельских чтений) на 940 листах, где содержится около 9000 миниатюр: изображения евангелистов и их символов, евангельские сцены, а также аллегории месяце, в виде сцен, отвечающих тому или иному сезону (хранится в Санкт-Петербурге в БАН). Миниатюры и орнамент этой рукописи исполнены с большой роскошью, с обильным использованием золота (илл. 667).

667. Лист Сийского Евангелия с миниатюрами «Жены мироносицы у Гроба», «Иосиф Аримафейский и Никодим перед Пилатом». 1693 г. БАН, Археогр. Комиссия, № 139. Л. 99 об.



Самыми оригинальными были несколько рукописей 1670–1680-х гг. историко-политического содержания. Одна из них – «Книга об избрании на превысочайший престол великого государя, царя и великого князя Михаила Федоровича», исполненная при Посольском приказе (игравшем роль Министерства иностранных дел) в 1672–1673 гг. и изображающая историю восшествия на престол первого царя из династии Романовых в 1613 г. (хранится в Оружейной палате). Помимо большого политического значения, эта рукопись является важным историческим источником, поскольку изображает редкие подробности древнего облика Московского Кремля. Другая группа рукописей, кратко называемых Титулярниками, создана в 1672–1673 гг. Это несколько экземпляров (сохранились три и еще одна копия XVIII в.) книги под названием «Большая государственная книга, или Корень Российских государей», где представлены портреты всех русских князей и царей, от Рюрика до маленьких детей царя

Алексея Михайловича, а также портреты государей, правивших в годы подготовки книги в Западной Европе и на Востоке (в Турции, Персии, Крыму, Китае). Портреты русских правителей – условные (кроме живших в годы изготовления книги), а зарубежных – в зависимости от того, удалось ли достать подлинный портрет для копирования.

Портрет выделяется в XVII в. в особый жанр. На протяжении всего средневековья ктиторские и погребальные портреты – в монументальной живописи, иконописи, а ктиторские и в миниатюрах, – были важной частью русской культуры. В соответствии с православным учением об образе, сформулированным Постановлениями Седьмого Вселенского собора еще в 786–787 гг., изображение должно было обладать сходством с оригиналом, поэтому средневековые портреты всегда в той или иной мере передавали облик изображенного, его социальное положение и некоторые внешние приметы. Известны рассказы о том, что иконописец, получив задание написать надгробный портрет св. подвижника, усопшего некоторое время тому назад, расспрашивал иноков, знавших покойного, о его облике. В период Позднего Средневековья в отношении к портрету наступают изменения, индивидуальные приметы изображенного передаются с еще большей остротой. Открытия недавнего времени показывают, что сдвиг произошел еще в XVI в.: упомянутый в главе VI крупноформатный, полнофигурный портрет великого князя Василия III (ум. В 1533 г.), представленного вместе со своим св. патроном, передает острую характерность его облика (ГИМ). Эта же концепция проявляется в меньшем по размеру, «оплечном» портрете самого царя Ивана Грозного, умершего в 1584 г. (Копенгаген, Национальный музей). Портрет попал в Кунсткамеру датских королей в качестве дара московского царя в 1677 г.). Вероятно, он восходит к оригиналу времени его сына и преемника Ивана – Федора Иоанновича (1584–1598), но на основании стилистических признаков портрет считается повторением XVII в. и, видимо, подвергся значительным чинкам и поновлениям позже, уже в XIX в.

В том же ключе исполнены еще два портрета XVII в. (1630-е годы?), предназначавшиеся для гробниц в Архангельском соборе Московского Кремля: царя Федора Иоанновича, ум. в 1598 г. (ГИМ), и воеводы Михаила Васильевича Скопина-Шуйского, ум. 1610, племянника царя Василия Шуйского (ГТГ) (илл. 668). Эти портреты, исполненные скорее всего мастерами Оружейной палаты, написаны на деревянных досках темперой, то есть в строгой иконной технике, с совершенно плоскостной и условной трактовкой одежд. Портретируемые представлены в трехчетвертных ракурсах, как будто под впечатлением тех композиций, где персонаж обращается с молитвой ко Христу, Богородице или святому. Но черты их лиц обладают запоминающейся индивидуальностью: удлиненные, горбоносые, большелобые лица последних Рюриковичей не имеют ничего общего с полным, округлым молодым лицом Скопина-Шуйского.

668. Потрет князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского. 1630-е гг. ГТГ

Развитие типа дает большой полнофигурный портрет царя Федора Алексеевича (ум. в 1682 г.), сына Алексея Михайловича и старшего (сводного) брата будущего царя Петра. Портрет был исполнен посмертно, в 1686 г. (ГИМ) (илл. 669). Это портрет-апофеоз: юный царь представлен в царском венце, со скипетром и державой, над его головой – Св. Убрус, а в четырех картушах по сторонам – тексты с его жизнеописанием. Новые качества этого портрета – намек на пространственную среду в композиции, а также верно схваченные фамильные черты первых Романовых, круглое коротконосое лицо.

669. Портрет царя Федора Алексеевича. 1686 г. ГИМ

В последней трети XVII в., в период больших изменений в жизни России, здесь нашли пристанище некоторые европейские художники, например, из Голландии. Они стали писать портреты маслом, в европейской манере. Явления такого рода, становившиеся все более интенсивными, разрыхляли почву для кардинальных перемен, связанных с именем царя Петра I. Он вступил на престол десятилетним мальчиком в 1682 г., а кульминация его преобразований падает уже на следующее столетие. Живопись средневекового типа уходит в низовой пласт, сохраняя свой консервативный характер, но мало помалу меняясь в зависимости от стилистических перемен в ведущих художественных направлениях.

Список иллюстраций

1. Архангел. Фреска одного из малых куполов хор. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

2. Князь Владимир выбирает веру. Миниатюра Радзивиловской летописи. XV в. БАН. 34. 5.30

3. Лик неизвестного святого. Фрагмент фрески Десятинной церкви. Конец X в.

4. Св. Фекла. Фреска Спасо-Преображенского собора в Чернигове. Конец 1030-х гг.

5. Софийский собор в Киеве. Около 1037 г. Реконструкция

6. Софийский собор в Киеве. Около 1037 г. План

7. Софийский собор в Киеве. интерьер. Вид на восток

8. Софийский собор в Киеве. интерьер. Вид на южную ветвь подкупольного креста

9. Софийский собор в Киеве. Интерьер. Вид из-под хор

10. Христос Пантократор. Мозаика купола. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

11. Богоматерь Оранта (Нерушимая стена). Мозаика конхи центральной апсиды. Софийский собор в Киеве. 1040-е

12. Апостол Павел. Мозаика барабана. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

13. Христос иерей. Мозаика над восточной подпружной аркой. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

14. Богоматерь Оранта. Лик. Мозаика конхи центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

15. Деисус. Мозаика триумфальной арки. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

16. Причащение апостолов. Средняя часть композиции. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

17. Причащение апостолов. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

18. Причащение апостолов. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

19. Причащение апостолов. Деталь. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

20. Святительский чин. Мозаика центральной апсиды. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

21. Св. Иоанн Златоуст. из святительского чина. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

22. Св. Василий Великий. Из святительского чина. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

23. Св. Климент папа Римский. из святительского чина. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

24. Архангел из «Благовещения». Мозаика предалтарного столба. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

25. Богоматерь из «Благовещения». Мозаика предалтарного столба. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

26. Сошествие во ад. Фреска северной ветви подкупольного креста. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

27. Отослание апостолов на проповедь. Фреска южной ветви подкупольного креста. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

28. Вручение Богоматери пурпура и кокцина. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

29. Благовещение у колодца. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

30. Благовещение. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

31. Встреча Марии и Елизаветы. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

32. Св. Георгий. Фреска конхи Георгиевского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

33. Борьба Иакова с Ангелом. Фреска Архангельского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

34. Ктиторский портрет семьи Ярослава. Софийский собор в Киеве. Рисунок А. ван Вестерфельда. 1651

35. Неизвестный диакон. Фреска алтарной части. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

36. Св. воин (Федор Тирон ?). Фреска западной ветви подкупольного креста. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

37. Св. Николай Чудотворец. Фреска юго-западного объема под хорами. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

38. Ангельский чин. Юго-западный купол хор. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

39. Св. целитель. Фреска южной ветви подкупольного креста. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

40. Св. Дмитрий Солунский. Фреска южной ветви подкупольного креста. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

41. Сцена охоты. Фреска северо-западной башни. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

42. Ряженые. Фреска северо-западной башни. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

43. Музыканты. Фреска юго-западной башни. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

44. Пророк Захария (?) Фреска Георгиевского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

45. Встреча Марии и Елизаветы. Деталь. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

46. Архангел из «Благовещения». Мозаика северного предалтарного столба. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

47. Богоматерь из «Благовещения». Мозаика южного предалтарного столба. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

48. Лик Богоматери из Деисуса. Мозаика триумфальной арки. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

49. Св. Севериан. Мозаика подпружной арки. Софийский собор в Киеве. 1040-е гг.

50. Пророк Илия. Фреска северного объема под хорами. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

51. Апостол Павел. Фреска северного объема под хорами. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

52. Св. Лазарь. Фреска северного объема под хорами. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

53. Св. мч. Адриан. Фреска северной наружной галереи. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

54. Св. мчц. Наталия. Фреска северной наружной галереи. Софийский собор Киева. 1040-е гг.

55. «Спас Златая риза». Из Софийского собора в Новгороде. Успенский собор Московского Кремля. 1699 гг.

56. Апостолы Петр и Павел. Середина XI в. Из Софийского собора Новгорода. Новгородский музей

57. Св. Георгий. Изображение на оборотной стороне двусторонней иконы. Успенский собор Московского Кремля. XI в.

58. Евангелист Иоанн с Прохором. Миниатюра Остромирова Евангелия. 1056–1057 гг. РНБ, F. п. I. 5

59. Евангелист Лука. Миниатюра Остромирова Евангелия. 1056–1057 гг. РНБ, F. п. I. 5

60. Пророк Михей. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

61. Шествие праведников в рай. Фрагмент «Страшного Суда». Михайловский собор Выдубицкого монастыря в Киеве. Около 1089 г.

62. Христос и ангел из Евхаристии. Центральная часть композиции. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

63. Архидиакон Стефан. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около

64. Св. мч. Димитрий Солунский. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

65. Апостолы из Евхаристии. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

66. Апостолы из Евхаристии. Мозаика Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

67. Пророк Захария. Фреска Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

68. Богоматерь из Благовещения. Фреска Михайловского Златоверхого собора в Киеве. Около 1112 г.

69. .Явление Христа апостолам на Тивериадском море. Фреска церкви Спаса на Берестове. 1113–1125

70. Явление Христа апостолам на Тивериадском море. Деталь. Фреска церкви Спаса на Берестове. 1113–1125 гг.

71. Миниатюра изборника Святослава. Киев, 1073 г. ГИМ, Син. 1043

72. Миниатюра изборника Святослава. Киев, 1073 г. ГиМ, Син. 1043

73. Миниатюра изборника Святослава. Киев, 1073 г. ГиМ, Син. 1043

74. Отцы Церкви. Деталь миниатюры изборника Святослава. Киев, 1073 г. ГИМ, Син. 1043. Деталь

75. Лик преподобного. Деталь миниатюры Изборника Святослава. Киев 1073 г. ГИМ, Син. 1043

76. Апостол Петр с предстоящими князем Ярополком, его женой Ириной и коленопреклоненной княгиней Гертрудой. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI

77. Рождество Христово. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI

78. Распятие. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI

79. Христос на троне, коронующий князя Ярополка и его жену Ирину. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI

80. Богоматерь на престоле. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI

81. Константин и Елена. Роспись Мартириевской паперти Софии Новгородской. Последняя четверть XI в.

82. Св. Поликарп Смирнский. Фреска просветной арки алтаря Софии Новгородской. 1109 г.

83. Пророк Даниил. Фреска барабана Софии Новгородской. 1109 г.

84. Пророк Иеремия. Фреска барабана Софии Новгородской. 1109 г.

85. Пророк Соломон. Фреска барабана Софии Новгородской. 1109 г.

86. Фрагмент «Страшного Суда». Фреска нартекса Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Около 1120 г.

87. Фрагмент сцены «Иов на гноище». Фреска нартекса Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Около 1120 г.

88. Св. Лазарь. Фреска алтаря Николо-Дворищенского собора в Новгороде. Около 1120 г.

89. Сцены цикла Иоанна Предтечи. Фрески дьяконника собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

90. Св. Флор и Лавр. Фреска южного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

91. Архангел из «Благовещения». Фреска северного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

92. Богоматерь из «Благовещения». Фреска южного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

93. Волхвы из «Рождества Христова». Фреска южной стены собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

94. Неизвестный преподобный. Фреска арки диаконника собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

95. Св. Кир. Фреска северного предалтарного столба собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

96. Неизвестный диакон. Фреска арки диаконника собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125 г.

97. Лик неизвестного святого. Фрагмент фрески из основного объема Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г.

98. Чин преподобных. Фреска купола северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г.

99. Св. Савва Освященный. Фреска купола северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г.

100. Благовещение. Из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г. ГТГ

101. Св. Георгий. Из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде. Около 1130 г. ГТГ

102. Евангелист Лука. Миниатюра Мстиславова Евангелия. 1103–1117 гг. ГИМ, Син. 1203

103. Евангелист Иоанн с Прохором. Миниатюра Мстиславова Евангелия. 1103–1117 гг. ГИМ. Син. 1203

104. Лик евангелиста Луки. Деталь миниатюры Мстиславова Евангелия. 1103–1117 гг. ГИМ. Син. 1203

105. Юрьевское Евангелие. Между 1119 и 1128 гг. Фронтиспис. ГИМ, Син. 1003

106. Алтарная апсида Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

107. Св. Мандилион. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

108. Св. Керамион. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

109. Вознесение. Фреска купола Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

110. Сошествие во ад. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

111. Оплакивание, Суд Синедриона и Христос перед Пилатом. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

112. Жертвенник Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г. Схема росписи

113. Диаконник Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г. Схема росписи

114. Диспут о вере. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

115. Северный рукав подкупольного креста Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г. Общий вид

116. Христос и Каиафа. Деталь сцены «Суд Пилата». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

117. Жены мироносицы у Гроба Господня. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

118. Пророк Елисей. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

119. Апостолы из «Чудесного улова рыбы». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

120. Архангел Гавриил из «Благовещения». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

121. Христос и Богоматерь из «Оплакивания». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Около 1140 г.

122. Христос из Деисуса. Фреска Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде. 1144 г.

123. Богоматерь Знамение. Лицевая сторона двусторонней иконы. 1130–1140-е гг. Софийский собор в Новгороде

124. Апостол Петр и мчц. Наталия (Св. Иоаким и Анна ?). Оборот двусторонней иконы. 1130–1140-е гг. Софийский собор в Новгороде

125. Св. Кирик. Фреска Успенского собора Старой Ладоге. Около 1158 г.

126. Вознесение. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

127. Ангел из «Вознесения». Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

128. Служба святых отцов. Фреска алтаря Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

129. Св. Климент папа Римский из «Службы святых отцов». Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

130. Архангел Михаил. Принесение даров Иоакимом и Анной. Фреска жертвенника Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

131. Чудо св. Георгия о змие. Фреска диаконника Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII

в.

132. Фрагмент композиции «Страшный Суд». Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

133. Пророк Давид. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

134. Пророк Иеремия, Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII вв.

135. Пророк Михей. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

136. Апостолы Варфоломей, Филипп и Фома из Вознесения. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

137. Св. Николай Чудотворец. Фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

138. Служба святых отцов. Роспись центральной апсиды Благовещенской церкви на Мячине (в «Аркажах») близ Новгорода. 1189 г. Схема

139. Неизвестный святитель. Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

140. Неизвестный святитель Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

141. Жертвенник Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г. Схема росписи

142. Обручение Иосифа и Марии. Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

143. Иосиф ведет Марию в свой дом. Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

144. Диаконник Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г. Схема росписи

145. Усекновение главы Иоанна Предтечи. Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

146. Св. Кирилл Александрийский из «Службы святых отцов». Фреска Благовещенской церкви на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода. 1189 г.

147. Богоматерь Оранта. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

148. Христос Ветхий деньми. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

149. Христос Ветхий деньми. Фрагменты фрески церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

150. Христос Эммануил. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

151. Христос Иерей. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

152. Росписи алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

153. Сретение и Введение Богоматери во храм. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода, 1199 г.

154. Князь Ярослав Владимирович подносит модель храма Вседержителю. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г. Копия Л.А.Дурново. ГРМ

155. Св. Петр Александрийский. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

156. Св. Фока Синопский. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

157. Св. Мандилион. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

158. Св. Керамидион. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

159. Ангел из Вознесения. Фреска Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке. Вторая половина XII в.

160. Евангелист Иоанн. Фреска Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке. Вторая половина XII вв.

161. Пророк Михей (?). Фреска Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке. Вторая половина XII в.

162. Неизвестная святая. Фреска Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке. Вторая половина XII в.

163. Росписи центральной апсиды Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

164. Росписи диаконника Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

165. Апостол Петр. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

166. Апостол Павел. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

167. Сретение. Левая часть композиции. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

168. Сретение. Правая часть композиции. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

169. Лоно Авраамово. Фреска Кирилловной церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

170. Ангел, свивающий небо. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

171. Неизвестный св. воин. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. Последняя четверть XII в.

172. Фрагмент «Страшного Суда». Фреска Спасо-Преображенского собора Переславля Залесского. Около 1152 г. ГИМ

173. Волхвы из «Рождества Христова». Фреска Борисоглебской церкви в Кидекше близ Суздаля. 1150-е гг.

174. Богоматерь Владимирская. 1130-е гг. ГТГ

175. Богоматерь Боголюбская. Около 1158 г. Успенский собор Княгинина монастыря во Владимире

176. Пророк Аввакум. Фреска Успенского собора Владимира. Около 1189 г.

177. Неизвестный пророк. Фреска Успенского собора во Владимире. Около 1189 г.

178. Апостолы и ангелы из «Страшного Суда». Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.

179. Лоно Авраамово и Богоматерь в раю. Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.

180. Шествие праведников в Рай. Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.

181. Апостол Иоанн из композиции «Страшный Суд». Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.

182. Апостол Андрей из композиции Страшный Суда». Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Около 1195 г.

183. Апостол Фома (Филипп ?) из композиции «Страшный Суд». Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Около 1195 г.

184. Апостол Павел из композиции Страшный Суди. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Около 1195 г.

185. Ангел из композиции «Страшный Суд». Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Около 1195 г.

186. Апостол Петр из «Шествия праведников в Рай». Фреска Дмитриевского собора Владимира. Около 1195 г.

187. Крещение. Клеймо западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

188. Несение одра Богоматери. Клеймо западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

189. Покров Богоматери. Клеймо западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

190. Явление Троицы Аврааму. Клеймо южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII в.

191. Спас Нерукотворный. Двусторонняя икона. Около 1191 г. Лицевая сторона

192. Поклонение Кресту. Двусторонняя икона. Около 1191 г. Лицевая сторона

193. Св. Николай Чудотворец. Конец XII в.

194. Ангел Златые власы. Конец XII в. ГРМ

195. Богоматерь с Младенцем. Конец XII – начало XIII в. Успенский собор Московского Кремля

196. Явление архангела Михаила Иисусу Навину. Конец XII в. Успенский собор Московского Кремля

197. «Спас Златые власы». Конец XII – начало XIII в. Успенский собор Московского Кремля

198. Деисусный чин с Христом Эммануилом. Конец XII в. ГТГ

199. Св. БоМиниатюра Евангелия Учительного. Конец XII в. ГИМ, Син. 262

200. Свв. Пантелеимон и Екатерина. Миниатюра Пантелеимонова Евангелия. Рубеж XII–XIII вв. РНБ, Соф. 1

201. Богоматерь Умиление Толгская на престоле («Толгская Первая»). Конец XIII в. Из Толгского монастыря близ Ярославля. ГТГ. Деталь

202. Фрески диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230–1233 гг.

203. Неизвестный преподобный. Фреска диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230–1233 гг.

204. Спаситель. Деталь иконы «Деисусный чин». Начало XIII в. ГТГ

205. Деисусный чин. Спаситель, Богоматерь, Иоанн Предтеча. Начало XIII в. ГТГ

206. Успение Богоматери. Начало XIII в. из Десятинного монастыря в Новгороде. ГТГ

207. Иоанн Златоуст. Миниатюра Хутынского Служебника. Около 1224 г. ГИМ, Син. 604

208. Спас Вседержитель. Вторая четверть – середина XIII в. из Успенского собора в Ярославле. Ярославский художественный музей

209. Спас, с предстоящими св. Григорием Двоесловом и св. Евстафием Плакидой. Миниатюра Слов Григория Двоеслова. Около середины XIII в. РНБ, Погод. 70

210. Богоматерь Влахернитисса (Знамение). Около 1224 г. из Успенского собора в Ярославле. ГТГ

211. Св. Димитрий Солунский на престоле. Около 1212 г. из Успенского собора в Дмитрове. ГТГ

212. Богоматерь Умиление, с пророками и избранными святыми на полях. Вторая четверть XIII в. из Белозерска. ГРМ

213. Апостолы Петр и Павел. Начало – первая половина XIII в. из Белозерска. ГРМ

214. Апостолы Петр и Павел. Миниатюра Апостола Толкового. 1220 г. ГИМ, Син. 7

215. Евангелист Иоанн Богослов. Миниатюра Евангелия апракос. Около 1220-х гг. Научная библиотека МГУ, 2 Ag 80

216. Явление Богоматери Роману Сладкопевцу во сне. Миниатюра Троицкого Кондакаря. Начало XIII в. РГБ, ф. 304

(Троицк.), № 23

217. Спас Вседержитель. Вторая четверть – середина XIII в. Из деревни Гавшинка близ Ярославля. ЦМиАР

218. Богоматерь Знамение. Лицевая сторона двусторонней иконы. Вторая четверть – середина XIII в. Музей-квартира П.Д. Корина

219. Неизвестная мученица. Оборотная сторона двусторонней иконы. Вторая четверть – середина XIII в. Музей-квартира П.Д. Корина

220. Св. Никола, с избранными святыми на фоне и полях. Середина XIII в. Из Духова монастыря в Новгороде. ГРМ

221. Свв. Борис и Глеб. Вторая половина XIII в. из Савво-Вишерского монастыря близ Новгорода. Киев, Музей русского искусства

222. Илья Пророк в пустыне, с житием. XIII в. из погоста Выбуты близ Пскова. ГТГ

223. Богоматерь Печерская. Середина XIII в. Из Свенского монастыря. ГТГ

224. Преподобный Антоний Печерский. Деталь иконы «Богоматерь Печерская». ГТГ

225. Капелла Св. Евфросинии. Роспись середины XIII в. Спасский собор Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке

226. Евангелист Марк Миниатюра Евангелия. XIII в. ГТГ, инв. К-5348

227. Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. XIII в. ГТГ, инв. К-5348

228. Евангелисты Лука и Марк. Миниатюра Спасского Евангелия апракос. Вторая четверть XIII в. из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник, инв. 15690

229. Два неизвестных мученика. Церковь Св. Николы на Липне близ Новгорода. Около 1294 г.

230. Неизвестная мученица. Оборотная сторона чудотворной двусторонней иконы богоматерь Умиление Феодоровская». Около 1272–1276 гг. Богоявленский кафедральный собор в Костроме

231. Богоматерь Умиление на престоле («Толгская Первая»). Конец XIII в. Из Толгского монастыря близ Ярославля. ГТГ

232. Богоматерь Умиление Толгская («Толгская Вторая»). Конец XIII – начало XIV в. Из Толгского монастыря близ Ярославля. Ярославский художественный музей

233. Богоматерь Умиление (Страстная). Вторая половина XIII в. Из Дмитриевского монастыря в Кашине. Калязинский краеведческий музей

234. Св. мученик Евстафий и равноапостольная Фекла. Оборотная сторона двусторонней иконы. Вторая половина XIII в. Из Авраамиева Богоявленского монастыря в Ростове (?). Музей-заповедник «Ростовский кремль»

235. Собор архангелов Михаила и Гавриила. Около 1271 или 1276 гг. Из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге. ГРМ

236. Архангел Михаил. Около 1300 г. Из церкви Архангела Михаила в Ярославле. ГТГ

237. Спас Нерукотворный. Конец XIII – начало XIV в. Из Введенской церкви в Ростове. ГТГ

238. Св. Никола, с избранными святыми на полях. Мастер Алекса Петров. 1294 г. Из Никольской церкви на острове Липно близ Новгорода. Новгородский музей

239. Преподобный Иоанн Лествичник, свв. Георгий и Власий. Вторая половина XIII в. ГРМ

240. Спас на престоле, с избранными святыми. Деталь. Вторая половина XIII в. Из поселка Крестцы близ Новгорода (потом собрание А.И. Анисимова). ГТГ

241. Фрагмент иконы «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом, с избранными святыми на полях». Из поселка Крестцы близ Новгорода (потом частное собрание). Последняя четверть XIII в. ГРМ

242. Сошествие во ад. Вторая половина XIII в. Собрание банка «Интеза». Виченца, Италия

243. Вознесение пророка Ильи. Вторая половина XIII в. Собрание банка «Интеза». Виченца, Италия

244. Царские врата, с изображением Благовещения и двух святителей. Вторая половина XIII в. Из погоста Кривое на Северной Двине. ГТГ

245. Два святителя. Миниатюра из Уваровской Кормчей. Вторая половина XIII в. ГИМ, Увар

246. Иоанн Златоуст. Миниатюра Соловецкого Служебника. Вторая половина XIII в. РНБ, Сол. 1017/1126

247. Евангелист Матфей. Миниатюра Симоновского Евангелия. 1270 г. ГИМ, Рум. 105

248. Заставка с миниатюрой, изображающей Спаса Нерукотворного. Из Лобковского Пролога. Около 1282 г. ГИМ, Хлуд. 187

249. Свв. Борис и Глеб на конях. Деталь. Конец XIV в. Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ

250. Богоматерь Максимовская. Около 1299–1305 гг. Из Успенского собора во Владимире. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

251. Спас. Первая треть XIV в. Успенский собор Московского Кремля

252. Вознесение пророка Ильи. Конец XIII – первая треть XIV в. Москва, собрание в.А. Логвиненко

253. Св. Никола. Конец XIII – первая половина XIV в. Из Николо-Набережной церкви в Муроме. Муромский музей

254. Богоматерь Одигитрия. Конец XIII – первая треть XIV в. Рязанский музей

255. Богоматерь Умиление Подкубенская. Первая треть XIV в. Из Воскресенской «Подкубенской» церкви на Кубенском озере. Вологодский музей

256. Сошествие во ад. Первая треть XIV в. Из погоста Чухченема на Северной Двине. ГТГ

257. Св. Феодор Стратилат. Миниатюра Федоровского Евангелия. Первая треть XIV в. (1320–е гг.?). Ярославский музей-заповедник

258. Евангелист Иоанн Богослов и Прохор. Миниатюра Федоровского Евангелия. Первая треть XIV в. (1320-е гг.?). Ярославский музей-заповедник

259. Спас на престоле, с предстоящими тверским князем Михаилом Ярославичем и его матерью княгиней Оксинией. Миниатюра Хроники Георгия Амартола. Первая треть XIV в. РГБ

260. Монах Георгий, составляющий Хронику. Миниатюра Хроники Георгия Амартола. Первая треть XIV в. РГБ

261. Св. Георгий. Деталь иконы. Живопись первой трети XIV в. на иконе XII в. из новгородского Юрьева монастыря. ГТГ

262. Апостол Петр (?) и неизвестная преподобная. Створки складня-триптиха. Первая треть XIV в. Стокгольм, Национальный музей

263. «Давид царь составляет Псалтирь». Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3

264. «Давид царь пишет Псалтирь». Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3

265. Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3

266. Поклонение волхвов. Миниатюра Сийского Евангелия. 1340 г. ГРМ, Др. гр. 8

267. Прощание Христа с учениками. Миниатюра Сийского Евангелия. 1340 г. БАН, Археогр. комиссия, № 189

268. Троица Ветхозаветная. Вторая четверть XIV в. Под записью Тихона Филатьева 1700 г., с частичными раскрытиями. Успенский собор Московского Кремля

269. Праведная Сарра. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная». Вторая четверть XIV в. Успенский собор Московского Кремля

270. Ангел. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная». Вторая четверть XIV в. Успенский собор Московского Кремля

271. «Спас Ярое око». Середина – третья четверть XIV в. Успенской собор Московского Кремля

272. Богоматерь Умиление Толгская («Толгская Третья»). Первая половина – середина XIV в. ГРМ

273. Евангелист Лука. Миниатюра Оршанского Евангелия. Вторая четверть XIV в. Киев, Национальная Библиотека Украины

имени В.И. Вернадского, институт рукописей, инв. ДА 555 п

274. Спас Нерукотворный; Христос во гробе. Первая половина XIV в. из погоста Княжостров на Северной Двине. Архангельский музей изобразительных искусств

275. Спас Нерукотворный. Середина – третья четверть (вторая половина?) XIV в. Из села Новое (Новленское) на реке Ухтоме, Ярославской области. ГТГ

276. Богоматерь с Младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом. XIV в. Из церкви Архангела Гавриила в Вологде. Вологодский музей

277. Сошествие во ад. Вторая четверть – середина XIV в. Из села Пёлтасы, Вологодской области. Москва, собрание В.А. Логвиненко

278. Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа на апостолов, Успение Богоматери. Икона из праздничного ряда иконостаса Софийского собора в Новгороде. Около 1341 г. Новгородский музей

279. Евангелист Лука. Миниатюра новгородского Хлудовского Евангелия. 1330-е–1340-е гг. ГИМ, Хлуд. 30

280. Евангелист Лука. Деталь Царских врат с изображением Благовещения и четырех евангелистов. Золотая наводка на меди. 1330-е – 1340-е гг. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

281. Преображение. Пластина Васильевских врат. 1336 г. Из Софийского собора в Новгороде. Покровская церковь в Александровой слободе

282. Служба святых отцов. Фреска апсиды Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1352 г.

283. Св. Никола, с житием. Первая половина XIV в. из погоста Озерёво, Ленинградской области. ГРМ

284. Чудо Георгия о змие, с житием. Первая половина XIV в. Из собрания М.П. Погодина. ГРМ

285. Вознесение Господне. Фреска купола собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

286. Богоматерь с Младенцем. Фреска алтарной конхи собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

287. Воскрешение Лазаря. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

288. Введение во храм. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря 6лиз Пскова. 1313 г.

289. Моисей, обличающий иудеев. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

290. Апокалиптические звери из «Видения пророка Даниила». Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

291. Сошествие Св. Духа. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

292. Ангел из «Вознесения». Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

293. Рай. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.

294. Богоматерь Одигитрия. Деталь. Начало XIV в. Псковский музей-заповедник

295. Крещение. Вторая четверть – середина XIV в. из церкви Успения с Пароменья во Пскове. Гос. Эрмитаж

296. Деисус. Середина XIV в. из церкви Николы от Кож во Пскове. ГРМ

297. Св. Николай Чудотворец. XIV в. из церкви Николы от Кож во Пскове. ГТГ

298. Успенская церковь на Волотовом поле близ Новгорода. Разрез по оси запад-восток

299. Пророки Даниил и Аввакум. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

300. Пророк Исайя. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

301. Евангелист Иоанн с Прохором. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

302. Евангелист Лука и София Премудрость Божия. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

303. Богоматерь Знамение с Младенцем. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

304. Св. гимнограф Иоанн Дамаскин. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

305. Св. гимнограф Косьма Маюмский. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

306. Симеон с Младенцем из «Сретения». Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

307. Адам из «Сошествия во ад». Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

308. Архангел. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

309. Неизвестный пророк Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

310. Вознесение. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

311. Сретение. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

312. Отвержение даров. Фреска Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г.

313. Феофан Грек. Христос Пантократор. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

314. Феофан Грек Праотец Енох. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

315. Феофан Грек. Праотец Авель. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

316. Феофан Грек. Пророк Илья. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

317. Феофан Грек. Праотец Мельхиседек. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

318. Феофан Грек. Иоанн Предтеча. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

319. Феофан Грек. Служба святых отцов. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

320. Феофан Грек. Св. Троица. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

321. Феофан Грек. Преп. Иоанн Лествичник. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

322. Феофан Грек. Столпники. Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

323. Феофан Грек. Центральный ангел из композиции «Троица Ветхозаветная». Фреска Спасо-Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

324. Пророк Иезекииль. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

325. Иоанн Предтеча. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

326. Отречения Петра и повесившийся Иуда. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

327. Несение Креста. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

328. Поругание Христа. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

329. Апостол из «Евхаристии». Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

330. Царь Соломон из «Сошествия во ад». Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

331. Преп. Евфросин. Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

332. Иоанн Богослов из «Распятия». Фреска церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Последняя четверть XIV в.

333. Тетраморф. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

334. Христос во гробе. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

335. Св. Воин (Нестор ?). Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

336. Преображение. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

337. Спасо-Преображенская церковь на Ковалеве близ Новгорода. Общий вид росписей северной стены 1380 г.

338. Преп. Антоний. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

339. Христос во гробе. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

340. Пророк Илья. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

341. Неизвестная преподобная. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Ковалеве 6лёз Новгорода. 1380 г.

342. Успение. Фреска церкви Рождества христова на Красном поле 6лиз Новгорода. 1390-е гг.

343. Снятие со Креста. Фреска церкви Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. 1390-е гг.

344. Ангел вручает монастырский устав Пахомию. Фреска церкви Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. 1390-е гг.

345. Преп. Савва Освященный. Фреска церкви Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. 1390-е гг.

346. Ангел из «Благовещения». Фреска церкви Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. 1390-е гг.

347. Благовещенский собор Московского Кремля. Иконостас с деисусным чином 1380–1390-х гг.

348. Апостол Петр. Из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е гг.

349. Богоматерь. Из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е гг.

350. Иоанн Предтеча. Из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е гг.

351. Архангел Гавриил. Из деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля. 1380–1390-е гг.

352. Архангел Михаил из деисусного чина. Конец XIV в. из Высоцкого монастыря в Серпухове. ГТГ

353. Иоанн Предтеча из деисусного чина. Конец XIV в. из Высоцкого монастыря в Серпухове. ГРМ

354. Апостол Петр из деисусного чина. Конец XIV в. из Высоцкого монастыря в Серпухове. ГТГ

355. Спас на престоле, с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом. Иконы конца XIV в. Из погоста Кривое на Северной Двине

356. Богоматерь Донская. Конец XIV в. (около 1392 г.?). ГТГ

357. Успение. Оборотная сторона иконы «Богоматерь Донская». Конец XIV в. (около 1392 г.?). ГТГ

358. Иоанн Предтеча – Ангел пустыни, с житием. Конец XIV в. Из села Городище близ Коломны. ГТГ

359. Св. Никола, с житием. Конец XIV в. Из Николо-Угрешского монастыря под Москвой. ГТГ

360. Богоматерь Одигитрия. Около 1397 г. Из московского Симонова монастыря. ГТГ

361. Богоматерь Одигитрия. Конец XIV в. Из Покровского монастыря в Суздале. ГРМ

362. Свв. Борис и Глеб на конях. Конец XIV в. Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ

363. Свв. Борис и Глеб. Вторая половина – конец XIV в. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

364. Сошествие во ад. Конец XIV в. Из Воскресенской церкви в Коломне. ГТГ

365. Свв. Борис и Глеб с житием. Конец XIV в. Из Борисоглебской церкви «В Запрудах» в Коломне. ГТГ

366. Преображение. Около 1403 г. Из Спасо-Преображенского собора в Переславле Залесском. ГТГ

367. Богоматерь Одигитрия. Живопись конца XIV в. на лицевой стороне двусторонней иконы XI в. Успенский собор Московского Кремля

368. Благовещение. Конец XIV в. Из церкви Бориса и Глеба «В Плотниках» в Новгороде. Новгородский музей

369. Свв. Борис и Глеб на конях. Конец XIV в. Из церкви Бориса и Глеба «В Плотниках» в Новгороде. Новгородский музей

370. Спас Нерукотворный. Конец XIV в. Успенский собор Московского Кремля

371. Покров. Около 1399 г. из Покровского Зверина монастыря в Новгороде. Новгородский музей

372. Деисусный чин, со св. Николой и неизвестным святым. Конец XIV в. Стокгольм, Национальный музей

373. Архангел Михаил, из деисусного чина. Конец XIV в. Из собрания С.П. Рябушинского. ГТГ

374. Евангелист Матфей. Миниатюра новгородского Евангелия. Третья четверть XIV в. ГИМ, Муз. 3651.

375. Евангелист Марк миниатюра московского Евангелия. Конец XIV в. Научная библиотека МГУ, 2 Bg 42.

376. Спас в силах. Фронтиспис Переяславского Евангелия. Конец XIV – начало XV в. РНБ, F п I 21

377. Пророк Давид. Деталь миниатюры новгородской Псалтири («Псалтири Ивана Грозного»). Конец XIV в. РГБ, ф. 304, Троицк., III/7, Муз. 8662

378. Пророк Асаф. Миниатюра новгородской Псалтири («Псалтири Ивана Грозного»). Конец XIV в. РГБ, ф. 304, Троицк., III/7, Муз. 8662

379. Св. апостол Анания. Миниатюра новгородского Погодинского Пролога. Конец XIV в. РНБ, Погод. 59

380. Св. Иоанн Златоуст. Миниатюра новгородского Служебника. 1400 г. ГИМ, Син. 600

381. Князь Глеб едет с дружиной, и у него «потцеся» конь. Князь Глеб садится в лодку («насад»). Миниатюра новгородского Сильвестровского сборника. Вторая половина XIV в. РГАДА, Тип. 53, л. 117 об.

382. Сотворение Адама (пс. CXVIII, 73). Лист с миниатюрами из Киевской Псалтири. 1397 г. РНБ, ОЛДП, F 6

383. Евангелист Марк. Миниатюра Зарайского Евангелия. 140х г. РГБ, Румянц., П 118

384. Две мученицы. Фреска церкви Рождества Христова Довмонтова города во Пскове. 1390-е гг.

385. Неизвестный святитель. Фреска церкви Рождества Христова Довмонтова города. 1390-е гг.

386. Фигура ктитора. Фреска церкви Рождества Христова Довмонтова города во Пскове. 1390-е гг.

387. Собор Богоматери. Конец XIV в. ГТГ

388. Мученицы Параскева, Варвара и Ульяна. Конец XIV в. ГТГ

389. Андрей Рублев. Спас Вседержитель. Из деисусного чина. Начало XV в. из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ

390. Пророк Авдий. Фреска церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре, близ Новгорода. Около 1400 г.

391. Пророк Захария Серповидец. Фреска церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре, близ Новгорода. Около 1400 г.

392. Пророк Даниил. Фреска купола в Успенском соборе на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

393. Ангел вручает монастырский устав преподобному Пахомию. Фреска Успенского собора на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

394. Беседа преподобного Варлаама с индийским царевичем Иоасафом. Фреска Успенского собора на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

395. Богоматерь Владимирская. Около 1400 г. из собрания в.А. Прохорова. ГРМ

396. Архангел Михаил, с деяниями. Храмовая икона Архангельского собора Московского Кремля. Около 1399 г.

397. Чудо св. Георгия о змие. Начало XV в. Из села на реке Пинеге. Лондон, Британский музей

398. Евангелист Иоанн Богослов и Прохор. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г. РГБ, ф. 304., Троицк., III, №3 (М. 8657)

399. Мастер Даниил (?). Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г. РГБ, ф. 304., Троицк, III, № 3 (М. 8657)

400. Мастер Даниил (?). Ангел – символ Евангелиста Матфея. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г. РГБ, ф. 304., Троицк., III, № 3 (М. 8657)

401. Андрей Рублев. Спас Вседержитель, из деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ

402. Андрей Рублев. Архангел Михаил их деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ

403. Андрей Рублев. Апостол Павел, из деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ

404. Мастер Даниил (?). Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Иоанн

405. Мастер Даниил (?). Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Ангел

406. Мастер Даниил (?). Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Горки

407. Мастер Даниил (?). Шествие праведных в Рай. Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

408. Андрей Рублев. Страшный Суд. Центральная часть композиции. Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

409. Андрей Рублев. Апостолы и ангелы из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

410. Андрей Рублев. Апостолы и ангелы из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

411. Андрей Рублев. Апостолы Матфей и Лука из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

412. Андрей Рублев. Ангел из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

413. Андрей Рублев. Трубящий ангел из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

414. Андрей Рублев. Св. Троица. 1410-е гг. ГТГ «Св. Троица» преп. Андрея Рублева

415. Андрей Рублев. Богоматерь Владимирская. Около 1408 г. Из Успенского собора во Владимире. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

416. Преображение. Первая треть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля

417. Успение. Первая треть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля

418. Деисусный чин. Около 1410–1411 гг. из иконостаса Успенского собора во Владимире. ГТГ

419. Пророк Софония. Около 1410–1411 гг. Из пророческого ряда Успенского собора во Владимире. ГРМ

420. Сретение. Около 1410–1411 гг. Из праздничного ряда Успенского собора во Владимире. ГРМ

421. Вознесение. Около 1410–1411 гг. из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире. ГТГ

422. Крещение. Около 1410–1411 гг. Из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире. ГРМ

423. Сошествие во ад. Около 1410–1411 гг. Из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире. ГТГ

424. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Около 1425–1427 гг., с позднейшими доделками

425. Снятие со Креста. Около 1425–1427 гг. Из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря

426. Царские врата с изображением «Благовещения» и четырех евангелистов. Около 1425–1427 гг. Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Сергиево-Посадский музей

427. Евангелист Матфей. Деталь Царских вратах. Около 1425–1427 гг. Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Сергиево-Посадский музей

428. Причащение апостолов. Около 1425–1427 гг. Из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря

429. Преподобный Павел Фивейский. 1420-е гг. фреска алтарной преграды в соборе Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

430. Преподобный Антоний Великий. 1420-е гг. Фреска алтарной преграды в соборе Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря

431. Иоанн Предтеча. Вторая четверть XV в. Из Николо-Песношского монастыря. ЦМиАР

432. Начальный лист Евангелия от Луки. Евангелие тетр. Около 1400 г. Из Троице-Сергиева монастыря. РГБ, ф. 304, Троицк, III, (М. 8655)

433. Евангелист Матфей. Евангелие тетр. Около 1400 г. Из Троице-Сергиева монастыря. РГБ, ф. 304, Троицк, III, (М. 8655)

434. Евангелист Иоанн Богослов с Прохором. Евангелие тетр. Около 1400 г. Из Троице-Сергиева монастыря. РГБ, ф. 304,

Троицк., III, (М. 8655)

435. Евангелист Матфей. Миниатюра напрестольного Евангелия Успенского собора Московского Кремля («Морозовского» Евангелия). 1410-е гг. Гос. Оружейная палата Московского Кремля

436. Апостол Иуда. Миниатюра Апостола из Кирилло-Белозерского монастыря. Около 1417–1424 гг. ГРМ, др. гр. 20

437. Апостол Павел. Миниатюра Апостола из Кирилло-Белозерского монастыря. Около 1417–1424 гг. ГРМ, др. гр. 20

438. Спас в силах. Миниатюра и начальный лист Чтений на Пасху. Из напрестольного Евангелия Спасо-Андроникова монастыря. 1420-е гг. ГИМ, Епарх. 436

439. Евангелист Марк. Миниатюра Аникиева Евангелия. Первая треть XV в. БАН, 34.7.3

440. Успенский собор Московского Кремля. 1479 г. Интерьер

441. Семь отроков Эфесских. Конец XV в. Фреска жертвенника Успенского собора Московского Кремля

442. Три отрока в пещи огненной. Конец XV в. Фреска жертвенника Успенского собора Московского Кремля

443. Сорок мучеников Севастийских. Конец XV в. Фреска Петроверигского придела Успенского собора Московского Кремля

444. Рождество Иоанна Предтечи. Конец XV в. Фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля

445. Фигура Богородицы из «Похвалы Богоматери». Конец XV в. Фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля

446. Собор Богоматери. Конец XV в. фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля

447. Преображение. 1490-е гг. из церкви Спаса на Бору в Московском Кремле. Музей-заповедник «Московский Кремль»

448. Преподобные Илларион Великий, Савва Освященный, Симеон Столпник Арсений Великий, Пимен Великий. Роспись алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля. Конец XV в.

449. Дионисий (?). Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. Начало 1470-х годов. Научная библиотека МГУ, 2 Ag

450. Дионисий. Богоматерь Одигитрия. 1482 г. Из Вознесенского монастыря в Московском Кремле. ГТГ

451. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Роспись 1502 г. Вид на восточную часть

452. Дионисий с сыновьями. Роспись западного фасада собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

453. Дионисий с сыновьями. Пантократор. Роспись купола собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

454. Дионисий с сыновьями. Роспись восточной части собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

455. Дионисий с сыновьями. Роспись северных сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

456. Дионисий с сыновьями. Богоматерь на престоле. Роспись алтарной конхи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

457. Дионисий с сыновьями. Покров Богоматери. Роспись восточного люнета собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

458. Дионисий с сыновьями. «О Тебе радуется…». Роспись северного люнета собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

459. Дионисий с сыновьями. Страшный Суд. Роспись западного свода собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

460. Дионисий с сыновьями. Св. Феодор Тирон. Роспись юго-западного столба собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

461. Дионисий с сыновьями. Сцены из Акафиста Богоматери. Икос 9: «Ветия многовещанныя…». Кондак 10: «Спасти хотя мир…». Роспись южной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

462. Дионисий с сыновьями. Акафист Богоматери. Кондак 2: «Видящи святая Себе в чистоте…». Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

463. Дионисий с сыновьями. Второй Вселенский собор. Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова

монастыря. 1502 г.

464. Дионисий с сыновьями. Сцена из Акафиста Богоматери. Икос 3: «Имущи благоприятную Дева утробу...». Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

465. Дионисий с сыновьями. Св. Николай Чудотворец. Роспись конхи диаконника собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502 г.

466. Св. Василий Великий; Архангел Михаил; Богоматерь. Из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Около 1502 г. ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей

467. Иоанн Предтеча; Архангел Гавриил; Иоанн Златоуст. Из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Около 1502 г. ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей

468. Дионисий. Распятие. 1500 г. из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря. ГТГ

469. Спас Вседержитель. Конец XV в. из ризницы Троице-Сергиева монастыря. ГТГ

470. Дионисий. Успение. 1500 г. из иконостаса Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря. Вологодский музей

471. Круг Дионисия. Митрополит Петр, с житием. Конец XV в. (?) Успенский собор Московского Кремля

472. Круг Дионисия. Митрополит Алексей, с житием. Конец XV в. (?) ГТГ

473. Дионисий. Преподобный Димитрий Прилуцкий, с житием. Около 1503 г. Вологодский музей

474. Дионисий. Преподобный Кирилл Белозерский. Деталь. Около 1500 г. Из Казанской церкви в г. Кириллове. ГРМ

475. Кирилл Белозерский, с житием. Начало XVI в. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

476. Мастерская Дионисия. Сошествие во ад. Около 1502 г. Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. ГРМ

477. Мастерская Дионисия. Богоматерь Одигитрия. Около 1502 г. Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. ГРМ

478. Пророк Захария. Миниатюра из Книги пророков, с толкованиями. 1489 г. РГБ, ф. 173, МДА, № 20

479. Видение Иоанна Лествичника. Миниатюра из Лествицы Иоанна Лествичника и Паренесиса Ефрема Сирина. Начало XVI в. РГБ, ф. 304, Троицк, № 162

480. Св. Григорий Богослов. Миниатюра из Слов Григория Богослова. Конец XV в. РГБ, ф. 304, Троицк., № 137

481. Явление архангела Михаила пророку Моисею. Миниатюра Библейских книг. Конец XV в. РГБ, ф. 310, Унд., № 1

482. Дионисий Глушицкий (?). Преподобный Кирилл Белозерский. Икона XV в. ГТГ

483. Положение ризы и пояса Богоматери во Влахернах. Около 1485 г. Из Ризположенской церкви села Бородавы. ЦМиАР

484. Иоанн Предтеча. Начало XV в. Из деисусного чина. Из села Окодово близ Торжка. ЦМиАР

485. Спас в силах. Вторая четверть – середина XV в. Из деисусного чина Спасо-Преображенского собора в Твери. ГРМ

486. Воскрешение Лазаря. Вторая четверть – середина XV в. Из праздничного ряда иконостаса Спасо-Преображенского собора в Твери. ГРМ

487. Евангелист Матфей и София Премудрость Божия. Фрагмент Царских врат. XV в. ГРМ

488. Пророк Иона. Роспись церкви Преп. Сергия Радонежского на архиепископском дворе в Новгороде. Около 1463 г.

489. Сцены из Жития Сергия Радонежского. Роспись церкви Преп. Сергия Радонежского на архиепископском дворе в Новгороде. Около 1463 г.

490. Церковь Симеона Богоприимца в Зверине монастыре в Новгороде. интерьер. Около 1467 г.

491. Мастер Аарон. Деисусный чин в иконостасе Софийского собора в Новгороде. 1439 г.

492. Спас на престоле. Средник деисусного чина. Третья четверть XV в. из церкви Св. Власия в Новгороде. Новгородский музей

493. Сретение. Третья четверть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. Новгородский музей

494. Лик Христа из «Сошествия во ад». Третья четверть XV в. из праздничного ряда иконостаса Успенской церкви в Волотовом поле близ Новгорода. Новгородский музей

495. Снятие со Креста. Новгородская икона XV в. Собрание банка «Интеза». Галерея «Паллаццо Монтанари» в Виченце, Италия

496. Пророки Даниил, Давид, Соломон. Средник пророческого ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Около 1497 г. ГТГ

497. Богоматерь Умиление. Новгородская икона XV в. Собрание банка «Интеза». Галерея «Паллаццо Монтанари» в Виченце, Италия

498. Чудо св. Георгия о змие. Первая половина XV в. Из деревни Манихино, Пашского района Ленинградской области. ГРМ

499. Илья Пророк Первая половина XV в. Из собрания И.С. Остроухова. ГТГ

500. Свв. мученицы Параскева и Анастасия. XV в. из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

501. Огненное восхождение пророка Ильи на небо. XV в. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

502. Св. Власий Севастийский и Спиридон Тримифунтский. Третья четверть XV в. Из церкви Св. Власия в Новгороде. ГИМ

503. Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре, с Власием и Спиридоном. Конец XV – начало XVI в. Из села Типиницы в Карелии. Музей Республики Карелии, Петрозаводск

504. Деисусный чин и молящиеся новгородцы. 1467 г. Новгородский музей

505. Чудо от иконы Богоматери Знамение. XV в. Новгородский музей

506. Апостол Фома. Начало XV в. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

507. Свв. Никола и Георгий. Начало XV в. ГРМ

508. Сошествие Св. Духа на апостолов. Начало XV в. Из Духова монастыря в Новгороде. Новгородский музей

509. Собор двенадцати апостолов. Первая треть XV в. Из церкви Двенадцати апостолов в Новгороде. Новгородский музей

510. Собор двенадцати апостолов. Деталь. Первая треть XV в. Из церкви Двенадцати апостолов в Новгороде. Новгородский музей

511. Спас на престоле, Богоматерь, Иоанн Предтеча. Центральная часть деисусного чина. Начало XV в. Из собрания И.С. Остроухова. ГТГ

512. Св. князь Владимир. Из деисусного чина. Начало XV в. Из собрания И.С. Остроухова. ГТГ

513. Сошествие во ад. Начало XV в. Новгород. Стокгольм, Национальный музей

514. Страшный Суд. Первая треть XV в. Успенский собор Московского Кремля

515. Апостолы из иконы «Страшный Суд». Первая треть XV в. Успенский собор Московского Кремля

516. Святители Николай Мирликийский, Иаков Иерусалимский, Игнатий Антиохийский. Вторая половина XV в. Из Муромского монастыря на Онежском озере. ГРМ

517. Свв. Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский. Конец XV в. Из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода. Новгородский музей

518. Воскрешение Лазаря. Около 1497 г. Из праздничного ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

519. Рождество христово. Конец XV в. (около 1475 г. ?). Из праздничного ряда иконостаса Никольской церкви в Гостинополье. Собрание банка «Интеза». Галерея «Палаццо Монтанари» в Виченце, Италия

520. Вход в Иерусалим. Софийская таблетка. Конец XV в. ГТГ

521. Свв. князья Владимир, Борис и Глеб. Софийская таблетка. Конец XV в. Музей-квартира П.Д. Корина

522. Покров. Конец XV в. Собрание банка «Интеза». Галерея «Палаццо Монтанари» в Виченце, Италия

523. Евангелист Лука, с Софией Премудростью Божией, пишущий икону Богоматери. Миниатюра Рогожского Евангелия. Первая четверть XV в. РГБ, ф. 247 Рогожск, № 138

524. Иоанн Богослов. Фрагмент. Миниатюра Шереметьевского Евангелия. Около 1430-х гг. ГИМ, Син. 364

525. Миниатюра «Св. Николаи и начальный лист литургии. Из Служебника Вяжищского монастыря. Около 1438–1441 гг. РНБ, Соф. 1537

526. Начальный лист чтений на Пасху. Из Островского Евангелия. 1468 г. Московский областной краеведческий музей, Истра

527. Евангелист Матфей. Миниатюра Островского Евангелия. 1468 г. Московский областной краеведческий музей, Истра

528. Миниатюра с Василием Великим и начальный лист текста Литургии. Из Гостинопольского Служебника. Около 1475 г. РНБ, Соф. 531

529. Заставка с изображением пророка Моисея. Из Геннадьевской Библии 1499 г. ГИМ, Син. 915

530. Апостол Павел, со своими сочинениями. Миниатюра Чертковского Апостола. Последняя четверть XV в. ГИМ, Чертк. 167

531. Миниатюра «Евангелист Иоанн с Прохором» и начальный лист текста чтений на Пасху. Из Валаамского Евангелия. 1495 г. БАН, 24. 4. 26

532. Три святителя и Параскева Пятница. Первая четверть XV в. ГТГ

533. Апостол Марк. Около 1444 г. из деисусного чина церкви Успения с Пароменья во Пскове. Псковский музей

534. Сошествие во ад. Середина XV в. Псковский музей

535. Пророк Аарон. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

536. Петр благословляет Галлу милостивую. Фреска церкви Успения в Мелетове.1465 г.

537. Христос несет благоразумного разбойника в Рай. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

538. Сказание о явлении Богоматери скомороху. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

539. Пророк Даниил. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

540. Явление Моисею неопалимой купины. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

541. Сретение. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

542. Положение во гроб. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

543. Положение во гроб. Фрагмент. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

544. Рождество Христово. Середина XV в. из церкви Покрова в Опочке. Псковский музей

545. «О Тебе радуется…». Деталь. Вторая половина XV в. ГТГ

546. Троица. Рубеж XV–XVI вв. ГТГ

547. «Единородный Сыне…». Деталь клейма «Четырехчастной» иконы. Благовещенский собор Московского Кремля. 1547–1551 гг.

548. Сергий Радонежский в житии. Около 1510 г. из Успенского собора Дмитрова. ЦМиАР

549. Св. Георгий в житии. 1520-е гг. из Пятницкой церкви в Дмитрове. ЦМиАР

550. Богоматерь Одигитрия. Первая треть XVI в. из Успенского собора Дмитрова. ЦМиАР

551. Апостол Петр; Богоматерь. Из деисусного чина соборного иконостаса Корнилиево-Комельского монастыря. Около 1515 г. Вологодский музей

552. Иоанн Предтеча. Из деисусного чина соборного иконостаса Корнилиево-Комельского монастыря. Около 1515 г. Вологодский музей

553. Апостол Петр; Богоматерь. Из иконостаса Спасского собора Ярославля. После 1516 г. Ярославский музей

554. Иоанн Предтеча; Апостол Павел. Из иконостаса Спасского собора Ярославля. После 1516 г. Ярославский музей

555. Строительство Вавилонской башни. Миниатюра «Христианской Топографии Косьмы Индикоплова». 1539 г. РГБ, ф. 173, № 2

556. Федор Стратилат в житии. 1530-е гг. из церкви Федора Стратилата «на Ручью» в Новгороде. Новгородский музей

557. Рождество Богоматери в деяниях. 1530–1540-е гг. Из собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. Новгородский музей

558. Покров. 1530-е гг. из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ

559. «Премудрость созда себе дом». 1530–1540-е гг. Из Мало-Кириллова монастыря. ГТГ

560. Иконостас Иоакимо-Аннинского придела Софийского собора в Новгороде (ныне в приделе Рождества Богородицы того же собора). 1530–1540-е гг. Общий вид

561. Пророки Софония и Илия. 1540–1550-е гг. Из пророческого ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. Новгородский музей

562. Пророки Аарон и Исайя. 1540–1550-е гг. Из пророческого ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. Новгородский музей

563. Спас в силах; Богоматерь; Иоанн Предтеча. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. из деисусного чина иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей

564. Сретение. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. Из праздничного ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей

565. Уверение Фомы. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. из праздничного ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей

566. Вход в Иерусалим. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. Из праздничного ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей

567. Воскрешение Лазаря. Конец 1540-х – начало 1550-х гг. Из праздничного ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Новгородский музей

568. Сошествие во ад с избранными святыми. Начало XVI в. Из города Острова Псковской области. ГРМ

569. Сретение. 1530–1540-е гг. Из иконостаса церкви Жен Мироносиц в Пскове. Псковский музей

570. Крещение. 1530–1540-е гг. Из иконостаса церкви Николы в селе Любятово близ Пскова. Псковский музей

571. Вознесение. 1542 г. Храмовый образ из церкви Новое Вознесение во Пскове. Новгородский музей

572. Великий князь Василий III – Инок Варлаам и св. Василий (Парийский ?) в молении. Между 1533 и 1547 гг. Из Архангельского собора Московского Кремля. ГИМ

573. Богоматерь Боголюбская, с житием Зосимы и Савватия Соловецких и сценами притч. 1545 г. Из Соловецкого монастыря. Успенский собор Московского Кремля

574. «Четырехчастная» икона. 1547–1551 гг. Благовещенский собора Московского Кремля

575. «И почи Бог в день седьмый…». Клеймо «Четырехчастной» иконы. 1547–1551 гг. Благовещенский собор Московского Кремля

576. «Приидите людие, Трисоставному Божеству поклонимся…». Клеймо «Четырехчастной» иконы. 1547–155х гг. Благовещенский собор Московского Кремля

577. «Во гробе плотски…». Клеймо «Четырехчастной» иконы. 1547–1551 гг. Благовещенский собор Московского Кремля

578. «Единородный Сыне…». Клеймо «Четырехчастной» иконы. 1547–1551 гг. Благовещенский собор Московского Кремля

579. Богоматерь Тихвинская в деяниях. Около 1550 г. (?) Из Благовещенского собора Московского Кремля

580. Церковь воинствующая («Благословенно воинство Небесного Царя»). Около 1550 г. ГТГ

581. Древо Иессеево. Роспись паперти Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.

582. Брак в Кане Галилейской. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.

583. Изгнание торгующих из храма. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.

584. Апокалиптические звери. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.

585. Лик ангела. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг.

586. Интерьер паперти трапезной церкви Рождества Христова Пафнутиева Боровского монастыря. Росписи 1540-х гг.

587. Древо Иессеево. Росписи трапезной церкви Рождества Христова Пафнутиева Боровского монастыря. 1540-е гг.

588. Сретение; Пророки; Царица Савская. Росписи трапезной церкви Рождества Христова Пафнутиева Боровского монастыря. 1540-е гг.

589. Апокалиптический ангел. Роспись собора Рождества Богородицы Лужецкого монастыря в Можайске. 1550-е гг.

590. Св. Кирик. Роспись собора Рождества Богородицы Лужецкого монастыря в Можайске. 1550-е гг.

591. Собор Архангелов. Около 1560 г. Придел Собора Архангела Гавриила Благовещенского собора Московского Кремля

592. Богоматерь Гора Нерукосечная. 1550-е гг. из Соловецкого монастыря. Музей «Коломенское»

593. Похвала Богоматери, с Акафистом. Около 1560 г. из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

594. «Достойно есть…». Около 1560 г. из Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Московский Кремль»

595. Успенский собор Свияжска. Общий вид Интерьера. Росписи начала 1560-х гг.

596. Распятый Христос в лоне Отчем. Успенский собор Свияжска. Росписи начала 1560-х гг.

597. Сотворение птиц и зверей. Успенский собор Свияжска. Росписи начала 1560-х гг.

598. «Да молчит всяка плоть человека…». Успенский собор Свияжска. Начало 1560-х гг.

599. Фигура Ивана Грозного из композиции «Да молчит всяка плоть человека…». Успенский собор Свияжска. Начало 1560-х гг.

600. Св. Христофор. Успенский собор Свияжска. Росписи начала 1560-х гг.

601. Св. Андрей Стратилат. Успенский собор Свияжска. Росписи начала 1560-х гг.

602. Иоанн Предтеча Ангел пустыни. 1560–1570-е гг. из Махрищского монастыря. ЦМиАР

603. Иоанн Предтеча, с Иоанном Лествичником и Федором Стратилатом на полях. 1560–1570-е гг. Псковский музей

604. Похвала Богоматери. 1570-е гг. Музей-заповедник «Московский Кремль»

605. Распятие Христово в деяниях и притчах. 1570-е гг. Из Успенского собора Московского Кремля. Музей-заповедник «Московский Кремль»

606. Воскресение Христово, в притчах. 1570-е гг. Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ

607. Погребение царицы Анастасии. Иллюстрация лицевого Летописного свода. 1570-е гг. синодальный том. ГИМ, Син. 962

608. Фрагмент росписи диаконника Архангельского собора Московского Кремля. 1560-е гг.

609. Интерьер Архангельского собора Московского Кремля с видом на своды. Росписи 1650–1660-х гг.

610. Отечество. Центральный купол Архангельского собора Московского Кремля. Росписи 1650–1660-х гг.

611. Интерьер Спасо-Преображенского собора Ярославля. Росписи 1565 г.

612. Росписи диаконника Спасо-Преображенского собора Ярославля. 1565 г.

613. Св. Артемий. Роспись Спасо-Преображенский собора Ярославля. 1565 г.

614. Страшный Суд. 1570-е гг. Из погоста Лядины. ГЭ

615. Страшный Суд. 1570–1580-е гг. из Благовещенского собора Сольвычегодска. Сольвычегодский музей

616. Троица в деяниях. 1570–1580-е гг. Из Благовещенского собора Сольвычегодска. Сольвычегодский музей

617. Интерьер собора Богоматери Смоленской Новодевичьего монастыря. Роспись около 1595 г.

618. Сцена из Акафиста Богородице. Роспись собора Богоматери Смоленской Новодевичьего монастыря. Около 1595 г.

619. Сцена из Акафиста Богородице. Роспись собора Богоматери Смоленской Новодевичьего монастыря. Около 1595 г.

620. Архангел Михаил и три отрока в пещи огненной. Роспись собора Богоматери Смоленской Новодевичьего монастыря. Около 1595 г.

621. Створки к «Троице» Андрея Рублева со сценами «Хождения Троицы». 1601 г. Сергиево-Посадский музей

622. Два клейма из «хождения Троицы». Створки к «Троице» Андрея Рублева со сценами «хождения Троицы». 1601 г. Сергиево-Посадский музей

623. Федор Зубов. Митрополиты Петр, Алексей, Иона и Филипп, святители Леонтий Ростовский и Стефан Сурожский в предстоянии иконе «Богоматерь Знамение». Из Покровского придела церкви Ильи Пророка в Ярославле. Ярославский музей-заповедник

624. Успенский собор Московского Кремля. Роспись 1642–1643 гг., с поздними поновлениями

625. Праотец Вениамин. Роспись купола Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1641 г.

626. Архангельский собор Московского Кремля. Вид на северные столбы, южную и западную стены. Роспись 1652–1653 гг.

627. Благовещение. Роспись Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. 1647–1648 гг.

628. Погружение ризы Богородицы в море. Сцена из Акафиста Богоматери. Роспись Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. 1647–1648 гг.

629. Назарий Истомин. Спас в силах. 1627 г. Иконостас Ризположенской церкви Московского Кремля

630. Назарий Истомин. Положение ризы Богоматери во Влахернах. 1627 г. Иконостас Ризположенской церкви Московского Кремля

631. Прокопий Чирин. Великомученик Никита Воин. 1593 г. ГТГ.

632. Никифор Савин. Чудо св. Георгия о змие. Первая половина XVII в. ГРМ

633. Емельян Москвитин. Три отрока в пещи огненной. Начало XVII в. ГРМ

634. Семен Бороздин. Богоматерь Моление о народе, с ростовскими святыми. Начало XVII в. ГРМ

635. Никифор Савин. Ангел хранит душу и тело спящего человека. Начало XVII в. ГРМ

636. Успение, с клеймами. Около 1658 г. Успенский собор Московского Кремля

637. Преподобный Антоний Сийский. Миниатюра из Жития Антония Сийского. 1648 г. ГИМ

638. Агнец с Сидящим на престоле и 24 старца. Миниатюра Апокалипсиса, Откр.5:6–9. РГБ, ф. 173, Московская Духовная академия, № 14. Л. 38

639. Евангелист Марк. Миниатюра Ананьевского Евангелия. Конец XVI – начало XVII в. РГБ

640. Евангелист Матфей. Гравюра старопечатного Евангелия. Мастер Кондратий Иванов. Москва, 1627 г.

641. Василий Бурцев. Азбука. Старопечатная книга. Москва, 1637 г.

642. Сретение иконы Богоматери Владимирской. Вторая четверть – середина XVII в. Из церкви Алексея Митрополита в Глинищах, Москва. ГТГ

643. «Единородный Сын…». Около 1668 г. Из церкви Св. Григория Неокесарийского, Москва, ГТГ

644. Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1658 г. ГТГ

645. Иосиф Владимиров. Сошествие Св. Духа на апостолов. 1666 г. Церковь Св. Троицы в Никитниках, Москва

646. Симон Ушаков. Троица Ветхозаветная. 1671 г. ГРМ

647. Симон Ушаков. Богоматерь Киккская. 1668 г. ГТГ

648. Симон Ушаков. Древо Государства Российского («Похвала иконе Богоматери Владимирской»). 1668 г. Из церкви Св. Троицы в Никитниках. ГТГ

649. Кирилл Уланов. Св. Димитрий Солунский. Живопись 1701 г. на доске XII в., принесенной в 1197 г. во Владимир из Салоник Успенский собор Московского Кремля

650. Церковь Иоанна Богослова в Ростове. Вид на своды, восточную и южную стены. Роспись 1683 г.

651. Церковь Иоанна Богослова в Ростове. Роспись 1683 г. Нижние зоны росписи

652. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Рождение сына сонамитянки

653. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Смерть сына сонамитянки

654. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Отъезд сонамитянки на поиски пророка Елисея

655. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Встреча сонамитянки с пророком Елисеем

656. Сцены из цикла чудес пророка Елисея. Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680–1681 гг. Пророк Елисей воскрешает сына сонамитянки

657. Преподобный Сергий Радонежский, с житием, с историческими сценами и историей Куликовской битвы. Середина XVII в. и 1680-е гг. Ярославский художественный музей

658. История Куликовской битвы. 1680-е гг. Нижняя доска иконы «Преподобный Сергий Радонежский, с житием». Ярославский художественный музей

659. Семен Спиридонов. Св. Никола, с житием. 1682 г. Ярославский художественный музей

660. Семен Спиридонов. Богоматерь Кипрская, с клеймами истории и чудес. 1680 г. Ярославский художественный музей

661. Семен Спиридонов. Клейма иконы «Спас Вседержитель на престоле, с евангельскими сценами»: Пир в доме Симона Фарисея; Преображение. 1680-е гг. ГРМ

662. Семен Спиридонов. Спас Вседержитель. Деталь иконы «Спас Вседержитель на престоле, с евангельскими сценами». 1680-е гг. ГРМ

663. Федор Зубов. Илья пророк в пустыне. 1672 г. Ярославский художественный музей

664. Чудо св. Георгия о змие. Конец XVII – начало XVIII в. Из села Юрьев-Наволок на Северной Двине. Архангельский музей изобразительных искусств

665. Царь Давид. Фронтиспис к Псалтири в стихах, Симеона Полоцкого. Москва, 1681 г. Гравюра Афанасия Трухменского по рисунку Симона Ушакова

666. Беседа преподобного Варлаама с индийским царевичем Иоасафом. Фронтиспис к Истории о Варлааме и Иоасафе, Симеона Полоцкого

667. Лист Сийского Евангелия с миниатюрами «Жены мироносицы у Гроба», «Иосиф Аримафейский и Никодим перед Пилатом». 1693 г. БАН, Археогр. Комиссия, № 139. Л. 99 об.

668. Потрет князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского. 1630-е гг. ГТГ

669. Портрет царя Федора Алексеевича. 1686 г. ГИМ

Библиография

История науки. Общие вопросы

Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век М., «Искусство», 1986.

Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., «Индрик», 2006.

Сахаров И. Исследования о русском иконописании. СПб., 1849. Кн.1, 2.

Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. СПб, 1903.

Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания. СПб, 1906.

Буслаев Ф.И. Сочинения. Т. 1. СПб., 1908; Т.2. СПб., 1910; Т.3. Л., 1930.

Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII века // История русского искусства /Под ред. И.Грабаря. Издательство Кнебель, [М., 1913]. Т.6.

Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1913.

Игорь Грабарь. О древнерусском искусстве. М., «Наука», 1966.

Анисимов А.И. О древнерусском искусстве: Сборник статей / Сост. Г.И. Вздорнов. М., 1983.

Жидков Г.В. Московская живопись середины XIV века. М., РАНИОН, 1928.

Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М., ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.

Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М., Л., «Искусство», 1941.

Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.; Л., «Искусство», 1947.

История русского искусства. М., Издательство АН СССР. Т. 1. 1953; Т. 2. 1954; Т. 3. 1955; Т. 4. 1959.

Очерки русской культуры XIII–XV веков. Ч. 2. Духовная культура. М., Издательство МГУ, 1970.

Очерки русской культуры XVI века. М., Издательство МГУ, 1977.

Очерки русской культуры XVII века. М., Издательство МГУ, 1979.

Лифшиц Л. Русское искусство X–XVII веков. М., «Трилистник», 2000.

Древнерусское искусство [Сборник статей]. 1963–1989 – М., «Наука»; 1993 – М., Российский институт искусствознания; 1995–2004 – СПб, «Дмитрий Буланин». [С 1963 по 1980 г. – под грифом Института истории искусств Министерства культуры СССР, с 1980 по 1989 г. – под грифом Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР, с 1995 г. под грифом Государственного института искусствознания Министерства Культуры Российской Федерации]

Искусство христианского мира. [Сборник статей.] Вып. I–IX. М., Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт (с 2005 г. – Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет). Факультет Церковных художеств. 1996–2005.

Монументальная живопись

Анкудинова Е.А., Мельник А.Г. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле. М., «Северный паломник», 2002.

Блажевская С.Е. Церковь Богоявления в Ярославле. Москва, «Северный паломник», 2002.

Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., «Искусство», 1984.

Бусева-Давыдова И.Л., Рутман Т.А. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., «Северный паломник», 2002.

Вздорнов Г.И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок 1378–1678. М., «Искусство». 1976.

Вздорнов Г.И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., «Искусство», 1983

Вздорнов Г.И. Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., «Искусство» 1989.

Голубева И.Б., Сарабьянов В.Д. Собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. М., «Северный паломник», 2002.

Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., «Искусство», 1973.

Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. С приложением статьи А.А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. М., «Искусство», 1960.

Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., «Искусство», 1961.

Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., «Искусство», 1966.

Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. С приложением статьи В.И. Левицкой о палитре Михайловских мозаик М., «Искусство», 1966.

Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб., «Дмитрий Буланин», 2004.

Нерсесян Л. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М., «Северный паломник», 2006.

Никитина Т.Л. Церковь Воскресения в Ростове Великом. М., «Северный паломник», 2002.

Никитина Т.Л. Церковь Иоанна Богослова в Ростове Великом. М., «Северный паломник», 2002.

Никитина Т.Л. Церковь Спаса на Сенях в Ростове Великом. М., «Северный паломник», 2002.

Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи. СПб., «Арс», «Дмитрий Буланин», 2002.

Сарабьянов В.Д. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. М.. «Северный паломник», 2002

Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., «Северный паломник», 2002.

Сарабьянов В.Д. Георгиевская церковь в Старой Ладоге. М., «Северный паломник», 2003.

Сукина Л.Б. Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. М., 2002.

Федорычева Е.А. Церковь Николы Надеина в Ярославле. М., «Северный паломник», 2003.

Церковь Св. Георгия в Старой Ладоге / Автор-составитель В.Д. Сарабьянов. М., «Прогресс-Традиция», 2002.

Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород, «Дмитрий Буланин», 1999.

Царевская Т.Ю. Никольский собор на Ярославовом Дворище в Новгороде. М., «Северный паломник», 2002.

Царевская Т.Ю. Церковь Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. М., «Северный паломник», 2002.

Иконопись

Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М., «Искусство», 1978.

Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., «Искусство», 1966.

Антонова .И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [Государственной Третьяковской галереи]: Опыт историко-художественной классификации. М., «Искусство», 1963. Т. 1, 2.

Балдин В.И., Манушина Т.Н. Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М., «Наука», 1996.

Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М., «Северный паломник», 2003

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. 1. Древнерусское искусство X –начала XV века. М., «Красная площадь», 1995.

Иконы Владимира и Суздаля. М., «Северный паломник», 2006.

Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., «Северный паломник». 2003.

Иконы Мурома. М., «Северный паломник», 2004.

Иконы Пскова. М., «Северный паломник», 2006.

История иконописи. VI–XX века. Истоки. Традиции. Современность. М., «Арт-БМБ», 2002.

Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. Иконопись, книжная миниатюра и орнаментика. XIII – начало XVII века. СПб., «Искусство-СПб.», 1992.

Кызласова И.Л. Русская икона XIV–XVI веков: Государственный исторический музей, Москва. Л., «Аврора», 1988.

Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., «Искусство», 1983.

Лифшиц Л.И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV века.

Становление местной художественной традиции. М., «Северный паломник», 2004.

Масленицын С.И. Ярославская иконопись. М., «Искусство», 1973.

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / Сост. А.А. Салтыков. Л., «Художник РСФСР», 1981.

Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., «Искусство», 1977.

Новгородская икона XII–XVII веков / Предисл. Д.С. Лихачева. Введ. В.К. Лауриной, В.А. Пушкарева. Л., «Аврора», 1980.

Полякова О.А. Шедевры русской иконописи XVI–XIX веков [Государственный музей-заповедник «Коломенское»]. М., «Арт-Родник», 1999.

Попов Г.В. Тверская икона XIII–XVI веков. СПб., «Аврора», 1993.

Попов Г.В., Рындина А.С. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века. М., «Наука», 1979.

Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией. М., «Искусство», 1980.

«Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. Л., «Palace Edition», 1995.

Псковская икона XIII–XVI веков / Сост. и автор каталога И.С. Родникова. Л., «Аврора», 1990. Розанова Н.С. Ростово-

Суздальская живопись XII–XVI веков. М., «Изобразительное искусство», 1970.

Рыбаков А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., «Галарт», 1995.

Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., «Наука», 1976.

Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век М., «Наука». 1982.

Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. Л., «Аврора», 1988.

Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века. М., «Северный паломник», 2004.

Книжное искусство и миниатюра

Библия 1499 года и Библия в синодальном переводе. С иллюстрациями. В десяти томах. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. Том 4. Псалтирь. М., Новоспасский монастырь, 1997; Том 7. Господа нашего Иисуса Христа Святое Евангелие от Матфея, Марка, Луки, Иоанна. М., Издательский отдел Московского Патриархата, 1992; Том 8. Деяния святых Апостолов. Послания святых Апостолов Иакова, Петра, Иоанна, Иуды. Послания святого Апостола Павла. Апокалипсис. М., Издательский отдел Московского Патриархата, 1992; Том 9. Приложения. Научное описание. М, Новоспасский монастырь, 1998.

Вздорнов Г.И. Исследование о Киевской Псалтири. М., «Искусство», 1978.

Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV века. М., «Искусство», 1980.

Попова О.С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., «Индрик», 2003.

Свирин А.Н. Искусство книги Древней Руси. XI–XVII вв. М., «Искусство», 1964.

Смирнова Э.С. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век М., «Наука». 1994.

Хризограф. Сборник статей к юбилею Г.З. Быковой. М., «Сканрус», 2003.

Хризограф. Вып. 2. М, «Сканрус», 2005.