



*Центры
художественной
культуры
средневековой
Руси*

Э. С. Смирнова

ИКОНЫ СЕВЕРО-ВОСТОЧНОЙ РУСИ

РОСТОВ ВЛАДИМИР КОСТРОМА
МУРОМ РЯЗАНЬ МОСКВА
ВОЛОГОДСКИЙ КРАЙ ДВИНА

Середина XIII — середина XIV века

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Centres of Medieval Russian Art

Engelina Smirnova

**ICONS
OF NORTHEASTERN
RUS'**

Rostov, Vladimir, Kostroma,
Murom, Ryazan, Moscow,
Vologda Region, Dvina

MID-THIRTEENTH TO MID-FOURTEENTH CENTURY

Moscow
Severny Palomnik

2004

*Центры художественной культуры
средневековой Руси*

Э.С. Смирнова


ИКОНЫ СЕВЕРО-ВОСТОЧНОЙ РУСИ

Ростов, Владимир, Кострома,
Муром, Рязань, Москва,
Вологодский край, Двина

СЕРЕДИНА XIII — СЕРЕДИНА XIV ВЕКА

Москва
Северный
Паломник

2004

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»
 № 0160

УДК 75 046 3 23(470)
ББК 85.147(2пос)
С50

Редакционная коллегия: А.И. Комеч, Л.И. Лифшиц, В.Д. Сарabyанов

Рецензенты: Г.В. Попов, О.С. Попова

Часть исследования подготовлена в рамках научно-исследовательского проекта «Русская икона в православной культуре», поддержанного РФФИ (с 1995 г. — РГНФ) (проект № 93-06-10421).

Автор и издательство благодарят доктора Мирослава Лазовича (Женева), известного византиниста и антиквара, знатока и ценителя православной культуры Средневековья, предоставившего значительную часть средств для публикации книги.

Смирнова Э.С.

С 50 Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII — середина XV века.

— М.: Северный паломник, 2004. — 512 с.: ил.

ISBN 5—94431—125—8

Книга посвящена искусству одного из крупных регионов Древней Руси, который получил условное историческое название «Северо-Восточная Русь». К XIII—XIV вв. в этом крае выросли крупные города — Ростов, Владимир, Ярославль, Кострома, Рязань, Муром, укрепилась и возвысилась Москва. Долгое время считалось, что в XIII—XIV вв. художественная жизнь сохранялась только в Новгороде и Пскове, тогда как в Северо-Восточной Руси она была прервана татаро-монгольским нашествием 1230—1240-х годов и установившимся вслед за тем игом. Однако изучение произведений из этого региона показывает, что XIII—XIV вв. были не лакуной, а плодотворным временем для истории русской культуры, которая сумела сохранить домонгольскую традицию и вновь войти в мир византийской культурной общности.

В книге собраны произведения из музеев разных городов России. Многие иконы совсем недавно попали в поле зрения исследователей. К ним относятся и новооткрытые памятники из российских и зарубежных частных собраний. Наряду с иконами в книгу включены три уникальные лицевые рукописи. Эти произведения впервые позволяют охарактеризовать художественную жизнь большого края, который сыграл выдающуюся роль в становлении искусства Москвы и русской культурной традиции в целом.

Издание рассчитано как на специалистов, так и на широкий круг читателей, интересующихся историей национальной культуры.

ISBN 5—94431—125—8

© Э.С. Смирнова, 2004

© Издательство «Северный паломник», 2004

© Перевод резюме Кэтли Кук, 2004

ОТ АВТОРА

Серия «Центры художественной культуры средневековой Руси» была создана для того, чтобы выявить все доступные в настоящее время произведения одного из художественных центров за определенный период, представить подробный комментированный каталог этих памятников, а на основе этого — осветить явление в целом, с его истоками и традициями, своеобразием и связями, и установить его место в истории русской культуры. Ни один том данной серии (всего их вышло пять¹), не мог быть написан без большой предварительной работы в музейных и библиотечных фондах, без консультаций с многочисленными специалистами.

Данный том, посвященный одному из самых темных периодов истории русской культуры, было особенно трудно подготовить из-за разрозненности произведений и слабой изученности подавляющего большинства памятников. Речь в книге идет не об одном или нескольких центрах, а о большом регионе. Созданные там произведения разбросаны по многим хранилищам. Автор выражает свою искреннюю признательность А.С. Косцовой (Гос. Эрмитаж), А.А. Мальцевой (ГРМ), Г.В. Сидоренко и И.А. Кочеткову (ГТГ), И.Я. Качаловой и Е.Я. Осташенко (Музей-заповедник «Московский Кремль»), О.А. Суховой (Муромский музей), В.И. Вахриной (Музей-заповедник «Ростовский кремль»), В.В. Горшковой и О.Б. Кузнецовой (Ярославский художественный музей), Н.А. Грязновой (Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), Г.С. Клоковой (Православный Свято-Тихоновский Богословский институт), О.А. Князевской и А.А. Турилову (Археологическая комиссия РАН), а также сотрудникам Отдела истории древнерусского искусства Гос. Института искусствознания за бескорыстную помощь в процессе создания работы и в ее обсуждениях.

Я хотела бы особо отметить ту дружескую поддержку, которую оказали мне двое моих коллег. Это прежде всего А.А. Турилов, с готовностью откликнувшийся на мои многочисленные вопросы и просьбы. Он был не только надежным консультантом в сфере палеографии надписей, но и щедрым помощником в разрешении сложных источниковедческих проблем. В этой книге ему принадлежат специальные этюды, изданные в виде приложений к статьям каталога: о времени возникновения Михаила Архангельского монастыря в Устюге (*кат. № 5*), о датировке надписей иконы «Вознесение пророка Ильи» (*кат. № 11*), об особенностях рукописи Федоровского Евангелия (*кат. № 29*). Большую благодарность я испытываю к А.С. Преображенскому, который явился скрупулезным редактором, строгим контролером, компетентным читателем и острым критиком рукописи.

¹Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976; Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. М., 1979; Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982; Смирнова Э.С. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 1994; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл. XI—XV века / Отв. ред. И.А. Стерлигова. М., 1996.

ВВЕДЕНИЕ. КРУГ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ И ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ РАМКИ. ИСТОРИОГРАФИЯ И ПРОБЛЕМАТИКА

«Темное» столетие после
татаро-монгольского нашествия

В истории русского средневекового искусства есть период, который до сих пор остается, пожалуй, самым темным и малоизученным. Это столетие от середины XIII до середины XIV в., между татаро-монгольским нашествием и возвышением Москвы при митрополите Алексее (1354–1378) и великом князе Дмитрии Ивановиче Донском (1362–1389).

Проблема соединительного звена между двумя великими этапами русской истории — «домонгольским», в котором главную роль играл Киев или его политическое наследие, и «московским» — занимала умы крупнейших русских историков — Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева, В. О. Ключевского. Однако оценка этого периода долго была крайне пессимистичной. В наиболее острой форме это выразил В. О. Ключевский, писавший, что после татарского нашествия в XIII в. народ был надолго повергнут «в мертвенное оцепенение», и только «к половине XIV в. просло поколение, начавшее отвлекать от страха ордынского, от нервной дрожи отцов при мысли о татарине»¹.

В обеих «Историях русского искусства», выпущенных при участии И. Э. Грабара в 1910-х и 1950-х годах, этот период не получил освещения. В первом из двух изданий (автор разделов П. П. Муратов) сразу после живописи домонгольского периода рассматривается искусство XIV в., преимущественно второй его половины. Роль хранителя традиций Киевской Руси отводится Новгороду, и весь период XIV–XV вв. трактуется как «новгородский», когда, по мнению П. П. Муратова, «на Руси не было другой живописной школы, кроме новгородской»². Даже в следующей версии «Истории русского искусства» (т. 1 — 1953 и т. 3 — 1955 г.; автор разделов о живописи — В. Н. Лаазарев) проблема «моста» между домонгольским и «рублевским» периодами в истории русской живописи не была решена.

Единственным регионом, которому исследователи отводили активную культурную роль в XIII–XIV вв., долгое время оставался Новгород. Его памятники, созданные в период от середины XIII до середины XIV в., в частности знаменитые красочные иконы, составляют как бы тоненький ручеек неиссякающей традиции. Однако памятников Новгорода для демонстрации культурной преемственности явно недостаточно, поскольку давно ясен специфический характер местной культуры, уходящей от классических норм византийского искусства, напоенной народными соками и всегда составлявшей лишь одно из направлений эволюции, которым этот процесс не исчерпывался. Другое, не менее важное направление было связано с искусством «Залеской» Руси. Киевская традиция получила продолжение в землях, располагавшихся к северо-востоку от Киева, активно развивавшихся в XII в. и сохранивших жизненный тонус, несмотря на татарское разорение XIII в. Московское искусство возникло именно на основе этой традиции, а не на базе Новгорода.

Нюансы современного этапа в изучении русского искусства середины XIII — середины XIV в. состоит в появившихся возможностях заполнить лакуну и показать преемственность искусства зрелого XIII в. по отношению к искусству домонгольских центров и возродившегося после татарского нашествия Ростова.

Новые возможности возникли в связи с двумя основными факторами. Первый из них — рост числа произведений благодаря новым находкам, реставрационным раскрытиям и уточнению атрибуций. Второй фактор — развитие мировой византистики, иное, чем прежде, понимание процессов, происходивших в культуре византийского мира XIII–XIV вв., будь то вечно пульсирующая классическая традиция столичного искусства или, в особенности, искусство периферийных центров. Исследования О. Демуса и С. Радойчица 1950-х годов, публикации памятников

¹ Ключевский, 1990. С. 65, 66.

² Муратов, [1913] С. 237.

Новгород и «Залеская» Русь

Новые перспективы для изучения русского
искусства XIII — середины XIV в.

Греции и Кипра, Сербии и Болгарии, Македонии и Афона, напряженная работа византийцев на протяжении второй половины XX в. кардинально изменили представление о художественной культуре православного мира XIII—XIV вв.³

Мы надеемся показать, что представления историков русской культуры о лакуне между искусством домонгольского периода и развитого XIV в. не соответствуют действительности. Изучаемый материал свидетельствует также и о том, что в развитии русской культуры XIII—XIV вв. была своего рода симметрия: активная художественная жизнь, с ее разветвленной эволюцией, имела место не только на северо-западе, т. е. в Новгороде и во Пскове, но и в северо-восточных областях Руси.

Хронологические рамки изучаемого периода трудно определить в виде конкретных дат. В качестве его нижней границы можно указать приблизительно 1250-е годы, когда намечаются первые признаки восстановления культурной жизни, появляются сведения хотя бы о первичном ремонте запустевших храмов. Верхней же границей служит начало правления митрополита Алексея (1354—1378), т. е. тот период, когда на Руси, и особенно в Москве, уже готовился, хотя еще не наступил, необычайный художественный расцвет, во времени соответствовавший так называемому позднелеологовскому периоду в византийском искусстве и оставивший после себя целую вереницу выдающихся произведений иконописи.

В данной работе для более полной характеристики искусства локальных центров первой половины — середины XIV в. рассматриваются некоторые провинциальные иконы (например, из Вологодского края), созданные, возможно, ближе к концу XIV в. Они несут на себе отпечаток более ранних этапов развития стилия и не отражают основных особенностей позднелеологовского искусства.

Географические границы исследования носят несколько размытый характер. Для данной работы наиболее важны памятники тех земель, которые некогда составляли ядро великого княжества Владимирского, но после кончины Всеволода Большое Гнездо в 1212 г. стали быстро дробиться. Ко времени татарского нашествия этот процесс зашел довольно далеко. Достаточно взглянуть на карту Северо-Восточной Руси в 1236 г., чтобы убедиться в мелком дроблении когда-то могущественного княжества. Картина стала еще драматичнее ко времени около 1270 г.⁴ Неоднократные изменения претерпевала и епархиальная принадлежность этих территорий.

Важно, однако, отметить, что, несмотря на политические и церковно-иерархические изменения, единство местной культуры и ее преемственность сохранились на протяжении многих десятилетий. Нюансы в развитии культуры на территории бывшего Владимирского княжества зависели не от преходящих обстоятельств, а от совокупности традиций и исторической ситуации: во второй половине XIII в. главным центром оказывается Ростов и выросший рядом с ним Ярославль, а с 1299 г. совсем особую роль играет Владимир — местопребывание митрополита и потому, вероятно, наиболее широко раскрытое «окно» для художественных контактов с Византией. То немногое, что удастся узнать о землях Поволжья — Костроме, Городец и Нижнем Новгороде, — как будто указывает на родство их культуры с культурой основной территории края — Ростово-Суздальской земли.

Иначе приходится оценивать художественное наследие князств, находившихся к югу от Ростова — Рязанского и Муромского. Возвратившись к жизни после разрушительного Батыева разорения, эти княжества в первой половине XIV в., вероятно, стали значительными художественными центрами со своеобразной культурой: немногие происходящие отсюда произведения принадлежат к традиции, отличающейся от той, что сложилась в Ростове и близких к нему землях. Вместе с тем, между художественной культурой Ростова, с одной стороны, и Мурома с Рязанью, с другой, существовала перекличка, выразившаяся в ряде стилистических совпадений. Поэтому мы считаем возможным включить в данное исследование рязанское и муромское произведения. Однако в нашей книге не рассматриваются памятники Твери, поскольку им посвящен отдельный том этой серии.

Один из главных, и вместе с тем один из самых трудных сюжетов данной работы — раннее искусство Москвы. Сложность его изучения связана с контрастом между относительным обилием письменных сведений и скудостью сохранившихся

Хронологические рамки

Географические границы

Единство местной культуры. Ростов и другие земли

Рязань и Муром

Раннее искусство Москвы

³ См. примеч. 61—66.

⁴ Кучкин, 1984 С. 102, 123.

памятников с достоверно московским происхождением. Немалые трудности возникают и при интерпретации московской культуры, в которой переплелись две совершенно разные тенденции. Зародившись в недрах среднерусских земель, в окружении Владимира и Суздалья, Ростова и Ярославля, и питаясь местным наследием XIII в., Москва уже в первой четверти XIV в., во времена митрополита Петра, уделявшие ей особое внимание, могла получить доступ к византийским импульсам, к идеям и формам современного византийского искусства. Константинопольский вклад в культуру Москвы становится особенно значительным с 1340-х годов, при митрополите Феогносте. С этой точки зрения искусство Москвы, во всяком случае в лице ее «провизантийских» произведений, оказывается своего рода инкрустацией в более традиционную культуру среднерусских областей.

Русский Север

Крупные русские центры — Новгород, Ростов, а затем и Москва — имели свои политические и хозяйственные интересы на Севере, которые актуализировались в период татарского нашествия и ига. Часть северных территорий, например, Белоозеро и Великий Устюг, находились под юрисдикцией Ростовской епархии. Очень велика была роль Ростова в культуре Вологодского края. В других районах, например, в некоторых землях на Северной Двине, имела место настоящая чересполосица владений Новгорода и Ростова, с которыми в 1340-х годах начинает конкурировать Москва. Похоже, что традиции среднерусской живописи — либо ростовской, либо московской — проникали и в погосты на реке Онеге, расположенные рядом с новгородской Обонежской пятиной. Во всех этих северных краях встречаются привозные произведения — из Новгорода, Ростова и Москвы, — но появляются и такие, которые были созданы местной культурой, развивавшей традиции того или иного крупного центра. В силу этих обстоятельств географические рамки данной работы приобретают причудливые очертания: от Ростова в сторону Вологды и Белоозера, Двины и Онеги отходят своего рода «языки». Древнейшие памятники этих мест принадлежат начальному периоду истории так называемых «северных писем», местного северного искусства, но они же оказываются неоценимым подспорьем для изучения живописи среднерусских княжеств.

Материалом для сравнения нам служат памятники других русских регионов: Новгорода, Пскова и Твери, а также немногочисленные произведения Южной и Западной Руси. Интенсивность открытий, происходящих в последние годы, в том числе и обнаружение новых русских икон XIII—XIV вв., может в дальнейшем уточнить наши выводы.

История изучения. Начальный этап

Первые проблески интереса к изучению иконописи отдельных областей и художественных центров Руси⁵, в том числе и среднерусских земель, как и множество других явлений из истории русского искусства, восходят к середине XIX в., к знаменитым книгам И. П. Сахарова⁶ и Д. А. Ровинского⁷. Обобщая опыт собирателей старообрядцев, эти авторы перечисляют множество «писем», называя среди них «суздальские», «московские», «устюжские» и некоторые другие, имеющие косвенное отношение к нашей теме. Разумеется, в то время не могло быть и речи о тонкой дефиниции местных художественных школ и тем более о расчленении эволюции этих школ на отдельные исторические периоды, а также о воссоздании картины развития русской культуры в XIII—XIV вв. Выделение «суздальских» писем отразило реалии XVIII—XIX вв. — деятельность замечательных старообрядческих иконописцев в селах неподалеку от Суздалья, и прежде всего в Палехе и Мстёре. Именно со славы старообрядческих мастеров связана устойчивость этого термина, получившего в XX в. романтический характер и не отражавшего реальности, поскольку, как известно, никакая «суздальская школа» иконописи в средневековой Руси не существовало.

Среди исследований середины XIX в. особое место занимает труд И. М. Снегирева, сделавшего первую попытку классификации древностей Москвы и в том числе ее икон⁸.

Вторая половина XIX в. стала для науки о русских древностях временем огромного взлета фактографических исследований, собирания сведений о памятниках. Представители университетской науки обеих столиц и местного краеведения внесли большой вклад в изучение средневековой культуры старинных русских областей.

⁵ Об истории изучения древнерусской живописи см.: *Вздорнов*, 1986.

⁶ *Сахаров*, 1849.

⁷ *Ровинский*, 1856. Книга в более полном виде была переиздана в 1903 г.

⁸ *Снегирев*, 1842—1845.

Изучение русских древностей во второй половине XIX — начале XX в.

Громадный материал, попавший в руки исследователей, — опубликованные документы, легенды и предания, тщательно описанные древности храмов и монастырей — конкретизировал представления о культуре Владимира⁹ и Ростова¹⁰, Ярославля¹¹ и Вологды¹², Костромы¹³ и Великого Устюга¹⁴, Белоозера¹⁵ и Двиньи¹⁶, Муром¹⁷ и Рязани¹⁸. Волна таких публикаций частично захватывает и начало XX в. В некоторых изданиях говорилось о наиболее примечательных древностях того или иного края, города, монастыря, села, о прославленных чудотворных иконах, среди которых встречались и интересующие нас памятники. Даже если это были всего лишь предания или, в лучшем случае, исторические сведения о памятниках, живописи которых в то время еще не была раскрыта от поздних поновлений, значение этих публикаций для изучения русской иконописи трудно переоценить.

В первые два десятилетия XX в., когда только что начались очень интенсивные работы по раскрытию древних икон от поновлений, были раскрыты некоторые памятники из среднерусских центров, а также из связанных с ними северных областей. Появились их публикации, причем уже не только историко-археологические, но и характеризующие художественные особенности этих икон¹⁹. «Серебряный век» русской культуры внес новизну в сам подход к изучению русских древностей, позволил увидеть в них поэтическое начало. Это сказалось и в трактовке среднерусских, вологодских и северных памятников, в появлении трудов, посвященных художественному ансамблю местной культуры²⁰. Именно с этих позиций был написан и замечательный очерк П. П. Муратова о древнерусской живописи для «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря²¹, хотя интересующий нас художественный круг в этой работе не был обозначен.

После 1917 г. появилась возможность тщательного изучения, а в некоторых случаях — раскрытия икон в храмах, на местах. Вскоре, вследствие закрытия многих храмов, возникла острая необходимость позаботиться о сохранности находившихся в них древних произведений, об их перемещении в музеи.

В деле сохранения и раскрытия памятников основные заслуги принадлежат замечательной группе реставраторов и исследователей, которую формально возглавлял И. Э. Грабарь и которая работала в составе Реставрационной комиссии Наркомпроса, а затем Центральных государственных реставрационных мастерских²². Огромную и еще не до конца оцененную роль сыграли участвовавшие в реставрационных работах замечательные исследователи древнерусской живописи В. Т. Георгиевский

Раскрытие и публикация икон в начале XX в.

Реставрационные работы советского периода

⁹ *Виноградов*, 1905; [*Косаткин*], 1906. Здесь и далее приводятся лишь отдельные примеры публикации по отдельным регионам

¹⁰ *Бычков*, 1886; *Титов*, 1891; *Титов*, 1905; *Титов*, 1911.

¹¹ *Титов*, 1883; *Головщиков*, 1889; *Владимир*, 1913

¹² Сказания Паисия Ярославова, 1861; *Суворов*, 1865; *Верюжский*, 1880; *Вяземский*, 1881; *Мерцарова*, 1889; *Степановский*, 1890; *Копылев*, 1895; *Спасо-Каменный*, 1895.

¹³ [*Баженов*], 1909.

¹⁴ *Савваитов*, 1848; *Ардашев*, 1857; *Голосов*, 1901; *Шляпин*, 1913; *Непешин*, 1915.

¹⁵ *Богословский*, 1865; *Успенский*, 1893; *Вонифатьев*, 1899

¹⁶ Акты Холмогорской и Устюжской епархий, 1890, 1894; Записки Северодвинского общества, 1917

¹⁷ *Добрынькин*, 1917

¹⁸ *Пискарев*, 1845; *Макарий*, 1863; *Добролюбов*, 1881—1891; *Антонов*, 1886; *Иероним*, 1889; *Н. С.*, 1908

¹⁹ Так, появились исследования о двух памятниках, которые, как сейчас ясно, выходят за хронологические рамки нашей темы, но в то время иногда считались более древними: статья о поразившей всех иконе «Св. Борис и Глеб», только что подаренной Н. П. Лихачевым Русскому музею, вместе со всем его собранием (см.: *Нерадовский*, 1914), и две статьи о вологодской «Богоматери Одигитрис» с текстом молитвы на полях (см.: *Рябушинский*, 1913; *Соболевский*, 1914, с датировкой иконы второй половиной XIV в. по палеографическим признакам надписи)

²⁰ См., например: *Шамирин*, 1912; *Эдинг*, 1913; *Макаренко*, 1914. Продолжением той же традиции стала книга И. В. Евадокимова, изданная уже при советской власти (см.: *Евадокимов*, 1921).

²¹ *Муратов*, [1913]

²² Сначала эта организация называлась Комиссией по сохранению и раскрытию памятников живописи при Всероссийской коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. О находках и реставрации того времени см.: *Вздорнов*, 1981. С. 306—330; *Вздорнов*, 1984; *Кызласова*, 2000. С. 184—247.

Кат. № 9

Кат. № 18, 10

Кат. № 6

Кат. № 8

Кат. № 12

Кат. № 23

Кат. № 13

Кат. № 3

Кат. № 15

Кат. № 28

Кат. № 7

и А. И. Анисимов. Деятельность этой организации началась в 1918 г., стала особенно активной на протяжении 1920-х годов и была искусственно оборвана в 1934 г. в результате закрытия ЦГРМ. Комиссия курировала и некоторые работы, проводившиеся с особо древними памятниками непосредственно в местных музеях. В 1918 г. во Владимире была раскрыта «Богоматерь Максимовская», в 1918–1919 гг. — «Спас Ярое око» в Успенском соборе Московского Кремля, в 1919 г. — «Спас оплечный» там же. В 1919 г. в Ярославле начинают раскрытие «Архангела Михаила», которое было завершено лишь в 1932 г. в ЦГРМ. В 1919–1920 гг. в Ярославле раскрывается «Богоматерь Умиление Толгская» («Толгская Вторая»). В 1920 г. делаются первые пробные раскрытия на «Сошествии во ад» из погоста Чученема на Северной Двине, на «Введении во храм» из погоста Кривое. В 1921 г. была взята на учет «Богоматерь Умиление Подкубенская», раскрытая (с сохранением поздней живописи в местах утрат) позже — в 1928–1930 гг. В 1925 г. была раскрыта «Богоматерь Умиление на престоле» («Толгская Первая»), в 1927 г. — «Богоматерь Умиление» («Толгская Третья»), в 1930 г. — «Богоматерь с младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николаем и Климентом», и, наконец, в 1932 г. — ростовский «Спас Нерукотворный». Найденные и раскрытые в этот период иконы составили почти половину тех памятников, которые рассматриваются в этой книге.

Никогда в руках реставраторов и исследователей не оказывалось одновременно столь большого количества неизвестных и первоклассных произведений. Если на первом месте по хронологии памятников и по значимости сделанных тогда открытий стояли домонгольские иконы, то перечисленные средне-русские и северные памятники XIII–XIV вв. открывали путь к пониманию художественной и общекультурной связи между домонгольским и «рублевским» периодами.

Уже в 1920-х годах исследователи стремились обобщить новые данные, включая появившиеся один за другим памятники в контекст истории искусства и сопоставить их с теми произведениями, которые были известны ранее. В первых публикациях новооткрытых икон — в замечательных, по значимости равных книгам, статьях И. Э. Грабаря²³ и А. И. Анисимова²⁴ — ясно прочитывается ощущение исчезнувшей, но целостной культуры Северо-Восточной Руси домонгольского и после-монгольского периодов, культуры, от которой остались лишь отблески и фрагменты. И. Э. Грабарь, сохраняя артистичность и выразительность слога, присущую авторам начала XX в., работавшим в рамках художественно-критического эссеизма, включил в свою статью главу «Новгород и Суздаль». Дав знаменитую характеристику Новгороду («Идеал новгородца — сила...»), Грабарь противопоставил ему «Суздаль» (термин почерпнут из старообрядческой практики и отражает романтическое восприятие иконописи Суздаля и его окрестностей). «Суздальское» искусство, пишет Грабарь, «неназойливо, проникнуто чудесным чувством меры и несравненным художественным тактом». Этот тезис иллюстрирует икона «Спас Вседержитель» из Ярославского музея, второй четверти — середины XIII в., написанная «как бы под сурдинку, мечтательно и скромно»²⁵.

Особенно остро поставили вопрос о реконструкции исчезнувших пластов русской и, прежде всего, раннемосковской культуры А. И. Некрасов и Г. В. Жидков. Они подошли к своей задаче по-разному. А. И. Некрасов в книге 1929 г.²⁶ постарался привлечь широкий круг памятников для воссоздания ранних страниц культуры Москвы в целом, включая архитектуру, живопись, книжную миниатюру, прикладное искусство. Основной его вывод — о многообразии истоков древней московской культуры и о том, что значительную роль в ее формировании сыграла культура не только северо-восточных земель, непосредственно окружавших Москву, но и западно-русских областей.

Если А. И. Некрасов очертил широкий «географический» фон проблемы, то Г. В. Жидков сосредоточил свое внимание на конкретных памятниках живописи ранней Москвы и на их связях с византийским искусством, т. е. на русской интерпретации византийских форм и традиций²⁷. Многие гипотезы этих ученых впоследствии

²³ Грабарь, 1926.²⁴ Анисимов, 1926/2; Анисимов, 1928.²⁵ Грабарь, 1926. Перездано: Грабарь, 1966/2 С. 160, 162.²⁶ Некрасов, 1929.²⁷ Жидков, 1928.Исследования И. Э. Грабаря
и А. И. Анисимова

Труды А. И. Некрасова и Г. В. Жидкова

не подтвердились. Однако обе книги, особенно книга Г.В. Жидкова, содержат подлинные прозрения и примечательны тем, что их авторы обладали панорамным мышлением. Поэтому они до сих пор служат источником идей и вдохновляют исследователей.

Мрачные политические обстоятельства 1930-х годов, борьба советского режима с религией и с самой исторической наукой определили почти полное молчание историков древнерусского искусства. Единственное исключение — книга А.И. Некрасова 1937 г.²⁸ Основанная на отвлеченных, хотя и острых, стилистических характеристиках, она, к сожалению, растворила памятники Северо-Восточной Руси между двумя процессами — развитием «репрезентативно-графического стиля XII—XIII в.» и «живописного стиля XIV в.».

Великая Отечественная война вынудила советскую власть изменить свою политику по отношению к древнерусской культуре. Возобновилось ее изучение. Почти одновременно с выходом книги В.Н. Лазарева «Искусство Новгорода» (1947)²⁹, с разницей в год, была защищена диссертация В.И. Антоновой «Памятники живописи Ростова Великого» (1948)³⁰. Обе работы были задуманы еще до войны и отражают возникшую тогда потребность в изучении вклада отдельных местных центров в историю древнерусской живописи. Работа В.И. Антоновой оказалась более узкой по содержанию, чем книга В.Н. Лазарева, но в ней впервые, хотя и пунктиром, были намечены контуры искусства Ростова, подчеркнута, даже несколько утрировано, его роль в сложении московской художественной культуры. Однако для характеристики ростовской живописи «монгольского времени», середины XIII—XIV вв.; как самостоятельного явления у В.И. Антоновой нехватало и произведений, и, пожалуй, веры в саму возможность его существования.

В военные годы и послевоенный период были сильны исторические ассоциации между событиями далекого XIII в. и обстоятельствами переживаемого времени, подчеркивались разрушительные последствия татарского ига. Вышедшая в 1951 г. «История культуры Древней Руси», которая охватывала только домонгольский период³¹, строилась на идее неповторимости и недосыгаемой высоты русской культуры X — первой трети XIII в. Несмотря на упоминания о «тяжком и упорном труде возрождения Руси в XIII—XIV столетиях»³², в среде историков сформировалось ошибочное, на наш взгляд, представление о глубоком разрыве между домонгольским периодом и культурой зрелого XIV — XV в.

Соответствующие разделы в «Истории русского искусства» (ее тома, посвященные Древней Руси, вышли в 1950-х годах) в основном опираются на иконы, открытые до войны, и, как нам кажется, отражают только что упомянутую идею о разрыве эпох в истории русской культуры. В разделе «Живопись Владимирско-Суздальской Руси», написанном В.Н. Лазаревым, к характеристике искусства Владимира и Ростова домонгольского периода подверстаны страницы об иконах «Богоматерь Умилиение на престоле», «Богоматерь Толгская» с поясным изображением, «Архангел Михаил» из Ярославля. В.Н. Лазарев отнес эти иконы к искусству Ярославля, которое, как теперь принято считать, в XIII—XIV вв. еще не было обособленным явлением³³. Вслед за ними упомянута «Богоматерь Федоровская», которая, согласно Лазареву, принадлежала к той же ярославской школе³⁴. Затем исследователю обращается к древнейшему искусству Москвы, представленному, по его мнению, иконой «Свв. Борис и Глеб» из собрания Н.П. Лихачева в ГРМ³⁵, которая в действительности создана уже во второй половине XIV в.

В своем очерке В.Н. Лазарев приводит высказывание И.Э. Грабаря, смысл которого сейчас кажется далеким от реальности из-за неисторичности понятия «Суздаль», хотя идея зависимости культуры Москвы от культуры северо-восточных княжеств верна: «Именно потому, что ранняя Москва была еще вполне суздальской,

Военные годы и послевоенный период

«История русского искусства» 1950-х годов

Кат. № 3. В

Кат. № 6

Кат. № 1

См. Предисловие к каталогу, № 5

²⁸ Некрасов, 1937.

²⁹ Лазарев, 1947/1.

³⁰ Антонова, 1948.

³¹ История культуры Древней Руси, 1951. Т. 2.

³² Воронин, Тиханова, 1951. С. 530.

³³ Лазарев, 1953/2. С. 492—494.

³⁴ Там же. С. 496.

³⁵ Там же. С. 500, 502, 504.

даже, может быть, более суздальской, чем сам Суздаль, ранние московские памятники мы вправе рассматривать как поздние суздальские»³⁶.

Расплывчатыми выглядят контуры иконописи среднерусских земель и Москвы интересующего нас времени и в третьем томе этой же «Истории русского искусства». Там эти художественные явления рассматриваются в двух разделах, причем памятники, которые были к тому времени известны в немалом количестве, не образуют, в изложении авторов, целостной картины художественной жизни с ее эволюцией, и образ культуры оказывается фрагментаризированным, раздробленным»³⁷.

Новый этап в собирании материала, а, следовательно, и в изучении древнерусской иконописи, начался приблизительно в конце 1950-х годов, в чем отразились, с небольшим опозданием, значительные перемены в политической ситуации страны, наступление «оттепели». Возобновился поиск древних икон и их раскрытие. Основным источником находок стали теперь музейные фонды, а также церкви и часовни в отдаленных районах, на Севере и в глубокой провинции. Для истории искусства некоторых среднерусских центров, а также их северных провинций, эта работа принесла большие успехи.

Первой ласточкой новых открытий стала реставрация «Троицы» из Успенского собора Московского Кремля, начатая в 1945 г. Результаты работы, к сожалению, не продолженной и до сих пор, стали общим достоянием лишь в 1956 г.³⁸ В 1961–1967 гг. в ГЦХРМ была осуществлена повторная реставрация «Богоматери Максимоваской», благодаря чему ее первоначальная живопись выявилась лучше. Раскрывались и совершенно неизвестные ранее, недавно найденные иконы. В 1958–1960 гг. в Гос. Эрмитаже была раскрыта основная часть икон только что привезенного деисусного чина из погоста Вазенцы на Онеге. С 1958 по 1968 г. в ГЦХРМ раскрывался «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга (ГРМ). С 1962 по 1974 г. в ГЦХРМ проходила повторная реставрация «Богоматери Умиление Подкубенской» (Вологодский музей) с удалением поздних дополнений. В 1966 г. в ГПт раскрыли только что найденную икону «Спас Нерукотворный» из села Новое на севере Ярославской области (ГТГ), а в 1966–1971 гг. в ГЦХРМ — икону «Спас Нерукотворный; Христос во гробе» из Княжострова (Архангельский музей). В 1970–1972 гг. расчищались двусторонняя икона с Евстафием и Феклой (Музей-заповедник «Ростояский кремль»). В 1974 г. в Вологодском музее прошла повторную реставрацию «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николаем и Климентом». В 1986–1990 гг. в Межобластной научно-реставрационной художественной мастерской в Москве раскрывалась «Богоматерь Умиление (Страстная)», только что обнаруженная в фондах Калезинского музея. В 1989 г. была раскрыта «Богоматерь Одигитрия» из Рязани (Рязанский музей). С 1990-х годов в Гос. институте реставрации раскрывается «Св. Никола» из фондов Муромского музея. В 1990-х годах в поле зрения музейных сотрудников и историков искусства попали две иконы XIV в. с изображением Сошествия во ад — обе из села Пёлтасы Вологодской области (ныне в частных собраниях). В 2000 г. в собрании В.А. Логвиненко появились две замечательные иконы: «Вознесение пророка Ильи» конца XIII — первой трети XIV в. и «Св. Никола, с житием» середины — третьей четверти XIV в.

В 1960-х годах разворачивается активная выставочная деятельность. Как известно, уже в 1920-х годах блестящие результаты работы реставраторов, возглавлявшихся И.Э. Грабарем, неоднократно демонстрировались внутри страны и за рубежом (наиболее знаменита Выставка древнерусской живописи, показанная в 1929–1933 гг. в Германии, Австрии, Англии и США)³⁹. Эта деятельность возобновилась: помимо отчетных реставрационных выставок, особенно активно проводившихся в 1960–1970-х годах, а также выставок, отражавших экспедиционно-собирательскую работу музеев, было организовано несколько тематических, посвященных искусству местных центров, в том числе имеющих отношение к нашей теме. Это были выставки «Ростово-Суздальская школа живописи», устроенная в Третьяковской галерее в 1966–1967 гг.⁴⁰, «Живопись Ростова Великого», проведенная в Москве

³⁶ Грабарь, 1926. С. 65. Цит по кн.: Лазарев, 1953/1. С. 498.

³⁷ Воронин, Лазарев, 1955. С. 7–32; Лазарев, 1955. С. 71–81.

³⁸ Художественные памятники, 1956. С. 37. Илл. 13.

³⁹ См. ее каталог: Denkmäler, 1929.

⁴⁰ Ростово-Суздальская школа живописи. Москва, 1966–1967 гг. (каталог: Ростово-Суздальская школа, 1967).

Роль периода «оттепели»
Новый этап собирания и раскрытия
памятников иконописи

Кат. № 17

Кат. № 9

Кат. № 14

Кат. № 5

Кат. № 13

Кат. № 22

Кат. № 21

Кат. № 4

Кат. № 28

Кат. № 2

Кат. № 16

Кат. № 15

Кат. № № 26, 27

Кат. № 11

Кат. № 20

Выставки 1960–1990-х годов

в 1973 г.⁴¹, выставка ярославских икон⁴², а также ряд выставок, посвященных искусству Вологодского края — в 1976⁴³, 1977⁴⁴ и 1990 гг.⁴⁵ Последними акциями такого рода стали две выставки в Москве — «Искусство Рязанских земель» в 1993 г.⁴⁶ и «Северные письма» (из собрания Архангельского музея изобразительных искусств) в 2000 г.⁴⁷

Вслед за выставками и их каталогами появились альбомные публикации икононого наследия того или иного края, как правило, с подробными аннотациями и обобщающими вступительными статьями. Выделяются исследования Н.В. Розановой о «ростово-суздальской» иконописи⁴⁸, А.А. Рыбакова — об искусстве Вологодского края⁴⁹, С.И. Масленицына — о памятниках Ярославля и Костромы⁵⁰. Особое место занимает книга М.А. Реформатской о северных иконах⁵¹. В эти же десятилетия выходят многочисленные путеводители по древнерусским городам, прежде всего книги из так называемой «белой серии» издательства «Искусство», где большое место уделяется памятникам того или иного региона и характеристике местной культуры⁵².

Базовыми работами для изучения нового материала, а также для интерпретации ранее известных произведений являются статьи и книги монографического или проблемного характера, принадлежащие главным образом Г.И. Вздорнову и О.С. Половой, где отдельные памятники ставятся в историко-художественный контекст⁵³. Попытка характеристики русской художественной культуры XIII в., в том числе живописи Северо-Восточной Руси, была предпринята в кратком очерке Л.И. Лифшица, предложившего периодизацию искусства этого времени и указавшего на непрерывность ростовской традиции⁵⁴.

Разумеется, виднейшее место в публикационной деятельности принадлежит двум каталогам крупнейшей отечественной иконной коллекции — собрания Государственной Третьяковской галереи. Оба каталога уделяют большое внимание памятникам среднерусских центров и северных областей⁵⁵.

В 1990 — начале 2000-х годов публикация новых памятников и накопление связанных с ними исторических фактов, как правило, происходит уже не в форме фундаментальных каталогов и парадных альбомов, а в виде множества сравнительно небольших статей в многочисленных изданиях, выходящих при музеях древних русских городов⁵⁶. Эти сборники содержат не только сведения о новых памятниках и комментарии к ним, но и предлагают массу исторических данных, образующих атмосферу эпохи, тех исторических условий, в которых создавались древние произведения того или иного края.

Альбомные публикации

Монографии, статьи, каталоги музейных собраний

Публикации 1990 — начала 2000-х годов

⁴¹ Живопись Ростова Великого. Москва, 1973 г. (каталог: Живопись Ростова Великого, 1973).

⁴² Ярославская иконопись XIII—XVIII веков. Ярославль, 1981 г. (каталог: *Болотоцаев*, 1981).

⁴³ Живопись Вологодских земель XIV—XVIII веков. Москва, 1976 г. (каталог: Живопись Вологодских земель, 1976).

⁴⁴ Древнерусская живопись. Новые открытия. Выставка реставрационных работ художника-реставратора Н.И. Фельшicina. Вологда, 1977 г. (каталог: Древнерусская живопись, 1977).

⁴⁵ Искусство земли Вологодской XIII—XX веков. Москва, 1990 г. (каталог: Искусство Рязанских земель, 1990).

⁴⁶ Искусство Рязанских земель. Москва, 1993 г. (каталог: Искусство, 1993).

⁴⁷ Северные письма. Собрание Архангельского музея изобразительных искусств. Москва, 2000 г. (каталог: Северные письма, 1999).

⁴⁸ [Розанова], 1970.

⁴⁹ Рыбаков, 1980; Рыбаков, 1995.

⁵⁰ Масленицын, 1969; Масленицын, 1973/2; Масленицын, 1983.

⁵¹ Реформатская, 1968.

⁵² Например: Иванова, 1964; Добровольская, 1968; Михайловский, Ильяево, 1969; Бочаров, Выголов, 1979; Бочаров, Выголов, 1983 и др.

⁵³ Вздорнов, 1969; Вздорнов, 1970/1; Вздорнов, 1971/1; Вздорнов, 1972/1; Вздорнов, 1975; Попова, 1975; Вздорнов, 1977; Попова, 1977; Вздорнов, 1980/2; Попова, 1980.

⁵⁴ Лифшиц, 1989/1. С. 271—278.

⁵⁵ Антонова, Мневa, 1963. Т. 1; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995.

⁵⁶ Упомянем лишь некоторые издания, которые выходят в связанных с нашей темой городах: «Послушать историю...», 1995; Труды Ростовского музея, 1991; Сообщения Ростовского музея, 1991—2002. История и культура Ростовской земли, 1991—2002; Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотоцевой, 1997—2003; Уваровские чтения, 1990—2003.

Изучение рукописной книги

Помимо изучения икон во второй половине XX в. много было сделано в деле исследования рукописного наследия среднерусских областей, в том числе лицевых рукописей⁵⁷. И хотя в интересующем нас регионе сохранилось совсем немного манускриптов с миниатюрами, которые могли бы составить параллель иконам того же времени, появившиеся исследования позволили представить книжное искусство среднерусских центров, отражающее общий уровень местной культуры, ее традиции.

Изучение живописи первой трети XIII в. и искусств Новгорода и Пскова

Облик культуры центральных областей Руси начал проясняться в последние десятилетия и благодаря некоторым работам, касающимся искусства других центров XIII—XIV вв., особенно Новгорода, а отчасти — Пскова⁵⁸, а также благодаря формированию более отчетливых представлений о русской живописи «предмонгольской» поры, первой трети XIII в.⁵⁹

Исследования культуры Москвы

В связи с темой этой работы важно отметить, что изучалась и московская иконопись конца XIV в. Она оказалась столь полнокровной, разнообразной, художественно насыщенной, обладающей своим собственным неповторимым содержанием, что это не могло не убедить в наличии глубокой историко-культурной основы, обеспечившей расцвет культуры Москвы в позднепалеологовский период⁶⁰. Московская живопись конца XIV в., как и московская архитектура конца XIV — начала XV в., не являются «раннемосковскими» — это уже следующий за раннемосковским этап эволюции. Таким образом, интересующий нас период оказался как бы в обрамлении двух ярких художественных этапов русского искусства: с одной стороны, живописи первой трети XIII в., а с другой — искусства конца XIV в. Цель нашего исследования — выявить, что же было между этими этапами.

Достижения византистики

Есть еще один круг исследований, который дает сильный импульс для изучения русского искусства «монгольского» времени. Это работы в области византийского искусства XIII—XIV вв. Как известно, для понимания XIII века как особой, значительной эпохи в истории византийской культуры громадную роль сыграл XI Международный конгресс византистов в Мюнхене в 1958 г., на котором прозвучали доклад О Демуса⁶¹ и содоклад С. Радоичича⁶². Их блестящие работы, опиравшиеся прежде всего на изучение «монументального стиля» и эллинистических традиций византийского искусства второй половины XIII в., впервые, в совокупности с другими публикациями, показали значение искусства XIII в. как самостоятельного этапа в истории византийской живописи. Во второй половине XX в. прояснились многие обстоятельства и в развитии византийского палеологовского искусства, в том числе живописи первой половины XIV в. Наряду с исследованиями искусства Константинополя⁶³, неоценимую роль сыграли усилия югославских византистов, изучавших живопись Сербии и Македонии⁶⁴.

Византийские провинции

Для нашей темы особенно важным было открытие «другого искусства» — живописи византийских провинций XIII—XIV вв. — в результате публикации многочисленных памятников византийской периферии, сохранившихся отчасти в южнославянских странах⁶⁵, но, пожалуй, в наиболее значительном количестве — на территории Греции⁶⁶. Памятники византийской провинции, сами по себе неоднородные и отличающиеся по стилю от русских, показали, что в XIII—XIV вв. существовали не только

⁵⁷ Ророва, 1975 (перензвано: Лопова, 1983); Вадорнова, 1980/1; [Ророва], 1984; Сводный каталог, 1984; Сводный каталог, 2002. Работы, посвященные отдельным памятникам книжности, нами здесь не перечисляются.

⁵⁸ Вадорнова, 1973; Смирнова, 1976/2; Лопова, 1980; Лифшиц, 1997; Реформатская, 1997; Царевская, 1997; Гладышева, 1998; Гладышева, 2003.

⁵⁹ Ср. два сборника «Древнерусское искусство», посвященные этому периоду: Древнерусское искусство, 1972; Древнерусское искусство, 1988.

⁶⁰ Смирнова, 1988/1.

⁶¹ Demus, 1958/1.

⁶² Radojčić, 1958.

⁶³ Например: Underwood, 1966 Vol 1–3; The Karye Djami, 1975; Belling, Mango, Mouriki, 1978.

⁶⁴ Бурлић, 1973; русский перевод содержит достаточно подробную библиографию: Джурич, 2000.

⁶⁵ Ср. например: Мавродинова, 1974; Мавродинова, 1980; Бакалова, 1976.

⁶⁶ Такими, например, публикации стенописей и икон Пелопоннеса, Верии, Гераки, Киферы, и др.: Δρανδάκης, 1995; Παταξώτος, 1994; Παταξώτος, 1995; Μουσταπούλος, Δημητράκαλης, 1981; Χατζηδάκης, Μπίδα, 1997.

те течения, которые опирались на эллинистические традиции, но и иные, связанные с локальными корнями⁶⁷. Стало ясно, насколько насыщенной, содержательной и многогранной была художественная жизнь стран византийского мира в XIII—XIV вв.

Перед нами встает задача — реконструировать процесс эволюции искусства Северо-Восточных областей, уяснить роль отдельных художественных центров, уловить их взаимоотношения и отличия от искусства других русских земель — Новгорода, Твери, Пскова. Необходимо понять и то общее, что связывает русское искусство XIII—XIV вв. в единую картину национального художественного развития.

Речь идет о судьбе древнерусской культуры того периода, когда, казалось бы, «распалась связь времен», кончилась блестящая домонгольская эпоха, но еще не настало подлинное время Москвы как столицы Руси. Понять, что лежало между «киевским» и «московским» периодами, была ли между ними преемственность, а если была, то как она осуществлялась, одна из существенных задач нашего исследования.

Наконец, задачей работы является выяснение того места, которое занимает живопись средневековых центров в общей картине искусства византийского круга данного периода.

Для такого сложного, малоизученного, «темного» времени, каким были на Руси XIII и XIV столетия, произведения искусства, и в частности иконы, являются не только свидетельствами древней культуры, но и важными историческими источниками, иногда едва ли не единственными для понимания некоторых аспектов жизни русских земель, для выяснения их связей и традиций. Мы привлекаем для нашего исследования и другие виды источников: памятники архитектуры, книжники письменности, ювелирного мастерства.

В отличие от Новгорода, которому посвящена наибольшая часть уже опубликованных томов данной серии⁶⁸, Северо-Восточная Русь сохранила свои письменные источники гораздо хуже. Новгородская история документирована несколькими летописями, богатым актовым материалом, на нее проливают свет жития местных святых, тексты легенд и преданий. На территории компактно расположенного города сохранились мощные археологические пласты, местные храмы в той или иной степени изучены. Между тем, среди центров Северо-Восточной Руси даже Москва не сохранила достаточного числа письменных документов, не говоря уже о Ростове, Ярославле, Муроме, Рязани и огромных территориях Вологодского, Белоозерского краев, о землях на Северной Двине и о Ведином Устье.

Среди летописей нами привлекаются прежде всего Лаврентьевская⁶⁹, Троицкая, реконструированная М. Д. Приселковым⁷⁰, Устюжский летописный свод⁷¹, собранные в один том устюжские и вологодские летописи⁷², а также отдельные данные из других летописных сводов. Помимо этого немало сведений, косвенно полезных для изучения художественной культуры, содержит материал актов (иногда поздние документы проливают свет на ранние периоды)⁷³, грамот⁷⁴, житийная литература, сказания о чудотворных иконах.

В соответствии с методологией, установившейся в отечественной науке о древнерусском искусстве, и принципами серии «Центры художественной культуры средневековой Руси», мы рассматриваем произведения иконописи в трех основных аспектах: с точки зрения исторических данных, иконографии и стиля.

Базой исследования является подробный комментированный каталог икон, относящихся к нашей теме. Поскольку большим подспорьем для изучения живописи являются некоторые сохранившиеся лицевые рукописи тех же центров, к каталогу икон добавлены описания нескольких лицевых манускриптов.

⁶⁷ Новый взгляд на художественную культуру XIII в. отражен в посвященной ей сборнике «Древнерусское искусство» (Древнерусское искусство, 1997).

⁶⁸ См. их перечень в разделе «От автора».

⁶⁹ ПСРЛ. Т. 1 (Вып. 1. Л., 1926; Вып. 2. Л., 1927; Вып. 3. Л., 1928). Мы пользуемся репринтным изданием (М., 1997).

⁷⁰ Приселков, 1950.

⁷¹ Устюжский летописный свод, 1950.

⁷² ПСРЛ. Т. 37.

⁷³ Акты, 1952—1964. Т. 1, 3.

⁷⁴ Духовные и договорные грамоты, 1950.

Задачи работы

Источники

Летописи

Аспекты изучения

Сам ход исследования, обсуждение основной проблематики, а также выводы раскрываются во вступительном очерке, который, в свою очередь, разбит на соответствующие разделы-главы.

Подготовка этой книги завершается в период, когда фонд сохранившихся древнерусских икон стал с большой скоростью пополняться благодаря появлению новых, неизвестных ранее памятников, попадающих, главным образом, в частные коллекции и нередко переходящих из рук в руки благодаря тому реальному значению, которое приобрел в России антикварный рынок. Иконы из частных собраний, зафиксированные в данной книге, сравнительно недавно поступили из храмов, местонахождение которых далеко не всегда удается установить. Сами же они попали к владельцам через промежуточные звенья. Вполне вероятно, что где-то в частных коллекциях в России и за рубежом хранятся другие, неведомые нам иконы Северо-Восточной Руси XIII–XIV вв. Они могут обнаружиться столь же неожиданно, как вдруг нашлись три новгородские иконы второй половины XIII в. — «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» (ГРМ), «Сошествие во ад» и «Вознесение пророка Ильи» (обе в собрании банка «Интеза» в Венеции, Италия).

Общая оценка иконописи Северо-Восточной Руси, сделанная в этой книге, базируется на достаточно обильном материале. Однако при всех усилиях художественная история многочисленных городов и городков, земель и монастырей не может быть восстановлена в должной мере. Ее очертания местами остаются размытыми, а историческая ткань напоминает не плотное полотно, а скорее очень ажурное кружево или даже реденькую рогожу. Это, в свою очередь, в ряде случаев препятствует точной атрибуции произведений.

Фонд сохранившихся древнерусских икон нельзя считать окончательно определенным, полностью выявленным, он сохраняет некоторую зыбкость очертаний. Такую подвижность иконного фонда, которая оставляет надежду на пополнение числа памятников, нельзя было даже вообразить в начале 1970-х годов, когда была основана серия «Центры художественной культуры средневековой Руси» и когда ситуация казалась однозначной, стабильной и завершенной. Поэтому исследование данной темы далеко не окончательно, оно сохраняет перспективу на дальнейшие шаги, а высказанные в этой книге положения мы считаем лишь этапом в изучении предмета.

Частные собрания
Развитие антикварного рынка

Кат. №№ 11, 20, 26, 27

См. с. 52–54

Перспективы дальнейших исследований

ГЛАВА I.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIII ВЕКА. ИКОНОПИСЬ РОСТОВА

(кат. № № 1—8)

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА. СЕВЕРО-ВОСТОЧНАЯ РУСЬ В XIII ВЕКЕ

Чтение русских летописей, описывающих историю XIII в., позволяет почувствовать впечатляющий контраст между бурными событиями первой трети столетия и мрачным затишьем, наступившим после катастрофы 1230—1240-х годов¹.

Политическая ситуация, в которой оказалась Русь в первой трети XIII в., — дробление княжеств, междоусобные войны — резко ослабила ее обороноспособность. Однако эти обстоятельства отнюдь не исключали интенсивной культурной жизни, разнообразия художественных начинаний. Это относится не только к Новгороду, но и к южнорусским и западнорусским княжествам, а также к северо-восточным землям — прежде всего к Владимиру, Ростову, Ярославлю, Суздалью, Юрьеву-Польскому, т.е. к тем самым княжествам, которым грозил натиск кочевников и которые уже находились, не зная того, на грани гибели.

Оценивая происходившее, необходимо изначально иметь в виду, что в первой трети XIII в. русская культура в целом приобрела совсем иной характер по сравнению с культурой XII в. Изменения зависели не только от обстоятельств местной, русской истории, но и от серьезного перелома в развитии всей византийской культуры, который был связан с эволюцией духовной жизни и, косвенно, с тяжелой политической ситуацией — падением Константинополя в 1204 г. под натиском латинян и образованием Латинской империи, просуществовавшей вплоть до 1261 г. Сложная, многогранная, изысканная культура комниновской Византии постепенно прекращала свое существование. Это с наибольшей выразительностью проявилось в византийской живописи, где в первой трети XIII в. изменилась сама художественная система, выдвигая на первый план обобщение и подчеркнутую структурность форм вместо тонких нюансов искусства XII в.²

Аналогичные, если не более резкие сдвиги происходили и на Руси, где не могла не отразиться трагедия Византии 1204 г. После падения Константинополя ослабели налаженные политические и культурные связи между Русью и Византией. Изменилась и сама русская культура. Ушла в прошлое эпоха позитических образов ангелов конца XII в., многочисленных фресковых росписей, отражавших богатство стилистических оттенков византийской позднекомниновской живописи, и утонченной белокаменной архитектуры Владимиро-Суздальской Руси времен Андрея Боголюбского и Всеволода. Однако и в первой трети XIII в. в северо-восточных землях создавались произведения, по-прежнему пленявшие оригинальностью, значительностью содержания и разнообразием художественных решений.

В 1212 г., после смерти Всеволода Большое Гнездо, Владимиро-Суздальское княжество было разделено между его сыновьями: старший сын, Константин, получил Ростов, а второй, Юрий, — Владимир. В связи с этим разделилась и Ростовская епархия, в состав которой ранее входили Владимир и Суздаль. В 1214 г. князь Константин послал своего духовного отца Пахомия, игумена монастыря св. Петра (в Ростове)?, в Киев к митрополиту Матфею, который поставил его епископом

Политическая ситуация в первой трети XIII в.

Трагедия Византии 1204 г. и ее значение для русской культуры

Дробление Владимиро-Суздальского княжества

¹ Выделим несколько сравнительно недавних исследований, посвященных истории Руси XIII в.: Кучкин, 1984; Фенелл, 1989 (русский перевод книги: Fennell, 1983); Хорошкевич, Плигузов, 1989 С 5—32.

² Demus, 1958/1. С 26—27; Demus, 1988, P. 99—105. Pp. 29—32. Ряд проблем искусства византийского круга XIII в. обсуждается в кн.: Древнерусское искусство, 1997.

³ Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 2. С. 299, 615 (примеч. 141).

Ростовским (ЛЛ, стб. 438)⁴. В 1216 г., после смерти Пахомия, его сменил епископ Кирилл I (ЛЛ, стб. 439). Одновременно с поставлением Пахомия по приказу князя Юрия был поставлен первый епископ «Суждалю и Володимерю» — игумен монастыря Рождества Богородицы Симон (ЛЛ, стб. 438).

Дробление княжеств продолжалось и дальше. Драматизм ситуации лишь в некоторой степени компенсировался церковной политикой, в которой наблюдались не только центробежные, но и центростремительные силы. Усилилась роль высших иерархов — митрополита Киевского Кирилла, приезжавшего из Киева во Владимир (ЛЛ, стб. 448–449, 455–456)⁵, а также владимирского епископа Митрофана (1227–1238), бывшего игумена все того же Богородице-Рождественского монастыря во Владимире (ЛЛ, стб. 449, 463), и ростовского епископа Кирилла II (1230–1262), который до своей хиротонии тоже был игуменом этого монастыря и духовным отцом князя Василько Константиновича (ЛЛ, стб. 453, 456–457).

Простой обзор сообщений Лаврентьевской летописи, главного источника по истории средневеких земель в XIII в., дает представление о строительстве и украшении храмов за период, прошедший между кончиной Всеволода Большое Гнездо в 1212 г. и трагедией 1238 г.⁶ В 1213 г. князь Константин Всеволодович заложил новую церковь Богородицы (т.е. Успенский собор) в Ростове, взамен упавшего храма XII в. (ЛЛ, стб. 437). Ростовский Успенский собор был освящен лишь в 1231 г. новопоставленным епископом Кириллом II (ЛЛ, стб. 459). В 1214 г. тот же князь Константин начал строительство храма Бориса и Глеба «на своем дворе» в Ростове (ЛЛ, стб. 438). В 1218 г. он был торжественно освящен епископом Кириллом I (ЛЛ, стб. 442). В 1215 г. Константин заложил в Ярославле, также на своем дворе, Успенскую церковь (ЛЛ, стб. 438), а в 1216 г. — церковь Спаса, основав ярославский Спасо-Преображенский монастырь (ЛЛ, стб. 439). В 1224 г. эта церковь, завершенная сыном Константином Всеволодом, была освящена ростовским епископом Кириллом I (ЛЛ, стб. 447). В 1218 г. Константин Всеволодович построил во Владимире церковь Воздвижения Креста (ЛЛ, стб. 441).

В 1219 г. владимирский епископ Симон освятил собор Рождественского монастыря во Владимире, где в то время игуменом был Митрофан, будущий епископ (ЛЛ, стб. 444). Очевидно, освящение храма, построенного в 1192–1197 г. (ЛЛ, стб. 409, 413), было связано с какими-то ремонтными работами.

С 1220-х годов разворачивается строительная деятельность князя Юрия Всеволодовича, брата Константина. В 1221 г. он основал Нижний Новгород: «град на оусть Оки, и нарече имя ему Новъград» (ЛЛ, стб. 445). В 1222 г. Юрий заложил в Суздале церковь Рождества Богородицы на месте обветшавшего храма, построенного Владимиром Мономахом и епископом Ефремом (ЛЛ, стб. 445); в 1225 г. новый собор был освящен епископом Симоном (ЛЛ, стб. 447). В том же 1225 г. Юрий Всеволодович выстроил церковь Спаса в Нижнем Новгороде (ЛЛ, стб. 447). В 1228 г. напавшая на Нижний Новгород мордва сожгла уже появившийся к тому времени монастырь Св. Богородицы (Благовещенский?), основанный Юрием (ЛЛ, стб. 468), и «церковь, иже бе вне града» (ЛЛ, стб. 451).

В 1230 г. на арену строительства выходит еще один сын Всеволода Большое Гнездо — Святослав, который разрушает обветшавшую церковь Св. Георгия в Юрьеве-Польском, выстроенную еще его дедом Юрием Долгоруким, и расчищает место для нового здания (ЛЛ, стб. 455). Строительство нового храма, богато украшенного белокаменной резьбой, завершилось в 1234 г. (ЛЛ, стб. 460).

Далеко не все работы по украшению храмов попали в летопись. Назовем то, что известно. В 1230 г. «потшаньем» епископа Митрофана начали расписывать собор Рождества Богородицы в Суздале (ЛЛ, стб. 455), закончив работу в 1233 г. (ЛЛ, стб. 459–460). Тогда же собор был вымощен «моромором красным разноличным». В 1237 г. епископ Митрофан «исписа притвор святой Богородицы» во Владимире,

⁴ Здесь и далее даются ссылки на Лаврентьевскую летопись (ПСРЛ. Т. 1).

⁵ См. также *Макарий (Булгаков)*, 1995. Кн. 2. С. 664, 666.

⁶ Наиболее полные сведения о строительстве в Северо-Восточной Руси в первой трети XIII в. см.: *Воронин*, 1962. Т. 2; *Вагнер*, 1964; *Вагнер*, 1966; *Вагнер*, 1975; *Раппопорт*, 1982. С. 51–64; *Иоаннисин*, 1997. С. 21–37.

Строительство и украшение храмов

Строительная деятельность князя Юрия и Святослава Всеволодовичей

Украшение храмов в 1230-е годы

т. е. галерей Успенского собора (ЛЛ, стб. 460). В том же году епископ Митрофан предпринял и другие работы в этом храме: он «постави кивот в святей Богородице зборней, и оукраси его златом и сребром» (ЛЛ, стб. 460). Очевидно, речь идет о надпрестольной сени. Если вспомнить о двух дошедших до нас «златых вратах» из более раннего суздальского собора, которые при епископе Митрофане были переделаны для новопостроенного здания (на валике западных врат было помещен и портрет его патронального святого)⁷, то великолепие главных храмов этих древних городов предстанет в воображении с особой силой. Не случайно в послании черноризцу Печерского монастыря Поликарпу, которое впоследствии вошло в Киево-Печерский патерик, владимиро-суздальский епископ Симон, очевидно, участвовавший в строительстве и украшении суздальского собора, писал: «Кто не весть мене, грешнаго епископа Симона, сея съборнаа церкве, красоты Володимирьская, и друга, Суздальская церкве, юже сам създаа?»⁸

Убранство соборов в Суздале и Владимире, созданное по замыслу епископов Симона и Митрофана, было, похоже, вдохновлено украшением Успенского храма в Ростове. Этому собору Лаврентьевская летопись посвящает панегирик такой силы, что создается впечатление, будто в эту эпоху именно Ростов, а не Владимир или Суздаль, задавал тон в деле украшения храмов Северо-Восточной Руси. Согласно летописи, епископ Кирилл II «оукраси святыю церковь святыя Богородица иконами многочынами, их же несть моши и сказати, и спред полы, рекше пелены, причини же и кивота 2 многощена, и индигию многощену доспе на святей трапезе, ссуди же и рипиди, ино много множество всяких оузорочи; причини же двери церквыныя прекрасны, яже наричюся Златыя, сушяа на полуценной стране; паче же напаче внесе в святыю церковь кресты честныя, многи моши святых, в раках прекрасных, в заступленье и покров и оутверженья граду Ростову...» (ЛЛ, стб. 458). Заслуги ростовского епископа отражены в пространной похвале Кирилла, включенной в летопись под 1231 г. В ней Кирилл назван наследником великих ростовских епископов Леонтия, Исаяи и Нестора.

Если прибавить ко всему перечисленному еще и расцвет деятельности по переписке и украшению книг во Владимире, Ростове и Ярославле⁹, вспомнить о дошедших до нас иконах из этих центров и из небольших городов, вроде Дмитрова, а также о создававшихся там литургических сосудах¹⁰, то высокая степень развития художественной культуры края станет очевидной.

Красота городов Северо-Восточной Руси отчасти угадывается и в печальных известиях о пожарах. В 1221 г. в Ярославле сгорело 17 церквей (ЛЛ, стб. 445), а в 1227 г. во Владимире — целых 27 (ЛЛ, стб. 449). Должно быть, панорама этих городов была исключительно живописной, и их силуэт определялся завершениями многочисленных храмов.

Именно эти величественные города открылись взорам татарских конников зимой 1237—1238 гг. Первой жертвой татар стала Рязань (ЛЛ, стб. 460)¹¹. За нею последовали Коломна и Москва. 3 февраля 1238 г. татары осадили Владимир, отправились к Суздалью и захватили его, а 7 февраля ворвались во Владимир и разорили город, погубив множество горожан и разграбив Успенский собор, в котором были сожжены заживо епископ Митрофан и члены княжеской семьи. Далее волна разорения хлынула на Ростов, Ярославль, Волгу с Городцом, Заволжье с Галичем и на север вплоть до Торжка (ЛЛ, стб. 461—465). В 1239—1240 гг., во время нового нашествия татар, пострадали южные княжества и в том числе Киев.

В завоеванных татарами землях наступило мертвенное оцепенение, глубокий шок. Кроме того, и после нашествия 1237—1238 гг., во второй половине XIII в., эти территории подвергались опустошительным нападением татарских карательных

Успенский собор в Ростове и его убранство

Татарское нашествие 1237—1238 гг.

Опустошение русские земель

⁷ В.Д. Сарбабянов, вслед за В.Л. Яниним и Г.К. Вагнером, полагает, что пластины западных врат с евангельскими сценами были созданы в конце XII в. для стоявшего на этом месте Успенского собора, а затем приспособлены и дополнены для храма Рождества Богородицы. См.: Сарбабянов, 2001. С. 33—34.

⁸ Абрамович, 1931. С. 103.

⁹ Соболевский, 1889. С. 144—145; Вздорнов, 1980/1. С. 22—40.

¹⁰ Стерлигова, 1993. С. 5—24.

¹¹ Повесть о разорении Рязани, 1949. С. 9—29.

Возрождение культуры

отрядов, в которых участвовали борющиеся за власть русские князья. Эти нападения сопровождалась пожарами, захватом пленных и разрушениями храмов¹². Однако уже М. Н. Тихомиров заметил, что постепенно на Северо-Востоке начала восстанавливаться обычная жизнь и что можно говорить о возрождении церковной жизни и письменности, которое происходило благодаря деятельности митрополита Кирилла и благодаря общей активности русской церкви¹³. Как известно, сначала в Киеве (1273—1277), а потом на северо-востоке (вероятно, в Ростове) шла работа над составлением Кормчей книги, основой которой стал текст Номоканона, полученного из Болгарии¹⁴. В Ростове в этот же период велась летопись¹⁵. В 1273 г. митрополит Кирилл сумел созвать во Владимире собор русских епископов.

Восстановление кафедральных храмов.
Успенский собор во Владимире

Есть несколько, на наш взгляд, направлений, по которым можно проследить постепенное восстановление культурной и духовной жизни северо-восточных княжеств. Первое из них — это укрепление авторитета православной церкви и ее иерархов, а также усиление роли кафедральных храмов, главными из которых были Успенские соборы во Владимире и Ростове. В феврале 1238 г. Успенский собор во Владимире был сожжен, т. е. в значительной степени выгорел внутри, но в течение нескольких лет он уже мог быть восстановлен. Завоеватели, грабившие его в 1238 г., более всего интересовались драгоценностями — золотом и серебром, старинными узорчатыми тканями, а не православными святынями. Вот почему они «чюдную икону («Богоматерь Владимирскую» — Э.С.) одраша, оукрашену золотом, и серебром, и каменем драгим... и кресты честныя, и ссуды священичныя, и книги одраша, и порты блаженных первых князие, еже бяху повешали в церквах святых...». Некоторые иконы татары «исекоша», а некоторые «поимаша», видимо, из-за их драгоценного убора (ЛЛ, стб. 463). Вероятно, храм был обновлен около 1239 г., когда великий князь Ярослав Всеволодович перевез из Ростова тело своего брата Юрия Всеволодовича, погибшего в сражении на реке Сити в 1237 г. и погребенного в ростовском соборе. В 1239 г. Юрия перезахоронили во Владимире, в Успенском соборе, в гробнице его отца — Всеволода Большое Гнездо (ЛЛ, стб. 467—469). Успенский собор снова укреплялся останками убиенных князей, новых мучеников. Так, в 1248 г. здесь был похоронен князь Михаил Ярославич, убитый в Литве (ЛЛ, стб. 471—472).

Сохраняет свой высокий статус и Успенский собор в Ростове. Там в 1237 г. хоронят погибших Юрия Всеволодовича и молодого Василья Константиновича, его племянника (ЛЛ, стб. 465—467, 520—521), там и позже венчают князей и хоронят епископов (ЛЛ, стб. 471, 477).

Спротивление завоевателям выливается в форму конфессионального противостояния, мученичества, борьбы за веру. Именно так воспринималась гибель князя Михаила Черниговского в 1246 г. (ЛЛ, стб. 471), и с этим же чувством в 1262 г. в Ярославле казнили вероотступника Иосиму, принявшего мусульманство (ЛЛ, стб. 476).

Ростовский епископ Кирилл II

В консолидации духовных сил Северо-Восточной Руси и восстановлении ее святынь значительную роль сыграл ростовский епископ Кирилл II (1230—1262), при котором Успенский собор в Ростове пользовался особым вниманием местных князей. В 1258 г. Борис и Глеб Васильковичи (князь Ростовский и князь Белозерский), приехав в Ростов, «кланяся святей Богородици... и епископу Кирилу...» (ЛЛ, стб. 475). Епископ Кирилл был хранителем культа древних просветителей Ростовской земли: в 1259 г. князь Александр Невский, приехав в Ростов из Новгорода и будучи принят епископом, не только целовал крест в Успенском соборе, но и «гробу Леонтьеву челом оудари», т. е. поклонился гробнице святителя Леонтия Ростовского (ЛЛ, стб. 524). В Повести о Петре, царевиче Ордынском, созданной, как предполо-

¹² «Невриева рать» 1252 г., нашествие 1281 г., «Дюденева рать» 1293 г., во время которой татары «пришедше в Суждаль, и град весь взяша, такоже и Володимирь взяша и церкви пограбиша, и дню чюдное медяное выдраша, и книги, и иконы, и кресты честныя, и сосуды священичныя, и всяко узориче пограбиша...». См.: *Приселков*. 1950 С. 324, 338, 339, 345, 346.

¹³ *Тихомиров*, 1968. С. 173—184.

¹⁴ *Шапов*, 1972. С. 277; *Горина*, 2001 (особенно с. 30).

¹⁵ *Лихачев*, 1947. С. 280—288 (особенно с. 282—285); *Муравьева*, 1983. С. 201—236.

гают, в XV в.¹⁶, но рассказывающей о событиях второй половины XIII в., с некоторыми преувеличениями описывается приход ее героя, племянника татарского хана Берке, в Ростов при епископе Кирилле II. Там он увидел соборную «церковь, украшену златом и жемчугом и драгим каменем, аки невесту украшену. В ней пеиня доброголасная, яко же ангельска: бе бо тогда в церкви Святыя Богородица левый клирос греческы пояху, а правый русскыи»¹⁷.

Епископ Кирилл II укреплял и почитание святых князей Бориса и Глеба. Эти князья — небесные заступники, молитвенники за Русь, и вместе с тем «сродники» русских князей, были символом крепости и чистоты христианской веры на Русь. Не случайно в 1239 г., вскоре после нашествия татар и незадолго до их нового набега на Муром и Гороховец, когда «бе пополох зол по всеи земли, и сами не ведяху, и где хто бежит» (ЛЛ, стб. 470), епископ Кирилл освятил «великим священием» Борисоглебскую церковь в Кидекше под Суздалем (ЛЛ, стб. 469), которая, судя по всему, была разорена татарами. В 1253 г. он же освятил княжескую Борисоглебскую церковь в Ростове, причем на освящении присутствовали оба князя Васильковича, носившие имена Бориса и Глеба (ЛЛ, стб. 473).

Перечисленные факты, не столь уж яркие, если сравнивать их с бурной художественной жизнью и прекрасными памятниками предмонгольской поры, но исключительно важные, если рассматривать их в собственном историческом контексте, оказываются явным признаком той культурной преемственности, которая в этот период была нужна Руси как сама жизнь, как воздух. Восстановление святынь не только укрепляло православную веру, но и восстанавливало национальную идентичность, связь времен, напоминая о славном прошлом и свидетельствуя о широте мышления церковных иерархов, которые, вероятно, и были создателями этой идеологической программы.

Еще одна линия возрождения духовной жизни — восстановление старых и основание новых монастырей. Назовем лишь некоторые факты, не стремясь исчерпать весь материал. Во Владимире продолжал существовать самый знаменитый монастырь этого города — Рождественский, где в 1263 г. был погребен князь Александр Ярославич Невский¹⁸. Уцелел и женский Успенский (Княгинин) монастырь, где в начале XIII в. были похоронены несколько княгинь и княжон¹⁹. Вероятно, уже в XIII в. существовали женский Ризположенский монастырь в Суздале и Борисоглебский в Кидекше близ Суздаля. В Ростове сохранился Богоявленский монастырь, а в Ярославле — Спасо-Преображенский²⁰, основанный князем Константином Всеволодовичем.

Известны и монастыри, основанные после татарского нашествия или, во всяком случае, ранее не упоминавшиеся. Таков монастырь Свв. Константина и Елены под Владимиром. Его игумен Феодор был в 1276 г. поставлен в епископы Владимира и Суздаля²¹. Считается, что князь Александр Ярославич Невский основал Александровский монастырь в Суздале²². В Ростове появляются по меньшей мере три монастыря: как предполагается, Петровский, основанный знаменитым Петром, царевичем Ордынским, при епископе Игнатии (1261–1288)²³; Спасский, основанный княгиней Марией Михайловной, вдовой князя Василько Константиновича, где она и была погребена в 1271 г.²⁴; наконец, Ивановский монастырь, чей игумен Тарасий был в 1288 г. поставлен в ростовские епископы²⁵. В Юрьеве-Польском упоминается

Укрепление почитания святых князей Бориса и Глеба

Строительство монастырей

¹⁶ СКвКДР, 1989. С. 256–259 (автор статьи Р.П. Дмитриева).

¹⁷ Повесть о Петре, 1958. С. 99.

¹⁸ Приселков, 1950. С. 328.

¹⁹ Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 105.

²⁰ Там же. С. 106–107. В 1261 г. епископом Ростовским стал архимандрит Богоявленского монастыря Игнатий (ПСРЛ. Т. 1. Стб. 476; Приселков, 1950. С. 327).

²¹ Там же. С. 333.

²² Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 106.

²³ Там же; Повесть о Петре, 1958.

²⁴ ПСРЛ. Т. 1. Стб. 525; Приселков, 1950. С. 329.

²⁵ Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 106.

См. кат. М.М. 5, 3, 8, 19

Роль епархиальных центров

Ростовская епархия

Кат. М.М. 1, 2

Культурные связи

Президы киевских митрополитов

Михаило-Архангельский монастырь, где в 1269 г. был похоронен князь Дмитрий Святославич²⁶.

Уже в XIII в. существовал Михаило-Архангельский монастырь в Великом Устюге и, возможно, Толгский Богородичный монастырь под Ярославлем.

Во второй половине XIII в. когда-то относительно крупные княжества окончательно раздробились на небольшие уделы, и лишь изредка тот или иной князь на время завоевывал политическое главенство. Между тем, русская церковь, ее отдельные епархии — Владимирская, в конце века — Рязанская и недавно образованная Тверская, но прежде всего Ростовская — приобрели большое значение в политической и культурной жизни. Если до татарского разорения, в первой трети столетия, каждый епископ практически назначался князем, выбирался им, исходя из собственных соображений (такой-то князь «постави» епископа или «изведе» его, по выражению летописи), то теперь подобные формулировки исчезают, что свидетельствует о повышении авторитета иерархов²⁷.

Ростовская епархия во второй половине XIII в. превосходила по своему значению в сфере культурного строительства даже такую важную епархию как Владимирская. В Ростовскую епархию входила огромная территория. Кроме Ростовского, Ярославского и Угличского княжеств, к ней относились также Белоозеро, Вологодский край и Великий Устюг. Для северных земель была характерна изрядная чересполосица: в Вологодском и Белоозерском краях много участков принадлежало Новгороду. Но в отношении церковной жизни, монастырского и храмового строительства все земли скреплялись единым епархиальным центром — Ростовом. Ростовские епископы — уже упоминавшийся Кирилл II (1230–1262), св. Игнатий (1262–1288), Тарасий (1288–1295), Симеон (до 1299 г. — епископ Владимирский) — имеют немало заслуг в истории русской культуры.

Можно констатировать, что во второй половине XIII в. ведущую роль в художественной жизни Северо-восточных земель стала играть церковь, а не княжеский двор. Правда, до нас дошли предания о том, что некоторые иконы были заказаны именно князьями: например, «Богоматерь Федоровская» и «Богоматерь Умиление (Страстная)». Однако несомненно наличие общей тенденции, заключающейся в повышении роли епархиального центра и монастырей в культурных и художественных начинаниях.

Остановимся на проблеме культурных связей Северо-Восточной Руси. Как показывает обзор одних лишь летописных известий, среднерусские центры в этот тяжелый период не оказались в полной изоляции, не остались вне церковных и культурных контактов. Среди них нужно выделить контакты с Южной Русью и с Византией. До 1237 г. эти связи были постоянными, естественными и интенсивными. Из Киева во Владимир приезжали митрополиты, включая годы перед татарским нашествием. Так, в 1230 г. во Владимир прибыл митрополит Кирилл вместе с «Перфурием», епископом Черниговским, с игуменом монастыря Спаса на Берестове Петром и другими лицами (ЛЛ, стб. 455–456). Существовали и связи между различными ветвями рода Рюриковичей, в том числе многочисленными межклановые браки²⁸, которые были поводом для привоза художественных произведений, становившихся образцами для местных мастеров.

Политическая ситуация середины — второй половины XIII в. привела к тому, что в северные города — чаще всего во Владимир, а также и в Новгород, — приез-

²⁶ Приселков, 1950. С. 329.

²⁷ Случались и конфликты между князьями и иерархами. Ср. эпизод с телом князя Глеба, которое в 1280 г. было «изринуто» епископом Игнатием Ростовским из Успенского собора, за что епископ был наказан митрополитом Кириллом. См.: ПСРЛ. Т. 7 (Воскресенская летопись). С. 174; ПСРЛ. Т. 24 (Типографская летопись). С. 102.

²⁸ В 1211 г. Всеволод Большое Гнездо женил своего сына Юрия на «Всеволожне», дочери киевского князя Всеволода Черногого — представителя черниговской династии; в 1215 г. Владимир, другой сын Всеволода Большое Гнездо, женился на «Глебовне», дочери черниговского князя; в 1227 г. князь Юрий Всеволодович женил своего племянника Василья Константиновича на «Михайловне», дочери князя Михаила Черниговского (ПСРЛ. Т. I. Стб. 435, 438, 450).

жали киевские митрополиты, стремившиеся наладить отношения с этими крупными центрами Руси, а также с русским великокняжеским престолом. В 1250, 1252 и 1255 гг. во Владимире побывал митрополит Кирилл. Особенно часто приезжал на северо-восток митрополит Максим, поставленный на митрополию в 1283 г. (ЛЛ, стб. 472, 473, 474, 485, 526, 527, 528)

Следует вспомнить также давние связи Владимирской земли и местной церковной иерархии с Успенским Киево-Печерским монастырем. Известно, что текст Киево-Печерского патерика²⁹ сложился в первой трети XIII в. на основе своего рода переписки между Симоном, некогда печерским монахом, а в 1214–1226 гг. епископом Владимиро-Суздальским³⁰, и Поликарпом — возможно, уроженцем Ростова, а впоследствии монахом Киево-Печерского монастыря³¹. В 1274 г. митрополит Кирилл, прибыв из Киева, привез с собою Серапиона, архимандрита Киево-Печерского монастыря, и поставил его епископом «Ростову, Володимерю и Новгороду» (т.е. Нижнему Новгороду)³².

Киевские митрополиты, приезжавшие в северо-восточные земли, не могли не поддерживать связей с Вселенским патриархатом. Иногда такие связи поддерживали и епископы. В 1279 г. из Константинополя, от императора и патриарха, на Русь возвратился епископ Сарайский Митрофан, грек по происхождению³³, который мог привезти с собою какие-либо иконы и другие произведения в качестве образцов для русских мастеров. Линия Константинополь — Киев — Ростов и Ростов была вполне реальной и актуальной линией культурных связей Северо-Восточной Руси.

Когда же, исходя из описанной ситуации, в среднерусских землях могла возродиться художественная деятельность? летописные известия указывают на то, что новые возможности для ремонта, возобновления и строительства храмов в Северной и Северо-Восточной Руси появились начиная с 1280-х годов. Первая информация такого рода относится именно к Ростову. Возможно, это не случайно: судя по летописным известиям, самое тяжелое разорение в Северо-Восточной Руси пришлось пережить Владимиру, тогда как об опустошении Ростова летописи не сообщают. Очевидно, этот город сохранил больше сил для восстановления прежней жизни. В 1280 г. святитель Игнатий сделал для Успенского собора в Ростове новую «кованную» кровлю, а внутри храма устроил пол из мрамора³⁴. В 1287 г. в Ростове сооружается целый храм — каменная церковь Свв. Бориса и Глеба, заменившая храм времени Константина Всеволодовича³⁵. Крупные работы предпринимались в других землях: в Твери в 1285–1290 гг. строится каменный собор Спаса³⁶ и примерно в то же время — Успенский собор Отроча монастыря³⁷. В Новгороде в 1292 г. возводятся каменные церкви Феодора Стратилата на Ширковой улице и Николая на Липне³⁸.

Вскоре в распоряжении русских заказчиков появились и фрескисты: Спасский собор в Твери был расписан в 1292 г., а церковь Николая на Липне — в 1290-е годы или около 1294 г., если ориентироваться на дату ее храмовой иконы³⁹. Вероятно,

Связи с Киево-Печерским монастырем

Культурные связи с Константинополем

Возобновление каменного строительства

Появление фрескистов

²⁹ СКИКДР. 1987. С. 308–313 (автор статьи Л.А. Ольшевская)

³⁰ Там же. С. 392–396 (автор статьи Л.А. Ольшевская)

³¹ Там же. С. 370–373 (автор статьи Л.А. Ольшевская)

³² Приселков, 1950. С. 332.

³³ Там же. С. 336–337.

³⁴ Там же. С. 337. В ряде летописей под тем же годом приводится известие о том, что «Юрий митрополит в Володимери покры церковь святую Богородицу сборную оловом». См.: ПСРЛ Т. 4 Ч. 1. С. 244 (Новгородская четвертая летопись); ПСРЛ Т. 16. Стб. 55 (Летопись Авраамия)

³⁵ Известие Никоновской летописи под 1287 г. См.: ПСРЛ Т. 10. С. 167; Иоаннисян, 1994. С. 80–82; Иоаннисян, Торшин, Зыков, 1997

³⁶ ПСРЛ. Т. 1. Стб. 526; Приселков, 1950. С. 344–345.

³⁷ Антипов, 2000. С. 18–21.

³⁸ Новгородская первая летопись, 1950. С. 327.

³⁹ Приселков, 1950. С. 345. Т.Ю. Царевская датирует росписи Никольской церкви временем между 1292 г. (строительство храма) и 1299 г. — датой смерти его заказчика, архиепископа Климента, поскольку текст граффити с сообщением о кончине Климента процарапан по штукатурке уже после окончания росписи. См.: Царевская, 1997. С. 413.

Неизвестный предположительно

(Иоанн Лествичник?)

Фреска диаконника собора Рождества
Богородицы в Суздале. 1233 г.

Возрождение иконописания

Возобновление живописной деятельности

См. кат. № 31

Своеобразие русского искусства
предмонгольской поры

Локальные различия

Фрески собора в Суздале

На с. 26–27:

Св. Димитрий Солунский на престоле
Икона около 1212 г. Из Успенского
собора в Дмитрове.
ГТГ. Деталь

Богоматерь Владимиритисса
Икона около 1224 г.

Из Спасо-Преображенского собора
в Ярославле. ГТГ. Деталь

на 1280 — 1290-е годы приходится интенсификация живописной деятельности в среднерусских землях, во всяком случае, в Ростове и, видимо, в какой-то мере во Владимире. По мнению Б.Г. Васильева, церковь Бориса и Глеба в Ростове (1287) была расписана вскоре после постройки⁴⁰.

Можно, однако, предположить, что, в отличие от каменного строительства и монументальной живописи, иконописание возродилось гораздо быстрее и раньше. С точки зрения организации работ и стоимости материалов это искусство более простое и, даже если иметь в виду цену красок и оплату труда художников, более дешевое. Иконописцев на Руси, должно быть, было немало, поскольку деревянные храмы часто горели и их убранство требовало возобновления. Вероятно, восстановление Успенских соборов Владимира и Ростова, Борисоглебских церквей Кидеши (1239) и Ростова (1253) не обошлось без участия иконописцев.

Возобновилась и книгописная деятельность. Так называемое Оршанское Евангелие (Киев, Национальная библиотека Украины, ДА 555 п) представляет собой пергаменный апракос, богато украшенный киноварными заставками и инициалами. По атрибуции О.А. Князевской, подержанной А.А. Туриловым, эта рукопись изготовлена в Ростове во второй половине XIII в. Примечательно, однако, что листы, предназначенные для миниатюр, остались пустыми и были украшены соответствующими изображениями лишь в XIV в.

НАСЛЕДИЕ. ЖИВОПИСЬ ПРЕДМОНГОЛЬСКОГО ПЕРИОДА

Обзор произведений предмонгольской поры показывает, что уже в 1200–1230-х годах искусство разных русских центров, несмотря на региональные различия, обладало целым рядом общих качеств. Будучи частью византийской традиции, оно отличалось своеобразием преломления византийских форм. Русским памятникам этого периода свойственна не только оригинальность иконографии, но и самобытность стиля, в основе которого лежат обобщенность форм, скупая и лаконичная линия, плоскостность композиций, контрастное сопоставление крупных участков, ровно закрашенных одним цветом, любовь к орнаменту. Эти принципы сочетаются с большей, чем в искусстве Византии, открытостью и непосредственностью образа. Отмеченные особенности можно считать признаками формирования национальной школы, специфически русского типа. Своеобразие данного этапа истории русского искусства стало заметно лишь на протяжении последних десятилетий и еще не нашло адекватного отражения в научной литературе.

В предмонгольский период наметились и различия в живописи отдельных русских регионов — Новгорода на северо-западе и Владимира с Ростовом на северо-востоке. Создается впечатление, что Владимир и Ростов были в этот период одинаково крупными художественными центрами. Очевидно, в сфере влияния Владимира входил Суздаль, а в сферу влияния Ростова — Ярославль.

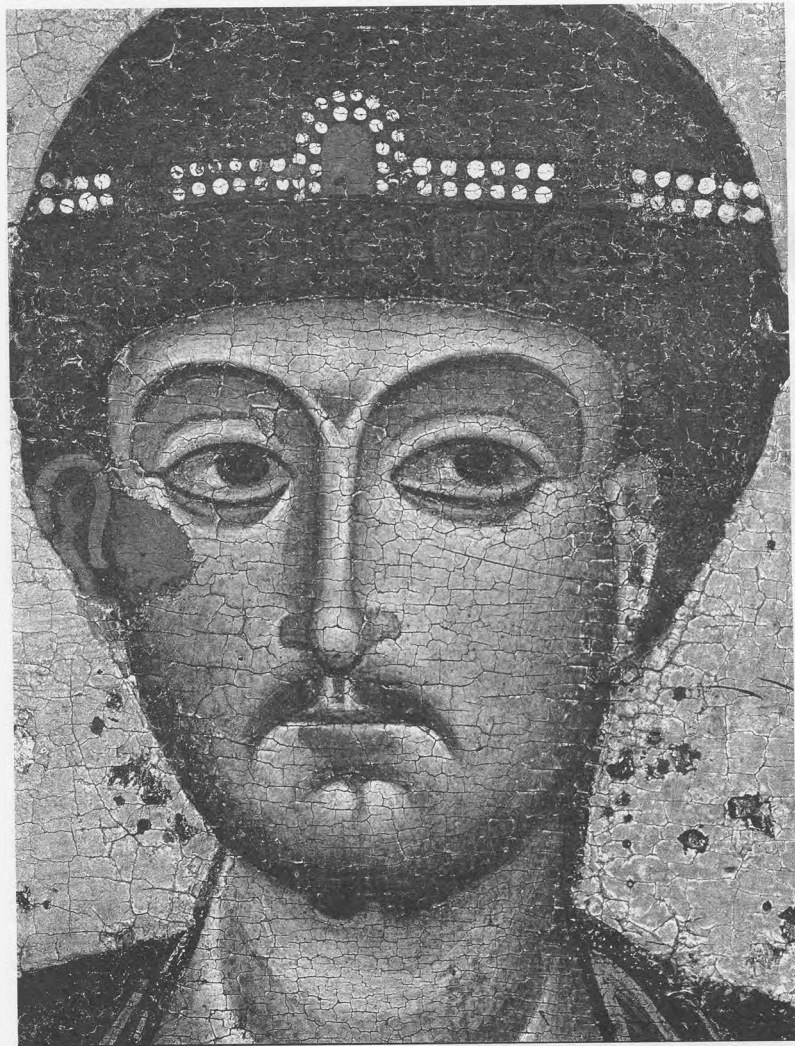
Из произведений монументальной живописи Северо-Восточной Руси до нас дошли лишь фрагменты росписей в Суздале и Владимире. Собор Рождества Богородицы в Суздале, выстроенный в 1222–1225 гг., только в 1230–1233 гг. был расписан фресками и украшен редким для Руси «мраморным» полом по инициативе энергичного епископа Митрофана⁴¹. Фрески этого времени сохранились только в апсиде диаконника⁴². Здесь уцелела часть сцены «Исцеление в источнике Вифезды», из чего следует, что на стенах диаконника, как это бывало и в других византийских и русских храмах, находился цикл деяний архангела Михаила. Кроме того, стены диаконника были украшены двумя регистрами изображений святых монахов и аскетов-отшельников.

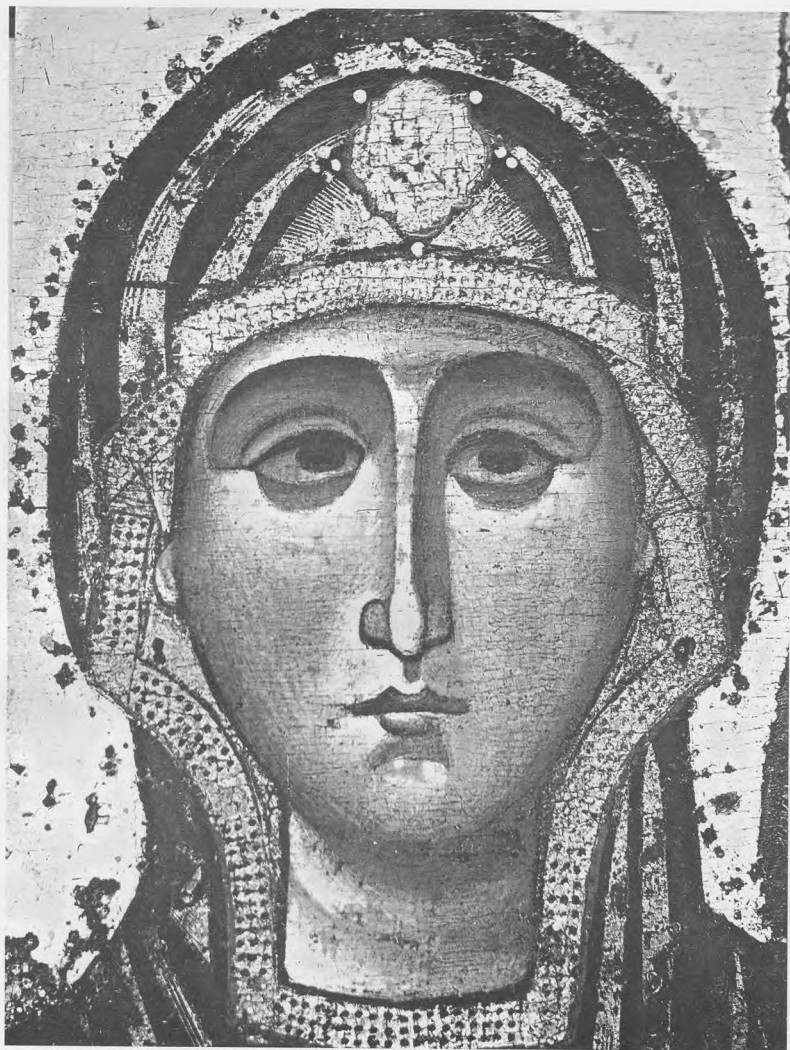
⁴⁰ Васильев, 1999. С. 557–561. Илл. с. 556. Поскольку эта церковь сохранилась до уровня основания свода, ее дальнейшие исследования, вероятно, дадут ответ на вопрос

⁴¹ В 1230 (6738): «почта бысть писати церкви святыя Богородица в Суздальи, потянемъ священикоу епископа Митрофана...» В 1233 (6741) г. «налисна бысть церкви святая Богородица в Суздальи, и змощена мрамором красным разнолицимъ» (ПСРЛ. Т. 1. Стб. 455, 459–460).

⁴² Варганов, 1940; Лазарев, 1953/2. С. 456. Илл. 469.







Христос Еммануил. Деталь иконы «Богоматерь Влахернитисса». Около 1224 г. Из Спасо-Преображенского собора в Ярославле. ГТГ

Образы святых

Илл. 1. 23

Роспись южного притвора Успенского собора во Владимире

Богоматерь Влахернитисса Св. Димитрий Солунский на престоле

Илл. 1. 27, 29

Илл. 1. 26

Каждый инок изображен под аркой, имитирующей резное мраморное обрамление (этот мотив восходит к мраморным обрамлениям византийских мозаик и фресок, а также к произведениям «малых форм» — резным иконам из кости и стегати). Обрамления в Суздале — необычно широкие, поэтому заключенные в них фигуры выглядят особенно торжественно.

Лучше других сохранилось изображение монаха-старца в пурпурно-коричневом подряснике и красновато-коричневой мантии, со свитком в левой руке и благословляющим жестом правой. По иконографическим признакам этот преподобный напоминает Иоанна Лествичника, знаменитого игумена Синайского монастыря (V в.). Облик и внутренняя характеристика фигуры монаха сильно отличаются от персонажей росписи Дмитриевского собора во Владимире (1190-е годы) — памятника, созданного несколькими десятилетиями ранее в столице того же княжества. В суздальской фреске нет и следа аристократической утонченности, артистической гибкости фресок Дмитриевского собора. Строго фронтальная фигура преподобного — огромная, значительно больше человеческого роста, и поэтому она особенно впечатляет зрителя. Ее контуры — угловатые и спрямленные. В рельефе появилось больше конкретности, чем в идеалистическом, воздушном искусстве комниновского времени. Лик преподобного, с крупными чертами, рельефными морщинами и аскетически впалыми щеками, выражает скорбь и напряженную внутреннюю работу. Образ святого свидетельствует не о тонких богословских размышлениях, а о богатейшей силе духа, стойкости в защите веры — качествах, которыми будут часто надеяться образы русской живописи второй половины XIII в. Сходство с этими фресками обнаруживают изображения святых на валиках суздальских врат. Как показал В. Д. Сарабянов, валики были изготовлены примерно в те же годы, при епископе Митрофане.

В южном притворе Успенского собора во Владимире сохранились остатки росписи 1237 г., также заказанной епископом Митрофаном⁴³. Это фигура юного воина — возможно, Давида, побеждающего Голиафа⁴⁴. Здесь, как и в суздальской росписи, использован орнамент в виде цветов и листьев, состоящий из исключительно крупных и подчеркнuto силуэтных элементов.

Наиболее значительные иконы Северо-Восточной Руси первой половины XIII в. отмечены монументальностью художественного решения. «Богоматерь Влахернитисса» («Ярославская Оранта») около 1224 г. из ярославского Спасо-Преображенского монастыря (ГТГ) и «Св. Димитрий Солунский на престоле» около 1212 г. из Дмитрова (ГТГ)⁴⁵ отличаются от новгородских произведений XIII в. тонкостью и соразмерностью пропорций, обилием цветовых градаций в живописи ликов, глубиной оттенков, нарядностью орнамента и золотого ассиста и, наконец, многогранностью внутренней характеристики. В памятниках Новгорода, как правило, подчеркивается сила, энергия, активность и резкость, образу придает весомая внушительность («Богоматерь Умление» из Белозерска, ГРМ⁴⁶) или пламенность, свидетельствующая о горении духа (изображение неизвестной мученицы на обороте двусторонней иконы из собрания П. Д. Корина)⁴⁷. Напротив, в иконах Северо-Восточной Руси образ становится более сдержанным и гармоничным.

Между иконой «Богоматерь Влахернитисса», написанной, скорее всего, в Ростове, и иконой «Св. Димитрий Солунский на престоле», создание которой можно связать с Владимиром, нет принципиальных стилистических различий. В двух крупнейших городах региона одинаково ценили содержательность иконографической программы и сияющую роскошь живописи, которая невольно ассоциируется с утонченным

⁴³ «В лето 6745 Благоверный епископ Митрофан постави кивот в святей Богородице зборней над трапезоу, и оукраси его златом и сребром, при благовернем князи величмъ Георгии. Того же лета иписи притвор святоу Богородици» (ПСРЛ. Т. 1. Стб. 460).

⁴⁴ Филатов, 1988. С. 162—164

⁴⁵ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 15, 14.

⁴⁶ В. Д. Сарабянов (*Сарабянов*, 1997. С. 323), вслед за В. И. Антоновой (*Антонова*, 1961. С. 201—205), связывает происхождение «Богоматери Умление» из Белозерска с Ростовом. Однако стилистические признаки этой иконы по-прежнему заставляют нас считать ее новгородским произведением.

⁴⁷ [Корина], 1974. Кат. 13; Лазарев, 1983. Табл. 11; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 11.



Спас Вседержитель. Икона первой половины XIII в. Из села Гавшичка близ Ярославля. Музей им. Андрея Рублева

Миниатюры рубежа XII—XIII вв.

Византийские параллели

Варианты стилистически оттенков

Илл. с. 31

«Спас Вседержитель» из Успенского собора в Ярославле

богатством княжеской культуры Ростова и Владимира. Именно это художественное направление, представленное двумя замечательными иконами предмонгольского периода, стало ориентиром для местных мастеров второй половины XIII в., воспроизводивших ощущение триумфа и радостного апофеоза христианской веры, которое было свойственно ранним памятникам.

К обоим древним иконам примыкают миниатюры из двух рукописей, созданных на рубеже XII—XIII вв.: Евангелия учительного Константина, пресвитера Болгарского, с изображением св. Бориса (ГИМ, Син. 262), и Слова Ипполита о Христе и Антихристе (ГИМ, Чуд. 12). Миниатюра первого манускрипта особенно замечательна по красоте фигуры, лика и одеяния святого и арочного обрамления композиции⁴⁸.

Перечисленные произведения северо-восточных центров — фрески и миниатюры — не имеют прямых предшественников среди местных памятников XII в. Новые стилистические и образные решения предмонгольской поры восходят, скорее, не к местной традиции, а к определенным течениям византийского искусства, появившимся на рубеже XII—XIII вв. Ярким примером одного из таких течений являются фрески в капелле Богоматери монастыря Св. Иоанна Богослова на острове Патмос⁴⁹, демонстрирующие богатырскую мощь и сияющую красоту персонажей. Кроме того, в памятниках Северо-Восточной Руси ощущаются отзвуки монументальных образов XI в.: это своего рода апелляция к величественному византийскому наследию, на Руси известному прежде всего по росписям Софии Киевской⁵⁰. Но в русском искусстве характерные для этих течений приемы были видоизменены, следствием чего стало обобщение и даже геометризация контуров и рельефа.

Нельзя забывать и о других стилистических оттенках в русской живописи предмонгольской поры. Их отражают такие произведения, как икона «Спас Вседержитель» из села Гавшичка близ Ярославля (Музей им. Андрея Рублева)⁵¹, миниатюра «Апостолы Петр и Павел» из Апостола толкового 1220 г. (ГИМ, Син. 7)⁵², и родственные последнему памятнику, но несколько отличающиеся от него благодаря позитивному настроению и цельности очертаний миниатюры Троицкого Кондакаря (РГБ, ф. 304, Троицк., № 23)⁵³, и Университетского Евангелия (Научная библиотека МГУ, 2 Ag 80)⁵⁴. Все эти произведения заставляют вспомнить о так называемом позднекомниновском маньеризме и о его приметах: подвижности форм, бугристом рельефе и богатстве цветовых рефлексов.

В местной иконописи первой половины XIII в. существовало еще одно направление, которое, судя по дошедшим до нас произведениям, во второй половине столетия себя не проявило. Небольшая икона «Спас Вседержитель» (Ярославский художественный музей)⁵⁵, которая, по позднему преданию, была молельным образом ярославских князей Василия (1238—1249) и Константина (1249—1257), исполнена в канонах комниновской иконописи — с прозрачными «плавями», нежнейшими цветовыми рефлексами и переходами, мягкостью охристо-оливковой цветовой гаммы. Образ Христа наделен особой сдержанностью, поэтической задумчивостью и сердечностью. Этот вариант типа и тип образа на долгое время уходит в подспудный пласт русской культуры, лишь частично напоминая о себе в иконах первой половины — середины XIV в., и вновь становится актуальным в искусстве конца XIV—XV в.

⁴⁸ Вадарнов, 1980/1. Кат. 1, 2. Остается открытым вопрос, кто изображен на этих миниатюрах. По мнению А. С. Преображенского, наиболее правдоподобна точка зрения исследователей, видевших в миниатюре рукописи Син. 262 не болгарского князя Бориса-Михаила, а русского св. князя Бориса, а в миниатюре рукописи Чуд. 12 — его брата, св. Глеба (*Преображенский*, 2001/2. С. 136—140). Л. И. Лифшиц, предложивший датировать миниатюру рукописи Син. 262 не позднее первой трети XII в. (см.: *Сводный каталог*, 2002. С. 566), в настоящее время не настаивает на своем мнении.

⁴⁹ Patmos, 1988. Pl. 11—29. P. 80—91.

⁵⁰ Смирнова, 1997/1. С. 290—310.

⁵¹ [Салтыков]. 1981. Илл. 1 (датирован XI в.); Смирнова, 1988/2. С. 244—261; Смирнова, 1988. P. 435—436.

⁵² Вадарнов, 1980/1. Кат. 6.

⁵³ Там же. Кат. 4.

⁵⁴ Там же. Кат. 7.

⁵⁵ Масленицын, 1973/2. Илл. 6; [Юрина], 1974. Кат. 25; Лазарев, 1983. Илл. 23.



Евангелист Лука
 Деталь миниатюры Спасского
 Евангелия
 Вторая четверть — середина XIII в.
 Ярославский музей-заповедник,
 инв. 15690 Л. 102 об.



Проблема преемственности
 в живописи XIII в.

Произведения второй четверти — середины
 XIII в., замыкающие эволюцию искусства
 предмонгольского периода

Иконы Северо-Восточной Руси второй половины XIII в., насколько можно судить по сохранившимся памятникам всего столетия, не были копиями определенных местных произведений. Не воспроизведены в них и конкретные варианты стиля, только что описанные нами. Тем не менее наследники «предмонгольских» мастеров усвоили яркость, монументальность, силу образа, свойственные произведениям своих предшественников, сохранили любовь к округлым, пышущим здоровьем лицам со смуглым румянцем и сверкающими глазами.

Сохранились два произведения, которые, вероятно, были созданы не позднее или даже чуть раньше середины XIII в., но оказались совсем близки к новым реше-

ниям, характерным для второй половины столетия. Первое из них — частично раскрытое изображение неизвестного святого, поверх которого во второй половине XIV в. было написано изображение Троицы Ветхозаветной (ГТГ)⁵⁶. Предполагают, что на иконе был представлен Спаситель на престоле. Однако это могла быть и икона святого воина, например, св. Никиты, аналогичная иконе «Св. Димитрий Солунский на престоле». Рисунок одежд святого с параллельными линиями складок уже несколько схематичен, а его пристальный взгляд заставляет вспомнить известную новгородскую икону святителя Николая середины XIII в. из Духова монастыря (ГРМ).

Второе произведение — миниатюры Спасского Евангелия второй четверти или середины XIII в. (Ярославский музей-заповедник, инв. 15690)⁵⁷. Во многом они близки миниатюрам ростовских рукописей первой трети XIII в., которые принято относить к библиотеке ростовского епископа Кирилла I, т. е. к упоминавшимся миниатюрам Апостола 1220 г., Троицкого Кондакаря и Университетского Евангелия. И здесь, и там мы видим чрезвычайно удлинённые фигуры, паутинные белильные штрихи на одеждах, воздушные лессировки. Между миниатюрами Троицкого Кондакаря и Спасского Евангелия есть сходство и в архитектурных фонах. Трудно сомневаться в том, что все эти репродукции были созданы в одном художественном центре и в одной мастерской.

Однако миниатюрист Спасского Евангелия сделал шаг, который приблизил его фигуры к образам второй половины века. У евангелистов этой рукописи — худые и изможденные лики, впалые щеки, резкие взгляды. Это их выражение можно было бы считать воспоминанием о нервных и острых ликах в некоторых произведениях зрелого XII в., если бы не твердость и «конкретность» рельефа — бесспорный признак иного времени. Вероятно, переплетение политических и культурных обстоятельств второй четверти — середины XIII в. уже начинало подталкивать к созданию образов нового типа, более напряженных, неподвижных и отрешенных.

См. Предисловие к каталогу, № 1, сд. с. 170

Илл. с. 88
Миниатюры Спасского Евангелия

Илл. с. 32

ТИПОЛОГИЯ И ИКОНОГРАФИЯ СОХРАНИВШИХСЯ ПАМЯТНИКОВ

Среди дошедших до нас произведений из северо-восточных центров второй половины XIII в. нет ни одной иконы, которая могла быть частью какого-либо ансамбля — например, деисусного чина или иной композиции на темплоне алтарной преграды. Все уцелевшие иконы занимали в храме важнейшее место и пользовались исключительным почитанием. Именно это, надо полагать, и помогло им сохраниться. Такие иконы в первую очередь спасали при набегах и пожарах, а в случае перестройки церкви переносили в новый храм.

Лишь о двух памятниках можно с уверенностью сказать, что это были иконы «храмовые», сюжет которых соответствовал посвящению церкви. Это «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге и «Архангел Михаил» из Михаило-Архангельской церкви в Ярославле.

Вторую группу составляют иконы с изображением Богоматери или Христа. По-видимому, они являются репликами каких-то прославленных образцов, чтимых икон православного мира. Сохранилось четыре таких памятника: «Богоматерь Умиление (Страстная)» из Кашина, «Богоматерь Умиление на престоле» («Толгская Первая») из Толгского монастыря, «Богоматерь Умиление» («Толгская Вторая») из Толгского монастыря и «Спас Нерукотворный» из Введенской церкви в Ростове. Эти иконы могли помещаться в алтарной преграде, перед преградой или у стен, на особых постаментах. Не исключено, что они стояли под кивориями, а снизу к ним подвешивались драгоценные ткани-пелены⁵⁸. Известно, что «Богоматерь Умиление» («Толгская Вторая») позднее почиталась как чудотворная.

Наконец, еще одну группу образуют процессионные, выносные иконы. Их сохранилось две: «Богоматерь Федоровская» с фигурой неизвестной мученицы на обороте, из Костромы, и ростовская двусторонняя икона с «Богоматерью Умиление»

Состав сохранившихся произведений.
Храмовые и особо чтимые иконы

Кат. № 5

Кат. № 6

Кат. № 2

Кат. № 3

Кат. № 8

Кат. № 7

Выносные иконы
Кат. № 1

⁵⁶ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 43.

⁵⁷ Вадворов, 1980/1. Кат. 9.

⁵⁸ Frolov, 1938. P. 461–504.

Кат. № 4

на лицевой стороне и мучениками Евстафием Плакидой и равноапостольной Феклой — на обороте. Изображение на оборотной стороне этой иконы относится ко второй половине XIII в., а первоначальная живопись лицевой стороны, вероятно, из-за повреждений, в конце XIV в. была заменена новым изображением Богоматери с младенцем.

Чудотворные иконы Богоматери в Византии

Выносные иконы и их роль в литургических процессиях в последнее время часто привлекают к себе внимание византистов⁵⁹. Благодаря их исследованию стало ясно, что в средневизантийский период, особенно в XII в., в связи с христологическими спорами, все большее значение приобретает тема Воплощения Спасителя и заступничества Богоматери за человеческий род. В связи с этим усиливается почитание чудотворных икон Богородицы, хранившихся в храмах византийской столицы. Все более уточненным и разработанным делается богослужебный ритуал, устанавливаются специальные службы в честь таких икон, которые по определенным дням носились в торжественных процессиях⁶⁰.

Русские процессионные иконы

В странах византийского круга, в том числе и на Руси, постепенно появляются собственные святыни и связанные с ними обряды и литийные процессии. Это, в первую очередь, иконы «Богоматерь Владимирская» во Владимире⁶¹ и «Богоматерь Эфесская» в Полоцке⁶², пользовавшиеся славой чудотворных уже в XII в. Две новгородские иконы XII в. — «Богоматерь Знамение»⁶³ и «Спас Нерукотворный» с «Прославлением Креста»⁶⁴ — относятся к типу двусторонних процессионных икон и свидетельствуют о том, что византийский обычай включения икон в процессионное богослужение укоренился на Руси.

Процессия с иконами во второй половине XIII в., на Русь

Традиция создания двусторонних икон и организации торжественных процессий с выносом этих произведений сохраняется и во второй половине XIII в. Вероятно, суровые обстоятельства этого времени актуализировали представления о защитных функциях процессионных икон, выполнявших роль апотропей, который приносит победу над врагом, защищает от нашествий и набегов. Хотя в нашем распоряжении нет соответствующих известий XIII в., отголоском этих идей можно считать эпизод из Сказания о явлении и чудесах Федоровской иконы Богоматери, составленного около 1644 г. и, возможно, опиравшегося на местные предания и записи. В Сказании описывается нападение на Кострому войска Батыя. Костромичи сумели отразить удар и вызвать своих пленников «заступлением и помощью Пресвятыя Божия Матере». Возвращаясь в город, костромской князь Василий повелел нести перед собою чудотворный образ Федоровской Богоматери, который, очевидно, был с ним в походе: «И чудотворный ее образ повеле нести пред собою с честию, предыдущее со кресты и со свечами и с кандилы, поюще молебная пения благодарственная. Последующие же и великий князь, с ним же и бояре его, и все войско, и пленники. И приидоша во святую Божию соборную и апостольскую церковь великому ченика Феодора Стратилата, и поставивши у великим священнословием...»⁶⁵.

Изображение мученика на обороте выносных икон

Интересной особенностью обеих процессионных икон, происходивших из разных городов Северо-Восточной Руси, являются помещенные на их оборотных сторонах изображения мучеников. Вопрос о том, какая именно мученица представлена на обороте «Богоматери Федоровской», пока остается открытым. На обороте иконы «Богоматерь Умиление» из Ростовского музея изображены св. Фекла и св. Евстафий Плакида. Эту уникальную комбинацию святых можно истолковать двояко. Разумеется, Фекла и Евстафий могли быть небесными покровителями некой семейной четы владчиков. В этом отношении ростовской иконе близка идентичная по иконографии миниатюра новгородского Пантелеймонова Евангелия, РНБ, Соф. 1, конца

Кат. № 4

⁵⁹ Belling, 1990; Patterson-Sevcenko, 1991. P. 45–57 (русский перевод: Паттерсон-Шевченко, 1994. С. 36–54).

⁶⁰ Baldwin, 1987; Шалина, 2000/1. С. 86–90.

⁶¹ Гребенюк, 1997; Этингер, 1999. С. 290–303 (перенесено: Этингер, 2000. С. 127–156).

⁶² Шалина, 1996. С. 200–251.

⁶³ Смирнова, 1995. С. 288–310; Стергачева, 1995. С. 311–323; Гунтуц, 2003. С. 77–93.

⁶⁴ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 8; Belling, 1981. S. 180–183. Abb. 68, 69 и др.

⁶⁵ [Баженев], 1909. С. 219.

XII в.⁶⁶ с изображением свв. Пантелеймона и Екатерины, хотя из-за утраты имен заказчика и его жены, упомянутых в выходной записи Евангелия, точный смысл изображения остается неизвестным⁶⁷. Вместе с тем композиция на обороте ростовской иконы могла иметь более широкое символическое значение. Изображения свв. Евстафия и Феклы заставляют вспомнить о сходных особенностях почитания этих знаменитых мучеников, которые прославились не только стойкостью в вере и чудесным умением преодолевать выпавшие на их долю страдания, но и своей близостью к Христу и апостолам. Евстафию Плакиде явился сам Спаситель, а св. Фекла была ученицей первоверховного апостола Павла. Дни памяти Евстафия и Феклы близки между собой (соответственно 20 и 24 сентября). Известны случаи, когда в храмовых росписях они изображаются неподалеку друг от друга, хотя парные композиции, аналогичные ростовской иконе, нам неизвестны.

Обратимся к изображениям Христа и Богоматери. Сохранилась всего одна икона Христа этого периода — «Спас Нерукотворный» из Введенской церкви в Ростове. Как известно, иконография Нерукотворного Спаса, связанная и с темой Воплощения, и с ехаристической тематикой, имела множество глубочайших смысловых оттенков⁶⁸. Однако в контексте культуры XIII в. она приобретает значение образа защиты, обороны от врагов. По мнению А. Н. Грабара, Святой Убрус напоминал каждому верующему те слова, которые царь Авгарь написал на полученной от Христа ткани с нерукотворным изображением: «Христе Боже, надеющийся на тебя не погибнет»⁶⁹. Предания о Нерукотворном Образе сообщают о многочисленных случаях спасения осажденных городов благодаря присутствию и помощи этой святыни (осада Эдессы в 544 г., спасение Константинополя от аваров в 626 г. и др.).

В нашем распоряжении почти нет сведений об особенностях почитания Нерукотворного Образа в Северо-Восточной Руси второй половины XIII в. Единственное известие, касающееся событий этого периода, относится уже к эпохе Позднего Средневековья, но, возможно, основано на более ранних сведениях. В Сказании о явлении и чудесах Федоровской иконы Богоматери сообщается о том, что чудотворная икона была обретена 16 августа, в день перенесения Святого Образа из Эдессы в Константинополь. Поэтому на месте обретения «Богоматери Федоровской», на реке Запрудня близ Костромы был основан монастырь в честь Нерукотворного Образа, который считался древнейшей костромской обителью⁷⁰. Сопоставление образа Богоматери и Мандиллиона имеет глубокий смысл: оно подчеркивает связь этих тем с учением о Воплощении Бога Слова и с православной теорией иконопочитания.

Среди богородичных икон этого периода преобладают изображения Богоматери с младенцем. Это иконы «Богоматерь Федоровская», «Богоматерь Умиление (Страстная)» из Кашина и две иконы из Толгского монастыря. К ним можно прибавить утраченную и замененное живописью конца XIV в. изображение Богоматери с младенцем на лицевой стороне иконы из Ростовского музея. В позднем ярославском предании, степень достоверности которого неизвестна, упоминается икона Богоматери, «украшенная золотом, серебром и драгоценными камнями», которую ярославская княгиня Анна, вдова князя Феодора Черного, пожертвовала в ярославскую церковь Архангела Михаила⁷¹.

Как известно, во Владимиро-Суздальской земле культ Богоматери приобрел особые развитые формы. Об этом свидетельствуют посвящения местных храмов

См. кат. № 4, «Иконография»

Иконы с изображением Христа и Богоматери

Кат. № 7

Нерукотворный Образ

Иконы Богоматери с младенцем

Кат. № № 1, 2

Кат. № № 3, 8

Кат. № 4

Почитание Богоматери во Владимиро-Суздальской земле

⁶⁶ Ророва, 1975. III. 20; Сводный каталог, 1984. № 146.

⁶⁷ Столярова, 1998. С. 148–163; Столярова, 2000. № 72. С. 79–87. По мнению Л. В. Столяровой, Пантелеймоново Евангелие было заказано между 1148 и 1155 гг. великим князем Изяславом Мстиславичем, в крещении Пантелеймоном, который основал в Новгороде монастырь во имя своего святого патрона. Однако стиль миниатюры говорит скорее в пользу более поздней датировки (см. также: Мошкова, Турило, 2003. С. 41–43). Идеи о патрональном характере изображения Евстафия и Феклы (а также изображения святых на обороте новгородской иконы «Богоматерь Знамение») придерживаются а с А. Гиппиус (Гиппиус, 2003. С. 89. Примеч. 35).

⁶⁸ Грабар, 1930. С. 24–27; Герстель, 1996. С. 76–87. См. также: кат. № 7, «Иконография».

⁶⁹ Грабар, 1930. С. 28.

⁷⁰ [Баженев], 1909. С. 210, 215.

⁷¹ Головицкий, 1889. С. 49.

Богоматерь Умиление на престоле
(«Толская Первая»). Икона конца XIII в.
ГТГ (кат. № 3). Деталь

Иконография Богоматери Умиление
в Северо-Восточной Руси

Кат. №№ 1, 2, 3, 8

Изображение архангелов

Кат. №№ 5, 6

Образы мучеников

Кат. № 4

Кат. № 1

На с. 37–38:

Архангел Михаила Архангел Гавриила.
Детали иконы «Собор архангелов
Михаила и Гавриила».
Около 1272 или 1276 г. (?).
ГРМ (кат. № 5)

домонгольского периода, а также хранившиеся в них произведения — иконы «Богоматерь Владимирская», «Богоматерь Боголюбская», «Богоматерь Влахернитисса» («Ярославская Оранта») и западные врата суздальского Рождественского собора. Судя по сохранившимся памятникам, традиции домонгольского времени были продолжены во второй половине XIII в. Среди икон этой поры количественно преобладают именно иконы Богоматери. В XIV в. богородичный культ укоренился в Москве, став одним из связующих звеньев между домонгольской Русью и Московским княжеством.

Непрерывность традиции почитания Богородицы в Северо-Восточной Руси сказалась и в иконографических предпочтениях жителей этого региона: в местных памятниках преобладает иконография Гликофилусы (Умиления). Тому, вероятно, было много причин: и сложная символика этого образа, и его связь с константинопольским культом одной из богородичных икон во Влахернах⁷², и внимание к собственному наследию, представленному прославленной иконой «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора во Владимире, а также утраченной иконой Богородицы, хранившейся в Успенском соборе Ростова⁷³. При этом среднерусские иконы второй половины XIII в. не являются буквальными воспроизведениями иконографии «Богоматери Владимирской». Для этой эпохи характерен довольно широкий спектр иконографических вариантов, которые представлены иконами «Богоматерь Федоровская», «Богоматерь Умиление (Страстная)», различными вариантами «Толгских».

Особая тема в живописи Северо-Восточной Руси — иконография архангелов. Иконы из Устюга и Ярославля, с их торжественными фигурами, драгоценными, церемониальными придворными одеждами, сияющими лицами и гордой осанкой изображенных — это фрагмент почти полностью утраченного пласта представлений о небесном дворе и небесном воинстве, служащем Христу и защищающем христиан. Интересно отметить, что и от XII, и от XIV в. сохранились иконы с совсем иной иконографией архангела Михаила, представленного в образе воина, с мечом, в грозной позе (икона конца XII в. «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» из Успенского собора Московского Кремля; храмовая икона около 1399 г. в Архангельском соборе Московского Кремля). Напротив, в искусстве XIII в., наполненного частыми и разрушительными набегами на Русь, доминировали изображения архангелов не в воинских доспехах, а в роскошных дворцовых костюмах. Избегая слишком прямолинейных объяснений, все же выскажем предположение, что в эпоху татарских нашествий иконы архангелов в придворных, императорских одеяниях воспринимались как символ небесного покровительства земной власти — русским князьям и, что еще более важно, — как образы незабываемого и вечного небесного мира, придававшие русским людям душевные силы.

Лик мучеников в живописи северо-восточных земель представлен образами свв. Евстафия и Феклы, а также изображением неизвестной мученицы на обороте иконы «Богоматерь Федоровская». Несмотря на то, что иконы с изображениями других мучеников не сохранились, можно утверждать, что они существовали. Так, в 1239, 1253 и 1287 гг., когда освящались и перестраивались Борисоглебские храмы в Кидекше и в Ростове, могли быть поповлены или написаны заново иконы этих святых князей⁷⁴. На актуальность культа мучеников указывают и имена, которыми в тот период нарекались князичи⁷⁵. Согласно более позднему источнику — Повести о Петре, царевиче Ордynском, Петр по совету явившихся ему апостолов Петра и Павла выменял в Ростове на торгу три иконы — «икона святая Богородица с младенцем», а также иконы святого Димитрия и святого Николы. Все три иконы, просиявшие ослепительным светом, включая образ великомученика Димитрия, были отведены «на колеснице» к месту будущего Петровского монастыря и оставлены там в специальной ограде⁷⁶.

⁷² Этлингхоф, 1999. С. 290–303.

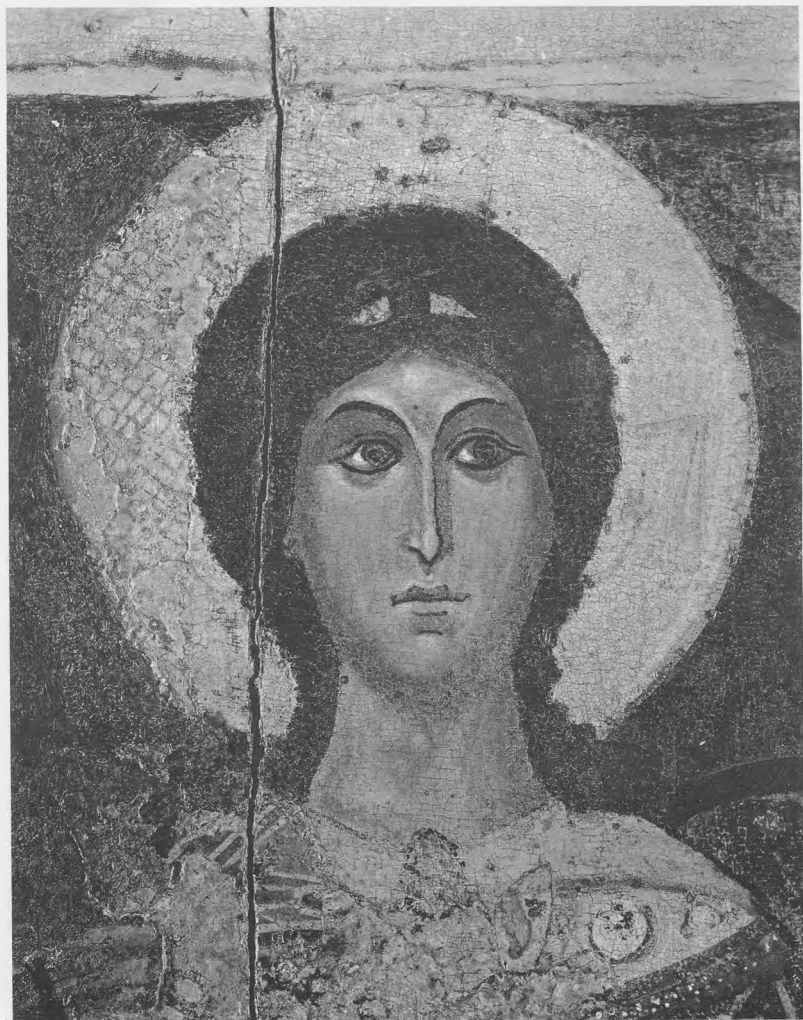
⁷³ Вахрина, 2002. С. 197–213 (с библиографией).

⁷⁴ ПСРЛ Т. I. Стб 469, 473; ПСРЛ Т. 10. С. 167.

⁷⁵ Так, в 1253 г. у ростовского князя Бориса Васильевича родился сын Дмитрий, этим же именем был назван родившийся в 1299 г. сын князя Михаила Тверского. Сын князя Глеба Васильевича, родившийся в 1263 г., носил имя Демьян (см.: ПСРЛ Т. I. Стб 473, 477, 484–485).

⁷⁶ Повесть о Петре, 1958. С. 100–101.







Кат. № 1

Кат. № 2

Иконографические аналогии в искусстве
Новгорода

Илл. с. 88

Илл. с. 339

Архангел Михаил
Икона около 1300 г. ГТГ (кат. № 6)
Деталь

С почитанием мучеников, согласно поздним преданиям, так или иначе соотносится культ двух богородичных икон рассматриваемого нами круга. С иконой Богоматери Феодоровой напрямую связано имя святого Феодора Стратилата. По легенде, этот воин-мученик, опознанный свидетелями чуда, принес икону в Кострому по воздуху. В Костроме была церковь, посвященная Феодору Стратилату, в которой поставили икону после ее чудесного обретения в лесу⁷⁷. Другая икона — «Богоматерь Умиление (Страстная)» — хранилась в кашинском Дмитриевском монастыре и в XIX в. почиталась наряду с храмовой иконой св. Димитрия Солунского: обе иконы носили в крестных ходах⁷⁸. Сведения об этих богородичных иконах совпадают с более ранними известиями о связи культа Богоматери и культа святых воинов-мучеников. Так, рука св. Георгия и глава св. Феодора хранились во Влахернах, где находилась и риза Богоматери. Примером соединения образа Богородицы, почитавшейся как «взбранная воевода победительная», с изображениями этих святых воинов является знаменитая энкаустическая икона VI в. в монастыре Св. Екатерины на Синае⁷⁹.

Напомним, что в русских княжествах почитание воинов-мучеников имело глубокие корни, поскольку их образы соотносились и с идеей покровительства всем христианам, и с идеей княжеского патроната. Отсюда посвящение ряда храмов свв. Георгию, Димитрию и Феодору, а также создание их икон, которые бытовали не только в княжеской среде. Известно, что еще в начале XIII в. в Ростове существовала икона с изображением св. мученика Феодора Тирона, которая находилась в церкви Иоанна Предтечи на епископском дворе и, возможно, принадлежала епископу Леону. В мае 1211 г. в Ростове случился большой пожар, сгорело много храмов, и в том числе церковь Иоанна Предтечи «вся от верха и до земли, и иконы, что не утяти вымчати, и гроби в земли дну» Сохранилась лишь одна икона, «на ней же написанъ святым мученик Феодор Тирон», и, что совсем удивительно в условиях пожара, «вошница (восковой сосудик — Э.С.) с вином, юже неции мнху, яко бе Леонова епископа, прежде бывшаго в Ростове»⁸⁰.

Завершая обзор типологии и иконографии памятников Северо-Восточной Руси, необходимо отметить ряд общих черт, объединяющих эти иконы с современными им произведениями из других русских центров — прежде всего, Новгорода. Последние тоже принадлежат к числу храмовых или особо чтимых икон, которые, очевидно, стояли в храмах на особо выделенных местах. Таковы иконы «Св. Никола» 1294 г. из церкви Николая на Липне (Новгородский музей)⁸¹, «Свв. Борис и Глеб» из Савво-Вишерского монастыря (Музей русского искусства в Киеве)⁸², две краснорнозные иконы — «Спас на престоле, с избранными святыми на полях» (ГТГ)⁸³ и «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» из Крестец (ГРМ)⁸⁴.

Во многом совпадает и сюжетный состав памятников — это иконы Христа, Богоматери, мучеников и других святых. Отсутствие в Новгороде отдельных икон с фигурами архангелов объясняется, скорее всего, слишком скудным числом сохранившихся произведений. В целом новгородские памятники второй половины XIII в.

⁷⁷ [Баженев], 1909. Феодоровская церковь в Костроме действительно существовала в XIII в. В 1276 г. в ней был погребен князь Василий Ярославич (см.: Новгородская первая летопись, 1950. С. 323, Приселков, 1950. С. 333).

⁷⁸ Арсений, 1901. С. 32.

⁷⁹ Степаненко, 2001. С. 61–64.

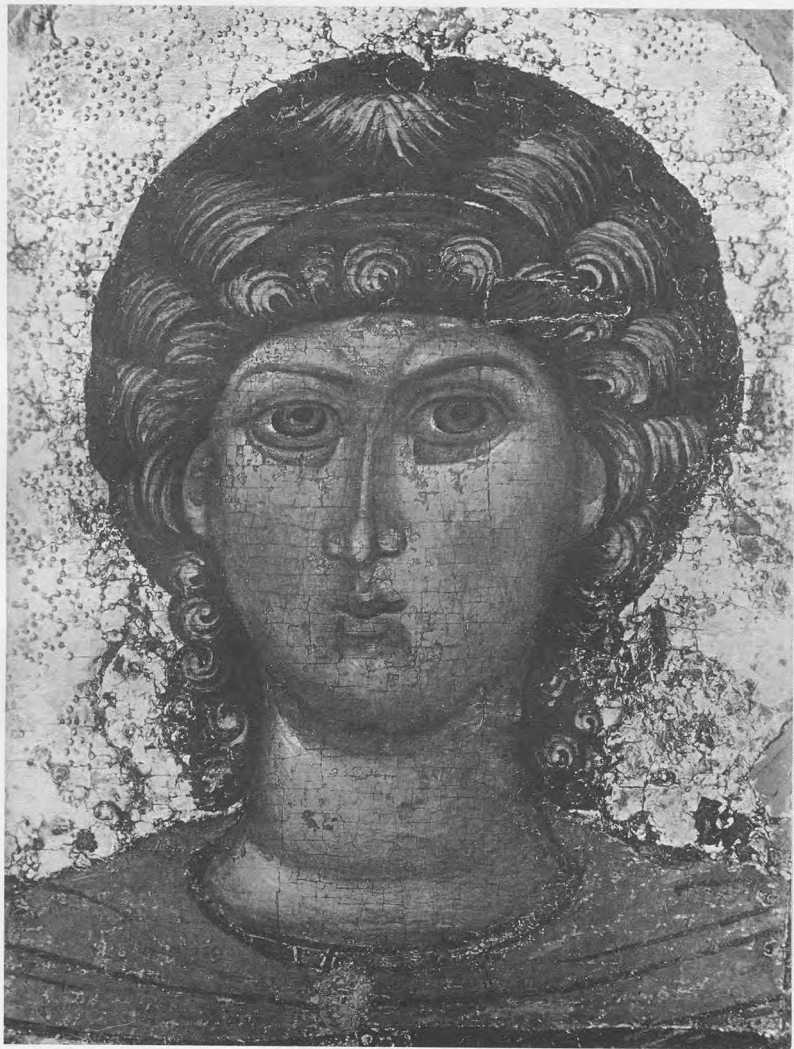
⁸⁰ ПСРЛ. Т. 1. Стб. 436. Епископ Леон занимал кафедру в 1158–1159 гг. См.: ПСРЛ. Т. 1. Стб. 348–349; Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 2. С. 666. В Типографской летописи под 1230 г. содержится известие о том, что в день освящения нового ростовского собора «приснеси бысть святыи Леонтий си церкви святого Иоанна Предтечи в соборную церковь Оупение святыа Богородица, идеже и ныне лежит» (ПСРЛ. Т. 24. С. 92). Поэтому возможно, что «Леон» Лаврентьевской летописи — не епископ середины XII в., а св. Леонтий Ростовский, временно погребенный в храме, где хранилась икона св. Феодора.

⁸¹ Смирнова, 1976/2. Кат. 5. Лазарев, 1983. Табл. 18; Гладышева, 1998.

⁸² Голубев, Пелькина, 1986. С. 100–104; Попова, 1993. С. 10. Табл. 1–3. На наш взгляд, новгородское происхождение этой иконы более правдоподобно, чем тверское.

⁸³ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 18; Гладышева, 2003. С. 176–211.

⁸⁴ Ананьева, 1976. С. 138–144; Царевская, 1999. С. 265–272; Пивоварова, 2001, Смирнова, 2001/2. Р. 199. Гл. 167.



См. с. 52–54

Изображения Богоматери на престоле

Кат. № 3

Илл. с. 339

Илл. с. 338

Фигуры преподобных

Илл. с. 333

Илл. с. 56, 57

Кат. № 3

Кат. № 3

Кат. № 2

Кат. № 4

Кат. № № 5, 6

Кат. № 7

Кат. № 1

Кат. № 8

Основные греческие стили

Кат. № 3

Илл. с. 33

Табл. 7, 8

отличаются более богатым репертуаром тем: среди них есть две сюжетные иконы — «Сошествие во ад» и «Вознесение пророка Ильи» (обе в собрании банка «Интеза» в Виченце).

В иконографии сохранившихся произведений из разных регионов присутствует своего рода симметрия. Так, образ Богоматери на престоле встречается в иконах из трех областей: Ростова («Богоматерь Умиление на престоле» — «Толгская Первая»), Новгорода (только что упомянутая «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом») и южнорусских областей («Богоматерь Печерская-Свенская с предстоящими преподобными Антонием и Феодосием»; ГТГ). На Руси тема Богоматери на престоле была актуальна именно в XIII в., тогда как в искусстве XIV в. она встречается лишь как отзвук прошедших времен, утратив свое былое значение. По-видимому, именно эта иконография наиболее полно соответствовала важнейшей особенности русской иконописи XIII в. — величию и монументальности ее образов.

Среди сохранившихся икон Северо-Восточной Руси нет изображений преподобных, которые встречаются в искусстве других земель (например, изображение Иоанна Лествичника на известной новгородской иконе в ГРМ или Антония и Феодосия Печерских в иконе «Богоматерь Печерская-Свенская» в ГТГ). Тем не менее развитие монастырей и монастырской жизни в северо-восточных княжествах позволяет предположить, что монашеская тема в какой-то форме существовала и в местном искусстве — например, в каменных образках⁸⁹.

Необходимо отметить высокий уровень иконографического творчества, отразившийся в среднерусских произведениях. Создатели местных икон второй половины XIII в. не просто повторяют традиционные композиции, но и создают новые иконографические варианты. В этом отношении наиболее примечательна «Богоматерь Умиление на престоле» («Толгская Первая», иконография которой содержит образательные эквиваленты гимнографических эпитетов и уподоблений Богородицы: «девицы небесной», «нерушимой стены», а также «престола Премудрости»).

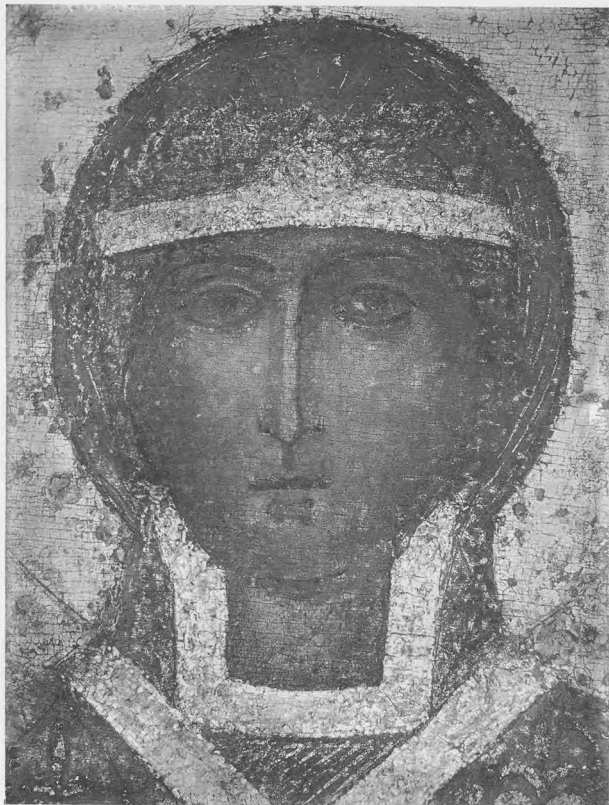
Тонкость иконографических решений свидетельствует об эрудиции составителей программ русских икон второй половины XIII в. Они могли быть сам митрополит, епископы или даже игумены местных монастырей. Творчество в области иконографии — создание новых изводов и осознанное повторение старых — было важным элементом культурного строительства в Северо-Восточной Руси.

СТИЛЬ И ОБРАЗ. ВОПРОС ОБ ИКОНОПИСНЫХ МАСТЕРСКИХ

Из восьми сохранившихся икон, происходящих из разных городов и монастырей Северо-Восточной Руси, по крайней мере шесть обладают большим стилистическим сходством: это «Богоматерь Умиление на престоле» («Толгская Первая») из Толгского монастыря, «Богоматерь Умиление (Страстная)» из Кашина, «Свв. Евстафий и Фекла» на обороте двусторонней иконы из Ростовского музея, «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга, «Архангел Михаил» из Ярославля, «Спас Нерукотворный» из Введенской церкви в Ростове. К тому же кругу можно причислить «Богоматерь Федоровскую», если судить по более или менее сохранившейся живописи на ее обороте с изображением неизвестной мученицы. На периферии этого стилистического круга находится «Богоматерь Умиление Толгская» («Толгская Вторая»).

Судя по художественному уровню, центральным памятником этой обширной группы является икона «Богоматерь Умиление на престоле» из Толгского монастыря. Этот памятник выделяется благодаря утонченности своей иконографической программы и выразительных средств — в частности, элегантно гибких контуров драпировок, тонких и длинных изогнутых пальцев. Монументальные пропорции и крупная голова Богоматери, склоненные фигуры ангелов, ритм контуров внутри общего абриса фигур Богоматери и младенца, глубокие цветовые оттенки (пурпурный

⁸⁹ На шиферной иконе XIII в., хранящейся в Ростовском музее, представлен неизвестный монах в куколе, стоящий перед Спасом на престоле. См. Пучко, 1997. С. 95–102; Рындина, 1997. С. 251–258.



*Неизвестная мученица.
Деталь изображения
на оборотной стороне иконы
«Богоматерь Федоровская».
Последняя треть XIII в.
(около 1272—1276 гг. ?).
Кострома, Боголюбский собор
(кат. № 1)*

и синий, коралловый и изумрудно-зеленый) — все это создает поэтический и торжественный образ Царицы небесной.

В иконе «Богоматерь Умиление на престоле» много тонких художественных нюансов. Так, прозрачные аркады спинки престола образуют своего рода переход от серебряного свечения фона к условному пространству композиции. Контуры квадрифолия на плече Богородицы напоминают о кресте и вызывают ассоциации с изображениями священного источника жизни в виде бассейна или фонтана. При этом квадрифолий расположен симметрично по отношению к фигуре младенца Христа, что подчеркивает символический смысл этой детали, и в то же время создает, наряду с окаймлениями мафория, энергичный композиционный акцент.

Икону «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга было принято считать одним из древнейших памятников северного искусства. Действительно,

Апостолы.
 Деталь иконы «Успение».
 Конец XIII — начало XIV в.
 Из церкви Успения с Пароменья
 в Пскове. ГТГ

Богородица Умиление
 («Толгская Вторая»)
 Икона конца XIII — начала XIV в.
 Ярославский художественный музей
 (кат. № 8). Деталь



Илл. с. 38, 39
 Тоба 11, 12

Кат. № 2
 Кат. № № 6, 7

такое обилие синего и зеленого цветов, а также фактурная неровность красочного слоя устюжской иконы не типичны для других памятников, рассматриваемых в этом разделе. Однако, на наш взгляд, это особенности почерка мастера, но не признаки художественного центра. Для иконы «Собор архангелов Михаила и Гавриила» характерны та же концепция образа, та же яркость колорита, красота орнамента, торжественность и нарядность, те же округлые, румяные лики, блестящие глаза со сверкающей растушовкой на белках и темной обводкой, что и в «Богородице Умиление на престоле».

Вариации этого же стиля очевидны в несколько провинциальной иконе «Богородица Умиление (Страстная)» из Кашина, а также в произведениях, которые хронологически замыкают выделенную нами группу — в иконах «Архангел Михаил» из Ярославля и «Спас Нерукотворный» из Ростова.



Богоматерь Одигитрия
(«Корсунская»).
Византийская икона
второй половины XIII в
Успенский собор Московского Кремля.
Деталь



Некоторые особенности, присущие всем названным произведениям, являются общими признаками стиля эпохи: их можно обнаружить в памятниках ряда русских центров XIII в., в частности, второй половины столетия. Фигуры в русских иконах этого периода — массивные, их контуры часто касаются иконной рамы-«лузги». Одежды, а в иконе «Богоматерь Умиление на престоле» — и престол, богато украшены жемчугами и драгоценными камнями и словно отражают великолепие небесного мира. Правда, изображение свв. Евстафия и Феклы написано более скромно, что, возможно, объясняется второстепенной ролью этой композиции по отношению к утраченной живописи на лицевой стороне двусторонней иконы.

Для русской живописи второй половины XIII в. характерно отклонение от эллинистических пропорций и норм, которые более последовательно соблюдались в искусстве предмонгольского периода. Так, в иконе «Богоматерь Умиление на престо-

ле» упрощены контуры фигуры Христа и укрупнена голова Богоматери. Подобные приемы повышают экспрессию изображения.

Целый ряд общих свойств икон Северо-Восточной Руси, как нам кажется, соответствует их общему происхождению из единого центра, которым, на наш взгляд, был Ростов. Специфика рассмотренных произведений заключается прежде всего в их колорите. Он основан на сопоставлении глубоких коричневых и пурпурных оттенков с холодными синими, голубыми и иногда — зелеными. Киноварь используется лишь в виде не крупных ярких вкраплений, а не широких плоскостей, которые любили иконописцы Новгорода. Художники Северо-Восточной Руси, напротив, ценили сочетание нескольких красно-коричневых оттенков, включая кирпичные, коралловые, вишневые, а также желтовато-коричневые охры. Следует отметить, что сочетание пурпурных и коричневых тонов встречается не только в иконах северо-восточных земель, но и в искусстве других русских центров, хотя там оно скорее является исключением и не имеет столь утонченной формы⁶⁶.

Между тем подчеркнутая утонченность колорита — явно то качество, к которому стремились мастера Северо-Восточной Руси. В случае с иконой «Богоматерь Умиление на престоле» впечатление особой изысканности достигается при помощи серебряного фона и полей. Синий фон «Богоматери Умиление (Страстной)» и «Собора архангелов Михаила и Гавриила» (в первой иконе он относительно светлый, во второй — темного оттенка), возможно, имитирует цвет фонов в монументальной живописи.

Другая особенность рассматриваемых икон состоит в трактовке ликов. Они овальные, с чуть суженными подбородками, с крупными чертами и полными широкими щеками. Рельеф ликов ярко выражен и несколько схематичен. Благодаря своим округлым очертаниям, а также смуглому, коричневатому оттенку карнации и широким пятнам румянца, лики святых на этих иконах производят впечатление молодости, силы и здоровья. Характерной особенностью является способ изображения глаз: в тех случаях, когда лики хорошо сохранились, видны ярки белила около темных зрачков, что сообщает взгляду повышенную активность.

Спокойные и величавые, полные духовной силы лики в иконах Северо-Восточной Руси передают сосредоточенность персонажей, насыщенность их внутренней жизни. По сравнению с ликами Христа, Богоматери и архангелов несколько выделяется лик св. Феклы, изображенной на оборотной стороне двусторонней иконы из Ростова (лик св. Евстафия Плакиды плохо сохранился). Глаза мученицы широко раскрыты, зрачки чуть смещены к верхнему веку, и кажется, будто перед ее взором раскрывается некое небесное видение, идеальный образ духовного подвига и грядущего райского блаженства. Подобное выражение свойственно и ликам архангелов, но в меньшей мере. Эти отличия зависят от статуса персонажей: мученики словно предстают перед небесным миром, отражающимся на их ликах, и стремятся приблизиться к этому миру, тогда как архангелы сами к нему принадлежат.

Стоящая несколько особняком «Богоматерь Умиление Толгская» («Толгская Вторая») похожа на перечисленные произведения, в частности, на «Богоматерь Умиление на престоле» («Толгскую Первую») пропорциями и типом ликов, цветовой гаммой, иконографическими признаками. Однако эта икона отличается большей остротой и экспрессией. Невозмутимое спокойствие и непоколебимость образов ростовских икон сменялись в ней глубокой скорбью. В живописи «Богоматери Умиление» («Толгской Второй») больше светотеневых контрастов, энергичнее положены белильные блики, а тени, особенно над глазами, лежат широкими полосами, отчего глаза кажутся впавшими, провалившимися.

В русском и византийском искусстве XIII в. встречаются и другие произведения, в которых, как в «Толгской Второй», еще живет драматизм позднекомнинского искусства, хотя и получивший иное, более крупное и обобщенное пластическое выражение.

Ростов как художественный центр Северо-Восточной Руси

Своеобразие колорита

Табл. 4–6, 11, 12

Особенности трактовки ликов

Илл. с. 49

Кат. № 4

Кат. № № 5, 6

Илл. с. 38, 39

Разновидности стилей

Кат. № 8

Кат. № 3

Илл. с. 45, 44, 46

На с. 48–49:

Св. Георгий. Деталь новгородской иконы «Св. Иоанн Лествичник, Георгий и Илсий». Последняя треть XIII в. ГРМ

Св. мученица Фекла. Деталь композиции «Св. Евстафий Плакида и мученица Фекла» на обороте двусторонней иконы. Вторая половина — конец XIII в. Гос. музей-заповедник «Ростовский кремль» (кат. № 4)

⁶⁶ Такова новгородская (?) икона «Св. Борис и Глеб» в Музее русского искусства в Киеве, а также выходящие миниатюры тверской Хроники Георгия Амартола (РГБ, ф. 173, Фунд., № 100), которые сейчас датируются началом или первыми десятилетиями XIV в., но, на наш взгляд, по совокупности стилистических признаков и исторических обстоятельств могут быть отнесены к концу XIII в. См.: Егусева, Кочетков, Сергеев, 1974. Илл. 4; Вздорнов, 1980/1. Кат. 18; Попов, 1993. С. 9–10. Илл. 1–5







Стилистическая преемственность

Илл. с. 26, 27, 29, 31

Героические интонации

Кат. № 4

Ростовские традиции в искусстве северных областей

См. главу 3

Кат. № 22

Кат. №№ 21, 23

Кат. №№ 24, 25

Илл. с. 134, 135, 140—145

Табл. 47—54

Илья Пророк (Иоанн Предтеча?) и мученик Никита перед Христом Евангелистом. Лицевая сторона двусторонней каменной иконы из раскопок в Зарядье, Москва. Вторая половина XIII — первая половина XIV в. ГИМ

Приведем в качестве примера замечательную византийскую двустороннюю икону «Богоматерь Корсунская» из Успенского собора Московского Кремля⁸⁷ и лики апостолов в «Успении» из Успенской церкви с Пароменя в Пскове⁸⁸. Вероятно, «Толгская Вторая» написана ростовским мастером, который выделялся из общего ряда и не находился под впечатлением невозмутимого торжественных произведений XIII в., вдохновляясь другим искусством — драматическими, горестными образами позднекомниновской живописи.

Связь рассматриваемой группы икон с культурой Ростова подтверждается тем, что их стиль имеет корни в местном искусстве предмонгольского времени и продолжается в живописи XIV в. Как уже было отмечено в этой главе, основные признаки северо-восточных икон второй половины XIII в. — величественные, монументальные фигуры, спокойные лики, выражающие внутреннюю силу и непоколебимость, сверкающие взгляды, величелие и праздничность изображений, а также некоторые особенности колорита — характерны и для икон первой трети XIII в., происходящих из городов Владимиро-Суздальского княжества («Св. Димитрий Солунский на престоле» из Дмитрова и «Богоматерь Влахернитисса» из Ярославля). Предшественницей некоторых ростовских произведений второй половины XIII в. можно считать икону первой половины XIII в. «Спас Вседержитель» (Музей им. Андрея Рублева), которая происходит из села Гавшинка, расположенного совсем неподалеку от Толгского монастыря.

Героические интонации образов и тема преданности христианской вере, унаследованные ростовской живописью от искусства Северо-Восточной Руси раннего XII в., восходят к византийской культуре XI в. К идеалам этого времени во второй половине XIII в. было особенно близко именно искусство северо-восточных земель. В связи с этим укажем на немалое сходство между ликом св. Феклы в иконе из Ростовского музея и ликами святых мучениц во фресках Софийского собора в Киеве⁸⁹. В свою очередь, румяные лики архангелов на иконе из Великого Устюга напоминают многие ангельские лики в искусстве X—XI вв., и в том числе лики ангелов из фресок в Сант Анджело ин Формис⁹⁰.

Стиль второй половины XIII в., повторяющий образы искусства XI в., нашел свое отражение в живописи Ростова и его провинции XIV в. Как будет показано далее, эта преемственность отчетливо видна во многих северных иконах, например, в «Спасе Нерукотворном» из села Новое на реке Ухтоме, в иконе «Спас Нерукотворный; Христос во гробе» из Княжострова, в «Введении во храм» из погоста Кривое, «Свв. Борис и Глеб» из частного собрания, двух деисусных иконов с архангелами. В этих произведениях повторяются многие признаки ростовских икон второй половины XIII в. — особенности колорита (в том числе иногда встречающиеся синие фоны), пропорции ликов, яркий румянец на щеках и сверкающие белизны блики около темных зрачков. Правда, в русской живописи XIV в. появляется ряд новых византийских мотивов, а старая стилистическая основа схематизируется и получает печать провинциальности. Тем не менее стилистическая преемственность между двумя периодами бесспорна.

Иконы Северо-Восточной Руси второй половины XIII в. происходят из разных мест. Точки их находки разбросаны по карте: это Ростов и Ярославль, Великий Устюг, Кострома и Кашин. Однако эти памятники настолько близки между собой, что кажется необходимым рассматривать их как единый массив. В каком же центре были созданы все эти произведения и где сложился их стиль? На этот вопрос можно дать

⁸⁷ Шенникова, 1987. С. 8—23

⁸⁸ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 28. Икону относят к первой четверти XIV в. на основании сходства с росписями 1313 г. в Саетогорском монастыре. Однако в этих памятниках сходны лишь те мотивы, которые отвечают стилю XIII в.

⁸⁹ Логвин, 1971. Табл. 129—132, 143, 174, 186

⁹⁰ La pittura in Italia, 1994. P. 246.

однозначный ответ: это был Ростов, центр епархии, в которую тогда входили все перечисленные города.

Ростовские иконы второй половины XIII в. до некоторой степени находят себе аналогию в иконах Новгорода того же времени. Подобно «Богоматери Умиление на престоле» из Толгского монастыря, икона «Св. Никола» 1294 г. (Новгородский музей) воссоздает образ небесного мира, в котором пребывает святой чудотворец, наделенный величественным обликом, властным взглядом, внушительным жестом и роскошно украшенными одеяниями. В свою очередь, одухотворенный лик св. Феклы с оборота ростовской двусторонней иконы напоминает образы иконы «Свв. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» (ГРМ) — прежде всего, юный, с выражением духовного подъема и радости, лик великомученика Георгия. Однако новгородские иконы написаны более графично и плоско, с применением резких контуров. Духовный мир их персонажей охарактеризован проще. В новгородских произведениях сильнее отразились вкусы широких слоев населения, тогда как в памятниках Ростова сказались, в большей или меньшей степени, аристократические вкусы княжеской среды, которая издавна играла большую роль в этом крае и повлияла на формирование местного стиля.

Касаясь художественных взаимоотношений Ростова и других русских центров, нельзя не упомянуть Тверь. У нас слишком мало материала, чтобы судить о тверской живописи второй половины XIII в.⁹¹ По существу, это лишь миниатюры упоминавшейся Хроники Георгия Амартола⁹². Их колористическое сходство с ростовскими иконами, выразившееся в использовании синих, пурпурных, розово-королевых оттенков, возможно, говорит о контактах или общих источниках творчества мастеров этих центров. Однако для миниатюр тверской рукописи характерна определенная нейтральность, обособленность образа от зрителя. Этим они отличаются от ростовских памятников, в которых ощущается эмоциональная открытость и сердечная теплота.

Отсутствие монументальной живописи и книжных миниатюр Северо-Восточной Руси не позволяет представить панораму искусства этого края во второй половине XIII в. Лишь в одной каменной иконке (ГИМ) отражен стиль, который доминировал в местной иконописи. Иконка найдена при раскопках в Москве, в Зарядье, т. е. на иконной территории Ростовского края⁹³. На ее лицевой стороне, судя по надписи, изображены Илья Пророк (внешне он похож на Иоанна Предтечу) и мученик Никита, а на обороте — неизвестный пророк (он похож на Илью, но в надписи назван «М» — «Милостивый»?) и мученица Параскева (с необычным для ее иконографии торакионом). Крупные закругленные формы и героическая осанка святых живо напоминают рассмотренные ростовские произведения.

К настоящему времени известно более двух десятков русских икон второй половины XIII в.: восемь или девять новгородских⁹⁴, по меньшей мере, две псковских («Илья Пророк в пустыне, с житием» из погоста Выбуты и «Успение» из храма Успения с Пароменья; обе в ГТГ)⁹⁵, одна южнорусская («Богоматерь Печерская-



Вопрос об искусстве Твери

Местная пластика

Икона в 80, 81

Триумфальный характер образов

Иоанн Предтеча (Илья Пророк?) и великомученица Параскева Пятница. Обратная сторона двусторонней каменной иконки из раскопок в Зарядье, Москва. Вторая половина XIII — первая половина XIV в. ГИМ

⁹¹ Попов, 1979. С. 14.

⁹² См. примеч. 86.

⁹³ Рындина, 1978. С. 118, 119; Николаева, 1983. Кат. 239. С. 108–109. Табл. 42–1. Иконка ошибочно считалась новгородским памятником XV в. О ее переносе с территории по палеогеографическим данным см.: Турилова, 2002. С. 62–66.

⁹⁴ Пять из них опубликованы в кн.: Смирнова, 1976/2. Кат. 1–5. О трех других иконах, обнаруженных в последние десятилетия, см. с. 52–54, 58. Икона «Свв. Борис и Глеб» в Музее русского искусства в Киве, возможно, является не тверской, а тоже новгородской. См. примеч. 86.

⁹⁵ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 26, 28; Лифшиц, 1997. С. 326–343; Реформатская, 1997. С. 344–355. Датировка «Богоматери Одигитрии» из Псковского музея (раскрывается в ВХНРЦ) нуждается в уточнении. См.: [Родникова], 1990. Кат. 2.

Сошествие во ад
Новгородская икона
второй половины XIII в.
Коллекция банка «Интеза».
Виченца Галерея palazzo Монтанари



Свенская» в ГТГ) и, наконец, восемь икон из Северо-Восточной Руси. Особенностью всех этих памятников является приподнятый, надмирный характер образов. На иконах второй половины XIII в. представлены триумфаторы, колоссы духа, крепкие и плечистые, с богатырским обликом.

«Космический» масштаб русских икон особенно очевиден в многофигурных сюжетных композициях. Таковы две новгородские иконы — «Сошествие во ад»⁹⁶

Сюжетные композиции в новгородских
и псковских иконах

⁹⁶ L'immagine dello spirito, 1996. Cat. 1; Смирнова, 1998/3. С. 264–269; Icônes de toutes les Russies, 1998. Cat. 1; Smirnova, 2001/2. P. 199, 202. Fig. 158; История иконописи, 2002. С. 131; Icone russe, 2003. Cat. 1.



Вознесение пророка Ильи.
Новгородская икона
второй половины XIII в.
Коллекция банка «Интеза»
Виченца. Галерея palazzo Montanari

и «Вознесение пророка Ильи»⁹⁷ (обе принадлежат итальянскому банку «Интеза» и экспонируются в галерее palazzo Montanari в Виченце) Эти памятники, очевидно, вышли из одной мастерской. В них похожи не только очертания фигур и лиц, но и менее значительные детали: «срезанные», спрямленные контуры (фигуры Христа и Ильи), очертания глаз с плоскими веками и расположенными посредине зрачками, которые не касаются ни верхнего, ни нижнего века. В обеих иконах доминирует красный цвет (в первом случае — фон, во втором — колесница и огненные кони). При этом в «Сошествии во ад» нет синего (он заменен зеленым и охрами), тогда как при создании «Вознесения Ильи» был использован драгоценный лазурит.

Илл. с. 52, 53

В обеих иконах фигуры главного персонажа выделены композиционно и размерами (в «Вознесении Ильи» это сделано резче). И в «Вознесении Ильи», и в «Сошествии во ад» одинаково представлен момент дарования благодати человеческому

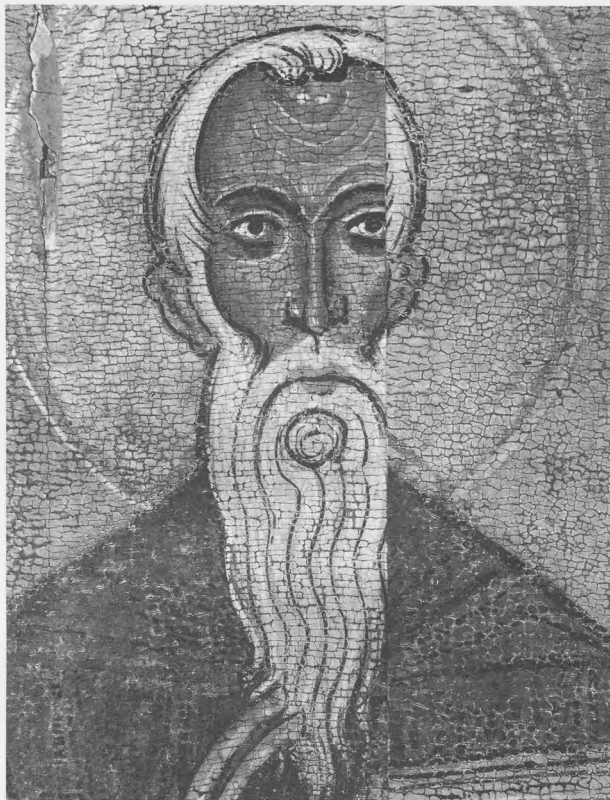
⁹⁷ Smirnova, 2001/2 P. 202. Fig. 169; История иконописи, 2002. С. 131; Icone russe, 2003. Cat. 2.

Илья Пророк.
 Деталь псковской иконы «Илья Пророк
 в пустыне, с житием»
 из погоста Выбуты. XIII в. ГТГ



роду: Адам, которого держит за руку Христос в «Сошествии во ад», и Елисей, готовящийся получить от Ильи его чудодейственный плащ, смотрят не на центральную фигуру, а чуть в сторону, внимая происходящему. Действие происходит по воле высших сил, от которых зависит благоустройство мироздания.

В псковской житийной иконе «Илья в пустыне» из погоста Выбуты фигура Ильи во всех клеймах выделяется позой, осанкой, жестами, подчеркнутым пафосом, выражением нездешней силы и мощи. В уже упоминавшейся иерархии персонажей пророк Илья занимает одно из самых привилегированных мест: он небожитель, и в его художественной характеристике в полной мере отразился образ всемогущего повелителя стихий, игравший столь важную роль в религиозных воззрениях жителей византийской периферии, в частности, славян.



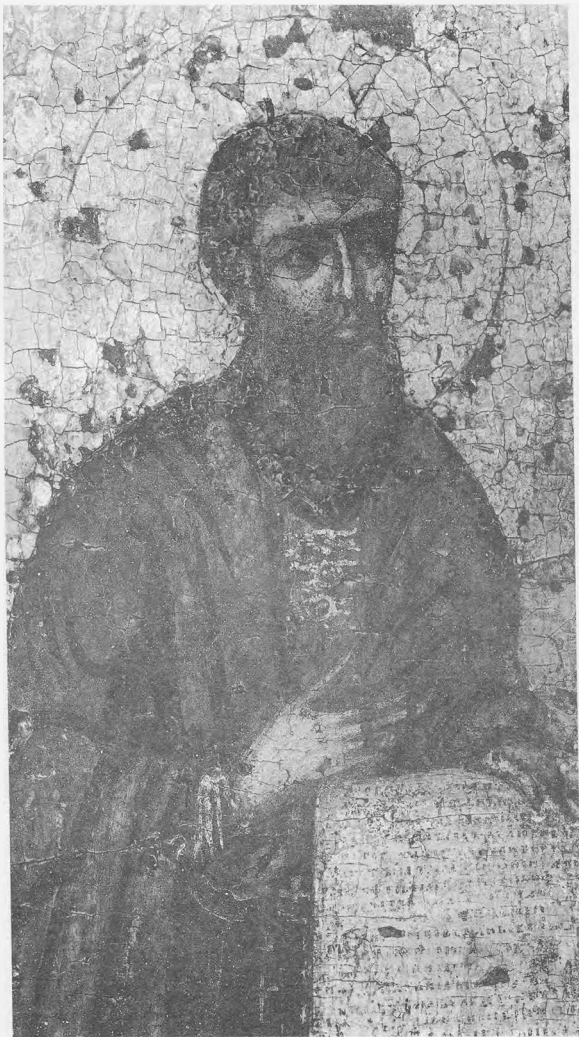
Иоанн Лествичник.
Деталь новгородской иконы
«Свя Иоанн Лествичник, Георгий
и Власий» Последняя треть XIII в.
ГРМ

Иконопись Северо-Восточной Руси — плоть от плоти русского художественного мира второй половины XIII в. В это время живопись других регионов Руси отличалась лишь нюансами стиля, вариантами приемов, разновидностями художественного образа. Понимание этого искусства будет неполным, если не сопоставить его с совсем иной духовной концепцией, также отразившейся в русской иконописи XIII в. Икона «Богоматерь Печерская-Свенская» с ее асимметрией, несовпадением размеров и пропорций фигур предстоящих Богоматери иноков (голова Феодосия намного меньше, чем голова Антония, а их нимбы помещены на разных уровнях) напоминает книжные миниатюры, нередко исполнявшиеся более свободно и непринужденно, чем иконы. В фигурах Богоматери и Христа воспроизводятся изобразительные мотивы рубежа XII–XIII вв., прежде всего «гипердифференцированные» драпировки.

Иконы Киевской традиции

Илл. с. 56, 57

Преподобный Феодосий Печерский.
Деталь иконы
«Богоматерь Печерская-Сявнская».
XIII в. ГТГ





Преподобный Антоний Печерский
Деталь иконы
«Богоматерь Печерская-Свенская»
XIII в. ГТГ

Однако складки тканей потеряли логику ритма, поэтому весьма возможно, что «Богоматерь Печерская-Свенская» действительно исполнена во второй половине XIII в. или даже ближе к его концу, на что намекает легенда о явлении иконы в 1288 г. Об этом же времени говорят и скользящие мазки на фигурах преподобных, а также объединенные форм, заменившие их былую структурную соподчиненность.

Образы преподобных Антония и Феодосия

Илл. с. 339

Илл. с. 56, 57

Илл. с. 321

Илл. с. 53

Аналогии в искусстве византийского мира

Илл. с. 77

Илл. с. 89

«Богоматерь Печерскую-Свенскую» можно было бы считать второстепенным, провинциальным памятником, если бы не образы святых иноков. Их лики, выразительные и подвижные, с крупными пятнами света и глубокими тенями, с аскетически впадыми щеками, полны сердечности, любви и радости, онилучают сиянием доброты. В этом отношении Свенская икона поразительно непохожа на недавно обнаруженный новгородский памятник второй половины XIII в. — краснойфоновую икону «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» (ГРМ)⁹⁸. Новгородское произведение наделено характерной для эпохи торжественностью, величием и суровостью. Между тем южнорусская икона Богоматери Печерской составляет исключение из правил. Образы преподобных Антония и Феодосия словно находятся вне процесса художественной эволюции и, может быть, отражают глубинные основы русской религиозности, перекликаясь с русскими иконами конца XIV — XV в. (например, с житийной иконой Бориса и Глеба из Коломны в ГТГ) и заставляя вспомнить другие произведения времени Андрея Рублева и мастеров его круга.

Изображения Антония и Феодосия, контрастирующие с суровым ликом Иоанна Лествичника на новгородской иконе «Свв. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий», вновь указывают на высокое звучание образов преподобных в русской культуре. Если «Богоматерь Печерская» попала в Свенский монастырь под Брянском из Киева, то приходится предположить, что, даже утратив блеск и богатство, древняя столица оставалась важным центром духовной жизни.

В плане иконографии и стиля русская живопись второй половины XIII в., взятая в совокупности ее локальных проявлений, была беднее, чем искусство Византии и ведущих балканских регионов того времени. На Руси не обнаруживается никаких следов освоения эллинистических традиций, наполненных новым духовным содержанием, которое сказалось в таких памятниках византийской живописи, как мозаичный «Денусус» в южной галерее Собора Константинопольской, росписи Сопочан, Бояны, церковей Свв. Апостолов в Пече и Богородицы Перивленты в Охриде. Обращение к классике, к выявлению рельефа и объема, к античной системе пропорций захватило большую часть провинциальных регионов, находившихся в сфере византийского влияния. Если, например, в монументальной живописи Греции первой половины XIII в. еще можно встретить цитирование комниновских форм⁹⁹, то во второй половине столетия новые приемы преобладают даже в периферийном искусстве, а старые плоскостно-орнаментальные решения вытесняются, став всего лишь «подголосками», и переплавляются с новыми формами¹⁰⁰. Если не считать некоторых явлений в итальянской живописи XIII в., ориентированных на византийское искусство¹⁰¹, то во второй половине XIII в. новым концепциям противостоял только

⁹⁸ См. примеч. 84.

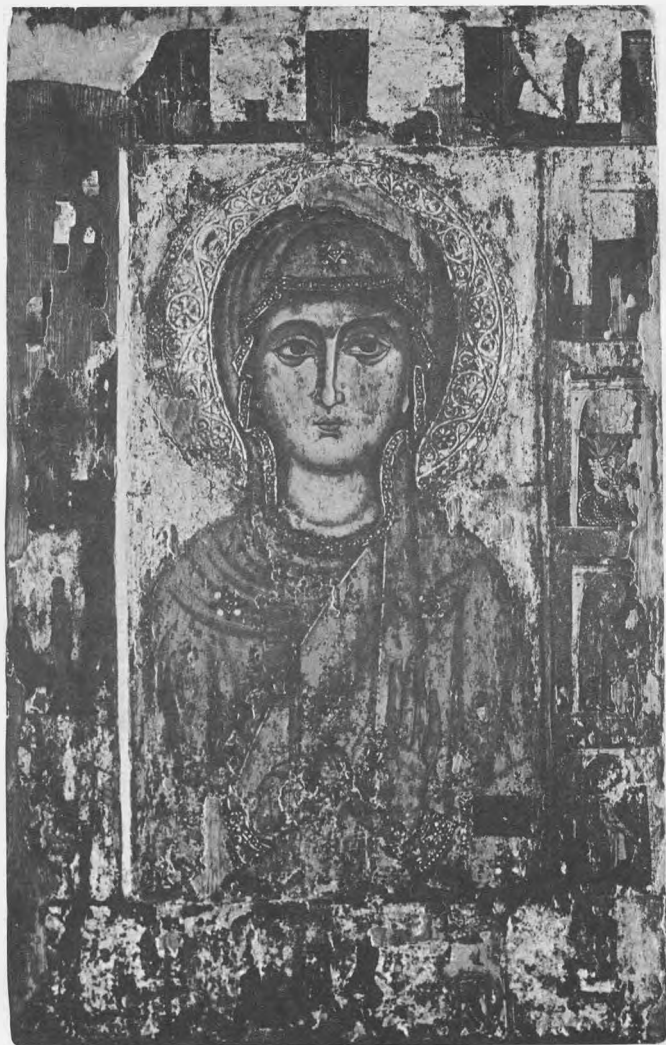
⁹⁹ Ср., например, фигуры святителей в алтарной росписи Старой Митрополии в Верини, между 1215—1225 гг. (*Παλαίολογος*, 1994. Пlv. 6. Σ. 242—249, 320).

¹⁰⁰ В первой половине XIII в. это фрески в Спльи и Пентелии (1233—1234 гг.), церкви Св. Петра в Калливии, Св. Георгия в Куваре; в середине XIII в. — росписи церквей Панагии Мерента и Таксидархов близ Маркопуло, и др. Архитектурные признаки свойственны и некоторым композициям в церкви Спасителя в Аলেখори близ Мегары (третья четверть XIII в.) — фронтальным фигурам святителей в апсиде, сценам «Пир Ирода», «Жены мироносицы у Гроба Господня». См.: Μουρίκι, 1978. Σ. 55—64, 79—84. Пlv. 14—19, 22, 30, 50—52, 64—66, 68, 70—72.

¹⁰¹ Имеются в виду произведения, наиболее близкие к византийской традиции, как, например, мозаика в капелле Сан Дзено базилики Санта Прасседе в Риме (илл. с. 59).

¹⁰² Ср. фрески кафоликона монастыря Св. Иоанна Лампладиста в Калопанайотис (третья четверть XIII в.), церкви Панагии в Мутулла (1280 г.). Среди кипрских икон наиболее выразительные «Христос Пантократор» из храма в Мутулла, «Св. Николай, с житием», из церкви св. Николая «тис Стегис» близ Какопетрии, «Богоматерь на престоле, со сценами чудес Богоматери» из церкви Св. Кассиана в Никосии,





один регион византийского мира — Кипр¹⁰². Искусство Кипра, в XIII в. попавшего под власть латинян, как и искусство Руси, долго сохраняло приверженность художественным нормам и мотивам комниновского периода, изменяя их в сторону обобщения, упрощения, монументализации, усиления линейных акцентов. Плотность и графичность кипрской живописи XIII в. не только была следствием сохранения старых византийских традиций, но и в определенной мере зависела от воздействия архаичного искусства Восточного Средиземноморья, а также некоторых приемов западноевропейской художественной культуры — пережитков романского стиля. В живописи Кипра XIII в. больше стилизации, чем в русских иконах этого времени. Внутренний мир кипрских произведений кажется не столь эмоциональным, более закрытым.

Таким образом, русская иконопись второй половины XIII в. представлена не только памятниками Новгорода и разрозненными произведениями из других областей, но и иконами Северо-Восточной Руси, культура которой начала возрождаться после татарского разорения. Представляя собой лишь малую долю от некогда существовавших икон, местные памятники образуют достаточно цельную стилистическую группу, что свидетельствует о наличии в этом крае единого художественного центра. Наиболее вероятно, что таким центром был Ростов, откуда иконы поступали не только в близлежащие церкви и монастыри, но и в далекие храмы на обширной территории Ростовской епархии.

Иконы Северо-Восточной Руси обладают своего рода стилистическим равновесием между общими качествами, присущими русскому искусству второй половины XIII в. в целом, и конкретными местными особенностями, унаследованными от живописи домонгольской поры. За ростовскими иконами второй половины XIII в., как бы ни был заострен их образ, сколь бы ни упростилась их живопись, ощущаются великие произведения первой трети столетия, такие как, например, «Богоматерь Влахернитисса» около 1224 г. из Ярославля (ГТГ). При взгляде на ростовские памятники второй половины XIII в. вспоминаются красочность, размах и роскошь княжеской культуры ушедшей эпохи, так же как в памятниках Новгорода звучат экспрессивные интонации фресок Нередицы. При этом целостные особенности местного художественного наследия оказываются важнее социальной принадлежности заказчиков. Несмотря на то, что искусство Ростова во второй половине XIII в. определялось по преимуществу уже не княжескими, а епископскими заказами, оно сохранило преемственность по отношению к более раннему художественному пласту, ориентацию на накопленное местное наследие. Пожалуй, именно во второй половине XIII в., когда ослабели русско-византийские связи, с большой отчетливостью обнаружилась роль традиции, преемственности, местного наследия, роль, которая, начиная с этого времени, всегда будет заметной на разных этапах эволюции древнерусского искусства.

Быстрое возрождение художественной жизни Северо-Восточной Руси во второй половине XIII в. заставляет отвергнуть представление об этом периоде как о лакуне в истории русской культуры.

См. Марина, с житием. Икона XIII в. Из церкви Св. Креста в Педуа, Кипр

Илл. с. 60

Местное наследие. Преемственность культуры

Илл. с. 37, 39, 188

а также ряд других произведений. См.: Mouriki, 1984; Mouriki, 1986 P 24–77 Fig 20, 21, 32, 34, 39, 44, 47, 48, 49, 51, 56; Stylianou, 1985 P 295–298, 323–330; Sophocleous, 1994 Cat. 25, 26; Vocotopoulos, 1995 Fig 70; The Glory of Byzantium, 1997. Cat. 263.

ГЛАВА 2. ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ — СЕРЕДИНЫ XIV ВЕКА. МЕСТНЫЕ ОСНОВЫ И «НОВАЯ ВСТРЕЧА С ВИЗАНТИЕЙ» (кат. №№ 9–20, 29–31)

Возрождение русской культуры

Во второй половине XIII в. русская культура сумела возродиться в условиях жестокого татарского разорения, наступившей бедности. Но только произведения следующего периода, первой половины XIV в., дают возможность увидеть то, как русское искусство вышло на новый уровень, перешло от стабилизации к восхождению, восстановило свои интернациональные связи и испытало «новую встречу с Византией»¹, не утратив при этом местного художественного колорита.

На возобновление русско-византийских художественных контактов, отразившееся в русских произведениях, уже обращали внимание некоторые исследователи, и прежде всего Г.В. Жидков, В.Н. Лазарев и О.С. Попова². В поле их зрения попали главным образом памятники 1330–1350-х годов, времени митрополита Феогноста и новгородского архиепископа Василия.

Возобновление русско-византийских контактов

Византийское искусство само по себе сильно изменилось за более чем 60 лет, прошедших со времени татаро-монгольского нашествия на Русь. Как известно, в византийской культуре второй половины XIII в. активизировалась ориентация на эллинистическое наследие, сложился «тяжелый стиль» классицизма, на смену которому в начале XIV в. пришло искусство палеологовского ренессанса³. Для Руси новое обращение к византийской традиции означало прежде всего формирование иного, чем прежде, живописного языка, освоение той объемности и весомости в трактовке форм, которые уже завоевали себе место в ведущих направлениях византийской живописи на протяжении многих десятилетий XIII в. Значение процесса, протекавшего на Руси, выходило за рамки формальных перемен. Это было возвращение в прежнее культурную общность, в большой мир православной культуры, где русская живопись занимала свое особое место, уже накопив к XIV в. собственные традиции.

События церковной и политической истории

К числу наиболее важных для нашей темы событий в сфере церковной истории Руси относятся переезд митрополита Максима из Киева во Владимир в 1299 г. и его пребывание во Владимире вплоть до 1305 г., а также правление митрополита Петра (1308–1326), происходившего с Волыни и рукоположенного в Константинополе. Известно, что митрополит Петр окончательно переселился в Москву, которой он и до переезда уделял большое внимание. Преемником Петра стал грек митрополит Феогност (1328–1353), также много сделавший для развития русской культуры. Среди других иерархов Северо-Восточной Руси самым значительным был епископ Прохор Ростовский (1311–1328), который после кончины Петра занимал должность местоблюстителя митрополичьего престола.

Ростов, Москва и другие центры

В сфере политической истории выделяется правление московского великого князя Ивана Даниловича Калиты (1325–1340), сумевшего исключительно много сделать для политического и культурного развития Москвы, соединив свои усилия с действиями митрополитов Петра и Феогноста. Велики и заслуги его сына, князя Симеона Ивановича Гордого (1340–1353).

Политическое и культурное возвышение Москвы не может быть всесторонне оценено без учета того окружения, в котором жила и развивалась будущая русская столица. Это, прежде всего, Ростовская земля. Ростов постепенно переходил под власть Москвы⁴, так что половина самого города около 1332 г. оказалась в собственности Ивана Калиты (по другой версии, это случилось еще раньше, при московском князе Юрии Даниловиче, который в 1297 г. женился на дочери ростовского

¹ Выражение австрийского ученого К. Свободы.

² Жидков, 1928; Лазарев, 1953/1. С. 386–442 (периздано: Лазарев, 1970/2. С. 179–215); Попова, 1980.

³ The Kariye Djami, 1975.

⁴ Экземлярский, 1891. Т. 2. С. 38–49; Кучкин, 1984. С. 264–282.

князя Константина Борисовича⁵). Владения ростовских князей быстро дробились, их власть ослабевала. Однако Ростовская епископия по-прежнему была активной и влиятельной, в том числе и в художественной сфере. Благодаря этому ростовская традиция как бы влетает в складывающееся московское искусство.

Несмотря на политическое и культурное усиление Москвы, московских памятников первой половины XIV в. сохранилось совсем мало. Между тем, искусство провинций представлено гораздо богаче. Единичные произведения уцелели и в таких жестоко разоренных городах как Рязань и Муром. Здесь действует закономерность, когда-то подмеченная О. Демусом: крупные средневековые центры, сохранявшие свою ведущую роль на протяжении столетий, в том числе и в Новое время, чаще всего утрачивают свои древнейшие памятники при многочисленных перестройках и переделках, тогда как в провинциальных углах остатки древности сохраняются гораздо лучше⁶. Так случилось и в Северо-Восточной Руси: в Москве, об искусстве которой мы относительно много знаем по письменным источникам, не осталось почти ничего, в отличие от провинций, чья художественная жизнь практически не упоминается в письменности соответствующего периода.

Особенность художественного наследия всей обширной территории Северо-Восточной Руси первой половины XIV в. — середины XIV в. — большое разнообразие, разногласия стилистических оттенков в немногих сохранившихся произведениях. Их стилистическая пестрота может быть объяснена, с одной стороны, разрозненностью мастерских, а с другой — разнообразием художественных импульсов и традиций. Нельзя исключить и того обстоятельства, что у мастеров Северо-Восточной Руси, кроме местных (прежде всего ростовских) и византийских образов, был еще один стилистический ориентир — живопись Твери, большого княжества и значительного художественного центра⁷, почти не сохранившего своих ранних памятников, которые в древности могли производить глубокое впечатление на современников.

От первой половины — середины XIV в., как и от предыдущего периода, в Северо-Восточной Руси уцелели главным образом произведения, занимавшие место в алтарной преграде или помещавшиеся в отдельных киотах в качестве особо чтимых икон. Так, одна из них — «Св. Никола» из Мурома — была храмовым образом церкви Николая Набережного. Можно предположить, что и «Вознесение пророка Илья», «Сожжение во ад», «Тронца» и «Св. Никола, с житием» также были исполнены для церквей с соответствующими посвящениями.

Иконы с изображениями Христа и Богоматери, скорее всего, не были связаны с посвящением храмов, а являлись репликами прославленных и особо почитаемых икон. Таковы две иконы с оплечным изображением Христа из Успенского собора Московского Кремля. «Богоматерь Одигитрия» из Рязани — русское повторение чтимого константинопольского образа «Богоматерь Умиление» из Толгского монастыря тоже воспроизводит особый иконографический тип «Гликофилусы» с редким мотивом — проложной между щеками Богоматери и младенца розовой тканью гиматия Христа.

Некоторые иконы первой половины XIV в. относятся к типам, которые не встречались в искусстве XIII столетия. Это деисусный чин из погоста Вазенцы с фронтальными фигурами свв. Николы, Ильи и апостола Петра (впрочем, такой вариант Деисуса мог быть известен на Руси и в XIII в.) и уникальная надгробная икона с фигурой митрополита Максима, получающего омофор из рук Богоматери и благословение от младенца Христа.

Анализ всего корпуса сохранившихся русских произведений из разных регионов с привлечением недавно открытых памятников позволяет выделить в искусстве первой половины — середины XIV в. два стилистических этапа. К одному из них принадлежит произведения первой трети века, а к следующему — памятники 1330—1350-х годов. Эта периодизация в равной мере справедлива и для искусства Новгорода, и для живописи Северо-Восточной Руси.

Сюжеты и стилистика сохранившихся памятников

Кат. № 15
Кат. № 11
Кат. №№ 12, 17, 20
Кат. №№ 10, 18
Кат. № 16
Кат. № 19
Кат. № 14
Кат. № 9

⁵ Аверьянов, 2000. С. 11—17.

⁶ Demus, 1968. С. 42—43. Аналогичная ситуация наблюдалась и в новгородской провинции (см.: Смирнова, 1976/2. С. 73).

⁷ Попов, 1979. С. 18—32.

ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIV ВЕКА. ОБНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА. «МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ»

(кат. №№ 9–16, 29)

Дошедшие до нас произведения первой трети XIV в., при всей их малочисленности и случайности, позволяют предположить, что одно из важнейших мест в искусстве Северо-Восточной Руси по-прежнему занимала иконопись Ростова, обладавшая давними и непрерывными традициями, сохранявшимися от домонгольских времен отпечатком княжеской роскоши и возможностью новых контактов, которые открывались перед художниками благодаря связям ростовских иерархов.

О Москве как о художественном центре в первой трети XIV в. можно говорить лишь сугубо гипотетически. Историки отмечают значительное усиление ее политической роли на северо-востоке Руси⁸. Письменные источники рисуют постепенное формирование ансамбля храмов Московского Кремля. В первой четверти столетия московским князем был Юрий Данилович (1303–1325), внук Александра Невского. При нем Москва воевала с Тверью, и при нем же, как полагают, к Московскому княжеству были присоединены Коломна и Можайск. Благодаря этим приобретениям москвичам стала доступна большая часть течения реки Москвы — вверх, в сторону Можайска, что открывало путь на Смоленск, и вниз, по направлению к Оке.

Очевидно, в это время в Москве, на территории нынешнего Кремля, стояли деревянные храмы. Один из них — церковь Спаса «в монастыри», вероятно, в том самом Спасском монастыре на Бору, который известен на протяжении более поздней московской истории. В конце 1318 — начале 1319 г. в этом храме временно находился гроб убитого в Орде тверского князя Михаила Ярославича, тело которого перевозили из Орды в Тверь⁹. Не была ли Спасская церковь главным храмом Москвы? В таком случае, ее посвящение совпадало с посвящением соборов в ряде городов Северо-Восточной Руси — в Твери, Переславле Залесском и в некоторых других.

Вскоре, под 1325 г., в летописях упоминается и другая, тоже деревянная московская церковь — во имя Архангела Михаила, куда привезли тело самого Юрия Даниловича, убитого в Орде¹⁰. Эта церковь — без сомнения, предшественница будущего Архангельского собора Московского Кремля, усыпальницы московских великих князей и царей. Известие летописи является замечательным подтверждением того, что в Древней Руси архангел Михаил почитался как покровитель усопших и проводник душ в загробном мире. Кроме того, посвящение одного из храмов архангелу Михаилу следует домонгольской традиции: оно находит параллель в посвящении южного придела киевского Софийского собора, а также храмов в княжеских монастырях Киева (Михайловском Златовехром и Видубицком).

Возведение Успенского собора в 1326–1327 гг. отмечено не только началом каменного строительства в Москве. Благодаря посвящению этого храма Москва вошла в число городов с монастырскими и соборными церквями в честь Успения (Киев, Смоленск, Владимир, Ростов и Ярославль). Возможно, здесь отразилась большая политическая программа митрополичьей кафедры и княжеского двора, воплощение которой продолжалось и в 1330–1340-х годах¹¹.

⁸ Борисов, 1999. См. особенно с. 188–214.

⁹ ПСРЛ Т. 15. Стб. 40, 412; История Москвы, 1997. Т. 1. С. 38. Примеч. 5 (автор текста В. А. Кучкин). Л. А. Беляев полагает, что в древнейших источниках шла речь только о церкви Спаса, а монастырь был учрежден позже. См.: Беляев, 1985. С. 178 (ссылка на Никаноровскую летопись: ПСРЛ. Т. 27. Стб. 40).

¹⁰ ПСРЛ. Т. 18. С. 89 (Симоновская летопись).

¹¹ О своеобразии культуры ранней Москвы позволяет судить недавно выдвинутое И. А. Бобровицкой и Г. Ф. Валеевой-Сулеймановой предположение о том, что русский великокняжеский и царский венец, получивший в конце XV в. название шапки Мономаха, принадлежал сестре татарского хана Узбека (Обзьяка) Кончаке, в крещении Агафье, выданной замуж за московского князя Юрия Даниловича (умер в 1325 г.), скончавшейся в Твери в 1317 г. и похороненной в ростовском Успенском соборе. См.: Миртынова, 1999. С. 295–296. О Кончаке-Агафье см.: ПСРЛ. Т. 1. Стб. 529; Приселков, 1950. С. 356.

К концу XIII в. нормализовалась жизнь во Владимире, пришедшем в упадок после разорения 1238 г. В 1299 г. произошло великое событие, сыгравшее огромную роль для последующей истории Руси — переезд митрополита Максима из Киева во Владимир. Во Владимире митрополит провел семь лет, вплоть до своей кончины в 1305 г. Вероятно, при его кафедре, со времен пребывания Максима в Киеве или начиная с владимирского периода, имелась группа художников, обеспечивавших нужды митрополичьего двора.

Среди сохранившихся произведений первой трети XIV в. выделяются четыре памятника, в которых наиболее заметны художественные новшества. Это «Богоматерь Максимовская», в которой отразились первые признаки обновления русской живописи, а также ярко новаторские «Спас» с оплечным изображением, «Вознесение пророка Ильи» и, наконец, две первые миниатюры Федоровского Евангелия.

«Богоматерь Максимовская» (Владимиро-Суздальский музей), исполнена, вероятно, около 1299—1305 гг. мастерами при дворе митрополита Максима. Новшества стиля проявляются в этой иконе еще очень деликатно, хотя и глубоко. Между тем, иконография памятника уникальна. Икона не является репликой какого-либо известного общевизантийского извода, как это было в русском искусстве второй половины XIII в. Напротив, она исключительна, наполнена глубоким политическим содержанием и выражает идею Божественного покровительства Русской земле: сама Богоматерь вручает митрополиту Максиму его омофор. Программа иконы обнаруживает недюжинную эрудицию ее составителя.

Стилистическое отличие «Богоматери Максимовской» от русских икон второй половины XIII в. состоит, прежде всего, в намеке на пространственность в расположении фигур, в развороте и ракурсе фигуры Христа, в скульптурности лица Богоматери, объемных драпировках ее мафория. Лик Христа, сохранившийся лучше других, имеет сходство с такими изысканными византийскими памятниками как мозаичная иконка конца XIII в. «Христос Еммануил» из ГИМ¹². При этом приемы нового византийского стиля с его интересом к объему и пространству использованы очень аккуратно и умеренно.

Тем не менее «Богоматерь Максимовскую» невозможно принять за произведение византийской живописи. Ее русские качества — цельность общего силуэта, а также особый способ изображения складок, не просто плотных и весомых, но негибких, параллельных и слабо расчлененных. В такой трактовке одежда отразилась и традиции русского искусства (ср. мафорий в иконе около 1224 г. «Богоматерь Влакхернитисса» из Ярославля, ГТГ), и особое почитание обладающего чудесной силой мафория Богородицы.

Новой чертой «Богоматери Максимовской» по сравнению с русскими иконами XIII в. является и утонченность ее форм. Об этом свидетельствуют удлиненные, элегантные пропорции фигуры Богородицы, деликатные соотношения пурпурных, синих и золотистых одеяний, на фоне которых, когда икона еще не получила сильных повреждений, должны были выделяться белые ткани с черными крестами — омофор в руке Богоматери и крещатая фелонь митрополита Максима.

Владимир, где была написана «Богоматерь Максимовская», считался городом, находящимся под особым покровительством Богородицы. Именно там хранилась самая прославленная богородичная икона Руси — «Богоматерь Владимирская». По предположению И. А. Стерлиговой, при митрополите Максиме была поновлена другая древняя богородичная икона — «Богоматерь Боголюбская», созданная около 1158 г. (ныне находится в Княгининском монастыре во Владимире)¹³. Этот памятник мог дать стилистический импульс мастеру «Богоматери Максимовской»: в удлиненной, тонкой фигуре Богоматери чувствуется знакомство с бесплотными образами комниновского периода. Перекликаются и иконографические решения этих произведений. В «Богоматери Боголюбской» Богоматерь, обращаясь вверх, к небесам, молит Христа за человеческий род, тогда как «Богоматерь Максимовская» кажется репликой, развивающей эту тему: Богоматерь вместе с Христом одаривает благодатью митрополита, а с ним — всю Русскую церковь и Русскую землю.

Владимир

Кат. № 9

Кат. № № 10, 11

Кат. № 29

Богоматерь Максимовская.

Около 1299—1305 гг.

Владимир. Суздальский музей (кат. № 9)

Илл. с. 67

Табл. 17

Илл. с. 66

¹² Лазарева, 1986 С. 130. Примеч. 68 (с. 239). Табл. 428; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 13.

¹³ Стерлигова, 2002 С. 187—206.

Богоматерь Боголюбская.
Икона около 1158 г.
Владимир, Книгинин монастырь

Богоматерь Максимовская.
Икона около 1299—1305 гг.
Владими́ро-Суздальский
музей (кат. № 9). Деталь





Нереида. Римская копия греческой статуи начала IV в. до н.э. из храма Ареса в Афинах (?). Венеция, Археологический музей



Кат. № 6

Вознесение пророка Ильи. Конец XIII — первая треть XIV в. Москва, собрание В. А. Логвиненко (кат. № 11)

Кат. № 5

Кат. № 7

Илья, с. 69, 71, 73, 75

Табл. 19–24

Нереида. Мозаика пола крипты под мавзолеем. Середина IV — начало V в. Набелья (Тунис), музей Сиди Марси

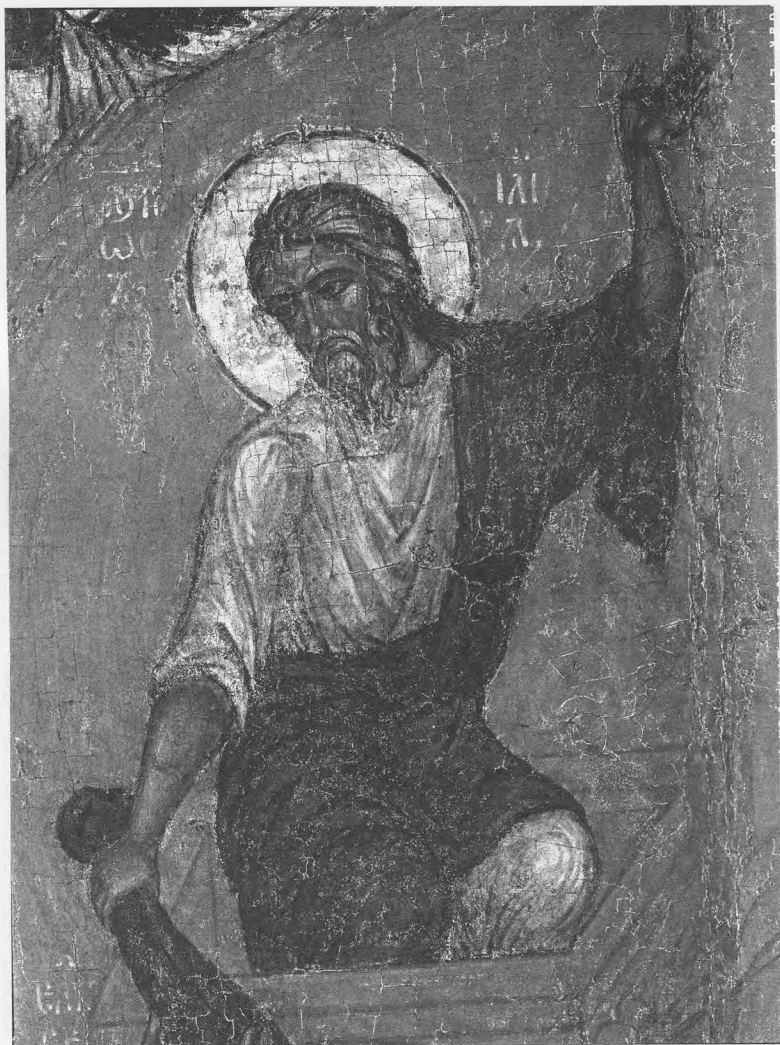
Илья Пророк. Деталь иконы «Вознесение пророка Ильи». Конец XIII — первая треть XIV в. Москва, собрание В. А. Логвиненко (кат. № 11)

Центральным памятником нового этапа искусства Северо-Восточной Руси, памятником, связанным, наиболее вероятно, с культурой Ростова и, скорее всего, с его епископской мастерской, является «Вознесение пророка Ильи» («Огненное восхождение пророка Ильи на небеса», как написано на самой иконе) в собрании В. А. Логвиненко. Эту совсем недавно открытую икону приходится широко датировать концом XIII — первой третью XIV в. В ростовской живописи первые проблески нового стиля появляются, как было показано, уже на рубеже XIII и XIV столетий. В ранее рассмотренной иконе «Архангел Михаил» из Ярославля (около 1300 г.), с плоскостной и неподвижной фигурой архангела, привлекает внимание трактовка лика, не характерная для более ранних произведений, — со слегка асимметричным строением и тонко градуированным рельефом. Художник, выполнивший эту икону, стремился к связности элементов влечение пышной шапки мягких волос. В иконе много красного, который воспринимается как отблеск силы и энергии. Обращает на себя внимание тип архангела. Небесный воин представлен крелким и краснощеким, но кноть его кажется развивающейся, не остановленной. Он способен еще повзрослеть и окрепнуть, тогда как, например, оба архангела в иконе из Великого Устюга (ГРМ) — молоды навечно и мужественны навсегда. Аналогичным образом новые качества проявились и в иконе «Спас Нерукотворный» из Введенской церкви в Ростове (ГТГ): это выпуклый рельеф лика, многоцветные рефлексы и тени, более тонкие эмоциональные градации.

«Вознесение Ильи» свидетельствует об огромном шаге вперед в развитии стиля и образа. Перед нами не застывшая, фронтально развернутая сцена, типичная для русского искусства XIII в., а действие, где взаимоотношения между участниками передаются разнообразием поз и богатством ракурсов, перекличкой взглядов и выразительным языком жестов.

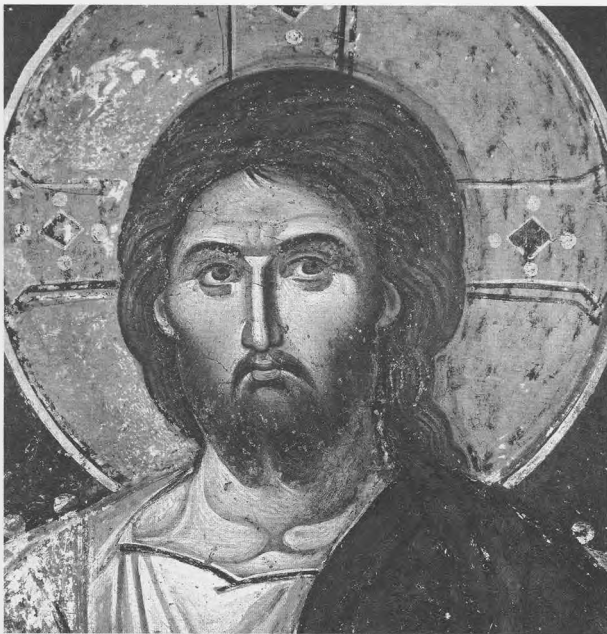
Благородные пропорции фигур, разнообразные ракурсы, характер движений, объемность форм и свободное ложающиеся складки, легкие и прозрачные блики и тени, цветные рефлексы — все выдает эллинистическую традицию в той ее интерпретации, которая активно звучала в византийской живописи второй половины XIII в. Фигура Ильи и его поза — явная цитата из античного наследия.





Христос Пантократор на престоле
Фреска Мануила Палеолога
в монастыре Протат на Афоне.
Около 1290 г. Деталь

Илья Пророк. Деталь иконы
«Вознесение пророка Ильи»
Конец XIII — первая треть XIV в.
Москва, собрание В.А. Ладвиненко
(кат. № 11)



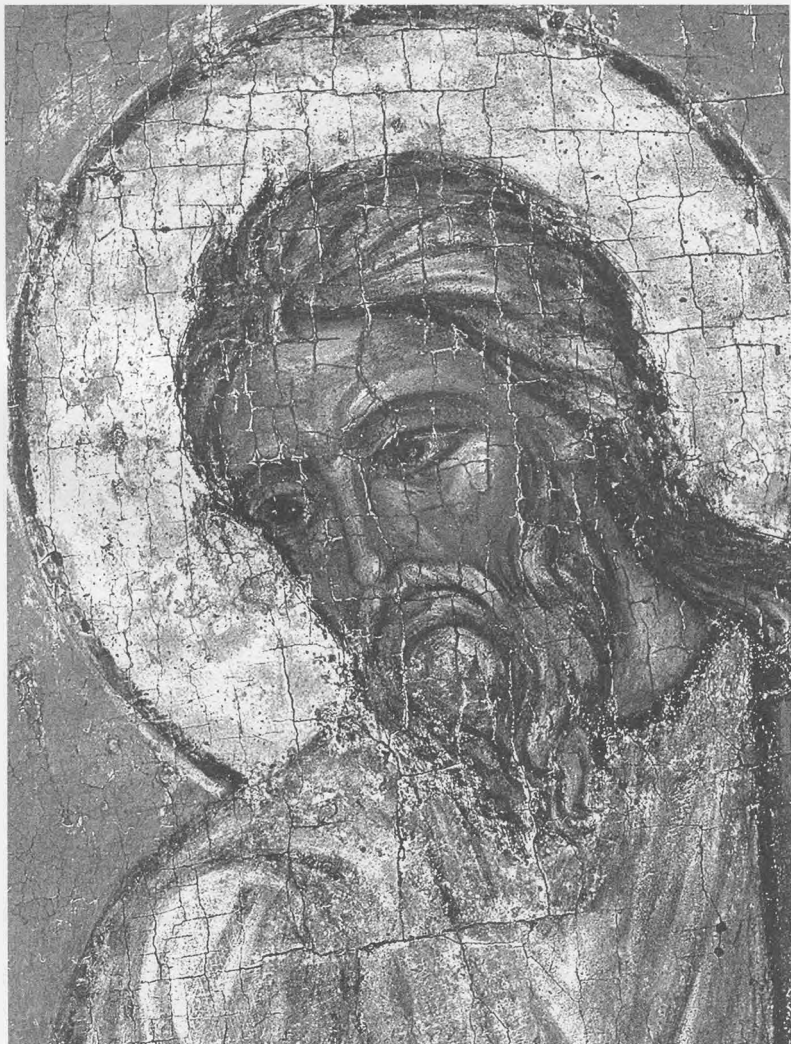
Илл. с. 68

Илл. с. 70, 72, 74

Изображение пророка более всего напоминает Нерейд, которые плывут на морских чудовищах, сидя на них боком, в легком повороте, и подняв руку в патетическом жесте. Сами типы фигур и лиц находят себе прямые аналогии в византийском искусстве второй половины — конца XIII в.

Однако «Вознесение пророка Ильи», при всей его византийской ориентации, — плоть от плоти русской иконописи. Это сказывается, прежде всего, в цвете. Яркие, контрастные цвета, широкие поверхности синего и красного живо напоминают русское искусство XIII в., и особенно иконы Ростова. Круглые, полные, румяные лица также вызывают в памяти знакомые образы ростовской живописи второй половины XIII в.

Икона «Вознесение пророка Ильи» отличается от византийских произведений и геометризмом композиции. В прямоугольнике иконы вписан круг громадного красного сияния, похожего на солнце, которое встает на ярко-синем небе над линией невысоких гор. В верхнем правом углу иконы тема круга поддерживается небесным сегментом, а внизу — пещерой круглой формы, с круглым же камнем внутри нее. Контур гор дугообразно прогибается под сиянием, вторя его очертаниям, и поднимается у краев иконы. Столь же отчетливы композиционные диагонали: одна — от десницы Христа, через фигуру Ильи — к Елисею, а другая — от архангела, через контур фигуры Ильи и далее к пещере. Геометрическая конструкция подкрепляется акцентами в углах композиции (архангел, сегмент с десницей, пещера с камнем), причем значение фигуры Елисея выявлено тем, что рядом с нею такой акцент отсутствует.





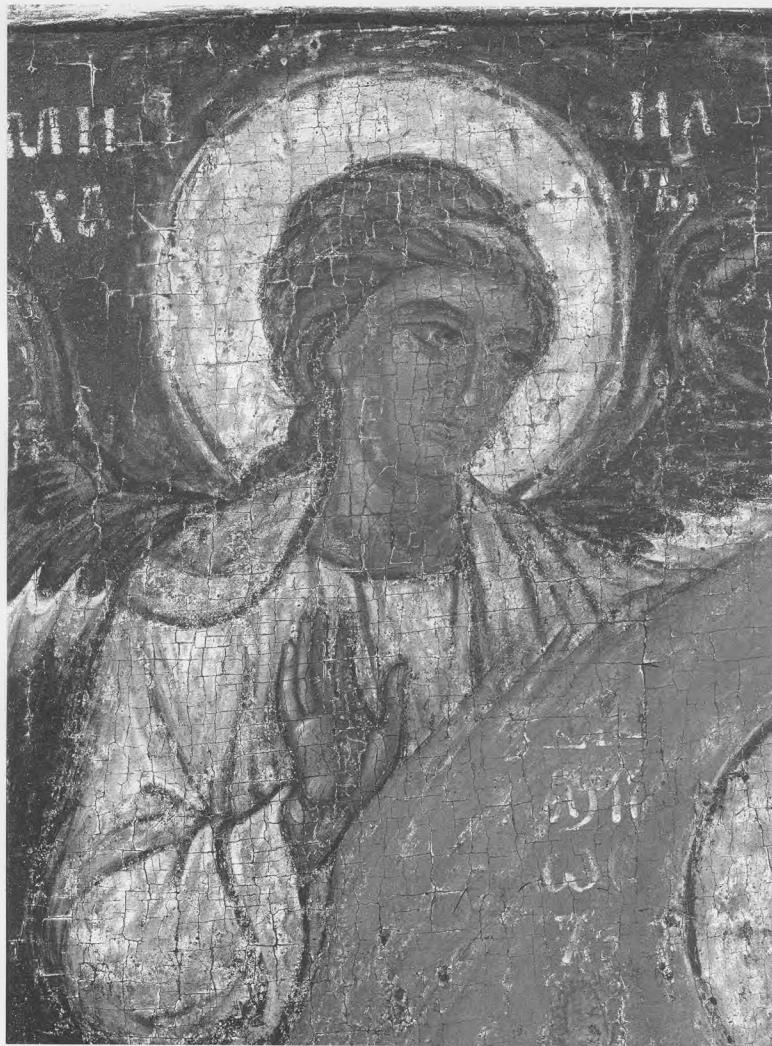
Апостол Павел и архангел Михаил.
Деталь фрески «Вознесение».
Церковь Свв. Апостолов в Пече,
Сербия. Около 1260 г.

Архангел Михаил. Деталь иконы
«Вознесение пророка Ильи».
Конец XIII — первая треть XIV в.
Москва, собрание В. А. Логвиненко
(кат. № 11)

Ясность линейной конструкции и контраст цветовых плоскостей — одна из важнейших особенностей всей древнерусской иконописи, не случайно подхваченная в XX в. искусством авангарда. В этом контексте наше «Вознесение Ильи» выделяется лишь замечательно высоким уровнем воплощения отмеченных качеств.

Скульптурность форм, характерная для византийского искусства зрелого XIII в. и палеологовского периода, в иконе «Вознесение пророка Ильи» получила смягченную трактовку, сочетаясь с силуэtnостью, свойственной русской живописи. Волнообразная линия проходит через фигуры Елисея и Ильи и по руке Ильи направляет взгляд зрителя к деснице Господа. Захватывающая красота линии, то геометрически простой, то ритмически изысканной, является одним из важных художественных качеств иконы. Связность композиции достигается не только ее общей конструктивной, но и направлением кистей рук, которым придана серьезнейшая выразительная нагрузка, а также цветом, — как яркими пятнами синего и красного, так и распределением молочно-голубого на одеждах и в небесном сегменте. Именно слитность всех элементов композиции оказывается приметой новой эпохи, XIV в., в отличие от произведений XIII столетия, для которых не был характерен плавный объединяющий ритм.

Еще один важнейший признак нового времени — разнообразие в характеристике ликов: выражение надежды у Елисея, ласковости и внимания — у Ильи, спокойного созерцания у архангела.

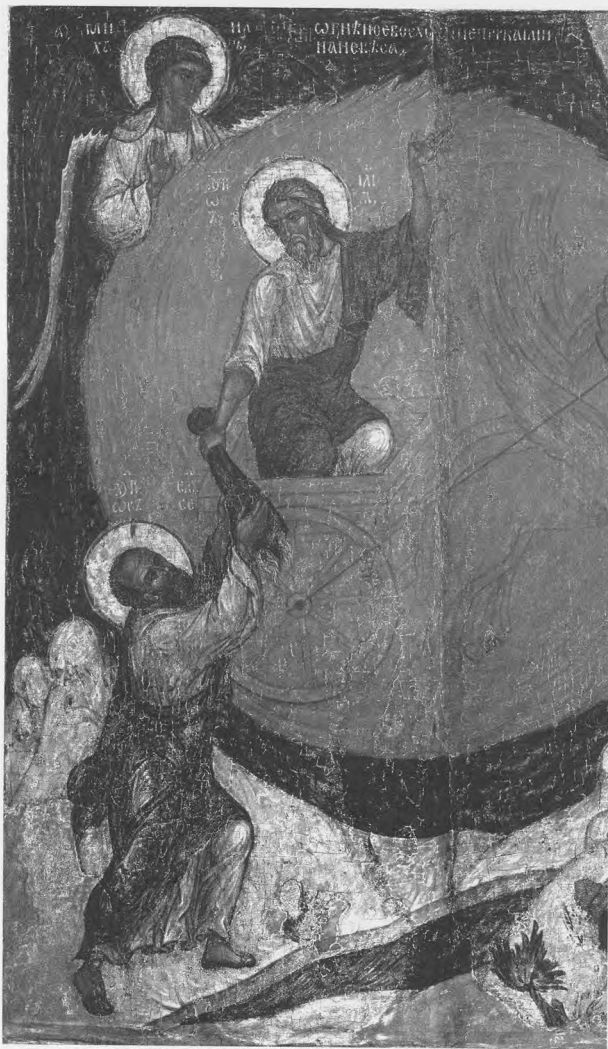


Крещение
Фреска Манушлы Панселлина
в монастыре Протат на Афоне
Около 1290 г. Деталь

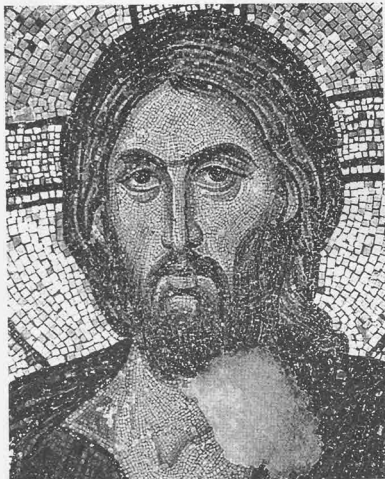


См. кат. № 11. «Иконография»

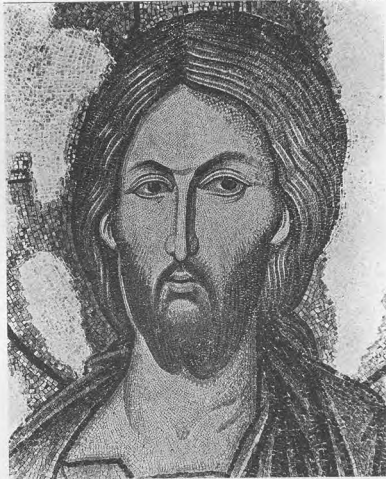
В «Вознесении Ильи» из частного собрания передана взаимосвязь миров, возносимая к небу молитва и нисходящая оттуда благодать, величие пророка Ильи и его посредническая роль между небесами и миром людей. Жест поднятой руки пророка недвусмысленно указывает на то, что источником благодати является Господь, а Илья исполняет роль посланца, через которого осуществляется нисхождение благодати. Как известно, святые отцы уподобляли передачу чудодейственной милоты от Ильи к Елисею Сошествию Св. Духа на апостолов. В иконе эта идея получила дополнительное развитие — здесь представлены не два, а три уровня нисхождения благодати: с небес к Илье, от Ильи к Елисею. Глядя на склоненную голову Ильи, на внимательное и добросердечное выражение его лица, на то, как бережно принимает



Вознесение пророка Ильи.
Икона конца XIII — первой трети XIV в.
Москва, собрание В.А. Логвиненко
(кат. № 11). Деталь



Христос Пантократор
Мозаика церкви Богородицы
Паммакарисос (Фетие Джаме)
в Константинополе.
Около 1310 г. Деталь



Христос Халкитис.
Мозаика монастыря Хора
(Кахрие Джаме) в Константинополе.
Около 1315–1320 гг. Деталь

Спас. Первая треть XIV в. Успенский собор
Московского Кремля (кат. № 10)
Илл. с. 77
Табл. 18

Спас.
Икона первой трети XIV в.
Успенский собор Московского Кремля
(кат. № 10). Деталь

мильность Елисей, невольно вспоминается другая чудодейственная ткань — оберегающий христиан мафорий Богородицы, почитание которого было широко распространено в византийском мире. Икона вызывает ассоциации и с «Богоматерью Максимовской», где омофор спускается от руки Богородицы к благоговейно воздевшему руки митрополиту Максиму.

Икона «Вознесение пророка Ильи» включает несколько смысловых уровней. В ней соединились образы ветхозаветного пророка, славянского Ильи-громовержца в красном облаке-сиянии, какого нет ни в одной византийской композиции, и античного Солнца-Гелиоса, о котором напоминают круглый ореол и колесница. Все эти элементы подчинены общей картине христианского мироздания, новозаветной концепции ниспослания благодати и спасения человеческого рода. В «Вознесении Ильи» антикизирующая гармония образов органично сочетается с чисто славянской яркостью, а ветхозаветное предание тесно переплетается не только с его христианской трактовкой и античными корнями иконографии, но и со славянскими представлениями о силах природы.

Если «Богоматерь Максимовская» и «Вознесение Ильи» свидетельствуют о том, что в русское искусство вливаются струи византийского классицизма зрелого XIII в., то в «Спасе» с оплечным изображением из Успенского собора Московского Кремля проявляются новые особенности, по-своему понятые отголоски палеологовского ренессанса. Русские иконы XIII в. содержат образ вечного, неподвижного величия. Между тем икона из Кремля представляет собой образ нового идеала, который дает молящемуся импульс к духовному движению и совершенствованию.

Относительно некрупные черты лица Спаса, классические пропорции, чуть заметный взворот плеч, передающий композиционное пространство, скульптурные формы, скользящие по лику и шее пятна света, немного сведенные веки и спокойная задумчивость взгляда, внутренняя жизнь изображенного — все это особенности византийской живописи XIV в., с которыми начинало активно знакомиться русское искусство. Композиция иконы, как и в «Вознесении Ильи», воспринимается как единое целое. Несмотря на крупный план изображения, она дана словно чуть издалека, образуя дистанцию между сферой образа и сферой зрителя.



Св. Феодор Стратилат.
Миниатюра Федоровского Евангелия.
Первая треть XIV в. (1320-е годы).
Ярославский музей-заповедник,
инв. 15718. Л. 1 об. (кат. № 29)
Деталь

Вместе с тем, в «Спасе» с очевидностью проступают и те качества, которые известны по русским иконам второй половины XIII в. Таковы фронтальность и симметрия лика, жесткая геометрия композиции, которая ощущалась еще резче, когда сохранялись все три ветви перекрестия, написанного плотным охристым тоном и украшенного крупными яркими камнями. Русская традиция проявляется в широких поверхностях лика и шеи, в упорядоченности рельефа, словно точеного или граненого. Вкус к круглой форме, сохранившийся у русских иконописцев со второй половины XIII в., помог им в освоении монументальных приемов византийской живописи.

С русской традицией связана и иконография «Спаса». Иконы с оплечным изображением Христа, обрезанным на уровне ключиц или чуть ниже, получили наибольшее распространение именно в русской иконописи XII—XIII вв. Вероятно, они располагались на темпоне-архитраве алтарной преграды, а в XIV в. приобрели более крупные размеры и, возможно, ставились в отдельных киотах. В иконе Успенского собора этой иконографии придано новое звучание: кажется, что это фрагмент большой композиции с Христом на троне.

Где был создан «Спас», хранящийся в Успенском соборе? Поскольку в период Позднего Средневековья икона находилась у гробницы митрополита Петра, есть некоторые (но не бесспорные) основания полагать, что она была написана при жизни Петра, во время его правления (1308—1326), а может быть и по его заказу. Иконописцы, работавшие при митрополитском дворе, могли знать византийские образцы.

Появление на Руси таких икон как «Богоматерь Максимовская» и особенно «Вознесение пророка Ильи» и «Спас» из Успенского собора, трудно переоценить. Они позволяют констатировать, что Русь отныне вновь стала полноправным членом византийской культурной общности, что ей стали близки новые идеалы, новые оттенки духовных и моральных ценностей и интеллектуальная содержательность религиозной жизни. В то же время, русская живопись сохранила некоторые качества, накопленные ею за период полуизолированного существования в XIII в. Речь идет не только о формальных элементах, о цветовой яркости и композиционной структурности, но и о характеристике образа. Лики русских икон передают открытость души, готовность к ответу, своего рода непосредственность, несвойственную произведению византийского классицизма первой трети XIV в.

К тому же культурному кругу, к которому (в широком смысле) принадлежат иконы «Вознесение пророка Ильи» и «Спас» из Успенского собора, относятся миниатюры Федоровского Евангелия (Ярославский музей-заповедник). Его атрибуция как памятника ростовской книжности, заказанного епископом Прохором в 1320-х годах, не может считаться окончательной, поскольку из-за недостатка сохранившихся ростовских рукописей второй половины XIII — первой половины XIV в. не подтверждается кодициологическими данными Евангелие украшено тератологическим орнаментом, типичным для русской книжности XIV в., но чрезвычайно роскошным, исполненным с применением изысканной, чуть лиловой киновари и синей краски и с таким обилием золота, которого нельзя найти ни в одной русской рукописи с тератологическим декором. Создается впечатление, что заказчики и орнаментаторы Федоровского Евангелия стремились придать манускрипту необычайную, царственную роскошь, которая напоминала бы лучшие греческие рукописи и русские памятники домонгольского периода, украшенные византийским растительным орнаментом «эмалевого» типа. При этом, имитируя былую красоту, мастера постарались не отступать от привычной для XIV в. тератологии. Однако, если орнаментальный декор Федоровского Евангелия не имеет прямых аналогий среди русских рукописей, его миниатюры живо перекликаются с памятниками Северо-Восточной Руси, обнаруживая определенную стилистическую близость с иконой «Вознесение Ильи».

Наше суждение строится на двух первых миниатюрах Федоровского Евангелия — «Св. Феодор Стратилат» на л. 1 об. и «Евангелист Иоанн Богослов с Прохором» на л. 2 об. (остальные изображения евангелистов принадлежат другому мастеру). Важнейшая особенность этих миниатюр — ошутимость их эллинистических прообразов, воспринятых сквозь призму византийского искусства. Св. Феодор пропорциями фигуры и классическим хиазмом постановки напоминает римского императора в воинских доспехах, представленного в позе триумфа, а также изображения святых

Византийские импульсы и русская традиция
Кат. № № 9, 11, 10

Федоровское Евангелие.
Первая треть XIV в. (1320-е годы).
Ярославский музей-заповедник (кат. № 29)

Илл. с. 79, 81
Табл. 59, 60



воинов в византийском искусстве X—XI вв. — например, на резных триптихах из слоеной кости. Однако стилизованные, спрямленные контуры фигуры и мелкие узоры на плоских пластинах доспехов отражают вкусы XIV в., указывая на рафинированную стилизацию античной модели. Во второй миниатюре Иоанн Богослов похож на вдохновенного оратора или римского сенатора. Обе фигуры в этой композиции имеют благородные удлиненные пропорции, складки их одежда свободно ниспадают и драпируются. Мощные, физически крепкие персонажи двух миниатюр напоминают образы византийского «монументального стиля» конца XIII в. и только трактовка двух ликов, представленных в не крупном масштабе. — св. Феодора в первой миниатюре и Спаса в люнете храма во второй, с их бугристой структурой и скользящим светом, — отчетливо свидетельствует о художественных вкусах развитого XIV в.

Плотные, насыщенные композиции миниатюр Федоровского Евангелия, могучие фигуры, торжественные позы, ракурсы, яркий цвет с характерным сочетанием синего и красного — все это вызывает ассоциации с иконой «Вознесение Ильи» из собрания В. А. Логвиненко. Иначе говоря, эти миниатюры, как и некоторые русские иконы первой трети XIV в., созданы под воздействием великих образов византийской живописи зрелого XIII в. В связи с этим показательна общая тенденция к омолаживанию персонажей. В «Вознесении Ильи» сам Илья изображен, согласно традиции, седым, но румяным, плечистым и моложавым. В миниатюре Федоровского Евангелия у Иоанна Богослова волосы и борода — темные, лишь чуть-чуть тронутые беллами, поэтому евангелист похож вовсе не на столетнего старца, каким его рисует предание, а скорее на апостола Павла, проповедующего народам истину.

И храбрый воин Феодор, и великий евангелист со своим учеником представлены среди райской растительности, в апофеозе своей славы. Крупные растения по сторонам фигуры св. Феодора, райские птицы и «травки» под его ногами, исключительно насыщенный узор миниатюры с Иоанном и Прохором не находят себе равных в собственно византийском искусстве, но заставляют вспомнить о мажорных и красочных русских иконах XIII в. Обе миниатюры так сверкают золотыми контурами и орнаментом, что становятся похожими на роскошные перегородчатые эмали.

От более ранних ростовских икон миниатюры Федоровского Евангелия отличаются обилием зеленого цвета с малахитовым оттенком, который оказывается едва ли не ведущим в красочной гамме, отодвигая на второй план любимые цвета ростовских иконописцев — синий, красный и желтый.

Другие сохранившиеся произведения Северо-Восточной Руси первой трети XIV в. носят провинциальный характер. «Сошествие во ад» из погоста Чухченема на Северной Двине в ГТГ по косвенным признакам сближается с «Вознесением Ильи». На первый взгляд, может показаться, что в этих иконах похожи лишь синие фоны (в «Сошествии во ад» фон написан более примитивно и жидко) и округлые горки. Но присмотревшись, можно заметить и другие сходные мотивы, которые в иконе из Чухченема даны в упрощенной форме. Это складки голубых хитонов Христа и Адама — вариант складок одежд Елисея в «Вознесении Ильи» (правда, отчасти они напоминают и трактовку драпировок в позднекомниновском искусстве), массивная, широкая фигура Адама, шарообразные головы Евы и Авеля, с круглыми, как бы припухшими щеками, а также намек на пространственный интервал между фигурами Адама и Евы, возникающий в рисунке похожей на постамент гробницы под фигурой Адама.

В «Сошествии во ад» заметно подражание произведениям, создатели которых были знакомы с объемной, рельефной живописью XIII — раннего XIV в.: фигуры на иконе из Чухченема уже могут быть мысленно отделены от фона, тогда как в русском искусстве более раннего этапа фигуры и фон образуют неразрывную и целостную структуру.

Вероятно, стилистическим ориентиром для мастера «Сошествия во ад» было произведение, относительно близкое к «Вознесению Ильи». Однако в северной, простонародной среде угасла античная основа этого искусства, его тонкий ритм и гибкая эластичность линий, эллинистическая пропорциональность форм. Следуя логике «фольклорной» культуры, художник подчеркивает строгую симметрию старинного византийского извода, выявляя ее не только рисунком, но и цветом (киноварные одежды Соломона и Евы, коричневые — Иоанна Предтечи и Авеля,

Кат. № 11

Сошествие во ад. Первая треть XIV в.
Из погоста Чухченема. ГТГ (кат. № 12)
Илл. с. 82, 83
Табл. 25, 26

Кат. № 11

Кат. № 11



а также голубые складчатые одежды Давида и Адама, фланкирующие голубой хитон Христа). Фигуры, очерченные угловатыми линиями, неподвижны, отчего все жесты маленьких рук с заостренными пальчиками приобретают повышенную выразительность.

Архаичность и провинциальность культуры, к которой принадлежал мастер «Сшествия во ад», не помешали ему наполнить центральные образы иконы исключительной эмоциональностью и душевной теплотой. Христос, с худым и изможденным, бледным ликом, с большими тенями вокруг глаз, задумчиво всматривается в Адама, чье тело лишь начинает выходить из смертного оцепенения, а лик выражает скорбь, робкую надежду и преданность. Икона из Чухченемского погоста — едва ли не первое сохранившееся изображение Сшествия во ад, где с такой силой передана глубинная, сердечная связь Спасителя и Адама. При взгляде на северную икону вспоминаются слова Елифания Кипрского, которыми он передает речь Христа, обращаясь к Адаму: «Създание мое, въскреси; зраче мои, бывший по образу моему, встани, поиди отсюда, ты бо во мне и аз в тебе, един и неразделим есмь образ...»¹⁴.

Остальные участники сцены — это свидетели, которые сохраняют строгую неподвижность, реагируя на происходящее лишь взглядами и жестами. Руки Евы покрыты мафорием, но от этого их движение не становится менее выразительным. Давид простирает руки вперед в молитвенном жесте, Соломон поднимает руку в жесте аккламации, тогда как Иоанн Предтеча и Авель, связанные единой темой агнца, невинной жертвы и пророчества об искупительной жертве Христа, замыкают сверху каждую из двух симметричных групп иконы, простирая к Спасителю кисти рук с тонкими запястьями. Они изображены почти симметрично и держат одинаковые посохи.

Иоанн Богослов и Пророк.
Миниатюра Федоровского Евангелия.
Первая треть XIV в. (1320-е годы?).
Ярославский музей-заповедник,
инв. 15718. Л. 2 об. (кат. № 29).
Деталь

¹⁴ Слово Елифания Кипрского на Великую субботу (Порфирьев, 1890, С. 226–227).



Персонажи по сторонам Христа представлены согласно старой иконографической традиции: левая группа напоминает треугольник, правая — скобку или «лесенку». Каждая фигура находит композиционный отголосок в вершинах горки. Лишь изображение Алама не соответствует рисунку скал: его фигура соотносена с фигурой Христа, составляя с нею нерасторжимый образ.

Эмоциональное наполнение центральных фигур «Сожествия во ад» аналогично тому, что обнаруживается в «Вознесении Ильи». Это душевно переживаемый диалог, содержанием которого является обетование спасения и дарование благодати. Такой диалог — новое явление в русском искусстве. По случайному совпадению, от второй половины XIII в. сохранились две русские (правда, не ростовские, а новгородские) иконы с теми же сюжетами — «Сожествие во ад» и «Вознесение Ильи» в собрании банка «Интеза» в Венеции. В этих иконах еще нет безмолвной беседы, диалога двух центральных персонажей, а есть лишь их иерархическое сопresутствие. Появление темы диалога в русском искусстве первой трети XIV в. отражает новые контакты русской культуры, ее изменившуюся художественную ориентацию и новое понимание событий Священного Писания, которые воспринимаются через душевное переживания действующих лиц.

Икона «Богоматерь Умиление Подкубенская» (Вологодский музей), происходящая из другой провинции Ростовской епархии, с Кубенского озера под Вологодой,

*Христос. Адам.
Детали иконы «Сожествие во ад».
Первая треть XIV в.
Из погоста Чухченема.
ГТГ (кат. № 12)*

Ильи» 52, 53

*Богоматерь Умиление Подкубенская.
Первая треть XIV в. Вологодский музей
(кат. № 13)*



Илл. с. 85, 261

Табл. 27

Деусный чин. Первая треть — первая половина XIV в. Из погоста Вазенцы. Гос. Эрмитаж (кат. № 14)

Илл. с. 87

Табл. 28–31

Кат. № № 12, 13

Кат. № 14

См. кат. № 13

Своеобразие карнажи северных икон

Кат. № № 12, 13

Древность Муром

Кат. № 15

Богоматерь Умиление Подкубенская
Икона первой трети XIV в.
Вологодский музей (кат. № 13).
Деталь

похожа на «Сшествие во ад» из Чученеи своими бледными, скорбными, почти болезненными ликами. Ее стилистические истоки — мотивы византийской живописи второй половины XIII в. с мощными, выпуклыми формами Шарообразная голова Богоматери и крупные черты лика вызывают в памяти знаменитую икону «Богоматерь с младенцем» из Хиландарского монастыря (около 1260 г.)¹⁵. Русский мастер изменил пропорции, сделав фигуру более крупной и широкой, а главное — усилил выразительность линии, подчеркнув изгибы контуров грустных глаз Богоматери, а также спрямленные и стилизованные очертания головы и торса Христа. По сравнению со «взрослым» обликом младенца Христа во многих произведениях XIII в., в частности, на иконе из Хиландара, в вологодской иконе Христос имеет хрупкую, почти младенческую внешность. Принимая щечкой к щеке Богородицы, он ищет у нее защиты, крепко держась за кайму мафория утрированно маленькими руками с тонкими запястьями.

Особое место среди провинциальных памятников, условно относимых нами к первой трети XIV в., занимает чин из четырех икон, найденных в погосте Вазенцы на реке Онеге (Гос. Эрмитаж). Три иконы из этого чина — «Спас Вседержитель», «Св. Никола» и «Илья Пророк» — написаны столь примитивно, что можно говорить лишь об их оригинальной и насыщенной иконографии, но не о художественном содержании. И лишь икона «Апостол Петр» с монументальной фигурой, крупным рельефом, величием оскани и задумчивым выражением лика апостола позволяет познакомиться с подлинным замыслом всего комплекса, который не осуществился в других его иконах.

Северные области, откуда происходят «Сшествие во ад», «Богоматерь Умиление Подкубенская» и деусный чин — бассейны рек Онеги и Северной Двины, а также Вологодский край и Белоозеро — находились, как известно, в сфере культурного влияния Новгорода и Ростова. Владениями этих городов часто были соседние села. Тем не менее только что рассмотренные северные памятники не имеют, на наш взгляд, отношения к Новгороду и, напротив, каждый по-своему, обладают отдельными признаками, которые указывают на их принадлежность к ростовской традиции.

Возникает вопрос, почему в «Сшествии во ад» и «Богоматери Умиление Подкубенской» так сильно изменилась карнация ликов, превратившаяся из смугло-румяной и пышущей здоровьем в бледную и бескровную. Возможно, что попавшие на Русь византийские произведения нового стиля имели светлую карнацию, которая имитировала натуральный цвет лица, а ростовские мастера, стремясь воспроизвести этот прием, несколько утрировали ее тон. Кроме того, необходимо иметь в виду вероятность художественных контактов между мастерами Ростова и Твери, где издавна культивировалась светлая, почти белая карнация (ср. лики в выходной миниатюре Хроники Георгия Амартола)¹⁶. Светлые, серовато-белые лики встречаются в живописи Ростовского края и во второй половине XIV в.¹⁷, что подтверждает предложенную нами ростовскую атрибуцию нескольких «светлоликих» икон северного происхождения.

Особое место в кругу иконописи Северо-Восточной Руси занимают иконы из Муром и Рязани, двух связанных между собой центров, которые в культурном отношении были независимы от Ростова.

О древней истории Мурома, откуда происходит икона «Св. Никола» (Муромский музей), известно очень мало¹⁸, поскольку местные летописные записи, видимо, не сохранились и не были включены в общерусские летописные своды¹⁹. Житие муромского князя Константина и его сыновей Михаила и Феодора, повествующее о ранних страницах христианской жизни Мурома, было составлено лишь в XVI в. и является характерным памятником русской агнографии круга митрополита Макария²⁰.

¹⁵ Treasures, 1997. Cat. 2.9¹⁶ Вадворов, 1980/1. Кат. 18.¹⁷ Ср. икону «Св. Никола» второй половины XIV в. из Ярославля в ГТГ (Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 42; отнесена к первой половине XIV в.). См. также *Предисловие к каталогу*¹⁸ Тихонравов, 1857; Титов, 1902¹⁹ Кузьмин, 1965 С. 200 и след.²⁰ СКнКРП. 1988 С. 286–288 (автор текста РП. Дмитриева).



Апостол Петр.

Икона первой трети —
первой половины XIV в.
Из погоста Визенци.
Гос. Эрмитаж (кат. № 14).
В процессе реставрации. Деталь

Кат. № 15

Св. Никола Чудотворец. Конец XIII — первая
половина XIV в. Из церкви Николая
Набережного в Муроме. Муромский музей
(кат. № 15)

Илл. с. 89
Табл. 32—34

Возможно, однако, что в этом тексте в какой-то степени отразился дух древней эпохи. Князь Константин, прибывший в Муром на княжение, застал многолюдный город, «богатством всяким кипящий, реками и рыбою, и медом и хлебом, и овошнем», но с языческим населением. Только сила чудотворной иконы Богоматери, которую князь принес с собою (наряду с другим «церковным строением»), побудила горожан креститься²¹. Богородичная икона, привезенная князем в Муром из Киева, если верить легенде²², впоследствии была перенесена в Рязань епископом Василием, который, как говорит посвященная ему Повесть, чудесным образом уплыл из Мурома в Рязань против течения Оки, стоя на своей мантии²³.

Согласно Житию, князь Константин построил в Муроме Благовещенскую церковь и кафедральный храм Бориса и Глеба. В XVI—XX вв. главным городским собором был храм Рождества Богородицы²⁴, где хранились мощи святых Петра и Февронии (Повесть о Петре и Февронии была составлена в XVI в.²⁵). Древнейшая икона, происходящая из этой церкви, — «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ) — относится к XV в.²⁶

Посвящение муромских храмов богородичным праздникам — Благовещению и Рождеству Богородицы, как и свв. Бориса и Глебу, отвечает русской традиции XII—XIII вв. Какая-то Борисоглебская церковь бесспорно существовала в Муроме в 1345 г., когда в ней был погребен князь Василий Ярославич²⁷. Икона же «Св. Никола», происходящая из Николо-Набережной церкви Мурома, указывает на то, что уже в конце XIII — первой половине XIV в. в городе был Никольский храм.

Между муромскими, ростовскими и ярославскими князьями издавна существовали династические связи. Но в политическом отношении Муром был гораздо больше связан с Рязанью, располагавшейся выше по Оке. Кроме того, Муром входил в Рязанскую епархию, имевшую свои давние традиции и бесспорно существовавшую уже в начале XIII в. Не случайно упомянутая легенда о рязанском епископе Василии описывает перенесение иконы из Мурома именно в Рязань. Между тем, художественное наследие Рязанской земли, и особенно рязанское искусство XII—XIV вв., известно столь же плохо, сколь и муромское. Вероятно, этими обстоятельствами и объясняется изолированное положение муромской иконы «Св. Никола» среди памятников иконописи всего северо-восточного региона.

Муромская икона поражает двумя особенностями. С одной стороны, она может показаться примитивной: совсем плоскостное письмо лика строится не на цветовых переходах, а лишь на сгущениях основного тона и резких контрах. Лик исполнен жестко и выглядит однотонно-кирпичным, словно загорелым во время короткого северного лета. Совсем просты и незамысловаты красочные сочетания желтого, красного, пурпурного, а также черного и белого цветов.

С другой стороны, муромская икона, при всей схематичности письма, содержит на редкость выразительный и оригинальный образ великого мирликийского епископа. Скошенные, узкие плечи Николая акцентируют внимание не на атлетической, физической мощи, бесспорно сказывающейся в облике святителя, а только на его лице, на силе внушения. На фоне узкого торса повышается выразительность рисунка рук и Евангелия: благословляющая рука помещена строго на вертикальной оси иконы и благодаря этому приближена к колексу²⁸. По существу, святой благословляет именно Евангелие, а его темные, убеждающие, почти гипнотизирующие глаза и сам лик, выражающий легкую скорбь, призывают заметить этот жест.

²¹ [Кушелев-Безбородко], 1860. С. 229—235. Ср.: Ушаков, 1913. С. 314.

²² Икона Богоматери Муромской не сохранилась. Ее реплики иногда кажутся разнообразию типа Одигитрии (См.: [Погляянин], 1909. С. 236—238). Однако чаще они похожи на иконографический тип «Богоматерь Вызгание младенца»: младенец полулежит и правой рукой касается подбородка Богоматери. См.: Кондаков, 1911. С. 74—75. Рис. 63; Николаева, 1977. Кат. 160. С. 108—109, Качетков, 1993.

²³ Текст Повести см.: [Кушелев-Безбородко], 1860. С. 235—237; Дмитриева, 1979. С. 325—326. О епископе Василии см.: Дмитриева, 1977; Сиротинская, 1993.

²⁴ Белоцветов, 1907.

²⁵ Дмитриева, 1979.

²⁶ Антонова, Мневя, 1963. Т. 1. Кат. 249. Илл. 204.

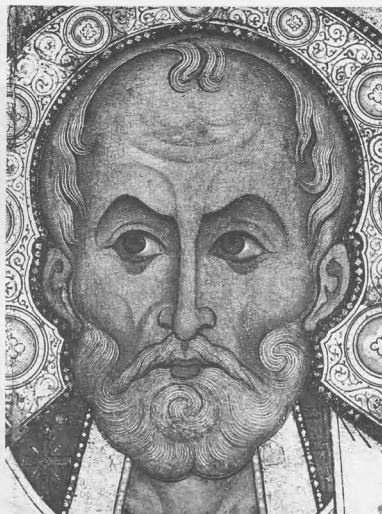
²⁷ Приселков, 1950. С. 367. О древних муромских храмах см. также Мисаил, 1887; Сухова, 1993.

²⁸ Аналогичная особенность — в средние новгородской житийной иконы Николая рубежа XIV—XV вв. из церкви Бориса и Глеба в Плотниках (Новгородский музей). См.: Смирнова, 1976/2. Кат. 34.





Св. Никола. Новгородская икона середины XIII в. Из Духова монастыря. ГРМ. Деталь



Св. Никола. Новгородская икона 1294 г. Из церкви Николая на Липне. Новгородский музей. Деталь

Илл. с. 88

Древности Рязани

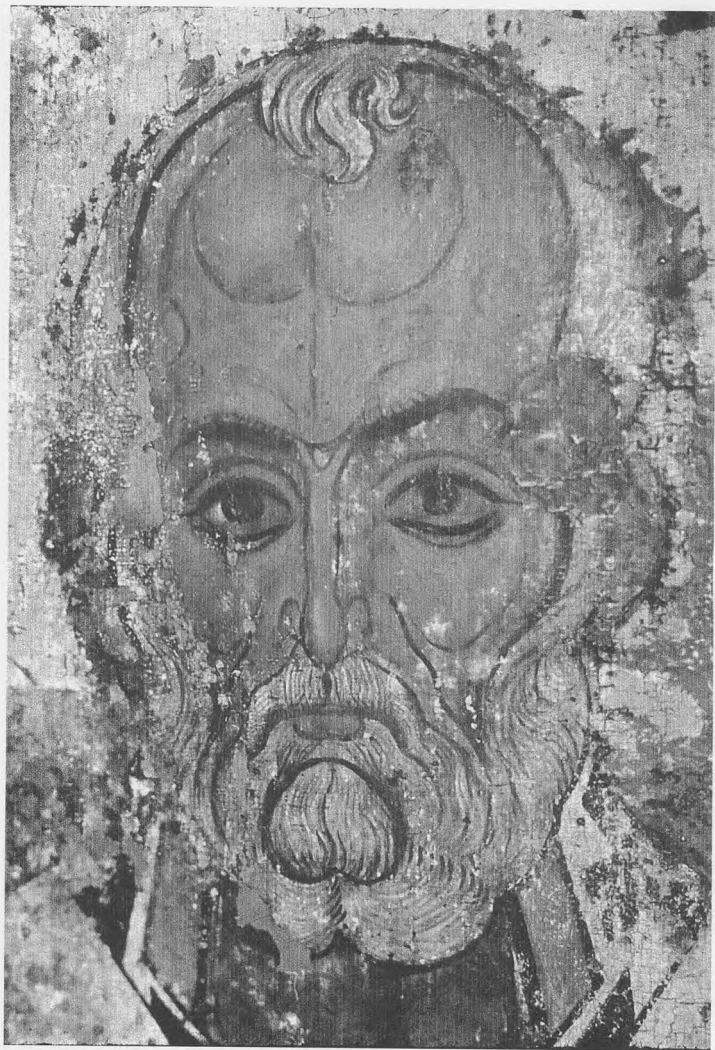
Св. Никола. Икона конца XIII — первой половины XIV в. Из церкви Николая Набережного в Мирожех. Муромский музей (кат. № 15). В процессе реставрации. Деталь

Довольно крупные изображения Христа и Богоматери, расположенные по сторонам фигуры святителя, поддерживают эту же смысловую линию. Жест Христа, протягивающего Николу Евангелие, более заметен, чем жест Богоматери с омофором: кодекс, сильно вынесенный вперед, почти касается плеча Николы. Исключительно важна выразительность фигур Христа и Богоматери: слегка склонившись и прижимая руки к груди, они словно отдают дань уважения и почтения великому епископу, одному из столпов христианской церкви, защитнику и проповеднику христианства.

Мастер, исполнивший муромскую икону, пользовался приемами живописи XIII в., плоскостной, яркой и декоративной. Лик Николы, широкий, «бугристый», с выступающими скулами, подчеркнутой конструкцией лба, с крупными, словно высеченными из камня прядями волос, заставляет вспомнить образы этого святого в известных новгородских иконах XIII в. — из Духова монастыря (ГРМ) и из Никольской церкви на Липне (Новгородский музей). Однако художник наполнил старую систему новым настроением, более задушевным и чувствительным. Лик Николы не столь неподвижен, в нем осязатима мимика. Носогубные складки и опущенные углы рта сообщают лику скорбное выражение, контуры более гибки, рисунок глаз и бровей передает сочувственность и сердечность. Св. Никола в муромской иконе — не только и не столько властный непоколебимый наставник, сколько слуга христианской церкви, проповедник евангельского учения, напоминающий об искупительной жертве Спасителя.

Рязань в домонгольский период была центром крупного княжества, которое поддерживало политические и культурные связи как с Черниговом на юге, так и с Ростовом на севере. О значительности города свидетельствовали его каменные храмы — Успенский и Борисоглебский соборы, возведенные в XII в., а также Спасский собор, выстроенный, вероятно, в том же столетии, хотя и упомянутый впервые лишь под 1258 г.²⁹ Эти постройки были украшены белокаменной резьбой, вымощены

²⁹ ПСРЛ. Т. 1. Стб. 475.



Богоматерь Одигитрия.
Икона конца XIII — первой трети XIV в.
Рязанский музей-заповедник
(кат. № 16). Деталь

керамическими плитами с глазурью. При археологических исследованиях Борисоглебского и Спасского соборов были обнаружены фрагменты фресковой росписи³⁰. Каменные сооружения стояли и в небольших городах Рязанской земли — Ольговом городке и, вероятно, в Пронске³¹. О высоте художественной культуры домонгольской Рязани свидетельствуют и происходящие оттуда каменные иконы³², и произведения ювелирного мастерства — в частности, изделия, украшенные перегородчатой эмалью, и в том числе знаменитые «рязанские бармы»³³. Существуют сведения (правда, не вполне надежные) о домонгольских монастырях Рязанского княжества — Богословском, Ольговом Успенском (оба находились вблизи Рязани) и еще одним Богословском (иногда упоминается как Вознесенский или Воскресенский) в городе Пронске³⁴.

Жестокое разорение, которому подверглось Рязанское княжество во время татарского нашествия 1237 г., погубило его домонгольские памятники и сам город, превратившийся в запустевшее городище Старая Рязань. В цикле Повестей о Николае Зараском приводятся трогательные описания трагедии: «Сий бо град Резань и земля Резанская, изменися доброта ея, и отиде слава ея, и не бе в ней ничто благо видети, токмо дым и пепел, а церкви все погореша, а великая церковь внутри погоре и почернеша...». В другой редакции текста об этом говорится следующим образом: «...град разорен, земля пуста, церкви позжены, святых образы ободраны и переколоты, и все узорчье взято резанское и черниговское...»³⁵. Новым центром княжества стал город Переславль-Рязанский. Жизнь Рязанской земли понемногу налаживалась. Предполагают, что уже в конце XIII — начале XIV в. в Переславле был основан Спасо-Преображенский монастырь, упоминающийся в документах лишь в более позднее время³⁶. Несмотря на то, что город Коломна и прилегающая к нему территория, когда-то составлявшая северо-западную часть Рязанского княжества, еще в начале XIV в. были присоединены к Москве³⁷, Рязань на протяжении этого столетия сохраняла политический вес, осмеливаясь во второй половине века, при князе Олеге Ивановиче, вступать в споры с великим князем Московским Дмитрием Ивановичем Донским³⁸.

О немалом значении Рязани в политической и культурной жизни Руси второй половины XIII — XIV в. говорит цикл повестей о разорении Рязани татарам, который начал формироваться вскоре после татарского нашествия и окончательно сложился в XVI в. Входящие в состав цикла Сказание о перенесении образа Николы Чудотворца из Корсуня в Рязань и Повесть о разорении Рязани Батыем являются важными памятниками не только местной традиции, но и общерусского литературного процесса³⁹, а упоминаемые в этих текстах храмы и иконы создают образ благочестия Рязанской земли. Среди них — чудотворная икона Николы, принесенная в 1224 г. из Корсуня-Херсонеса, иконы Богородицы, Николы и Бориса и Глеба в Успенском соборе Рязани, перед которыми молился князь Юрий Ингваревич в 1237 г.⁴⁰

Тем не менее почти все памятники художественной культуры Рязани, созданные после татарского нашествия, датируются не ранее конца XIV в.⁴¹, а преимущественно —

³⁰ Раппопорт, 1982. Кат. 69—71.

³¹ Там же Кат. 72, 73.

³² Шиферная икона «Сав. Борис и Глеб» из Солотчинского монастыря; сланцевая икона с изображением трехфигурного деусного чина с фигурами в рост, обе в Рязанском музее-заповеднике (см.: Ницколова, 1983. Кат. 30, 31. Табл. 5—1, 55—2).

³³ Макарова, 1975. Кат. 73, 85—88, 97, 97. Ср. также эмаль на серебре и меди (Там же. Кат. 126, 157, 158).

³⁴ Зверинский, 1892. Т. 2. № № 648, 1023; Зверинский, 1897. Т. 3. № 1429.

³⁵ Лихачев, 1949. С. 296, 316.

³⁶ Зверинский, 1892. № 1197; Будовниц, 1966. С. 71.

³⁷ Экземлярский, 1891. С. 576—577.

³⁸ Там же. С. 582—592.

³⁹ Лихачев, 1949. С. 257—405; Сказание о перенесении, 1997. С. 132—139; Повесть о разорении Рязани, 1997. С. 140—155.

⁴⁰ Там же. С. 142. О рязанских иконах по письменным источникам см.: Кюкова, 1985. С. 3—14.

⁴¹ Жалованная грамота князя Олега Рязанского Успенскому Ольгову монастырю 1371 г. (РГАДА, ф. 281, № 9821) с изображением пятифигурного деусного чина, апостола Исакова — святого, чье имя князь Олег получил в крещении, и Арсения — игумена монастыря. См.: Водороев, 1980/1. Кат. 15.



Богоматерь Одигитрия.
Конец XIII — первая треть XIV в.
Рязанский музей-заповедник (кат. № 16)

Илл. 91

Табл. 35

Кат. № 13

Вопросы датировки

Кат. № 9

Кат. № 29

Кат. № 10

Кат. № № 11, 14

Кат. № 10

Кат. № 11

Кат. № 14

рубежом XIV—XV вв. и XV столетием — например, икона «Св. Никола, с житием» из Успенского собора в Рязани (Рязанский музей-заповедник)⁴².

«Богоматерь Одигитрия» является единственным произведением, относящимся к самому темному периоду в истории культуры Рязани. Эта икона, как и «Св. Никола» из Муром, не связана со стилем иконописной мастерской Ростова. Однако с остальными памятниками первой трети XIV в., рассмотренными в этом разделе, ее сближают широта линии, масштабность образа, далекие отзвуки византийской классики и выражение задумчивого размышления. Аристократизм и величественная отрешенность образа Богоматери связаны не только с особенностями иконографии Одигитрии, которая всегда представляет собой торжественную композицию. В рязанской иконе подобное впечатление создается обильными вертикальными линиями, строгой и прямой осанкой Богоматери, обликом Христа, который представлен в типе юного отрока, а не младенца, и сидит словно в удобном кресле — уверенно и прямо, с разведенными коленями. Запоминается мягко моделированный лик Богоматери, легкие прозрачные пятна растертых белил на ошещенных участках, ее спокойный взгляд и овальные глаза, широко расставленные, с опущенными наружными углами. Неяркие охры глубоких, насыщенных оттенков имеют мало общего с напряженным, «горячим» колоритом русских памятников XIII в. Рязанской иконе присуща спокойная невозмутимость, в отличие, например, от «Богоматери Умиление Подкубенской», где есть резкость, контрастность и экспрессия.

Поэтическая основа «Богоматери Одигитрии» из Рязани — не византийская, а русская. Об этом говорят и спрямленные линии, и стилизация некоторых форм (очень маленькие кисти рук Христа), и рисунок каймы мафория, которая образует многоугольное обрамление вокруг лика Богородицы. Можно предположить, что «Богоматерь Одигитрия» — драгоценный остаток искусства самой Рязани, возродившейся после татарского нашествия.

Ни одно из девяти произведений, рассмотренных в настоящем разделе (восемь икон и одна лицевая рукопись), не имеет точных дат. Два из них — «Богоматерь Максимова» и Фелоровское Евангелие — датируются по историческим обстоятельствам. К ним условно можно присоединить и «Спаса» из Успенского собора, если связывать его с пребыванием на кафедре митрополита Петра. Еще два произведения — «Вознесение Ильи» и чин из погоста Вазенцы — датируются во многом на основании палеографии надписей, в которых большую роль играют признаки XIII в. Остальные памятники имеют так много стилистических особенностей XIII в., что их нередко относили к этому столетию, к рубежу веков или к раннему XIV в. Стягивая все девять произведений к относительно узкому хронологическому отрезку — к первой трети XIV в. — мы учитываем, с одной стороны, их стилистические отличия от памятников XIII в., а с другой — то обстоятельство, что они еще не затронуты художественными новшествами 1330–1340-х годов, которые известны по прямо или косвенно датированным памятникам Москвы, Новгорода и Ростова.

Дошедшие до нас произведения первой трети XIV в. созданы в разных центрах и мастерских Северо-Восточной Руси и потому образуют пеструю в стилистическом отношении картину. Их диапазон очень широк как в смысле глубины восприятия новых стилистических мотивов, так и с точки зрения художественного уровня: от «Спаса» из Успенского собора, частично ориентирующегося на константинопольскую живопись, от «Вознесения Ильи», близкого к балканским фресковым ансамблям, до архаичных икон из погоста Вазенцы. Нет сомнения, что часть этих произведений была создана в крупных мастерских, тогда как другие могли быть написаны работавшими в одиночку провинциальными иконописцами. Слабый свет на ситуацию с иконописцами в русской провинции проливает Повесть о Петре, царевиче Ордынском, которая рассказывает о событиях XIII в., но составлена, видимо, позже, в XV в. Петр, исполняя повеление явившихся ему апостолов Петра и Павла, идет на ростовский торг и там выменивает на «злато и серебро» иконы с изображением Богоматери с младенцем, св. Димитрия и св. Николы. Князь и епископ, встретившие Петра с иконами, были глубоко удивлены: «не ведаю, откуда суть, писца в граде не бысть их»⁴³.

⁴² [Клякова], 1991. С. 58–61.

⁴³ Повесть о Петре, 1958. С. 101.

Видимо, разъяснение Петра: «На торгу вымених их, господин» — удовлетворило вопрошавших. Вряд ли в Ростове в интересующий нас период был один-единственный иконописец, как сообщает Повесть, но так могло случаться в меньших центрах.

Несмотря на различие стилистических оттенков и художественного уровня, сохранившиеся памятники обладают рядом общих особенностей. Это, прежде всего, новая гибкость линий, присущая практически всем произведениям. Элементы формы обладают большей слитностью друг с другом, чем во второй половине XIII в., они пронизаны более тонкими ритмическими соотношениями. Фигуры и антураж передаются рельефно, за их контуром мыслится объем. В легкой форме большое значение приобретают цветовые рефлексы. Богаче становится колористическая гамма, в которой появляется больше смешанных и переходных оттенков.

В отличие от икон предшествующего периода, в произведениях первой трети XIV в. повышенное внимание уделяется взаимоотношениям персонажей. Яснее всего это заметно в сюжетных композициях, но очевидно и в «Св. Николе» из Муром, где Христос и Богоматерь обращаются к святителю. В связи с этим в композициях выявляются диагонали, тогда как в искусстве предшествующего периода господствуют композиции, построенные на вертикальных линиях. Акцент на диагонали замечен и в изображениях Богоматери с младенцем. Если в композиции «Богоматери Максимовской» прочитывается скорее мотив арки, то в «Богоматери Умиление Поддубенской» и в «Богоматери Одитриисы» из Рязани подчеркнуты именно диагональные линии. Эти мотивы сменяют застылость и статичность более ранних произведений.

Новые стилистические черты появились в искусстве Северо-Восточной Руси не столько в результате независимой внутренней эволюции, сколько под влиянием возобновившихся русско-византийских контактов. На первом месте среди произведений, в которых эти контакты отразились наиболее ярко, стоят «Спас» из Успенского собора и «Вознесение Ильи» с античными позами персонажей. Спокойные, широкие линии, монументальные формы, крупные цветовые пятна, величественное спокойствие фигур свидетельствуют о том, что русские памятники ориентировались не на византийское искусство раннего XIV в., т. е. не на так называемый палеологовский ренессанс, для которого характерно стремление к усложненной композиции и усилению эмоционального начала, а преимущественно на живопись позднего XIII в., отличающуюся массивностью и укрупненностью форм. За русскими иконами в измененной форме угадываются традиции таких произведений как фрески купола церкви Свв. Апостолов в Пече, иконы «Христос Вседержитель» и «Богоматерь с младенцем» из Хиландарского монастыря около 1260 г., фрески церкви Богоматери Перивленты (Св. Климента) в Охриде 1295 г.

Основные пути византийской художественной эволюции XIII — первой четверти XIV в. были изучены главным образом на протяжении второй половины XX столетия⁴⁴. Монументальный стиль, сложившийся в византийской живописи к концу XIII в., отличался тяжеловесными, кубистически мощными формами и отчетливыми эллинистическими реминисценциями. Он проявил себя в искусстве балканских земель и на Афоне в первом десятилетии XIV в. уже в несколько модифицированном, смягченном виде (в росписях церковей Спаса в Жиче и Богородицы Левшицы в Призрене, храмов Протата и Ватопеда на Афоне)⁴⁵. Позднее, в 1310—1320-х годах этот «тяжелый» или «суровый» стиль отступает и на первый план выдвигается искусство изысканное, одухотворенное, с относительно легкими формами, с обильными градациями внутренней жизни. Одно из самых ярких его воплощений — мозаики и фрески монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе, около 1316—1321 гг.

Художественные нормы основных стилистических направлений византийской живописи по-разному преломлялись в искусстве балканских регионов и в том числе в южнославянских стран. Что касается русских земель, то их мастера, находясь на далекой северной окраине византийского мира, имели мало возможностей для знакомства с новыми течениями в искусстве. Новшества воспринимались здесь лишь в ограниченном и сильно измененном виде, причем внимание уделялось то одной, то

Особенности произведений первой трети XIV в.

Кат. № 15

Кат. № 9

Кат. № 13

Кат. № 16

Кат. № 10

Кат. № 11

Илл. 72

Византийская традиция. Монументальный стиль

Илл. 70, 74

⁴⁴ Demus, 1958/1. S. 1—63; Radojčić, 1958. S. 105—123; Demus, 1975/2. P. 107—160.

⁴⁵ Demus, 1975/2. P. 146.

Роль византийского стиля конца XIII в.

другой грани нового искусства. В первой трети XIV в. на Руси наибольшее впечатление произвел, на наш взгляд, «тяжелый стиль» конца XIII в., тогда как угонченное искусство палеологовского ренессанса оставило здесь едва заметные следы.

В первой трети XIV в. между Византией и Русью вряд ли был налажен регулярный культурный обмен. Факты приезда на Русь греков или хотя бы русских, побывавших в Византии, известны; правда, они связаны преимущественно с Тверью и Новгородом⁴⁶. По отношению к Северо-Восточной Руси сведения о контактах с Византией касаются в основном митрополичьей кафедры. Но русские иерархи, и прежде всего митрополит Петр, могли получать в дар и в качестве художественных образов не только самые новые творения, но и произведения предыдущего периода, архаического стиля, который пускал корни на Руси. Но, самое главное, традиции монументального «тяжелого стиля» византийской живописи позднего XIII в. легче абсорбировались русским искусством, чем живопись палеологовского ренессанса, были более адекватны его собственному уровню, его склонности к монументальным, величавым образам.

Похожие явления — повтор стиля позднего XIII в. — можно встретить и в других регионах византийской периферии, хотя их не всегда легко отличить от провинциальных вариантов позднепалеологовского искусства. Так, икона Богоматери «Властительницы жизни» XIV в. из Несебра (София, Национальный художественный музей, Коллекция древнеболгарского искусства) повторяет какой-то исчезнувший образ конца XIII в. со всей его массивностью и грузностью⁴⁷.

На Руси способы усвоения византийского искусства были различны. Примеры его «запаздывающего восприятия» обнаруживаются не только в Северо-Восточной Руси, но и в других землях. Лишь в немногих случаях русские мастера впитали эллинистическую концепцию формы. Ее следы видны в «Богоматери Максимовской», отчетливы — в «Спасе», хорошо заметны в двух первых миниатюрах Федоровского Евангелия и наиболее ярки в «Вознесении Ильи». Среди памятников Новгорода уажем переписанный в XIV в. лик св. Георгия в иконе «Св. Георгий» из Юрьева монастыря (ТТГ), где О. С. Попова отметила следы традиции XIII в. в трактовке «богатырского» образа⁴⁸. Стилизованные отголоски классицистического понимания формы присутствуют, как нам кажется, в замечательных гравированных изображениях на потире новгородского архиепископа Моисея 1329 г. в Оружейной палате Московского Кремля⁴⁹.

Слабые следы воздействия византийского искусства присутствуют в двух больших новгородских краснофонных иконках, видимо, составлявших боковые створки триптиха, средник которого утрачен (Стокгольм, Национальный музей)⁵⁰. Представленные там святые — то ли апостол Петр с неизвестной мученицей, то ли, как считалось, Иоаким и Анна — отличаются архаической негибкостью в трактовке фигур, и в то же время — удивительной мягкостью скользящих пятен света на одухотворенных лицах, чем напоминают «Богоматерь Максимовскую».

Другие варианты русского восприятия новых течений византийского искусства исключали осознание классицистической концепции. Наиболее яркий пример — фрески 1313 г. в соборе Рождества Богородицы Снетогорского монастыря во Пскове с большими, круглыми головами персонажей, мощной «горельефной» лепкой, огромными глазами в широких глазницах, тяжелыми застывшими фигурами. Хотя тесную связь снетогорских фресок с художественными течениями византийской живописи второй половины XIII в. можно считать твердо установленной⁵¹, их сравнение с памятниками типа росписей церкви Свв. Апостолов в Пече обнаруживает

⁴⁶ Ср. известие об игумене Иване Царегородце, который в 1323 г. «сверши и украси» каменную церковь Св. Феодора в Твери (см.: *Приселков*, 1950. С. 357). В 1317 г. в том же монастыре Свв. Феодора Тирона и Феодора Стратилата писцом Фомой Сирийцем был переписан Устав (см.: *Красносельцев*, 1885. С. 18–20). Свод скудных сведений о греко-русских контактах см.: *Попова*, 1980. С. 24–27.

⁴⁷ *Прашков*, 1985. Табл. 8, *Bakalova*, 2000. P. 128–129. Э. Бакалова относит икону к концу XIV в.

⁴⁸ *Попова*, 1980. С. 65–88.

⁴⁹ Декоративно-прикладное искусство, 1996. Кат. 5. Илл. с. 461–463.

⁵⁰ *Сирникова*, 1986. С. 68–75; *Vyzans*, 1996. Cat. 169, 170; *Abel, Maare*, 2002. Cat. 36, 37.

⁵¹ *Лифшиц*, 1980. С. 93–114; *Сарабянов*, 1998. С. 168–169; *Голубева, Сарабянов*, 2002. С. 64.

Кат. № 9

Кат. № 10, 10

Кат. № 11

Кат. № 9

См. илл. с. 72

своеобразие искусства русских мастеров. Во фресках Снетогогорского монастыря исчезла эллинистическая эластичность, усилилась выразительность негибких, но исключительно энергичных форм. К явлениям того же рода относится большая икона «Богоматерь Одигитрия» из Псковского музея, раскрытие которой заканчивается в ВХНРЦ⁵². В иконах северо-восточных земель «неклассические» мотивы XIII в. проявились в «Богоматери Умиление Подкубенской» и, по своему, — в «Св. Николае» из Мурома и в «Богоматери Одигитрии» из Рязани.

Во второй половине XIII в., когда Русь была почти лишена контактов с Византией, в русском искусстве сильно активизировались местные традиции, никак не ориентированные на античность и проявившие себя в столь оригинальных и могучих образах, что невольно возникает мысль об их родстве со славянской культурой дохристианских времен. Этот пласт культуры, живший вне эллинистических традиций, продолжает звучать и в XIV в., особенно в первой трети столетия. В связи с этим отметим несколько своеобразных новгородских икон («Чудо Георгия о змие, с житием», из собрания М. П. Погодина, «Св. Никола, с житием» из погоста Озерное, обе в ГРМ)⁵³, а также многие изображения на произведениях декоративно-прикладного искусства первой трети XIV в., которые также имеют в основном новгородское происхождение. Композиции на панagiaх архиепископа Моисея 1324—1325 гг. (Новгородский музей) и на не имеющих золотой даты панagiaх с золотой наводкой в ГИМ («Троица» и «Богоматерь Воплощение») и ГРМ («Троица»)⁵⁴ опираются на до-палеологовскую иконографию и стиль. Мастера словно стремятся найти средства художественной выразительности, отличающиеся от тех, которыми они располагают, но делают это не через обновление форм, а через их упрощение и усиление экспрессивного начала. Эти мастера игнорируют не только эллинистические элементы, но и объемность и пространственность византийского искусства первой трети XIV в. Среди сохранившихся произведений Северо-Восточной Руси памятники столь архаического типа нет.

Запаздывающее восприятие русским искусством византийских палеологовских образов, а иногда и их игнорирование, — это своего рода закономерность культурной эволюции Руси в первой половине XIV в., которая свидетельствует о своеобразии художественных вкусов русской культурной среды.

Надежность некоторых наших выводов ослабляется плохой сохранностью русского художественного наследия XIII—XIV вв. Но, исходя из имеющегося материала, можно заметить, что деятельность русских митрополитов, глав крупных епархий (и прежде всего Ростовской), а также усилия московских великих князей по возрождению и укреплению Руси начали приносить свои плоды. Искусство Северо-Восточной Руси развивалось в первой трети XIV в. не менее ярко, чем в Новгороде. Его движение в сторону восстановления русско-византийских связей было, кажется, более интенсивным, а художественные результаты — не менее свежими и значительными. Они сказывались как в изменениях форм, так и в более тонкой характеристике образов.

Произведения, созданные в Северо-Восточной Руси в первой трети XIV в., отмечены еще одним новым качеством, которое обусловлено не византийскими импульсами, а внутренними переменами, происходившими в русской культуре. Этим произведениям присущ своего рода эстетизм, акцент на художественном звучании ритмических элементов, цветовых сочетаний, мерцающего золотого ассиста и орнаментального убранства. Иконы второй половины XIII в. воздействуют силой своего образа, активностью, энергией, воплощенным в них мужественным началом. Момент эстетического любования в них почти нивелирован, а если и ощущим, то лишь как исключение (ср., например, «Богоматерь Умиление на престоле» из Толгского монастыря с ее утонченной красотой контуров и глубиной колористических сопоставлений). Между тем, в произведениях первой половины XIV в. исключени-

Кат. №№ 13, 15, 16

Местные традиции.
Проблема славянской культуры

Новый «эстетизм» русской живописи

Кат. № 3

⁵² [Родникова], 1990 Кат. 2.

⁵³ Смирнова, 1976/2 Кат. 10, 13

⁵⁴ Декоративно-прикладное искусство, 1996 Кат. 73, 74.

Кат. № 15
Кат. № 14

«Св. Никола» из Мурома, что, вероятно, связано с плохой сохранностью произведения). Даже столь провинциальный памятник как деисусный чин из погоста Вазенцы демонстрирует тонкость старинного «коминьовского» растительного орнамента и мягкий оттенок сине-голубых фонов.

В рассмотренных произведениях вновь возрастает значение созерцательного начала, сосредоточенности, которые в той или иной мере всегда были присущи русским иконам. В этом отношении живопись первой трети XIV в. словно протягивает руку домонгольской иконописи.

1330-Е ГОДЫ — СЕРЕДИНА XIV ВЕКА. МЕСТНАЯ ТРАДИЦИЯ И РУССКИЕ ВАРИАНТЫ ПАЛЕОЛОГОВСКОГО ИСКУССТВА

(кат. №№ 17–20, 30–31)

Интенсивность художественной жизни

Для культуры Руси того периода, который отмечен деятельностью московских князей Ивана Калиты и Симеона Гордого, митрополита Феогноста и новгородского архиепископа Василия, характерны две основные особенности. Это, прежде всего, небывалая, забытая после домонгольского периода интенсивность художественной жизни. Сохранились сведения о строительстве в русских городах множества каменных храмов и об их росписи. Ситуация 1330–1340-х годов в Москве и в Новгороде во многом напоминала времена Петра Великого, когда Россия жила «при стуке топора».

Другая особенность — постепенное усвоение русским искусством господствовавшего в византийском мире палеологовского стиля. Русские мастера, как и приезжавшие на Русь византийские художники, работали много и интенсивно. Их произведениям присущи повышенная энергия и духовная активность — качества, о которых мы можем составить представление даже по небольшому числу сохранившихся произведений.

Русская живопись этого времени испытывает интерес к передаче развернутого действия, к многогранности эмоциональной характеристики, к пространству и объему, разнообразию ракурсов, поз и движений, к обогащенной колористической гамме. В произведениях, которые были рассмотрены в предыдущем разделе и относятся к первой трети XIV в., еще очень заметно наследие стиля предшествующего столетия. Поэтому раньше эти памятники имели «шаткую» датировку: их относили и к XIII в., и к рубежу XIII–XIV столетий. Между тем, произведения, которым посвящен этот раздел, почти единодушно датировались именно XIV в., ибо качества нового стиля в них преобладают.

Ведущая роль Москвы

Во второй четверти XIV в. благодаря политике московских князей и повышенному вниманию митрополита Москва завоевывает ведущую роль в жизни Руси. Началом этого процесса стало строительство в 1326–1327 гг. каменного Успенского собора. Вследствие этого великого события имя Ивана Калиты, занимавшего тогда московский княжеский престол, соединилось в русской исторической памяти с именем митрополита Петра, вдохновителя строительства собора. Однако почти все время княжения Ивана Калиты, умершего в 1340 г., русским митрополитом был Феогност. С ним, греком из блестящей эрудированной константинопольской среды, была связана провизантийская линия московской культуры, размах ее контактов, новые веяния.

Строительство каменных храмов
при Иване Калите

При Иване Калите и митрополите Феогносте, прежде всего, продолжается каменное строительство в Кремле⁵⁵. Появляются каменные здания и на московском посаде. Храмы возводятся стремительно, один за другим, словно воплощая задуманный многолетний план. Москва энергично и быстро приобретает новый облик, подобающий столице сильного княжества и месту пребывания митрополита. В 1329 г. строится церковь Иоанна Лествичника⁵⁶, находившаяся к западу от суще-

⁵⁵ О кремлевском строительстве второй четверти XIV в. см.: Борисов, 1999. С. 244–273.

⁵⁶ Приселков, 1950. С. 359.

ствующей колокольни Ивана Великого. Если план Успенского собора 1326–1327 гг. носил относительно традиционный характер и был ориентирован на владимиро-суздальские постройки предмонгольского времени (четырёхстолпные здания с тремя притворами), то церковь Иоанна Лествичника была исключительно оригинальна: она представляла собой сооружение центрического типа — октагон, которое, вероятно, служило церковью-колокольней⁵⁷.

В том же 1329 г. к Успенскому собору с северо-востока пристраивается придел Поклонения веригам апостола Петра⁵⁸, в память погребенного здесь митрополита Петра, помертвное почитание которого, как мы видим, началось сразу после его кончины.

В 1330 г. в Кремле строится каменная церковь Спаса, которую «заложил» князь Иван Данилович «близ сушу своего двора»⁵⁹. Уже в 1331/1332 г. там похоронили жену Ивана Калиты — княгиню Елену⁶⁰. Летопись сообщает, что Калита «нарече быти ту монастырю». Этот придворный монастырь пользовался покровительством князя, который перенес туда архимандритию (раньше архимандрития была в Даниловом монастыре, неподалеку от Москвы, за рекой)⁶¹.

В 1333 г. возводится каменный храм Архангела Михаила⁶², усыпальница князей, посвященная их покровителю, архистратигу небесных сил. Таким образом, к 1333 г. в общих чертах сформировался ансамбль кремлевских церквей с теми посвящениями, которые существуют и в наше время, хотя впоследствии сами здания перестраивались, а некоторые даже не по одному разу. Из основных сооружений Кремля в известиях о строительстве Ивана Калиты не упомянуты только церковь Благовещения. Кажется, что Спасская церковь, стоявшая близ княжеского двора, в то время отчасти выполняла роль будущей дворцовой Благовещенской церкви, а отчасти — храма Вознесенского монастыря, усыпальницы княгини. Ансамбль храмов Московского Кремля, сложившийся в 1320–1330-х годах, занимал относительно небольшую площадь и многим, в том числе своей необычной компактностью, отличался от центральных ансамблей других русских городов, включая Киев, Новгород и Владимир.

Активность церковного строительства спадает к концу княжения Ивана Калиты. По некоторым сведениям, в последний год его жизни, в 1340 г., на посаде, «за торжищем», на месте уже существовавшего деревянного храма, возводится каменная церковь Богоявленского монастыря⁶³. В конце жизни князя Ивана основные усилия были направлены на строительство и укрепление оборонительных сооружений (осень 1339 — весна 1340 г.)⁶⁴.

Следующее строительное мероприятие, впрочем, не очень крупное, относится уже ко времени правления князя Симеона Ивановича Гордого (1340–1353). Это устройство в 1350 г. каменного придела в церкви Спаса, который, как считается, был притвором-усыпальницей⁶⁵. Несколько раньше, в 1346 г., для кремлевских церквей были отлиты пять колоколов — три «великих» и два «малых», что было для тех времен крупным событием. Не случайно в соответствующем летописном известии упоминаются и Симеон Гордый, и его братья Иван и Андрей, участвовавшие, вероятно, в финансовом обеспечении отливки⁶⁶.

Таким образом, основные постройки Кремля были возведены на протяжении всего лишь восьми лет: от 1326 г. (закладка Успенского собора) до 1333 г. (Михаило-Архангельская церковь). Это четыре каменных храма, три из которых встали на стол

Ансамбль церквей Московского Кремля

Строительство при князе Симеоне Гордом

⁵⁷ Кавельмахер, Панова, 1995. С. 66–83.

⁵⁸ Приселков, 1950. С. 359–360.

⁵⁹ Там же. С. 360.

⁶⁰ Там же. С. 361.

⁶¹ О Даниловом монастыре см.: Беляев, 1995. С. 101–151.

⁶² Приселков, 1950. С. 361.

⁶³ ПСРЛ. Т. II. С. 30; Воронин, 1962. Т. 2. С. 163–164; возможно, каменное здание построено позднее, на рубеже XIV–XV вв. (см.: Беляев, 1998. С. 400–409).

⁶⁴ ПСРЛ. Т. II. С. 91; История Москвы, 1997. Т. I. С. 39.

⁶⁵ Это «притвор, придел камен». См.: Приселков, 1950. С. 371; Воронин, 1962. Т. 2. С. 163.

⁶⁶ Приселков, 1950. С. 367–368.

Посвящение престолов кремлевских храмов

малом расстоянии друг от друга, что этому трудно найти аналогию в русском Средневековье (четвертый храм — церковь Спаса — находился чуть в отдалении)

Кремлевские храмы обнаруживают новые оттенки в системе посвящения престолов. Три из них традиционные и свидетельствуют о продолжении в московском строительстве давно устоявшихся русских норм. Это посвящение главного собора Успению Богородицы, восходящее через Владимир и Ростов к киевскому образцу — собору Печерского монастыря, и посвящение храма на Бору Преображению — подобно многочисленным церквам домонгольской Руси. Закономерно и посвящение одного из храмов архангелу Михаилу, напоминающее о домонгольских традициях и имеющее широкий семантический спектр.

Необычным является лишь посвящение возведенного в княжеской цитадели храма-колокольни преподобному Иоанну Лествичнику. Его нельзя не поставить в связь с увеличением роли монастырей и монашеских идеалов, которое можно констатировать на Руси уже во второй половине XIII в.⁶⁷

Каменные храмы, выстроенные при Иване Калите, украшались росписью уже при его преемнике Симеоне Ивановиче Гордом. Эти работы начались в 1344 г.: «Того же лета початы быша подписывати на Москве две церкви камены, святая Богородица, да святый Михаил. Святую же Богородицу подписывали Греци, митрополичьи писцы, Феогностовы, да которого лета почали подписывати, того же лета и кончали подписывати ю; а святого Михаила подписывали русския писцы, князя великого Семеновы Ивановича, в них же бе старейшины и начальници иконописцем Захария, Иосиф, Николай и прочая дружина их; но ни половины церкви не могли того лета подисати, величества ради церкви тоя»⁶⁸. Никоновская летопись сохранила еще одно имя русских мастеров — «Денисей», которое стоит после имени Захарии. Та же летопись указывает дополнительную причину невыполнения работы за один сезон: «и не дописаша ее того лета величества ради и мелкаго писма»⁶⁹. В этих известиях речь идет, во-первых, о росписи Успенского собора мастерами-греками, приглашенными художников заключалась в подробной, детализированной программе росписи, обилии мелких фигур и композиций (подобно сербским фрескам середины XIV в. вроде росписи храма в Дечанах).

В следующем, 1345 г. была начата роспись Спасской церкви, где работали мастера из третьей, еще не упоминавшейся артели, выполнявшей заказ великого княгини Анастасии, жены Симеона Гордого, которая скончалась как раз в этом году и была похоронена именно в церкви Спаса, «юже сама повеле подисати»⁷⁰. Вот текст летописного сообщения: «Тое же весны почали подписывати церковь святого Спаса на Москве, казною и велением великия княгини, а мастер старешина иконником Гойтан»⁷¹. Никоновская летопись добавляет к этому известию новые подробности: «...а мастера старейшины и начальницы быша Русстии родом, а Гречестии ученицы: Гойтан, и Семен, и Иван, и прочии их ученицы и дружина»⁷². Роспись кремлевских храмов была завершена в 1346 г., когда «кончали подписывати три церкви на Москве камены, святого Спаса, и святого Михаила, и святого Иоанна Лествичника»⁷³. Таким образом, греки сумели закончить роспись Успенского собора за один сезон (1344); русские (мастера великого князя Симеона Ивановича) работали в Михайловской церкви целых три сезона (с 1344 по 1346 г.); еще одна

⁶⁷ Оригинальность этого посвящения не становится меньшей, даже если оно было связано с именем своего покровителя князя Ивана Ивановича — родившегося в 1326 г. сына Ивана Калиты.

⁶⁸ *Приселков*, 1950. С. 366–367.

⁶⁹ ПСРЛ. Т. 10. С. 216.

⁷⁰ *Приселков*, 1950. С. 367.

⁷¹ Там же. С. 367.

⁷² ПСРЛ. Т. 10. С. 216.

⁷³ *Приселков*, 1950. С. 367.

Артели фрескистов: греки митрополита Феогноста и русские мастера

русская дружина, выполнявшая заказ великой княгини Анастасии, расписывала Спасскую церковь два сезона (1345 и 1346 гг.). Кто же украсил церковь Иоанна Лествичника? Если принять во внимание, что «греки митрополита Феогноста» освободились после окончания работы в Успенском соборе в 1344 г., то можно предположить, что это были именно они.

На протяжении жизни всего одного поколения произошел невероятный, головокружительный взлет Москвы. В Кремле появились четыре белокаменных церкви, расписанные фресками. Вокруг Москвы расположились монастыри: мы твердо знаем о существовании Данилова и Богоявленского монастырей; есть основания предполагать, что уже в это время функционировал монастырь «Николай Старого»⁷⁴. Кроме того, в городе было много деревянных посадских храмов: в пожаре 1337 г. «на Москве згорело церквей 18»⁷⁵.

В Житии митрополита Петра (в редакции митрополита Киприана) приведена характеристика Москвы 1325—1326 гг., когда на княжеском престоле уже сидел Иван Калита, но еще не был построен Успенский собор: «еще тогда малу сушу ему (городу — Э.С.) и не многогородну, якоже ныне видим есть нами» (т.е. город был маленьким и немногочисленным, не таким, каким его видел Киприан в конце XIV в.)⁷⁶. Москва превратилась в крупный город усилиями митрополитов Петра и Феогноста, князей Ивана Калиты и Симеона Гордого. Разумеется, Новгород все равно был в то время больше и богаче Москвы, а его храмы — по размеру обширнее московских. Однако Москва выделялась быстротой развития и уже намечившейся ролью столицы Руси. Облик ее культуры определялся действиями великого князя и митрополита.

Жизнь Москвы поражает своей динамичностью. Однако вектор ее движения был, видимо, характерен не только для Москвы, но и для всей Руси первой половины и особенно второй четверти XIV в. Это прежде всего строительство и украшение храмов, принявшие почти лихорадочный характер. Напрощается сравнение Москвы и Новгорода, где архиепископскую кафедру в 1331—1352 гг. занимал энергичный владыка Василий. Он отремонтировал и украсил Софийский собор: сделал новую свинцовую кровлю (1333 и 1341), обновил крест (1333), устроил новый «тын» (1336), заказал драгоценные храмовые врата с золотой наводкой — «Васильевские врата» (1336), а потом иконы и «кивот» (1341), отлил новый колокол (1342)⁷⁷. Кроме того, в этот период было выстроено множество церквей в Детинце, в городе и в монастырях⁷⁸. Архиепископ Василий возвел каменные гражданские постройки на своем дворе (1341 и 1350 гг.), соорудил каменные укрепления Детинца и Окольного города. Разумеется, в древнем Новгороде с его кончанским и уличанским устройством, большой территорией и долгой исторической жизнью, было больше событий такого рода, чем в юной Москве. Но направление деятельности в этих городах кажется сходным.

Приблизительно в одно и то же время в Новгород и в Москву приезают греческие художники-монументалисты. В Новгороде это «гречин Исая», расписывавший в 1338 г. церковь Входа в Иерусалим, а в Москве — греки, работавшие в 1344 г. над декорацией Успенского собора. Обе летописные даты отнюдь не означают, что византийские мастера не появлялись на Руси уже в раннем XIV в. — иначе трудно было бы понять стилистические истоки таких произведений как «Вознесение пророка Ильи» из частного собрания и ряд других. Но в 1330—1340-х годах приезды греков учащаются и фиксируются в летописях.

Прежде чем обратиться к анализу сохранившихся произведений и косвенных данных о живописи Москвы, необходимо остановиться на двух оттенках московской

Облик Москвы

Интенсивность строительства в Новгороде

Приезды византийских художников в Москву и Новгород

Словоение юзета московских святых и реликвий

⁷⁴ Тихомиров, 1969. С. 19, 44.

⁷⁵ Присекалов, 1950. С. 362.

⁷⁶ Опубликовано в кн.: Прохоров, 1978. С. 211.

⁷⁷ Сводку летописных известий см.: Смирнова, 1976/2. С. 64. Примеч. 15.

⁷⁸ Это церкви Богородицы в Зверине монастыре (1335), Входа в Иерусалим в Детинце (1336), Благовещения на Городище (1342), Параскевы Пятницы на Торгу (перестройка), Козьмы и Дамиана на Космодемьянской улице, Спаса на Ковалево (все три выстроены в 1345 г.), Козьмы и Дамиана на Холмопей улице, Иоанна Златоуста «в каменном городе в Детинце в Околотке» (обе возведены в 1350 г.). Сводку известий см.: Смирнова, 1976/2. С. 64. Примеч. 12.

культуры. Это, прежде всего, проявление исторического сознания, уважение к собственной старине, почитание местных святых. Отмеченную особенность культуры олицетворяет образ митрополита Петра. Фигура митрополита символизирует преемственность Москвы по отношению к Киевской Руси, поскольку он происходит с Волыни, из края, тесно связанного с киевскими традициями. Уже в 1329 г., как было сказано выше, к Успенскому собору в память об усопшем митрополите пристраивается придел Поклонения веригам апостола Петра, а через два десятка лет у гробницы святителя начинаются чудотворения: в 1348 г. исцелилась некая «девица»⁷⁹, а в 1351 г. — «жена»⁸⁰. Надо полагать, что при гробнице митрополита хранилась написанная им самим икона «Богоматерь Петровская», а также «Спас» с оплечным изображением, если это произведение действительно было связано с митрополитом Петром.

Не исключено, что в это время в Москве уже существовал культ новых русских мучеников. Так, Н. С. Борисов обратил внимание на то, что освящение московской церкви Архангела Михаила состоялось 20 сентября 1332 г., в день памяти погибшего в 1246 г. в Орде князя Михаила Черниговского⁸¹. Для полногости картины следует вспомнить о давнем и неугасающем почитании святых князей Бориса и Глеба, а также о культе святителя Леонтия в Ростове.

Осмысление собственного прошлого и своего вклада в общую культуру в контексте истории христианского мира — характерная черта духовной жизни православных стран на протяжении поздневизантийского периода. На Руси она наиболее сильно проявилась начиная с XV в. (напомним о почитании древних гробниц в Новгороде, о культе чудотворной иконы «Богоматерь Знамение», а в Москве — о почитании «Богоматери Владимирской»). Для нас важно, что эти идеи дают о себе знать уже в первой половине (второй четверти) XIV в., причем в городе, который, казалось бы, не имел собственного древнего прошлого, но начал осознавать свою историческую роль. Русские святые, и в том числе московский чудотворец митрополит Петр, присоединились к сонму общехристианских святых, заступников за человеческий род.

Вероятно, на формирование отмеченной особенности московской культуры повлияли и другие обстоятельства. Жизнь на северо-востоке Руси, несмотря на все тяготы татарского ига, была спокойнее, чем на юге, и Москва стала центром притяжения беженцев и переселенцев (это случилось, например, с семьей черниговского боярина Федора Бяконта, отца будущего митрополита Алексея). С ними в Москве оказывались и предметы художественного ремесла, и традиции культуры⁸², благодаря чему укреплялось сознание преемственности по отношению к Киевской Руси.

Второй особенностью московской культуры был возрастающий авторитет монашества и образов святых монахов. Как известно, на протяжении XIV в., в связи с усилением традиций исихазма и постепенным распространением учения Григория Паламы, во всем византийском мире и в том числе на Балканах (в Сербии и Болгарии) увеличивается число монастырей, развивается монастырская жизнь, а почитание монашеского чина становится более тонким, проникновенным и разветвленным. На Руси об этом процессе свидетельствуют данные ономастики, относящиеся еще к XIII в. В княжеской среде на смену некогда преобладавшим именам святых воинов — Георгия, Дмитрия, Феодора, а также архангела Михаила, в конце XIII — первой половине XIV в. приходят совсем иные имена: Даниил, Симеон, Иван. Князь Даниил Александрович (родился в 1261 г.)⁸³ был крещен в честь Даниила Столпника⁸⁴. Еще три князя Даниила — Даниил Иванович, сын Ивана Калиты (1319), Даниил Семенович, сын Симеона Гордого (1347), и Даниил Васильевич (1401), внук Дмитрия Донского, родившиеся 11, 15 и 6 декабря⁸⁵, были названы, судя

⁷⁹ Приселков, 1950 С. 369.

⁸⁰ Там же С. 371.

⁸¹ Борисов, 1999 С. 270.

⁸² Макарова, 1995 С. 34–52.

⁸³ Приселков, 1950 С. 326.

⁸⁴ Кучкин, 1995 С. 93–107.

⁸⁵ Приселков, 1950 С. 356, 368, 455.

по всему, тоже в честь Даниила Столпника, память которого приходится на 11 декабря. Заметим, что сам факт рождения княжича в день памяти того или иного святого вовсе не означал, что мальчика назовут этим именем. Имя, как правило, выбирали, а совпадением пользовались только в тех случаях, когда это отвечало настроениям времени.

Симеон Иванович Гордый родился 7 сентября 1317 г., на память мученика Созонта⁸⁶, а наречен, скорее всего, в честь Симеона Столпника (память 1 сентября). Князья по имени Иван назывались, наверное, как в честь Иоанна Предтечи, так и в честь Иоанна Богослова. Однако следует выделить имя князя Ивана Ивановича, сына Ивана Даниловича Калиты. Он родился 30 марта 1326 г. и наречен, в соответствии с этим днем, в память Иоанна Лествичника, одного из столпов православного монашества⁸⁷.

Оценивая особое отношение этой эпохи к образам святых иноков, необходимо вспомнить о замечательной новгородской иконе св. Иоанна Лествичника, исполненной еще в XIII в. («Св. Иоанн, Георгий и Власий» в ГРМ), о существовавшем в 1330-х годах подмосковном Даниловом монастыре с храмом во имя Даниила Столпника, о строительстве в 1329 г. церкви Иоанна Лествичника в Московском Кремле, а также о развитии монастырской жизни, связанном с деятельностью Сергия Радонежского. Не случайно и то, что в 1365 г., т.е. несколько позже рассматриваемого нами периода, митрополит Алексей основал в Москве монастырь Чуда архангела Михаила в Хонах, названный в честь праздника, посвященного архангелу Михаилу, который спас от язычников свой храм и инока Архиппа.

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

Резко сохранившихся произведений живописи 1330–1340-х годов в крупных центрах Северо-Восточной Руси осталось ничтожно мало. Это объясняется историческими судьбами Ростава, а особенно — Москвы. Находившееся в составе Троицкой летописи описание нашествия на Москву татарского хана Тохтамыша в 1382 г. сопоставимо с самыми скорбными страницами Лаврентьевской летописи, посвященными татарскому разорению 1230-х годов. 26 августа 1382 г. татары, взяв Москву приступом, «церкви сборныя разграбиша, и иконы чудныя и честныя одраша украшенныя златом и серебром, и жемчугом, и бисером, и камением драгим, и пелены золотом шитыя и саженыя одраша, кузнь с икон одраша, а иконы попраша, и съсуды церковныя священные поимаша, и ризы поповския пограбиша. Книг же только множество снесено со всего города и из загорожья и из сел и в зборных церквах до тропа наметано, сохранены ради спроважено, то все без вести створиша...»⁸⁸. Второй этап утрат древних московских, точнее, кремлевских памятников приходится на конец XIV — начало XV в., когда одни храмы, как Архангельский собор в 1399 г., реставрировались, а другие строились заново⁸⁹. Третий этап была тотальная перестройка Кремля в конце XV — начале XVI в., а четвертым — разрушительный московский пожар 21 июня 1547 г.⁹⁰ Активное собирание древностей из старинных русских городов, достигшее своего апогея при митрополите Макарии (1542–1563), наполнило храмы Московского Кремля разновременными произведениями начиная с домонгольских памятников⁹¹. Привезенные святыни заменили постепенно складывавшееся убранство кремлевских храмов, которое, за немногими исключениями, погибло.

См. илл. с. 55

Полная сохранность художественного наследия Москвы

Нашествие Тохтамыша и другие события

⁸⁶ Приселков, 1950. С. 355.⁸⁷ Там же. С. 358.⁸⁸ Там же. С. 423.⁸⁹ Например, придворные великокняжеские храмы Благовещения и Рождества Богородицы. До введения в 1393 г. каменной Рождественской церкви на ее месте стояла «церквица мала — древяна святого Лазаря». См.: Приселков, 1950. С. 444; Воронин, 1962. Т. 2. С. 253; Качалова, Маслова, Шенникова, 1990. С. 6–8.⁹⁰ ПСРЛ. Т. 13. С. 152–154.⁹¹ Маханько, 1998.



Волхвы
 Деталь миниатюры Сийского
 Евангелия «Поклонение волхвам».
 1340 г. ГРМ. Др. гр. в (кат. № 30)

Произведения прикладного искусства
 Илл. с. 108

Грустно осознавать, что мы никогда не получим должного представления о монументальной живописи четырех каменных храмов, стоявших в Кремле в XIV столетии, об их иконах или об иконах из других, многочисленных московских церквей. Отблески художественной жизни этого времени улавливаются лишь по немногочисленным уцелевшим произведениям прикладного искусства. Это многократно передельвавшийся саккос митрополита Петра (Оружейная палата)⁹² и крест-мощевик в форме квадрифолия, с «Распятием» на одной стороне и гравированной фигурой мученика Александра на другой, происходящий из ризницы Благовещенского собора Московского Кремля и предположительно упомянутый в духовной грамоте великого князя Ивана Ивановича около 1358 г. (Оружейная палата)⁹³. Некоторое представление о художественной культуре Москвы дают украшения саккоса митрополита Алексея (Оружейная палата). Это пластины с перегородчатой эмалью, хранящие традиции киевского периода и исполненные, вероятно, в XIII — начале XIV в. (возможно, в Чернигове, откуда происходила семья будущего митрополита). Пластины с черневыми и гравированными изображениями Деисуса, Благовещения и Рождества Христова, по-видимому, изготовлены около 1364 г., когда был создан саккос⁹⁴.

⁹² Христианские реликвии, 2000. Кат. 60 (автор текста И.И. Вишневская)

⁹³ Николаева, 1976/1. С. 139–145; Рындина, 1979. С. 554–555, 598. Т.В. Николаева относила к первой половине XIV в. серебряный потир, вложенный в Троице-Сергиев монастырь в конце XVI в. боярином Дмитрием Ивановичем Годуновым (см.: Николаева, 1976/1. С. 126–128). Однако, как показала А.В. Рындина, этот потир создан не ранее конца XIV — первой четверти XV в. (см.: Рындина, 1994. С. 180–188).

⁹⁴ Макарова, 1995.



Богоматерь с младенцем
Деталь миниатюры Сийского
Евангелия «Поклоение волхвов»
1340 г. ГРМ, Др. гр. 8 (кат. № 30)



*Апостолы.
Деталь миниатюры Сийского
Евангелия «Прощание Христа
с учениками».
1340 г. БАН, Археогр комиссия,
№ 189. Л. 172 об. (кат. № 30)*

Сийское Евангелие. 1340 г. ГРМ. БАН
(кат. № 30)
Илл. с. 102, 103, 104, 105
Табл. 61, 62

Судить о живописи Москвы 1330–1340-х годов с полной уверенностью можно лишь по миниатюрам Сийского Евангелия 1340 г. (БАН, Археогр. комиссия, № 189; ГРМ, Др. гр. 8), отосланного из Москвы на Давину и потому не погибшего в московских пожарах. Запись его Последствия недвусмысленно сообщает, что рукопись исполнена «во граде Москове». Анализ записи, в которой упомянут заказчик рукописи «чернец Анания», приводит большинство исследователей к заключению о том, что Евангелие было заказано Иваном Даниловичем Калитой, который незадолго до своей кончины постригся в монахи и принял схиму с новым именем. Даже если отождествление Анании и Ивана Калиты неправомерно, огромная Похвала этому князю свидетельствует о придворном происхождении манускрипта.

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

Сюжеты и содержание миниатюр, в отличие от их стиля, почти не привлекали внимание историков искусства. Обе миниатюры — и «Поклонение волхвов» (бывший л. 1 об., ныне в ГРМ), и «Прощание Христа с учениками» (л. 172 об.) — необычны для Евангелия апракос. Здесь помещены изображения, которые «обрамляют» евангельскую историю, отмечая ее начало и конец, но при этом несколько отдалены от начальных и финальных событий. Составители программы не использовали распространенный вариант оформления начала Пасхальных чтений, согласно которому Евангелие апракос открывалось центральным образом Пасхи — композицией «Воскресение — Сошествие во ад», но обратились к другой сцене — к изображению воплотившегося, пришедшего в мир Христа. К тому же, они прибегли к совершенно необычному решению, показав не апофеоз Христа (как в Переславском Евангелии или в Евангелии Андроникова монастыря)⁹⁵,

⁹⁵ РНБ, Ф. н. 1. 21; ГИМ, Епарх. 436. См.: *Вздорнов*, 1980/1. Кат. 86 и 61.



Христос.
Деталь миниатюры Сийского
Евангелия «Прощание Христа
с учениками»
1340 г. БАН, Археогр. комиссия,
№ 189 Л 172 об. (кат. № 30)

а сцену его встречи с миром — поклонение языческих царей воплотившемуся Господу. Для второй миниатюры они выбрали не одну из сцен Страстного цикла, а сцену беседы Христа с апостолами, состоявшейся еще до Страстей, т.е. эпизод, который обычно занимает подчиненное положение в иллюстративном цикле Евангелия.

Обе миниатюры родственны по структуре композиций, двухчастных и асимметричных. Правая часть миниатюр, где в первом случае представлена Богоматерь с младенцем, а во втором — Христос, относительно компактна, а левая часть, где изображены склонившиеся люди из земного мира, — сделана более широкой. Обе композиции — это сцены поклонения, предстояния, встречи и прощания. Взаимодействие жестов, их «диалог» оказываются в смысловом центре изображений каждой миниатюры.

Миниатюра «Поклонение волхвов»

Илл. с 102, 103

Табл. 61

Сюжетной основой композиции «Поклонение волхвов» является текст Евангелия от Матфея (II, 12), полный глубокого символического смысла. Известно, что среди даров, принесенных волхвами, золото указывает на царское достоинство Спасителя, ладан — на его Божественную природу, а смирна — на его будущую смерть как человека. Однако миниатюра Сийского Евангелия помещена перед совсем другим текстом (Ин. I, 1), и благодаря этому она дополнительно наделяется обширным спектром содержательных оттенков. Среди них и тема Воплощения Логоса («и Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины») — Ин. I, 14; этим текстом завершаются строки, помещенные на том листе Сийского Евангелия, который образовывал единый разворот с миниатюрой, и тема Света, просвещения («был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» — Ин. I, 9), и тема Богопознания («Пришел к своим, и свои Его не приняли. А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть чадами Божиими...» — Ин. I, 11–12), и сравнение двух Заветов («...закон дан чрез Моисея; благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа» — Ин. I, 17).

Миниатюра «Поклонение волхвов» имеет торжественный, праздничный характер. Это впечатление создает композиционная схема, содержащая живые аллюзии на античные рельефы с изображением императорских триумфов и принесения даров; монументальность архитектурных фонов, яркость колорита с обилием красного цвета, а также с широким использованием золотого орнамента; но, прежде всего, — величественные фигуры Богоматери и Христа. Их изображения сильно пострадали от времени: золото одежд оказалось потертым, синяя краска с хитона Богоматери почти исчезла. Но и сейчас в композиции доминирует укрупненная фигура Богоматери с прямой осанкой и величественным жестом простертой к волхвам правой руки, из кончиков пальцев которой словно истекает Божественная благодать⁹⁶.

Фигура младенца Христа, сияющая золотым светом и мерцанием ассиста, невесомая, поистине как воплотившийся Свет, изображена словно парящей у лона Богоматери, так что контур ее изображения уподобляется очертаниям престола. Тем самым акцентируется тема Богоматери как престола Божественной Премудрости. Фигура Богоматери с младенцем в этой московской миниатюре является одним из самых ранних сохранившихся на Руси (после замечательной фрески в апсидной конхе собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря, около 1313 г.⁹⁷) русских изображений тронной Одитрии, где в образе Христа выявляется не хрупкость ребенка, но — в большей степени, чем в Византии — строгость и величавость Еммануила. Впоследствии эта особенность станет отличительной чертой русской иконографической традиции⁹⁸.

Мотив Божественного света усиливается соотношением цветов и лессировок. Голубой цвет и золото, наделенные символическим значением, были наиболее активно сконцентрированы в изображениях Богоматери и младенца. Их сияние словно изливалось на предстоящих волхвов, на их одежды и лики и, в частности, на фигуру старца, освещенную прозрачными голубыми отблесками. Примечательно, что фигуры волхвов, и особенно старца, находятся под голубым сегментом неба, воспринимая и оттуда невидимые и благодатные световые лучи.

⁹⁶ Tatic-Djuric, 1979 P. 79.

⁹⁷ Голубева, Сараянова. 2002. С. 29, 30. Илл. 21, 22. Схема на с. 70.

⁹⁸ См., например, икону «Богоматерь с младенцем на престоле, с предстоящими св. Николой и Климентом» (кат. № 28).

Обе постройки на втором плане аккомпанируют главным фигурам. Арочный навес за Богоматерью повторяет очертания ее плечей и нимбы, навес-киворий символизирует присутствие Божественной благодати⁹⁹.

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

Вторая миниатюра, «Прощание Христа с учениками», при сходстве общей схемы является антитезой первой композиции. Здесь нет красного цвета и почти нет золота. Архитектурным фоном служит лишь одна постройка. Апостолы представлены в более крупном масштабе, чем Христос, которому они предстоят, и чем волхвы на первой миниатюре.

Сюжетной основой миниатюры является проникновенная и печальная проповедь Христа перед апостолами. Приведем текст из самого Сийского Евангелия (л. 173): «...И вам глаголю нынѣ заповѣдь новоу, да любите друг друга, яко же възлюбих вас, да и вы любите друг друга, о семъ разумеють вси, яко мои ученици есте, аще любовь имате межѣ собою» (Ин. XIII, 34–35). И далее: «Глагола емоу Петр: Господи, почто не могу по тебе поити, душу свою положю за тя. Отвѣща ему Исус: душу ми свою положу за мя, аминь, аминь. Глаголю тебе: не възпоеть коурь, дондеже отвержеши мене трижды. Да не смущаетъ сердце ваше. Веруйте в Бога и в мя вероуете...» (Ин. XIII, 37; XIV, 1). Приведенные тексты находятся в манускрипте на одном развороте с миниатюрой. Спаситель в прощальной беседе кажется уже слегка удаляющимся от апостолов: он словно постепенно входит в то здание, на фоне которого представлена его фигура. Не случайны и ломкие контуры одежд Христа¹⁰⁰, подчеркивающие бесплотность фигуры и тем самым отличающиеся от более крупных и округлых драпировок апостолов.

Здание, изображенное за Христом, вероятно, имеет не только композиционное, но и символическое значение. Это образ Иерусалимского храма и гроба Господня, а дверной проем ассоциируется с образом Спасителя как двери: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» (Ин. X, 9). Изображение Христа на фоне центрического здания, перед группой апостолов, заставляет вспомнить и композицию «Уверение Фомы».

Среди апостолов, благоговейно внимающих словам учителя, выделены фигуры Петра и Павла, изображенных в позе предстояния, принятия благодати¹⁰¹. Апостол Петр стоит впереди, ибо именно с ним ведет отдельную беседу Христос. Поэтому одежды Петра больше, чем у остальных апостолов, залиты голубыми отблесками.

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

Апостольская, учительная тема, всегда актуальная в культуре Древней Руси, имеет в миниатюрах Сийского Евангелия две грани. Прежде всего, это тема христианской проповеди, благодатного просвещения. Но это и тема евангельской драмы, напряженного постижения истины, та самая тема внутреннего домостроительства, которая с такой силой и тонкостью будет развита в русской духовности второй половины XIV — XV в. благодаря деятельности Сергия Радонежского и его последователей.

⁹⁹ Fournee, 1968. P. 225—235.

¹⁰⁰ На эту особенность уже обращали внимание исследователи. См.: Жидков, 1928. С. 120; Вздорнова, 1980/1. С. 71.

¹⁰¹ По наблюдению Г.И. Вздорнова, апостолы, «протягивая правую руку к Христу, ...как бы воспринимают слова учителя, а принимая левую руку к сердцу, как бы вкладывают эти слова в свою душу» (см.: Вздорнова, 1980/1. С. 71). Отметим такую же позу преподобного Сергия Радонежского в замечательной московской иконе раннего XV в. из Махришского монастыря (ГИМ) с изображением преподобного перед тронной Богоматерью с младенцем (см.: Смирнова, 1996/1. С. 124—135).

Миниатюра «Прощание Христа с учениками»

Илл. с. 104, 105

Табл. 62

Св. Александр.
Оборотная сторона
креста-мощевика
середины XIV в. Из ризницы
Благовещенского собора
Московского Кремля.
Гос. Оружейная палата



Стиль миниатюр Сийского Евангелия

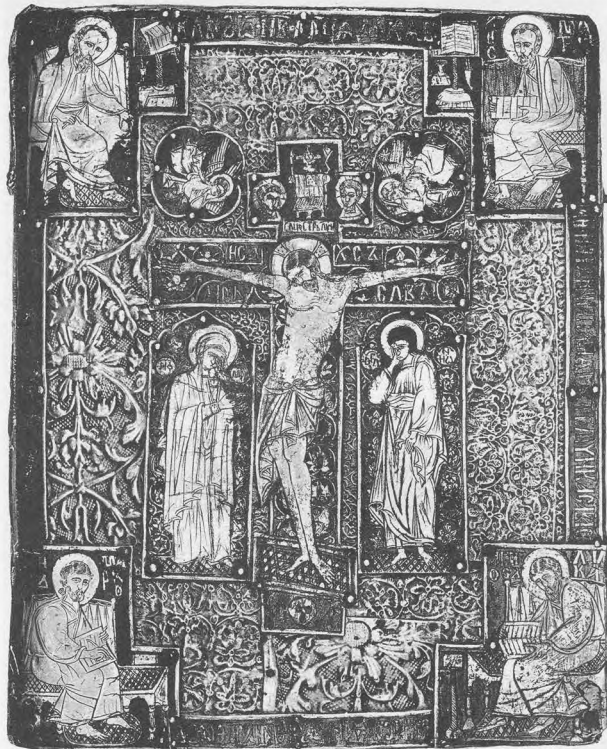
Трудно не поддаться впечатлению, что в композициях Сийского Евангелия опосредованно сказались конкретная действительность Московского княжества. Роскошные одежды волхвов, их внимательные и серьезные лица, благоговейные позы и бережные жесты рук с дарами, само их предстояние перед Богородицей заставляют вспомнить о дворе князя Ивана Калиты, где был создан манускрипт. Группа апостолов вызывает в памяти московскую паству, а стоящий впереди апостол Петр напоминает о предстоятеле русской митрополичьей кафедры, скончавшемся незадолго до создания рукописи митрополите Петре, почитание которого формировалось и развивалось в Москве на протяжении XIV в.

Вероятно, московские реалии отразились в выборе сюжета для первой миниатюры, на которой изображено поклонение тронной Богородице, — сцена, важная для Москвы с ее собором Успения Богоматери. Сама рукопись, как сообщает ее вкладная запись, предназначалась для церкви Бо-

городицы на Двине. «Поклонение волхвов» по смыслу и композиционной схеме родственно «Собору Богородицы» — сцене, не случайно изображенной в Покхвальском приделе Успенского собора, построенного Аристотелем Фиораванти. И позднее, уже в XVI в., аллюзия на «Поклонение волхвов» вновь всплывает в левой части иконы «Благословенно воинство Небесного царя» («Церковь воинствующая», ныне в ГТГ), созданной для того же храма.

В стиле миниатюр, как уже неоднократно замечено, причудливо переплелись две тенденции. С одной стороны, это традиции русской живописи XIII в.: тяготение к плоскостному развороту обеих композиций, яркий колорит с использованием широких локально окрашенных участков, крупные малоподвижные фигуры, грузные формы. С другой стороны, это приемы палеологовского искусства. Миниатюры исполнены до прихода «греков митрополита Феогноста» в 1344 г. Но их создатель уже в какой-то мере знал византийское искусство XIV в. Отсюда объемные, поставленные под углом здания, которые изображены словно с разных точек зрения, представленные чуть сверху кровли двух построек, тонкая фигура Христа. Торжественный, триумфальный характер миниатюр ассоциируется с княжеской культурой Москвы, а палеологовская традиция, сколь архаичным и провинциальным не является ее восприятие, усиливает одухотворенность этого искусства.

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



Распятие и четыре евангелиста.
Оклад Евангелия князя Сизмона
Гордого 1344 г.
РГБ, ф. 304, Троицк., III, № 1/М. 8653

Более скромную, но все же существенную информацию об изобразительном искусстве Москвы можно извлечь из оклада Евангелия Симеона Гордого (РГБ, ф. 304, Троицк., III, № 1/М. 8653)¹⁰². Оклад, исполненный в 1344 г по заказу московского великого князя, предназначался для рукописи Евангельских и Апостольских чтений, вероятно, использовавшейся во время долгих путешествий. На серебряных пластинах верхней крышки оклада находятся изображения, выполненные гравировкой и чернью: в центре — «Распятие», а по углам — четыре евангелиста. Широкие скамьи евангелистов, их позы, а также подвешенные к пюпитрам Иоанна и Матфея сосудики в виде рожков для перьев и кистей вызывают в памяти миниатюры известного новгородского Евангелия ГИМ, Худ. 30, и клеима новгородских же врат с золотой наводкой — Лихачевских в ГРМ и фрагментов разрезанных врат

Оклад Евангелия Симеона Гордого. 1344 г.
РГБ

¹⁰² Рындина, 1972. С. 172–188; Николаева, 1976/1. С. 128–138; Вяздоров, 1980/1. Кат. 30 (с библиографией)



Троица Гравированная пластина западных врат Покровского (Троицкого) собора в Александрове. Новгород (?). Вторая четверть — середина XIV в. Деталь

в ГИМ, Гос. Эрмитаже и Лувре¹⁰³. Вероятно, эта иконография, восходящая к византийскому искусству второй четверти XIV в.¹⁰⁴, была известна не только в Новгороде, но и в Москве. Главный мастер, исполнивший основные фигуры «Распятия» и всех евангелистов, изобразил их тяжеловесными и большеголовыми. Второй же художник, которому принадлежит, по наблюдению А. В. Рындиной, фигуры юного Иоанна и левого из летящих ангелов, был увлечен красотой тонких, ломких линий и передачей одухотворенной грусти, скорбного плача. Пространственность, проявившаяся в новгородских изображениях евангелистов, была то ли неинтересна москвичам, то ли недоступна для передачи. Однако все изображения на окладе Евангелия Симеона Гордого наделены глубокой и искренней эмоциональностью — и скорбные образы «Распятия», и ссутулившиеся, словно зажатые в тесных обрамлениях евангелисты с суровыми и печальными лицами.

Загроможденность и относительная плоскость композиций сближают оклад Евангелия Симеона Гордого с памятниками Северо-Восточной Руси первой трети XIV в. Приметы же нового, палеологовского искусства сказываются в ином масштабе форм, которые стали более тонкими.

Троица Икона второй четверти XIV в. Под запись 1700 г. Успенский собор Московского Кремля (кат. № 17). Деталь

¹⁰³ Декоративно-прикладное искусство, 1996 Кат. 77–80.

¹⁰⁴ Попова, 1980. С. 172–213.



Богоматерь с младенцем.
Новгородская икона
второй четверти — середины XIV в.
Новгородский музей. Деталь

Ангел.
Деталь иконы «Троица»
Вторая четверть XIV в.
Под записью 1700 г.
с частичной расчисткой.
Успенский собор Московского Кремля
(кат. № 17)



Подобно многим другим русским памятникам первой половины XIV в., изображения на окладе 1344 г. имеют редкие иконографические особенности, указывающие на тонкость богословского мышления составителей программы. Крест, на котором распят Спаситель, покрыт растительным орнаментом — крупными цветами на изгибающемся стебле. Т.В. Николаева справедливо истолковала этот мотив как намек на евангельские слова Христа «Аз есмь лоза истинная...» (Ин. XV, 1)¹⁰⁵. В верхней части креста представлены Етимасия и олицетворения Солнца и Луны

¹⁰⁵ Николаева, 1976/1, С. 136





Закладне тельца.
Деталь композиции «Чудо в Кане».
Мозаика монастыря Хора
(Кахрие-Джами) в Константинополе.
Около 1316–1321 гг.

Троица Ветхозаветная. Вторая четверть XIV в.
Успенский собор Московского Кремля
(кат. № 17)

Илл. с. 111, 113, 115, 116, 117, 286

Табл. 36–38

в виде голая юношей, по типу напоминающих Христа Еммануила, причем каждый из них изображен с крещатым нимбом¹⁰⁶.

В данном разделе рассматриваются две иконы, которые в отечественной историографии традиционно считаются московскими. Первую из них — «Троицу» («Гостеприимство Авраама») — мы относим к 1330-м годам — середине XIV в., тогда как вторая — «Спас Ярое око» — могла быть создана и несколько позже. Ни одну из них нельзя безоговорочно считать столичной. Обе иконы дошли до нас в составе убранства Успенского собора Московского Кремля, но, учитывая многочисленные пожары Москвы и сведения о привозе икон при Иване IV, приходится допустить, что они могли поступить в собор позднее, — наиболее вероятно, лишь в XVI в.

«Троица» («Гостеприимство Авраама»), поновленная в 1700 г. Тихоном Филатовым, имеет лишь два относительно небольших раскрытых участка, что очень затрудняет суждение о ее художественных особенностях. Однако явное совпадение открытых древних контуров с рисунком 1700 г., а также с композицией оклада, исполненного до поновления, позволяет считать общую композицию иконы первоначальной.

¹⁰⁶ В. И. Антонова и Т. В. Николаева усматривали в этих изображениях намек на Троицу и на связь темы триничности с символической креста, которая отмечается, в частности, в толкованиях на праздник Воздвижения креста. См.: Николаева, 1976/1, С. 135.



В «Троице» органически переплетаются наследие византийского «тяжелого стиля» конца XIII в., традиционная красочность ранней русской иконописи и утонченность византийской живописи XIV в. Исключительная пространственность композиции создается рисунком стола, престолов, на которых сидят ангелы, и расположением фигур. Даже в довольно вялой живописи 1700 г. заметен исходный композиционный замысел: круглая трапеза в центре иконы, кажется, наделена особым силовым излучением, раздвигающим формы к краям композиции. Крупные фигуры левого и правого ангелов словно вытесняют на переднюю кромку иконы изображения Авраама и Сарры и сцену заклания тельца.

Необычен рисунок фигуры левого ангела: сильно выдвинутое вперед плечо, разворот спины и поворот головы создают впечатление усложненного ракурса, особо экспрессивного движения и странной несогласованности в рисунке головы, плеч, спины. Подобные ракурсы, отражающие желание воспроизвести некоторые мотивы античного искусства и заострить их особенности, встречаются в византийской живописи македонского времени. Такова, например, миниатюра Книги пророков X в. в Ватиканской библиотеке (Chigi R. VIII. 54, л. 41 об.) с изображением пророка Михея¹⁰⁷. Как известно, палеологовское искусство широко использовало в качестве моделей многие мотивы живописи X в., и интересующий нас элемент можно встретить как в памятниках конца XIII в. (например, фигура апостола на первом

Заклание тельца
 Деталь иконы «Троица»
 Вторая четверть XIV в.
 Под записью 1700 г.
 Успенский собор Московского Кремля
 (кат. № 17)

Илл. 111, 206

¹⁰⁷ Lowden, 1988. Fig. 4

Проведенный Авраам
 Деталь иконы «Троица».
 Вторая четверть XIV в.
 Под записью 1700 г
 Успенский собор Московского Кремля
 (кат. № 17)



Илл. с. 286

Илл. с. 117

Илл. с. 115

плане из «Тайной вечери» в росписи 1295 г. церкви Богоматери Перивленты в Охриде¹⁰⁸), так и в произведениях первой половины XIV в. (например, изображение евангелиста Матфея на л. 36 новгородского Евангелия ГИМ, Хлуд 30, 1330-х годов¹⁰⁹). Фигура левого ангела в иконе Успенского собора — явление из того же ряда.

Почти скульптурная фигура Сарры напоминает изображение сидящей Анны из сцены «Рождество Богоматери» в росписи 1295 г. церкви Перивленты в Охриде. Сцена заклания тельца на кремлевской иконе даже в записи 1700 г. на редкость точно воспроизводит аналогичный мотив византийской живописи, восходящий, в свою очередь, к античному искусству (изображения побед Геракла, Самсона и особенно Митры-тавроктона — побеждающего быка). Выразительный пример этого мотива в палеологовском искусстве — сцена заклания тельца в мозаичной

¹⁰⁸ Чорнаков, 1961. Илл. 25

¹⁰⁹ Попова, 1980. Илл. с. 74



Праведная Сарра.
 Деталь иконы «Троица»
 Вторая четверть XIV в.
 Под записью 1700 г.
 с частичной расчисткой.
 Успенский собор Московского Кремля
 (кат. № 17)

композиции «Брак в Кане» в храме константинопольского монастыря Хора (Кахрие Джаме), выполненная около 1316–1321 гг.¹¹⁰

Традиции живописи византийского мира зрелого XIII в., с характерным для нее использованием эллинистических мотивов и скульптурностью фигур, очевидны и в иконе «Вознесение пророка Ильи». Но в этом произведении композиция в целом была силуэтной, ориентированной на плоскость в соответствии с нормами русской живописи первой трети XIV в. Между тем, в «Троице» с исключительной энергией подчеркнута пространственность. Контурами престола центрального ангела намечаются диагонали, сходящиеся в воображаемой точке в глубине изображения, а престолы и сами фигуры боковых ангелов организуют пространство на первом плане композиции. Словным напряжением линий и напором форм кремлевская икона напоминает другую «Троицу» — резное гравированное изображение на медной пластине западных

Илл. с. 114

Кат. № 11

Илл. с. 110

¹¹⁰ Underwood, 1966. Vol. 2 № 117. Pl. 230, 233; Velmans, 1978. P. 48. Fig. 19–20.

Ср. илл. 288

См. *Предыдущие к каталогу № 6*

Илл. с. 176

врат Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы, которое, исходя из разных соображений, датируется второй четвертью XIV в. и относится то к искусству Твери¹¹¹, то, на наш взгляд, более обоснованно — к искусству Новгорода¹¹².

Другой композиционный мотив — выявление центра и окружающего его многоугольника на периферии — повторяется в «Спасе на престоле» 1337 г. в Благовещенском соборе Московского Кремля, новгородской иконе, которая утратила первоначальную живопись, но сохранила древнюю иконографию. В обеих иконах роль периферийного контура играет мебель — роскошная, украшенная золотом и инкрустациями. Центром же композиции в «Спасе на престоле» стали белые страницы раскрытого Евангелия, на строчках которого лежит благословляющая десница Христа, а в «Троице» — белая ткань трапезы и помещенное на пересечении диагональных линий, уподобленное дискусу блюдо с тремя рыбинами — символами Христа.

Земной мир представлен в «Троице» фигурами Авраама, Сарры и слуги в нижней зоне. Они объединены с образами ангелов, поскольку расположены по тем же осям, но в то же время противопоставлены им — и масштабом, и композиционно. Фигура Авраама — чуть крупнее двух других. Он представлен выпрямившимся, шагающим к трапезе с виноградными гроздьями на блюде. В двух других случаях изображены заклание телца и приготовление хлебов Саррой. Они замечательны не только своей символикой с преобладанием евхаристической темы, но и художественной перекличкой с центральными изображениями.

Даже относительно небольшие раскрытые участки позволяют судить о письме ликов и трактовке образов. Лик правого ангела вылеплен при помощи широких плоскостей и крупного, обобщенного рельефа. По сравнению с произведениями чисто классицистической ориентации, в том числе и с русскими памятниками первой трети XIV в., его пропорции и контуры сильно изменены и стилизованы: глаза уруплены, подбородок заметно уменьшен, очертания носа спрямлены, овал лица схематизирован, локоны волос лежат в геометрическом порядке. Складки алого хитона и синего гиматия, а также светло-коричневый клав ангела, очерчены прямыми линиями и украшены большими золотыми треугольниками, от которых расходятся заостренные золотые лучи — «ассист», символизирующий световые блики. Благодаря этим золотым геометрическим фигурам складки выглядят условными и плоскими, далекими от округлых и мягко гнущихся драпировок в живописи палеологовского ренессанса. Но интонация, которая доминирует в облике ангела, восходит именно к византийской классике, напоминает лучшие образы палеологовского ренессанса, и прежде всего юные лики из мозаик и фресок монастыря Хора (Кахрие Джамии)¹¹³, где присутствует та же нежная красота, спокойное достоинство, излучение и сияние внутренней и внешней гармонии.

Поскольку по ряду признаков, и прежде всего исходя из схематизации лика и драпировок, мы не можем отнести «Троицу» к первой трети XIV в., т. е. к периоду палеологовского ренессанса, иконе приходится признать более поздним отражением ренессансной волны первой трети XIV в., которая коснулась русского искусства приблизительно во второй четверти — середине XIV столетия.

Почти столь же ярким, как и изображение правого ангела, является образ Сарры. Маленький столик, за которым сидит Сарра, отгораживает ее от переднего края композиции и усиливает пространственный акцент. Продолжая раскачивать тесто, Сарра подняла голову и устремила задумчивый взгляд в пространство перед иконой, к зрителю. Все элементы в этом изображении мельче, чем у ангела: и голова, укутанная белым платом, и асимметричные черты лика, со слегка сдвинутым, маленьким подбородком, и драпировки с зигзагами белильных бликов. В отличие от ангела, в фигуре Сарры больше звучит нота беспокорства, озабоченности, отражающая интонацию «постренессансной» культуры православного мира второй четверти XIV в., которая еще не слышна в изображении ангела.

Спас («Спас Ярче око»).

Икона середины — первой четверти XIV в. Успенский собор Московского Кремля (кат. № 18).
Деталь

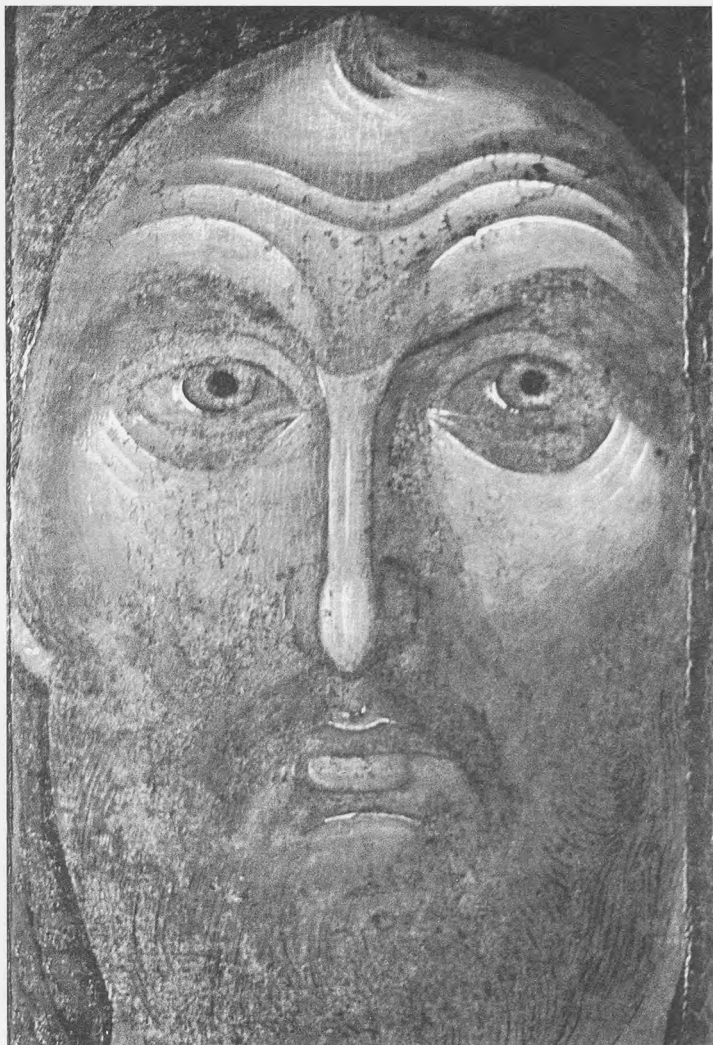
¹¹¹ Николаева, 1976/1. С. 88–97; Николаева, 1976/2. С. 271–277; Рындина, 1979. С. 483–491, 545–547, 392.

¹¹² Лифицц, 1995. С. 102–111.

¹¹³ См.: Попова, 1999. С. 36–37.

Илл. с. 117

Табл. 37



Фигуры нижних сцен, их усложненные ракурсы оттеняют величавую торжественность иконы. В отличие от более поздних византийских изображений Троицы, где жест центрального ангела, благословляющего чашу, подчеркивает тему скульптурной жертвы, и в отличие от иконы Андрея Рублева, где круговой ритм зримо передает единство, безмолвную беседу и тихое согласие трех ангелов, в «Троице» Успенского собора выявлена тема царственного величия и радостной красоты. Как писал Н. Волков, ангелы кремлевской «Троицы» словно парят над человеком и его земными делами, а их огненно-красные одежды опалают каждого своим величием¹¹⁴. Это теофаническое зрелище пира Премудрости, славы небесных вестников, дарующих обетование спасения человеческому роду.

Изображения Троицы касаются одного из самых существенных в догматическом отношении установлений православной теологии. Поэтому все вариации иконографических деталей и образных оттенков имеют в этих композициях огромное значение. Они свидетельствуют о нюансах богословской мысли и трактовки сюжета, которые в тот или иной период выступают на первый план, отражаясь не в словесных, а в визуальных формулах. В этом отношении икона Успенского собора имеет значеное исторического источника, который помогает уловить значительное различие между изображениями Троицы первой половины — середины XIV в., эпохи «ранней Москвы», и произведениями конца XIV — XV столетия, — прежде всего, рублевской иконой.

Мажорный характер кремлевской иконы, сияющий лик ангела и нарядные одежды вызывают в памяти ростовские произведения самого конца XIII в., особенно «Собор архангелов Михаила и Гавриила», «Архангел Михаил», а также обе главные миниатюры Федоровского Евангелия 1320-х годов. В связи с этим можно вспомнить и икону «Спас» из Успенского собора, но не «Вознесение Ильи», в котором больше чисто византийской гибкости и эластичности.

Совершенно иное впечатление, чем «Троица», производит «Спас Яркое око», относящийся, по нашему мнению, к середине XIV в. Если икону «Спас» с оплечным изображением из того же Успенского собора можно рассматривать как иконографический прототип «Спаса Яркое око», то художественные различия между двумя этими произведениями оказываются слишком существенными. По сравнению с более ранней иконой в «Спасе Яркое око» как-то уменьшились черты лика Христа и изменились композиционные пропорции. Несмотря на соблюдение традиционной иконографии Христа, в иконе середины XIV в. он выглядит намного старше. Вместо богатырского облика, скульптурной ясности и гладкости форм появляется изображение морщинистых лба и шеи, подчеркивается струящийся силуэт, придается повышенное значение текучим линиям и скользящим световым пятнам. В обоих произведениях удивительно различаются не только лики, но и трактовка плечей и шеи Христа. В иконе первой трети XIV в. доминируют мощь, массивность, пространственность, сила напора. В «Спасе Яркое око» — иконе, которую мы считаем более поздней, — фигура имеет спокойный симметричный абрис и скорее кажется узкоплечей.

Во взгляде Христа, в выражении его лика заметны участливость, суровость и такая скорбь, что невольно вспоминаются изображения Пантократора в куполах храмов второй половины XIV в. «Спас Яркое око» свидетельствует о том, что около середины XIV в. или чуть позже на Русь уже проникли глубоко драматические интонации византийской культуры, так или иначе связанные с богословскими спорами того времени и с распространением учения св. Григория Паламы. Этот образ можно считать одним из предшественников изображения Пантократора в куполе новгородской церкви Спаса Преображения, написанного в 1378 г. Феофаном Греком.

Миниатюры Сийского Евангелия 1340 г. и оклад Евангелия Симеона Гордого 1344 г. отражают художественную ситуацию, сложившуюся в Москве еще до появления «греков митрополита Феоноста» в 1344 г. И кремлевская «Троица», для которой характерны скульптурность формы и мажорность интонации, тоже в значительной мере ориентирована на искусство дофеоностовского периода. Между тем, «Спас Яркое око» обладает новыми особенностями формы и эмоционального наполнения образа: в нем отразился драматизм, нараставший в византийской живо-

Ср. кат. №№ 5, 6, 29, 10, 11

Спас («Спас Яркое око»);
Средина — третья четверть XIV в.
Успенский собор Московского Кремля
(кат. № 18)

Илл. с. 119

Табл. 39

Ср. кат. № 10

Илл. с. 77

Табл. 18

Кат. № 29

Кат. № 17

¹¹⁴ Волков, 1958. С. 20–21.

писи 1330–1340-х годов, процесс, на который неоднократно указывала О.С. Попова¹¹⁵. Более того, нам представляется, что «Спас Ярое око», имея безусловное сходство с такими памятниками 1330–1340-х годов как икона «Иоанн Предтеча» из Гос. Эрмитажа, «Христос Пантократор» из Византийского музея в Афинах¹¹⁶, фрески и иконы Дечан, и с целым рядом других произведений, превосходит более поздние художественные явления. В моделировке формы этой кремлевской иконы есть нечто тающее, уже совсем не скульптурное: здесь очень много широких, словно растворяющихся теней и световых протавоствалений. «Спас Ярое око» подготавливает почву, с помощью которой русское искусство восприняло и усвоило экспрессивный, повышенно эмоциональный, драматический стиль византийской живописи последней трети XIV в. Хотя этот стиль наиболее полно отразился в новгородских росписях (церкви Успения на Волотовом поле 1363 г., Спаса на Ильине улице 1378 г. и Феодора Стратилата на Ручью 1380–1390-х годов), в живописи Северо-Восточной Руси и Москвы памятникам Новгорода могли соответствовать «симметричные», параллельные явления.

Кроме искусства Москвы, облик которого приходится реконструировать с огромной долей гипотетичности, в весьма ограниченной мере удается судить о живописи Ростова второй четверти XIV столетия. 1330–1340-е годы, как и середина — третья четверть XIV в., — самые темные периоды в истории ростовского искусства. Говоря о живописи Ростова XIII в., мы констатировали большую художественную активность местных мастерских и имели основания распространить этот вывод на первую треть XIV в. Между тем, из-за плохой сохранности памятников второй четверти XIV столетия местному искусству этого времени трудно дать развернутую характеристику.

До нас дошло очень мало сведений о жизни Ростова этого периода. По всей видимости, усиление роли московских князей сочеталось с формальной самостоятельностью местных иерархов — епископов Антония (1329–1336), который сменил на кафедре знаменитого Прохора Ростовского, Гавриила (1336–1346) и, наконец, Иоанна (1346–1356)¹¹⁷. Иоанн получил известность еще в Москве: в 1330 г. Иван Калита, построив в Кремле церковь Спаса и основав при ней монастырь, «приведе ту прѣваго архимандрита Иоана, мужа сановита суца, разумна же и словесна сказателя книгам»¹¹⁸. Архимандрит Иоанн, продолжая летопись, «за мноую его добродетель последи поставлен бысть епископом Ростову и тамо долбе оупаисе порочное ему стадо, в старости глубоче к Господу отиде».

В первой половине XIV в. многие жители Ростова и Ростовского княжества стали переселяться в Москву. Некоторые из них внесли большой вклад в московскую культуру. Ростовский боярин Кирилл, отец преподобного Сергия Радонежского, в миру Варфоломея (родившегося, как следует из его Жития, в 1322 г., в год Ахмыловой рати¹¹⁹), переселился из-под Ростова в Радонеж¹²⁰ вместе со множеством других ростовцев, которые не вынесли татарских набегов и несправедливости московских наместников. Чтобы оценить значение одной лишь этой семьи для культуры Москвы, следует вспомнить не только самого преподобного Сергия, но и его старшего брата Стефана, который постригся в Покровском монастыре в Хотькове, затем стал иноком Богоявленского монастыря в Москве, сподвижником монаха того же монастыря и будущего митрополита Алексея, а позднее — игуменом Богоявленского монастыря. Сын Стефана, в иночестве Феодор, был настоятелем московского Симонова монастыря, а впоследствии — ростовским архиепископом.

Культура Ростова

Вклад Ростова в культуру Москвы

¹¹⁵ Попова, 1978. С. 254, 260.

¹¹⁶ *Acheimastou-Polamianou*, 1998. Cat. 14 (икона датирована второй половиной XIV в.); Попова, 2002. С. 260–268; Попова, 2002. Р. 117–125.

¹¹⁷ Титов, 1890. С. 34–35; Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 645.

¹¹⁸ ПСРЛ. Т. 15. Стб. 46.

¹¹⁹ *Епифаний Премудрый*, 1999. С. 274, 557–558.

¹²⁰ Как явствует из Жития, это произошло после нашествия татар, возглавлявшихся «Федорчиком Туральком», и жестокостей наместника Василия Кочевы, т. е. после 1327–1328 гг. См.: Там же. С. 284.

Евангелист Матфей.
 Деталь миниатюры Оршанского
 Евангелия.
 Вторая четверть XIV в.
 Киев, Национальная библиотека
 Украины, инв. ДА 555 п. Л. 123 об.
 (кат. № 31)



Если учитывать только письменные источники, то создается впечатление, что Москва, которая раньше питалась ростовским наследием и черпала из ростовской культуры, отныне меняет свою роль и становится покровительницей Ростова. Между тем, немногие дошедшие до нас произведения показывают, что искусство Ростова не стало ветвью искусства Москвы. Местная живопись сохранила свою самостоятельность, но приобрела признаки провинциальности. Удержавшиеся в ней элементы византийского палеологовского искусства лишь способствовали выражению мощного народного начала.

Относительно достоверными ростовскими произведениями являются две миниатюры Оршанского Евангелия (Национальная библиотека Украины имени В.И. Вернадского, Институт рукописей, инв. ДА 555 п.). Рукопись была найдена в XIX в. в Орше (ныне Беларусь). Однако эта рукопись и ее миниатюры не принадлежат к западнорусскому художественному кругу, с памятниками которого они не имеют сходства. Оршанское Евангелие — ростовский кодекс второй половины XIII в.¹²¹, попавший в Оршу (или сначала в какое-то другое место вне ростовского региона), скорее всего, в период Смуты, в начале XVII в., когда были перемещены многие русские рукописи. Миниатюры этого Евангелия исполнены, бесспорно, уже в XIV в. Они написаны на листах, относящихся к основному блоку рукописи и подготовленных для иллюстраций, но оставшихся чистыми. Время создания миниатюр верно определено О.С. Поповой, указавшей на их стилистическое сходство с иллюстрациями новгородского Евангелия ГИМ, Худ. 30, которые были выполнены в 1330–1340-х годах. Что касается места создания миниатюр Оршанского Евангелия, то их исполнение в пределах Северо-Восточной Руси косвенно подтверждается сходством с произведениями этого региона. Это крупные фигуры, румяные лики, постройки, напоминающие архитектурные фоны в иконе «Св. Никола, с житием» из частного собрания, а также в одноименной иконе из погоста Большие Соли близ Костромы конца XIV или начала XV в. (ГРМ)¹²².

Ни один памятник Северо-Восточной Руси первой трети XIV в. не обладает таким мощным напором форм и столь пространственным рисунком тяжелой, тесно поставленной мебели, как миниатюры Оршанского Евангелия. Табуреты, столы и подножия носят «кубистический» характер, так что архитектурные сооружения в обеих композициях явно проигрывают мебели по уровню выразительности, хотя и заполняются самобытными выдумками: золотой «вазой» на кровле одной башни и двумя куполками другой. Грузные фигуры евангелистов, их решительные жесты и острые взгляды, схематизированные драпировки, толстые линии пробелов, густая живопись густо замешанными красками — все эти черты указывают на глубоко своеобразное, примитивное, но выразительное истолкование мотивов палеологовского искусства, его объемных форм и эмоциональных образов.

Анализируя миниатюры новгородского Евангелия ГИМ, Худ. 30, О.С. Попова определила их как русский вариант византийской живописи 30–40-х годов XIV в., — того стилистического этапа, когда вместо идеальной классики палеологовского ренессанса в искусстве стали нарастать экспрессивные мотивы¹²³. Изученный О.С. Поповой стиль новгородской рукописи относительно близок византийским образцам. Исходя из уровня русско-византийских контактов, можно предположить, что миниатюры, подобные миниатюрам Евангелия Худ. 30, т.е. относительно близкие палеологовским прототипам, создавались и в Москве, но до нас не дошли. Однако миниатюры Сийского Евангелия, выполненные в Москве как раз в этот период, выглядят мягче, лиричнее, менее напряженно и остро, чем миниатюры Евангелия Худ. 30.

Художник Оршанского Евангелия оригинален. Он увлечен освоением новых форм, словно и не подозревая об их классицистической основе. Его евангелисты совсем не напоминают античную скульптуру: они обладают богатырским обликом и, кажется, имеют столь много накопленных внутренних сил, что эти силы готовы нарушить композиционный баланс изнутри, проявляясь в диспропорциональности форм, в смятых, завывающихся драпировках, в своего рода анархичности, какой-то «взломченности» структуры.

К той же местной культуре, что и миниатюры Оршанского Евангелия, принадлежит икона «Богоматерь Умиление Толгская» («Толгская Третья») в ГРМ. Ее композиция организована более упорядоченно и дисциплинированно, чем в миниатюре; отличается от них и колорит (вместо зеленых тонов большая роль отведена сочетанию синего и кораллово-розового). Но эти произведения сходны тяжелыми, массивными формами, могучим обликом персонажей, крупными чертами ликов,

Оршанское Евангелие, XIII в. и вкрапа
четверть XIV в. Киев, Национальная
библиотека Украины (кат. № 31)

Илл. с. 122, 124

Табл. 63, 64

Кат. № 20

Миниатюры второй четверти XIV в.

Богоматерь Умиление Толгская
(«Толгская Третья»). Первая половина —
середина XIV в. ГРМ (кат. № 31)

Илл. с. 127

Табл. 40

¹²¹ Ростовское происхождение Евангелия установлено О.А. Князевской. См. *кат. № 31*.

¹²² [Розанова], 1970. Табл. 20–23.

¹²³ Попова, 1974. С. 70–99.

Евангелист Лука
 Деталь миниатюры Оршанского
 Евангелия.
 Вторая четверть XIV в.
 Киев, Национальная библиотека
 Украины, инв. ДА 555 п. Л. 42 об.
 (кат. № 31)



румянцем щек. В обоих памятниках подчеркнуты завивающиеся края драпировок. В иконе драпировки Христа образуют спирали и даже напоминают мотивы «позднекомниновского маньеризма», а в миниатюрах они прорисованы изгибами толстой складки «валика» по нижним краям гиматиев.

«Богоматерь Толгская Третья» следует тем традициям ростовского искусства, которые опираются на своеобразно понятый аристократизм местной культуры. Крупные, мощные образы этой иконы одновременно кажутся изысканными благодаря красоте серебряного фона, пурпурно-сине-розового колорита и удлинненного

лика Богородицы. Художественный язык иконы содержит признаки искусства палеологовского периода (пропорции, гибкость линии, соотношение фигур). Этот памятник находится в отдаленном родстве с многочисленными большими византийскими иконами XIV в. с изображением Богоматери с младенцем (чаще в типе Одигитрии, но иногда с другой иконографией). Но сильнее всего в иконе проявился идеал, который можно условно назвать «ростовским». Он сложился уже в живописи XIII в. и включает в себя физическую крепость, рдеющий румянец смуглых щек, блеск глаз, ощущение внутренней силы персонажей. Во второй половине XIII в. этот идеал воплотился в «Богоматери Умиление на престоле» («Толгской Первой»), в «Соборе архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга, в «Архангеле Михаиле» из Ярославля. От новгородского ростовский идеал отличается большей гибкостью линий, нарядностью, отсутствием простонародных черт в облике изображенных, изоцированной изобразительностью цветовых сопоставлений, глубиной звучания красок. Эту культуру, к которой принадлежит и «Богоматерь Умиление Толгская» из ГРМ, хочется назвать княжеской, хотя ясно, что ростовский княжеский двор ни во второй половине XIII в., ни тем более в XIV в. не мог оказывать большого влияния на местное искусство. Остается предположить, что этот идеал сложился в Северо-Восточной Руси в домонгольский период и оставался актуальным вплоть до середины XIV в.

Кроме «Богоматери Умиление Толгской» на обширных территориях Северо-Восточной Руси удалось найти лишь еще одну икону второй четверти — середины XIV в. Это «Св. Никола, с житием» из собрания В. А. Логвиненко. Гибкие очертания фигуры в среднике, тонкие сочетания мягких оттенков коричневого, зеленого и серо-голубого цветов указывают на то, что икона не может быть отнесена к искусству Новгорода или Пскова, но происходит из Северо-Восточной Руси. Постройка в клейме 7 (второе сверху на правом поле) напоминает кулису в миниатюре с Лужкой из Оршанского Евангелия, что дает основание связать икону с Ростовом. Однако «Св. Никола, с житием» может происходить и из другого северо-восточного центра, где было велико воздействие Ростова — из Рязани или Муром, Ярославля или Костромы. Иконографический тип «Никола Зарайского», с разведенными в стороны руками, пользовался особой популярностью именно в Северо-Восточной Руси, и икона из частного собрания является едва ли не древнейшим сохранившимся в этих землях памятником такого извода.

Приблизительно около середины XIV в. или чуть позже в Северо-Восточной Руси формируется своеобразный художественный пласт, отражающий вкусы широких слоев местного населения. Это не элитарное искусство Москвы, больших городов и крупных церковных центров, и не провинциальный «примитив» северных земель, а живопись крупных форм и уверенных линий, свободно преобразующая традицию, создавая спокойные и величественные образы, упрощая композицию и выявляя силуэт, подчеркивая красоту цветовых пятен. По существу, именно к этому пласту относится значительная часть икононого наследия Ростова конца XIV — первой половины XV в.¹²⁴ Рассматриваемая икона из частного собрания — одна из первых в этом ряду.

Изображение св. Николы в среднике житийной иконы примечательно тончайшим сочетанием серовато-зеленого, алого, коричневого и белого, чуть намеченной градацией пространственных планов, небольшой асимметрией силуэта, легким поворотом головы, скольжением световых пятен. Глубина характеристики образа отличается от большинства рассмотренных до сих пор произведений: внутренний мир святого представлен не как стабильный и непоколебимый, а как подвижный, меняющийся, протекающий перед взглядом зрителя. Это не вечная, неизбывная данность, а длящийся процесс. Направленный чуть в сторону взгляд святителя и выражение какой-то особой приподнятости, вдохновенности его лица приводят на память слова Епифания Премудрого о Феофане Греке, который «умом далная и разумная обгадываше»¹²⁵. Богатство тенденций в русском искусстве первой половины — се-

Кат. № 16 3, 5, 6

Св. Никола Чудотворец, с житием. Середина — третья четверть XIV в. Москва, собрание В. А. Логвиненко (кат. № 20)

Илл. с. 129

Табл. 41–46

Кат. № 31

¹²⁴ Это, например, деисусный чин из церкви Параскевы Пятницы на Веполье и «Илья Пророк в пусыте» (Ярославский художественный музей), «Св. Никола, с житием» из села Павлода (ГТГ), «Св. Никола, с житием» из Введенской церкви в Ростове (ГТГ), и ряд других памятников

¹²⁵ Издание текста см.: Вздорнов, 1983 С. 43.

Богоматерь Умиление Толгская
(«Толгская Третья»)
Икона первой половины —
середины XIV в. ГРМ (кат. № 19).
Деталь

Святой Николай

Кат. № 18

Особенность искусства 1330–1340-х годов

Кат. № № 31, 17, 19

редине XIV в. поистине поразительно: чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить гипнотически величавый, подчеркнуто укрупненный образ святителя в иконе из Мурома с образом философа и проповедника в иконе из собрания В.А. Логвиненко

Лик св. Николая исполнен упрощенно, широкими пятнами карнации по одностороннему санкиро, с резкой киноарной поддумяжкой, с крупными, бугристыми формами. Но скользящие по ним световые пятна и, главное, выражение лица заставляют вспомнить о византийском искусстве середины — третьей четверти XIV в. и даже о таких памятниках, как иконы Хиландарского чина 1360-х годов. Разумеется, речь идет не о классицистической скульптурности этих произведений, но о вдохновенной активности внутренней жизни персонажей. Должно быть, преподобный Сергей Радонежский, великий инок и основатель многих монастырей, наставник своих замечательных учеников и последователей, не останавливавшийся в случае необходимости перед решительными общественными шагами, имел в своем облике нечто общее со святителем Николаем на иконе из частного собрания.

Рама клеим, очень широкая по сравнению со средником, говорит о большом интересе создателей этой иконы к житийному циклу Сцены выражают тихое благоговение перед совершающимися чудесами, и каждая из них является как бы дополнительным эпизодом, прославляющим великого чудотворца. Клейма иконы из собрания В.А. Логвиненко подразделяются на две категории. В сценах, начинающихся и завершающихся циклом (1–5, 15–16), персонажи почтительно общаются со святым как носителем благодати, бережно всматриваются, предостоят перед ним. Самому святому здесь отведена скорее пассивная роль. В остальных клеймах Никола совершает свои благодеяния по отношению к людям, ласково и внимательно в них вглядываясь. В клеймах 7 и 8 Никола не изображен, но персонажи действуют по его указанию и примеру, отсюда их благоговейные жесты и позы. В клейме 7 участники сцены, согласно проповеди Николая, молятся Господу, поэтому сверху изображена десница Господня.

Житийная икона св. Николая, наряду со «Спасом Ярое око», немного выходит за рамки изучаемого нами периода. Завершая определенный этап развития стиля, она памятника открывают новые художественные перспективы, вводя в русское искусство тему единства мира, пронизанного благодатным люющим светом.

Если суммировать наблюдения над немногими памятниками, рассмотренными в этом разделе, и к тому же учесть известную изолированность «Спаса Ярое око» и «Св. Николая, с житием», которые сближаются с произведениями второй половины XIV в., можно выделить главные особенности искусства 1330–1340-х годов. Это, прежде всего, безоговорочное и последовательное, а не частичное, как прежде, освоение объемной характеристики форм и пространственности композиции. Новые качества формы наиболее заметны в миниатюрах (особенно в миниатюрах Оршанского Евангелия) и в иконе «Троица», но достаточно ощутимы и в «Богоматери Умиление Толгской». Другая, менее отчетливая особенность — изменение внутренней характеристики образа в сторону экспрессивности. В русских произведениях появляются острые взгляды (миниатюры Оршанского Евангелия), озабоченные лики (Сарра в «Троице»). Еще заметнее новое содержание образа, скорбного и многогранного, в «Спасе Ярое око» и «Св. Николае, с житием».

Эти изменения были обусловлены общими процессами, происходившими в русском искусстве и косвенно отражавшими эволюцию живописи всего византийского мира. Они отчетливо проявились в ряде памятников Новгорода, что показала О.С. Попова, анализируя миниатюры Евангелия ГИМ, Хлуд. 30¹²⁶. Как нам кажется, новгородские произведения такого типа группируются на определенном отрезке времени — приблизительно во второй половине 1330 — начале 1350-х годов. Миниатюры рукописи Хлуд. 30 послужили образцами для композиций с евангелистами на двух медных Царских вратах, украшенных в технике «золотой наводки» — Лихачевских вратах в ГРМ и вратах, разрезанных на части, которые оказались в ГРМ, Гос. Эрмитаже и Лувре. Поскольку известные Васильевские врата 1336 г. (Покровский собор в Александрове) являются более архаичным памятником, медные Царские врата с евангелистами, как и их прототип — миниатюры, созданы,

¹²⁶ Попова, 1974. С. 70–99



Св Никола.
Икона около 1350 г. Из монастыря
Дечаны, Сербия. Деталь

Св Никола.
Деталь иконы «Св Никола, с житием»
Середина — третья четверть XIV в.
Москва, собрание В.А. Логвиненко
(кат. № 20)



вероятно, чуть позже 1336 г., что дает нам *terminus post quem*. Присутствие аналогичной иконографии — с подвешенными сосудиками в виде рожков — в изображении на окладе Евангелия Симеона Гордого 1344 г. дает *terminus ante quem* для появления композиций с евангелистами. В этот отрезок времени вписывается и столь значительное произведение как новгородская икона «Спас на престоле» 1337 г. в Благовещенском соборе Московского Кремля, поновленная, но сохранившая древнюю композицию, а также Сийское Евангелие 1340 г с его обеими миниатюрами. Разумеется, другие произведения подобного стиля могли появляться и несколько раньше, и чуть позже. Например, неизвестна дата медной пластины с гравированной «Троицей» на так называемых Тверских вратах Покровского

Илл. с. 109

Илл. с. 176

Кат. № 30



Изд. с. 288

Вопрос о византийских истоках

Кат. № 18, 20

Кат. № 11

Своеобразие русских произведений

собора в Александрове¹²⁷. Замыкающим произведением во всей цепи является, вероятно, алтарная фреска 1352 г. в Успенской церкви на Волотовом поле¹²⁸.

Всего лишь «гречин Исая», работавший в 1338 г. в Новгороде, был одним из носителей нового стиля, получившего известность на Руси — и в Москве, и в Ростове. Но важно понять, какого направления в искусстве придерживались «греки митрополита Феогноста», которые попали в Москву в 1344 г. Означал ли их приезд переход к «новой волне», к новой стадии развития местной живописи? Если это были представители «аскетического направления» византийской живописи первой половины XIV в., многочисленные примеры которого привела О.С. Попова¹²⁹, то следами деятельности митрополитских художников можно было бы считать «Спаса Ярое око», а совсем дальним отголоском — «Св. Николу, с житием» из собрания В.А. Логвиненко.

Анализируя изменения, происшедшие в византийском искусстве в 1330–1340-х годах, О.С. Попова подчеркивает его отход от принципов палеологовского ренессанса, от его классицизма и гармонии¹³⁰. Палеологовский ренессанс не коснулся русского искусства, в котором классическая форма играла относительно малую роль. Отсюда его архаичность, резкость и тяготение к экспрессии. Проникновение в русскую живопись классических мотивов еще не имело систематического характера и причудливо сочеталось с другими тенденциями. Так, поэтическая основа образа ангела из «Троицы» в Успенском соборе обнаруживает сходство с византийскими образами периода палеологовского ренессанса, но проявившаяся в этом образе схематизация формы обусловлена новыми явлениями, пришедшими в искусство византийского круга в 1330–1340-х годах.

Хотя из-за малого числа сохранившихся произведений наши выводы не могут считаться бесспорными, похоже на то, что после катастрофы XIII в. приток классцистических форм из Византии на Русь возобновился в полной мере лишь начиная с середины — третьей четверти XIV в., если брать за точку отсчета памятники Новгорода (фрески церкви Успения на Волотовом поле 1363 г., церкви Спаса на Ильине улице 1378 г., миниатюры Евангелия ГИМ, Муз. 3651 и многое другое).

Обзор произведений первой половины XIV в., происходящих из северо-восточных земель Руси, показывает, что памятники этого региона сильно отличаются от византийских образцов, несмотря на все иконографическое сходство, все переключки в области стиля, все разнообразие и многослойность прототипов. Впрочем, живопись самой Византии в первой половине XIV в. была далеко не однородной. Достаточно сравнить две композиции «Сошествие во ад» из параклесиюна монастыря Хора (Кахрие Джамии) в Константинополе (около 1315–1320 гг.) и из церкви Христа в Верии (1315 г.), чтобы убедиться в принципиальной разнице трактовки одного и того же сюжета. Эмоциональность икон Северо-Восточной Руси, гибкость форм, дифференцированность внутренней характеристики отражают общую эволюцию культуры византийского мира.

В русских произведениях с особой силой выявляется центральная идея композиции в ущерб дополнительным оттенкам, богатой представленным в собственно византийских памятниках. Для русской живописи по-прежнему остается актуальной задача наглядного показа, объяснения, пропаганды — задача, с успехом осуществлявшаяся уже в домонгольское время, в самых древних русских памятниках, написанных на разъяснение христианских догм новообращенному народу. В XIV в. в русских произведениях большее значение, чем прежде, приобретает круг человеческих эмоций, восприятие небесной истины земным миром и отклик на нее. Именно этот диалог становится смысловым стержнем многих произведений из Северо-Восточной Руси. Иконам других русских центров первой половины XIV в., в том числе новгородским, также присущи наглядность, учительность, акцентирование стержневой

¹²⁷ По предположению Л.И. Лифшица, это новгородский памятник второй четверти XIV в. См.: *Лифшиц*, 1995 С. 102–111.

¹²⁸ Эта мысль высказана Л.И. Лифшицем. См.: *Лифшиц*, 1995.

¹²⁹ Попова, 1978 С. 245–261 (об иконе «Иоанн Предтеча» из денсунского чина в Гос. Эрмитаже, середины XIV в.); *Ророва*, 1996.

¹³⁰ Попова, 1996 С. 238–246.

идеи. Однако новгородские образы, наполненные внутренней энергией, внешне оказываются более замкнутыми: они готовы к действию, но еще не совершают его; в них меньше показаны сами душевные движения персонажей.

Наиболее ярко названные качества икон из северо-восточных земель сказываются в многофигурных, сюжетных композициях, по преимуществу посвященных теме ниспослания благодати в земной мир и грядущего спасения человеческого рода. Самое заметное в них — движение благодати, общение участников сцены с высшим миром, их обращение к небесам, нисхождение духовной силы. Позы, взгляды и указующие жесты персонажей скрепляют композицию и раскрывают ее смысл. Выразительным примером тому являются рисунок поднятой руки Ильи и благоговейная поза Елисея в «Вознесении Ильи», разнообразие и повторы жестов в «Сошествии во ад» из Чухченемы. Следует вспомнить и взволнованные позы и безмолвные беседы персонажей в миниатюрах Федоровского и Сийского Евангелий. Во всех этих произведениях звучат мотивы надежды и встречи, интонации скорби и радости.

Если обратиться к изображениям Христа и Богородицы, то станет очевидным, что тема спасения, изначально сопровождавшая в право-славном искусстве, в иконах Северо-Восточной Руси была дополнительно усилена и получила оригинальную интерпретацию. Этому способствуют редкая надпись на раскрытом Евангелии Спаса в деусусном чине из погоста Вазенцы, особая скорбность лика в «Богоматери Умиление Подкубенской», неповторимая композиция «Богоматери Максимовской».

Те же идеи дарования благодати и грядущего спасения развиты в изображениях святых — проповедников христианской веры и молитвенников за человеческий род. Это как бы второй, подчиненный тематический круг среди сохранившихся произведений. Среди дошедших до нас памятников Северо-Восточной Руси выделяются иконы св. Николая Мирликийского, в которых, как было отмечено, усиливается выражение раздумья, сострадания и участливости.

Особая окраска эмоционального содержания икон Северо-Восточной Руси первой половины — середины XIV в., искренность и сердечность их образов закладывают те тенденции, которые позднее, в конце XIV в., раскроются в некоторых течениях живописи Москвы и окружающих ее центров.

Вместе с тем, русские произведения первой половины — середины XIV в. прочно прикреплены и к старой местной традиции. Они сохраняют крупность форм, монументальность и большую внутреннюю активность, вне зависимости от размеров произведения. Не только в иконах, но и в миниатюрах образы словно переполнены чувством, наделены торжественностью, важностью, особой значительностью. Именно благодаря «наследственным» качествам своего искусства — пафосу, вдохновенности, цветовой яркости — русским иконописцам удается создавать столь впечатляющие композиции, достигая столь высокой степени действенности, почти ораторской внушительности.

Несмотря на всю фрагментарность сохранившегося художественного наследия Северо-Восточной Руси, за его разрозненными памятниками угадывается преемственность культуры, просматриваются мосты, переброшенные от искусства этого периода как в прошлое, к XIII в., так и в будущее, ко второй половине — концу XIV столетия.

Кат. № № 11, 12

Кат. № № 29, 30

Кат. № 14

Кат. № 13

Кат. № 9

Кат. № № 15, 20

ГЛАВА 3. СЕВЕРНЫЕ ЗЕМЛИ РОСТОВСКОЙ ЕПАРХИИ В XIV ВЕКЕ. ИКОНЫ ВОЛОГОДСКОГО КРАЯ И ДВИНЫ. ИСТОКИ ИСКУССТВА РУССКОГО СЕВЕРА (кат. №№ 21 — 28)

Принадлежные иконы в северных землях

Кат. № 5

Кат. № 12
Кат. №№ 13, 14

Северные иконы как истоки
ростовского искусства

Место создания икон

В северных землях, весьма удаленных от Ростова, Москвы и связанных с ними городов, сохранились иконы, когда-то присланные туда из крупных центров или исполненные на Севере приезжими мастерами, а может быть — прошедшими хорошую выучку местными художниками. Некоторые иконы, обнаруженные в северных церквях, уже были рассмотрены в нашей книге. Одна из них — «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга — теснейшим образом связана с деятельностью иконописцев самого Ростова. Ее яркая, уверенная, сочная живопись столь живо напоминает другие памятники второй половины XIII в., найденные на территории Ростовской епархии, что относительно ростовского происхождения иконы не остается сомнений.

Несколько иначе обстоит дело с тремя произведениями, которые были рассмотрены в рамках искусства первой трети XIV в. «Сошествие во ад» из Чухченемы, «Богоматерь Умиление Подкубенская» и четыре иконы чина из погоста Вазеницы на Онеге отличаются от тех современных им произведений, которые мы считаем возможным связать с крупными центрами Северо-Восточной Руси — с Владимиром, Ростовом, Москвой или другими городами. В них заметны упрощенные художественные приемы, а иногда и схематизация форм, усиление отдельных мотивов и эмоциональных интонаций образа — особенности, которые присущи провинциальному искусству. Тем не менее многие черты этих северных икон сближают их с памятниками из крупных центров: они являются вариациями на темы, заданные ведущими мастерскими. Поэтому, при крайне малом количестве произведений, сохранившихся на Северо-Востоке Руси, эти найденные на Севере иконы можно привлечь не для реконструкции локальной традиции, а для анализа общей художественной ситуации на всей территории северо-восточного региона Руси.

Между тем, в этой главе рассматриваются иконы иного рода. Они, с одной стороны, по-прежнему прочно связаны с ростовскими стилистическими истоками, а с другой — составляют особую ветвь ростовского искусства, некий однородный, целостный блок. Мастера, создавшие эти северные произведения, по своему интерпретируют образную основу ростовского искусства, подчеркивая в ней суровость, монументальность, цельность, резковатую обобщенность и экспрессию. Вероятно, ростовское происхождение имеют и иконографические изводы, использованные в северных иконах, хотя некоторые мотивы в них акцентированы в соответствии с народными вкусами.

Северные памятники ростовской традиции, происходящие из областей, входивших в сферу влияния Ростовской епархии, имеют двойную ценность. При слишком малом количестве произведений XIV в., оставшихся от крупных городов Северо-Восточной Руси, в частности, от Ростова, и при почти нулевой сохранности московских памятников, иконы из северных провинций приобретают значение важного дополнительного источника для изучения искусства основных центров этого большого региона. Вместе с тем, иконы из северных сел представляют собою уникальный источник по истории местного края. Именно иконы, а не памятники письменности, являются самыми ранними свидетельствами о прошлом этих мест, об их культуре.

При этом, как уже было сказано, остается нерешенным вопрос о месте создания этих икон. С трудом верится, что в столь ранние времена на Севере — в Вологодском крае, на Двине, на Онеге уже работали иконописные мастерские. Тем не менее скорее всего они существовали, ибо на Севере в XIV в. было много деревянных церквей и часовен, часто горевших. При все расширявшемся освоении северных земель и заселении этих территорий там строились новые храмы, и одним только импортом храмового убранства из Новгорода и Ростова было не обойтись. По существу, уже в раннем XIV в. начало складываться искусство северных областей Руси,

которое впоследствии все сильнее пропитывалось местными воззрениями, традициями народной культуры и образовало многочисленные варианты «северных писем»¹.

Напомним некоторые обстоятельства из истории северных областей Руси. Если земли к северу от Новгорода — по берегам Обонежского озера и далее вдоль западного берега Белого моря — издавна входили в состав Новгородской земли, составив со временем ее Обонежскую пятину, то судьбы так называемого Заволочья — районов реки Онеги, Каргополя, обширных пространств по Северной Двине и ее притокам — были иными. В этих краях также очень рано появилось русское население, но при этом колонизация шла как из Новгорода, так и из северо-восточных областей Руси. Особенно большой приток русских крестьян на Север, по всей видимости, начался во второй половине XIII в., по понятным причинам: трагические события на юге и в центре Руси не могли не оттеснить мирное население к северу — на Белоозеро, в Вологодский край, а оттуда и на Двину.

Исключительную роль для освоения далеких северных краев играли природные богатства этих мест: пушнина, морской промысел (рыбные запасы и морские звери, в частности моржи, чьи клыки стали заменять на Руси драгоценную африканскую слоновую кость) и может быть главное — соль, вывариваемая из вод Белого моря. Не случайно к этим богатствам уже в ранние времена было приковано внимание и административных лиц Новгорода, и князей Северо-Восточной Руси. Так, 1291—1304 гг. датируется грамота великого князя Андрея Александровича на Двину, в которой говорится о кормах и подводах для трех ватаг великого князя, ходящих на морской промысел², а 1328—1340 гг. — жалованная грамота великого князя Ивана Даниловича Калиты «печорским сокольникам» (т.е. охотникам, ходившим на промысел на реку Печору)³.

Удаленность северного края от больших центров Руси не могла не ограничивать возможности его культурного развития. Видимо, долгое время селения в этих местах располагались приблизительно так же, как это было в Обонежской пятине: группа деревень, в которых могли стоять небольшие часовни, концентрировалась на сравнительно небольших расстояниях вокруг главного селения — погоста⁴, где возвышалась церковь, обслуживавшая крестьян из всех окрестных деревень. При храме иногда образовывался небольшой монастырек, где постригались местные крестьяне, и тут же неподалеку было кладбище. В Обонежье одну группу деревень от другой отделяло изрядное расстояние, в среднем 25—30 км.

В Двинской земле, при тех же основных закономерностях, ситуация была несколько иной, чем в новгородском Обонежье. Во-первых, полноводная широкая река, ее рукава и притоки обеспечивали лучшую коммуникацию между группами деревень, сливавшихся, благодаря этому, в большие блоки, узлы, из которых самым знаменитым были Холмогоры со множеством окрестных сел. Во-вторых, богатство лесов, заливных лугов, плодородных земель и речного улова, при отсутствии, по-видимому, самых жестких форм феодальных отношений, обусловили зажиточность северных крестьян, особенно жителей Двинского края. Постепенно там формируется слой так называемых двинских бояр, появляются «двинские посланники»⁵. Сам пейзаж этих мест, еще сохранивший свой древний, исторический характер и кое-где оживленный шатрами деревянных храмов и силуэтами часовен, говорит о великой истории Севера, о ее масштабности и эпическом, медленном спокойном ритме.

Северные области не могли приобщаться к общей системе культуры Древней Руси иначе, чем при посредстве церковных связей, и прежде всего через монастыри, просветительская роль которых на Севере была еще более активной, чем в центральных областях. Первые значительные монастыри стали появляться там в XIII в., причем сначала на территории не столь уж отдаленной от старых центров — в Белоозерско-Вологодском крае. Так, с XIII в. известно о существовании Спасо-Каменного монастыря на Кубенском озере⁶. К этому же столетию относится основание Троицкого Гледенского⁶ и Михаило-Архангельского монастырей в Великом Устюге.

Исторические обстоятельства

Погосты в Обонежье

Села на Двине

Роль монастырей

См. Приложение к кат. № 5

¹ Об иконах «северных писем», их природе и особенностях см.: Смирнова, 1967; Реформанская, 1968; Вздорнов, 1972/1; Вздорнов, 1975; Вздорнов, 1980/2.

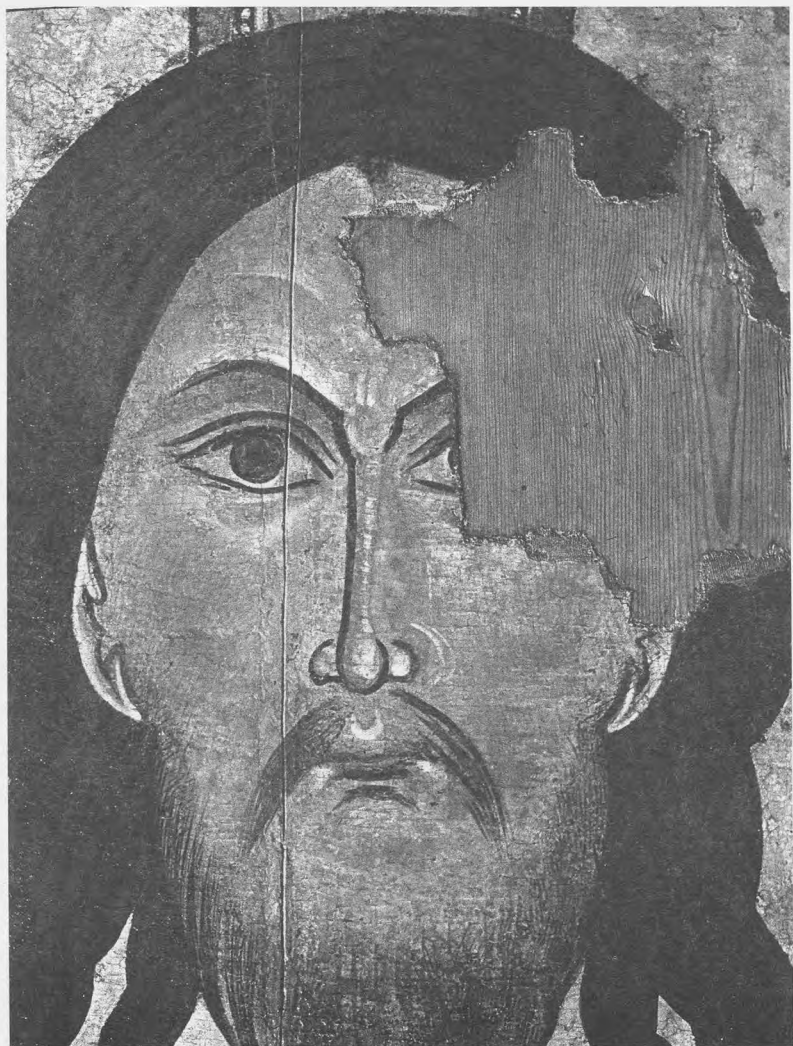
² Акты, 1964. Т. 3. № 1. С. 15.

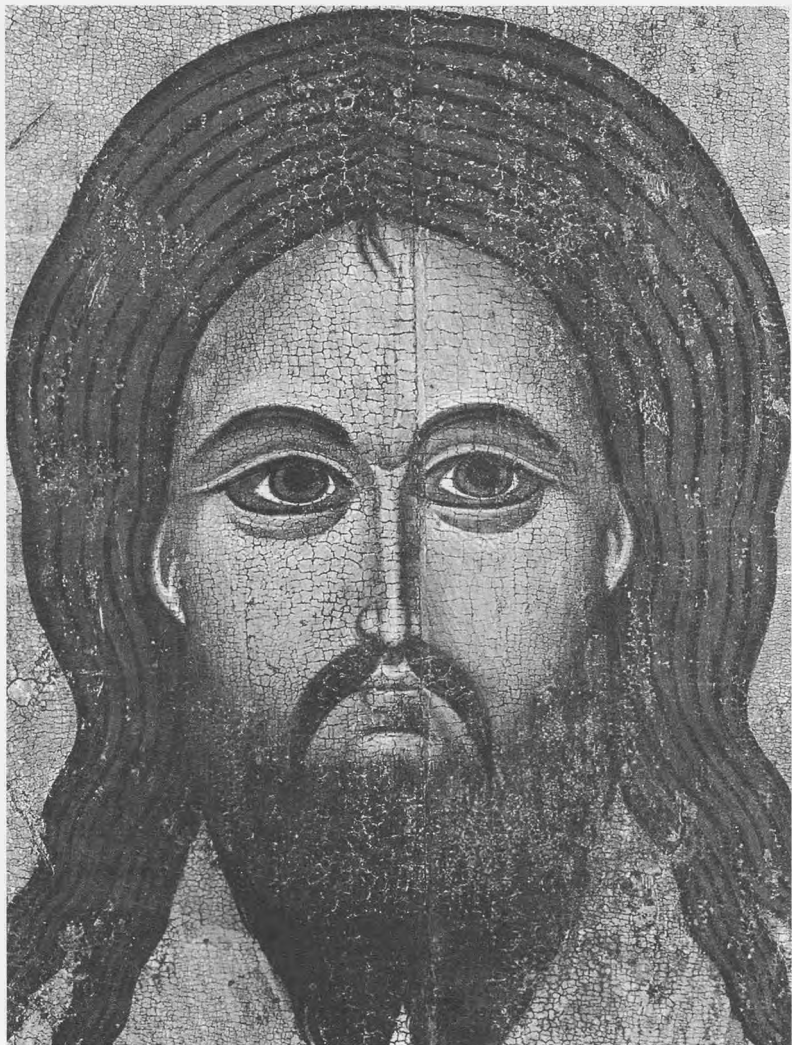
³ Там же. № 2. С. 15.

⁴ Шахматов, 1903.

⁵ Заверинский, 1892. Т. 2. № 446.

⁶ Заверинский, 1890. Т. 1. № 162.





На с. 134–135:

Спас Нерукотворный. Деталь иконы
«Спас Нерукотворный. Христос во
«робе». Первая половина XIV в. Из села
Княжеств Архангельский музей
(кат. № 21)

Спас Нерукотворный. Икона середины —
третьей четверти (второй
половины?) XIV в. Из села Новое
ГПГ (кат. № 22). Деталь

Малые монастыри Севера

Вклады в северные храмы из крупных
центров

По обстоятельствам своего возникновения и по церковным связям они так или иначе находились под покровительством Ростова. Между тем, сведения о сравнительно крупных обителях в Двинской земле относятся к довольно позднему времени: Михаило-Архангельский монастырь на месте современного Архангельска возник, вероятно, на рубеже XIV—XV вв., в период владычества новгородского архиепископа Иоанна (1388—1414)⁷, а Николо-Карельский (неподалеку от Архангельска) — тогда же или в самом начале XV в.⁸ (По существу, это тот самый период, когда на Белоозеро приходит волна московской монастырской колонизации, начавшейся основанием Кириллова и Ферапонтова монастырей в 1397 и 1398 гг.).

Наряду с немногими более или менее крупными монастырями, поддерживавшими связи с центром той епархии, от которой они зависели, — с Новгородом или Ростовом, а позднее и с Москвой, в северных областях было множество мелких монастырей, мало чем отличавшихся, вероятно, от таких же небольших монастырей при погостских церквях Обонежья. Для суждения о таких малых обителях в Двинской земле нехватает сведений. Зато в грамотах, касающихся Вологодского края и Пошехонья, подобные монастырьки упоминаются часто. Они возникали на землях местных князей, числились там в их владении наряду с деревнями, и нередко зачислялись крупнейшим монастырям (Троице-Сергиеву, Кириллу-Белозерскому), попадая благодаря этому в сферу их культурного влияния⁹.

Следует заметить, что северные монастыри интересующего нас периода относятся к единому хронологическому пласту в истории монастырской жизни на Руси. Все они как раз и появились в пределах второй половины XIII — первой половины XIV в., отражая тот этап, который предшествовал новой волне основания монастырей учениками преподобного Сергия Радонежского во второй половине XIV — начале XV в.¹⁰

Сколько бы частыми ни были упоминания о больших и малых северных монастырях, в XIII и XIV вв., и эти обители, и сельские храмы, исходя из письменных источников, кажутся довольно скромными, а земли Севера, несмотря на красоту природы и богатства, — в те далекие времена еще лишенными культурных ценностей и традиций, не накопившими их. Однако в рамках таких представлений с трудом укладываются роскошные вклады, поступавшие в северные церкви из Новгорода и Москвы. Даже оставшая в стороне погибшей в пожаре 1812 г. новгородский Пролог из собрания Ф.Г. Баузе, посланный «за Волок в Шенкурье»¹¹, упоминает Паремейник 1271 г., РНБ, Q. п. 13, написанный в Новгороде (или, согласно недавней гипотезе, во Пскове) для Борисоглебской церкви в селе Матигоры на Двине и украшенный тератологическим орнаментом¹²; Октоих начала XV в., РНБ, Соф. 124, написанный

⁷ Зверинский, 1892. Т. 2. № 629; Грамоты. 1949. С. 183.

⁸ Зверинский, 1892. Т. 2. № 987.

⁹ Хотя эти грамоты относятся к периоду, выходящему за хронологические рамки нашего исследования, в них упоминаются монастыри, вероятно, существовавшие уже в XIV в. Так, в 1432—1445 гг. княгиня Аграфена, вдова князя Шехонского Афанасия, дала в Троице-Сергиев монастырь «в своей отчине на Шекстине монастыре святому Николу и з землею с Николскою, и с полями, и с лесом...» (Акты, 1952. Т. 1. № 103. С. 82). Аналогичным путем в тот же Троице-Сергиев монастырь был дан «монастырь Юрии святой в Раменейце», на Шексне, где жили какие-то «старожилцы» (Там же. № 172. С. 125). Кирилло-Белозерскому монастырю достались Вогнецкий монастырь, подаренный его бывшим игуменом, чернецом Евагрием, и монастырь «Илья Святой» на реке Саме (Акты, 1958. Т. 2. №№ 144, 289).

¹⁰ Ср.: Будовиц, 1966.

¹¹ Андреев, Платонов, 1922. С. 33. Вероятно, рукопись 1429 г. См.: Мошкова, Турлова, 2003. С. 45—48.

¹² Краткая запись на л. 73 об.: «В лето 6779 написах книги сия аз, пол святого Дмитрия с сыном своим матигорщан за Волок. А чтите исправляюще, не клынуше, Бога делея, чи иде летина помяло; пространная запись сохранилась лишь в повторении XVI в. на л. 91 об.: «В лето 6679 го написах книгу сию аз, пол святого Дмитрия в Великом Новеграде с своим сыном к церкви святым стратотерцем Борису и Глебу на Матигоры за Волок. И егда ччете книгу сию, нелепя исправляйте Господа ради и нас не клените, яко мы челоуещи ж и немощем челоуечским подлежим». См.: Сводный каталог, 1984. № 181; Столярова, 1998. С. 164—170 (о возможности псковского происхождения рукописи); Столярова, 2000. №№ 108—114. С. 124—130.

в Троицком монастыре близ Новгорода для Воскресенской церкви в селе Ракула на Двине¹³.

С новгородскими вкладами успешно соперничали московские. Отправка из Москвы на Двину столь роскошной, исполненной по великокняжескому заказу рукописи, как Сийское Евангелие 1340 г., исключительно оригинальное и насыщенное по своей художественной программе и при этом предназначенное для какой-то провинциальной, малоизвестной Богородичной церкви, заставляет взглянуть на северную культуру под новым углом зрения. Разумеется, непосредственно на Севере, на Двине, не могли создавать ничего похожего на этот роскошный манускрипт, и движение великоленных произведений шло в одну сторону, из центров на периферию. Однако там могли оценить подобные произведения: иначе их бы туда не отправляли. Очевидно, на Севере существовала определенная среда, впитывавшая столичные культурные и художественные импульсы и, как будет показано в дальнейшем, способная сформировать свой художественный стиль.

Кат. № 30

По-видимому, на Севере были и присланные из Москвы иконы. Так, в конце XIX в. в иконостасе Михаило-Архангельского придела Воскресенской церкви села Немюга на Пинеге, правом притоке Двины, находилась икона Богоматери Одигитрии, на которой имелась надпись об ее исполнении при великом князе Дмитрии Ивановиче в 1366 г.¹⁴ Скорее всего, четыре иконы конца XIV в., обнаруженные в погосте Кривое — «Христос во гробе», «Спас на престоле», «Богоматерь» и «Иоанн Богослов» (ГТГ)¹⁵, исполненные в Москве приезжим мастером (из района Адриатики?), попали на Север как московский вклад.

Иконы, присланные из Москвы

В целом уровень присылаемых в Двинскую землю произведений, судя по письменным источникам и сохранившимся памятникам, был выше, а их состав — разнообразнее, чем у новгородских вкладов в храмы Обонежья. Разумеется, нельзя не принять во внимание роль случайностей и неполноту сведений, но древнейшие произведения, сохранившиеся на территории Обонежья (его северных территорий), относятся лишь к концу XIV в.¹⁶, тогда как наиболее ранний памятник, найденный в Двинской земле, — новгородские Царские врата с изображением Благовещения и двух святителей (ГТГ) — датируются второй половиной XIII в.¹⁷

Исключительной особенностью культуры Вологод, Белоозера и Двинской земли, как и района реки Онеги, было сочетание разнообразных импульсов и традиций, обусловленное тем, что эти территории входили в сферу интересов Новгорода, Ростова и Москвы. Владения Новгорода и Ростова буквально перемежались, непосредственно соседствуя одно с другим¹⁸. В Обонежской пятине, где господствовал Новгород, такого переплетения не было.

Роль Ростова

О присылке художественных произведений на Север из Ростова не сохранилось письменных свидетельств того рода, какие дошли до нас относительно Новгорода и Москвы. Однако по косвенным данным можно составить представление о прочности ростовских традиций в этих краях, о крепких нитях, которые тянулись туда из Ростовской епархии и ее монастырей. Так, например, еще в XV в. ростовский епископ владел землями в Устюге, и шел спор, кому же они должны принадлежать —

¹³ Запись на л. 210 об.: «Написаны быша книги сия, наречены Охтанк, в монастыре Святея Троицы на Видлоаге, к Святому Въскресењу за Волок, в Ракулу на Двине, повелением раба Божья Пумина, грешного отца владычня, и повелением сына его Андреяна, многогрешного черньца, нареченного Маркияна, а писал Стефан дьяк, ци буду где описались своим неразумь, и вы, господо, поите, исправляю, а мене грешного в молитвах помените». См.: Гранстрем, 1953. С. 49–50, Столярова, 1998. С. 360–361; Столярова, 2000. № 350. С. 353–355. О датировке: Мошкова, Турилов, 2003. С. 67–71.

¹⁴ Краткое историческое описание, 1895. Вып. 2. С. 260–261. В данном случае нет полной уверенности в том, что икона исполнена именно в Москве, поскольку упоминание имени великого князя могло быть лишь частью традиционной формулы вкладной записки.

¹⁵ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 85–88.

¹⁶ «Апостол Петр» из поясного деусного чина, из села Вёгорука (ГРМ), и «Св. Никола и апостол Филипп» из деревни Телятниково (ГТГ). См.: Смирнова, 1967. С. 27–30, 32–34; Гос. Третьяковская галерея, Каталог собрания, 1995. Кат. 19.

¹⁷ Там же. Кат. 17.

¹⁸ Яхонтов, 1881; Савич, 1929; Белов, 1958. Яркие примеры см.: Шаров, 1990; Шаров (в печати).

соборной церкви Богородицы в Устюге или епископу¹⁹. Борисоглебский монастырь на Устье, близ Ростова, около 1400—1430 гг. получил право основать другой, зависящий от него Никольский монастырь на Ковже, в Белозерском крае²⁰. Можно с достаточной уверенностью утверждать, что роль Ростова не ограничивалась сферой монастырского строительства, но касалась и собственно храмовой деятельности, и исполнения икон. Икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила», присланная, как можно думать, из Ростова в Великий Устюг в 1270-х годах, была одним из первых произведений, направленных на Север, но далеко не последним.

Своеобразное переплетение традиций в культуре перечисленных областей русского Севера было давно замечено²¹. Однако мнение о ведущей роли Новгорода в русской культуре XIII—XV вв., господствовавшее в отечественной историографии на протяжении многих десятилетий, заставляло сблизить иконы из Вологодского и Двинского краев именно с новгородскими памятниками. Между тем, внимательное изучение художественных особенностей икон XIV в., происходящих из Двинской земли, Белозерского и Вологодского краев, приводит к заключению, что главной, если не единственной, основой для формирования местных стилистических течений в XIV в. стала иконопись Ростова. Без рассмотрения художественного наследия Севера невозможно оценить ни художественную роль Ростова и его вклад в русскую культуру, ни русскую иконопись XIV в. в целом.

На раннем этапе, в первой трети XIV в., северная иконопись была еще достаточно близка к искусству «метрополии». К тому же все произведения этого периода, созданные как в центре, так и на периферии, объединялись общими истоками стиля — традициями XIII столетия, которые сказывались в монументальной форме, скупом обобщенном контуре, величии образа.

Искусство XIV в. по мере своего развития стало допускать больше вариаций и стилистических оттенков, чем ранее. Вот почему, обращаясь к памятникам второй четверти — середины XIV в., уже можно обнаружить начавшуюся автономизацию северной иконописи. В данной главе рассматриваются иконы из северных церквей, которые относятся к этому или даже чуть более позднему времени (не исключено, что к третьей четверти — второй половине XIV в.), но продолжают уже проявляющуюся ранее стилистическую традицию.

Икона первой половины XIV в. из села Княжостров на Северной Двине, с изображением Нерукотворного Спаса и Христа во гробе, напоминает о древних традициях ростовского иконописания многими особенностями — крупными формами, развернутой на плоскости композицией, массивными черными контурами, рисунком широко раскрытых, словно инкрустированных глаз Спаса с белильными пятнами около зрачков. Но в этой иконе изменились выражение лика и взгляда, который в большей мере, чем прежде, обращен в сторону молящихся. Уменьшилась тяжесть форм, а рисунок изображений в нижней зоне, несмотря на простоту и даже схематичность его контуров, передает ракурсы фигур, пространственные соотношения торса Христа, драпировок Богоматери и Иоанна Богослова²².

Икону из Княжострова по многим признакам можно было бы отнести к искусству самого Ростова, если бы не композиционные акценты и некоторые изобразительные приемы. Здесь доминирует изображение Нерукотворного Образа: оно намного больше фигур в нижней зоне и, представленное без всяких намеков на ткань убруса, приобретает особое, отвлеченное звучание. Круг нимба вокруг лика Спаса похож на ореол Солнца. Космогонические ассоциации, в которых опосредованно сказались отголоски дохристианских славянских воззрений, встречаются и в других русских произведениях, например, в иконе «Вознесение пророка Ильи». Однако в иконе из Княжострова сильнее подчеркнут геометризм композиции.

¹⁹ Акты, 1964. Т. 3. С. 297. № 281.

²⁰ Там же. С. 198, 305, 504. №№ 289—289 в.

²¹ Смирнова, 1967. С. 34—37.

²² Не случайно Л.И. Лифшиц предлагает уточнить датировку иконы, отнеся ее ко второй четверти XIV в. — к тому же времени, что и миниатюры новгородского Евангелия ГИМ, Худ. 30 (Лифшиц, 2000/1).

Кат. № 5

Переплетение традиций

Спас Нерукотворный; Христос во гробе.
Икона из села Княжостров. Первая
половина XIV в. Архангельский музей
(кат. № 21)

Илл. с. 134, 140, 141

«Ильи» 91

Кат. № 11

Имеет свои особенности и живопись этой иконы. Тонкий красочный слой, лежащий неровными мазками на слое левкаса, тоже тонком, выдает фактуру материала, а упрощенный рисунок, особенно в нижней части композиции, подчеркивает выразительность поз, длинные пальцы Христа, полудетскую фигуру Иоанна Богослова, округлый лик Богоматери с чуть припухшими чертами и контрастом черных контуров, ярко-красных губ и сверкающих глаз.

Спустя какое-то время после создания иконы из Княжострова на Севере складывается новый стилистический вариант, который обладает явными чертами преемственности по отношению к ростовской традиции и к первым опытам северного искусства, а именно к только что названной иконе со Спасом Нерукотворным и Христом во гробе. В произведениях приблизительно второй четверти — середины XIV в., которыми представлен новый этап развития стиля, удивительно соединяются усилившиеся черты местного творчества и отголоски новых настроений, отражавшихся в искусстве всего византийского мира.

Происхождение иконы «Св. Борис и Глеб» (частное собрание в Москве) указывалось владельцами неопределенно («из Архангельской области»), а о происхождении денусных икон архангелов (частное собрание за рубежом) сведений не имеется. Но еще два стилистически близких этим иконам произведения происходят из отдаленных друг от друга северных районов: «Спас Нерукотворный» (ГТГ) — из Вологодского края (село Новое, или Новленское), «Введение во храм» (ГРМ) — с Северной Двины (погост Кривое). Села, где они были найдены, разделяют сотни километров. Между тем, близость этих икон выходит за пределы чисто стилистического сходства. В них повторяются индивидуальные приемы: типы лиц, манера наложения карнации и коротких белильных штрихов, даже выражение глаз. Это работы одной мастерской (или нескольких родственных мастерских), созданные на протяжении двух-трех десятилетий, времени активной деятельности единой группы иконописцев (если не одного мастера). И только «Спас Нерукотворный» из Нового, пожалуй, стоит среди этих произведений несколько особняком. Может быть, он исполнен чуть раньше остальных произведений этой группы.

Если сравнить два северных изображения Нерукотворного Спаса — в иконах из Княжострова и из Нового, то при взгляде на них как бы чуть издали, без учета деталей, поражает их сущностное, глубинное сходство. Это напоминание о земном облике Спасителя, но и образ вечного бытия, космического могущества. Иконография лика Христа, непостижимым образом запечатлевшегося без тела, в обеих иконах подчеркнута симметрией, полным отсутствием какого бы то ни было ракурса, геометрической упорядоченностью. Впрочем, по некоторым признакам эти произведения отличаются друг от друга. Несмотря на то, что в иконе из Княжострова из-за отсутствия плата изображение кажется более отвлеченным, в контуре лика все же прослеживается некоторое соответствие реальной структуре человеческого лица, виден намек на впадину у виска, выступ скулы, изможденные щеки, сдвинутые брови, внимательное и строгое выражение глаз. В иконе из Нового больше схематизма в изображении волос и лепке лика; рисунок глаз и бровей сообщает взгляду особую теплоту, а лик, благодаря обилию белил в карнации, выглядит сияющим, мягко светящимся.

Икона из Княжострова принадлежит к самым ранним памятникам северного искусства. Она хранит живую и непосредственную связь с иконописью Ростова, а через нее — византийский дух. Между тем, «Спас Нерукотворный» из Нового уже отражает большой опыт местного творчества, упрощение формы, преодоление классических реминисценций. Лик Христа выглядит словно точным, а колорит, в котором господствует сочетание синего и красного, восходит к ростовской традиции и надолго сохранится в северной иконописи.

Если новые образительные приемы, использованные в иконе из Нового, сложились в местной, северной среде, то оттенки ее образа, мягкость и милосердие, душевная открытость вызывают ассоциации с аналогичным явлением в византийской живописи, появившимся около середины XIV в. — скорее всего, под воздействием богословских споров и распространения идей святителя Григория Паламы

Илл. с. 140, 141

Кат. № 24

Кат. № 25

Кат. № 22

Кат. № 23

Спас Нерукотворный, Середина — третья четверть (вторая половина?) XIV в. Из села Новое. ГТГ (кат. № 22)

Илл. с. 135

Табл. 48

Кат. № 21

Богоматерь.
Деталь иконы «Спас
Нерукотворный; Христос во гробе».
Первая половина XIV в.
Из села Княжостров
Архангельский музей (кат. № 21)

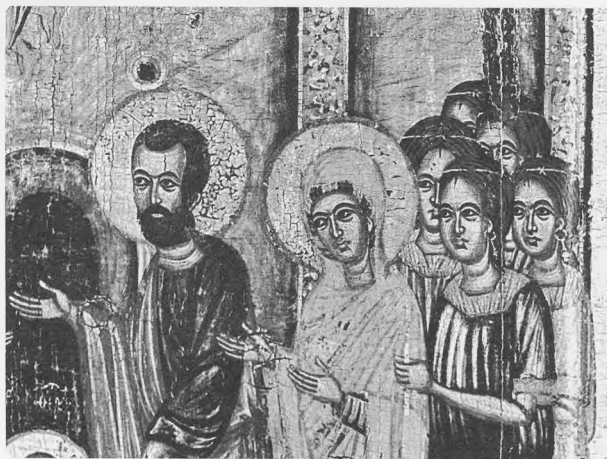


Христос во гробе. Деталь иконы
«Спас Нерукотворный; Христос
во гробе». Первая половина XIV в.
Из села Княжостров. Архангельский
музей (кат. № 21)



Богоматерь, питаемая
ангелом. Деталь иконы
«Введение во храм»
Середина — вторая
половина XIV в. Из логоста
Кривое ГРМ (кат. № 23)





Иоаким, Анна и иерусалимские девы.
Деталь иконы «Введение во храм».
Середина — вторая половина XIV в.
Из погоста Кривое. ГРМ (кат. № 23)

Через множества промежуточных звеньев северный памятник пересклькает с таким великим произведением византийской культуры как икона Пантократора 1363 г. из монастыря Пантократор на Афоне (Гос. Эрмитаж)²³, а также с памятниками более скромного масштаба, например, с миниатюрой из Евангелия митрополита Иакова Серрского 1354 г. (Лондон, Британский музей, Add. 39636, л. 229 об.), с изображением заказчика рукописи в молении перед Спасителем²⁴. Если наше предположение правильно, северная икона оказывается важным свидетельством отражения в русском искусстве этих замечательных, эмоционально многогранных образов, указанием на русско-византийские связи середины XIV в., которые слабо отразились в немногих сохранившихся русских памятниках из крупных центров.

Тот же тип, но уже во вторичном, более экспрессивном варианте, присутствует в остальных иконах этой северной группы. Икона «Введение во храм» из погоста Кривое (ГРМ) считалась, как известно, произведением примитивного искусства Севера. Действительно, и плоскостной разворот композиции, и обманчивое сходство изображения Иерусалимского храма с силуэтом северных шатровых церквей, и симметричное расположение неподвижных фигур, молитвенно, с жестами адорации простирающих руки к Богородице, поблескивающие глаза персонажей — все это напоминает новгородские произведения «фольклорной», народной ориентации, иконы из новгородской провинции и отчасти даже столь древние произведения, как фрески 1199 г. в церкви Спаса на Нередице. Сравнение «Введения во храм» с иконой из Нового обнаруживает в его образе иную глубину. В иконе из Кривого присутствует и оригинальность иконографического замысла (необычное для «Введения во храм» изображение Иосифа не только поддерживает симметрию композиции, но и сообщает сюжету «историческую перспективу», указывая на грядущие события в жизни Богородицы), и новая характеристика ликов, очень опосредованно отражающих византийские образы середины XIV в. Лики, словно точные, округлые, одинаково написанные очень густой краской, с пастозными переплетающимися мазками охры и белил, с повторяющимся рисунком миндалевидных глаз, где нижнее веко рисуется почти горизонтально, а верхнее — дугой, с одинаковыми подглазными тенями, как будто отскамы, охарактеризованы, однако, по-разному.

Введение во храм XIV в. Из погоста
Кривое. ГРМ (кат. № 23)

Илл. с 142–143
Табл. 49, 50

Кат. № 29

Ил. с 144–145:

Архангел Михаил. Деталь иконы
«Архангел Михаил». Из деисусного чина.
Середина — третья четверть XIV в.
Частное собрание за рубежом
(кат. № 25)

Архангел Гавриил. Деталь иконы
«Архангел Гавриил». Из деисусного чина.
Середина — третья четверть XIV в.
Частное собрание за рубежом
(кат. № 25)

²³ Bank, 1985, Pl. 281, 282

²⁴ Максимова, 1983 Кат. 21. С. 102. Цф. табл. 18 и репродукция на суперобложке.







Авель. Деталь иконы «Сошествие во ад». Вторая четверть — середина XIV в. Из села Пёлтасы. Москва, собрание В.А. Логвиненко (кат. № 26)



Как в реальности происходил на Севере процесс слияния двух разных традиций? Очевидно, в северные земли попадали какие-то образцы (в данном случае, скорее всего, это была икона из Ростова), в которых уже отразились новые византийские веяния. Но если византийский прототип нес новую духовную характеристику, он должен был иметь и адекватную эпохе иконографию, а поэтому вряд ли он представлял собой симметричную композицию, которая не была характерна для изображений «Введения во храм» в XIV в. Византийской живописи XIV в., как и ведущим течениям в искусстве византийского круга, совершенно не соответствует архитектурный фон в виде храма в разрезе. Следовательно, ростовские или северные мастера должны были проявить немалую изобретательность, внося в свое произведение новые акценты, вводя в композицию новых персонажей (таких как, например, Иосиф), прибегая к помощи не одного, а нескольких образцов. Возможно, такое искусство формировалось усилиями многих поколений.

Преемственность «Введения во храм» по отношению к памятникам северной иконописи проявляется не только в уже отмеченном сходстве ее ликов со «Спасом Нерукотворным» из Нового, но и в переключке с иконой из Княжострова. В обеих иконах присутствуют большие поверхности прозрачной зеленой краски, есть и дру-



Протиперы Асенеф и Ревека (?).
Деталь иконы «Сошествие во ад».
Вторая четверть — середина XIV в.
Из села Пётасы, Москва, собрание
В. А. Логвиненко (кат. № 26)

гие колористические совпадения. Округлые полные лики из «Введения» напоминают Богоматерь из княжостровской иконы. И здесь, и там — густые черные контуры, яркие губы, словно припухшие черты ликов. Однако во «Введении во храм» лики написаны более детализированно. Напомним, что село Княжостров и погост Кривое находятся сравнительно недалеко друг от друга, поэтому единство стиля происходящих отсюда икон не вызывает удивления.

Икона «Свв. Борис и Глеб» чрезвычайно близка к «Введению во храм» по типам ликов и по живописным приемам. Лик Бориса, в отличие от лика Глеба хорошо сохранившийся, исполнен такой же пастоной, круто замешанной охрой. В письме лика видны подробности, совпадающие с приемами, использованными мастером «Введения»: переплетающиеся мазки «вохрения» и белил, миндалевидные глаза с черными обводками (у св. Бориса глаза чуть более узкие, чем у фигур во «Введении») и характерными подглазными тенями. На редкость похожи и яркие белила, растертые в виде пятен и полосок поверх синей краски плаща Бориса. Разница, однако, в том, что в иконе из погоста Кривое рисунок безукоризненно уверенный, кристаллически точный, а в «Свв. Борисе и Глебе» — чуть сбивчивый. Пробела на одеждах князей лежат не столь упорядоченно, руки кажутся слабыми и тонкими,

Ср. илл. с. 140

Свв. Борис и Глеб. Середина — третья четверть XIV в. Частное собрание (кат. № 24)

Иоба. 51, 52

Адам, Авель и пророки Давид и Соломон.
 Деталь иконы «Сошествие во ад»
 XIV в. (первая половина — конец?).
 Из села Пелюсы. Местонахождение
 неизвестно (кат. № 27)



Архангел Михаил. Архангел Гавриил.
 Из друцкого чина. Серванна — третья
 четверть XIV в. Частное собрание за рубежом
 (кат. № 25)

Илл. г. 144, 145

Табл. 53, 54

кости рук — несоразмерно маленькими, хотя изображены они абсолютно тем же способом, что и во «Введении». К этим произведениям примыкают две иконы из несохранившегося деусуного чина с фигурами архангелов Михаила и Гавриила в рост, поразительно похожие на обе рассмотренные иконы. Впрочем, изображения свв. Бориса и Глеба и архангелов объединяет качество, которое отсутствует во «Введении»: выражение ликов скорее задумчивое и спокойное, нежели акцентированное и острое, взгляды не кажутся сверлящими.

С иконописью Ростова пять перечисленных произведений связывают прежде всего лики, их типология, выразительная нагрузка, сочетание воодушевленности с физической крепостью и здоровым румянцем. Другие приемы, в частности характерный колорит, играют важную, но не ведущую роль в поддержании традиции



Пророки Давид и Соломон. Деталь иконы «Сошествие во ад». Вторая четверть — середина XIV в. Из села Пёлтасы. Москва, собрание В.А. Логвиненки (кат. № 26)

Рассмотренные иконы — уже из разряда «северных писем», но в то же время они ясно воспринимаются и как ветвь иконописной школы Ростова.

Еще в трех северных произведениях ростовское наследие тоже очевидно, но в большей мере завуалировано. В обеих иконах «Сошествие во ад», происходящих из одной и той же деревни Пёлтасы в удаленной части Вологодского края, как и в «Богоматери с младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» из церкви Архангела Гавриила в Вологде (Вологодский музей), композиция дана не «крупным планом», не приближенно, как в иконах Ростова и только что рассмотренных произведениях из его северных провинций, а словно чуть издали, панорамно. Поскольку все три иконы — многофигурные, и в каждой из них фигуры оживленно жестикулируют, то композиции усложняются, контуры оказываются изрезанными,

Сошествие во ад. Вторая четверть — середина XIV в. Из села Пёлтасы. Москва, собрание В.А. Логвиненки (кат. № 26)

Кат. № 28

Богоматерь Ярославская, с деисусными чинами и избранными святыми. Икона XVI в. Из Никольской церкви в селе Нёнокса. Архангельский музей



Сосшествие во ад. XIV в. (вторая половина — конец?). Из села Пелташи. Местонахождение неизвестно (кат. М 27)

Богоматерь с младенцем на престоле с предстоящими свв. Иншкой и Климентом. XIV в. (вторая половина — конец?). Из церкви Архангела Гавриила в Вологде. Вологодский музей (кат. М 28)

Кат. М 26

в изображениях возникает многоголосие. Им присуще хоровое начало, в отличие от более цельной и скупой структуры в остальных рассмотренных иконах.

Новые композиционные особенности трех икон во многом обусловлены тем, что в них использована распространившаяся на Руси палеологовская иконография, для которой характерны акцентировка действия, дополнительные эпизоды в тех или иных сюжетах (в данном случае — в «Сосшествии во ад»), пространственный рисунок архитектурных фонов и мебели (как в иконе Богородицы из церкви Архангела Гавриила в Вологде). Однако в новом подходе к композиции, в усложнении силуэтов сказывается и специфика северной иконописи, стремление местных художников к повышенной экспрессии, к утрированной выразительности движений и жестов. Тем самым общевизантийское стремление к детализации изображения как бы дублируется благодаря местным вкусам. В этом отношении показательно сравнение группы ветхозаветных жен в первом «Сосшествии во ад» с вынесенными за пределы общего силуэта группы выразительными «просящими» кистями рук, и группы



Введение во храм, с божественным чинам и избранными святыми. Икона второй половины XV в. Из Троицкой церкви в селе Нёмкоса. Архангельский музей

святых жен из «Страшного суда» в росписи Нередицы 1199 г. с компактными очертаниями сплотившихся фигур. Однако по сравнению с произведениями XIV в., например, с миниатюрой новгородской Псалтири, ГИМ, Хлуд. 3, северное произведение выглядит более сдержанным, по иконному обобщенным.

Связь этих икон из деревни Пёлтасы с ростовской художественной традицией сказывается, прежде всего, в колорите: в сочетаниях красного и синего, в использовании разнообразных оттенков охры, которые занимают подчиненное положение.

Успение Богоматери, с апостольским чином на окоявлении. XV в. Шитая пелена из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ. Фрагмент



Кат. № № 3, 4, 5

Кат. № 6

Кат. № 28

Кат. № 27

Иконографический состав северных икон

Кат. № № 21, 22

Кат. № 7

Образы Спаса Нерукотворного

Кроме того, сами лики в этих иконах, краснощекие, с яркой поддурмянкой и смугловатым оттенком карнации, находятся в живой родственной связи с ликами в ростовских иконах не только раннего XIV, но и XIII в. Вспоминаются и образы из «Богоматери Умиление на престоле», и лик св. Феклы, и «Собор архангелов», и «Архангел Михаил», и целый ряд других произведений. Изменения, внесенные в старую типологию северными мастерами, — более мелкий масштаб форм, уменьшение пропорций, резкость белых бликов, которые не всегда безукоризненно ложатся на нужный участок, — не уничтожают бесспорного генетического сходства. В несколько меньшей степени сказанное относится к «Богоматери с младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» и ко второму «Сошествию во ад», которое исполнено более графично и примитивно, чем первое, но является звеном в той же стилистической цепочке.

Иконографический состав северных икон, а также обнаруживающаяся в них специфическая трактовка отдельных сюжетов, содержат богатую информацию для суждения об общих тенденциях, проявившихся в иконописи Северо-Восточной Руси. Привлекает внимание, прежде всего, наличие среди относительно немногих дошедших до нас произведений двух икон с изображением Нерукотворного Спаса. Оба северных памятника относятся к типу «местных» икон, никак не связанных с верхними ярусами иконостаса. Они находились в храме внизу и представляли собою особо почитаемые образа. Церкви, откуда происходят (точнее — где были найдены) эти иконы, не были посвящены Нерукотворному Образу, следовательно, можно предположить, что обе иконы не были храмовыми и что их сюжеты не продиктованы посвящением церкви. Как и в случае с иконой из Введенской церкви в Ростове, северные памятники отражают особый интерес к данной иконографии, характерный для русской культуры.

Как показывает общий обзор сюжетов древнерусской иконописи, тема Спаса Нерукотворного на Руси пользовалась исключительной популярностью на протяжении всего Средневековья, начиная от известной двусторонней иконы конца XII в. из Новгорода в ГТГ²⁵ и кончая произведениями, созданными в XVII в. Симоном

²⁵ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 8.



Спас Нерукотворный. Центральная часть штога воздуха. 1389 г. ГИМ

Ушаковым²⁶. Ни в одном регионе православного мира не удается обнаружить ничего подобного: за пределами Руси этот сюжет занимает свое традиционное место в программах храмовых росписей, но, за редчайшими исключениями, совсем не встречается в иконописи.

Чтобы оценить смысловое наполнение изображений Нерукотворного Спаса в русской иконописи, необходимо не только констатировать популярность сюжета, но и отметить некоторые редкие варианты того иконографического контекста, в котором этот сюжет появляется. Первый вариант — изображения на двусторонних иконах, где на другой стороне представлена Богоматерь с младенцем. Наиболее известная из икон такого рода — чудотворная «Богоматерь Коневская», происходящая из Коневского монастыря на острове Коневец на Ладожском озере и хранящаяся в настоящее время в монастыре Ууси Валамо (Новый Валаам) в Финляндии²⁷. Эта икона, по преданию, принесенная в XIV в. с Афона основателем монастыря преподобным Арсением Коневским, дошла до нас лишь в повторении XVI в.²⁸ Изысканная иконография самой «Богоматери Коневской» (иначе называемой «Голубицкой»)

Изображения Спаса Нерукотворного на двусторонних иконах

²⁶ Икона 1658 г. из церкви Троицы в Никитниках (Антонова, Мневa, 1963. Т. 2. Кат. 910); икона 1674 г. из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (Балдин, Манушина, 1996. С. 338), и др.

²⁷ Jaaskinen, 1971.

²⁸ Шакина, 1995/1. С. 6–7.

встречается в искусстве XVI в., однако лишь в виде обычных композиций с изображением Богоматери с младенцем, а не в качестве двусторонних икон²⁹. Но в другом, более простом варианте двусторонние иконы с изображениями Богоматери и Спаса Нерукотворного известны в русском искусстве. Таков, например, памятник XVI в. из церкви Входа в Иерусалим в деревне Верхняя Мудьюга Онежского района Архангельской области (Архангельский музей), где на лицевой стороне представлена Богоматерь Одитрия, а на обороте — Нерукотворный Спас³⁰.

Судя по чудотворной иконе Богоматери Коневской, именно богородичное изображение служило лицевой стороной таких икон. Это позволяет уловить некоторые смысловые оттенки изображения Нерукотворного Спаса на обороте двусторонних икон. Как известно, на оборотной стороне византийских икон с изображением Богородицы часто помещали композиции, напоминавшие об искупительной жертве Христа: изображение креста, «Распятие», фигуры мучеников. В рамках этой традиции изображение Нерукотворного Спаса должно было напоминать о триумфе Христа, его победе над смертью.

Второй вариант иконографического контекста, в котором в русской иконописи встречается изображение Спаса Нерукотворного, — это деисусный чин. Среди сохранившихся произведений, тяготеющих по своему происхождению к Ростову или к зависимым от него северным областям, нередко встречаются иконы своеобразного типа: вокруг центрального изображения на верхнем поле размещается деисусный чин, а на боковых и нижних полях — как бы продолжение этого чина и фигуры избранных святых. В таких случаях в центре деисусного чина изображается не Христос Пантократор, а, вопреки распространенной традиции, Нерукотворный Спас. Наиболее ранние произведения этого типа относятся к рубежу XV—XVI вв. и к началу XVI в.³¹

Иногда, сравнительно редко и уже в развитом XVI в., подобные композиции встречаются в искусстве новгородской провинции³².

Порою изображение Спаса Нерукотворного становится центром деисусной композиции не на полях икон, а в составе иконостаса, либо оказывается над деисусным рядом. В северных областях, на территориях, находившихся в сфере влияния Ростова, а в XVII—XVIII вв. — и в землях, сохранявших новгородские традиции, встречаются примеры иконостасов, где доминирующую роль играет «Спас Нерукотворный»: икона XV—XVI вв. из Вытегорского погоста, прорись с которой опубликовал В.Н. Лазарев³³, длинная икона горизонтального формата XVII—XVIII вв. из села Пёлкула на севере Карелии, где в центре представлен Нерукотворный Спас, а по сторонам — богородичные и христологические сцены (Музей изобразительных искусств в Карелии)³⁴, а также несохранившиеся, но упомянутые в писцовых книгах иконы северных иконостасов³⁵.

²⁹ См., например: «Пречистому образу...», 1995. Кат. 126, 127 (автор описаний И.А. Шалина).

³⁰ Северные письма. 1999. Кат. 21.

³¹ Таковы, например, иконы: «Св. Никола, с деисусом и избранными святыми на полях» из церкви Св. Леонтия в Зарюе в Ростове (ГТГ, см.: Антонова, Миева, 1963. Т. I. Кат. 178); «Богматерь Умиление Игоревская» («Владимирская») из церкви Свв. Флора и Лавра на реке Савди близ Каргополя, где на верхнем поле представлен Нерукотворный Спас, фланкированный красными шестокрылыми, вслед за которыми изображены архангел Михаил и Иоанн Препетеча (ГРМ; см.: Вадорнов, 1972/1. Илл. 32. С. 63); «Св. Никола, с деисусом и избранными святыми на полях», из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге (Великоустюжский музей; см.: Рыбаков, 1995. Табл. 233); «Введение во храм», с аналогичной композицией на полях, из Троицкой церкви в селе Ненокса (Архангельский музей; см.: Северные письма, 1999. Кат. 8) (илл. с. 153); «Богоматерь Ярославская» из Никольской церкви села Ненокса (Архангельский музей), с фигурами на полях, среди которых на верхнем поле, по сторонам Спаса, изображены Никола и Иоанн Препетеча, а ниже — два архангела (см.: Северные письма, 1999. Кат. 20).

³² Например, «Св. Никола» XVI в. из Варваринской часовни в деревне Есино в Заонежье (Музей изобразительных искусств в Карелии), с оплечным изображением в середине, деисусным чином на верхнем поле и избранными святыми на полях (Смирнова, 1967. С. 117. Илл. 35).

³³ Лазарев, 1970/2. С. 139.

³⁴ Смирнова, 1976/1. С. 352.

³⁵ Согласно Писцовой книге Заонежской пятини 1627—1629 гг., в Петропавловской церкви селца Горы на реке Видлице, на территории Олонечского Ильинского погоста, вместо деисусного чина стояли «...образ Нерукотворенный Господа нашего Иисуса Христа, на краске, большая пядница. По обе сто-

Спас Нерукотворный в деисусном чине

Илл. с. 152—154

Илл. с. 160

Казалось бы, происхождение подобных произведений из северных земель позволяет сделать вывод, что изображения Спаса Нерукотворного играли особую роль только в художественной культуре русской провинции, находившейся в сфере влияния Ростова, а отчасти и Новгорода. Однако обращение к другим видам искусства заставляет отвергнуть такое предположение.

Композиции со Спасом Нерукотворным в центре деисусного чина, в окаймленном срединка, появляются в шитье великокняжеской Москвы, иногда под воздействием иконописи³⁶, а в ряде случаев — в самостоятельных иконографических вариантах, характерных для целой группы шитых «сударей» — покровцов для евхаристических сосудов, на полях которых вышит текст песни на литургии Великой Субботы «Да молчит всякая плоть человека...»³⁷ или песнопения в честь событий, изображенных в срединке³⁸.

Наконец, еще одним вариантом иконографического контекста, в котором на Руси встречаются изображения Нерукотворного Спаса, стали металлические оглавия резных каменных икон, мосшевиков, панагий и складней, причем первые примеры таких композиций относятся приблизительно к середине XIV в., а в XV—XVI вв. они встречаются достаточно часто³⁹.

Приведенный обзор памятников показывает, что распространение изображений Святого Убруса в северной иконописи лишь отражает более широкую тенденцию: исключительную популярность и особую смысловую нагрузку этой композиции в русской художественной культуре. Каковы были основные смысловые акценты в почитании на Руси Святого Образа? По нашему мнению, здесь отразились все три основных аспекта его культа: и литургическая грань — тема триумфа Христа и его победы над смертью, и заступническая, охранительная тема, и связанная с ними тема Воплощения Спасителя и, соответственно, тема почитания его Лица, почитания икон. Изображение Нерукотворного Спаса — всегда изображение главной христианской иконы, чудесно созданной модели для всех последующих икон.

На наш взгляд, восприятие Св. Убруса как иконы достаточно ясно проявилось в знаменитом шитом воздухе 1389 г. (ГИМ), заказанном великой княгиней Марией, вдовой великого князя Симеона Ивановича Гордого⁴⁰. Уникальная, специально продуманная иконографическая программа этого воздуха наполнена исторической конкретикой и многочисленными аллюзиями, которые требуют специального исследования и в данной работе описываются лишь обобщенно. Композиция произведения, насыщенная литургическими ассоциациями, содержит намек на образ храма, который создают изображения Христа и евангелистов, напоминающие их фигуры в куполе и парусах храма, а также кольцо из 20 полуфигур ангелов и архангелов и дважды повторенный текст «Свят, свят, свят Господь Саваоф, испол尼ный

Илл. с. 154

След Нерукотворный на оглавии каменных иконок

Смысловое наложение и иконографический контекст

Шитый воздух 1389 г.

Илл. с. 155

роны того образа на одной цки образ Никола Чудотворец, Параскева Пятница, Воскресения, архангела Михаила, все на красках » (Олонешские губернские ведомости, 1849 № 3 Часть неофициальная). В Воскресенской церкви деревни Верхняя Толмачева, в Олонешском Рождественском погосте, «Спас Нерукотворный» помещался над деисусным чином (Там же. № 1).

³⁶ Ср., например, шитую пелену из Кирилло-Белозерского монастыря (ГРМ), которая висела под храмовой иконой «Успение» конца XV в. (Плешанова, Лихачева, 1985 Кат. 83. Илл. 89) Сама пелена исполнена, видимо, в конце XV в., а окружающая ее с трех сторон кайма, на которой помещены фигуры двенадцати апостолами в медальонах, фланкирующие изображение Спаса Нерукотворного, принадлежит к более раннему времени — в пределах XV в.

³⁷ Таковы примерно одинаковые шитые судари: один, из Кирилло-Белозерского монастыря (ГРМ), с изображением русских святителей и преподобных, предстоящих перед Богоматерью Неопалимой кувниной, епископов и монахов на полях и Спаса Нерукотворного с двумя архангелами и апостолами Петром и Павлом на верхнем поле (Маясова, 1971) Табл. 14; Плешанова, Лихачева, 1985 Кат. 90. Илл. 102—103; другой — в Музее-заповеднике «Московский Кремль», с изображением Явления Богоматери преподобному Сергию, святых на полях и Спаса Нерукотворного с Богоматерью, Претечей и двумя архангелами на верхнем поле (Маясова, 1971) Табл. 15).

³⁸ «Успение» из Тверского музея (нынешнее местонахождение неизвестно), «Успение» из собрания Гальбенка в Гос Эрмитаже (Маясова, 1999 С. 212—214. Илл. 3, 4).

³⁹ Рындина, 2000 С. 65—69. См также кат. № 7, «Иконография».

⁴⁰ Маясова, 1971 С. 10—11. Табл. 5—6

небо и землю славою твою...», подобный надписи вокруг фигуры Пантократора в куполе церкви Успения на Волотовом поле 1363 г.⁴¹ Однако воздух напоминает и убранство алтарной преграды: в центре горизонтальной композиции изображен Христос, над ним «силы» — херувимы и серафимы, по сторонам — деисусный чин, а ниже — небольшие поясные фигурки святых, напоминающие иконы местного ряда или росписи нижнего яруса алтарной преграды.

Иконографическая программа воздуха подчеркивает роль Руси и Москвы в почитании Нерукотворного образа. В деисусном чине, вслед за Богоматерью, Претчей и двумя архангелами, изображены четыре русских митрополита, особо прославившихся заботой о развитии церковной организации в Северо-Восточной Руси: Максим, Петр, Феогност и Алексей. В нижнем регистре представлены прославленные предки московских великих князей — равноапостольный князь Владимир, святые страстотерпы Борис и Глеб, а также соименный Дмитрию Донскому св. Димитрий Солунский и соименный митрополиту Алексею Алексий человек Божий. Святители Никола и Григорий Богослов выступают как олицетворение Вселенской церкви. И только поясное изображение великомученика Никиты не находит прямого объяснения в этом контексте.

Основной мотив всей композиции — поклонение Святому Образу, — конкретность ткани убруса, ее квадратный формат, изгибы, кайма и своеобразие фактуры, присутствие фигуры митрополита Алексея, а также его патронального святого и святого покровителя князя Дмитрия Ивановича — все наводит на мысль, что одним из компонентов замысла воздуха 1389 г. было напоминание о том, как митрополит Алексей в 1365 г. принес из Константинополя икону Спаса Нерукотворного, в честь которой в окрестностях тогдашней Москвы был основан Спасский Андроников монастырь⁴².

Разумеется, по сравнению со сложным комплексом идей, содержащихся в элитарном произведении, которое было создано в великокняжеской среде, другие русские изображения Нерукотворного Спаса, и особенно северные иконы, не несли в себе столь многозначной смысловой нагрузки. Однако и в них в скрытом виде ощущается эта символика.

В северных памятниках достаточно явственно мотивы, связанные с тематикой искупительной жертвы. Они с предельной ясностью выражены в иконе из Княжества, они же звучат в иконе из Нового благодаря особенностям иконографии — складкам убруса, которые напоминают о литургических тканях. Не менее ярким примером этих же мотивов являются названные ранее шитые «судари» — покровцы на литургические сосуды, а также изображения на верхних полях икон, особенно тех, где в середине представлена Богоматерь или какой-нибудь богородичный праздник. В таких случаях изображение Нерукотворного Спаса воспринималось как символ крестного пути и грядущего триумфа Христа.

Широкое распространение иконографии Спаса Нерукотворного в русской иконописи, в том числе в XIII—XIV вв., было, вероятно, обусловлено и осознанием защитной, заступнической функции этих изображений, широко известной в Византии и во всем православном мире. В этот контекст вписывается известие об иконе Спаса Нерукотворного, написанной в 1445 г. и находившейся в Великом Устюге, на башне, над воротами деревянной крепости⁴³. Именно так, над входом, Святой Образ представлен на небольшой деревянной рельефной иконке XVII—XVIII вв. из Муезерского монастыря на севере Карелии (ГРМ)⁴⁴. Там изображен северный шатровый храм с широким притвором или трапезной, а над порталом, в кюте с килевидным завершением — «Нерукотворный Спас».

Примечательно, что после взятия Казани Иван Грозный повелел возвести около Арских ворот казанской крепости храм во имя Нерукотворного Спаса. «История о Казанском царстве» («Казанский летописец»), где сообщается об этом событии,

⁴¹ Лифшиц, 1987. С. 17.

⁴² Бадяева, 1972. С. 499–514.

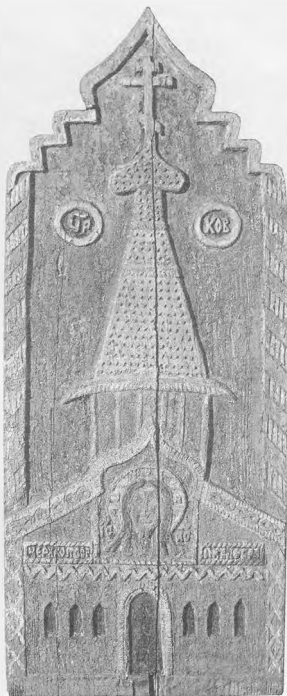
⁴³ Титов, 1889. С. 32. Есть предположение, что это икона, хранящаяся ныне в ГТГ, хотя стиль памятника не позволяет уверенно датировать его XV в. и скорее наводит на мысль о создании иконы в XVI в. См.: Sophia, 1999. Cat. 21; София Премудрость. 2000. Кат. 21.

⁴⁴ Смирнова, 1964. С. 128.

свидетельствует также, что изображение Нерукотворного Спаса было вышито на боевом знамени — «царской хоругви»⁴⁵. Стоит вспомнить, что храмы и монастыри в честь Святого Образа нередко стояли не в центре городов, а в пригородах, со стороны возможного вражеского нападения, словно обеспечивая символическую защиту от нашествия: в Новгороде это храм «на Красном поле», а в Москве — Спасо-Андроников монастырь. В Костроме, согласно преданию, еще в XIII в. произошло чудесное явление Нерукотворного Образа. В его честь был основан храм и монастырь на реке Запрудня, — в лесу, на подступах к городу⁴⁶. Своя легенда, связанная с заступническими функциями Святого Образа, сложилась и в Ярославле. В мае 1612 г., когда в Ярославле формировалось ополчение, для избавления от мора был устроен крестный ход с иконой Толгской Богоматери, а после видения соборного протонеря, согласно тексту рукописного Сказания, в процессию включили икону Спаса Нерукотворного, храмовый образ Спасо-Пробоинской церкви⁴⁷.

Северные произведения с изображениями Богоматери в меньшей мере, чем иконы Христа, свидетельствуют об оригинальности русской иконографии. Однако, рассмотрев их вместе с памятниками из других районов Северо-Восточной Руси, можно сделать вывод о своеобразной интонации, которая была свойственна иконографии Богоматери в период от середины XIII по середину XIV в. или чуть позже. Северным произведениям свойственны торжественность и величие, тогда как поэтическое, лирическое начало в них проявляется меньше. То особое внутреннее наполнение, которое обычно присуще иконам Богоматери Умиление (Гликофилусы), а в русской живописи сказывается даже в изображениях Богоматери с другой иконографией⁴⁸, получило самое яркое воплощение в «Богоматери Владимирской» и было унаследовано искусством домонгольской поры. Затем эта интонация была воспринята русской иконописью конца XIV–XV в., словно поверх хронологического этапа, разделяющего эти два периода. Прибегая к схематизации формулировок, можно сказать, что русское искусство XV в. как бы «подает руку» искусству XII в. — обстоятельство, проявившееся и в других аспектах истории русской живописи. Задуманные богородичные образы, с их тонкой грустью, на протяжении веков стали важной, неотъемлемой частью русской художественной культуры. Между тем, иконы Богоматери, рассмотренные в нашей книге, находятся вне русла развития этого поэтического образа. Им присущи монументальность и торжественность, вне зависимости от принадлежности к тому или иному иконографическому типу.

Среди северных икон ростовской художественной традиции эта общая тенденция проявилась в особой форме. Во «Введении во храм» из погоста Кривое и в «Богоматери с младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» звучит тема молитвенного предстояния, адорации. Во «Введении во храм» персонажи обеих композиционных групп предстоят перед маленькой фигурой Богоматери. В иконе из Вологды наглядно переданы ступени иерархии: ангелы поклоняются Богоматери с Христом, святители Никола и Климент также простирают руки



Изображение шитрового храма. Деревянный рельеф XVII–XVIII вв. Из Музеяского монастыря в Карелии. ГРМ

Кат. АЗ 23

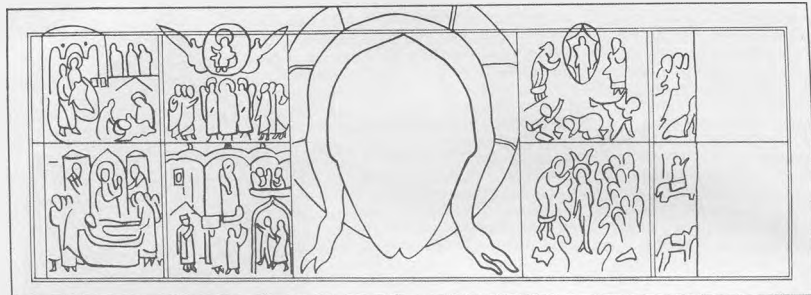
Кат. АЗ 28

⁴⁵ ПСРЛ. Т. 19. Стб. 469.

⁴⁶ [Райский], 1878.

⁴⁷ Крылац, 1860. С. 44, 96. Крылов, 1861. С. 56; Головицков, 1889. С. 131; Тарабарина, 1999. С. 69–70.

⁴⁸ Ср., например, «Богоматерь Донскую» (ИТГ; см.: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 61), а также небольшую икону рубежа XIV–XV вв. с изображением Одигитрии из Суздальского Покровского монастыря (ГРМ; см.: «Пречистому образу...», 1995. Кат. 84).



Спас Нерукотворный, с праздниками
Икона XVII—XVIII вв. Из деревни
Пёхула, Карелия. Музей
изобразительных искусств Карелии

Образы Богоматери

Древние варианты декора
алтарной преграды

Кат. № 14

Рис. 106*

к Богоматери, тогда как внутри этой главной группы намечены свои уровни отношений — Богоматерь склоняет голову к Христу и простирает к нему руку в жесте молитвенного обращения. На примере этих композиций можно убедиться, что северное искусство стремится выявить основную смысловую стержень композиции, создать, в рамках той или иной иконографии, визуальную формулу мироздания, оставляя за пределами своего внимания то богатство эмоциональных и содержательных оттенков, которыми в той или иной мере наделены произведения из крупных центров средневековой Руси.

Именно произведения из северных областей донесли до нас отголоски исключительно древних вариантов декора алтарной преграды. Таковы композиции на темпонах, которые не обязательно представляли собой деисусный чин с обращенными к Христу фигурами Богоматери, Предтечи, архангелов и других святых, но могли состоять из фронтальных изображений с относительно свободным подбором персонажей⁴⁹. В чине из погоста Вазенцы кроме изображения Спасителя сохранились фигуры одного апостола (Петра), одного святителя (Никола) и одного пророка (Илья), как если бы каждая из них персонафицировала целый «лик» святых. В резных изображениях Олонецкого тябла (ГИМ), следующего не ростовской, а новгородской культурной традиции, присутствует аналогичная схема: в центре помещено трехфигурное «Распятие», с обеих сторон сопровождающееся шестокрылами, а после них — Никола и Илья как представители святителей и пророков и свв. Георгий и Варвара, напоминающие о ликах великомучеников и великомучениц.

Северные произведения описанного типа позволяют представить неоднородность, своего рода «слоистость» русской культуры XIV в., которая отражалась не только в стиле икон и в иконографии отдельных сюжетов, но и в декоре алтарной преграды. Нет сомнения, что деисусный чин с Богоматерью и Предтечей появляется на русских алтарных преградах уже в домонгольский период⁵⁰. Но, вероятно, допустимыми были и другие варианты декора, иначе композиции типа чина из погоста Вазенцы не могли бы существовать.

Самым ярким примером незаурядности северной иконографии, которая оказалась настоящим заповедником редких и оригинальных вариантов, являются две иконы «Сошествие во ад». Как уже было сказано, оба произведения являются своего рода реликтовыми остатками целого иконографического пласта, появившегося в искусстве Северо-Восточной Руси, возможно, в начале XIV в., в результате знакомства с не дошедшими до нас византийскими образцами, которые, в свою очередь, отразили восприятие искусство православного мира некоторых мотивов за-

⁴⁹ Spieser, 1999.

⁵⁰ Ср. икону рубежа XII—XIII вв. с оплечными изображениями Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи в ГТГ. См.: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 13.

Редкая иконография Сошествия во ад

Кат. М.М. 26. 17



Ветхозаветные праотцы. Деталь иконы «Сошествие во ад» XVI в. из Сольвычегодска Архангельский музей

падноевропейской культуры. Это сказалось в целом ряде иконографических подробностей, но более всего — в персонификациях добродетелей и «страстей» и в фигурах нескольких ветхозаветных жен, изображения которых были относительно распространёнными в западноевропейском искусстве, но крайне редкими — в византийском.

В конце XIV в., с некоторыми разночтениями, этот иконографический извод получил развитие в московском искусстве (икона из Воскресенской церкви в Коломне, ГТГ) и в XVI—XVII вв. распространился в иконах Вологодского края и Северной Двины, т. е. в сфере культурного воздействия Ростовской епархии, к которому подключилось и воздействие Москвы. Иногда композиции решались относительно лаконично⁵¹, в ряде случаев их дополняли персонификации добродетелей и «страстей»⁵². Выделяется вариант с изображением большой группы праведных жен, одна из которых представлена в царском венце⁵³. Вероятно, это персидская царица

Илл. с 161

⁵¹ Иконы XVI в. из Никольской церкви села Нёнокса в Архангельском музее (см.: Северные письма, 1999 Кат. 40); из Вознесенской церкви в селе Кушерка Онежского района, в том же музее (Там же Кат. 102); икона неизвестного происхождения в собрании старообрядческой общины при Рогожском кладбище в Москве (см.: Древние иконы, 1956 Илл. 6 С. 13)

⁵² Например, икона XVI в. из Троицкой церкви Махришского монастыря (ГИМ), очень близкая к иконе конца XIV в. из Коломны (ГТГ; см.: Кызласова, 1988 Илл. 52)

⁵³ Икона XVI в. из Сольвычегодска в Архангельском музее (см.: Северные письма, 1999 Кат. 56); икона работы Дионисия Гринкова, 1567/1568 гг., из Ильинской церкви в Вологде; икона конца XVI в. из церкви Иоанна Предтечи в Дюдиковой пустыни (обе в Вологодском музее; см.: Рыбаков, 1995 Табл. 62—63, 68); икона XVI в. из часовни в селе Троицкое Шенкурского уезда Архангельской области (ГТГ, см.: Антонова, Мнев, 1963 Т. 1 Кат. 314 С. 365); икона XVI в., поступившая в ГТГ из Антиквариата (Там же Кат. 266 С. 323); икона первой половины XVII в. в Берлинском музее (Elbern, 1970. № 12).

Эсфирь, жена царя Артаксеркса, спасающая народ израильский от истребления, которое грозило ему из-за козней визиря Амана (см. Книгу Эсфирь). Праведные жены появляются и в относительно новом для русского искусства изводе XVII в., с торжественным шествием изводимых из ада праведников⁵⁴.

В провинциях Новгорода такая иконография является крайне редкой⁵⁵. В искусстве Пскова XIV–XVI вв. сюжет «Сошествие во ад» разрабатывался с большой оригинальностью и вниманием⁵⁶, но лишь отдельные псковские иконы обнаруживают сходство с интересующей нас иконографией: к числу общих черт относятся подробное изображение сцен в пещере ада (люди, встающие из гробов, ангелы — в псковской живописи ярко-красные), иногда — сцена утверждения креста⁵⁷. Но в XVI в. в псковской иконописи появляются изображения нескольких ветхозаветных жен — вероятно, в результате знакомства с ростовскими и московскими произведениями⁵⁸.

Тот факт, что и в XIV в., и в период Позднего Средневековья — в XVI–XVII вв. — особый извод «Сошествия во ад» чаще всего встречается именно в северных провинциях, находившихся в сфере воздействия ростовской художественной традиции, указывает на Ростов как на центр, где впервые на Руси появилась и прочно укоренилась эта иконография.

Некоторыми признаками северные иконы XIV в. напоминают произведения «утонувшей культуры». Их сюжеты и иконография, попавшие сюда из центров — преимущественно из Ростова, а отчасти, возможно, из Москвы, — были восприняты совсем особой северной средой, с ее стремлением к яркой, максимально доходчивой форме и четко преподнесенным идеям. Отдельные северные иконы кажутся реликтами, чудом сохранившимися в консервативной культурной среде областей, отделенных от кипящей жизни центра. Депозитарий, заповедник — такие сравнения напрашиваются при знакомстве с местным художественным наследием.

Однако между северными памятниками и теми низовыми произведениями, которые, как правило, формируют комплекс «утонувшей культуры», существует огромное различие. Северные иконы, при всей их провинциальности, несут абсолютно те же функции, которые выполняются иконами во всем православном мире: они формируют образ высшего, небесного мира. Иконы Двинской земли, Вологды и Белоозера — неотъемлемая, органическая часть художественного наследия Северо-Восточной Руси, содержащая драгоценную историко-культурную информацию, которая в какой-то мере восполняет утраты памятников центральных городов

Северные иконы как источник информации
об утраченных художественных памятниках

⁵⁴ Икона «Воскресение Христово, с клеймами страстей» 1692 г., работы Ермолая и Якова Сергеевых, Петра Савина и Семена Карпова, из церкви Иоанна Богослова в Вологде; икона Ивана Маркова «Воскресение Христово, с праздниками» 1702 г., из Спасо-Болотской церкви в Вологде, обе в Вологодском музее (Рыбаков, 1995. Табл. 96, 98).

⁵⁵ Ср. икону XVI в. из Кижского погоста в Музее изобразительных искусств Карелии (см.: Смирнова, 1967. Табл. 45).

⁵⁶ Шалина, 1994/2.

⁵⁷ Ср. икону XV в. во Псковском музее, икону конца XV в. из Троицкого собора в городе Остров (ГРМ), икону конца XVI в. из собрания Рябушинского (ГТГ). См.: [Родникова], 1990. Табл. 30, 72, 146.

⁵⁸ Ср. икону из праздничного ряда Никольской церкви в погосте Любятво (Псковский музей). См.: Там же. Табл. 101.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ СЕВЕРО-ВОСТОЧНОЙ РУСИ В XIII—XIV ВЕКАХ

Значение представленных в книге памятников выступает особенно рельефно, если обратиться к безнадежной для истории русского искусства оценке периода между серединой XIII и серединой XIV в., которую еще совсем недавно, в 1971 г., высказал один из лучших представителей мировой византистики Д.Д. Оболенский: «В истории русского искусства столетие между 1250 и 1350 гг. представляет собою сплошное белое пятно. Монгольское нашествие 1237—1240 гг. привело к колоссальным человеческим потерям, разрушению городов и общему обнищанию всей страны. Князья, чьи владения в большинстве случаев уменьшились в размерах вследствие политической раздробленности, которые к тому же были вынуждены платить большую дань своему татарскому повелителю, уже не имели возможности финансировать крупные художественные проекты. Эта ситуация начала изменяться лишь во второй четверти XIV в...»¹. Однако усилиями целого поколения отечественных историков искусства эта лакуна оказалась заполненной, хотя и не всегда равномерно.

Выводы, которые вытекают из проделанного в книге обзора, носят, на первый взгляд, парадоксальный характер. Вторая половина XIII в. — тот период, который в истории русского искусства, и в особенности искусства Северо-Восточной Руси, считался совершенно темным временем, не внесшим никакого серьезного вклада в художественный процесс, — оказалась, напротив, на редкость продуктивной, породившей яркое явление, чьи отголоски долго держались в провинции. Речь идет об иконописи Ростова и о рефлексах ее стиля в северных провинциях Ростовской епархии и в областях ее культурного воздействия.

Между тем, первая половина XIV в., в том числе вторая четверть столетия, а priori казавшаяся даже пессимистически настроенному Д.Д. Оболенскому плодотворным временем (и, наверное, являвшаяся таковым в действительности), оставила среди сохранившихся памятников очень слабый и расплывчатый след, несоизмеримый с ожиданиями, которые рождаются при чтении летописей, особенно описывающих историю Москвы.

Если от «хронологических» измерений перейти к «географическим», то необходимо констатировать, что в данной работе оказалось два «главных героя» — Ростов и Москва, и, соответственно, два пласта, две основные сюжетные линии — живопись Ростова как древнего художественного центра, сохранившего свою культурную преемственность от домонгольских времен, и живопись Москвы, центра нового княжества, местопребывания митрополита, будущей столицы всей Руси. В отличие от вполне реального иконного наследия Ростова середины XIII — середины XIV в., художественное наследие Москвы первой половины — середины XIV в. до нас почти не дошло. Оно носит в значительной мере «виртуальный» характер и поэтому выступает в книге только как объект осторожной реконструкции. Другие города — Владимир, Муром, Рязань — сохранили слишком мало памятников, чтобы состязаться с двумя главными центрами. Их разрозненные произведения лишь оттеняют общую картину, подчеркивая основные явления.

Заполнение лакуны

Ростов и Москва

¹ *Obolensky, 1971. P. 356. Русский перевод: Оболенский, 1998. С. 382.*

**Особенности иконографии»
Двусторонние иконы**

Кат. № 1

Кат. № 4

Кат. № 2

Кат. № 16

Кат. № 18

Популярность типа Богоматери Умиление

Кат. № № 1, 2

Кат. № № 3, 8, 19

Кат. № 4

Своеобразие иконографии Христа

Кат. № № 10, 18

Кат. № № 7, 21, 22

Сюжетные композиции

Кат. № 23

Кат. № № 26, 27

Кат. № 29

Как сюжеты, так и иконография рассмотренных икон Северо-Восточной Руси в целом отвечают традиции византийского культурного круга, большого «византийского содружества» (выражение Д.Д. Оболенского), неотъемлемой частью которого была Русь. Это уже было отмечено в книге при анализе соответствующих этапов художественного развития края. Итоговый обзор всех сохранившихся произведений обнаруживает некоторые общие особенности русских памятников. Это, прежде всего, довольно большая доля выносных, процессионных икон с изображениями на обеих сторонах. Две из них и были задуманы как двусторонние: это «Богоматерь Федоровская» с изображением неизвестной мученицы на обороте, и «Богоматерь Умиление», на обороте которой представлены свв. Евстафий Плакида и мученица Фекла. Три другие иконы были превращены в двусторонние позже: на обороте «Богоматери Умиление (Страстной)» находилось изображение Ангела-хранителя (впоследствии удаленное), на обороте «Богоматери Одигитрии» из Рязани и сейчас находится композиция «Свв. Константин и Елена» XVII в., а на обороте иконы «Спас Ярое око» в Успенском соборе Московского Кремля остались участки позднего левкаса и следы существовавшей одно время рукояти. Превращение обычных, односторонних икон в двусторонние процессионные свидетельствует об особом почитании таких памятников и лишний раз доказывает то, что до нас дошли, как правило, произведения исключительные, пользовавшиеся чрезвычайной известностью и славой. Кроме того, относительная многочисленность двусторонних икон среди сохранившихся памятников Северо-Восточной Руси указывает на особенности русской религиозной жизни, в которой большую роль играли литийные процессии.

В иконографическом составе произведений есть несколько примечательных черт. Одна из них — преобладание среди богородичных икон типа Богоматери Умиление, к которому относятся «Богоматерь Федоровская», «Богоматерь Умиление (Страстная)», все три иконы Толгского монастыря, изображение на лицевой стороне иконы из Ростова с фигурами Евстафия Плакиды и св. Феклы на обороте. Возможно, в таком предпочтении отразилось не только воздействие иконографии «Богоматери Владимирской», которая была известна в этом крае начиная с середины XII в., но и своеобразный оттенок русской религиозности, в которой значительную роль играли мотивы сострадания, сочувствия, настроения тихой грусти.

Среди икон Христа преобладают, в отличие от византийских произведений, не поясные изображения Пантократора, а композиции с оплечными изображениями и иконы Нерукотворного Спаса. Распространение именно этих иконографических изводов (наряду с изображениями Спаса на престоле, которые часто восходят к древней иконе «Спас Златая риза» из Софийского собора в Новгороде) является характерной особенностью русской иконографии Христа.

Не менее заметно своеобразие русских сюжетных композиций: уподобление Введения во храм сцене предстояния перед Богоматерью, или уникальный извод Сошествия во ад с фигурами нескольких ветхозаветных праматерей и сценами победы над силами ада. Заботливое сохранение редких изводов, имеющих византийское происхождение, но не сохранившихся в самом византийском искусстве (например, один из вариантов Сошествия во ад), в искусстве Северо-Восточной Руси сочетается с самостоятельной переделкой других иконографических типов. Это сказалось не только в упомянутом «Введении во храм» из погоста Кривое, но и в миниатюрах ростовских и московских рукописей. В иллюстрациях византийских и южнославянских манускриптов не удается найти столь оригинальной трактовки миниатюры с Иоанном Богословом и Прохором, как в Федоровском Евангелии: с пояснительным текстом, сопровождающим укрупненную фигуру Прохора, вероятно соименного заказчику рукописи, и с изобретательным обрамлением композиции в виде храма, контур которого заполнен роскошным орнаментом. Не имеет аналогий

и выбор мотивов для иллюстраций Сийского Евангелия, а также трактовка обеих сцен — «Поклоения волхов» и «Прощания Христа с учениками».

Отмеченные особенности указывают на усиливающееся своеобразие русской культуры, на формирование в ней национальных черт, на свободное, непринужденное преломление ею традиционных мотивов и элементов Русь, прошедшая через тяжелые испытания XIII в. и прожившая какое-то время почти отрезанной от Византии, накопила опыт самостоятельной и независимой интерпретации византийских традиций. Русские версии традиционных иконографий свидетельствуют о разнообразии локальных оттенков в богатом мире православной культуры поздневизантийского периода.

В рассмотренных произведениях есть еще один круг особенностей, которые в каждом конкретном случае кажутся случайными. Однако, собранные вместе, они воспринимаются как следы определенного процесса. Речь идет о встречающихся в русских произведениях мотивах западноевропейского искусства. В иконе «Богоматерь Умиление на престоле» (ГТГ) это деформация пропорций, придающая изображению особую выразительность, укрупненная голова Богоматери, изощренные гибкие контуры ее фигуры, абрис длинных изогнутых пальцев — признаки, напоминающие об искусстве средневековой Италии, в частности, о живописи Дученто. Высокий, многоярусный престол, изображенный в этой иконе, принадлежит к тому типу, который в XIII в. был более характерен для западноевропейского искусства, чем для произведений византийского круга. Обращаясь к другим произведениям, отметим архитектурный фон в иконе «Введение во храм» из погоста Кривое: не только структура, но и окошечки в виде круглых люкарн напоминают о западноевропейских образах. В обеих иконах «Состшествие во ад» из северной Дученто Пелтасы звучат отчетливые, хотя и видоизмененные иконографические мотивы западноевропейского происхождения (в одной из икон — фигура Каина, в обеих — наглядное изображение борьбы доброго и злого начал, фигуры ветхозаветных жён).

Иконографические и стилистические признаки, восходящие к искусству Западной Европы, можно встретить и в произведениях других русских центров середины XIII — середины XIV в. В иконе «Св. Никола» 1294 г. в Новгородском музее это особенности фелони святителя с разрезами по бокам, рисунок его рук, обилие орнамента². В новгородской иконе «Спас на престоле, с избранными святыми на полях» (ГТГ) это «романский» рисунок рукава на правой руке Христа³. В псковской иконе «Илья пророк в пустыне, с житием» из погоста Выбуты (ГТГ) ассоциации с западноевропейским искусством вызывают персонажи в клеймах, чьи патетические позы напоминают приемы романской живописи⁴.

Перечисленные особенности вряд ли можно объяснить непосредственными культурными контактами Руси с западноевропейским миром. Такие контакты, бесспорно, существовали, но их результаты сказывались по преимуществу в области архитектуры и декоративного искусства⁵. Между тем, в сфере живописи было больше регламентации догматического характера. Поэтому новшества в этой сфере, за исключением малозначительных деталей, вряд ли могли проникать в живопись православного круга по инициативе мастеров периферийных регионов, включая Русь. Между тем, именно в XIII в. сложились уникальные взаимоотношения между западноевропейским и византийским культурным миром. Скорее всего, элементы

Кат. № 30

Преломление традиций

Мотивы западноевропейского искусства

Кат. № 1

Кат. № 23

Кат. № № 26, 27

Пути контактов

² Смирнова, 1976/2. Кат. 5

³ На это обратила мое внимание покойная греческая исследовательница С. Пападаки-Окленд. Об иконе см.: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 18

⁴ Там же. Кат. 26.

⁵ Лазарев, 1978/2. С. 227–296. Об отдельных проблемах см., например: Максимов, 1960; Седов, 1997. С. 393–412.

Новые качества образа.
Художественный идеал

западноевропейского искусства проникли в русские произведения середины XIII — середины XIV в. через посредство Византии.

Каково место иконописи Северо-Восточной Руси середины XIII — середины XIV в. в истории древнерусской и византийской живописи? Трагедия татарского нашествия 1230—1240-х годов нанесла огромный ущерб русской культуре. Изменилась поэтическая основа русской иконописи, стали угасать гармоническая созерцательность и музыкальная согласованность, присущие искусству домонгольской поры. Образ стал более резким и обобщенным. Значение местного искусства второй половины XIII в., известного нам преимущественно по произведениям Ростова, состоит в сохранении культурной преемственности, удержании традиции, противостоянии обрушившимся бедствиям, которые грозили стереть эту традицию с лица земли. В местной иконописи складывается новый художественный идеал, в котором отражаются сложившиеся условия культурной жизни и продолжаются тенденции, намечавшиеся еще в предмонгольскую пору. Это искусство могучих образов, ярких красок, крупных форм. Оно стремится к выявлению основной идеи и избегает нюансов (хотя не в той степени, к какой пришли новгородские иконописцы этого же времени). Мастера предпочитают обобщенность контуров, сопоставление эго окрашенных, широких цветовых плоскостей. Колорит скульп: главную роль в нем играют синий, красный, изумрудно-зеленый и пурпурно-коричневый цвета, с использованием ослепительно яркой желтой краски (так называемого аурингмента). При всей простоте цветовой гаммы, испытываешь глубокое наслаждение, долго любишь ее сочетаниями, особенно глубоким оттенком синего рядом с киноварью, которая часто имеет какой-то интенсивный, необычно густой, почти вишневый тон.

Крупные, массивные фигуры святых, изображенных на иконах, их молодые лица, полные румяные щеки и сверкающие глаза создают образ физической мощи, здоровья и душевной цельности. Во многих случаях взгляды святых направлены чуть вверх, словно к небесам, а подбородки подняты, что сообщает лицам выражение решительности. Персонажи икон воспринимаются как надежные защитники и безотказные заступники христианского мира.

Иконы Северо-Восточной Руси второй половины XIII в. в своей монументальности и особой экспрессией вызывают много ассоциаций с некоторыми византийскими произведениями XI в. и с памятниками романской живописи. Но решающую роль в сложении их образа сыграла историческая реальность: локальная русская традиция, местные вкусы, активно проявившиеся благодаря обстоятельствам того времени. Непокоримость духа, негибкая твердость веры — качества, присущие образам создававшихся в тот период икон, — должны были импонировать герою, которые, согласно гиперболам воинских повестей, могли сражаться «един с тысящею, а два — с тмюю»⁶. Архангелы и святые в иконах подобны русским князьям, как их рисуют повести: «...лицем красны, очима светлы, взором грозны, паче меры храбры, сердцем легкы...»⁷. Как повествуют литературные произведения XIII в., святые оказывают русским воинам реальную помощь в сражениях. Согласно Житию Александра Невского, княжескому союзнику и помощнику, ижорцу Пелгусию перед битвой было видение: он увидел на море веселную ладью, в которой стояли святые мученики Борис и Глеб «в одеждах чръвленых, и беста руки дръжаша на рэмех. ... Рече Борис: «Брате Глебе, вели грести, да поможемь сроднику своему князю Александру»⁸. Запросы конкретной действительности, чаяния и надежды русской среды — княжеской верхушки и широких слоев населения — повлияли на характер русской живописи и придали ей неповторимый отпечаток.

⁶ Повесть о разорении Рязани, 1997. С. 144, 148.

⁷ Там же. С. 152.

⁸ Житие Александра Невского, 1997. С. 360.

Русская традиция. Местные вкусы

Образ и стиль, сложившиеся в живописи Северо-Восточной Руси во второй половине XIII в., долго сохраняли свою актуальность для культуры края. В искусстве первой половины — середины XIV в., несмотря на возобновление русско-византийских связей, обогащение художественных средств и психологической характеристики, продолжают звучать описанные интонации. Они чувствуются в «Спасе» с ослепленным изображением из Успенского собора Московского Кремля, в «Вознесении пророка Ильи», в «Св. Николе» из Мурома, «Богоматери Умиление Толгской» («Толгской Третьей»), в миниатюрах рукописей. Особенно долго эти героические интонации сохранялись на Севере, в народной среде, удерживаясь даже в некоторых иконах второй половины XIV в.

Традиции русской живописи второй половины XIII в., в том числе того варианта, который сложился в Северо-Восточной Руси и представлен по преимуществу иконами Ростова, сыграли большую роль в развитии русского искусства на более поздних этапах. Наиболее явственно это ощущается в новгородской иконописи XV в., с ее яркостью, активностью, мужественной решительностью персонажей. Но традиции второй половины XIII в. отразились даже в искусстве, которое, казалось, бы принадлежит к совсем другому художественному миру, — в идеальной и гармоничной иконописи Москвы XV в., включая такие ее шедевры как Звенигородский чин и «Троица» Андрея Рублева. Здесь мы снова находим обобщенные контуры, ясно читающуюся композицию, интенсивную и ровную окраску широких поверхностей.

Среди рассмотренных произведений, помимо ростовских икон второй половины XIII в. с их монументальными формами и героической интонацией образа, есть еще одна категория памятников, исключительно важная для понимания преемственности русских традиций. Это иконы, которые выделяются удивительной сердечностью выражения даже среди русских произведений, как правило наделенных непосредственностью и задушевностью. Такие памятники могут относиться к разным стилистическим течениям и находиться не внутри художественной эволюции, а как бы над нею. Среди произведений XIII в. это, например, икона «Богоматерь Печерская-Свенская» (ГТГ) с ласковыми ликами преподобных Антония и Феодосия. К той же категории относится «Сошествие во ад» первой трети XIV в. из погоста Чухченема (ГТГ), где представлена беседа Христа с Адамом, которую благоговейно созерцают остальные участники сцены. В произведениях такого рода, несмотря на все условности художественного языка, открывается пронзительный и человеческий смысл изображенного.

Начиная со второй половины — конца XIV в. политическая и культурная ситуация в землях и княжествах, чье искусство было рассмотрено в этой книге, значительно изменилась. Их следовало бы, наверное, называть уже среднерусскими, центрально-русскими землями, поскольку все они располагались вокруг Москвы, ставшей бесспорным центром Руси, а факт их расположения к северо-востоку от Киева потерял свою актуальность. Роль ведущего культурного центра полностью взяла на себя Москва, тогда как культура окружающих областей приобрела во многом провинциальный характер. Но и в этот период там можно обнаружить «прорывы» в мир образов, которые встречались нам ранее. Таков, например, лик св. Бориса в иконе «Свв. Борис и Глеб, с житием» из Борисоглебской церкви в Запрудях в Коломне (ГТГ)⁹. В подобных произведениях, наряду с другими, где эти качества

Кат. № 10

Кат. № 11

Кат. № 15, 19

Наследие искусства XIII—XIV вв. в русской иконописи XV в.

Кат. № 12

Искусство Москвы и наследие Северо-Восточной Руси

⁹ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. № 58. Несмотря на то, что Коломна, откуда происходит памятник, уже в первой половине XIV в. оказалась под властью Москвы, икона так сильно отличается от московских произведений конца XIV — XV в., что ее невольно хочется связать или с традицией раннемосковского искусства (первой половины — середины XIV в.), или с художественным наследием Рязанского княжества, в состав которого Коломна входила ранее.

выражены не столь ярко¹⁰, сказывается тот оттенок русского религиозного чувства, задушевного, искреннего и добросердечного, который в XIV в. был связан с деятельностью преподобного Сергия Радонежского.

Предположения об особенностях русской религиозности, выдвинутые Г.П. Федотовым на основании памятников письменности¹¹, находят себе подтверждение в образах иконописи.

Как известно, особенности русского православия и церковной жизни Руси XV в. во многом были определены, с одной стороны, византийскими богословскими спорами XIV в. и победой учения святителя Григория Паламы¹², с другой — русским духовным наследием и традициями, заложенными преподобным Сергием Радонежским¹³. Плоть от плоти духовной жизни Руси, русская живопись XV в. впитала в себя не только образные основы позднепалеологовского искусства и новую волну византийского классицизма рубежа XIV и XV вв., но и местное художественное наследие. Образы русской иконописи трагической «татарской» поры с их отчетливой нравственной составляющей, то героически яркие, то полные сострадания, сочувствия, сердечной участливости, внесли свой вклад в формирование русской культурной традиции.

Развитие русской живописи в XIII—XIV вв., при всей важности ее контактов с художественным миром «византийского содружества», частью которого являлась Русь, определяется не только ими, но и собственным, накопленным к этому времени культурным фондом, который сложился из византийских основ и уже немало местного опыта. В отличие от византийских импульсов, то усиливавшихся, то ослабевавших, именно собственная линия обеспечивала слитность и единство художественного развития.

Разумеется, в этой линии остаются участки и этапы, которые мы, по объективным причинам, знаем недостаточно. Но не существует таких хронологических отрезков, когда бы «время остановилось» и художественная жизнь полностью бы замерла. Она сохранялась то в виде тонкого ручейка, как в Ростове второй половины XIII в., то, как в первой половине XIV в., — в виде потоков в нескольких руслах, к сожалению, подающихся нашему изучению не в той мере, в какой хотелось бы. Преемственность между русским искусством домонгольской поры и конца XIV—XV в. прослеживается не только по памятникам Новгородца, но и по произведениям Северо-Восточной Руси, причем с не меньшей степенью отчетливости. В этой цепи исторического развития нет разломов и распавшихся звеньев. Несмотря на крайне малое количество произведений, сохранившихся от столетия между серединой XIII и серединой XIV в., их рассмотрение убеждает в целостности истории русской культуры.

Русь и художественный мир
«византийского содружества»

Преемственность развития.
Целостность истории русской культуры

¹⁰ Например, «Богоматерь Умиление Подкубенская» (кат. № 13), «Св. Никола» из Муромца (кат. № 15) и др.

¹¹ Федотов, 1960 (перездано: М., 1990); Федотов, 1966.

¹² Мейндорф, 1990. С. 147—176.

¹³ Топоров, 1998.

ΚΑΤΑΛΟΓ

ПРЕДИСЛОВИЕ К КАТАЛОГУ

Состав произведений

Атрибуция большинства произведений, включенных в состав каталога, основана на их точно документированном происхождении из храмов и монастырей Северо-Восточной Руси. Принадлежность этих памятников к рассматриваемому периоду — от середины XIII до середины XIV в. — подтверждается их стилистическими признаками, а также данными иконографии и историческими сведениями.

В уже опубликованных томах серии «Центры художественной культуры средневековой Руси»¹, особенно в посвященных иконописи, рассматривались многочисленные произведения из частных собраний, лишенные сведений о происхождении из какого-либо конкретного храма. В отличие от этих томов, в настоящее издание включены лишь три подобных памятника (*кат. №№ 11, 20, 25*). Во всех трех случаях иконы помещены в наш каталог на основании данных стиля. Есть сведения, что три другие иконы, также находящиеся в частных собраниях (*кат. №№ 24, 26, 27*), происходят из рассматриваемого региона.

Серьезные атрибуционные трудности связаны с тремя иконами, хранящимися в Успенском соборе Московского Кремля (*кат. №№ 10, 17, 18*). Как известно, туда, особенно в XVI в., привозили иконы из разных русских городов². Все три произведения принято считать московскими. Включая эти иконы в данный каталог, мы допускаем возможность их создания в каком-либо другом центре (например, в Новгороде).

Учитывая незначительность количества сохранившихся икон Северо-Восточной Руси, мы включаем в каталог три лицевые рукописи, миниатюры которых расширяют представление о живописи этого региона. Создание Сийского Евангелия (*кат. № 30*) в одном из интересующих нас центров, а именно в Москве, засвидетельствовано вкладной записью. В случае с Оршанским Евангелием (*кат. № 31*) факт изготовления рукописи в книгописной мастерской Ростова устанавливается по палеографическим и кодикологическим признакам, а атрибуция более поздних миниатюр производится на основании их стилистических признаков. Что касается Федоровского Евангелия (*кат. № 29*), то из двух существующих точек зрения на место его создания — Ростов или Тверь, — первая кажется нам более предпочтительной. Ниже приводится перечень икон, которые принято связывать с искусством Северо-Восточной Руси середины XIII — середины XIV в. Они не включены в данный каталог по хронологическим и атрибуционным соображениям или в связи с плохой сохранностью.

1. «Спас на престоле» («Великомученик Никита на престоле»?). ГТГ, инв. 28763 (*илл. с. 170*). Размер 116 × 87. Происходит из церкви Свв. Козьмы и Дамиана в Ростове. Поверх первоначальной живописи, по новому грунту во второй половине XIV в. была исполнена композиция «Троица»³. В двух пробных расчистках видна древняя живопись: часть лица, в том числе левый (от зрителя) глаз и пряди волос, а на другом участке — розовый хитон и узкая драпировка синего гиматия, перекинутая через плечо. В. И. Антонова считала, что на иконе был представлен неизвестный святой, и датировала его изображение XII в., а позже — 1207 г.⁴ По мнению Г. В. Попова, это произведение «приблизительно середины XIII в.» изображает Спаса на престоле. На наш взгляд, небольшие участки первоначальной жи-



Спас на престоле (Великомученик Никита на престоле?).
Фрагмент композиции второй четверти — середины XIII в.
под изображением Троицы XIV в. ГТГ

³ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 43 (автор текста Н. В. Розанова).

⁴ Антонова, Минея, 1963. Т. 1. Кат. 166; Антонова, 1976. С. 161.

¹ См. их перечень в разделе «От автора», с. 5.

² Маханько, 1998. С. 112–142.



Великоученик Никита на престоле
Икона XIV (?) в., с поздними поновлениями. ГТГ

живописи не позволяют определить сюжет иконы. На ней мог быть представлен как Спас на престоле⁵, так и святой мученик, поскольку иконография мучеников на престоле была достаточно хорошо известна русским мастерам⁶. Что касается черт лика изображенного персонажа, то он похож на мученика Никиту, который, как известно, по внешнему облику напоминает Христа. В русской иконописи встречаются изображения св. Никиты на престоле. Такова икона ГТГ, поступившая в 1930 г. из ГИМ⁷, живопись которой сильно поновлена, но, возможно, в основе восходит к XIV в. (илл. с. 171).

Узкая полоса гиматия на плече, как отметил Г.В. Попов, изредка встречается в изображениях Спаса на престоле⁸. Укажем, что аналогичный мотив, восходящий к византийскому искусству XII в., присутствует и в иконе св. Димитрия Солунского из Дмитрова. Уточнить датировку ростовской иконы по раскрытым участкам живописи не представляется возможным. Изобразительные приемы (трактовка глаз, румянец, белила вдоль гребней драпи-

⁵ Попов, 1979 С. 44.

⁶ Помимо иконы начала XIII в. (около 1212 г.) с изображением Димитрия Солунского из Дмитрова (ГТГ), напомним об одноименной иконе, написанной в XVI в. и поновленной в 1709 г., из Димитриевской церкви Дымковской слободы (Великоустюжский музей, см.: Бросова, 1986 С. 107–120). Композиции с фигурой св. Димитрия на престоле известны в мелкой пластике (каменная икона XII в. из собрания графа А.С. Уварова, ГИМ. См.: Николаева, 1983 Кат. 70. Табл. 14–1) и в изображениях на печатах.

⁷ ГТГ, инв. 14666. Размер 80,5 × 71,5. Икона не вошла в каталог: Антонова, Мнев, 1963. Е.Ф. Каземская считала ее северным памятником XV в.

⁸ Например, в итальянской иконе XII в. из собора в Сутри (область Лацио). См.: *Belli d'Elia*, 1994 P. 373. Fig. 493.

ровок) позволяют отнести памятник ко второй четверти — середине XIII в., когда были созданы, например, «Спас Вседержитель» из села Гавшинка близ Ярославля (Музей им. Андрея Рублева), новгородская двусторонняя икона с изображением Богоматери Знамение и неизвестной мученицы (Музей-квартира П.Д. Корина)⁹, миниатюры Спасского Евангелия (Ярославский музей-заповедник, инв. 15690¹⁰). Поскольку икона ГТГ была создана ранее рассматриваемого в книге периода, она не включена в наш каталог.

Об изображении под ростовской «Троицей» см. также с. 33. 2. «Богоматерь Одигитрия» Ярославский художественный музей, инв. И-1210 (илл. с. 171). Размер 112 × 65. Из церкви Рождества Богородицы в Ярославле (ранее полагали, что она происходит из Мологицкого Афанасьевского монастыря). Икона считается памятником конца XIII — начала XIV в.¹¹. Она



Богоматерь Одигитрия.
Икона второй половины — конца XIV в.
Ярославский художественный музей

⁹ См. о них: Смирнова, 1988/2; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995 Кат. 11.

¹⁰ Сводный каталог, 1984 Кат. 199. См. также с. 33; илл. с. 32.

¹¹ См.: Антонова, 1976 С. 258–270; Гусева, 1986 С. 24, 26, 28. Илл. с. 21; Ярославский художественный музей, 2002 Кат. 3.

действительно сильно отличается от русских изображений Богоматери Одигитрии конца XIV в. и более позднего времени удлиненным форматом доски, белыми одеждами младенца Христа, его узорчатой рубашечкой, рисунком мафория Богоматери. Вероятно, произведение является репликой какого-то более древнего образца. Сильная стертость красочного слоя препятствует точной датировке памятника. Однако характер прозрачной карнации, контраст тяжелых и подчеркнуто хрупких форм (ср. запястья Богоматери), тонкие заостренные пальцы Богоматери убеждают в том, что икона была исполнена не ранее, чем во второй половине — конце XIV в., т.е. позднее того периода, который рассматривается в нашей книге.

3. «**Богоматерь Умилене Владимирская**». Владимиро-Суздальский музей, инв. В 6300/29 (илл. с. 172)¹². Размер 38 × 26. Из Покровского монастыря в Суздале. После раскрытия в ЦХРМ в 1965 г. икона была датирована началом XV в.¹³ Однако В. Д. Сарабянов (устное сообщение) обоснованно отметил в этом произведении признаки искусства более раннего периода, конца XIII — первой половины XIV в.: силуэт фигуры, словно сжатой с боков, а также крупные черты и очень насыщенный цвет ликов со смугловатой карнацией и широкими ярко-красными губами. Трагичность кистей рук с тонким рисунком и прозрач-

ными охряными плавями вряд ли может служить аргументом для слишком поздней датировки иконы, поскольку их живопись сильно отличается от остального изображения и, вероятно, является вставкой, сохраненной при реставрации. Тем не менее рисунок фигуры младенца Христа и тонкий золотой ассист на его гиматии не позволяют отнести икону к концу XIII — началу XIV в. Наиболее вероятно, что это архаизирующее произведение, выполненное в одном из художественных центров Северо-Восточной Руси ближе к концу XIV в.

4. «**Св. Никола**» (с поясным изображением). ГТГ, инв. ДР-47. Размер 114 × 74. Поступила из Ярославского музея. Икона обычно датируется первой половиной XIV в.¹⁴ Нагруженная, уплотненная композиция, массивный торс святого, крупные черты лика свидетельствуют в пользу такой датировки. Однако некоторая аморфность структуры, особенно заметная в трактовке лика, небольшая кисть благословляющей руки, тонкие пальцы скорее говорят о более позднем времени создания иконы — второй половине — конце XIV в.

5. «**Богоматерь Одигитрия**». ГТГ, инв. ДР-28596. Размер 86 × 68. Из собрания С. П. Рябушинского¹⁵. Икона явно принадлежит к искусству Вологды и многими авторами датируется второй половиной XIII в. Однако, судя по признакам стиля и образа (смягченность выражения лика Богоматери, особенности рисунка), икона создана в конце XIV в., что подтверждается и палеографическим анализом надписи на полях. Памятник похож на икону «Богоматерь с младенцем на престоле», с предстоящими свв. Николой и Климентом» (кат. № 28), но исполнен позже. Богоматерь Одигитрия, как и «Св. Никола, с житием» из Каргача (ГТГ), являются поздними отголосками северной иконописи первой половины — середины XIV в., которая, в свою очередь, опиралась на художественную традицию Ростова.

6. «**Свв. Борис и Глеб**». ГРМ, инв. ДРЖ 2117 (илл. с. 173, 174). Размер 142,5 × 94,5. Из собрания Н. П. Лихачева. Это произведение, впервые раскрытое еще в 1908–1910 гг., получило широкую известность и многократно упоминается в научной литературе¹⁶. Происхождение иконы неизвестно. Вероятно, лика, продавшие ее Н. П. Лихачеву, намеренно сообщали об этом противоречивые сведения (якобы приобретена в Москве, во Мстёре, привезена «из пределов Мезени и Печоры», т.е. с Севера)¹⁷. Памятник относили к XIII в., затем к началу или первой половине XIV в. и обычно рассматривали как произведение «среднерусского» искусства. После того, как в процессе повторной реставрации, осуществленной С. И. Голубевым в ГРМ в 1979–1987 гг., были открыты новые участки первоначальной живописи, а грубые вставки и тонировки заменены более деликатными, икону датировали серединой XIV в. и относили к искусству Москвы на основании исключительно высокого качества ее живописи¹⁸.

В свете современных представлений о византийской и русской живописи XIV в. принятая датировка иконы представляется неудовлетворительной. Стилистические признаки не позволяют сблизить икону ни с единственным бесспорно московским произведением,



Богоматерь Умилене Владимирская
Икона второй половины — конца XIV в.
Владимиро-Суздальский музей

¹² Искусство земли Владимирской, 2002. Кат. 1. Датирована концом XIV — началом XV в., отнесена к искусству Суздаля.

¹³ Ростово-суздальская школа, 1967. Кат. 44. Илл. с. 52. См. также: Шенникова, 2003. С. 160–162. Примеч. 29 (с. 176).

¹⁴ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания. 1995. Кат. 42.

¹⁵ Там же. Кат. 50: Галаченко, 1997. С. 116–127.

¹⁶ Из коллекции, 1993. Кат. 33 (с обширной библиографией).

¹⁷ Голубев, Лауринц, 1987. С. 6.

¹⁸ Там же. С. 6–7; Из коллекции, 1993. Кат. 337.



Свв. Борис и Глеб. Икона второй половины — конца XIV в. ГРМ

созданным около середины XIV в., — миниатюрами Сийского Евангелия 1340 г. (кат. № 30), ни с какими-либо другими русскими памятниками первой половины или середины столетия. Некоторые художественные особенности иконы «Свв. Борис и Глеб» указывают на ее сходство с произведениями последней трети — конца XIV в. Фигуры святых князей — бесплотные, лики аскетичные, узкие, со впалыми щеками и близко поставленными глазами, головы небольшие, на довольно тонких шеях. Спрявленные линии создают угловатый композиционный рисунок, в котором подчеркнуты острые клинья плащей и согнутых локтей. В этот ритм включаются даже такие детали как локони князя Глеба с их пружинистыми очертаниями и заостренными кончиками. Хотя острые контуры фигур характерны уже для фресок 1363 г. в новгородской церкви Успения на Волотове, там этот прием соединялся с активной пластической лепкой форм. Между тем в иконе из собрания Н.П. Лихачева заостренный рисунок сочетается с подчеркнуто плоскостными формами и воспринимается как стилизация. В иконе ГРМ все очертания сильно обобщены и даже упрощены, формы кажутся плоской аппликацией. Иногда создается впечатление, что художник фиксирует на плоскости фона ассиметричный силуэт формы, остановившейся в своем движении. Это особенно заметно в рисунке волос князя Бориса. Похожий мотив встречается в шитом воздухе 1389 г. (ГИМ) с изображением Спаса Нерукотворного, ангелов и святых (ср. абрис центрального изображения, илл. с. 155)¹⁸. Тенденция к спрявлению и заострению контуров обнаруживается в целом ряде произведений конца XIV в. (ср., например, иконы Высоцкого чина, осо-



Свв. Борис и Глеб. Фреска церкви Спаса на Князеве в Новгороде, 1380 г. Копия Л.А. Дурново. 1916 г. ГРМ

бенно «Иоанна Предтечу» в ГРМ²⁰, «Деисус со св. Николой и неизвестным святым» в Национальном музее в Стокгольме, илл. с. 175²¹). Однако в иконе из собрания Н.П. Лихачева эта тенденция проявилась значительно сильнее, в том числе из-за очень умеренной, еле заметной моделировки рельефа. Благодаря последней особенности памятник напоминает произведения шитья конца XIV в., где, в силу специфики этого вида искусства, рельеф передается лишь намеком (кроме упомянутого воздуха 1389 г., ср. перлуну с деисусным чином и евангелистами в Новгородском музее²²).

Рисунок складок, хотя и очень слабо выраженный, также ассоциируется с приемами второй половины — конца XIV в. Вертикальные «каннелюры», как на хитонах обоих князей (особенно Глеба), можно видеть во многих произведениях этого времени, в том числе в росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде, включая изображение Владимира, Бориса и Глеба²³. Складки синего плаща Бориса на иконе ГРМ скрыты плоским и густым золотым орнаментом, но, приглядевшись, можно заметить, что они узкие, словно образованные тонкой тканью, и ложатся прямыми линиями, которые сходятся под острым углом, в соответствии с приемами искусства конца XIV в. Вместе с тем, отдельные особенности иконы ГРМ — например, гибкий плавный абрис плеч князя Бориса, напоминающий профиль перевернутой чаши, — заставляют вспомнить мотивы русской живописи рубежа XIV—XV вв. Карнация ликов — сплавленная, с розовым оттенком, — также напоминает «вохрене» икон этого времени.

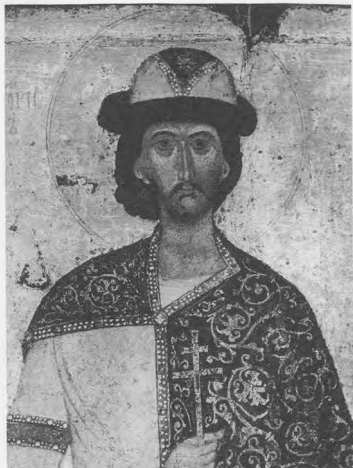
¹⁸ Маясова, 1971. Табл. 5.

²⁰ Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 51/3.

²¹ Abel, *Мног.*, 2002. Cat. 38.

²² Маясова, 1971. Табл. 2, 3.

²³ Лифшиц, 1987. Табл. 267.



Св. Борис. Деталь иконы «Св. Борис и Глеб». ГРМ



Св. Глеб. Деталь иконы «Св. Борис и Глеб». ГРМ

Необычайно интенсивный колорит иконы ГРМ основан на сопоставлении широких и очень ярких красочных поверхностей, каждая из них закрашена одним чистым и сильным тоном с незначительными градациями в виде прозрачных высветлений, рефлексов и легких теней. Подобное колористическое решение абсолютно нехарактерно для живописи конца XIV в. и напоминает о стиле русской иконописи XIII в. (преимущественно второй его половины) и отчасти раннего XIV в. Однако в иконе «Борис и Глеб» древние приемы не цитируются, а воспроизводятся в модифицированном виде. Благодаря хрупкости форм и ломкости их очертаний яркий и густой цвет не утяжеляет фигуры: по сравнению с массивными одеяниями в иконах XIII — раннего XIV в. его функция оказывается в большей степени символической и декоративной. Отличаются и оттенки красок. Среди сохранившихся русских произведений XIII — первой половины XIV в. нет примеров столь масштабного использования драгоценного лазурита и подчеркнутого любования глубиной его оттенка. Необычен цвет хитона Глеба. По сравнению с более ранними памятниками, в которых «пурпурные» одежды имеют скорее красноватый, теплый оттенок, в иконе «Борис и Глеб» использован более холодный тон: вероятно, в составе красочной смеси здесь присутствует больше синего. Специфику памятника из ГРМ подчеркивает его сравнение с более ранними иконами, изображающими святых Бориса и Глеба в рост. В иконе из Савво-Вишерского монастыря (Музей рус-

ского искусства в Киеве)²⁴, созданной во второй половине XIII в. (белильные пробыла на ликах относятся к XIV в.²⁵), как и в иконе первой половины XIV в. из новгородского Зверина монастыря (ГИМ)²⁶, ощущается массивность, плотность форм. Трактовка ликов в обеих иконах создает впечатление шарообразной, выпуклой формы. Между тем в иконе ГРМ фигуры выглядят эфемерными, невесомыми. Тщательная прорисовка нижнего края одежд, благодаря которой видны четыре «слоя», параллельных плоскости фона (передний край хитона, ноги, задний край хитона с красной подкладкой, подол плаща), образует лишь намек на пространственную структуру, будучи условным сочетанием хрупких пластинчатых форм.

Косвенные основания для датировки памятника дает его иконография. В сохранившихся произведениях XII — первой половины XIV в. святые князья изображаются в одинаковых позах: каждый держит перед собой в правой руке крест, а в левой — меч²⁷. Отклонения от этой схемы появляются во второй половине XIV в. Во фресках церкви Успения в Володове 1363 г. Борис и Глеб были представлены с крестами, но без мечей²⁸. В росписи церкви Спаса на Ковалеве 1380 г. святые изображены в разных позах: Борис отводит левую руку в сторону Глеба и упирает конец меча в землю, а Глеб простирает к Борису правую руку, в которой держит крест²⁹ (илл. с. 173). Икона из собрания

²⁴ Исключением является каменная икона XIII в. из Солотчинского монастыря (Рязанский музей-заповедник), на которой князья изображены в одинаковых позах, но слегка поворачивают друг к другу головы. См.: Николаева, 1983. Кат. 30. Табл. 5–1, 6–7.

²⁵ Воронья, 1989. Кат. 139, 140.

²⁶ Греков, 1987. Табл. 103.

²⁴ Попов, 1993. Кат. 1.

²⁵ Голубев, Пелюкина, 1986. С. 100–104.

²⁶ Смирнова, 1976/2. Кат. 7. Князюкова, 1988. Табл. 1–3.

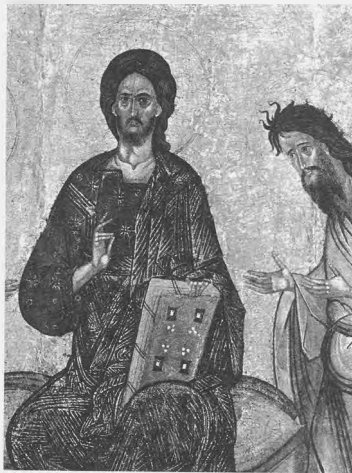
Н. П. Лихачева похожа именно на фреску Ковалева, хотя иконописец изобразил Глеба в традиционной позе. В результате изменения иконографии единство святых братьев подчеркивается уже не тождественностью поз, а сближением силуэтов: контур фигуры Бориса как бы втекает в силуэт Глеба. Отметим редкую особенность иконы ГРМ, на которую обратил внимание С. И. Голубев: Глеб не сжимает меч, а легко, без усилий, словно задумавшись, придерживает перекрестье рукоятки указательным пальцем³⁰.

Давний признак иконографии Бориса и Глеба — богатая орнаментация княжеских одежд. Орнамент в иконе из собрания Н. П. Лихачева отчасти повторяет более ранние формы. Прототипами сердцевидных мотивов на красных одеяниях — хитоне Бориса и плаще Глеба — являются орнаменты одежд Бориса и Глеба на фреске собора Снетогорского монастыря в Пскове (около 1313 г.) и украшения хитона св. Бориса на фреске церкви Спаса на Ковалеве. В последнем случае плащи обоих братьев украшены изображениями двуглавых орлов, заключенных в круги, — мотив, который, скорее всего, указывает на аристократическое происхождение святых князей. В иконе из собрания Н. П. Лихачева также использованы зооморфные элементы: на хитоне Глеба серебром изображены львы (или пантеры) и большие птицы, причем иногда они представлены симметрично, попарно, по сторонам растений. Подобные орнаментальные мотивы широко известны в русской художественной традиции, и в том числе в искусстве XIV в. Но растительные формы иконы «Борис и Глеб» имеют несколько более сложный рисунок, чем орнамент произведений первой половины — середины XIV в. Что же касается изображений животных и птиц, то они сильно отличаются от соответствующих мотивов искусства XIV в. Их позы более свободны, а рисунок лишен упругости и напряжения. Эти изображения несколько напоминают зооморфные инициалы московских рукописей около 1400 г. (Евангелий Кошки, Хитрово, Успенского собора), хотя и не идентичны им.

В изображениях Бориса и Глеба, относящихся к XIII—XIV вв. (фрески собора Снетогорского монастыря и церкви Спаса на Ковалеве, иконы с фигурами в рост в киевском Музее русского искусства и в ГИМ, икона «Св. Борис и Глеб на конях» в Новгородском музее), святые представлены как храбрые защитники Русской земли, «мечи обоюдоострые» (по выражению Сказания о Борисе и Глебе, составленного в XI в.). Братья выглядят идентично, «симметрично» друг другу, в их облике подчеркнута мужественная сила.

Во второй половине — конце XIV в. появляются композиции с совсем иной интонацией: святые князья готовы к страданиям во имя Христа, их умиленные лица просветлены подвигом мученичества (иконы ГТГ «Св. Борис и Глеб на конях» из Успенского собора Московского Кремля и «Св. Борис и Глеб с житием» из Коломны; илл. с. 321).

Икона из коллекции Н. П. Лихачева по композиционному рисунку примыкает к памятникам первой группы, но отличается от них по содержанию. В ней воплощена тема идеального мира, в котором пребывают святые страстотерпцы, тема небесной красоты и благоустроенности, божественной гармонии и сияющего света. Золотой фон, золотые и серебряные узоры, глубокий синий тон плаща Бориса и рефлексы этого тона на одежде



Спас на престоле и Иоанн Предтеча. Деталь иконы «Десятуиный час со св. Николаем и неизвестными святыми». Конец XIV в. Стокгольм, Национальный музей

Глеба, роскошный растительный орнамент и композиции с птицами по сторонам «древа жизни» создают образ рая и символизируют небесный свет.

В искусстве византийского круга второй половины XIV в. встречаются произведения, для которых, как и для иконы ГРМ, характерна царственная красота персонажей, роскошь негнущихся придворных одежд, условность ломких линий. Такова, например, икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Бачковского монастыря, хранящаяся в Национальном художественном музее в Софии³¹. Однако болгарская икона теснее связана с палеологовским искусством, и ее формы не столь стилизованы (илл. с. 209).

Значительные повреждения живописи ликов и особенно глаз препятствуют уточнению датировки иконы «Св. Борис и Глеб» из собрания Н. П. Лихачева. Тем не менее, исходя из сказанного выше, ее следует отнести к концу XIV в. или даже ко времени около 1400 г. По мнению А. А. Турилова, надписи с именами князей могли быть исполнены на протяжении любого хронологического отрезка XIV в.

В русском искусстве конца XIV в. икона из собрания Н. П. Лихачева занимает совсем особое место. В композиции нет даже линии поэзма, силуэты плоскостны, контуры сглажены, формы абстрактны. Создает впечатление, что мастер, пользуясь художественными приемами и иконографическими мотивами конца

³⁰ Паскалева, 1981. Кат. 13 (датирована серединой XIV в.); Пращков, 1985. Кат. 13 (датирована XIV—XV вв.); Пращков, 2000. С. 56—58 (датирована концом XIV в.) Г. Геров на основании исторических обстоятельств предполагает, что икона была создана в 1360-е годы.

³¹ Голубев, Лаурина, 1987. С. 11—12.

XIV в., ставит перед собою цель — воспроизвести некий древний образ, восходящий едва ли не к искусству XII в., с его отвлеченными, лаконичными формами и невесомыми фигурами на нейтральном фоне, подобно тому, как в московской рукописи — Киевской Псалтири 1397 г. (РНБ, ОЛДП, Ф 6), были воспроизведены типология и отчасти стиль византийских Псалтирей конца XI — первой половины XII в. с иллюстрациями на полях. Новые открытия — прежде всего, проведенная в 1992—1996 гг. реставрация пяти икон конца XIV — начала XV в. из иконостаса церкви Св. Димитрия в Марковом монастыре (Македония), — показали, что особое стилистическое направление в искусстве рубежа XIV—XV вв., специфический «неоклассицизм», выросло непосредственно из монументального византийского классицизма конца XIV в.³² В иконах из Маркова монастыря, на которых представлены Христос Пантократор, Богоматерь Одигитрия, Иоанн Предтеча, Архангел Михаил и св. Димитрий, доминирует поэтическое, задумчивое настроение, своего рода элитичность. Для них характерны хрупкие и воздушные формы, обтекаемые линии. Как кажется, некоторые особенности иконы из собрания Н. П. Лихачева, при всем ее ретроспективизме, родственны этим произведениям: их сближает возродившая яркость цвета с интенсивными синим и красным тонами, своего рода «обточность» форм, изысканная легкая линия с небольшим алым ртом, узким подбородком и тонким рисунком носа, и даже такой редкий признак, как расслабленные кисти рук, держащих оружие и другие атрибуты. Правда, русская икона более архаична — от искусства конца XIV в. в ней сохранилась резкость и колочность контуров, ее композиция плоскостна и совсем не затронута новыми эллинистическими импульсами. Происхождение иконы установить не удается. Некоторые сходство с двумя первыми миниатюрами Феодоровского Евангелия (*кат. № 29*) — обилие золотого орнамента, изысканность композиции, мотив райских птиц — все же не позволяет тесно сблизить эти произведения. Исключительно высокий уровень исполнения, драгоценные краски и орнамент, аристократический характер образа указывают, скорее всего, на Москву как на место создания иконы «Св. Борис и Глеб». «Слово о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского» упоминает о том, что в борьбе с татарами князю помогли «сродники его, святая мученика Борис и Глеб»³³. Следует, однако, отметить, что образы святых князей играли большую роль и в культуре других русских центров, тогда как в искусстве Москвы икона из собрания Н. П. Лихачева не имеет прямых стилистических параллелей.

7. «Спас на престоле». Музей «Московский Кремль», Благовещенский собор, инв. Ж-1280 (4 Бл. с.; 347 соб.; *илл. с. 176*). Размер 163 × 106. Доска иконы относится к XIV в. Существующая живопись выполнена в XVII—XVIII вв. и в точности повторяет первоначальную композицию. Как установлено Л. А. Шенникова³⁴, икона оказалась в местном ряду иконостаса Благовещенского собора между 1680 и 1703 г. В это время, вероятно, и появилось новое изображение. Согласно Описи 1771—1772 гг., на иконе была надпись, повторенная на позднем окладе: «В лето



Спас на престоле («Спас архиепископа Моисея»). Икона 1337 г. (с поздними повторениями). Благовещенский собор Московского Кремля

миробытия 6845 от Рождества же Христова 1337 сия чудотворная Спасительная икона написана при державе великого князя Иоанна Даниловича Калиты рукою многогрешного Михаила. Поднесена бысть святому владыке Моисею бывшему прежде архимандриту Юрьева монастыря что в Новгороде, таже в 6834 лето от святого Петра митрополита московского Великому Новуграду во архиепископы поставленному». Этот явно поздний текст, указывающий на то, что икона якобы была принесена из Москвы в Новгород, в описаниях Благовещенского собора и краеведческой литературе иногда приводилась без комментариев о происхождении памятника³⁵, иногда — с выводом о его московском происхождении³⁶, а иногда — с верным заключением о его новгородской природе³⁷. Упоминание Ивана Калиты и митрополита Петра ввело в заблуждение исследователей новейшего времени, считавших икону московским произведением³⁸ и лишь изредка связывавших ее с Новгородом³⁹. Между тем, надежные сведения об иконе содержатся в другой, более ранней и лаконичной надписи, которая помещена в нижней части доски, на передней грани подножия престола: «В лето 6845 написана бысть икона сия владыке Моисею рукою грешна(го) недостойнаго Михаила». Расположение надписи на под-

³⁵ Например: [Максимович], 1792 С. 94—95; Снегирев, 1842—1845 С. 88; Кондратьев, 1893 С. 4; Извеков, 1911 С. 74—75.

³⁶ Например: Макарий, 1860 Т. 2 С. 101.

³⁷ Смирнов, 1913 С. 324 («...таким образом, в этой иконе мы имеем образце новгородского письма XIV в.»).

³⁸ Смирнова, 1976/2 С. 69; Смирнова, Лаурин, Гордечко, 1982 С. 183; Качалова, Майсова, Шенникова, 1990 С. 49. Примеч. 51, 52. Табл. 165.

³⁹ Смирнова, 1996/2 С. 170.

³² Милкошич-Репек, 2001.

³³ Слово о житии, 1999 С. 210.

³⁴ Качалова, Майсова, Шенникова, 1990 С. 49. Примеч. 51, 52 (с. 75—76). Табл. 165.

ножки престола соответствует традиции, известной на Руси именно в XIV в. (ср. выходную миниатюру тверской Хроники Георгия Амартола, РГБ, ф. 173, Фунд. 100; псковский «Деисус» из церкви Николая от Кож в ГРМ и центральную икону триптиха конца XIV в. из погоста Кривое в ГТГ)⁴⁰. Редкое для этого времени указание имени мастера находит себе параллель в псковской иконе «Деисус» первой половины XI — середины XIV в. из церкви Николая от Кож, где на подножии Христа помещена надпись: «[...]сма рукою икону сию к святому Николе» (имя мастера было в утраченной части текста).

Пространная надпись на поздней иконе «Спаса» из Благовещенского собора есть не что иное как плод «краеведческих изысканий» XVIII в., когда стремились комментировать древний текст путем включения в него других подробностей об эпохе. Дата «6845 г.» (1337) породила желание упомянуть великого князя Ивана Калиту, а имя Моисея — сведения из его биографии, дату иеротоники и имя митрополита Петра. Благодаря этим дополнениям тексту надписи была придана московская окраска. Новгородское происхождение иконы «Спас на престоле» подтверждается наличием ее реплики XVI в. в местном ряду придела Рождества Богородицы в Софийском соборе Новгорода (доска и, возможно, первоначальный слой живописи, в настоящее время скрытый поновлениями, относятся к XIV в.)⁴¹, а также повторений «падниц»⁴². Между тем в развитии XVI в., очевидно, после перевода новгородской иконы в Москву, появляются и московские повторы этой же иконографии с круглой спинкой трона⁴³. От древней иконы Спаса сохранилась лишь доска и, по мнению раскрывавшей икону А.Н. Барановой, золотой фон. Что касается живописи, то она исполнена вряд ли раньше конца XVII в. (суда, в частности, по особому лиловатому оттенку хитона Спасителя). Новая живопись явно повторяет иконографию и даже отдельные стилистические признаки оригинала, и именно поэтому отличается от искусства того позднего периода, к которому она на самом деле относится.

Иконография «Спаса на престоле» из Благовещенского собора является парафразом иконы «Спас Златая риза» XI в. из новгородского Софийского собора: в обоих случаях десница Христа лежит на строчках раскрытого Евангелия. Однако ракурс фигуры Спасителя в иконе Благовещенского собора, сложный рисунок драпировок, асимметрия и подвижность форм продиктованы эстетическими нормами палеологовского искусства XIV в., что заметно и в другой реплике иконы XI в. — в миниатюре на л. 44 об. новгородской Псалтири ГИМ, Худ. З второй четверти XIV в.⁴⁴

В иконе новые стилистические качества выражены более последовательно: об этом свидетельствует форма престола с высокой круглой спинкой, подчеркивающей пространственность композиции. Ближайшей русской аналогией иконы Спаса является «Троица» в Успенском соборе Московского Кремля (*кат. № 17*). Это произведение и икону Благовещенского собора объединяют не только особенности построения композиции — центричность и отсекаемые диагональными линиями углы, но и роскошное убранство престолов, украшенных жемчугами и камнями. Указанные аналогии позволяют датировать икону «Спас на престоле» в соответствии с надписью — 1337 г.

На раскрытом Евангелии Христа помещен текст из Евангелия от Матфея (VII, 1–4): «Не судите да не судими будете, иже бо соудом судите... вамъ. Что же видиши соучеж иже во ебратя твоего, берявно же еже есть во оизм твоемъ не юещи Или како речеши брату твоему: остави, да оизм сумецъ из очесъ твоего?» (ср. Лк. VI, 41–42). Этот редкий текст, возможно, связан с монастырской культурой XIV в., с тематикой нравственно-совершенствования, которая играла значительную роль в годы палимантских споров.

Владыка Моисей, по чьему заказу, очевидно, была исполнена икона, был яркой фигурой русской истории⁴⁵ и прославился активным монастырским строительством. До первого избрания на архиепископскую кафедру (1325) он был сначала архимандритом Юрьева монастыря, откуда «по своей воле» ушел в «свой» Успенский монастырь в Коломнах⁴⁶. В 1329/1330 г. он, опять «по своей воле», принял схиму и сошел с кафедры⁴⁷. Однако его деятельность не прервалась. В 1335 г., параллельно с большим строительством владыки Василия (храм Зверина монастыря, городские стены Торговой стороны), Моисей возводит каменную Воскресенскую церковь в Деревянском монастыре⁴⁸. Вновь взойдя на владычный престол (1352–1359), он, не считая городских храмов (Богородицы в Радоковицах 1357 г. и Св. Прокопия на Дворище 1359 г.), строит несколько каменных монастырских церквей в дальних и ближних окрестностях Новгорода — церковь Успения в Волотове 1352 г.⁴⁹, церковь Архангела Михаила на Схворожде 1355 г.⁵⁰, храм Св. Духа в Духовом монастыре 1357 г.⁵¹ Оставив кафедру в 1359 г. «по свои воли, немощи дела своея», Моисей не прекращает строительной деятельности⁵². В 1362 г. архиепископ Моисей умирает, найдя последнее упокоение в им же созданном Схвородском монастыре⁵³.

Для какого же храма был написан «Спас на престоле» 1337 г.? Возможно, он предназначался для Воскресенской церкви Деревянского монастыря, построенной двумя годами ранее. В 1330–1340-х годах в Новгороде развивалась бурная художественная деятельность. В 1336 г. по заказу архиепископа

⁴⁰ Об этом способе размещения вотивных надписей см.: *Преображенский, 2001/1* С. 82–84.

⁴¹ *Смирнова, Лоурна, Гордиенко, 1982* Илл. с. 183; *Шалина, 2001* С. 18–19. Илл. после с. 16.

⁴² Икона XVI в. с припадками архиепископом Ефимием (Владимиро-Суздальский музей). См.: *Смирнова, Лоурна, Гордиенко, 1982* Илл. с. 185; *Трофимова, 1982* Кат. 77.

⁴³ Такую «падницу» из Троице-Сергиевой лавры — вклад князя Ивана Ивановича Голицына 1608 г. (*Кондаков, 1905* Табл. 15. С. 85; *Николаева, 1977* Кат. 318, с. библиографией). Довольно точным повторением иконы из Рождественского придела Софии Новгородской является «падница» из собрания И. Нойферта в Мюнхене (см.: *Икопел, 1970* Кат. 211; датирована концом XVI — XVII в.). Следует отметить, что эта иконография отразилась в искусстве Пскова — в иеротонии на серебряной шате XVI в. с резьбой и эмалью в Псковском музее (см.: *Постышева-Лосева, 1974* С. 65).

⁴⁴ *Анфиловский, 1870* № 22 С. 10; *Смирнова, 1996/2* С. 170. Илл. 14.

⁴⁵ Его Житие, одна из редакций которого составлена в XV в. Пахомием Сербом (см.: *СкиДР, 1988* С. 305–306; автор текста Н.В. Пономырь). Издание: *Ключев-Безбородко, 1862*. Вып. 2 С. 10–15.

⁴⁶ Новгородская первая летопись, 1950. С. 97, 340.

⁴⁷ Там же С. 99, 342.

⁴⁸ Там же С. 346–347.

⁴⁹ Там же С. 362.

⁵⁰ Там же С. 364.

⁵¹ Там же С. 364.

⁵² В 1362 г. он строит церковь Благовещения на Михайловом улице (Там же С. 368).

⁵³ Там же С. 368.

Василия создаются замечательные Васильевские врата с золотой наводкой, в 1339 г. «Исаия Гречин с други» расписывает церковь Входа в Иерусалим в Детинце, в 1341 г в Софии владыка Василий «иконы исписа» и там же «киот доспе» Икона художника Михаила 1337 г., для какого бы храма она ни предназначалась, вписывается в тот же художественный поток не только по времени исполнения, но и по новаторству стиля.

8. «**Св. Димитрий Солунский**» (с изображением святого в рост, вынимающего меч из ножен). Музей им. Андрея Рублева, инв. КП 665. Размер 146 × 76. Икона поступила из Владимира На древней доске, которую Г.В. Попов относит к XIII — первой половине XIV в., сохранилась поздняя живопись (XVII—XIX вв.), возможно, повторяющая первоначальное изображение. Во Владимире уже в конце XII — XIII в. были известны два варианта иконографии св. Димитрия Солунского — изображение мученика на престоле, как на иконе начала XIII в. из Дмитрова (ГТГ), и изображение в рост, как на храмовой иконе Димитриевского собора, привезенной в 1197 г. из Фессалоник во Владимир, а затем попавшей в Успенский собор Московского Кремля. Икона из Музея им. Андрея Рублева, судя по всему, являлась памятником владимирского искусства XIII—XIV вв. и воспроизводила один из чтимых во Владимире образов св. Димитрия Солунского⁵⁴. Однако утрата древней живописи и плохая сохранность воспроизводящих ее поздних слоев не позволяют включить икону в состав каталога

9. «**Богоматерь Петровская**». Чудотворная Петровская икона Богоматери до рубежа XIX—XX вв. находилась в Успенском соборе Московского Кремля. Ее отождествляли с иконой Богоматери, которая, согласно Житию митрополита Петра, была написана им в бытность игуменом Ратского монастыря на Волыни и поднесена митрополиту Максиму Перемещене иконы из рук в руки, описанное в Житии Петра, воспринималось как передача символа митрополичьей власти. По мнению Л.А. Шенникова, одной из древнейших реплик иконы или самим чудотворным образом, почитавшимся в Позднем Средневековье, является небольшая частично раскрытая икона из Успенского собора Московского Кремля, которую исследовательница датирует рубежом XIV—XV вв.⁵⁵ (илл. с. 178) На наш взгляд, этот памятник следует отнести к XVI в. Характерные признаки его иконографии — перстосложение благословляющей руки Христа, рука Богоматери перед его грудью — совпадают с иконографией «Богоматери Пименовской», константинопольской иконы, привезенной в Москву в 1380-х годах⁵⁶. Эмоциональная связь персонажей и утонченная пространственная характеристика композиции не позволяют датировать эту иконографию ранее XIV в. Поэтому мы полагаем, что оригинал поздних икон Богоматери Петровской относится не в XIII в., а позже, и, следовательно, не на Волыни. Возможно, это была московская икона второй половины — конца XIV в., созданная в период укрепления культа митрополита Петра. Поскольку реконструировать облик древнейшей иконы, написанной самим митрополитом Петром и, вероятно, погибшей при пожаре во время нашествия Тохтамыша в 1382 г., невозможно, типология и иконография «Богоматери Петровской» здесь не рас-



Богоматерь Петровская. Икона XVI в. (?).
Успенский собор Московского Кремля

сматриваются, а сохранившиеся иконы не включены в каталог, поскольку не являются достоверными репликами утраченного образа конца XIII в.

Структура статей каталога

Структура и порядок статей соответствуют системе, которая принята в вышедших томах серии «Центры художественной культуры средневековой Руси», посвященных иконописи (перечень см. с. 5) Структура статей о трех лицевых рукописях (кат. №№ 29—31) повторяет структуру описаний в томе той же серии, посвященном лицевым рукописям Новгородца.

Все размеры даются в сантиметрах, толщина иконной доски не указывается. Поскольку все иконы исполнены на деревянной доске темперой по левкасу, а миниатюры — темперой по тонкому слою левкаса на пергамене, характеристика техники опущена. Порода иконной доски определяется условно. Сведения о происхождении и реставрации некоторых икон, хранящихся в частных собраниях, отсутствуют.

В описаниях сохранности отмечены лишь основные утраты и повреждения. В отдельных случаях особое внимание уделено проблеме подлинности произведения (см. кат. № 11). Надписи воспроизводятся условным шрифтом.

Неповторимость иконографических программ многих издаваемых икон потребовала развернутого иконографического анализа, придающего каталожным описаниям характер отдельных самостоятельных статей.

В разделе «Датировка и атрибуция» приводится краткое обоснование нашей точки зрения с отсылкой к тексту аналитической статьи, где может содержаться более подробный анализ произведения. Ссылки на литературу даны в сокращении. Полные названия приведены в отдельных списках в конце книги.

⁵⁴ Попов, 1997. С. 42—44.

⁵⁵ Шенникова, 2000. С. 230; Христианские реликвии, 2000. Кат. 77.

⁵⁶ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 70; Христианские реликвии, 2000. Кат. 79.

**1. Богоматерь Умиление Федоровская;
Неизвестная мученица**
Двусторонняя икона

(С. 34—36, 40. Илл. с 43. Табл. 1—3)



Кострома, Богоявленский кафедральный собор.
Последняя треть XIII в. (около 1272—1276 гг.).
Размер приблизительно 82 × 53,5 см¹.

Происхождение. До 1918 г. хранилась в кафедральном Успенском соборе Костромы как главная святая храма. В 1920-х годах, после реставрационных работ 1919—1920 гг., икона находилась в Областном краеведческом музее, а после ликвидации его Отдела древнерусского искусства была перенесена верующими в действующую церковь Иоанна Златоуста. В 1960-х годах в связи с закрытием этого храма икона попала в церковь Воскресения Христова на Дебре. 29 августа (16 августа ст. ст.) 1991 г. с крестным ходом была перенесена в Богоявленский собор Костромы².

О чудесном явлении иконы, ее перемещениях из храма в храм и последующих чудесах повествует «Сказание о явлении и чудесах Федоровской иконы Богоматери в Костроме»³, составленное около 1644 г. протопопом костромского Успенского собора Федором⁴ на основании местных записей и рассказов жителей, «у себя имущих писанное до разорения литовских людей»⁵. Со-

гласно Сказанию, икона происходит из Города на Волге, где находилась еще до нашествия Батюга, совершила многие чудеса, была почитаемая местными жителями и пропала после разорения города татарами. Затем, якобы в 1239 г., она явилась князю Василию «Галичскому и Костромскому» (о дате см. «Датировка и атрибуция») в лесу, на сосне, во время охоты. Князь торжественно, с крестным ходом перенес ее в Кострому, в церковь Св. Феодора Стратилата, причем некоторые костромичи видели, что икону принес по воздуху некий воин, похожий на Феодора Стратилата. В обретенной иконе купцы из Города опознали древнюю святую своего города. В лесу, у реки Запрудня, на месте обретенной иконы, был основан храм во имя Нерукотворного Спаса (ввиду близости дня явления иконы — 15 августа⁶ — к празднику Нерукотворного Спаса 16 августа) и устроен монастырь. При пожаре Федоровской церкви икона чудом уцелела и во вновь построенном храме была поставлена внутри алтаря за престолом, в роскошном киоте. При очередном нашествии татар на Кострому князь Василий повелел нести икону перед своим войском, благодаря чему татары были побеждены и бежали. Войско возвратилось, неся перед собою икону с молебным пением. Еще один пожар Федоровского храма, когда икона вновь чудесно спаслась, заставил князя построить временную церковь того же посвящения, а затем воздвигнуть каменную церковь Успения с приделом Феодора Стратилата.

Сюжет с явлением иконы на дереве в лесу часто встречается в легендах о чудотворных иконах, особенно богородичных. Это литературный прием, который не всегда связан с исторической реальностью⁷. Аналогичный мотив содержится, например, в предании о явлении «Богоматери Толгской» (см. кат. № 3). В Сказании о Федоровской иконе присутствует и другой традиционный мотив — явление святыни военачальнику (или князю) во время охоты в лесу, — восходящий к рассказу о видении Еустафия Плакиды (см. кат. № 4).

В каком костромском храме находилась икона? В XIII в. в городе действительно была церковь Феодора Стратилата, упомянутая под 1266 г. в летописном рассказе о венчании князя Василия Ярославича Костромского епископом Ростовским Игнатием⁸. Неясно, была ли Успенская церковь построена именно в XIII в. при том же князе: в 1276 г. он был погребен не в ней, а в церкви Феодора Стратилата⁹.

Древнее посвящение храма сохранилось и в XVI в. существовала жалованная грамота великого князя Василия Извюновича (видимо, Василия III), выданная «соборной церкви Феодора Стратилата в Костроме». Эту несохранившуюся грамоту подтверждает другая, выданная в 1586 г. царем Федором Иоанновичем тому же храму¹⁰. Аналогичным образом храм назван в грамотах царей Бориса Годунова и Василия Шуйского¹¹. Икона

¹ Чудотворная икона заключена в киот и недоступна для измерения. Ни А. И. Анисимов (Анисимов, 1928), ни С. И. Масленнич (Масленнич, 1977) не указывают ее размеров. Согласно Н. В. Покровскому, величина иконы — 1 аршин 2 1/2 вершка из 12 вершков, что соответствует приведенным нами цифрам (Покровский, 1909. С. 34). Возможно, икона была измерена с надставками, удаляющимися до доски. Первоначально доска не имела надставок и обладала не столь вынутыми пропорциями.

² Турилов (в печати)/2.

³ [Баженев], 1909. С. 185—259.

⁴ Соколов, 1901. С. 211—213.

⁵ Там же. С. 214—215; [Баженев], 1909. С. 209. О Сказании см. также: Ebbinghaus, 1990. S. 204—208; Некаева, 1994. С. 140—164; СКККДР 1998. С. 407—412 (модерн статьи М. Д. Катан).

⁶ Как сообщает Сказание, князь, приступая к строительству каменного храма в Костроме (об этом см. далее), повелел посвятить его Успению, ибо именно в день Успения, т. е. 15 августа, «яриде сия чудотворная икона» (см.: [Баженев], 1909. С. 222).

⁷ Демус, 1973. С. 179—182.

⁸ «В лето 6774 оженися князи Василии меншии Ярославичи, венчан бысть в церкви святого Феодора от епископа Игнатия Ростовского, и бысть радость велика на Костроме». См.: Присеков, 1950. С. 328—329.

⁹ Там же. С. 333.

¹⁰ Дунаев, 1913. С. 8—9.

¹¹ Островский, 1855. С. 200.



Великокоченик Федор Стратилат приносит чудотворную икону Богородицы в церковь Федора Стратилата в Костроме; Явление иконы великому князю Василию в лесу во время охоты. Клейма иконы «Богоматери Федоровская», с «блжнными» из церкви Спаса на Запрудне в Костроме. Вторая половина XVII в. Костромской музей-заповедник

в этих документах не упоминается; вероятно, ее культ был сууго местным.

«Богоматерь Федоровская» прославилась в 1613 г. в связи с избранием на царство Михаила Федоровича Романова, который вместе со своей матерью находился тогда в Костроме. Члены посольства, прибывшего в Кострому из Москвы, принесли с собой иконы Богоматери Владимирской и московских чудотворцев. Из костромского Успенского собора в Ипатьевский монастырь направился крестный ход с Федоровской иконой Богоматери. Когда мать Михаила старица Марфа и сам Михаил стали отказываться от царского сана, рязанский архиепископ Феодорит и троицкий клерик Авраамий Палицын начали умолять их именем Богоматери и московских чудотворцев. Тогда Марфа, помолившись перед чудотворной Федоровской иконой, поручила сына Богородице и благословила его на царство. В тот же день, 14 марта, Михаила провозгласили государем, и в память об этом было установлено ежегодное празднование Федоровской иконе Богоматери, затмившее день ее обретения 15 августа¹². В грамоте, выданной царем Михаилом Федоровичем в 7022 (1614) г., храм, где находилась икона, уже назван «Пречистые Богородицы честнаго и славнаго ея Успения, чудотворная ико-

ны Федоровския»¹³. К самой чудотворной иконе были сделаны богатые вклады¹⁴. Список с «Богоматери Федоровской» принесли в Москву и поставили в кремлевской дворцовой церкви Рождества Богородицы на Сенях¹⁵. Местонахождение иконы в костромском храме менялось. Согласно Сказанию, в XIII в., находясь в деревянной церкви Св. Феодора Стратилата, выстроенной после первого пожара, она стояла в алтаре за престолом, причем в киоте, т. е., скорее всего, не имела рукоятки¹⁶. В каменной церкви Успения икона была «подле Царских дверей, против правого клироса»¹⁷ (т. е. вне иконостаса, как поклонная икона). Это место она занимала в 1636 г., а также в 1677 г., когда поносили и икону, и ее киот (см. «Сохранность»). Но, как показывает Опись Успенского собора Костромы 1737 г., копирующая Опись 1702 г., в XVIII в. икона находилась уже в местном ряду иконостаса, слева от Царских врат¹⁸. Расцвет почитания иконы именно в XVII в. подтверждается историей ее реплик и копий. До XVII в. они были относительно

¹² Там же. С. 11.

¹³ Снегирев. 1842–1845. С. 224–225; [Поселянин], 1909. С. 203. Видимо, эта икона опубликована в кн.: Христианские реликвии, 2000. Кат. 89.

¹⁴ [Баженев], 1909. С. 217.

¹⁵ Там же. С. 222.

¹⁶ Островский. 1855. С. 19–21, особенно с. 21.

¹⁷ Новый летописец (ПСРЛ. Т. 14. С. 129–130); [Поселянин], 1909. С. 202.

¹⁸ Дунаев, 1913. С. 9.

редки. Это, прежде всего, древнейший аналог костромской иконы — «Богоматерь Умиление (Страстная)» из Кашина (кат. № 2), где, в отличие от чудотворной Федоровской, представлены фигуры ангелов с орудиями страстей, а также единичные примеры XVI в.¹⁹ После 1613 г. иконография приобретает большую популярность, и иконы Богоматери Федоровской создаются царскими изаграфами по заказу царской семьи²⁰.

Во второй половине XVII в. появляются первые изображения Богоматери Федоровской в окружении людей «с чудесами», получившие широкое распространение в XVIII—XIX вв.²¹

Дни празднования иконы отражают этапы ее истории: 16 августа (ст. ст.) — память ее явления (первоначально днем явления считалось 15 августа; см. *примеч. б*); 14 марта — день наречения на царство Михаила Федоровича Романова.

Раскрытие Раскрыта в 1919—1920 гг. силами Комиссии по сохранению и раскрытию памятников истории при Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины²².

Доска Древняя, основная часть доски со всех четырех сторон обрамлена надставками, увеличивающими ее размер. На боковых полях просматриваются по две дополнительные рейки. На верхнем поле их видно три, причем одна из них, непосредственно примыкающая к основной доске, возможно, является древней торцовой шпонкой. На нижнем поле видна только одна рейка, также напоминающая торцовую шпонку. С лицевой стороны нижнее, а частично и боковые поля иконы обиты металлическими пластинами. На оборотной стороне пластины наложены только на нижние углы. В нижнюю дополнительную планку (шпонку) и в нижнее поле грубо врезаны три рейки от «вилки» рукояти этой выносной иконы. Несяно, была ли рукоять в древности и как она крепилась. На обеих сторонах иконы — ковчег. Характер павлоки установить не удалось.

Сохранность Плохая сохранность первоначальной живописи объясняется многочисленными поновлениями памятника. Первое поновление, известное по письменным источникам, было совер-



Богоматерь Федоровская. Древняя икона (по полдним запискам и золотым окладам в Успенском соборе в Костроме (по книге: Покровский, 1909. Табл. 19)

¹⁹ Икона ГТГ, инв. 21429. См. *Масленецкий*, 1977. С. 164. Илл. с. 164.

²⁰ Икона ГТГ около 1630 г. с фигурами святых, соименных членам семьи царя Михаила Федоровича, на полях; одноименная икона XVII в. в том же собрании; икона первой четверти XVII в. в Благовещенском соборе Сольдечногодского, над северной дверью иконостаса. См.: *Макаренко*, 1915. С. 17. Табл. к с. 16; *Антонова*, Миева, 1963. Т. 2. Кат. 855, 868. С. 364—365, 372—373; *Богоматерь*, Владимирская, 1995. Кат. 23; *Искусство* строгановских мастеров, 1991. Кат. 15. Ср. также икону конца XVII — начала XVIII в., исполненную мастером круга Оружейной палаты, в собрании В. А. Боцаренко (*Бусева-Давыдова*, 2003. С. 417—422). Икона Богоматери Федоровской считалась покровительницей дома Романовых, и поэтому в начале XX в. ей были посвящены храмы в Санкт-Петербурге и Царском селе. В 1913 г. в П. Гурьнов написал икону с изображением Богоматери Федоровской и святых покровителей императора Николая II и некоторых членов его семьи (ГММР, см.: *Тарасов*, 1995. Цв. илл. 53).

²¹ Примеры: икона второй половины XVII в. из церкви Спаса на Запрудне в Костроме (Костромской музей-заповедник, *Масленецкий*, 1977. С. 165. Илл. с. 163, 165); фрагмент православной иконы второй половины XVII в. в РМС с изображением победы ностромского войска над татарами («Пречистому образу...», 1995. Кат. 101); икона XVIII в. в музее «Коломенское» (*Тарасов*, 1995. Илл. с. 58—59. Пл. ил. 5); икона первой половины XIX в. (до 1847 г.) в коллекции П. Д. Кирина (*Антонова*, 1966. Кат. 118. С. 139—140. Илл. с. 137); икона первой половины XIX в. в собрании банка «Интеза», Виенна, плашко Леопольд Монтанаро (Littmagine dello spirito, 1996. Cat. 38; *Icone russe*, 2003. Cat. 268).

²² *Грабарь*, 1906/2. С. 237, 245 (письма И. Э. Грабаря В. М. Грабарю от 9 июня и 24 ноября 1919 г.); *Грабарь*, 1919. С. 8—10 (перезаказ: *Грабарь*, 1906/2. С. 285). См. также Реставрационный протокол раскрытия (ОР ГТГ. Ф. 67. Д. 250).

шено с 20 апреля по 4 мая 1636 г. по инициативе царя Михаила Федоровича и патриарха Филарета, которых составитель Сказания о Федоровской Богоматери протопол Федор сравнивает с царем Давидом, обновившим ковчег Завета. Работы в Костроме велись в соответствии с царским распоряжением «грацкому начальнику» Костромы князю Ивану Федоровичу Шаховскому. Было поручено «древняя олифа снять, бе бо от многих лет и престарелая велми, и обновити новою олифою, наипаче же прсветлым торжественным праздником»²³. После окончания работ архимандрит Ипатьевского монастыря Тихон, игумен Богоявленского монастыря Фералонт, протопол Успенского собора Федор (автор Сказания о чудесах), другие игумены («и вси священники и диаconi и грацкие начальники и весь народ» «свотвориче торжественн празднест») «Обновили сей чудотворный образ пресвятыя Богородицы Федоровские новою олифою в лета 7144-го году, месяца маяя, в 4 день, и прсветиса чудотворный образ пресвятыя Богородицы Федоровския, яко ново писан»²⁴. Иконы вернули на прежнее место в храме — против правого алтаря, близ Царских дверей (видимо, вне иконостаса).

²³ *Баженков*, 1906/2. С. 225—226.

²⁴ Там же. С. 226.

Второе поновление совершилось в апреле 1677 г. по грамоте царя Федора Алексеевича, когда, вероятно, олифа 1636 г. уже успела потемнеть. Было решено икону «поновить», с нее «олифа снять и вновь наложить», а затем «в киот поставить новый» и праздновать, как в 1636 г. Для производства работ икону отнесли в палату при соборной колокольне, сняли оклад, удалили потемневшую олифу, наложили новую, и 13 апреля отнесли икону за соборные алтари на солнце. 14 апреля на икону наложили прежний оклад, в тот же день внесли в храм и поставили в прежний киот²⁵.

В третий раз икону поновили в 1745 г., при императрице Елизавете Петровне. На окладе иконы была надпись о поновлении живописи и изготовлении оклада: «...поновлена чудотворная икона Пресвятыя Богородица Феодоровския зографством и украшением серебра и золота...». Поновлением иконы с 16 августа по 15 сентября занимался «изограф города Ярославля иерей Иоанн Андреев»²⁶. Возможно, икона поновлялась и позже. Фотография иконы в золотой ризе, опубликованная в 1909 г.²⁷, дает представление о плотном слое записей поверх древней живописи (илл. с. 181).

На лицевой стороне от первоначального изображения остались композиционная схема (включая не только общую иконографию, но и детали, например, округлую складку хитона за спиной младенца), незначительные фрагменты верхних и промежуточных красочных слоев, частично — «подкладочные» слои, лежащие на грунте. Основная часть живописи принадлежит XVII в. Изображение мученицы на обороте сохранилось несколько лучше, однако при реставрации 1919–1920 гг. на лике и руках ввиду утрат первоначальной живописи оставлены слои XVII–XVIII вв., подвергшиеся некоторой реставрационной «разрядке». Поздняя живопись частично оставлена и на одеждах мученицы, особенно на золотых окаймлениях. От серебряного фона и белого нимба на обороте сохранились только фрагменты.

Следы гвоздей от оклада и венцов. Надписи не сохранились.

Описание.

Лицевая сторона. Поясное изображение Богоматери с младенцем Христом, сидящим на ее правой руке. Левую руку Богоматерь держит перед грудью в жесте адорации, правой рукой поддерживает младенца под правым коленом.

Христос обнимает мать за шею и прижимается щекой к ее правой щеке. Кисть его левой руки, обвившей шею матери, видна из-под мафория. Правая рука Христа вытянута вдоль мафория к плечу Богоматери. Младенец сидит на руке матери, но положение его ног показывает, что он собирается чуть приподняться. Гиматий Христа приподнят так, что у его правой ножки обнажена лишь стопа, тогда как левая ножка обнажена до колена.

Первоначально мафорий Богоматери был пурпурным с красными высветлениями и широкими черными полосами в тень. Относящийся к более позднему времени вышнейшей мафорий украшен пышной золотой бахромой и золотым окаймлением. Крупные «звезды» в виде ромбов и камней, расположенные над лбом и на плече Богоматери, возможно, воспроизводят перво-



Богоматерь с младенцем и ангелы с орудиями Страсти. Фреска церкви Панагии Архиктитисы в Лазубера, Кипр. 1192 г.

чальный мотия. Христос — в хитоне и гиматии охристых оттенков, с золотым ассистом. Согласно реставрационному протоколу, фон был серебряным, а нимбы — белыми (следовательно, рассчитанными на металлический — золотые и серебряные — венцы, что доказано И. А. Стерлиговой на примере других икон XI–XIII вв.²⁸). Обратная сторона. Поясное фронтальное изображение мученицы. Ее руки подняты перед грудью в молитвенной позе и обращены ладонями наружу. На мученице красная одежда-плащ с широким белым окаймлением, украшенным изображениями драгоценных камней, и с орнаментом в виде заостренных овалов, внутри которых — золотые лилии. На каждом плече — большие круглые розетки, словно составленные из драгоценных тканей.

Первоначальный цвета плата на голове и рукавах хитона неизвестен. Сейчас рукава темно-зеленого цвета (живопись XVII в.) Фон на обороте был серебряным, нимб — белым (т. е. рассчитанным на металлический венец, как и нимбы на лицевой стороне). Иконография.

Лицевая сторона. Изображение Богоматери с младенцем восходит к тому же иконографическому типу, что и «Богоматерь Владимирская»: на это указывают такие признаки, как положение младенца на правой руке Богоматери, соприсновен-

²⁵ Островский, 1855 С. 21–23.

²⁶ Там же. Об Иване Андрееве см.: Словарь русских иконописцев, 2003 С. 51–52.

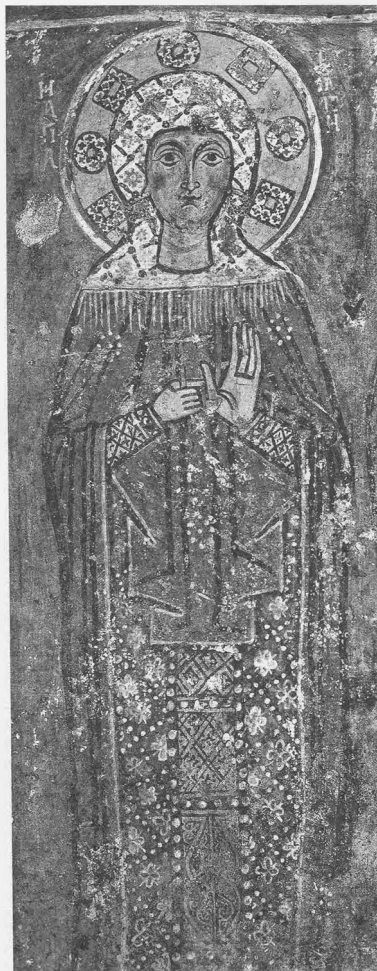
²⁷ Покровский, 1909 Табл. XIX.

²⁸ Стерлигова, 1999 С. 178–185; Стерлигова, 2000 С. 130–148.

ние шек Богоматери и младенца, положение рук младенца. Неоднократно высказывалось предположение, что именно по «Богоматери Федоровской» можно судить о первоначальной композиции «Богоматери Владимирской». Следует заметить, что «Богоматерь Федоровская» имеет другие пропорции, она шире, чем «Богоматерь Владимирская».

Поскольку «Богоматерь Федоровская» принадлежит к широкому распространенному типу «Богоматери ласкающей» («Гликофилусы», «Елеусы», «Умиления»), ее композиция наделена соответствующим символическим значением. Это, прежде всего, тихая скорбь Богоматери в предвидении Страстей Христа²⁹, свидетельство Воплощения Спасителя, единение в божественной любви Богоматери-Церкви со своим главой Христом³⁰. Особенность «Богоматери Федоровской» — поза Христа, сидящего почти вертикально, словно готовясь привстать, и его обнаженная до колена левая ножка. Последняя черта иконографии была замечена еще в древности. Сказание о чудесах Богоматери Федоровской так описывает икону, которая вызвала удивление князя при ее первом явлении в лесу: «...Николи же такового образа видел, якоже сей чудотворный образ Пречистия Богородицы написан бе: на десней бо руке ся держим Превечный младенец, и десная у него нога простерта и покровена ризою, левую же ногу имея поджату и нага (нагу — Э.С.) по колено»³¹. Изображения младенца Христа с обнаженными ножками часто встречаются в тех византийских композициях, где подчеркивается значение младенца Христа как Агнца (ср. Исх. XII. 1—13) и содержится аллюзия на его искупительную жертву³². Это, прежде всего, сцены Сретения, а кроме того, некоторые родственные им изображения. Так, в росписи церкви Панегии Аракиотиссы в Лагудера (Кипр) 1192 г. на южной стене около алтарной преграды представлена Богоматерь, которая держит Христа с обнаженной до колена правой ножкой. Около Богоматери изображены ангелы с орудиями Страстей, указывающие на будущую искупительную жертву (илл. с. 182). Напротив, на северной стене, представлен Симеон Богоприимец, который держит Христа с обнаженными ножками; рядом с Симеоном стоит Иоанн Предтеча, на свитке которого помещен текст из Евангелия от Иоанна, I, 29 («Се Агнец Божий, вземляй грехи мира...»)³³. Изображения младенца Христа с обнаженной ножкой на руках у Богоматери встречается также в Псалтирях, а именно в миниатюрах, изображающих Поклонение волхвов³⁴, а также в иллюстрациях к 4 икосу Акафиста Богоматери³⁵, текст которого повествует о Воплощении Спасителя и о Христе-Агнце: «Слышаша пастырие ангелов, поющих плотское Христово пришествие, и текше яко к пастырю, видят сего, яко агнца непорочна, во чреве Мариине упасшася...»

Иконография младенца Христа с обнаженными ножками достаточно распространена в византийском искусстве XII—XIII вв. и известна по русским памятникам: ср. икону «Богоматерь



Св. Агнец (Любовь). Фреска пещерной церкви Св. Софии на острове Кифера, Греция. XIII в.

²⁹ Кандавак, 1911 С. 146; Лихачев, 1928 С. 143—147.

³⁰ Этингоф, 1995 С. 96—115 (перезаголо: Этингоф, 2000 С. 67—98).

³¹ [Баженко], 1909 С. 211.

³² Ballougianni, 1994/2 P. 17—21.

³³ Belling, 1981 S. 178—179; Abb. 66, 67; Ballougianni, 1994/1 P. 53—58.

³⁴ Псалтирь 1066 г., Лондон, Британский музей, Add. 19352, л. 92 об. (см. *Der Nersessian*, 1970 P. 38 Pl. 52 Fig. 150; Ballougianni, 1994/2 P. 18. III. 3 а).

³⁵ Например, миниатюра Акафиста в составе болгарской Псалтири Тимоча XIV в., ГИМ, Муз. 2752, л. 285 (см.: Шепкина, 1963 Табл. LV' вверху; Джурова, 1990 Т. 2 Л. 285).



Неизвестная мученица. Обратная сторона новгородской двусторонней иконы. XIII в. Музей-квартира П. Д. Корина

Умиление Белоозерская» первой половины XIII в. (ГРМ)³⁶. В искусстве средневековой земли эта иконографическая особенность получила продолжение не только в «Богоматери Умиление (Старшой)» (см. *кат. № 2*), но и в более поздних произведениях: ср. икону «Богоматерь Умиление» первой половины XVI в. из церкви Козьмы и Дамиана в Ростове³⁷. Об иконографии Богоматери Умиление см. также *кат. № № 2, 3, 8*. Возможно, в древности в Северо-Восточной Руси были известны не только поясные, но и тронные изображения Богоматери типа Федоровской, подобно тому, как в Толгском монастыре наряду с поясным чудотворным образом (*кат. № 8*) существовала иконографически сходная икона Богоматери на престоле (*кат. № 3*). Еще в начале XX в. в костромском Ипатьевском монастыре хранилась впоследствии утраченная икона, судя по стилю, первой половины XVII в., с изображением Богоматери на престоле и предстоящих апостола Филиппа и Ипатия Гангрского (*илл. с. 339*)³⁸. На этой иконе младенец был представлен

так же, как в «Богоматери Федоровской», однако его поза близка положению как бы шагающего по мафорию младенца на иконе «Богоматерь Умиление» («Толгская Вторая») (см. *кат. № 8*). Изображения предстоящих святых напоминают «Богоматерь Печерскую-Свенскую» из ГТГ и «Богоматерь с младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» в Вологодском музее (*кат. № 28*).

Оборотная сторона Трудно определить, какая именно мученица изображена на обороте «Богоматери Федоровской». В старых описаниях она именуется Параскевой, «нареченной Пятницей»³⁹. Однако Параскева Пятница, насколько нам известно, не изображалась в орнаментированных одеждах.

Изображения святых жен были широко известны в искусстве средневизантийского периода — как в монументальных ансамблях столичного происхождения (например, в нартексе кафоликона Осиев Лукас), так и в провинциальных росписях (*илл. с. 183*)⁴⁰. Культ и иконография святых жен на Руси в XII—XIII вв. практически не изучены, хотя их многочисленные изображения в стенописях, иконах (особенно среди фигур на полях) и на причастных чашах, а также посвященные им храмы и монастыри⁴¹ свидетельствуют о важности этой темы (*илл. с. 184, 185*).

Сочетание изображений на обеих сторонах «Богоматери Федоровской» относится к одной из многочисленных разновидностей двусторонних икон, различающихся по составу изображений⁴².

Двусторонние иконы, достаточно широко распространенные в искусстве средневизантийского и палеологовского периода, особенно почитались и использовались как выносные во время торжественных процессий — литий⁴³. Процессии с иконами, на лицевой стороне которых представлена Богоматерь, восходят к обычаям

³⁶ Островский, 1855. С. 73.

³⁷ Например, в капелле Килиндар Кучлук в Гереме (Каппадокия) (*Restle*, 1967. Вд. 2. Abb. 295, 298); в церкви Св. Софии на Кифере (*Saizuran*, 1982. P. 145–157, 162–163. Fig. 148; *Хартвигтукс. Мтвб.* 1997. S. 292–297) О проблеме в целом см.: *Соллер*, 1999. P. 211–240, esp. p. 212 (note 7).

³⁸ Так, в Новгороде уже в 1138 г. существовал монастырь Св. Варвары; в 1197 г. была основана монастырь Св. Евфимии; в 1311 г. строился церковь Св. Екатерины (возможно, придел церкви Успения на Торгу). См.: Новгородская первая летопись, 1850. С. 25, 43, 93, 211, 237, 334 и др.

³⁹ Примеры: сочетание фигур Богоматери с младенцем и Христа во гробе — «Цара Савана» (икона второй половины XII в. в Выдвинском музее Костромии; *The Glory of Byzantium*, 1997. Cat. 72); Христа и Богоматери (икона XIII в. из Успенского собора Московского Кремля. См.: *Шенников*, 1987. С. 8–23); Христа и Св. Креста («Спас Нерукотворный» и «Поклонение Кресту» — икона XII в., ГТГ; см.: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 8); Богоматери с младенцем и сцены Распятия или ее символа («Богоматери Владимирская» на обороте которой находится поздняя жемчужина с изображением орудий страстей — композиция, возможно, так или иначе повторяющаяся древнюю. См.: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 1); Богоматери и св. Николы (икона из частного собрания в Афинах; *Mother of God 2000* Cat. 35). Встречаются также иконы, где на обеих сторонах представлены мученики или мученицы, — например, икона XIII в. из собрания Византийского музея в Афинах с рельефным изображением св. Георгия и живописными клеймами его жизни на одной стороне и с фигурами мученика Мартины и Ирины (или Екатерины) на другой (*Acheimastou Palamiotou*, 1998. Cat. 5); икона из Византийского музея в Кастории с фигурой св. Иулианы (конек XII — начало XIII в.) на лицевой стороне и с изображением св. Варвары (XV в.) на обороте (*Tsigandis*, 1988. P. 316–317. Fig. 32–33).

⁴⁰ *Pallas*, 1965. *Belying*, 1990. *Palterson* *Secker*, 1991. *Пальмерсон-Шенников*, 1994; *Этингоф*, 1999 (перездано. *Этингоф*, 2000. С. 127–156).

³⁶ Лазарев, 1983. Табл. 11.

³⁷ Кондоков, 1911. Рис. 42; *Вахрина*, 2003/1. Кат. 32; *Вахрина*, 2003/2. * Фотоприг. СПб.: ИИМК, нетипа III — 15964 (из снимков Д. В. Милеева 1911 — 1913 гг.). Эта фотография указывает мне через В. Д. Сарбалиянова О. С. Куролеской, научным сотрудником музея-заповедника «Ипатьевский монастырь». Датировка иконы затруднена из-за поновлений. В Оплесь Ипатьевского монастыря 1995 г. упомянут «образ святой Пречистой Богородицы Вологодские, по сторонам апостола Филиппа да священномученика Ипатия, 10 пядей, обложен серебром» (*Каткова*, 2001. С. 69–70). Эта икона находилась в местном ряду иконостаса Троицкого собора. Меньший (3 пяди) образ той же иконографии стоял в местном ряду иконостаса придела Филиппа и Ипатия (Там же. С. 72).

Константинополя, где начиная с VI в. каждую ночь с пятницы на субботу совершались процессии из Влахерн в Халкопратию, от одного богородичного храма к другому, подобно иерусалимским пятничным шествиям из Св. Сиона в Гефсиманию⁴⁴. Фигуры мучеников или мучениц на обороте икон Богоматери, подобных иконе «Богоматерь Федоровская», являются своего рода заменой изображения Распятия или Св. Креста. Образ мученика, погибшего за христианскую веру в подражание крестным страданиям Христа, напоминает о торжестве христианства и славе искупительной жертвы Спасителя. В этом отношении икона Богоматери Федоровской принадлежит к той же иконографической группе, что и ряд двусторонних икон XI—XIII вв. — известная икона XI в. из Успенского собора Московского Кремля, на лицевой стороне которой представлена Богоматерь Одыгитрия, а на обороте — св. Георгий; кипрская икона конца XII в. с изображениями Богоматери с младенцем и св. Иакова Перского из церкви Панагии Теоскопастос в Пафосе⁴⁵; новгородская икона XIII в. с Богоматерью Знамение и неизвестной мученицей на обороте из собрания П.Д. Корина (илл. с. 184)⁴⁶. Поскольку при крещении часто давались имена наиболее почитаемых мучеников и мучениц, появление фигур этих святых на иконах могло определяться пожеланием заказчика. В таком случае подобные изображения пользовались не только широким, общезначимым почитанием, но и более узким, личным. Среди русских памятников XII—XIII вв. не удаётся с уверенностью опознать такие «патрональные» иконы.

Датировка и атрибуция.

Иконография и прообраз изображения на лицевой и оборотной сторонах позволяют отнести икону к XIII в. Более точной датировке мешает плохая сохранность живописи. Ситуация осложняется путаницей княжеских имен и хронологию в Сказании о чудесах Федоровской иконы⁴⁷. Князь, которому явилась икона, назван там Василием Георгиевичем, а само явление отмечено к 1239 г. Именно этой даты придерживались Н.П. Кондаков и А.И. Анисимов⁴⁸, а в недавнее время — С.И. Масленицын, считавший, что икона явилась князю Ярославу Всеволодовичу (сыну Всеволода Большое Гнездо), который в 1238 г. стал великим князем Владимирским и носил в крещении имя Федор, поскольку родился на память Феодора Стратилата⁴⁹. Мученицу, представленную на обороте, Масленицын считал св. Параскевой, полагая, что ее изображение могло появиться в связи с состоявшейся в 1239 г. свадьбой князя Александра Невского (сына Ярослава Всеволодовича) и Параскевы, дочери полоцкого князя Брячислава⁵⁰. С этой точкой зрения недавно согласился А.А. Гиппиус, придерживающийся идеи о значимости патрональных изображений в русском искусстве XII—XIII вв.⁵¹ Большинство исследователей предлагает иную интерпретацию текста Сказания, которая представляется нам более правдопо-



Св. Екатерина. Деталь новгородской иконы «Св. Никола, избранныки святыми» Середина XIII в. ГРМ

добной. Первый опыт такой интерпретации — хронограф 1719 г., составленный в костромском Богоявленском монастыре и приложенный к рукописной Службе иконе Федоровской Богоматери 1778 г.⁵² На ту же позицию встал П. Островский⁵³. По его мнению, князь, которому явилась икона — Василий Ярославич, младший сын Ярослава Всеволодовича. Именно он был первым костромским князем. Поскольку Василий родился в 1241 г.⁵⁴, явление иконы не могло состояться в 1239 г. В 1246 г., после смерти Ярослава Всеволодовича⁵⁵, малолетний Василий стал князем Костромского удела, самого незначительного во владениях его отца. В 1266 г. он женился⁵⁶, в 1272 г. стал великим князем Владимирским и умер в 1276 г., причем его погребение в церкви Св. Феодора в Костроме было отмечено особой торжественностью⁵⁷. Костромское княжество сформировалось лишь в третьей четверти XIII в., — возможно, лишь в середине 1250-х годов, как отмечает В.А. Кучкин. После смерти князя Василия Ярославича оно перестало существовать, а попытка его воссоздания в 1293 г. не увенчалась успехом⁵⁸.

⁴⁴ Там же. С. 158.

⁴⁵ Гиппиус, 2003. С. 89–90.

⁴⁶ Островский, 1855. С. III–V.

⁴⁷ Там же. С. X–XV.

⁴⁸ ПСРЛ. Т. I. Стб. 470 (Лаврентьевская летопись).

⁴⁹ Там же. Стб. 471.

⁵⁰ См. примеч. 8.

⁵¹ Писелков, 1950. С. 333 («... и положиша его в церкви святого Феодора, и ту след велики бысть, съехашася князи: князь Борис и Глеб, князь Мизаило Иванович, внуку Всеволоду, князь Дмитрия Александрович, князь Федор Ростиславич, и множество бояр, и епискуп Игнатий, игумены и попове, и множество

О функции двусторонних икон и сложения их иконографии см. также: Шалина, 2000/1. С. 86–90.

⁴⁴ Baldovin, 1987; Ebrarck, 1988. P. 181–190; Паттерсон-Шенченко, 1994. С. 40–43.

⁴⁵ The Glory of Byzantium, 1997. Cat. 75.

⁴⁶ Антонова, 1966. Кат. I: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. II.

⁴⁷ [Баженов], 1909.

⁴⁸ Кондаков, 1911. С. 58; Анисимов, 1928. С. 161.

⁴⁹ Масленицын, 1977. С. 156.

Наиболее подходящим временем для создания иконы кажутся 1272–1276 гг. Некоторые исследователи датировали ее именно 1270-ми годами⁵⁹. В этот отрезок времени Василий Ярославич, пользуясь своим положением великого князя, мог пригласить для создания иконы иконописцев из Ростова, работавших для епископской кафедры, или из Владимира, если после татарского разорения там остались мастера.

По наблюдениям А. А. Турилова, сказания о явлении икон характерны для времени после середины XIII в.⁶⁰

Происхождение иконы из Городца, о чем повествует Сказание, представляется маловероятным: рассказ похож на многочисленные легенды о путешествии икон по воздуху (в данном случае перенос иконы приписывается св. Феодору Стратилату). Впрочем, становление Городецкого княжества относится к 1263–1282 гг.⁶¹, то есть ко времени, близкому к периоду, когда, как мы считаем, могла быть создана «Богоматерь Федоровская». Название иконы — очень редкое, по посвящению храма — обусловлено, вероятно, обстоятельствами ее создания и местопребыванием. Она находилась в церкви св. Феодора в Костроме, главном храме города и княжества при Василии Ярославиче, где он был и венчан, и похоронен. На Руси в XIII в. известны церкви во имя святых мучеников-воинов, в том числе и в честь св. Феодора (например, в Новгороде)⁶². Из контекста Сказания вытекает, что костромской Федоровский храм был деревянным, поскольку в рассказе о возведении Успенской церкви особо подчеркивается, что ее выстроили из камня⁶³. В память о прежнем храме в Успенской церкви был устроен Федоров-

ский придел, а сама церковь некоторое время именовалась Федоровской (см. «Происхождение»). Вероятно, название иконы возникло в XVI–XVII вв. и укрепилось после ее прославления в 1613 г.

Литература.

- Островский*, 1855 С. 70–73; *Макарий (Булгаков)*, 1995. Кн. 2 С. 330–331, 507 (примеч. 164), 616, 618 (комментарии 156, 191, автор А. В. Назаренко), 58 (текст Повести о явлении чудотворной иконы Федоровской); *Сведения*, 1863; *Лествицын*, 1882; *Миловидов*, 1885; *Розанов*, 1885; *Соколов*, 1901. С. 195–264, [Баженов], 1909 С. 187–260; *Покровский*, 1909. С. 33–34 Табл. 19; [Поселянин], 1909 С. 200–203, 538; *Кондаков*, 1911 С. 58; *Грабарь*, 1919 С. 8–9 (перездано *Грабарь*, 1966/2 С. 285); *Грабарь*, 1966/2 С. 38, 40 (впервые опубликованная статья 1919 г.), 237, 245 (письма от 9 июня и 24 ноября 1919 г.); *Alpatoff, Lazareff*, 1925 (перездано: *Лазарев*, 1978/1 С. 26. Примеч. 67, от издателя), *Грабарь*, 1926, С. 52, 60. Примеч. 67 (перездано *Грабарь*, 1966/2 С. 157, 163); *Анисимов*, 1928 С. 161 (перездано: *Анисимов*, 1983 С. 327); *Грабарь*, 1930 (перездано: *Грабарь*, 1966/2 С. 220. Илл. на вкл. у с. 220); *Антонова*, 1948 С. 47; *Лазарев*, 1953/2 С. 496; *Масленицын*, 1969. С. 43–44 Табл. 14, 15; *Масленицын*, 1973/1. С. 92–109; *Масленицын*, 1973/2 С. 9; *Масленицын*, 1977 С. 155–166; *Bentchev*, 1985 S. 38–39; *Тимрот*, 1987. С. 28, 38, 50 (примеч. 67, 68); *Ebbinghaus*, 1990 S. 204–208; *Этингоф*, 2000 С. 138, 146; *Smirnova*, 2001/2 P. 195–196, 203. Fig. 163, *Гуннуц*, 2003. С. 89–90; *Турилов* (в печати)/2.

народа, яко не слышати пения в плаче мнози; и тако проводяща и погребша с многими слезами»).

⁵⁹ Кучкин, 1984 С. 119.

⁶⁰ Покровский, 1909; Лазарев, 1953/2.

⁶¹ Турилов, 2000 С. 64–67.

⁶² Кучкин, 1984. С. 119–120.

⁶³ Анисимов, 2000. С. 58–60. Позднее, в 1323–1325 гг., каменная церковь св. Феодора была выстроена в Твери (Там же С. 27–29).

2. **Богоматерь, Умиление (Страстная)**
(С. 35, 36. Табл. 4–6)



Калязинский краеведческий музей, инв. 367.

С 1986 г. находится на реставрации в Межобластном научно-реставрационном художественном управлении Министерства культуры РФ (Москва).

Вторая половина XIII в.

Ростов (?).

122 × 78,5.

Происхождение. Согласно разысканиям В.Д. Сарбьянова, происходит из Дмитриевского монастыря в Кашине¹. Впервые упоминается в Описи этого монастыря 1710 г.² В Описи 1853 г. приводится описание иконы: «В церкви монастыря в алтаре – Залрестольный образ Страстной Богоматери с ручкою, по полям обложен басменным серебром, с позолоченными венцем и цатою, без пробного серебра, в коих весу 30 золотников, и с живописным на другой стороне образом Ангела хранителя»³. Изображение Ангела-хранителя на обороте, вероятно, позднее, впоследствии удалено. Некоторые краеведческие описания города Кашина указывают, что икона Страстной Богоматери была «древнего письма»⁴. Особое почитание иконы как чудотворной началось в монастыре к концу XIX в. (по мнению В.Д. Сарбьянова, в связи с новой (после XVII в.) волной местного почитания преподобной Анны Кашинской, отец которой, ростовский князь Дмитрий Борисович, считался основателем монастыря) В 1885 г. был создан проект Страстного собора, предназначенного для хранения древней иконы. Сам собор строился с 1890 по 1903 г.⁵

Раскрытие. Раскрыта в реставрационных мастерских Межобластного научно-реставрационного художественного управления (Москва) в 1986–1990 гг. С.Р. Брагиным. Реставрация не закончена. В конце XIX в., в период особого подъема почитания иконы, ее полностью раскрыли, а затем переписали «под старину», с небольшими изменениями иконографии (хитон младенца был удлинен и закрыл его обнаженные ножки). В память о поновлении в нижней части иконы, где первоначальная живопись не сохранилась, на новом грунте была сделана пространный надпись: «Реставриро[вана] стая чудотворная икона Владимир[ская] Пресвя[т]ья Б[о]горо[д]и[цы] Иосифомъ [Семеновичемъ] Чириковымъ [по] разрешении Его Высокопреосвящен[ства] [...] архиепископа] Тверскаго [при] старост[е] Иевстафье 18[...] 17 дня». Из надписи следует, что реставрация иконы была выполнена согласно разрешению тверского архиепископа, при старосте храма Евстафье известном иконником-реставратором Осипом (Иосифом) Семеновичем Чириковым (ум. 1903), главой целой династии иконников-реставраторов Чириковых и основателем иконописной мастерской в Москве⁶.



Богоматерь с младенцем, св. Духом и ангелами. Миниатюра французской рукописи *Книжечник св. Иеронима на пророчества Исайи*. До 1134 г. Дижон, Библиотека, Ms. 129

¹ Сарбьянов, 1997 С. 312.

² Денисов, 1908. С. 830.

³ РГИА, Ф. 834. Оп. 3 № 3109. Л. 5–5 об. (цит. по: Сарбьянов, 1997 С. 323. Примеч. 8).

⁴ Арсений, 1901 С. 38; Завьялов, 1909 С. 50.

⁵ Арсений, 1901 С. 9; Завьялов, 1909 С. 49; Кириков, 1988 С. 63–66.

⁶ Воздорнов, 1986.



Андреев Михаил. Деталь иконы «Богоматерь Влахернисска» из Ярославля. Около 1224 г. ГТГ



Андреев Гавриил. Деталь иконы «Богоматерь Влахернисска» из Ярославля. Около 1224 г. ГТГ

Доска липовая тонкая, из трех частей. В древности была скреплена двумя тыльными накладными шпонками, от которых остались следы креплений. При последней реставрации доски соединены накладными шпонками на металлических винтах. Ранее доска была дублирована; дублировочные доски удалены при реставрации 1986–1990 гг. Ковчег. Очень тонкий грунт. Павлока положена лишь на отдельных участках.

Сохранность. Многочисленные потертости живописи, вставки. При какой-то из реставраций доски были разъединены, а потом при соединении слегка стесаны. Поэтому пропорции лика Богоматери несколько сужены. Вдоль правого стыка досок, который проходит по ликам Богоматери и младенца, — широкая вставка поздней живописи; многочисленные вставки вдоль правого стыка досок. В нижней части иконы первоначальная живопись не сохранилась, поэтому оставлена вставка позднего грунта. На полях — поздний грунт с живописью. Синий фон местами имеет зеленоватый оттенок из-за впитавшейся олифы.

Описание.

Богоматерь, изображенная по пояс, держит младенца Христа на своей правой руке. Христос, обняв Богоматерь за шею, прижимается щекой к ее щеке. Левая рука Христа, охватившая шею Богоматери, видна из-под чепца и мафория на ее щеке. Правая рука младенца вытянута и простета к плечу Богоматери. Его левая ножка с чуть приподнятым коленом обнажена от колена до ступни.

В верхних углах иконы изображены два ангела, покровенными руками держащие орудия страстей: левый — Голгофский крест и копие (изображены черной краской, а законечник копия — белыми), правый — губу на трости и розги (написаны белыми). Чепец и поручи Богоматери — серо-голубые, мафорий — пурпурно-вишневым, с широкими красными высветлениями. «Звезды» на мафории выполнены ярко-желтым аурипигмен-

том. Звезда над лбом имеет форму креста с дополнительными углообразными штрихами между ветвями, а звезда на плече — форму креста с крупными желтыми «жемчужинами». Окаймление мафория, образующее своего рода фигурную раму вокруг лика Богоматери, состоит из двух параллельных белых полосок, между которыми — мелкие параллельные жемчужинки, имитации синих и красных камней в кастах.

Христос одет в красный хитон, напоминающий рубашу с широкими, длинными рукавами, и с серо-голубой гиматий.

На одеждах Христа и Богоматери — своеобразный орнамент в виде жемчужных цепочек (у Богоматери — красные «цепочки» на плече и над лбом; у Христа — белильная «цепочка», свисающая от пояса).

У ангелов зеленые, мягкого, чуть теплого оттенка хитоны и красные гиматии с белильными высветлениями. На гиматиях орнамент в виде трех повторяющихся белильных точек. Крылья ангелов пурпурные с красными подкрылками.

Лики исполнены по светлому, бледно-охристому (скорее теплого оттенка) основному тону путем наложения очень жидких слоев розоватой охры и чуть разбеленных лессировок, в которых видны крупные зерна белил. Лики написаны без специальных теневых участков, впечатление тени возникает благодаря просвечивающему темному подготовительному рисунку, дополнительным линиям контура, широким розовым полосам (например, на подбородке Богоматери). Черты ликов и контуры рук обведены темными описями. На щеках, лбу и шее положена обильная розовая подрумьянка, местами усиленная чистой кинноварью. В изображении глаз рядом с темными зрачками лежат белильные пятна и штрихи.

На лице Христа блики положены несколько более энергично, чем на лице Богоматери. Лики ангелов написаны с обильными белильными высветлениями.



Архангел Михаил. Деталь иконы «Богоматерь Умилище Белозерская». Первая половина XIII в. ГРМ



Архангел Гавриил. Деталь иконы «Богоматерь Умилище Белозерская». Первая половина XIII в. ГРМ

В нижней части лика Богоматери, где хорошо сохранилась первоначальная живопись, видны тонкие белилые лессировки поверх линий рисунка и теневых контуров. Лики в целом написаны очень прозрачно, не только без теней, но и без ярких высветлений. Эти приемы не укладываются в известные стандартные схемы древнерусской и византийской иконописи. Волосы Христа и ангелов исполнены по основному тону, который имеет цвет золотистой охры. Пряди переданы черными параллельными линиями. Волосы Христа спускаются ему на шею в виде очень длинного выходящего локона.

Нимбы желтые (яркий аурипликамент). У Богоматери и Христа обводка нимбов черная, у ангелов — красная. На нимбе Христа — красное перекрестие, с расширяющимися концами ветвей, без букв. Обводка перекрестия и орнамент на нем (кружочки) — коричневые.

Фон синий, лазуритового оттенка. Синяя краска положена неровными мазками, которые делают живописную поверхность фактурной. Рамка по лузге черная.

Надписи на фоне, по сторонам фигуры Богоматери, черной краской стилизованным уставом:

MP ΦΥ
IC XC

Иконография

Основные иконографические особенности памятника сближают его с «Богоматерью Федоровской» (кат. № 1). Их общие признаки — принадлежность к типу Умилище, положение младенца на правой руке Богоматери, его поза и положение ручек, обнаженная левая нога. В иконе из Кашина символика грядущей крестной жертвы, характерная для иконографии «Богоматери ласкающей», подчеркнута фигурами ангелов с орудиями Страстей.

История иконографии ангелов с орудиями Страстей изучена В. Д. Сарабяновым⁷. Их изображения возникли в византийском искусстве в середине XII в. как отклик на христологические споры, отразившиеся в константинопольских церковных соборах 1156—1157 гг., которые были посвящены вопросам природы Христа, а также смысла евхаристической жертвы. В одних случаях фигуры ангелов с орудиями Страстей бывало соотносены с образом Христа или Св. Креста⁸, в других — с образом Богоматери с младенцем.

К интересующему нас иконографическому варианту приближается миниатюра французской рукописи Комментарие св. Иеронима на пророчества Исайи (Дижон, Библиотека, Ms. 129), датирующейся временем до 1134 г. (илл. с. 187)⁹. В этой миниатюре, восходящей, как предполагают, к византийскому прототипу, представлена Богоматерь в рост, с младенцем, в типе Умилище. На ее нимбе — Святой Дух в образе голубя, а по сторонам — два ангела с евхаристическими сосудами — дарохранительницей и потиром. Символика изображения соответствует тексту анафоральной молитвы в истинную кровь и тело Христова¹⁰. Тем самым композиция подчеркивает связь фигур Богоматери и младенца с приготовлением к Евхаристии.

⁷ Сарабянов, 1997. С. 312—314.

⁸ «Поклонение кресту» на обороте двусторонней новгородской иконы конца XII в. со «Спасом Нерукотворным» на лицевой стороне, ГТГ (Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 8); миниатюра Евангелия конца XII — начала XIII в., с изображением Спаса Еммануила в медальоне и ангелами, слетающими к нему с орудиями страстей (Тейлнис, Институт рукописей и Кекелидзе, Q 908, см.: Сажинский, 1989. С. 207).

⁹ Rocher, 1959. P. 32. Pl. XXV; Лазарев, 1971/1. С. 282. Илл. с. 285.

¹⁰ Там же. Труды, 1. 95. С. 41; Эткингов, 1995. С. 102. Илл. с. 100; Эткингов, 2000. С. 77. Примеч. 40.

Более близкими аналогиями кашинской иконы являются две византийские композиции XII в. В Никомидийском Евангелии 1150-х годов (Киев, Национальная библиотека Украины, Институт рукописей, ДА 25 Л), на развороте помещены две выходные миниатюры. Слева, на л. 1 об., изображен Христос Эммануил в мандорле, с символами евангелистов, как воплотившееся Слово; справа, на л. 2 — Богородица с младенцем на престоле, а в верхних углах — ангелы с орудиями Страстей (илл. с. 190)¹¹. В росписи церкви Панагии Аракиотиссы в Лягудера на Кипре (1192 г.) изображена Богородица с младенцем, к которой слетают ангелы с орудиями Страстей, а представленный симметрично Богородице Симеон Богоприимец напоминает о теме Сретения и, соответственно, о предчувствии Страстей Христовых (илл. с. 182)¹².

Икона из Кашина представляет собой известное упрощенное иконографии XII в. Небольшие фигуры летящих ангелов занимают в композиции такое же место, что и фигуры ангелов, традиционно изображавшихся в верхних углах икон Богородицы Одигитрии. Как отметил В.Д. Сарабянов, в XIII в. на Руси иконы Богородицы с младенцем, относящиеся к разным иконографическим типам, часто сопровождался размещенными в верхних углах композиции изображениями ангелов, чьи позы, одежды и атрибуты выражают идею литургического служения, совершаемого перед Богородицей, «символизирующей Небесный Престол с вознесенным на него Предвечным Агнцем — младенцем Христом»¹³. На иконе «Богородица Умиление на престоле» (кат. № 3) ангелы представлены с покровенными руками, на иконе «Богородица Умиление» из Белозерска (ГРМ)¹⁴ они изображены в белых одеждах, напоминающих диаконовые стихарии, также с покровенными руками. На иконе «Богородица Влахернитисса» из Ярославля (ГТГ) ангелы имеют белые офоморы с крестами¹⁵, а в «Богородице Одигитрии» из Псковского музея ангелы одеты как диаконы — в стихарии с орарями, — и держат кадила¹⁶.

Икона из Кашина в XIX в. именовалась «Страстной». Хотя это название сохранено в данном каталоге, следует подчеркнуть его условность. По традиции, этот эпитет прилагается к другому иконографическому типу, изображающему реакцию Христа на демонстрацию орудий Страстей: он оборачивается к одному из ангелов, пытаясь найти защиту у Богородицы. Первые примеры этой иконографии относятся к XIII в.¹⁷ Широкое распространение она получила в критской иконописи начиная с XV в.¹⁸ Христос на иконе из Кашина одет в ярко-красный, цвета кино-вари, хитон с широкими и длинными рукавами. Этот цвет в отличие от желто-охристых, с золотым ассисом, одежд, вероятно, намекает на земную жизнь Христа и на его крестный путь.



Богородица с младенцем на престоле и ангелы с орудиями страстей. Миниатюра Никомидийского Евангелия. 1150-е годы. Киев, Национальная библиотека Украины, Институт рукописей. ДА 25 Л. Л. 2

Ср., например, ярко-красный хитон в сочетании с покрытым крестами гиматием у Христа на иконе «Св. Никола» 1294 г. из церкви Св. Николы на Липне (Новгородский музей; илл. с. 272)¹⁹; темно розовый хитон Христа на иконе «Богородица Умиление на престоле» (кат. № 3); красный хитон Христа на иконе «Св. Никола» конца XIII — первой половины XIV вв. из Мурома (кат. № 15). В красном хитоне изображен Христос на иконе «Богородица Дексикратуса» в монастыре Св. Екатерины на Синае (последняя четверть XIII в.)²⁰. На этой иконе Богородица названа «тирφοнос», т.е. «огненосная», что связано как с актуальной для Синая темой «неопалимой купины», «горящего куста», так и с огненным цветом одежды Христа.

Датировка и атрибуция.

Икона датируется второй половиной XIII в. на основании стилистических признаков. Крупные, массивные формы, широкое письмо, тяжелые контуры позволяют предположить, что она могла быть написана не в конце XIII в., а несколько ранее,

¹¹ Смирнова, 1976/2; Кат. 5; Лазарев, 1983. № 17; [Трифопова], 1992. Илл. 10, 11; Гайдушева, 1998. С. 106

¹² Mouriki, 1990. P. 116. Pl. 62.

¹¹ Мокрецова, 1983. С. 308–309; Сажинский, 1991 (цит. по: Сарабянов, 1997. С. 324. Примеч. 19).

¹² Belling, 1980–1981. P. 10.

¹³ Сарабянов, 1997. С. 318.

¹⁴ Лазарев, 1983. № 11.

¹⁵ Сажинский, 1994. С. 199–200.

¹⁶ [Дюджикова], 1990. Кат. 2.

¹⁷ Фреска конца XIII в. в монастыре Осиео Давид (Христа Латома) в Фессалониках (Таучурбис, 1986. Σ. 25–31. Пл. 3); фреска 1310 г. в Жиче (Сербия), восходящая, возможно, к изображению около 1220 г. (Кашинин, Башкивский, Мижов, 1969. С. 52; Ђурић, 1973. С. 202; Джурчи, 2000. С. 382–383).

¹⁸ Tatic-Djuric, 1981. P. 151–168; Hollensleben, 1971. Sp. 173–174.

может быть, в третьей четверти столетия, если эти особенности не являются признаками провинциального происхождения памятника. Некоторые мелкие приметы находят аналогию в других произведениях XIII в.: орнамент из тройных точек на гиматиях ангелов — в таком же орнаменте на Царских вратах второй половины XIII в. из погоста Кривое на Северной Двине (ГТГ)¹; челочки из «жемчужин» на одеждах Христа и Богоматери — в аналогичной детали иконы «Богоматерь Умиление Толгская» в Ярославском музее (кат. № 8).

Стилистические особенности иконы характерны для ростовской живописи конца XIII—XIV вв.: массивные формы, румяные щеки, широкие темные контуры одежд, а в колорите — сочетание синего, желтого и красного. Ср. особенно иконы «Богоматерь Умиление на престоле» (кат. № 3), «Свя. Евстафий и Фекла» (кат. № 4), «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга (кат. № 5).

Если икона изначально принадлежала Дмитриевскому монастырю в Кашине и если предание об основании монастыря ростовским князем Дмитрием Борисовичем (1253—1294), отцом св. Анны Кашинской, отражает реальную действительность², то мы располагаем историческим свидетельством о связи иконы с культурой Ростова Великого.

Выставки

«Всеми миру свет». К празднику славянской письменности и культуры. Москва, Центральный выставочный зал (Манеж), июнь-июль 1992 г.

Реставрация музейных ценностей России. Москва, Российская Академия художеств, декабрь 1993 — январь 1994 г.

Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Москва, ГТГ, 1995 г.

Литература

Арсений, 1901. С. 8–9, 30–32; Павловский, 1907. С. 681–682; Денисов, 1908. С. 829–830; Завьялов, 1909. С. 46–50; Сарабянов, 1994. С. 41–42; Богоматерь Владимирская, 1995. Кат. 2. С. 88–89; Сарабянов, 1997. С. 311–325; Smirnova, 2001/2. P. 203. Fig. 171.

3. Богоматерь Умиление на престоле («Толгская Первая») (С. 35, 36, 42, 43. Илл. с. 37. Табл. 7, 8)



ГТГ, инв. 2875
Конец XIII в.
Ростов
140 × 92

Происхождение. Находилась в иконостасе Крестовоздвиженской (теплой) церкви Толгского монастыря близ Ярославля¹. Обнаружена там в 1925 г. и передана в ЦГРМ, откуда в 1930 г. после раскрытия поступила в ГТГ. Согласно Сказанию о явлении и чудесах иконы Богоматери Толгской, Толгский монастырь был основан в 1314 г. после того, как в лесу на берегу Волги ростовскому епископу Трифону явилась икона Богоматери². Однако Сказание, составленное не ранее XV — середины XVI в.³, содержит анахронизмы и противоречия. Так, епископ, который обрел икону, назван Трифоном, хотя в 1314 г. ростовским епископом был Прохор (1311—1328), а Трифон управлял епархией в 1462—1467 гг.⁴ Сообщение о том, что Трифон плыл «ис Кирилова», также не может быть признано достоверным, поскольку Кирилло-Белозерский монастырь основан лишь в 1397 г.⁵ Сказание, очевидно, было составлено после 1545—1547 гг., в «чуде ятвом» его пространной

¹ Орлов, 1913. С. 42.

² Сказание, 1883. [Посвянин], 1909. С. 505—507; Страншви, 1996.

³ Турилова, 1975. С. 168—174 (о датировке — с. 170, относит Сказание к концу XV — середине XVI в.); Ebbinghaus, 1990. S. 183—189; Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 529—530. Комментарий 66 (комментарий А.А. Турилова, датирует Сказание серединой XVI в.).

⁴ С целью устранить это противоречие, святитель Димитрий Ростовский высказал предположение, что имя Трифон было схимническим именем владыки Прохора (см.: Димитрий Рязанский, 1705. Л. 330). Однако эта догадка не нашла себе подтверждений и не принята исследователями.

⁵ Горюхова, 1991. С. 6—8; Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 530 (комментарий А.А. Турилова).

¹ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 17.

² Сарабянов, 1997. С. 312.



Богоматерь Умиление на престоле. Миниатюра латинского Сакраментария Кюнец XII в. Мадрид, Национальная библиотека, cod. 52. Л. 80



Богоматерь Умиление на престоле, с ангелами и святыми. Итальянская икона около 1260–1270 гг. Турин, коллекция Галини

редакции сообщается о посещении Толгского монастыря Иваном IV в 1545 г. Кроме того, в тексте Иван IV назван царем, что не могло произойти ранее его венчания на царство в 1547 г.⁶ Первое документальное упоминание о Толгском монастыре относится к 1428 г.: это сообщение о чудесном истечении мира из чудотворной иконы⁷. Однако анализ генеалогии двух ветвей ярославских князей позволяет допустить, что монастырь был основан гораздо раньше. Земля, на которой находится обитель, до середины XV в. принадлежала ярославским князьям из ветви Засекиных. Тем не менее одно из древних земельных пожалований монастырю было сделано князем Романом Ивановичем, представителем совсем другой ветви ярославского княжеского рода⁸. Сопоставляя эти факты, А. А. Туридов пришел к выводу, что монастырь был основан общим предком этих ветвей — возможно, в правление князя Василия Давидовича Грозные очи (1321–1345)⁹.

⁶ Туридов, 1975 С. 170.

⁷ Туридов, 1991 С. 131–136.

⁸ Кучкин, 1984 С. 289–290; Кучкин, 1987 С. 227–229.

⁹ Микарич (Булкасов), 1995 Кн. 3 С. 530 (комментарий А. А. Туридова). См. также: Бодырева, 1999 С. 12–14; Шабасова, 1999 С. 14–16.

В последнее время В. В. Горшкова выдвинула предположение, что Толгский монастырь действительно был основан игуменом Кирилло-Белозерского монастыря Трифоном (1435–1447)¹⁰. В таком случае древние иконы Толгского монастыря (кат. № № 3, 8, 19) не имеют никакого отношения к его основанию. Следует отметить, что большие северные монастыри промосковской ориентации, каким был Кирилло-Белозерский монастырь, обычно направляли свою деятельность по основанию новых обителей на периферии, а не в сторону Ростова и Москвы, как в случае с Толгским монастырем.

Происходящие из монастыря древние иконы (см. также кат. № № 8, 19) свидетельствуют о том, что он мог быть основан еще раньше. Хранящаяся в Ярославском музее икона Богоматери Толгской с поясным изображением (кат. № 8), в память о явлении которой был, по преданию, основан Толгский монастырь, исполнена, судя по стилю, не позднее конца XIII — начала XIV в. Икона ГПГ с тронным изображением Богоматери одновременно иконе Ярославского музея или даже старше нее.

¹⁰ Горшкова, 1999 С. 108–113.



Богородица Умиление на престоле, с предстющими ангелами.
Миниатюра латинского Литургического свитка Exultet. 1136 г. Париж,
Национальная библиотека, Nouv. acq. lat. 710. Прорисъ

По мнению Д.А. Тимрота, икона «Богородица Умиление на престоле» первоначально могла быть предназначена для другого монастыря — например, Спасского в Ярославле (или, добавим, для ярославского Успенского собора), — и лишь затем вложена в Толгский¹¹. Различие судеб обеих икон проявилось, в частности, в том, что «малая» «Богородица Толгская», почитавшаяся как чудотворная, находилась в древнейшей (хотя и перестроенной) церкви Толгского монастыря — Введенском соборе, а «большая» «Богородица на престоле» стояла в иконостасе Крестовоздвиженского храма, второго по времени и значению.

Раскрытие. Раскрыта в 1925 г. в ЦГРМ ГО Чириковым, П.И. Южиным и И.И. Сусловым.

Доска липовая, из четырех частей. Две тыльные накладные шпонки на кованых гвоздях. Ковчег. По наружному контуру поля имелся дополнительный уступ — валик Паволока.

Сохранность. Многочисленные потертости живописи по всей поверхности. На одежде Богородицы оставлены поздние вставки. Тонировки в местах утрат. Следы гвоздей от венца. Торцовые поля стесаны (нижнее стесано больше). На боковых полях стесан валик.

Описание.

Богородица изображена сидящей фронтально на престоле. Обеими руками она придерживает младенца Христа и склоняет к нему голову (вправо от зрителя), прикасаясь щекой к его щеке. Христос, стоя на ее левом колене и опираясь ножками на драпировки мафория, делает шаг, слегка приподнявшись, словно желая теснее прижаться к Богородице. Правой рукой он обнимает Богородицу за шею (кисть руки видна на ее шее, под мафорием), а левую, с распрямленными пальцами, протягивает вперед, прижимая ее к мафорию под вырезом.



Богородица Умиление на престоле («Непобедимая»)
Мраморный рельеф капеллы Джен в соборе Сан Марко, Венеция. XIII в.

В верхних углах композиции изображены два склонившихся ангела, делающих шаг к Богородице. Ангелы простирают перед собой покровенные руки, словно готовясь принять Святые Дары. У каждого ангела одно крыло приподнято, а другое опущено за спину.

Богородица одета в темно-синие хитон и чепец и пурпурно-коричневый мафорий с широкими серебряными окаймлениями, которые украшены двойным рядом «жемчугов» и изображением драгоценных камней. Надо лбом на мафории — охранный ромб с завитками на углах, очень похожий по рисунку на украшения мафория Богородицы в иконе «Богородица Толгская» в Ярославском музее (кат. № 8). На плече Богородицы — крупная розетка «звезда» в виде квадрифолия, имитирующая серебряную или золотую накладку с эмалью, жемчугами и камнями. Обувь Богородицы красная.

Христос одет в хитон кораллового оттенка и темно-синий гиматий. Одежды ангелов по цвету близки к одежде Христа. Левый ангел одет в розовый хитон и темно-синий гиматий, а правый, наоборот, в темно-синий хитон и розовый гиматий. Престол охристо-коричневого цвета покоится на ножках в виде коротких колонн с сильно выраженным утолщением — знтазисом и листовидными капителями неодинакового рисунка. На сидении изображена драгоценная ткань, украшенная самоцветами и жемчугами. Поверх ткани лежит ярко-зеленая, изумрудного

¹¹ Тимрот, 1987.



Император Лотарь. Миниатюра Евангелия Лотаря. 849—851 гг. Париж, Национальная библиотека, lat. 266. Л. 1 об.

оттенка подушка с украшениями по концам. Спинка престола, слегка выпячивающаяся к центру, имеет изогнутую форму, близкую к полукругу. Спинка прорезана двумя рядами арочных проемов. В простенках между арками охрой нарисованы толстые колонки с подчеркнутым энтазисом, похожие на ножки самого престола. Ниже двойного ряда открытых аркад виден еще один ярус — цокольный, с глухими арочными нишами. Все участки «стен» между проемами и нишами украшены тонким золотисто-охряным орнаментом в виде спиралевидных завитков. Спинка трона обрамлена темной полосой с жемчугами и камнями. Лики исполнены плотной коричневато-красной охрой по оливково-коричневому санкирью, с яркой поддмьянкой. На освещенных местах положены растушеванные белила: на лике Богоматери они чуть более яркие. Около глаз и рядом со зрачками Богоматери лежат яркие белильные блики. Фон и поля покрыты потемневшим серебром. Надписи не сохранились.

Иконография

Богоматерь Умление на престоле — композиция, получившая широкое распространение в византийском искусстве начиная



Богоматерь «умление» на престоле. Итальяно-византийская икона XIII в. Из собрания Милана. Вашингтон, Национальная галерея

со второй половины XI в.¹² В ней отразились богословские идеи, ставшие исключительными актуальными в XI и особенно в XII в. Хрупкость младенца подчеркивает человеческую природу Спасителя, а печаль Богоматери указывает на его грядущие крестные муки и искупительную жертву!¹³ Вероятно, икона ГТГ является репликой чтимого, но утраченного византийского образа XII в. Об этом свидетельствует иконографическое сходство (вплоть до совпадения отдельных деталей) между иконой ГТГ и миниатюрой конца XII в., восходящей, видимо, к тому же погибшему оригиналу, в латинском Саκραмен-

¹² Примеры: миниатюра фрагмента греческой рукописи Христианской топографии Козмы Индиколова приблизительно третьей четверти XI в., поданного к греческому Филологу, который хранится в библиотеке Евангелической школы в Смирне и погуб в 1922 г. (*Strzykowski*, 1899; *Лазарев*, 1971/1, С. 282. Илл. с. 285; *Эттингер*, 2000, С. 40, 52. Илл. 281); икона юница XII в. «Богоматерь с младенцем на престоле: в окружении пророков» в Гос. Эрмитаже (*Эттингер*, 1997, С. 37—55; *Смирнов*, Византия. Русь, 2000, Кат. В-90); посприравляющим византийский образцы западноевропейской эмальевой иконописи от астерисского алтаря в Палластесме около 1155 г. (*Лазарев*, 1971/1. Илл. с. 287).

¹³ *Ковалова*, 1911, С. 146.



Богоматерь с младенцем на престоле. Миниатюра латинской рукописи *Supplicationes uarie*. Около 1293–1300 гг. Флоренция. Библиотека Лауренциана, *Plut. XXV. 1. 373 ob.*

тари Мадридской Национальной библиотеки, *cod. 52, л. 80* (илл. с. 192)¹⁴. Кроме общих признаков, изображения сближает такая запоминающаяся подробность, как длинные, изгибающиеся складки мафория, одна из которых — узкая, словно свернутая жгутом, — свисает с колен Богоматери, напоминая произведение «динамического стиля» конца XII в.¹⁵

Смысл изображения Богоматери Умиление, связанный с темой испускательной жертвы, сказывается в расположении миниатюры мадридского Сакраментария: она находится на обороте л. 80, тогда как на лицевой стороне листа представлено Распятие¹⁶. Этот лист напоминает двустороннюю икону, подобную многочисленным византийским иконам, особенно распространенным в XIV в., с изображением Богоматери на одной стороне и Распятия на другой. Не исключено, что прототип «Богоматери Умиление на престоле» из ГТГ также представлял собой двустороннюю икону.

В итальянском искусстве XIII в. встречаются и другие произведения византизирующего стиля с тронными изображениями Богородицы (илл. с. 192; см. также илл. с. 337)¹⁷.

Фигуры поклоняющихся ангелов усиливают литургический оттенок символики иконы, что показано В.Д. Сарбабяновым на примере «Богоматери Умиление» из Кашина (см. *кат. № 2*)¹⁸. Выразительный пример иконографии тронной Богоматери Умиление с фигурами предстоящих ангелов содержит миниатюра латинского Литургического свитка Эскульет около 1136 г., происходящего из собора Сан Пьетро в Фонди (близ Латина, Кампания, Италия) и хранящегося в Парижской Национальной библиотеке, *Novu acq. lat. 710* (илл. с. 193)¹⁹. Миниатюра, восходящая к византийскому прототипу, изображает ангелов в позах предстояния, с непокрытыми руками, простертыми к Богоматери с младенцем. Миниатюра напоминает икону «Богоматерь Умиление на престоле» из Толгского монастыря рисунком мафория, узкая драпировка которого спадает с колен Богоматери. Поза младенца Христа, «шагающего» по мафорию, является одной из важных особенностей иконографии тронной «Богоматери Толгской». Как и другие иконографические мотивы, она восходит к византийскому оригиналу — вероятно, к той иконе из Влахернского монастыря в Константинополе, которая воспроизведена на одной из икон XII в. в монастыре Св. Екатерины на Синае²⁰ (подробнее см. *кат. № 8*). Энергичная поза Христа на иконе из Толгского монастыря напоминает движение вверх по ступеням: его правая ножка согнута в колене, а левой он отталкивается для подъема. Д.А. Тимрот увидел в этой композиции аллюзию на текст Акафиста Богоматери (икос 2), где Богоматерь именуется «лестницей небесной, еюже сниде Бог», и мостом, «преводящим суших от земли на небо»²¹.



Печать константинопольского патриарха Иоанна XIII Гауса с изображением Богоматери с младенцем на престоле. 1315–1319 гг.

¹⁴ Pace, 1994. P. 320, 388. Тав. 420. В. Паче полагает, что рукопись исполнена в Сицилии и ее миниатюры являются копиями тех итало-византийских икон, которые украсили сицилийские храмы при короле Вилгельме II. О миниатюре см. также: The Glory of Byzantium, 1997. Cat. 316.

¹⁵ Подобный рисунок — в изображении Богоматери на престоле на кирской (?) шпиль пелене — «эпителиднику» последней трети XIII в. в Историческом музее в Берне и на фреске XII в. в церкви Рождества в Вифлееме (см.: Wilckens, 1995. S. 279–280. Abb. 1; Hunt, 1991. Fig. 4. P. 76.).

¹⁶ Buchthal, 1955. P. 315–317; Pace, 1994. Тав. 421.

¹⁷ Например, икона из Арешо около 1260–1270 гг. в собрании Павлино в Турине (см.: Conii, 1986. P. 519, 521. Nota 27. Fig. 801); известная икона пизанской школы в ГМИИ (илл. с. 337; Искусство Византии, 1977. Т. 3. Кат. 889).

¹⁸ Сарбабянов, 1997. С. 318.

¹⁹ Lazarev, 1971/1. С. 282. Илл. с. 285. Подробно о снимке см.: Exultet, 1994. P. 273–277. Fig. p. 288.

²⁰ Solriou, 1956. Vol. 1. Fig. 146–148.

²¹ Тимрот, 1987.



Гиппократ. Миниатюра Индекса Гиппократа. Около 1138 г.
Париж, Национальная библиотека, cod. gr. 2144. Л. 11

Близкой аналогией иконы ГТГ в отношении позы Христа является мраморный рельеф XIII в. в капелле семейства Дзен в венецианском соборе Сан Марко (илл. с. 193)²². Композиция этого рельефа зеркально отражает композицию нашей иконы. Форма трона, рисунок одежды, поясние, а не полнофигурные изображения ангелов указывают на упрощение прототипа, который, по всей видимости, более точно воспроизведен в иконе ГТГ. Во всех упомянутых изображениях ножки младенца находятся над большой складкой мафория. Тем самым подчеркивается значение чудодейственной ризы Богоматери²³. В иконе ГТГ фигура Богоматери имеет необычные пропорции: крупный, длинный торс и сравнительно низко расположенные колени. Это позволило увеличить фигуру Христа (он выглядит не младенцем, а отроком), а также складку мафория, по которой он шагает.

Одежды младенца — розовый хитон и синий гиматий — необычны по цвету, они воспроизводят не «небесные», золотые одеяния Спасителя, а одежду его «земной жизни», в которой он предстает в сценах евангельского цикла, и напоминают о земном пути Христа и искупительной жертве.

²² Кондаков, 1915 С. 380–382; Demus, 1960. P. 121, 187–188; Lange, 1964. S. 109. Taf. 29.

²³ Тема богородичной ризы как образа защиты и заступничества встречается в изображениях Богоматери на престоле византизирующего круга. Ср., например, рельеф XII в. «Богоматерь Млекопитательница на престоле» («Богоматерь отца Руперта») в Льежском музее; Богоматерь прикрывает младенца Христа своим мафорием, а надпись, имеющая Богоматери «дверью затворенной», обогащает композицию дополнительной символической. См.: Rhein und Maas, 1972. № J-3; Laffineur-Crepin, 1981. P. 325–327.

«Звезда» в форме квадрифолия на плече Богоматери похожа на «звезды» на иконе «Богоматерь Влахернитисса» из Ярославля около 1224 г. (ГТГ)²⁴, но отличается от них более крупным размером. Форма креста или квадрифолия иногда придается бассейнам и фонтанам, символизирующим «источник жизни»²⁵, и встречается в изображениях водных источников в росписях и миниатюрах. Эту же форму имеют чаши новгородских серебряных кратиров начала XII в. (Новгородский музей). Возможно, квадрифолии иконы ГТГ указывают на значение Богоматери как источника жизни и Премудрости. Комплекс ассоциаций, содержащихся в иконографии иконы из Толгского монастыря, напоминает о заступничестве Богородицы и ее покровительстве человеческому роду. Не случайно на упомянутом мраморном рельефе XIII в. в капелле Дзен собора Сан Марко в Венеции имеется греческая надпись, эпитет Богоматери: «ΑΝΙΚΗΤΟΣ» — «непобедимая». Символична и форма трона Богоматери. Изгиб его спинки передан очень условно, не нарушая характерной для русских произведений плоскостности композиции и цельности силуэтного рисунка. Однако роскошная двухъярусная аркада позволяет сопоставить икону ГТГ с наиболее значительными памятниками XIII в., изображающими Богоматерь на сложном, округлой формы престоле.



Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь Васильевский врат. 1336 г. Псковский собор в Александрии

²⁴ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания. 1995. Кат. 15.

²⁵ Lafontaine-Dosogne, 1989. P. 48. Fig. 6.

Крупные престолы с высокой закругленной спинкой, которые в самых выразительных вариантах живо напоминают формы римской и раннехристианской архитектуры, встречаются в докирочесборском искусстве²⁶, но почти исчезают в искусстве византийского круга X—XII вв. В этот период престолы изображаются или без спинки, или со спинкой прямоугольной или «дливой» формы. Между тем, изображения больших круглых тронов известны в Западной Европе — в каролингских рукописях IX в. (илл. с. 194)²⁷, а иногда, в качестве более скромных реплик, и в искусстве романского периода²⁸. В XIII в. эти огромные полукруглые троны, похожие не на мебель, а на архитектурные сооружения, фигурируют в византизирующих итальянских памятниках, главным образом в изображениях Богоматери. Наиболее значительными примерами такого трона являются знаменитая икона «Богоматери на престоле» из собрания Меллона в Национальной галерее Вашингтона, где многоуровневый и почти круглый трон напоминает Колизей в Риме (илл. с. 194)²⁹; миниатюра рукописи *Supplicationes variae* в библиотеке Лаурентиана во Флоренции (Plut. XXV. 3, л. 373 об.) около 1293—1300 гг., воспроизводящая алтарный образ (илл. с. 195)³⁰, а также мозаика из монастыря Сан Грегорио в Мессине, niche хранящаяся в Национальном музее в Палермо (илл. с. 232)³¹.

Мотив трона с круглой спинкой в XIII в. возвращается в византийское искусство, хотя на первых порах — в более скромном варианте³². Одной из причин его актуализации было тяготение искусства того времени к пространственной организации композиции, чему способствовал объемный рисунок таких престолов. Не менее существенным было символическое значение этой формы, которая, напоминая храм-ротонду, алтарную апсиду и крепость, соотносилась с идеей святости, избранности, мудрости. Не случайно из всех четырех евангелистов на престоле с круглой спинкой чаще всего изображается евангелист Иоанн — создатель учения о Логосе. Эта форма проникает в некоторые композиции Благочестия (илл. с. 196) и Поклоения волхвов, где на таком престоле восседает Богородица³³.

²⁶ Например престол Богоматери в «Благовещении» — кастонем рельефе VI в. в Гот. Эрмитаже (Bank, 1977, Fig. 50)

²⁷ Среди многочисленных каролингских произведений укажем, например, на Суассонское Евангелие св. Меарда начала IX в. в Парижской Национальной библиотеке, lat. 8850, а 180 об. (Grabar, *Nordenfalk*, 1957, III, p. 138; *Nordenfalk*, 1988, P. 56); Евангелие Лотара 849—851 гг. в том же собрании, lat. 266, а 1 об. (Grabar, *Nordenfalk*, 1957, III, p. 150; *Nordenfalk*, 1988, P. 68); Библию Карла Лыского 870—875 гг. из Сан Паоло fuori ле Мура, л. 1 (*Schramm, Mithenrich*, 1962, S. 136 № 56).

²⁸ Ср. рельеф конца XI в. с изображением Христа на троне в церкви Св. Родегонды в Пуатье (Schiller, 1971, Bd. 3, Abb. 645)

²⁹ *Demus*, 1958/2, S. 87—104; *Stubbliene*, 1966, P. 379—381; *Belling*, 1982, P. 7—22; *Лазарев*, 1986, С. 245—246. Примеч. 177; *The Glory of Byzantium*, 1997, Cat. 269 (текст J. Folia)

³⁰ *Belling*, 1981, S. 78—79, 305, Abb. 19

³¹ *Лазарев*, 1986, Табл. 455

³² См.: миниатюру Евангелия Национальной библиотеки в Париже (Coislin. 54, л. 176) около 1290 г. (*Stubbliene*, 1966, Fig. 5); миниатюру Сателата в монастыре Ватопей на Афоне (cod. 602/515, л. 343С) изображением Иисуса Навина, восседающего под стеной Иерихона (*Лазарев*, 1986, Табл. 416). На эти миниатюры обратил внимание В. Н. Лазарев (Там же, С. 245. Примеч. 177).

³³ Высок закругленная стена, напоминающая спинку трона, изображена на фоне миниатюры с евангелистом Иоанном Богословом и Новым Заветом (РНБ, герб. 101, л. 116 об.) последней четверти XIII в. (Там же, Табл. 410).

³⁴ Ср. «Благовещение» в росписи капеллы Св. Николая в Суэцие (Македония) конца XIII — начале XIV в. (Vasilis, 1960, Fig. 2); на новгородских Василь-

ярким свидетельством символического восприятия этого мотива являются миниатюры византийского Кодекса Гиппократа около 1338 г. (Парижская Национальная библиотека, cod. gr. 2144, лл. 10 об и 11). В левой части одного из разворотов этой рукописи изображен младец Гиппократ на троне с высокой полукруглой спинкой (илл. с. 196), а в правой — заказчик рукописи, знатный вельможа Алексей Апокав, сидящий на роскошном троне с высокой прямой спинкой (форма, символизирующая могущество властелина)³⁴.

Очертания округлого высокого трона в богородичных иконах византийского круга, в том числе в иконе ГТГ из Толгского монастыря, перекликаются с символическими образами Богоматери — Нерушимой стены (Акафист, икоп. 12), Престола Божественной Премудрости, храма и, по словам Иоанна Дамаскина, «чисто устроенного дома Господня»³⁵. В широкий круг смысловых ассоциаций входит также уподобление Богоматери трону царя Соломона³⁶.

Ассоциации, связанные с особой формой трона, являются продолжением и развитием других иконографических аллюзий, содержащихся в иконе «Богоматери Умиление на престоле» (мотивы лестницы небесной, моста, соединяющего небо и землю, «Царев седалища», источника жизни).

Образ Богоматери на престоле с круглой, высокой многоуровневой спинкой изредка встречается в русском искусстве более позднего времени³⁷.

Датировка и атрибуция

Датировка иконы в основном колеблется между концом XIII в. (большинство исследователей) и временем предполагаемого основания Толгского монастыря — началом XIV в. (около 1314 г.). С. И. Масленников предлагает слишком позднюю дату — около 1327 г., — связывая икону с деятельностью ростовского епископа Прохора, возвратившегося на свою кафедру из Москвы в 1327 г.³⁸

Относительно места создания иконы было высказано два экстраординарных мнения. Ф. Швайнфурт считал ее произведением итальянского происхождения³⁹. Его позиция была раскрытирована В. Н. Лазаревым⁴⁰. Известно, что иконография тронной Богоматери (чаще в типе Одигитрии, чем Умиления) чрезвычайно распространена в искусстве итальянского Дученно и Треченно, причем в одних случаях итальянские памятники перекликаются с иконой ГТГ изображением Спасителя, стоящего на коленях Богоматери⁴¹, а в других — формой трона и общим замыслом композиции. Представляется, что они отражают знакомство итальянских мастеров с византийским искусством и воздействие последнего на итальянскую культуру. В свою очередь,

евских вратах 1336 г. в Покровском соборе Александрова (Бючаров, *Высолов*, 1970, Табл. 5; Декоративно-прикладное искусство, 1996, Кат. 76)

³⁵ Вулазе, 1992, Fig. p. 456—457

³⁶ Избранные слова св. отцев, 1885, С. 36

³⁷ Ср. фреску 1260—1270-х годов в соборе в Гурке (Австрия), изображающую Богоматерь в типе Умиления со стоящим младенцем; Богоматерь восседает на огромном фигурном троне (см.: *Denks*, 1958, Табл. 241, S. 102—103, 212—213)

³⁸ Например, знаменитая икона XIV—XV вв. из собрания В. А. Прохорова в ГРМ. См.: «Пречистому образу...», 1995, Кат. 188.

³⁹ *Maslennikov*, 1973/2, С. 15—17.

⁴⁰ *Schweinfurth*, 1930, S. 150.

⁴¹ *Лазарев*, 1947/2, Т. 1, С. 181—182, 348; *Лазарев*, 1983, Табл. 25

⁴² Например, две «Мадонны с младенцем и ангелами» — работы Чимабуэ и Дуччо в церкви Санта Мариа дель Серва в Болонье и работы Дуччо в Пьянкетте-Сабазу в Турине. См.: *Bologna*, 1964, Табл. 85.

в XIII в. мотивы европейской и в том числе итальянской живописи проникают в произведения византийского круга. Не исключено, что в «Богоматери Умиление на престоле» опосредованно сказались следы этих контактов, проявившиеся в стилизованных линиях силуэта и особенно в рисунке рук Богоматери (в частности, левой).

В.И. Антонова приписала икону грузинскому художнику, полагая, что она могла быть привезена ярославским князем Федором Ростиславичем Черным из похода на Северный Кавказ в 1278 г.⁴² В качестве дополнительного аргумента исследовательница⁴³ привела изображение тронной Богоматери Умиление на грузинском кресте-мошевице XIV в. из Троице-Сергиевой лавры в собрании Сергиев-Посадского музея⁴⁴. Однако ни стилистические, ни технологические особенности ярославской иконы (написанной, к тому же, не на кипарисовой, как полагала В.И. Антонова, а на липовой доске, традиционной для русской иконописи) не подтверждают эту гипотезу⁴⁵.

Икона создана в художественной среде, где были осведомлены о мотивах константинопольской иконографии. Закругленный контуром и прорезьями спинки престол в иконе ГТГ напоминает престолы на печатях константинопольских патриархов 1315–1319 и 1323–1332 гг.⁴⁶ (илл. с. 195). Естественно, что изображения на печатях восходят к более ранним и почитаемым произведениям.

Судя по стилю иконы ГТГ, она является центральным памятником ростовской живописи второй половины XIII в. Стиль русской иконописи XIII в. обнаруживается в широких обобщенных контурах, больших и ровных цветовых поверхностях, плоскостных формах, закругленных линиях. Смуглые лики, румянец, темные глаза с яркими белильными бликами, их темные контурные обводки, благодаря которым глаза кажутся «инкрустированными», благородные сочетания изумрудно-зеленого и красного, — все эти особенности можно встретить в других иконах позднего XIII в. (см. *кат. №№ 2, 4–8*). Исходя из совокупности признаков можно утверждать, что икона исполнена в конце XIII в. и, наиболее вероятно, при ростовской епископской кафедре. Время ее передачи в Толгский монастырь остается неизвестным. Главным чтимым образом Толгского монастыря считалась другая икона, с поясным изображением Богоматери, ныне хранящаяся в Ярославском художественном музее (см. *кат. № 8*).

Выставка.

Реставрация памятников древнерусской живописи. Ярославль, 1926 г.

Ростово-суздальская школа живописи. Москва, ГТГ, 1966–1967 гг. (в каталоге не упомянута)

60 лет реставрации в СССР. Москва, ГТГ, 1978 г.

Шедевры русской иконописи XII–XX веков. К 1000-летию крещения Руси. Москва, ГТГ, 1988 г.

Литература.

- Орлов, 1913 С. 42; Анисимов, 1926/1. Кат. 1; *Гретьер*, 1926. С. 55, 60 (примеч. 66) (перездано *Гретьер*, 1966/2 С. 157, 163, 164); III Реставрационная выставка, 1927. Кат. 5 и илл. (икона на выставке не экспонировалась); Анисимов, 1928. С. 161–164, 171. Илл. с. 156–157 (перездано: Анисимов, 1983 С. 328–336, 345); Некрасов, 1929 С. 201–205. Рис. 9; *Grabar*, 1930 P. 37–39. Fig. 7 (перездано: *Grabar*, 1966/2 С. 218–219. Илл. с. 216 и вклейка между с. 216 и 217); *Masterpieces*, 1930. P. 112 Pl. IX; *Olsufiev*, 1930 P. 353–357; *Schweinfurth*, 1930 S. 150; *Ainalov*, 1933 S. 87–88. Taf. 43; Некрасов, 1937. С. 192–193. Рис. 134; *Lasareff*, 1938 (перездано *Лазарев*, 1971/3 С. 286, 318 (примеч. 95), 322. Илл. с. 288); *Лазарев*, 1947/2 Т. 1 С. 181–182, 348; *Лазарев*, 1948. Т. 2 Табл. 269; *Лазарев*, 1953/2 С. 492. Илл. с. 497; *Воронин*, *Лазарев*, 1955. С. 71, 72; *Onasch*, 1961. S. 346–347. Taf. 8; *Антонова*, *Мнева*, 1963. Т. 1. Кат. 162. Илл. 115, 116; *Антонова*, 1967. С. 13. Примеч. 1; *Лазарев*, 1967 P. 308, 345 (п. 140); *Вадорнов*, 1969. С. 56; *Вадорнов*, 1970/1 С. 268; *Лазарев*, 1970/1. С. 313; [Розанова], 1970. Табл. 12; *Voeykova*, *Mitrofanov*, 1971 P. 17. Ill. 4; *Felicetti-Liebenfels*, 1972. S. 17. Abb. 12; *Масленицын*, 1973/2 С. 15–17. Табл. 13, 14; *Лазарев*, 1983. Табл. 25; *Масленицын*, 1983 С. 59–64; *Трубачева*, 1984 С. 95; *Лазарев*, 1986 С. 142, 244; *Бобров*, 1987. Илл. с. 84, 85 (фотографии иконы в процессе реставрации); *Тычот*, 1987; *Лудшиц*, 1989/2. С. 56; *Ebbinghaus*, 1990. S. 193–199, 261–263; *Sirota*, 1992. Abb. 36; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 39; *Этингоф*, 1995. С. 101 (перездано *Этингоф*, 2000. С. 74. Илл. 40); *Смирнова*, 1997/2. С. 21; *Смирнова*, 1998 P. 143–152. Fig. 1, 5; *Смирнова*, 2001/2. P. 195–196, 203. Fig. 163.

⁴² Антонова, Мнева, 1963. Т. 1. Кат. 162.

⁴³ Антонова, 1967. С. 13. Примеч. 2.

⁴⁴ Николаева, 1960. Кат. 9. С. 104–105.

⁴⁵ Критику гипотезы В.И. Антоновой см.: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 39.

⁴⁶ Zagros, 1984. Vol. 2. Cat. 42, 43.

- 4 Св. Евстафий Плакида и мученица Фекла
(оборотная сторона двусторонней иконы; на лицевой стороне — «Богоматерь Умиление», конец XIV в.).
(С. 34, 35, 47. Илл. с. 49. Табл. 9, 10)



Гос. музей-заповедник «Ростовский кремль»,
инв. И-519.
Вторая половина — конец XIII в.
Ростов.
43 × 35 (вместе с рукоятью 117,5 см)

Происхождение. Поступила в музей в 1930 г. из церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова. По предположению А.Г. Мельника¹, передана туда в XVI в. из Авраамиева Богоявленского монастыря, одного из древнейших в крае².

Раскрытие. Раскрыта в 1970–1972 гг. в ГЛХРМ М В Наумовой. Доска иконы вместе с рукоятью вытесана из цельного куска липы. Боковые планки «вилки» подверглись чинке. В верхней части левой планки (если смотреть с лицевой стороны), ближе к иконе, имеется вставка дерева. Однако основная часть этой планки первоначальна и относится к тому же куску дерева, что и икона (об этом свидетельствует направление волокон древесины). Правая планка вилки заменена почти целиком. Ковчег. На обсах сторонах иконы — тонкая мелкозернистая паволока. На лицевой стороне, в центре нижнего поля и отчасти на рукояти находится наплывидное углубление: возможно, оно предназначалось для хранения мощей. На том же поле уцелели 16 гвоздиков, по 8 с каждой стороны от центра. Вероятно, это следы прикрепления ткани, подвесной пелены.

Сохранность. Живопись на лицевой стороне иконы с изображением Богоматери Умиление относится к концу XIV в. Она, и в том числе лики, сильно потерята, хотя обиде контуры фигур и драпировок, а также письмо рук хорошо читаются. Более ранняя живопись на оборотной стороне тоже сильно потерята. Фи-



Богоматерь Умиление. Конец XIV в.
Лицевая сторона двусторонней иконы.
Музей «Ростовский кремль» (кат. № 4)

гура св. Феклы, включая лик, в целом сохранилась лучше, чем фигура св. Евстафия. Слева сверху — утрата доски, замененная новым, частично залевкашенным куском дерева прямоугольных очертаний. Внизу — большая вставка нового грунта, захватывающая ноги и часть одежд обоих святых, а у св. Евстафия — и саму фигуру до уровня правой руки с мученическим крестом.

Описание. Лицевая сторона (живопись конца XIV в.). Богоматерь с младенцем изображены в типе Умиления. Младенец сидит на правой руке Богоматери, обеими руками прикасаясь к ее мафорию вблизи выреза, словно пытаясь его раскрыть. С левой рукой он дотрагивается до края мафория, а правую руку с выпрямленными пальцами располагает близко к вырезу. Богоматерь одета в голубые чепец и хитон и вишневого мафория. Христос — в светло-охристых одеждах, с зеленовато-голубой лентой вокруг пояса и на плечах.

Оборотная сторона. Святые изображены в рост, фронтально. Слева — св. Евстафий³, средовек со светло-коричневыми (каштановыми) волосами, с короткой бородой такого же цвета (сильно утрачена) и усамы (также почти стертые). В правой руке, поднятой до уровня груди, он держит белый четырехконечный мученический крест, а в левой — меч. Евстафий одет в синий хитон, из-под широкого рукава которого виден узкий

¹ Мельник, 1993 С. 69

² Заверинский, 1892 Т. 2 № 596 С. 44–46

³ Святая идентификация А.Н. Овчинниковым на основании надписи, имевшейся в слое поношения. Отождествление подтверждено анализом иконографических признаков.

охряной рукав нижней одежды, и в яркий киноварно-красный плащ. На подоле хитона сохранились фрагменты охряной каймы. Ножны меча темно-коричневые, рукоять охристая, питая, с навершием в виде кружочков или бутонов. Она отделена от меча прямой горизонтальной перекладной.

Св. Фекла, с юным овальным ликом, в правой руке держит мученический крест, такой же, как у св. Евстафия, — белый, четырехконечный. Фекла одета в синий чепици, синий хитон и вишнево-пурпурный мафорий, складки которого покрывают ее левую руку. Крупные складки хитона отмечены пробелами, нанесенными разбеленной синей краской и положенными то в виде цельных пятен, то узкими полосками. На мафории — ярко-красные высветления. Одежды св. Феклы по цвету и по характеру высветлений напоминают традиционные одежды Богородицы.

Лики написаны по светлomu, прозрачному основному тону светлой охрой с легкой поддурмянкой и притенениями. Охра и поддурмянка имеют слегка коричневатый оттенок, создающий своеобразный коричневатый колорит ликов. Очертания глаз, бровей, подглазных теней обведены черными и коричневыми контурами. На самых освещенных местах лежат белильные блики (сохранились на носу Феклы). Глаза широко открыты, радужная оболочка и зрачок подняты к верхнему веку, отчего взгляд кажется направленным чуть вверх.

Нимбы светло-желтые, с обводкой в виде двух широких киноварных полос. Фон белильный. Позем не сохранился. По луге — широкая киноварная рамка. Вокруг иконы — фрагменты киноварной опушки.

Надпись около фигуры Евстафия не сохранилась. Около фигуры Феклы надпись киноварная:



ФЕК
ЛА



Богоматерь Умиление (Подкубская), XV и ГРМ

Имя святой написано не через «фиту», как было принято, а через «ферт».

Иконография.

Лицевая сторона. Младенец не обнимает Богоматерь за шею, а обеими руками прикасается к ее мафорию вблизи выреза. Сходный иконографический извод, хотя и в зеркальном варианте, отразился в иконе «Богоматерь Умиление Подкубская» первой трети XIV в. в Вологодском музее (кат. № 13), принадлежащей к искусству ростовской провинции. Отличие иконы Ростовского музея состоит в том, что младенец представлен не стоящим или выпрямляющимся, а сидящим на руке Богоматери. Возможно, что дошедшее до нас изображение на двусторонней иконе, которое исполнено, судя по стилистическим признакам, в конце XIV в. (см.: «Датировка и атрибуция»), повторяет утраченную первоначальную композицию. В таком случае, оно свидетельствует о том, что в искусстве Ростова второй половины XIII в. существовал еще один вариант иконографии Умиления, отличающийся от группы икон из Толгского монастыря (кат. № № 3, 8, 19) и «Богоматери Федоровской» с «Богоматерью Умилением» из Кашина (кат. № № 1, 2). О древней традиции говорит и относительно крупная фигура Христа, более характерная для искусства XIII в., чем для позднепалеологовского периода.

О поздних вариантах этой иконографии см. кат. № 13 и илл. с. 200.

Оборотная сторона. Св. Евстафий — мученик раннехристианских времен (память 20 сентября)⁴. Согласно преданию (зафиксировано у Симеона Метафраста, в панегирике Никиты Пафлагонянина, в латинском переводе и в коптской версии Жития), Евстафий, до крещения носивший имя Плакида, был военачальником в римской армии во времена императора Траяна. Однажды во время охоты ему было видение: и между его рогами появился светящийся крест вместе с изображением самого Христа «как на иконе». Плакида услышал глас с небес, возвестивший ему о Христе и обещавший спасение. После этого видения Плакида уверовал и крестился, получив имя Евстафий (в переводе с греческого «твердостоящий»). Вместе с ним обратились в христианство его жена и двое сыновей. Евстафий претерпел много мучений за свою веру и был жестоко казнен вместе с семьей.

⁴ См.: LCI. Bd. 6 Sp 194—199; ODB. Vol. 2. P. 753. Греческий текст см.: PG. T. 105. Col. 375—418. Русский перевод варианта по Метафрасту. Византийские легенды, 1972. С. 208—224. Древнерусский текст по сентябрьскому тому Великих Минеи Четких митрополита Макария XVI в. (ГИМ, Син. 784 Л. 591—596) см.: Сказание об Евстафии. 1999. С. 10—27.

Изображения св. Евстафия широко распространены в искусстве византийского круга. Особенно часто изображались два эпизода его Жития — «Видение Евстафия» и сцена его казни вместе с семьей в раскаленном изваянии быка. Композиция «Видение Евстафия» присутствует в Псалтирях IX—XI вв. с иллюстрациями на полях⁵ (илл. с. 201), в византийских Менологиях⁶, а также в стенописях и рельефах Малой Азии, Грузии и Абхазии. Изредка она встречается в росписях Греции и Южной Италии⁷. Есть предположение, что скачущий всадник на большом шиферном рельефе XI или начала XII в., найденном в 1997 г. в Киеве (Музей археологии Академии наук Украины), — также св. Евстафий⁸. Поскольку св. Евстафию было дано обетование спасения, его изображения связаны с погребальным культом и с темой воскресения мертвых⁹. Так, иногда св. Евстафий изображается рядом с пророком Даниилом, символом воскресения, а в ряде случаев по соседству со сценой Страшного суда¹⁰.

Сцена видения Евстафия Плакиды доживает до поздневизантийского и даже поствизантийского периода, к которому относится стеатитовый рельеф в собрании Вологодского музея¹¹ и икона из церкви Св. Милены на острове Саламин в Греции¹².

Известны изображения св. Евстафия в рост, в виде воина. Это, например, фигуры на императорских триптихах из слоновой кости. Ватиканском середине X в., исполненном по заказу Константина VII Порфирогенета (945–959)¹³, и Арбавилльском в Лувре, середины XI в. (?)¹⁴, а также на иконе XIII в. в монастыре Св. Екатерины на Синае¹⁵ (илл. с. 202). В русском искусстве домонгольского периода Евстафий-воин изображен на серебряном окладе новгородской иконы «Апостолы Петр и Павел» XI в.¹⁶ (илл. с. 201), в росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге (конец XII в.)¹⁷, в жертвеннике церкви Спаса на Нередице (1199 г.) — в предстолении перед Богоматерью, вместе с Алексием человеком Божиим, как напоминание о печальной судьбе князя Ярослава Владимировича, потерявшего своих детей¹⁸.



Св. Евстафий. Деталь серебряного оклада иконы «Апостолы Петр и Павел». XI в. Новгородский музей



Видение св. Евстафия. Миниатюра Худовской Псалтири. IX в. ГИМ, гр. 129 д. л. 97 об.

⁵ Худовская Псалтирь (ГИМ, гр. 129 д. л. 97 об.); Pantocrator 61 (л. 138); Paris, gr. 20 (л. 5 об.); London Brit. mus., Add 19352 1066 г.; Valic Barbenni 372; Псалтирь Хэмилтон, конец XIII в., Берлин, Kupferstichkabinett 78 A.9. См.: Dufrenoy, 1978. Работе 96; Weitzmann, 1935. Abb. 350, 353; Шенкина, 1977. Л. 97 об.; Dufrenoy, 1966. Pl. 21, 35.

⁶ Например, две рукописи XI в.: Менологий Eshphigmenou 14, л. 52 (см.: Pelikanidis, Christou, Maitorouli-Tsioumi, Kadas, 1975. Vol. 2. Fig. 329); Менологий в редакции Симеона Метафраста London Brit. mus., Add 11870, л. 151 (см.: Patterson-Sevcenko, 1990. P. 122).

⁷ Velmans, 1985. P. 18–49; Salljku, 1985. P. 5–17. Салтыкка, 1996. С. 5–19; Jolivet-Lévy, 1991. P. 209–218; Koumoussi, 1985. P. 51–61; Koumoussi, 1987. P. 163–171.

⁸ Сидоренко, 2000/2. С. 217–224. Илл. 1. См. также: Сидоренко, 2000/1. С. 245–246. Илл. 3.

⁹ Delehay, 1966. P. 219, 234–237.

¹⁰ Koumoussi, 1987. P. 180.

¹¹ Paitsko, 1970. P. 77–78 (латифран XIV в.); Kalavrezou-Mazeiner, 1985. Кат. А. 62. Pl. 95 (относит к поствизантийскому периоду) ГВ. Сидоренко склоняется к датировке произведения XIII в., что нам кажется маловероятным. См.: Сидоренко, 2000/1. С. 245. Примеч. 24.

¹² Παλλας, 1966. Σ. 328–369. Πιν. 93–111.

¹³ Goldschmidt, Weitzmann, 1934. Bd. 2. № 32; Oikonomides, 1995. P. 71, 77. The Glory of Byzantium, 1997. Cat. 79.

¹⁴ Goldschmidt, Weitzmann, 1934. Bd. 2. № 33; The Glory of Byzantium, 1997. Cat. 80.

¹⁵ Любсконо указана А. Вронским, предоставившим ее фотографию.

¹⁶ Декоративно-прикладное искусство. 1996. Кат. 56.

¹⁷ Лазарев, 1960. Табл. 52. Церковь Св. Георгия, 2002. С. 182. Илл. с. 183 (текст В.Д. Сарайкина).

Медальон с полуфигурой Евстафия, наряду с другими святыми воинами, есть на южных воротах собора Рождества Богородицы в Суздале¹⁹.

Распространены и изображения св. Евстафия в патрицианских одеждах: фреска XI в. в Мериемане (Гереме 33)²⁰; оклад новгородской иконы «Богоматерь Корсунская» XII в. (Новгородский музей)²¹, миниатюра рукописи «Беседы Григория Двоеслова на Евангелие» XIII в. (РНБ, Погод 70, л. 1 об.) с изображением святых Григория и Евстафия, предстоящих Христу²².

Именно как мученик Евстафий нередко фигурирует на русских иконах XV–XVII вв. — иногда вместе с другими мучениками-воинами (илл. с. 204), подобно византийским группам святых²³. Известны и его отдельные изображения²⁴ (илл. с. 203), а в искусстве русской провинции Евстафий нередко сопоставляется со св. Иулианом или св. Трифоном, причем порой наделяется атрибутом целителя — ящичком с медикаментами или, возможно, с маслом, помогающим от сельскохозяйственных вредителей²⁵ (илл. с. 203).

Икона Ростовского музея фиксирует переходный этап развития иконографии св. Евстафия или сочетание обоих вариантов: он представлен в патрицианских одеждах, но еще с мечом.

Характерен лик св. Евстафия: независимо от типа одежд, он всегда изображался как средовек, с бородой средней длины и с каким-то особенно мягким, слегка скорбным выражением. Не случайно многострадального, терпеливого Евстафия сравнивали с праведным Иовом²⁶ — это словно повозветный вариант ветхозаветного образа.

Итак, один из важных аспектов почитания св. Евстафия — тема грядущего воскресения и спасения христиан, а другой аспект — страдание и страсотерпчество мученика. Возможно, образ святого связан и с монашескими идеалами: между монастырем Ивирон и лаврой Св. Анфасия на Афоне, на утесе над морем стоит небольшая монастырь с церковью во имя Св. Евстафия Плакиды²⁷.

Миниатюра Псалтирей с «Видением Евстафия» соответствуют строки Псалма 96: «Свет сияет на праведника, и на правых сердцем — веселие». Здесь мотив спасения в христианстве переплетается с темой небесного света, темой обращения язычников, а также с темой личной праведности²⁸. Все эти оттенки



Св. Евстафий. Деталь византийской иконы «Св. Георгий и Евстафий» XIII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Фотография А. Вронского

должны были иметь большой вес в условиях русской культуры XIII в. и могли отразиться в изображении Евстафия на иконе из Ростовского музея.

В 1246 г. именно в день памяти св. Евстафия, 20 сентября, в Орде был убит князь Михаил Черниговский (отец ростовской княгини Марии и дед князей Бориса и Глеба Васильевичей); сообщение об этом событии перепищик Лаврентьевской летописи выделил киноварью²⁹. В Повести о Петре, царевне Ордынском, принявший православие Петр сравнивается с Евстафием Плакидой как праведник, которому явились в видении «Христовы апостолы Петр и Павел»³⁰.

Св. Фекла Иконийская или Селевкийская — равноапостольная мученица (память 24 сентября)³¹. По преданию, жила и подвизалась в Иконии, а ее храм-мартирум находился в Селевкии (Малая Азия). Согласно Житию³², Фекла обратилась в христианство, стала верной ученицей апостола Павла и проповедовала его учение. Поэтому она именуется равноапостольной и часто

¹⁹ ПСРЛ. Т. 1. Стб. 471.

²⁰ Повесть о Петре, 1958 С. 99. В этой повести, составленной не ранее XV в., отразились некоторые реалы и предания, восходящие к XIII в.

²¹ Об иконографии: LCI Bd 7. Sp. 432–436. См. также: Sacorizou, 1966. P. 85–88.

²² Vie et Miracles de S. Thecle, 1978.

¹⁸ Ливодорова, 1999. С. 15; Ливодорова, 2002. С. 29–30. Илл. 15, 38, 205.

¹⁹ Овчинников, 1978. Табл. 62.

²⁰ Jolivet-Levy, 1991. P. 215.

²¹ Декоративно-прикладное искусство, 1996. Кат. 57.

²² Словный каталог, 1984. № 227.

²³ Изображение свв. Прокопия, Никиты и Евстафия на софийской таблетке конца XV в. в ГРМ (Лазарев, 1977. Табл. XXIV).

²⁴ Икона «Св. Евстафий» первой половины XVI в. в ГРМ (Ливачев, 1906. Т. 1. Рис. 295); икона конца XV — начала XVI в. из погоста Лланы близ Каргополя в Архангельском музее (Северные письма, 1999. Кат. 39).

²⁵ Изображение Евстафия рядом с Иулианом на нижнем поле иконы св. Николая из Ростова начала XVI в., ГТГ (Дятлова, Мнев, 1963. Т. 1. Кат. 178); икона «Св. Евстафий и Трифон» конца XV — начала XVI в. из деревни Пальма в Карелии, Музей изобразительных искусств Корелии (Сажурова, 1967. С. 40–42, 111. Илл. 17).

²⁶ ODB. Vol 2. P. 753 (с библиографией).

²⁷ Клякшля, 1902. С. 137.

²⁸ Н. Н. Никитенко отождествляет со св. Евстафием Плакидой изображение одного из мучеников в росписи Софийского собора в Киеве, считая, что оно помещено там в память и похвалу князю Владимиру, который, подобно св. Евстафию, обратился в христианство (Никитенко, 1987. С. 104–105. Рис. 3). Правда, на наш взгляд, этот мученик не похож на св. Евстафия: его седые волосы приподняты над лбом в центре, а у св. Евстафия темные волосы ослепяют лоб открытым у висков



Св. Евстафий. Икона конца XV — начала XVI в. Из погоста Лядики близ Каргополя. Архангельский музей



Св. Евстафий и Трифон. Икона конца XV — начала XVI в. Из деревни Пальма в Карелии. Петропавловск, Музей изобразительных искусств Карелии

изображается с Евангелием в руках (иногда — вместе с апостолом Павлом)³³.

Житие и предания содержат рассказы о многочисленных чудесах Феклы: она была наделена даром предвидения, исцеляла недуги, не погибла, будучи брошенной к диким зверям. Изображения Феклы с дикими зверями встречаются в раннехристианском, ранневизантийском и коптском искусстве³⁴. В соборе в Тарагоне (Испания) хранится антепендиум конца XII — начала XIII в. со сценами жития и чудес св. Феклы³⁵. Чудесное спасение св. Феклы, преодоление ею жестоких мучений придало ее культ апотропеический характер. Св. Феклу изображали на перстнях³⁶, а во Влахернском дворце в Константинополе находился посвященный ей храм: согласно некоторым сведениям, он был сооружен в 1059 г. самим императором

Исааком I Комнином в память о своем чудесном спасении во время охоты, совершившемся в день св. Феклы³⁷.

Благодаря этому аспекту культа св. Фекла изображается в храмовых росписях поблизости от «Страшного суда»³⁸ (илл. с. 205), «Сшествия во ад»³⁹, а иногда — неподалеку от «Христа во гробе»⁴⁰. В мозаиках кафоликона монастыря Оснос Лукас в Фокиде (первая половина XI в.) св. Фекла представлена в нартексе, среди других святых жен, напротив «Распятия» и рядом с Константином и Еленой⁴¹ (илл. с. 205). В нартексе Софии Охридской (XI в.) св. Фекла изображена на своде, над люнетом с «Семью спящими отроками Эфесскими»⁴².

³³ Janin, 1953. Vol. 3. P. 148–150.

³⁴ Например, в росписи церкви Спаса на Нередице 1199 г. (Пивоварова, 1997. С. 139–141; Пивоварова, 2002. С. 83–84. Илл. 65).

³⁵ Фрески конца XIII — начала XIV в. в церкви Иоанна Златоуста в Герани на Пелопоннесе (Фреция). См.: Μουστατοπούλος, Δημητριάδης, 1981. Πλν 21 (σ. 15), 23 (σ. 16).

³⁶ Например, во фресках церкви Св. Димитрия в Марковом монастыре (Македония) около 1376 г.

³⁷ Харцубахт, 1996. С. 22–23.

³⁸ Св. Фекла была представлена и в росписи Спасо-Преображенского собора в Чернигове 1030–1040-х годов (Макаренко, 1927. С. 7–13; Лазарев, 1973. Илл. 129). Сняты со стены храма для лучшей сохранности, она погибла в августе

³³ Замечательный рельеф собора в Эмидаэине (IV–V вв.) изображает св. Феклу слушающей апостола Павла. См.: Каларзи, 2003. С. 11–38. Илл. 3, 4.

³⁴ Например, на амбулат VI–VII вв. (Age of Spirituality, 1979. № 516): фигура на серебряном рельефном V в. из Исаврии (Grabar, 1962. P. 56–57. Fig. 4); медальон на коптской ткани, где руку упавшей мученицы терзает лев, а ангел подлетает к ней с венцом (Жаковкин, 1981. С. 139–142). См. также: Залеская, 1997. С. 16.

³⁵ De Palol, Hirmer, 1965. Abb. 251.

³⁶ Grabar, 1962. P. 57.



Св. Прокопий, Никита и Евстафий. Сфийская таблетка. Конец XV в. ГРМ



Св. Фекла. Деталь серебряного оклада иконы «Апостолы Петр и Павел» XI в. Новгородский музей

Как предполагал А. Грабар, в апотропеическом осмыслении образа св. Феклы как образа спасения и воскресения играли роль не только события ее жизни, но и ассоциации с апокрифическим Словом о Воскресении ее учителя — апостола Павла⁴³. В образе св. Феклы присутствует и тема обращения в христианство, его проповеди (поэтому сопоставление ее фигуры с Константином и Еленой в Оснос Лукас имеет глубокий смысл). На окладе новгородской иконы «Апостолы Петр и Павел» XI в. св. Фекла изображена в паре с великомученицей Варварой, которая прославилась непреклонностью в отстаивании своей веры, даже находясь в заточении⁴⁴ (илл. с. 204). В росписи церкви Панатгии Форбиотиссы в Асину на Кипре (слой XIV в.) изображение св. Феклы включено в контекст монастырской тематики, соседствуя с фигурами знаменитых основателей монастырей Феодосия Киновиярха, преподобного Арсения и Ефрема Сирина⁴⁵. Св. Фекла Иконийская (Селевкийская) изображалась в скромном мафории и с книгой в руке, как ученица апостола Павла, проповедовавшая Евангелие⁴⁶. Хотя на ростовской иконе (а также на серебряном новгородском окладе XI в. и на фреске Нере-

дицы) она представлена без книги, эта особенность не может служить указанием на то, что здесь изображена другая Фекла, почитавшаяся в числе других мучениц из Аквилы (вместе со свв. Евфимией, Доротеей и Еразмой; память 11 или 3 сентября), в русском искусстве практически неизвестных⁴⁷. Вероятно, сочетание фигур свв. Евстафия и Феклы объясняется сходством особенностей почитания этих святых: они объединены темой грядущего спасения и воскресения. Образы Евстафия и Феклы напоминали об общих качествах этих мучеников — стойкости в перенесении страданий и преданности христианским идеалам.

Не исключено, что объединение фигур святых в одной композиции основывается именно на этом внутреннем сходстве, а не на внешних причинах — например, на том, что Евстафий и Фекла были соименными каким-то знатным заказчиком иконы, или на совпадении дней их поминовения (они близки между собой — 20 и 24 сентября) с какими-то событиями в жизни заказчиков или храма.

Кроме ростовской иконы, известны и другие примеры соединения этих имен. Так, храм в Эвбее (Греция) посвящен св. Фекле, а в его росписи XIII в. значительное место занимает изображение Видения св. Евстафия⁴⁸. Фигуры обоих святых, как указывалось выше, присутствуют на серебряном окладе иконы XI в. «Апостолы Петр и Павел» из Софийского собора в Новгороде (Новгородский музей).

1941 г., когда Черниговский музей был разбомблен и сгорел (сообщение И.П. Дорощенко).

⁴³ Грабар, 1946. Vol 2. P 22; Грабар, 1968. P 250

⁴⁴ Декоративно-прикладное искусство, 1996. Кат. 56: Смирнова, 2002/2. С. 92–93.

⁴⁵ Соллер, 1999. P 215.

⁴⁸ Об этом относительно поздних и редких примеров — изысканно красивая фигура в росписи Феофана Грека в новгородской церкви Спаса на Ильинке



Св. Фекла. Мозаика нартекса кифолонка монастыря Осого Лукас. Первая половина XI в. Фотография И.В. Герасименко



Св. Фекла. Фреска церкви Спас на Нередице в Новгороде. 1159 г.

Сочетание изображений на лицевой и оборотной сторонах. Анализ изображений на сохранившихся двусторонних иконах, особенно относящихся к средневизантийскому периоду, показывает, что наиболее часто на лицевой стороне таких икон бывает представлена Богоматерь с младенцем, а на обороте — крест, Распятие или композиция, которая по своему смыслу соотносится с темой искупительной жертвы Христа. Чаще всего такой композицией является изображение мучеников. Среди русских памятников XIII в. аналогиями ростовской двусторонней иконы являются погородская икона «Богоматерь Знамение» с неизвестной мученицей (собрание П.Д. Корина; *ил. с. 184*)⁴⁹; «Богоматерь Федоровская» с неизвестной мученицей (*кат. № 1*).

По мнению И.А. Шалиной, святые на обороте процессионных икон изображались преимущественно как покровители заказчика⁵⁰. Судя по строению доски и рукояти, икона Ростовского музея — одна из наиболее ранних сохранившихся выносных икон с рукоятью.

Датировка и атрибуция.

Живопись обеих сторон иконы в первых публикациях рассматривалась как единое целое, без учета ее разновременности. А.Г. Мельник⁵¹ обратил внимание на стилистические различия в живописи лицевой и оборотной сторон, но объяснил их тем, что в работе над иконой участвовали разные мастера. Икону датировали концом XIV в., а иногда — рубежом XIV–XV вв. или просто XIV–XV вв. Однако эта датировка может быть от-

несена только к живописи на лицевой стороне иконы с изображением Богоматери с младенцем. Эта живопись действительно принадлежит концу XIV в., о чем, несмотря на сильную стертость красочного слоя на ликах, свидетельствуют многие стилистические признаки — в частности, обобщенные, стремительные контуры с преобладанием диагональных линий и заостренных очертаний. Изображение сходно по стилю с московскими иконами конца XIV в., например, с «Богоматерью Одигитрией» около 1397 г. (ГТГ), по преданию, принесенной преподобным Кириллом Белозерским из московского Симонова монастыря на Белоозеро⁵², и с иконой «Богоматерь Одигитрия» конца XIV в. (ГРМ) из Покровского монастыря в Суздале⁵³. Приемы конца XIV в. особенно заметны в хорошо сохранившейся живописи кистей рук.

Датировка композиции со свв. Евстафием и Феклой второй половиной XIII в. впервые появляется во второй половине 1990-х годов⁵⁴. Она опирается на следующие стилистические признаки: монументальность композиции, характерные цветовые сочетания (в том числе красные высветления на мафории Феклы), тип хорошо сохранившегося лика Феклы и его выражение.

(1378) См. *Вздорная*, 1983. Табл. 137.

⁴⁹ LCI. Bd 6. Sp. 185.

⁵⁰ Koutoussi, 1987.

⁴⁹ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1985. Кат. 11.

⁵⁰ Шалина, 2000/1. С. 88–89.

⁵¹ Мельник, 1993; Мельник, 2001.

⁵² Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 66.

⁵³ Смирнова, 1988/1. Табл. 58.

⁵⁴ Смирнова, 1997/2. *Smirnova*, 1998; Русское искусство, 2000. Кат. 1.

По особенностям стиля изображение свв. Евстафия и Феклы с полным правом должно быть включено в группу ростовских произведений второй половины XIII в. (кат. № № 2, 3, 6, 7, 8). На наш взгляд, наиболее велико сходство данной иконы с «Собором архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга (кат. № 5).

Тот факт, что живопись на лицевой стороне иконы относится к иному времени, чем композиция на обороте, подтверждается не только стилистическими, но и другими признаками. На лицевой стороне фон не белый, а тускло-желтый; опушь по лузге отсутствует; нимбы обведены тонкой киноварной полоской, а не двумя широкими. Почерк надписи МР |] У резко отличается от начертания букв на оборотной стороне.

Выставки.

Живопись Ростова Великого. Москва, 1973 г.
VII Выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХРМ (1944–1974). Москва, 1975 г.
Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Москва, ГТГ, 1995 г.
Русское искусство из собраний музеев центральной России. Москва, выставочный зал «Малый Манеж», 2000 г.

Литература.

Живопись Ростова Великого, 1973. № 1 по порядку Цв. илл. 1. (деталь); VII Выставка, 1975. С. 23; [Вахрина], 1991. Кат. 1. Илл. с. 7 и 9; Гусева, 1993. С. 4–5; Мельник, 1993. С. 67–69; Гусева, 1995. С. 76–78; Богоматерь Владимирская, 1995. Кат. 3. С. 90–91; Смирнова, 1997/2. С. 21–22; Луцко, 1998. С. 79; Smirnova, 1998. P. 144, 145. Fig. 2, 4; Русское искусство, 2000. Кат. 1; Мельник, 2001. С. 184–190. Илл. 1–2; Smirnova, 2001/2. P. 203. Fig. 172; Вахрина, 2003/1. Кат. 1; Гладкова, 2003. С. 127 (№ 12), 133 (примеч. 47).

5. Собор архангелов Михаила и Гавриила (С. 36, 43, 44. Илл. с. 38, 39. Табл. 11, 12)



ГРМ, инв. ДРЖ 3103.
Около 1272 или 1276 г. (?)¹.
Ростов
165 × 118.

Происхождение. Из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге. Была храмовой иконой монастырского собора, где обнаружена в 1928 г. А. И. Анисимовым². В 1931 г. по настоянию Ю. А. Олсуфьева икона была перенесена из закрытого к тому времени собора в Великоустюжский краеведческий музей. В 1958 г. по инициативе Н. Н. Померанцева передана в ГЦХРМ для раскрытия, откуда после 1969 г. поступила в ГРМ.

Раскрытие. В 1931 г. реставратор И. И. Тюлин, приехавший в Великий Устюг вместе с Ю. А. Олсуфьевым, сделал на иконе пробную расчистку. Полное раскрытие осуществлено в ГЦХРМ в 1959–1968 гг. А. Н. Барановой.

Доска липовая из четырех (?) частей, с двумя тыльными накладными шпонками на деревянных гвоздях и двумя торцовыми шпонками на кованых железных гвоздях. Ковчег Павловока заметна на участках потертостей грунта, преимущественно на лузге. Вероятно, она лежит лишь местами, не по всей поверхности иконы.

Сохранность. Многочисленные утраты, потертости и реставрационные тонировки, нередко трудно отличимые от древней живописи. По вертикальной оси композиции — трещина на стыке досок, по ее сторонам — утраты живописи, вставки и тонировки. Тонировки на фоне искажают первоначальный яркий цвет, как бы загрязняя его. Лучшее всего синий цвет фона сохранился внизу, у ног архангела Михаила, и сверху справа.

¹ О датировке см. текст А. А. Турилова в Приложении к кат. № 6.

² Есть сведения, что впервые икону обнаружил в 1921 г. Н. Н. Померанцев. См.: Памяти Померанцева, 2001. С. 44.

У архангела Михаила на крыльях — разновременные вставки; лучше сохранилась лишь часть левого (от зрителя) крыла и фрагмент правого. На одежде Михаила большой — от плеча почти до подола — участок клинообразной формы, состоящий из разновременных вставок и наслоений. Почти весь жезл и изображение руки Михаила, держащей жезл, утрачены. Лик сохранился относительно хорошо.

У архангела Гавриила — вставки на изображении левого (от зрителя) крыла, на лороне (особенно сверху и на подоле). Кисть руки, держащей жезл, сохранилась фрагментарно. Золотое окаймление рукава в этом месте оставлено при реставрации, видимо, от какой-то поздней вставки. На лице Гавриила — потертости, вставки. На оплечах черт, видимо, есть реставрационные тонировки.

Слева внизу — на поле, части фона и части позыма — при реставрации оставлен участок записи с послонным раскрытием. На нимбах — отверстия от гвоздей, прикреплявших венцы. В местах утрат красочного слоя и грунта на нимбе и верхней части одежды архангела Михаила видна ромбовидная сетчатая насечка по доске. В местах утрат в нижней части одежды насечка отсутствует.

Описание.

Архангел Михаил (слева) и Гавриил (справа) изображены в рост, фронтально. Каждый из них одной рукой придерживает диск с полуфигурой Спаса Еммануила, представленный в центре композиции, а другой — жезл с навершием в виде квадрифолия. Рисунок фигур дан в зеркальном отражении, практически в полной симметрии. У каждого архангела одно из крыльев — то, которое обращено к центру композиции, — поднято над плечом, как бы уходя за нимб, а другое, обращенное к наружному краю, опущено вдоль корпуса.

Различие в рисунке лиц архангелов зависит не только от состояния их сохранности, но и от художественного замысла: архангел Михаил смотрит чуть вверх и в сторону, его брови слегка сведены, белки обоих глаз подчеркнуты белыми бликами. Лик архангела Гавриила мягче по выражению, взгляд направлен чуть влево, контуры бровей спокойнее.

Спас Еммануил правой рукой благословляет, в левой держит свернутый красный свиток. Его хитон — светло-охристый, гиматий — светло-коричневый. Нимб светло-охристый с ярким красным перекрестием. Фон медальона синий, окаймление почти белое, с узкими красными кантиками. На фоне медальона еле различимы остатки белой надписи: **IC XC**.

Одеяния архангелов — лоратные дивитисии (пурпурно-коричневый у Михаила и зеленый у Гавриила) украшены широкой, почти белой лентой-лорном с крупными кругами, ромбами и треугольниками, имитирующими драгоценные камни. Внутри этих геометрических фигур — цветы, лепестки, точки и штрихи. По краям каждого лорона тянется окаймление — коричневое, в два тона, с белыми «жемчугами». Лороны опоясывают каждого архангела, а ленты тила лоронов, как бы надшитые на ткань одежд, украшают оплечья и подола дивитисиев, вертикально спускаясь от оплечья к подолю. Концы лоронов перекинуты у каждого архангела на ту руку, которая держит диск с Еммануилом. В этих местах видна киноварно-красная изнанка лоронов. Каждый лорон на заостренном ниспадающем конце был завязан красным узелком (сохранился у Михаила).



Собор архангелов Михаила и Гавриила.
Мозаика собора Сан Марко, Венеция. XIII в.

На пурпурно-коричневом, чуть лилового оттенка дивитисии архангела Михаила — красные световые блики; пояс Михаила — зеленый. На зеленом дивитисии архангела Гавриила — темно-зеленые, почти черные описи складок; его пояс — красный. Возможно, на рукавах дивитисиев имелись широкие поручи, по цвету и разделке уподобленные лорнам. Фрагмент такого поруча сохранился на руке Гавриила, держащей жезл.

За плечами у каждого архангела — длинные красные плащи, застегнутые круглой застежкой у горла (сохранилась у Михаила) и завязанные у нижних концов узелками.

Крылья темно-оливковые, с коричневыми высветлениями (хорошо сохранились на правом от зрителя крыле Гавриила) и яркими красными подрылками.

Обувь красная, с коричневыми ремнями, украшенными «жемчугами».

Жезлы-сохи архангелов — красные, на верхнем конце жезла Гавриила сохранилось завершение, напоминающее рипиду прямоугольник, описанный в квадрифолии (с использованием желтого, красного и синего цветов).

Волосы архангелов — темные, оливково-коричневые (цвет плоча поддается определению из-за обилия реставрационных тонировок). Ленты в волосах и «слухи» (ленточки около ушей) — красные; на ленте Гавриила хорошо сохранилось изображение синего камня.

Лики Спаса и архангелов написаны по светло-охристой основе, частично проступающей в теневых участках, при помощи очень яркой розовой охры, которая имеет холодный малиновый оттенок. В освещенных местах положены пятна растущих белли (хорошо сохранились на шее Гавриила, на лбу, бровях и подбородке Михаила). Брови, глаза, контуры носа, части губ обведены широкими темно-оливковыми, коричневыми и черными контурами, которые местами играют роль теней.

Фон синий, очень плотного оттенка (индиго или лазурит?). Поэзем передан свободно положенными широкими полосами



Собор архангелов Михаила и Гавриила. Фреска церкви Спаса в Жиче, Сербия. 1309–1316 гг. Прорис Б. Жянковича

синего и зеленого цветов, с использованием эффекта просвечивания одной краски сквозь другую. Полосы располагаются горизонтально, а в правой части иконы — диагональными мазками. На позе нарисован орнамент в виде красного выходящего стебля, с завитками и красными цветами, очевидно, символизирующий растительность рая³.

Нимбы светло охристые с красной обводкой. Поля светло охристые. Опушь по луке красная.

Надписи у фигур архангелов сохранились плохо. Линии букв были нанесены в два слоя: сначала по синему фону еще более плотной синей краской, а поверх нее — белилами. Поскольку белила почти всюду смыты, сейчас буквы кажутся темными-синими. Справа от нимба архангела Михаила видна надпись: **МИХИ** | **ИЛ** |

Слева от нимба Гавриила видна надпись: **АРХ** | |
Справа от нимба — следы букв с именем: | **ВР** | |

Таким образом, надписи располагались по сторонам нимбов слева находилось слово «архангел», справа — имя персонажа *Иконография*.

Название иконы на Великого Устюга, установившееся в отечественной традиции, носит условный характер. В аналогичных композициях византийского круга с изображением двух великих архангелов, держащих круглый щит-«клипеус» с фигурой Христа (а иногда — Богоматери), надписи называют лишь имена Михаила, Гавриила и того, кто представлен в медальоне. Сербская исследовательница С. Габелич подчеркивает глубокое отличие этой иконографии, по традиции обозначаемой нами как «Собор архангелов Михаила и Гавриила», от другого иконографического типа — «Собор архангелов», или «Собор бесплотных сил», с многочисленными фигурами ангелов (архангелов), иногда без медальона с Христом⁴. Однако анализ греческих и славянских Менологиев свидетельствует о том, что иногда праздник 8 ноября имелся не «собором архангела Михаила и прочих бесплотных сил», а именно «собором» архангелов Михаила и Гавриила⁵.

Основная идея композиции «Собор архангелов Михаила и Гавриила» — прославление Христа Emmanuelа двумя великими архангелами, «таксиархами». Раннехристианским прототипом данной иконографии было так называемое «Прославление креста», известное с IV в., — изображение ангелов (или архангелов), которые поддерживают медальон с крестом.

Относительно времени возникновения и смысловых оттенков иконографии Собора архангелов Михаила и Гавриила существует несколько точек зрения, которые, впрочем, отличаются лишь нюансами. Выделим важнейшие положения Н. П. Кондаков считал, что эта иконография выражает идею восстановления иконопочитания, поскольку архангелы торжественно держат изображение Emmanuelа⁶. Действительно, в иллюстрациях византийских Псалтирей послеконстантинопольского времени (IX в.), в частности, Хлудовской Псалтири (ГИМ, Хлуд. 129 д), иконы нередко изображены в виде круглых дисков, которым воздают честь иконопочитатели и к уничтожению которых стремятся иконоборцы⁷. А Грабар вслед за Е. К. Рединим видел в этой сцене более широкий смысл, связывая ее, согласно тексту св. Феодора Студита, с темой Воплощения Христа⁸: Христос — воплотившийся Ангел Великого совета Господа, которому служат все ангелы.

Наиболее подробный анализ этого иконографического извода принадлежит ГИ. Вздорнову⁹. Он делает акцент на значении образа Emmanuelа как «знамения», о котором идет речь в известном пророчестве Исайи (Ис. VII, 14). Возникновение иконографии Собора архангелов Михаила и Гавриила исследователю связывает с появлением других изводов, ядром которых также является изображение Emmanuelа на щите или в медальоне — Богоматери Николеи (где Богоматери держит перед собой щит с изображением Emmanuelа) и Богоматери Знамение или Влахеритиссы, где Христос Emmanuel в медальоне представлен на груди Богоматери Оранты¹⁰. Окончательную кристаллизацию данной иконографии ГИ. Вздорнов относит ко времени не ранее X в., а наиболее вероятно — к XI–XII вв. По его мнению, главным в иконографии Собора архангелов Михаила и Гавриила является иллюстрация отвлеченных понятий, соотнесенных с Воплощением Логоса.

Сербская исследовательница З. Гаврилович полагает, что композиция с двумя архангелами и диском с фигурой Emmanuelа возникла вскоре после восстановления иконопочитания и указывает на спасительную силу Воплощенного Логоса¹¹. В текстах поучений на 8 ноября — праздник Собора архангела Михаила и прочих бесплотных сил — можно уловить смысл, который вкладывали как в само понятие Собора архангелов, так и в иконографию этой темы. Климент, архиепископ Болгарский, прославляя обоих архангелов как посредников между Богом и людьми, как заступников, причастных к делу спасения, через которых человеческому роду испосылаются чудеса и благодать. В образе архангела Михаила подчеркивается роль воеводы бесплотных сил, победителя врагов, а в образе

³ Этот растительный мотив сильно отличается от геометрических узоров на подножиях и постаментах в византийском искусстве XI–XII вв. См.: *Hadermann-Misguich*, 1994. P. 121–128.

⁴ *Габелич*, 1991. С. 57–58.

⁵ В русском Паремийнике 1271 г. (РНБ, Q. п. 13) на л. 248 праздник 8 ноября назван «Собор Михаил и Гавриила архистратига». См.: *Вздорнов*, 1971/2. С. 160–161. Примеч. 17.

⁶ *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 135; *Кондаков*, 1933. Т. 4. С. 296.

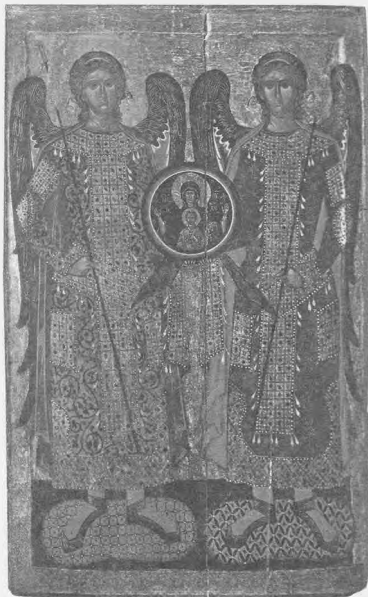
⁷ *Шелькина*, 1977. *Сторгал*, 1992.

⁸ *Редик*, 1881. С. 314; *Грабар*, 1957. P. 252.

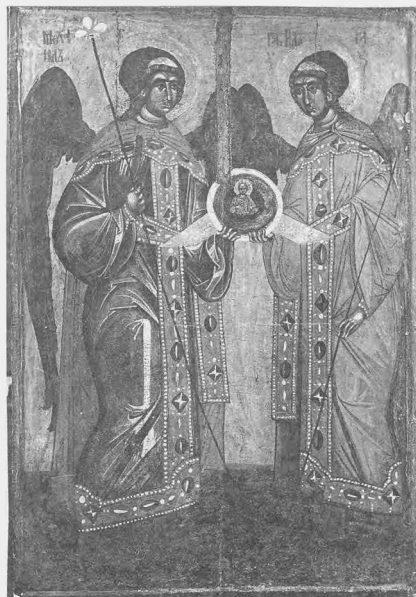
⁹ *Вздорнов*, 1971/2. Об иконографии ангелов см. также: *Beniches*, 1999.

¹⁰ *Вздорнов*, 1971/2. С. 172–173.

¹¹ *Gavriliuc*, 1985. P. 226. Fig. 6.



Собор архангелов Михаила и Гавриила. Икона второй половины XIV в. Из Бичковского монастыря. София, Национальный художественный музей.



Собор архангелов Михаила и Гавриила. Икона XV в. Из собрания И.С. Остроухова (происходит из Великого Устюга?). ГТГ

Гавриила — роль благовестника, который сообщил Богоматери о Воплощении Спасителя¹². Древнейшим сохранившимся изображением Собора архангелов Михаила и Гавриила считается грузинская икона из села Пхотрер в Сванетии, оклад которой принято относить к XII¹³ или к XIII в.¹⁴ Однако наиболее часто эти композиции встречаются начиная с XIII в. К этому времени относятся фреска церкви Тиграна Онецца в Ани 1215 г.¹⁵, мозаика в соборе Сан Марко в Венеции (илл. с. 207)¹⁶, фреска Баптистерия в Парме 1270 г. Для понимания смысла этой иконографии следует учесть стелитивый рельеф XII в. из Музея Бандини во Фьезоле: на нем архангел Гавриил, представленный в повороте влево, держит щиток с изображением Еммануила¹⁷. Согласно И. Калаврезу,

этот рельеф был правой частью диптиха. На его другой пластине мог быть изображен архангел Михаил, держащий щиток с изображением Богоматери, подобно тому как на западной стене церкви Св. Андрея на Треске (Македония) по сторонам двери представлены архангелы Михаил и Гавриил, которые держат изображения Богоматери и Христа¹⁸.

«Собор архангелов Михаила и Гавриила» встречается также в южнославянских стенописях и иконах XIV в. — в росписи церкви Спаса в Жиче 1309–1316 гг. (на западной стене, к югу от портала) (илл. с. 208)¹⁹, в росписи церкви Св. Георгия в Старо-Нагоричино 1317–1318 гг. (на южной стене вблизи иконостаса)²⁰, на иконе XIV в. из Бачкова (илл. с. 209)²¹.

В контексте культуры XIII в. — времени исключительно сложного и напряженного, наполненного трагическими для всего православного мира событиями, — изображения Собора

¹² Попов, 1875 С. 54, 55; [Попов], 1889 С. 43, 44.

¹³ Чубиновский, 1959 С. 177–178. Табл. 377–378.

¹⁴ Визорков, 1971/2 С. 177–178. Рис. 14.

¹⁵ Там же: С. 174, 179 (с библиографией). Рис. 16.

¹⁶ Detous, 1988 В. 47. Fig. 27. См. также икону рубежа XIII–XIV вв. в монастыре Св. Павла на Афоне (Tsigidaris, 1999/2 Fig. 7).

¹⁷ Kalavrezi-Maxeiner, 1985 Cat. 30 P. 119–122.

¹⁸ Ptoleis, 1997 С. 194–196. Abb. 109–112.

¹⁹ Живкова, 1985 С. 31.

²⁰ Тодил, 1993 Илл. 82.

²¹ Bakalova, 1972 П. 73–74. Fig. 19; Паскалева, 1981 Табл. 13; Прошков, 1985 Табл. 13 (датирована XIV–XV вв.).

архангелов Михаила и Гавриила не только сохраняли многочисленные смысловые оттенки, связанные с догмой Воплощения Спасителя, но должны были восприниматься с особой силой как образы славы Христа, торжества иконопочитателей, а также величия архангелов. Триумфальный характер этой иконографии сочетался с ее апотропическим, защитным смыслом.

Вместе с тем, в византийском искусстве существует и другая композиция близкой иконографии — собственно «Собор архангелов» (или «Собор ангелов», «Собор бесплотных сил», «Συναξίς τῶν ἀσπλάστων»). Это изображение обширной группы ангелов (архангелов), среди которых на первом плане представлены Михаил и Гавриил. По мнению С. Габелич, эти композиции изображают ангельское воинство, поющее славословие Господу: «Свят, свят, свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его» (Ис. VI, 3)²². Изображение такого типа появляются уже в XI–XII вв. (миниатюра Евангелия конца XI в. в монастыре Дионисиу на Афоне, cod. 587 m²³; сцена на иконе-менологии XI в. в монастыре Св. Екатерины на Синае²⁴; фреска XI (?) в храме Св. Георгия Диасорита в селении Хали на острове Наксос, Греция²⁵). Они известны в XIII в. (фреска первой половины XIII в. в церкви Архангела Михаила в Иванове (Болгария), фреска в церкви Архангела Михаила в Аркалохори на Крите)²⁶. Ангелы (архангелы) в таких композициях могут держать сферы с изображением креста или медальон с Еммануилом. Иногда Христос представлен над группой ангелов. Часто такие композиции входят в состав цикла чудес и деяний архангелов²⁷.

В русской живописи Позднего Средневековья доминирует именно эта многофигурная иконография (илл. с. 210)²⁸, тогда как композиция с двумя фигурами архангелов — «Собор архангелов Михаила и Гавриила» — вытесняется на периферию. Об этом свидетельствуют две северные иконы XV–XVI вв. в ГТГ. Икона из собрания И.С. Остроухова (илл. с. 209), по преданию, происходит из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге (как и издаваемая икона ГРМУ)²⁹. Другая икона, из собрания П.И. Щукина³⁰, судя по стилю, также была создана на Севере.

Датировка и атрибуция

Расхождения по вопросу датировки иконы относительно невелики. Большинство исследователей относит ее ко второй половине XIII в.³¹ или к XIII в. без уточнения³². Исключение составляют Г.И. Вздорнов³³, И.Д. Солоньева³⁴ и А.А. Рыбаков³⁵, которые предлагают более широкую датировку: вторая половина XIII — начало XIV в.



Собор архангелов. Софийская таблетка. Конец XIV в. Новгородский музей

Нам представляется, что икона не имеет стилистических признаков XIV в. Крупные формы, яркий декоративный цвет, сияющие вдохновенные лица свидетельствуют о создании памятника во второй половине XIII в.

Существует традиция связывать икону с Ростовом. Г.И. Вздорнов допускает, что она была создана не в Ростове, а в Великом Устюге. По преданию, Михаило-Архангельский монастырь в Великом Устюге был основан в 1212 г. местным уроженцем преподобным Киприаном. Согласно тому же преданию, деревянный храм в честь Собора архангела Михаила и прочих бесплотных сил был освящен в 1216 г.³⁶ А.А. Турилов, анализируя весь комплекс источников, считает возможным отнести основание монастыря ко второй половине XIII в. — к 1272 или, наиболее вероятно, к 1276 г. (см. Приложение к кат. № 5). Издаваемая икона была храмовой и, скорее всего, исполнена в связи с основанием обители.

Многими особенностями икона напоминает ростовские произведения второй половины XIII в. Это, прежде всего, колорит, в котором сочетаются желтый, красный, синий и зеленый цвета. По колориту и фактуре «Собору архангелов» наиболее близка икона «Богоматерь Умиление (Страстная)» из Кашина (кат. № 2), а также ил. сп. Фелы на обороте двусторонней иконы Ростовского музея (кат. № 4). Рисунку глаза и характерными белыми бликами в них устюжская икона похожа на «Богоматерь Умиление на престоле» из Толгского монастыря (кат. № 3). Икона из Великого Устюга, при всем сходстве с ярославским «Архангелом Михаилом» около 1300 г. (кат. № 6), выглядит более древней. Ее формы геометричны, в рисунке преобладают замкнутые мотивы (ср. очертания глаз). Между тем, в иконе из

²² См.: Словарь исторический. 1862. С. 128–129; Барсукин, 1882. Стб. 290; Толстой, 1887. № 297; Титов, 1889. С. 7–9; Кинополь, 1895. С. 14–15; Вздорнов, 1971/1. С. 151. Примеч. 20–24.

²² Габелич, 1991. С. 56.

²³ Pelekanidis, Christou, Mavropoulou-Tsioumi, Kados, 1973. Vol. 1. Fig. 242.

²⁴ Galavaris, 1990. P. 148.

²⁵ Χατζηβαϊράς, Βραβώνης, Ζίας, Αρχαίοτόπος Ποταμιών, Βασίλειου Κωνσταντινίου, 1989. Σ. 68. Αρ. 50 (запр. рисунка М. Акимасту-Потемкину).

²⁶ Габелич, 1991. С. 54, 56. Рис. 15–18.

²⁷ Г.И. Вздорнов (Вздорнов, 1971/2. С. 182–183) выделяет четыре разновидности многофигурных композиций «Соборов» с ангелами и архангелами.

²⁸ Лазарев, 1977. Табл. 5 (софийская таблетка); София. Премудрость, 2000. Кат. 6 (икона ГТГ из собрания И.С. Остроухова).

²⁹ Антонова, Млева, 1963. Т. 1. Кат. 311. Илл. 238.

³⁰ Там же. Кат. 313. Илл. 239.

³¹ IV Выставка, 1963. С. 7–8, 11; Лазарев, 1983. Табл. 29, Смирнова, 1997/2. С. 22; Смирнова, 1998. P. 145–146.

³² IV Выставка, 1963. С. 53–57; Ростово-суздальская школа, 1967. С. 42; Реформатская, 1968. С. 13; [Розанов], 1970. Табл. 113.

³³ Вздорнов, 1970/1. С. 265–266; Вздорнов, 1971/1. С. 155; Вздорнов, 1971/2. С. 157–161.

³⁴ Gates of Mystery, 1992. P. 162–164 (текст И.И. Соляевой).

³⁵ Рыбаков, 1995. С. 339, 343–344.

Ярослава появляется асимметрия, в ее рисунке — больше свободы и разнообразия.

Многие иконы XIV в., написанные в Ростове или на Севере в ростовских традициях, воспроизводят приемы ростовской иконописи второй половины XIII в. Однако эти иконы (кат. №№ 21, 22, 24) всегда обнаруживают свою «вторичность» по отношению к образцам, тогда как в «Соборе архангелов» признаки «вторичности» или провинциальности отсутствуют.

Известно, что во второй половине и особенно в конце XIII в. ростовские епископы и князья уделяли большое внимание Устюгу, располагавшемуся на далекой окраине Ростовской епархии. Епископ Тарасий ездил туда не менее чем дважды: в 1290 г. — для освящения новопостроенного Успенского собора, привезя по поручению князя колокол³⁷, а в 1294 г. — по собственной инициативе³⁸. Местное предание сообщает о привозе в Устюг из Ростова особой чтимой иконы Одигитрии³⁹. Вероятно, именно из Ростова была привезена в Устюг и икона «Собор архангелов», созданная для новооснованного монастыря.

Выставки.

IV Выставка «Реставрация и консервация произведений искусства». Москва, 1963 г.

V Выставка произведений искусства, реставрированных ГЦХНРМ им академика И.Э. Грабаря. Москва, 1965 г.

Ростово-суздальская школа живописи. Москва, ГТГ, 1966–1967 гг.

Возрожденные шедевры Русского Севера Вологда, 1997–1998 гг.

Литература

IV Выставка. 1963. С. 7–8, 11, две илл.; Ямщиков, 1963/1. С. 9; Ямщиков, 1963/2. С. 32; V Выставка, 1965 С. 53, 57; Ямщиков, 1965 Табл. 1; Ростово-суздальская школа, 1967. С. 42 Илл. 79; Реформатская, 1968 С. 13; Вздорнов, 1969 С. 59, 61; Вздорнов, 1970/1. С. 265, 266; [Розанова], 1970 Табл. 113; Вздорнов, 1971/1. С. 141–162; Вздорнов, 1971/2. С. 157–183 (особ. 157–161); Голызовский, Ямщиков, 1971. Табл. 1, 2; Лазарев, 1983 Табл. 29; Gates of Mystery, 1992. Cat. 44. P. 162–164 (автор текста И.Д. Соловьева); Икона Древней Руси, 1993. Илл. 37; Рыбаков, 1995 Табл. 226–227; Смирнова, 1997/2. С. 22; Возрожденные шедевры, 1998 Кат. 1; Smitnova, 1998. P. 144 Fig. 3, 7, 8; Smitnova, 2001/2. P. 203, 206. Fig. 173.

Приложение

А.А. Турיצов

О времени основания Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге

Сведения об этом событии весьма скудны и противоречивы. В общерусском и раннем местном летописании (Устюжский летописный свод начала XVII в. в обеих его редакциях — Архангелогородском летописце и Летописи Машеевича) они отсутствуют, нет и ранних письменных свидетельств. В первой редакции Устюжского летописца, датируемой на основании хронологических выкладок в тексте временем около 1681 г., сообщается под 7000 г.

(в других списках под 7001 г.), что составитель не смог разыскать сведений о начале монастыря и ему известно лишь, что его основатель, преподобный Киприан, был современником блаженного Прокопия Устюжского (который умер в 1303 г.) (ПСРЛ. Т. 37. С. 108). Во второй редакции памятника, возникшей в 1746 г., сообщается под 1216 (6724) г. о создании монастыря Киприаном (Там же. С. 110), а под 1293 г. — о его кончине 29 сентября, в субботу, в пятом часу дня (Там же. С. 111). Несколько ранее (но не позднее конца XVII в.) память успения Киприана (с той же годовой датой, но приуроченной к 9 июня) попадает и в рукописные святцы (Сергий, 1901. Т. 2. Стб. 175, 303). Формально другую дату кончины основателя обители сообщает Летописец священника устюжского Успенского собора Льва Вологодина, составленный им в 1765–1767 гг. с использованием предшествовавшего памятника и сохранившийся (что немаловажно) помимо многочисленных списков (см. о них: ПСРЛ. Т. 37. С. 8–14) также в автографе (БАН, собр. Текущих поступлений, № 609). Здесь дата смерти Киприана определена во всех списках (кроме одного) как 1276 г., сентября 29 «в шестом часу дни» (в издании [ПСРЛ. Т. 37. С. 130] она исправлена на 1294 г., по списку ОР ЦНБ НАНУ в Киеве, ф. Киево-Софийского собора, № 359/536 С начала XIX в. См.: Там же.). Однако эта дата носит здесь явно вторичный характер, указывающий или на ошибку составителя (тиражированную позднейшими переписчиками), или же на использование дополнительного (но едва ли надежного) источника, поскольку она включена в годовую статью именно 1293–1294 (6802) г. (Там же). Несколько отлична здесь и дата основания монастыря — 1212 (6720) г. (Там же. С. 129).

Столь значительный хронологический разрыв между временем создания монастыря и смертью его основателя (от 72 до 82 лет) превышает пределы нормальной человеческой жизни и нуждается в объяснении с учетом того, что обе даты дошли в поздних списках, где возможны искажения, вызванные ошибками прочтения и написания, свойственными полуставу и скорописи XVII–XVIII вв. При выборе даты предпочтение в качестве основной безусловно следует отдать летописному свидетельству о смерти Киприана. Оно хотя и не лишено неточностей (см. ниже), однако содержит полную дату — год, месяц, число, память святого, день недели и даже час события. Искажения здесь возможны лишь в минимальных пределах: цифра сотен («омега» — 800) не позволяет удешевить его далее 1291/1292 г. Напротив, дата основания монастыря не контролируется никакими историческими свидетельствами (упоминание лиц и/или событий). Указание Льва Вологодина, что это произошло «при державе благоверного великого князя Константина Всеволодовича Ростовского» (ПСРЛ. Т. 37. С. 129), носит слишком общий характер и является, по всей вероятности, «ученой реконструкцией», основанной на приведенной дате. Поэтому дата создания обители следует реконструировать, ориентируясь на время смерти ее основателя, с внесением минимальных, палеографически обоснованных корректив в число содержащихся в ней десятичных лет.

Проверка даты смерти Киприана показывает, что она, при всей ее полноте, также страдает неточностями, хотя и существенно меньшими. 29 сентября не приходится на субботу ни в 1293 (ульмартовский и сентябрьский стили), ни в 1294 г. (мартовский стиль). В первом случае это вторник, во втором — среда. Ситуация не меняется и в том случае, если предпочтение в качестве дня

³⁷ Устюжский летописный свод. 1950. С. 49.

³⁸ Экземлярский, 1891. Т. 2. С. 33.

³⁹ Титов, 1889. С. 11.

кончины основателя монастыря 9 июня (см. выше). С 29 сентября суббота совпадает в 1296 (6804) г. Из двух вариантов ошибки — цифра единиц («Д» — 4 и «В» — 2 очень близки в скорописных почерках и без особого труда могут быть спутаны), чем второй («суббота» написано вместо «среда»). Но в результате такой корректировки еще больше увеличивается хронологический разрыв между основанием монастыря и кончиной его создателя. Предполагаемая дата основания Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге, согласующаяся со временем кончины Кириана (1296 г.?), реконструируется с минимальным графическим допущением в цифре десятков. В скорописных (и даже в беглых полууставных) почерках буквы «К» (20) и «П» (80) очень близки между собой (особенно если вертикальные линии написаны не прямо, а в виде плоских дуг), отличаясь лишь крышью у второй из них. Механизм неправильного прочтения цифровых обозначений наглядно продемонстрирован на сходных примерах (прочтения трехмачтового «Т» как «П» и «П» как «И») еще в «Просветителе» преподобного Иосифа Волоцкого. «Если одна чертица сотрется, то несть разумети, «твердо» ли было, или «покой»; и егда «покой» верхняя черта ее сотрется, тако же не ведети: «покой» ли есть, или «иже». Да тем и в трисотном числе 80 мнится, а в осьмьдесятю 8 мнится» (*Иосиф Волоцкий*, 1892. С. 105; *Иосиф Волоцкий*, 1993 (русский перевод). С. 71). При таком допущении датой основания монастыря оказывается 6780 (1272) или 6784 (1276) г. Из них наиболее предпочтительной представляется вторая — из-за наличия цифры единиц и более ранней фиксации. Летописец Вологодина в своих известиях явно вторичен по отношению к Устюжскому летописцу в редакции 1746 г., а при копировании дат легче предположить пропуск, нежели дополнение.

Другой, графически столь же вероятный, вариант, — написание в дате «К» вместо «Н» (50), дающий в реконструкции 6754 / 1246 (или 6750/1242) г., — маловероятен в силу исторических обстоятельств. Ситуация в первое десятилетие после монголо-татарского нашествия мало способствовала созданию новых монастырей даже в таких относительно спокойных местах как Устюг, который разорение непосредственно не затронуло. Предложенная здесь исправленная датировка основания Михаило-Архангельского монастыря не противоречит датировке древнейших памятников письменности и изобразительного искусства, связанных с обителью. Для отрывков пергаменной Миней служебной на февраль, написанной для этого монастыря, РГБ, собр. Ундольского, № 968, и РНБ, Q. п. 1. 57 (*Вздорнов*, 1980/1. Кат. 11), отождествивший их в 1999 г. Н.Б. Тихомиров (последнее его научное изыскание, незадолго до смерти) предложил датировку «около середины XIII в.» (Сводный каталог, 2002. Приложение 2. № д39). Поскольку исследователь постоянно исходил из принципа «широкой даты», считая, что пергаменную рукопись на основании только почерка не возможно датировать точнее, чем полустолетием, такая датировка ограничена более «снизу» (иначе отрывки были бы отнесены к первой половине столетия), и, по сути, охватывает целиком третью четверть XIII в., что вполне (хотя и на пределье) согласуется с реконструированной датой основания монастыря — 1276 г.

Для иконы «Собор архангелов Михаила и Гавриила» (ГРМ) связь с датой реконструкции представляется менее жесткой: 1276 (или 1272) г. является скорее *terminus ante quem* по-

6. Архангел Михаил (С. 33, 36, 68. Илл. с. 41. Табл. 13, 14)



ГТГ, инв. 17304.

Около 1300 г.

Ростов.

154 × 90.

Происхождение. Из церкви Архангела Михаила на реке Которосли в Ярославле. В 1919 г. была обнаружена экспедицией ЦГРМ в Ярославском Спасском монастыре, где соседствовали иконы из различных храмов. После раскрытия в 1932 г. поступила в ГТГ.

Раскрытие. В 1919–1926 гг. икона раскрывалась в Ярославском филиале ЦГРМ Г.О. Чириковым, после чего была перевезена в Москву, где над ней работал И.И. Суслев, закончивший раскрытие в 1932 г.

Доска липовая из трех частей, со следами тыльных накладных шпонак. Существующие врезные шпонаки — поздние. Верхние и нижние поля когда-то были заменены широкими деревянными планками. Две другие, более тонкие планки укреплены вдоль боковых полей, образуя вместе с верхним и нижним полями раму вокруг древней иконы. На обороте доски наклеен холст Ковчев, палочка.

Сохранность. Многочисленные вставки позднего грунта и живописи, в том числе на нимбе и в нижней части иконы. Потерты красочного слоя по всей поверхности. Вставки и тонировки на одеждах. Следы гвоздей от оклада на фоне и полях.

Описание.

Архангел представлен в рост, фронтально. Правой рукой он придерживает тонкий красный посох (жезл), поставленный на позем. В левой руке архангела светло-голубое зеркало, на котором тем же тоном и беллами изображена поясная фигура Спаса Еммануила. На архангеле охристая туника (видны ее узкие рукава) и пурпурно-коричневый двитысяй с сердевицами растительными узорами, нанесенными желтой краской, благодаря чему одежда кажется сшитой из драгоценной узорча-



Архангел Михаил. Богоматерь Оригита. Византийские рельефы третьей четверти XIII в. Берлин, Музей позднейантичного и византийского искусства



Архангел Михаил. Рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Около 1233. Фотография А. Винокуровой

той ткани¹. Поверх дивитися надет лорон оранжево-охряного цвета. Его лента перекрещивается на груди, обходит вокруг пояса и ниспадает с левой руки архангела. Лорон украшен драгоценными камнями и жемчугом. Подобные же ленты пахиты на дивитися: вертикальная ниже пояса и горизонтальная — на подоле. Выше пояса, почти подмышками, проходит горизонтальная серая перевязь, скрепленная красной застежкой и словно поддерживающая тяжелую ленту лорона. На плечах архангела — киноварно-красный плащ, застегнутый у шеи небольшой пряжкой и ниспадающий за спиной, так что его края видны по сторонам фигуры. Саложки красные. Крылья коричневые, подкрылки серо-голубые и белые.

Лик написан по оливковому, довольно темному санкирю очень светлой охрой, с яркой поддурмянкой на щеках. Глаза со светло-коричневой радужной оболочкой и черными зрачками. На санкирю-охристых глазных яблоках — белильные штрихи.

Нимб золотой, украшенный канфарейным орнаментом в виде крестов в кругах и розеток.

Надпись красная (возможно, поздняя или правленая):

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Позем зеленый. Фон белый. Поля желтые, рамка по лузге тонкая красная.

¹ Среди недавних работ о придворных одеяниях и атрибутах архангелов, и в частности архангела Михаила, см.: *Maguire*, 1997. P. 247–258; *Jolivet-Levy*, 1998. P. 121–128 (обе статьи с богатой библиографией).

Иконография.

Михаил (дни празднования: 6 сентября — Чудо в Хонах, 8 ноября — Собор бесплотных сил) — наиболее почитаемый среди архангелов². Один из аспектов его культа, сформировавшийся, может быть, раньше других, — почитание архангела Михаила как защитника и целителя, покровителя священных источников. Издавна известны по меньшей мере три храма у источников, посвященные архангелу Михаилу: в Гермии (Малая Азия), у источника святой воды; в Пифии близ Константинополя, около священного источника, основанный императором Юстинианом, на месте храма Аполлона; в Хонах, близ источника, возникшего после посещения этого места апостолом Иоанном Богословом.

Второй аспект, едва ли не самый распространенный в средне- и поздневизантийский период, — почитание архангела Михаила как воина, архистратига небесных сил, защитника христианства и заступника всех христиан. Эта особенность культа находит основание в текстах Священного писания, упоминающих архангела. В Ветхом Завете это Книга Даниила (Дан. X, 21; XII, 1), где Михаил охарактеризован как помощник народа Израилева, а в Новом Завете это эпизод из Апокалипсиса (Откр. XII, 7–9), где описывается его борьба с драконом, олицетворяющим дьявола и сатану. Аналогичное значение имеют изображения

² ODB Vol 2. P. 1360–1361 (A. Kazhdan, N. P. Ševčenko); *Габелли*, 1991 (преимущественно о циклах лений архангела, но с богатой библиографией о его культе). См. также: *Bentchev*, 1999.



Архангел Михаил. Штота хоружь XII в. (?). Гос. Оружейная палата

Михаила и Гавриила у входа в храм, который архангелы оберегают от злых сил и грешников.

Тема заступничества архангела Михаила имеет свои оттенки. Один из них — почитание архангела Михаила в качестве стража небесного престола, слуги Господа, одного из представителей небесного двора. Эта идея, оказавшая влияние на купольные композиции, где архангелы, и в том числе архангел Михаил, окружают изображение Пантократора (на Руси это мозаики XI в. в Софийском соборе в Киеве, фрески 1108–1109 гг. в Софийском соборе в Новгороде, а позднее, например, росписи Феофана Грека 1378 г. в новгородской церкви Спаса на Ильине улице), отразилась и во многих других вариантах иконографии архангела — в частности, в композиции «Собор архангелов Михаила и Гавриила» (см. кат. № 5).

Другой оттенок в понимании образа архангела Михаила — защитника христиан выразился в его почитании как покровителя императорской власти. Архистратиг Михаил, «грозных сил воевода» (так он назван на русских иконах XVII–XIX вв. «Архангел Михаил-воевода»), не только возглавляет небесное воинство, но и покровительствует земному войску, его военачальнику — императору, а в странах византийской периферии — другим властителям и в том числе русским князьям. Эта идея восходит к библейской истории Иисуса Навина, которому, согласно христианской интерпретации этого сюжета, явился и помог архистратиг Михаил (Иис. V, 13–14). Явление архангела Михаила Иисусу Навину изображено на фреске X в., которая располагалась на фасаде церкви Богоматери Одигитрии монастыря Осиос Лукас в Фокиде (Греция), а после пристройки кафоликона оказалась внутри нового храма (фигура архангела не сохранилась). В пояснительной надписи приведены слова архангела, где кроме библейского текста «Я вождь воинства Господня»

содержится дополнительная фраза: «И я пришел принести мою помощь»³.

Идея покровительства архангела христианским правителям неоднократно воплощалась в литературе и искусстве Византии. Так, в греческом тексте Чудес архангела Михаила (вторая половина IX в.), в редакции диакона Панталеоана, рассказывается о том, как на берегу Босфора императору Константину явился архангел Михаил, невидимый помощник против нечестивых мучителей, язычников и варваров. После этого явления Константин возвел храм во имя Архангела Михаила⁴.

Византийский император Михаил VIII Палеолог (1259–1282), торжествуя победу над Латинской империей, в конце своего царствования возвел против главного входа в константинопольский храм Свв. Апостолов монумент в виде высокой колонны, увенчанной статуей архангела Михаила, покровителя императорской власти и своего соименного святого⁵. Существует свидетельство, что стоящий на колонне архангел Михаил воспринимался как покровитель Константинополя. Русский диакон Зосима, посетивший византийскую столицу в 1419–1420 гг., пишет об этой скульптурной композиции: «И пред враты великими церковными стоит столл велими высок, а на столле стоит аггел страшен велик, и держит в руке скиптер Царяграда, и противу ему стоит царь Константин, держит в руках своих Царьград и дает на соблюдение тому аггелу»⁶.

Наконец, еще одна исключительно важная грань культа архангела Михаила — его роль как проводника душ в загробном мире («психопома»)'. Основой этой идеи является, в частности, эпизод из Послания апостола Иуды, где рассказывается о споре архангела Михаила с диаволом из-за тела пророка Моисея (Иуда, 1, 9). Согласно Слову 40 Григория Нисского, ангелы возносят души мучеников на небо; по Иоанну Златоусту, ангелы радуются, когда души мучеников достигают неба, и именно ангелы принимают душ обычных людей и переводят их в другой мир⁷. В этом контексте понятны и изображения архангела Михаила в композициях «Страшный Суд», где он взвешивает на весах души умерших.

Архангелу Михаилу были посвящены многочисленные храмы в Константинополе, где их число достигало 24, и в его окрестности⁸. Много храмов и приделов Михаила Архангела существовало и на Руси⁹. Так, уже в XI в. в киевском Софийском соборе был устроен придел Архангела Михаила в крайнем южном нефце. В конце XI — XII в. Михайловские храмы возводились по заказу русских князей и церковных иерархов. Это церкви Вудычского и Михайловского Златоверхого монастырей в Киеве, собор в Переславле, освещенный в 1089 г. митрополитом Ефремом. Уже в домонгольское время храмы в честь архангела были

³ Grabar, 1971. P. 36–37.

⁴ Mango, 1988. P. 46.

⁵ Talbot, 1993. P. 258–260.

⁶ Majeska, 1984. P. 185, 187 (комментарий — p. 306) По всей видимости, Зосима ошибочно считал изображение Михаила VIII изображением Константина.

⁷ Micht, 1962. Sp. 182; Koumoussi, 1987. P. 192. Note 159.

⁸ PG. T. 46. Col. 780, a, 984 d; T. 50. Col. 170; DACL. T. 1/2. Col. 2121–2141.

⁹ Janin, 1934. P. 38–52; Janin, 1953. Vol. 3. P. 349–363.

¹⁰ Некоторые наблюдения см.: Взорнов, 1971/2. С. 159. Примеч. 12.

рассыпаны по всей Руси, включая и Новгород (упомянутая под 1175, 1176 и 1187 гг. церковь на Прусской улице Софийской стороны, к которой ходили крестным ходом из Софийского собора, и церковь в Славенском конце Торговой стороны, упомянутая под 1152 и 1181 гг.)¹¹. Среди дошедших до нас произведений важными вехами, указывающими на широкое распространение культа архангела Михаила на Руси, являются росписи 1140-х годов в диаконнике (или приделе в южной апсиде) церкви Спаса Преображения Мирожского монастыря в Пскове¹², икона «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» рубежа XII—XIII вв. в Успенском соборе Московского Кремля¹³ и декор южных врат конца XII в. в соборе Рождества Богородицы в Суздале¹⁴.

При посвящении храмов архангелу Михаилу на первый план выступал тот или иной оттенок его почитания. Образу архангела придавалась исключительная роль в борьбе мировых начал — светлого и темного¹⁵, горнего и дольнего (см. *кат. № 11, «Иконография»*), он защищал христианство и боролся с язычеством. Писатель XVII в. Иннокентий Гизель в своем «Синолосисе» приводит киевскую легенду, согласно которой в Выдубичах, на месте будущего монастыря, архангел Михаил потопил в Днепре статую Перуна, подобно тому, как в Хонах погрузил в воду язычников¹⁶. Можно предположить, что в контексте русской истории были актуальны и такие аспекты культа, которые в Византии звучали более приглушенно. Так, предание о Чуде архангела Михаила в Хонах заключало в себе мотив покровительства архангела не просто христианской церкви, но и монашеству (хранитель храма в Хонах Архипп часто изображается в иноческой одежде). В рассказе о том же чуде содержится тема обращения язычников, их приобщения к христианству.

Можно думать, что в монастырских Михаило-Архангельских церквях наибольшее значение имела тема загробного мира и грядущего спасения, тогда как в княжеских — воинская тематика. Однако в реальности эти мотивы могли переплетаться. Например, в Архангельском соборе Московского Кремля, который имел вполне определенное предназначение — служить княжеской усыпальницей, храмовая икона изображает архангела в воинских одеждах, с поднятым мечом.

Церковь Архангела Михаила в Ярославле, откуда происходит публикуемая икона, была, как гласит предание, княжеским храмом (по некоторым сведениям, первую церковь на этом месте построил князь Константин Всеволодович¹⁷) и вместе с тем храмом поминальным, поскольку, как считается, это сооружение возобновлено в 1300 (1299?) г. княгиней Анной в память о ее муже, ярославском князе Федоре Ростиславиче Черном¹⁸.



Архангел Михаил со св. Борисом и Глебом.
Гравированное изображение на ковчеге-щитке.
Первая половина (первая четверть) XIV в. Гос. Оружейная палата

Важно отметить, что ярославский храм стоит вблизи реки Которосли, т. е. его местоположение могло быть связано с древнейшим пластом почитания архангела Михаила — покровителя целительных водных источников.

Княжеский характер культа архистратига Михаила в Северо-Восточной Руси очевиден благодаря строительству в 1207 г. посвященного ему богато украшенного храма на дворе князя Константина Всеволодовича. В известии о возведении этой церкви летописец сравнивает князя с царем Соломоном¹⁹. Очевидно, тот же храм упомянут в летописи под 1227 г., когда во Владимире соорела церковь Архангела Михаила, «юже бе украсил блаженный князь Константин»²⁰.

На популярность архангела Михаила в русской культуре XIII в., особенно в культуре Северо-Восточной Руси, указывают рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, 1233 г. (*илл. с. 213*), а также пластина на лобной части так называемого шлема Ярослава Всеволодовича, около 1216 г. (Гос. Оружейная палата), где архангел изображен с железом-посохом и с зеркалом, но в воинских одеждах²¹ (*илл. с. 216*).

Нельсно, каково происхождение замечательной хоругви XII (?) в. в Гос. Оружейной палате, на которой вышита фигура архангела,

¹¹ Новгородская первая летопись, 1950. С. 29, 34, 35, 37, 38, 215, 223, 224, 226, 229.

¹² Саравьянов, 2003.

¹³ [Корина], 1974. Кат. 27; Яковлева, 2002. С. 28—40.

¹⁴ О датировке суздальских врат см. Саравьянов, 2001. С. 34—35.

¹⁵ Гизель, 1823. С. 54; Сычев, 1928. С. 291—293.

¹⁶ Головищikov, 1889. С. 48—50. Вероятно, это сообщение восходит к летописному известию о возведении князем Константином церкви Святого Михаила «на дворе своем» в 1207 г. (см. ниже). Однако в летописи, по всей видимости, говорится о храме Святого Михаила во Владимире, а не в Ярославле.

¹⁷ Там же.

¹⁸ ПСРЛ. Т. I, Стб. 433.

¹⁹ Там же. Стб. 449. См. также: Воронин, 1961. Т. I, С. 353.

²⁰ Рыбаков, 1964. Кат. 33. Табл. XXXIII-1; Бочаров, 1984. С. 122—139 (принимая датировку шлема XII в., что противоречит стило рельефов). В аналогичном иконографическом типе представлен архангел Михаил на выходящей миниатюре Евангелия апракос XIV в., так называемого Лаврицкого (Кракое, Библиотека Чарторийских, cod. 2097 IV russki; Inl. 1), созданного в западнорусских землях (см.: Smorag Rozycska, 1999. S. 33—39. Tab. II). На зеркале здесь изображена благословляющая десница (*илл. с. 216*).



Архангел Михаил. Серебряный резьф на так называемом шлеме Ярослава Всеволодовича. Около 1216 г. Гос. Оружейная палата



Архангел Михаил. Миниатюра Лавришевского Евангелия. Первая половина XIV в. Краков, библиотека Чаритрийский

иконографически близкая ярославскому памятнику (но с Голгофским крестом, а не Еммануилом на зеркале)²² (илл. с. 214). О широком смысловом наполнении культа архангела Михаила свидетельствует ковчег-мошевик первой половины (или первой четверти) XIV в. в Гос. Оружейной палате, куда он поступил из Благовещенского собора Московского Кремля. Ранее этот мошевик считался ярязским или тверским произведением²³. В недавнее время А. А. Турилов на основании палеографических данных заново определил находящийся внутри мошевика крест-реликварий как памятник первой трети XIII в., возможно, исполненный для одного из сыновей князя Всеволода Большое Гнездо и содержащий части тех мошей и реликвий, которые были принесены во Владимир в 1218 г.²⁴ Соответственно, и наружный ковчег-мошевик может рассматриваться как произведение из Северо-Восточной Руси. Но даже если этот памятник создан в другом регионе, он отражает широкий пласт русской иконографической традиции. На одной стороне мошевика представлен архангел Михаил в рост, в лоратных одеяниях, с посохом и сферой с Гол-

гофским крестом, т. е. в изводе, очень близком к ярославской иконе. По сторонам расположены медальоны с погрудными изображениями свв. Бориса и Глеба (илл. с. 215). Это сочетание указывает, с одной стороны, на княжеский культ архангела и святых князей, а с другой — на широкий общерусский смысл композиции, поскольку свв. Борис и Глеб почитались и как защитники всей Русской земли. На обороте ковчег-мошевика изображен св. Никола с примечательной надписью: «СТЫИ НИКОЛАЕ ЗАСТУПНИКЪ РОДОУ КРЕСТЬЯНСКУ» (см. о нем также в кат. № 20).

Иконография иконы из ярославского храма также обладает многогранным смыслом. С одной стороны, образ имеет дворцовый, императорский характер: роскошный лоран архангела — атрибут императорского одеяния. Как отмечает Г. Мегвайр, уподобление архангелов самому императору поднимало последнего на уровень небес²⁵. С другой стороны, архангел представлен как страж не земного, а небесного двора и как защитник христианства. Прозрачная, словно хрустальная фигура Спаса Еммануила на его сфере — аллюзия на пророчество Исайи о Сыне, который родится от Девы (Ис. VII, 14), и утверждение образа Воплощения Христова, а следовательно, и утверждение иконопочитания. Сам характер изображения на сфере — как бы намеком, переличатой серо-голубой краской — тонко указывает на служение архангела Господу.

В искусстве византийского круга чаще встречаются не отдельные изображения того или иного архангела, а пары. Например,

²² Маясова, 1971. Табл. 1: Средневековое лицевое шитье, 1991. Кат. 5. Н. А. Маясова считает хоруэг московским памятником первой половины XIV в.

²³ Рындина, 1979. Кат. I. С. 541—544. Илл. с. 591. Тверская атрибуция мошевика основана на сходстве его резьбы с изображением Святой Троицы на так называемых Тверских вратах Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы. Однако весьма правдоподобное предположение Л. И. Лифшица о новгородском происхождении врат лишает этот аргумент его значения. См.: Лифшиц, 1995. С. 102—111.

²⁴ ПСРЛ. Т. I. Стб. 441—442; Турилов, 2002. С. 60—62, 66—69.

²⁵ Maguire, 1995. P. 68.

архангелы Михаил и Гавриил со сферами-зеркалами изображаются по сторонам Богоматери: ср. известную фреску капеллы Богоматери в монастыре Св. Иоанна Богослова на Патмосе (конец XII в.); мраморные рельефы из Музея позднеантичного и византийского искусства в Берлине (XIII в.), где на центральной пластине представлена Богоматери в рост, на утраченной правой была фигура архангела Гавриила, а на левой — фигура Михаила, иконографически очень похожая на ярославскую икону; в лоратных одеяниях, с посохом-жезлом, со сферой-зеркалом, на котором вместо изображения Еммануила высечен крест²⁶ (илл. с. 213); икону XIII в. в монастыре Св. Екатерины на Синае с двумя фронтально стоящими фигурами в одинаковых позах²⁷. В русском искусстве, начиная с первой половины XV в., встречается иконографический тип, где грани почитания архангела Михаила показаны зримыми формулами, в духе культуры Позднего Средневековья. На иконе из собрания В. А. Бондаренко, самом раннем примере этого типа, архангел изображен фронтально, в лоратных одеяниях. На его лороне — 13 медальонов с изображением архангелов, в руке зеркало с «душами праведных», справа внизу, в мелком масштабе — храм в Хонах, Архипп и водный поток, в который вонзается посох архангела²⁸. Уникальная особенность иконы из Ярославля — хрупкий, полудетский лик архангела, отличающийся от традиционного образа молодого, но грозного и мужественного воина.

Об иконографии святых архангелов см. также *кат. № 5. Датировка и атрибуция*.

Предание, согласно которому ярославская икона была храмовым образом церкви, построенной в 1300 (1299?) г., находит подтверждение в стиле памятника. При монументальности композиции, плоскостности фигуры и рельефности лика, характерных для русской иконописи второй половины XIII в., в иконе «Архангел Михаил» уже появляется некоторая свобода рисунка и асимметрия черт. При сравнении ярославской иконы с фигурой архангела Михаила на упомянутом ковчеге-мошевице в Гос. Оружейной палате (см. *илл. с. 215*) выявляется относительная сдержанность икононого изображения и гораздо большая тибкость гравированной фигуры.

Округлый, румяный лик, сверкающие глаза архангела и яркий, но гармоничный колорит обнаруживают связь иконы с ростовской живописью. Наиболее вероятно, что икона была создана в Ростове, в его главной иконописной мастерской, для ярославского храма.

Выставки.

Выставка памятников древнерусской живописи. Ярославль, 1926 г.

III Реставрационная выставка ЦГРМ, Москва, 1927 г.

Выставка, посвященная шестисотлетию юбилею Андрея Рублева. Москва, ГТГ, 1960 г.

Ростово-суздальская школа живописи. Москва, ГТГ, 1966–1967 гг.



Архангел Михаил, с чудим в Хонах. Икона первой половины XV в. Москва, собрание В. А. Бондаренки

L'art russe des Scythes a nos jours. Tresors des musees sovietiques. Париж, Гран Пале, 1967–1968 г.

Sacred Arts. Expo Museum of Fine Arts. Киото, 1970 г. Византия, Балканы, Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. К XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, ГТГ, 1991 г.

Литература.

Анисимов, 1926/2. С. 8; *Грбарь*, 1926. С. 59 (периздано: *Грбарь*, 1966/2. С. 157); Некрасов, 1937. С. 130. Рис. 77; Антонова, 1948. С. 109–110, 142; Лазарев, 1953/2. С. 492. Илл. с. 493, 495; *Свирич*, 1958. С. 6. Илл. 8, 9; Выставка... Андрея Рублева, 1960. Кат. 6; *Onasch*, 1961. S. 346. Таб. 7; Антонова, Мневя, 1963. Т. 1. Кат. 163. Илл. 126, 127; Ростово-суздальская школа, 1967. Кат. 16. С. 162; L'art russe, 1967. Кат. 232; *Вздорнов*, 1969. С. 58; *Вздорнов*, 1970/1. С. 266–267; [Розанова], 1970. Табл. 15; Sacred Arts, 1970. Кат. 122; *Fellicetti-Liebenfels*, 1972. S. 49. Abb. 72; *Масленицын*, 1973/2. С. 12. Табл. 8, 9; *Алпатов*, 1974. Табл. 6; *Попова*, 1980. С. 223. Примеч. 16; *Лазарев*, 1983. Табл. 24. С. 44, 168; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 11; *Осташенко*, 1991. С. 45; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 41; *Смирнова*, 1997/2. С. 22; *Smirnova*, 1998. P. 144. Fig. 4, 9; *Smirnova*, 2001/2. P. 206. Fig. 174; *Медведева*, 2003. С. 160–176.

²⁶ The Glory of Byzantium, 1997. Cat. 12; Mother of God, 2000. Cat. 37 (p. 354) — датированы третьей четвертью XIII в. (автор текста — Arne Effenberger).

²⁷ *Weitzmann*, 1971/2. P. 157. Fig. 146. Также воспроизведено: *Рян-дина*, 1979. С. 542.

²⁸ *Овчинникова*, 2003. С. 143–148.

7. Спас Нерукотворный
(С. 33, 35, 42, 44 Табл. 15.)



ГТГ, инв. 25540
Конец XIII — начало XIV в.
Ростов
89 × 70

*Происхождение*¹. Из церкви Введения в Ростове. Каменный храм построен около 1762 г. на месте более раннего деревянного. В 1780 г. сюда было передано имущество упраздненной за ветхостью деревянной церкви Святых отец Первого Вселенского собора². Вероятно, на этом основании в обоих изданиях каталога ГТГ высказано предположение, что икона происходит из этого упраздненного храма³. Однако Введенская церковь также была достаточно древней: она упоминается уже в Переписной книге Ростова 1619 г., самой ранней из сохранившихся⁴. Об иконе сообщает Опись храма 1836 г.: «Над жертвенником у стены Нерукотворенный образ Спасителя, на нем венец и поля широканы вызолоченные...»⁵. В 1929 г. икона была замечена в ликвидированной в те годы церкви Введения известным историком-краеведом Д.А. Ушаковым (по его сведениям, она находилась за жертвенником, т. е., видимо, считалась особо ценной) и передана в Ростовский музей. В 1930 г. как важный памятник зафиксирована в фондах Ростовского музея Ю.А. Осуфьевым, тогда экспертом-консультантом отдела древнерусской живописи ГТГ. В 1931 г., после поездки в Ростов Я.П. Гамзы, руководителя Группы феодализма ГТГ, икона была передана на временное хранение в ГТГ, откуда — в ЦГРМ для окончания реставрации, после чего поступила в ГТГ в 1934 г.
Раскрытие. Икона была поновлена в Ростове в 1909 г., возможно, иконописцем В.В. Лопиковым⁶. Наполовину раскрыта в Ростовском музее, до передачи в Москву. Окончательное раскрытие произведено в 1932 г. в ЦГРМ Е.А. Домбровской и И.В. Овчинниковым

¹ Сведения взяты из статей: Кочетков, 1995/1; Кочетков, 1995/2

² Морев, 1882. С. 334

³ Антонова, Манаев, 1963. Т. 1. Кат. 161; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 40

⁴ Лозорные и переписные книги, 1880. С. 1, 3, 4

⁵ Цит. по: Кочетков, 1995/2. С. 129

⁶ Там же. С. 129

Доска липовая из трех частей. Вверху следы торцевой шпонки. На обороте одна накладная шпонка на кованых гвоздях. Ковчег, паволока.

Сохранность. Вставки поздней живописи вдоль двух вертикальных трещин доски и на пряди волос слева. Утраты и вставки на верхнем и нижнем полях. Медальоны с надписями в правой части иконы утрачены; на их месте — грубые вставки на горчично-желтом фоне, с повторением первоначальных надписей. На лике Спаса — незначительные потертости и механические повреждения, имеются тонировки. Нижнее поле опидлено.

Описание. Лик Христа, с крупными чертами и активно переданным рельефом, написан по основному сероватому тону, хорошо видному в полутенях и местах утрат. В освещенных местах положены белила, которые выглядят слегка подвеченными охрой и розоватым тоном. Белила лежат то пятнами, то длинными мазками-штрихами. Местами мазки идут «по форме» (над бровями, от углов рта, у крыльев носа), а на щеках, рядом с румянцем — в виде «скобочек». Глубокие тени переданы коричнево-санкирным тоном. Волос носа, на губах и на щеках — яркая подрумянка. Борода Спасителя имеет строго симметричный рисунок, пряди же волос асимметричны: две расположены слева и одна — справа. Волосы и борода изображены сплошной массой. Волосы коричневые с чуть холодным оттенком, тон бороды несколько теплее. Прорисовка прядей темными контурами малозаметна. Возможно, эти контуры полустерты.

Нимб очень светлого желтоватого тона. Ближе к внешнему краю окружности положена полоса более плотной желтой охры, а у самого центра — еще один круг, где желтый цвет становится наиболее густым. Опущ нимба черная и темной-коричневая.

Ветви перекрестия написаны в три тона: два из них сейчас выглядят темно- и светло-зелеными, но, вероятно, были синими (цвет искажен впитавшейся олифой). Третья полоса — молочно-голубая (голубой тон с белилами). На каждой ветви — красный ромб, имитирующий пирамидальный драгоценный камень, с жемчужинами у каждого конца. Вокруг каждого «камня» расположено еще по четыре жемчужины.

Нимб и лик изображены на фоне плотно натянутого белого плата без складок, с пятью парами тонких поперечных полосок (в каждой паре одна из полосок красная, а другая — оливок-вая). Внизу плата — узкая полоска орнамента в виде парных черных дужек (возможно, это упрощение сердцевидного мотива), и короткая оливковая бахрама.

В углах плата — четыре круга с красными окаймлениями, внутри которых — красные надписи.

Вверху слева: (ИСЪ)

Вверху справа (на вставке): (ХС)

Внизу слева: (С)

Внизу справа (на вставке): (СЛАВЫ)

В нижней части иконы, под бахромой плата, на светло-оливковом фоне — сильно потерявшая красная надпись:

УБРА | Г | / СПАСА / НАШЕ |

В конце строки остается место, на котором могла размещаться утраченная часть надписи, например «на убресе».

Иконография.

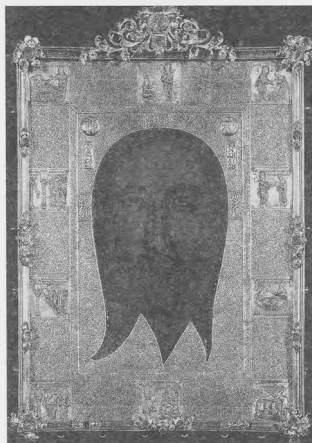
История Нерукотворных Образов Христа на основании письменных источников исследована Э. фон Добшютцем⁷. В конце XIX — начале XX вв. эта тема изучалась при помощи письменных свидетельств, преданий и относительно поздних произведений искусства, а затем на протяжении XX в. рассматривалась на новом уровне⁸. Наиболее значительная работа в этой области принадлежит А. Н. Грабарю⁹.

Сохранились сведения о трех древнейших Нерукотворных Образах Христа¹⁰, причем иногда легенды указывают на несколько вариантов каждого из них.

Один из образов происходил из селения Камулиани в Каппадокии. По рассказу Псевдо-Григория Нисского, Христос, сопровождаемый небесными силами, явился там некоей женщине Ипатии близ водного источника. Он умыл и осушил свой лик, после чего исчез, и осталось лишь его изображение на полотенце (убрусе). В 574 г., как сообщает Кедрин, образ был перенесен из Камулиани в Константинополь. В царствование императора Ираклия в столице оказалось еще одно изображение, возникшее сходным путем: оно явилось некоей вдове-патрицианке Марии в селении Мелитена. Один из этих Нерукотворных Образов служил палладиумом империи и находился при императорских войсках во время сражения с персами¹¹. Он еще упоминается в эпоху иконоборчества, в VIII в., но впоследствии его следы теряются. Второй образ — знаменитый Мандилион, впервые упомянутый в VI в. По одной из версий, эдесский царь Авгарь, живший в I в., заболев, просил Христа прибыть в Эдессу и излечить его. Вместо этого Христос прислал царю плат (убрус), на котором, прижав его к лицу, оставил свое изображение (по другой версии, Христос прислал Авгарю свое письмо, а не изображение). Нерукотворный Образ принес царю исцеление и хранился в Эдессе как святыня, оставаясь там даже после завоевания города арабами¹². В 944 г. войска византийского императора Романа I Лакапина осадили Эдессу, но затем сняли осаду и даже выдали арабам 200 пленных, чтобы получить эту святыню. Образ был торжественно перенесен в Константинополь и помещен в церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца. Это событие описано в так называемой Истории Эдесского образа, приписываемой императору Константину VII Порфирогениту¹³. В память о перенесении эдесского Нерукотворного Образа было установлено ежегодное празднование 16 августа, на другой день после праздника Успения Богоматери¹⁴. Подлинный Мандилион также утрачен. Вероятно, это произошло в XIII в., во времена Латинской империи. Реликвия,



Спас Нерукотворный («Христос Азиропитос»). Древняя икона в окладе 1623 г. Ватикан, Липсанотека Папского дворца



Спас Нерукотворный («Христос Азиропитос»). Древняя икона (с поновлениями) в серебряном окладе XIV в. со сценами истории Святого Образа. Генуя, монастырь Сан Бартоломео дельи Армени

⁷ Dobschütz, 1899.

⁸ См., например: Катанский, 1874. С. 476–516; Покровский, 1896. Т. 2. С. 47–52; Килиакон, 1905. С. 14–18; DACL. T. I. Col. 87–97; RBK. Bd. 1. 1963. Sp. 23–25. Относительно недавняя работа с привлечением русского материала: Вздорная, 1973. С. 212–225.

⁹ Грабар, 1930.

¹⁰ ODB. Vol. 1. P. 12.

¹¹ ODB. Vol. 2. P. 1099.

¹² Смирнов, 1897. С. 209–219; Cameron, 1984. P. 80–94.

¹³ PG. T. 113. Col. 423–454. Я. И. Смирнов (см. примеч. 12) показал, что с именем императора Константина этот текст стал связываться только с XI в. благодаря Симвону Метафрасту. Среди нескольких известий о чудотворении Мандилиона в Константинополе ср. анонимный латинский текст конца XII в. (Описание святыни, 1996. С. 439).

¹⁴ Grmel, 1950. P. 135–152.



Спас Нерукотворный. Новгородская икона конца XII в. ГТГ

возможно, была приобретена Людовиком IX и помещена им в Сент-Шапель в Париже. В XVI в. хранившийся в Париже образ уже был поврежден, и окончательно исчез, как предполагают, в 1789 г., во время Великой французской революции¹⁵. Наконец, третий образ — это Керамюн, отпечаток Мандилиона на керамической плите, к которой была прижата священная ткань. Он происходит из Эдессы или из Иераполиса (Сирия) и был принесен в Константинополь в X в. — при Никифоре II Фоке в 966 г. или при Иоанне I Цимискии в 974 г. В Константинополе Керамюн находился в том же храме Большого дворца, что и Мандилион¹⁶. Судьба этого образа также неизвестна. Вероятно, он исчез в 1204 г. при захвате Константинополя латинянами¹⁷. Камулианский образ исчез очень рано, и его изображения не сохранились. Первые известные нам списки эдесского Мандилиона относятся к X в. В собрании монастыря Св. Екатерины на Синае сохранились две створки X в. с изображением апостола Фаддея и царя Авгаря с Нерукотворным Образом в руках, вероятно, обрамлявшие утраченный срединк с Мандилионом¹⁸. Керамюн (Святое Чрепие), обычно изображавшийся только в паре с Мандилионом, впервые встречается в миниатюре Лествицы Иоанна Лествичника XI — начала XII в. из Ватиканской библиотеки (cod. Ross. gr. 351, fol. 102 v.)¹⁹. В византийской и русской культуре известны различные аспекты почитания Святого Убруса. Прежде всего, Нерукотворный Образ — самое достоверное изображение Христа, потому что оно возникло от непосредственного сприкосновения с лицом Спа-



Святой Убрус. Фреска церкви Спаса на Нередице. 1199 г.

сителя²⁰. Изображение Христа есть свидетельство его Воплощения, без которого были бы невозможны искупительная жертва и спасение. На Седьмом Вселенском соборе 787 г. сведения о Нерукотворных Образах были одним из сильных аргументов иконопочитателей. Так, диакон Косма рассказал о документах, описывавших исчезнувший к тому времени Нерукотворный Образ из Камулианы: «Вот и эту книгу мы нашли в сосудохранилищнице досточтимой патриархии; в ней рассказывается о подвигах различных мучеников, а с тем вместе и о нерукотворной иконе. Но в ней вырезаны те листы, где говорилось об иконах. И вот я показываю ее вам»²¹. Лев, чтец Св. Софии Константинопольской, рассказал, как он, будучи в Эдессе (захваченной в то время арабами), имел возможность поклониться Нерукотворному Образу²².

Второй аспект почитания Нерукотворного Образа связан с его евхаристическим значением. Согласно трактату безымянного автора X в., описывающему службу со Святым Убрусом в Константинополе, сам Убрус, хранившийся обычно в ризнице Фаросской церкви при Большом императорском дворе, в определенные дни переносился в алтарь, устанавливался для поклонения и почитания митрополитом и удоболялся при этом Агпцу, символизируя бескровную жертву²³. Вероятно, небольшие иконы, типа той, которая могла быть срединком упомянутого триптиха X в. в монастыре Св. Екатерины, являлись аналогичными образами в день праздника 16 августа. Наконец, третий смысловой слой иконографии Спаса Нерукотворного связан с заступническим, «профилактическим» значением образа. Сюда входит и его целительная сила (излечение царя Авгаря), и покровительство христианам. Уже докиноборческие источники сообщают, что образы из Эдессы и Камулианы способствовали победе над врагами: их брали с собой на поле битвы, их носили вокруг Константинополя по городским

¹⁴ ODB Vol 2 P. 1282—1283; Durand, 2001 P. 70—71.

¹⁵ ODB Vol 2 P. 1123.

¹⁶ Grabar, 1930 С. 23. Примеч. 14.

¹⁷ Weitzmann, 1960 P. 163—184. Fig. 6; Belting, 1990 S. 238. Abb. 125.

¹⁸ Martin, 1954 Fig. 231, The Holy Face, 1998 Pl. D. 77; Смирнова, Лагунова, Гардеевко, 1982 С. 344.

²⁰ Grabar, 1930 С. 24.

²¹ Деяния Вселенских соборов, 1996 Т. 4 С. 505 (Деяния пятое); [Mansi], 1768. Col. 189—190.

²² Деяния Вселенских соборов, 1996 Т. 4 С. 507; [Mansi], 1768. Col. 191—192.

²³ Издание текста: Dobschütz, 1899 S. 110—114. Интерпретация: Grabar, 1930. С. 27.



Святос Чрепие. Фреска церкви Спаса на Нередице. 1199 г.

стенам для защиты от вражеских войск²⁴. Одна из версий легенды об обнаружении Убруса, излагаемая Евагрием (конец VI в.), сообщает, что икону чудесным образом обрели над воротами Эдессы, когда город был осажден персидским войском в 544 г.²⁵ Принесение Мандилиона в Константинополь в 944 г. и шествие с образом от Влахерн до Золотых ворот тоже символизировали защиту столицы благодаря заступничеству Святого Убруса²⁶. В византийских стенописях XI–XIV вв. воплотились все названные грани почитания Святого Образа. Одни из вариантов иконографической программы византийских культовых церквей, отразившийся в памятниках XII в., подразумевал изображение Мандилиона в верхней зоне храма, у основания барабана, над восточной подпружной аркой²⁷. Располагаясь в месте перехода от зоны, символизирующей церковь небесную (купол), к зоне церкви земной, Нерукотворный Образ напоминал о тайне Воплощения²⁸. Как и изображение Спаса Еммануила, Мандилион может помещаться вблизи фигур Иоакима и Анны, указывая на их родственную, семейную связь с Христом²⁹, и часто — между фигурами архангела и Богоматери в сцене Благовещения³⁰. Наибольшую популярность такие программы приобрели в разгар христологических споров XII в., хотя и впоследствии значение этих сопоставлений не угасло. По пред-



Спас Нерукотворный («Ланский образ»). Южнорусская икона первой половины XIII в. Лан (Франция), собор

положению А. М. Лидова, такое расположение Мандилиона и Керамиона в росписях повторяет схему убранства церкви константинопольской дворцовой церкви Богоматери Фаросской, где в 1204 г. Робер де Кларн видел золотые сосуды с этими святынями, подвешенные к подпружным аркам³¹. В другом варианте храмовой декорации Святой Образ помещается вблизи алтаря, жертвенника или диаконника. Самые ранние примеры в росписях Каппадокии относятся к XI в.³² В XII в. эта иконография появляется на Балканах: ее первым образцом является роспись церкви Св. Николая Касниещ в Кастори (около 1180 г.), где Мандилион представлен над апсидой³³. В дальнейшем Мандилион многократно изображается на этом месте (например, в церкви Спаса в Верин, в церкви Св. Николая Орфанос в Салониках, в Кралевой церкви в Студенице, в кладбищенской церкви села Беренде в Болгарии и др.). В Сопочанях один из Нерукотворных Образов находится над входом в жертвенник³⁴. В росписи храма села Люботен 1337 г. Керामीон помещен над нишей диаконника³⁵. В маленьких бескупольных постройках перемещение Святого Образа из подкупольной зоны в алтарную происходит из-за изменения архитектурного типа. Но иногда изображения Убруса приближаются к алтарю и в купольных храмах, усиливая ехаристическое, литургическое

²⁴ Grabar, 1957. P. 31–34.

²⁵ См.: Cameron, 1984. P. 84.

²⁶ PG. T. 113. Col. 449–452.

²⁷ Роспись собора Мирожского монастыря около 1140-х годов, «Сталов Са Гергирин» в Сербии 1164 г., церковь Спаса на Нередице в Новгороде 1199 г. В церкви Панегии Архиктоиссы в Лягудера (Жир) 1192 г. Мандилион находится ниже, на восточной стене над апсидой, однако тематически связан и с зоной основания барабана в XIII в. сходное расположение этого сюжета известно, например, в церкви Спаса в Жиче (Сербия), в церкви Св. Николая и Пантелеймона в Божие (Болгария), а в XIV в. — в храмах Св. Никиты близ Чурчера, Маркова монастыря и Матеича, в церквах Снетогорского монастыря в Пскове, Успенской в Волотовом поде и Рождества Христова на Кладбище в Новгороде. См.: Grabar, 1924. С. 35–36 (№№ 7 и 8). Схемы на с. 30; Grabar, 1930. С. 23; Nicolaidis, 1996. P. 35–37 Pl. 4 Fig. 34; Millet, Prolov, 1954. Fasc. 1, Pl. 22–1, 2; Gerstel, 1999. P. 70; см. также примеч. 39.

²⁸ Grabar, 1930. С. 26.

²⁹ Papadakis-Ekblad, 1988. P. 283–294.

³⁰ Огромный перечень примеров такой связи приводит Ш. Герстель. См.: Gerstel, 1999. P. 70. Note 14 (p. 126).

³¹ Де Кларн, 1986. С. 59–60; Лидов, 2003. С. 255–260.

³² Это роспись Каранлик Килисе, капеллы 21 в Гереме и Сакли Килисе. См.: Thierry, 1980. P. 16–18.

³³ Malmquist, 1979. P. 26, 35.

³⁴ Турпш, 1963. Схема на с. 128.

³⁵ Millet, Velmans, 1969. Fasc. 4. Pl. 2. Fig. 6.

³⁶ Этот вопрос нечернылавецки исследован Ш. Герстель. См.: Герстель, 1996. С. 76–87; Gerstel, 1999. P. 68–77.



Спас Нерукотворный с ангелами и серафимами. Застава новгородского Лаврентьевского Пролога. 1282 г. ГИМ. Худр. 187

звучание образа³⁶. В некоторых росписях Мандилион располагается над престолом, как бы стоит на нем³⁷.

Наконец, весьма часто Святой Образ помещается над входом в храм. В таких случаях особенно отчетлива защитная символика этой композиции³⁸.

В сохранившихся русских росписях XII–XIV вв. Нерукотворный Образ в строгом соответствии с традицией располагается в подкупольном кольце (собор Мирожского монастыря в Пскове, новгородские церкви Спаса на Нередице, Успения на Волотовом поле и Рождества Христова на Кладбище)³⁹. Но уже в древности на Руси можно заметить повышенный интерес к теме Нерукотворного Образа, отличающий русскую культуру от византийской. Так, в XII в. существует церковь Нерукотворного Образа в Новгороде — на Добрыне улице, к югу от Детинца. Впервые она упомянута в грамоте князя Изяслава Мстиславича Пантелеимонову монастырю в 1134 г.⁴⁰, т. е. во время правления епископа Нифонта. В 1191 г. эта церковь была заменена

новой, также деревянной⁴¹. В 1378 г. ее сменяет каменный храм Нерукотворного Образа⁴², а в 1463–1464 гг. в Новгороде, «на Полии», возникает второй храм с тем же посвящением⁴³. Церкви и приделы, посвященные Нерукотворному Спасу, известны и в иных городах Руси. Так, в Твери, в кафедральном Спасо-Преображенском соборе существовал — правда, неизвестно, в какой период — придел Св. Образа⁴⁴. Исключительную роль в углублении культа Мандилиона должен был играть московский Спасо-Андроников монастырь, основанный около 1366 г. митрополитом Алексеем и посвященный Нерукотворному Образу (первым настоятелем монастыря был Андроник, один из учеников Сергия Радонежского)⁴⁵.

На Руси были широко распространены иконы Нерукотворного Спаса⁴⁶. К периоду по XIV в. включительно относятся семь таких произведений: 1) двусторонняя икона «Спас Нерукотворный» и «Поклонение Кресту» конца XII в., вероятно, из церкви Св. Образа на Добрыне улице в Новгороде. ГТГ⁴⁷ (илл. с. 220); 2) издаваемая икона конца XIII — начала XIV в. из Велеской церкви в Ростове; 3) икона XIV в. из села Новленское. ГТГ (кат. № 22); 4) «Спас Нерукотворный» и «Не рыдай мене, мати» XIV в. из села Княжозстров, Архангельский музей (кат. № 21); 5) икона второй половины XIV в. из Старообрядческой общины на Тверской улице в Москве, ЦМАРК; 6) новгородская икона конца XIV в. в Успенском соборе Московского Кремля, хранявшаяся там у раки митрополита Ионы⁴⁸ (илл. с. 223); 7) чудотворная икона, по преданию, привезенная из Константинополя митрополитом Алексеем и являющаяся святыней Спасо-Андроникова монастыря. Воспринятая в 1905 г. Н. П. Кондаковым⁴⁹ и считавшаяся утраченной в советское время, она недавно обнаружена в запаснике ГИМ⁵⁰. Под сплошной записью XVII в. эта икона (размер 29 × 24,5 см), возможно, сохранившая живопись XIV в.⁵²

Два изображения Спаса Нерукотворного сохранились в Италии: 1) икона в Липсанотске Палатского дворца в Ватикане, входящая из храма Сан Сильвестро ин Капите. Эта святыня, которую предание связывает с Эдессой, по рисунку и композиции восходит к VI в. и, возможно, хранит под записью и серебряным окладом живопись этого времени⁵³ (илл. с. 219); 2) икона неизвестного времени, по контурам и размерам (40 × 29 см) похожая на предыдущую. Как считается, она была подарена византийским императором Иоанном V капитану генуэзской колонии на Босфоре Лионардо Монтальдо и привезена в Геную

³⁷ Например, росписи двух храмов Святенки — церкви Св. Варвары в Кие XII–XIII вв. (Velmans, 1979. P. 74–78. Fig. 6) и церкви Свв. Архангелов («Тангил») в Далами конца XIII в. (см.: Velmans, 1982. P. 391–397. Fig. 1, 4). О месте Мандилиона в системе росписи византийских храмов см. также: Velmans, 1980–1981. P. 80–88; Velmans, 1991. P. 1905–1924; Velmans, 1995. P. 173–184. Платное об эстетическом значении образа см. в кат. № 22.

³⁸ См.: Грабова, 1930. С. 27–28. Эта церковь в Бачкине (Болгария) и в Прозе (Сербия). См.: Бокалова, 1977. С. 77; Millet, Frolov, 1957. Fasc. 2. Pl. 59–2; 63–2. В церкви Панатия Аракотисис в Лгузере на Кипре (1192 г.) вопреки традиции Керемлюн помещен не иконостас Мандилиона, а над северным порталом храма (см.: Nicolaidis, 1996. P. 133. Pl. 2. Fig. 2). В церкви Богородицы в Студенце Мандилион находится над входом в южную капеллу, в которой изображено Перенесение мощей св. Симона Немани (Millet, Frolov, 1954. Fasc. 1. Pl. 45–2).

³⁹ О Мирожском монастыре см.: Саравайков, 2002. С. 20. Илл. 8, 14, 15. Схema 2; о церкви Спаса на Нередице см.: Макогедов, 1925. Табл. XIX (Мандилион и Керемлюн); Ливоварова, 2002. С. 46. Кат. 32, 33. Илл. 30, 85, 188, 189; о церкви Успения на Волотовом поле см.: Вздорнов, 1989. Кат. 18 (напротив Мандилиона изображен Еммануил); о церкви Рождества на Кладбище см.: Малахов, 1978. С. 197; Лифшиц, 1987. С. 512; Царевская, 2002. С. 20. Илл. 16. Схема 1 (напротив Мандилиона также изображен Еммануил).

⁴⁰ Янин, 1966. С. 313–324; Вздорнов, 1972/3. С. 266.

⁴¹ Новгородская первая летопись, 1950. С. 39; Вздорнов, 1972/3. С. 266.

⁴² Новгородская первая летопись, 1950. С. 375.

⁴³ ПСРЛ. Т. 16. Стб. 212, 214 (летопись Авраамки).

⁴⁴ Владиславлев, 1863. С. 64; Попов, 1979. С. 241.

⁴⁵ Конон, 1998. С. 44.

⁴⁶ На это обратил внимание: А. Н. Грабова, 1930. С. 28–29), а затем Г. И. Вздорнов (Вздорнов, 1973. С. 215).

⁴⁷ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 8.

⁴⁸ Слутские, 1981. Табл. 4; Викентий, Барков, Русь, 1991. Кат. 38.

⁴⁹ Кононов, 1976. С. 181–185; Смирнов, Лаурин, Гордиенко, 1982. С. 344–345; Кат. 79. О принадлежности иконы новгородской живописи конца XIV в. см.: Смирнова, 1997. Таб. 2; Смирнова, 2000. P. 20. Таб. 2.

⁵⁰ Кононов, 1995. С. 82. Табл. А.

⁵¹ Имя ГИМ 103803; поступила из филиала ГИМ (хранится Главному) — Новгородского монастыря (имя НДМ 202/307).

⁵² Чусьрева, 1999. С. 1.

⁵³ Bellini, 1990. S. 235, 640 (Ann. 4, 5). Abb. 15. Il Vello di Christo, 2000. Cat. III. H. I. Kessler).

между 1362 и 1388 гг. (возможно, в 1384 г.). Одетая в серебряный византийский оклад палеологовского времени со сценами истории образа царя Авгаря, эта икона хранится в генуэзской церкви Сан Бартоломео дельи Армени⁵⁴ (илл. с. 219)

Однако, если обратиться не к подобного рода реликвиям, а к иконам послеконоборческого периода в странах византийского круга, то мы обнаружим лишь один пример этого сюжета. Такова икона первой половины XIII в., присланная в 1249 г. из Рима в Лан (Франция) Яковом Пантелеймоном Трикассинусом, ранее архидиаконом Ланского собора, а впоследствии — папой Урбаном IV (1261—1264). Этот памятник хранится в соборе Лана⁵⁵ (илл. с. 221). Сравнительно небольшая икона (44 × 40 см) со славянской надписью «Образ Господень на убресе» явно происходит из южнославянского региона (судя по стило, предвосхищающему фрески Сопочан, возможно, из Сербии). Ее перемещение на Запад могло быть связано с походами крестоносцев. На Руси, кроме упомянутых икон Спаса Нерукотворного, сохранились и другие памятники этой иконографии — рельеф на фасаде Георгиевского собора в Юрьеве-Польском около 1233 г.⁵⁶, миниатора Лобковского Пролога 1282 г. (ГИМ, Худ. 187, л. 1)⁵⁷ (илл. с. 222), шитый воздух 1389 г. (ГИМ), заказанной княгиней Марией Тверской, с изображением святых, молящихся перед Нерукотворным Спасом⁵⁸ (илл. с. 155). Изображение Нерукотворного Спаса часто встречается на серебряных «оглавлях» древнерусских наперсных иконок⁵⁹.

Об иконе Спаса, которая могла быть изображением Спаса Нерукотворного, рассказывает Киево-Печерский патерик. Некий киевлянин решил заказать Алимпию, монаху-иконописцу Киево-Печерского монастыря, иконы для одной из церквей на Подоле в Киеве: «5 Деисуса и две наместных», т. е. стоявшие в нижней части алтарной преграды или в киоте. В патерике указаны сюжеты этих чудесно написанных «наместных» икон: «...поклонившася нерукотворенному образу Господа нашего Иисуса Христа и Пречистой его Матери и святых его»⁶⁰. Вторую «наместную» икону с изображением Богоматери князь Владимир Мономах послал в Ростов, где она находилась в Успенском соборе⁶¹.

Если богородичная икона киевского храма как особо почитаемый образ оказалась в Успенском соборе Ростова, то упомянутая в Патерике икона Спаса, принадлежавшая к группе икон, которые «Богом написаны суть»⁶², могла послужить иконографическим образцом для целой серии русских изображений Спаса Нерукотворного. Киевская икона из церкви на Подоле, вероятно, была памятником первой четверти XII в., времени



Спас Нерукотворный. Новгородская икона конца XIV в. Успенский собор Московского Кремля

Владимира Мономаха. Не к ней ли восходила храмовая икона упомянутой в грамоте 1134 г. новгородской церкви Св. Образа на Добрыне улице⁶³? В таком случае иконография дошедшего до нас памятника — новгородской двусторонней иконы последней трети XII в. в ПТГ — могла следовать киевскому образцу. Интерес русской культуры более позднего времени — конца XIII — XIV в. — к теме Нерукотворного Образа объясняется, с одной стороны, приверженностью к димонгольской традиции, а с другой — напряженностью политической жизни, когда этот образ внушал надежду на победу и обещал покровительство. Он почитался и как истинное, аутентичное изображение Христа, как свидетельство полноты и святости иконных изображений.

В XIII в. в южнославянских и греческих храмовых росписях также подчеркивается символическое значение Нерукотворного Образа и его апотропеический смысл. Так, в росписи купольной церкви Епископи в Мани на Пелопоннесе (начало XI в.) Мандиллион и Керамион пахотятся не в подкупольном кольце, а на лицевой стороне предaltarных столбов — над Богоматерью Параликсис (фигура утрачена) и «Христом Антифонитом», и под «Преображением» и «Рождением Христовым»⁶⁴. В Троицкой церкви в Сопочанах Святой Убрус изображен не только над входом в жертвенник, но и на восточной стене диаконника, а также над выходом из капеллы Св. Стефана⁶⁵.

В XIV в. в византийском искусстве вновь возрождается интерес к истории чудесного возникновения Мандиллиона, а, следовательно,

⁵⁴ Dufour Rozzo, 1974; Belling, 1990. S. 236. Таб. III. Abb. 126, 127.

⁵⁵ Grabar, 1930. С. 7—13; Martini, 1988.

⁵⁶ Grabar, 1930. Илл. с. 21; Вазнер, 1964. Рис. 38 (с. 85). Табл. XXII.

⁵⁷ Додоров, 1972/3. С. 255—269; Пропп, 1975. Фиг. 24.

⁵⁸ Миксина, 1971. Табл. 5.

⁵⁹ Николаева, 1983. Табл. 18—2, 3, 5; 23—2, 24—1, 3, 4; 32—1, 6; 36—1—3; 40—3, 43—2, 3; 44—7; 49—2; 51—1, 52—1; 54—5, 55—3; 56—1, 2; 57—1, 3; 58—1; 59—5, 6; 60—3, 5; 61—1; 67—1. Это изображение иногда встречается и на самих иконках, но их датировка дискуссионна (Там же. Кат. 373, 374. Табл. 66—2 и 3). См. также: Рундина, 2000.

⁶⁰ Абрамович, 1931. С. 175—177 (Слова 34). Обе иконы, согласно рассказу патерика, появились без усилий со стороны Алимпия, т. е. были нерукотворными. Однако о тексте этой цитаты приведен в единственном числе: «...нерукотворенному образу Господа нашего» (Там же. С. 176—177), а не «образам».

⁶¹ Там же. С. 177—178.

⁶² Там же. С. 177.

⁶³ См. примеч. 40.

⁶⁴ Арвантис, 1995. № 167, 187, 190, 211.

⁶⁵ Зурил, 1963. Съемы на с. 135.

и к теме истинности, аутентичности икононого изображения. От этого периода до нас дошли три цикла, изображающих историю Святого Образа в росписи монастыря Матеев (Македония) около 1355—1360 гг.⁶⁶, на выполненном в 1380-е годы серебряном окладе иконы с изображением Мандиона (Генуя, церковь Сан Бартоломео дель Армени; *илл. с. 219*)⁶⁷ и в миниатюрах пергаменного свитка конца XIV — начала XV в. из собрания Моргана в Нью-Йорке⁶⁸.

Икона из церкви Введения в Ростове выделяется из ряда византийских и русских памятников несколькими особенностями. Это, во-первых, характер изображения убрса. В древнейших (по XIII в. включительно) памятниках убрсу бывает двух типов: либо в виде горизонтально растянутой ткани-полотенца, по бокам которой, т. е. на концах этого полотнца, поперек полотнища проведены полосы и изображена бахрома (ср., например, фреску в Ладугере⁶⁹); либо в виде косой сетки. Этот последний вариант в древности был особенно широко известен. Он встречается, например, на миниатюре Девятицы XI — начала XII в., *Vatic Ross gr 251*, на иконе Ланского собора, в росписи Прадаца, а также в новгородских памятниках: во фресках Мирожского монастыря и церкви Спаса на Нередице (*илл. с. 220*), в миниатюре Лобковского Пролога 1282 г. (*илл. с. 222*), в иконе Успенского собора Московского Кремля конца XIV в. (*илл. с. 223*)⁷⁰. На двусторонней иконе ГТГ (*илл. с. 220*) никакого орнамента нет, но он мог находиться на утраченном окладе⁷¹.

Ростовская икона близка к первому варианту. На ней изображено полотенец с полосками, но оно натянато не горизонтально, а вертикально. Поэтому кисточки бахромы свисают вниз, а полоски ткани образуют горизонтальные линии. Аналогии такому полотнецу с «вертикальной ориентацией» в искусстве византийского круга XIII—XIV вв. очень редки. По существу, это только Ланский образ, где внизу тоже показана бахрома. Однако плат в этой иконе другой, «в клеточку», а не с горизонтальными полосками. Следовательно, изображение убрса в ростовской иконе восходит к неизвестному нам образцу.

Вторая особенность ростовской иконы состоит в том, что ее плат кажется более «реалистичным» по сравнению с памятниками новгородской традиции. В нем больше чувствуется ткань, но материя по-прежнему туго натянута и не образует складок, которые появляются сначала в стенописях, а затем переходят и в иконы. Ткань, пелена, покров, «аер» («воздух») на еххаристических сосудах издавна рассматривались как символ тела Христова и Воплощения Христа. Наиболее ярко эта идея была выражена в сочинении патриарха Константинопольского Германа «О Божественной литургии»⁷². Между тем, как показала Ш. Гертель, в искусстве средневизантийского периода усиливается внимание к еххаристическому восприятию литургических тканей: они ассоциируются с «сотканной» плотью Христовой и с его погребальными пеленами, становится важной сама природа ткани, мягкой и гнущейся. Уже в конце XII в. можно встре-

тить фресковое изображение Мандиона в виде собранной в складки, провисающей ткани (церковь Св. Николая Касицец в Кастории)⁷³. В XIII в. эти новшества проникают и в иконопись. Тема ткани, убрса, священной реликвии и символа тела Христова выражена во многих надписях на изображениях Нерукотворного Спаса — например, на Ланском образе и на новгородской иконе конца XIV в. в Успенском соборе Московского Кремля («ОБРАЗЪ ГСПДНЬ НА УБРУСЕ» и «УБРУСЪ ГД БГА СПСА НШЕГО ИСА ХСА»), хотя сама ткань в этих произведениях изображена условно. Что касается надписей на ростовской иконе (ИС ХС ЦРЬ СЛАВЫ), то они соотносятся с темой Распятия, Воскресения и обетования спасения⁷⁴ (см. также *кат. № 14, «Иконография»*).

Тип лика Спаса на ростовской иконе и чуть асимметричная композиция прядей волос — неравное число или явная асимметрия прядей — среди сохранившихся произведений ближе всего к русским памятникам XIV в. (штитый воздух 1389 г., новгородская икона Успенского собора Московского Кремля). Между тем, двусторонняя икона ГТГ, Ланский образ и миниатюра Лобковского Пролога принадлежат к строго симметричному варианту.

Характеристика лика иконы из Введенской церкви в Ростове и ее содержательная сторона также имеют значение в плане иконографического анализа памятника. Исключительная активность рефлекса, яркий румянец и красные губы, мягкие пряди волос создают убедительный образ человеческого существа Христа, столь отличающийся от двусторонней иконы ГТГ XII в. с ее отвлеченной «дисциплинированной рисунком»⁷⁵.

Ростовская икона находится в русле общерусской традиции изображений Нерукотворного Спаса, которая подразумевала мощь, духовную и физическую крепость образа. В византийской культуре известны и совсем другие образы Спаса Нерукотворного, хрупкие и утонченные⁷⁶.

Датировка и атрибуция.

В научной литературе не высказывались сомнения в принадлежности иконы к искусству Ростова. Некоторые расхождения имеются лишь в вопросе ее датировки: В. И. Антонова последовательно относила икону к концу XIII в., Н. В. Розанова — к XIII в. без уточнения. Между тем, В. Н. Лазарев и Г. И. Воздронов датировали икону началом XIV в. Э. С. Смирнова предлагала в основном эту же датировку, а в работе 1982 г. даже высказалась за первую половину XIV в.⁷⁷

Последовательное изучение всей группы ростовских икон второй половины XIII в. показало большую близость к ним иконы «Спас Нерукотворный». Она отличается лишь незначительными стилистическими нюансами, в частности, чуть большей свободой ритма и организации объема. Масивность форм и крупные черты лика связывают икону с художественными традициями XIII в. На этом основании предлагается широкая датировка концом XIII — началом XIV в.

⁶⁶ *Waller*, 1995. P. 221—231.

⁶⁷ См. *примеч. 54*.

⁶⁸ *Der Nesselstein*, 1973. T. 1. P. 175—181; T. 2. Fig. 133—135.

⁶⁹ *Nicolaides*, 1996. Fig. 34.

⁷⁰ См. *примеч. 49*.

⁷¹ *Степанова*, 1999. С. 181.

⁷² *Герман*, 1995. С. 71 (№№ 40, 41).

⁷³ *Gerstel*, 1999. P. 75—77. Notes 33—39 (p. 127). Fig. 23.

⁷⁴ Эта же тема выражена в надписи на иконе 1447 (?) г. из Великого Устюга (ГТГ): «Нерукотворенный образ Господа нашего Иисуса Христа Распятого». См.: *Sophia*, 1999. Cat. 21; *София Премудрости*, 2000. Кат. 21.

⁷⁵ *Belling*, 1990. S. 129.

⁷⁶ Например, в росписях Ладугера 1192 г. и Като Лэфкара (оба храма на Кипре). См.: *Nicolaides*, 1996. Fig. 2, 34; *Styllianou*, 1985. P. 450. Fig. 267.

⁷⁷ *Смирнова*, *Лаурина*, *Гордиенко*, 1982. С. 344.

Выставки

Выставка, посвященная шестисотлетию юбилею Андрея Рублева Москва, ГТГ, 1960 г.
 Ростово-суздальская школа живописи. Москва, ГТГ, 1966–1967 гг.
 60 лет реставрации в СССР Москва, ГТГ, 1978 г.
 Византия, Балканы, Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. К XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, ГТГ, 1991 г.
 Спас Нерукотворный в русской иконописи. Москва, ЦМИАР, 2000 г.

Литература

Антонова, 1948 С. 69, 70; Воронин, Лазарев, 1955 С. 19; Выставка... Андрея Рублева, 1960. Кат. 3; Антонова, Мнева, 1963. Т. I. Кат. 161. Илл. 114; Лазарев, 1965 С. 70; Вздорнов, 1969 С. 59; Ростово-суздальская школа, 1967. Кат. 13. Илл. с. 45; Вздорнов, 1970/1. С. 264; [Розанова], 1970. Табл. 8; Вздорнов, 1973. С. 215; Смирнова, Лаурин, Гордиенко, 1982. С. 344, 345; Лазарев, 1983. Табл. 131; Трубачева, 1984. С. 95; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 10; Остащенко, 1991. С. 44–45; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 40; Кочетков, 1995/1. С. 201–202; Кочетков, 1995/2. С. 128–129; Смирнова, 1997/2. С. 23; Smirnova, 1998. P. 148; Smirnova, 2001/2. P. 206. Fig. 17.

8. Богоматерь Умиление Толгская («Толгская Вторая»)
 (С. 47, 50. Илл. с. 45. Табл. 16)


Ярославский художественный музей, инв. И-1206
 (в 2003 г. временно передана в Толгский монастырь).
 Конец XIII — начало XIV в. (до 1314 г.).
 Ростов
 61,5 × 48.

Происхождение. Поступила в музей из Толгского монастыря близ Ярославля. В XIX в. находилась в монастырском Введенском соборе, в отдельно стоящем киоте, слева от Царских врат¹. Именно эта икона почиталась в монастыре как явленная и чудотворная (о монастыре и его святых см. *кат. № 3*).
Раскрытие. Раскрыта в Ярославском филиале ЦГРМ в 1919–1920-х годах Ф.А. Модоровым и Г.О. Чириковым. В письмах и статье И.Э. Грабаря 1919 г. сообщается о раскрытии иконы Ф.А. Модоровым «в начале зимы» 1919 г., точнее, в ноябре².
Доска липовая из двух частей. Сейчас доски скреплены двумя тыльными врезными встречными нескованными шпонками. На обоих торцах — отверстия от гвоздей, в древности прикреплявших ныне утраченные торцовые шпонки. Ковчег Павлола не просматривается. На обороте доски — следы окраски, остатки клея и отпечатки приклеенной когда-то тонкой ткани. Вероятно, ткань была не древней, так как она покрывала и поздние шпонки.

Сохранность. Живопись сильно потерта, имеются многочисленные утраты и тонировки. Исследование, проведенное в Гос НИИР под руководством О.В. Лелековой (окончено в 2002 г.), показало, что на гиматии Христа имеются значительные утраты и его рисунок искажен: первоначально складки гиматии шли в диагональном направлении от погруженной в драпировку левой руки Богоматери к левой ступне Христа, так что его правая ножка оставалась обнаженной от колена до ступни.

¹ Ярославский первоклассный... 1888. С. 3–6; Орлов, 1913. С. 41–42; Ярославский художественный музей, 2002. С. 42. Сперивавшаяся в монастыре чудеса от иконы описывают известное до многих списков Сказание. См. Сказание, 1883; Лерушкин, 1914. С. 8–9 (об истечении мира в 1392 г.).

² Грабарь, 1966/2. С. 244–245, 285.



Богоматерь Умиление с надписью «Владержитица». Дельная иконы
концы XI — начало XII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае

Колорит иконы в настоящее время сильно отличается от первоначального из-за неполноты удаленной олифы, которая пожелтела и потемнела. Особенно изменился синий тон одежд, которые выглядят почти черными из-за соединившейся с красочным слоем и не поддающейся удалению олифы

На одеждах Христа первоначальный красочный слой сохранился лишь в верхней части, приблизительно до пояса, а ниже сквозь загрязнения и тонировки просматриваются большие утраты. На мафории Богоматери, левее поруча — значительная поздняя вставка. На кайме мафория плохо сохранилась белильная разделка и аурингементная обводка. На поруче хитона и на кайме мафория частично (в местах утрат) — сохранена запись (коричневая охра с золотым ассистом). На лице Богоматери неудаленные записи нарушают рисунок рта. Левее имеются выбоины и утраты, вставки и тонировки. Кракелюр на различных участках неодинаков по своему характеру

На щеках Богоматери (особенно на левой от зрителя) ниже подглазных теней, а также на шее имеются участки карнации холодно-розового оттенка, напоминающего малиновой, с растертыми (растущованными) белильными высветлениями. Эта живопись по фактуре отличается от остальных участков живописи на ликах и руках и близка аналогичным деталям иконы «Богоматерь Умиление на престоле» («Толгская Первая») (кат. № 3).

На обеих кистях рук Богоматери красочный слой «процелован». На волосах Христа — неудаленная олифа и значительные утраты первоначальной живописи. Металл на фоне (серебро или олово) почти весь утрачен.

По всей поверхности иконы — выбоины, тонировки, восковые вставки. Следы гвоздей от венцов закрыты вставками. Надписи утрачены.

Описание.

Богоматерь изображена чуть ниже пояса, слегка повернутой вправо (от зрителя). На своей левой руке она держит младенца Христа, шеей прижимающегося к ее щеке. Кисть правой руки Богоматери с выпрямленными пальцами поднята к груди, так что этот жест можно принять за жест алорации по отношению ко Христу.левой рукой Богоматерь придерживает младенца, причем ее пальцы, кроме большого и указательного, скрыты в складках его гиматия.

Христос чуть припадает, сидя на руке Богоматери. Правой рукой он обнимает Богоматерь кисть его руки, охватывающая шею Богоматери, видна из-под мафория. Левую руку Христос простирает горизонтально, к плечу Богоматери, чуть ниже выреза мафория.

Богоматерь одета в синий с охряными поручами хитон и синий чепец. Мафорий коричневый, терракотового оттенка. Над лбом и на плече — орнаментальные украшения, исполненные светлой охрой или аурингементом: двойные ромбы с кринами по углам и с заостренными овалами посредине каждой грани ромба. Кайма мафория — охряная, с узкими полосками аурингента. Над лбом на кайме — мелкие жемчуга в один ряд, чередующиеся с небольшими голубыми прямоугольниками, которые имитируют драгоценные камни. По нижнему краю мафория — жемчуга в два ряда.

Христос одет в ярко-зеленый, малахитового оттенка хитон и синий гиматий. Цвет гиматия совпадает с цветом хитона Богоматери, несколько тусклый, трудно различимый из-за соединившейся с краской олифы. Возможно, это не ультрамарин, а менее яркая синяя краска на основе азурита.

На левой ноге Христа видна узкая красная полоска — вероятно, изображение обуви.

На мафории Богоматери тени в складках переданы полупрозрачными лессирующими слоями краски зеленовато-санкирного оттенка. В освещенных местах положена краска, соответствующая основному тону мафория, терракотового оттенка, но чуть разбеленная. На некоторых участках видны слабо различимые белила, которые, возможно, прикрыты прозрачной лессирующей. На синих и зеленых одеждах — высветления и резкие белильные пробела, рельефно (пастозно) положенные в виде штрихов, точек и треугольников.

Плохая сохранность «личного» препятствует характеристике живописи. Кажется, основной тон, лежащий на этих участках — оливоково-санкирный. Карнация выполнена розовой охрой, пробела лежат по растущованным пятнами, то резкими штрихами и бликами. Лик и руки младенца имеют более светлый тон, чем у Богоматери. Тени на обоих ликах усилены зеленовато-санкирным тоном. На щеках — подрамяки. Вдоль носа на обоих ликах идет яркая красная обводка, сделанная почти открытой кинварью. По гребню бровей и вдоль носа Богоматери — яркие мазки разбеленной охры, в глазных впадинах — голубые тени.

Цвет глазных впадин и белков — темно-санкирный. Радужная оболочка черная, но краска положена тонким слоем, а на изображении зрачка — плотно. Рядом со зрачком Богоматери положена белильная отметка. Рельеф обоих ликоп передан энергично.

Фон и поля — серебряные или оловянные. Нимбы такие же, отделены от фона графией. На перекрестиях нимба Христа — белильный орнамент в виде плохо сохранившихся жемчугов и кружочков.

На фоне слева от нимба Богоматери — вертикальная белая полоска, похожая на штамп буквы. Вверху на фоне слева и справа — крупные белильные жемчуга и остатки белильного орнамента — кружок, перекрытый крестом.

Иконография

Икона Ярославского музея не является сокращенной репликой «Богоматери Умиление на престоле» («Толгской Первой») из ГТГ (кат. № 3), как иногда считают. Их иконографии совпадают только в том, что эти иконы относятся к типу Умиления, причём Богоматерь поддерживает младенца левой, а не правой рукой, и в обеих иконах присутствует мотив движения, шага Христа. Однако в тронной иконе ГТГ Христос, лишь слегка поддерживаемый Богоматерью, словно совершает свое восхождение по «лестнице небесной», тогда как в иконе Ярославского музея он еще полусидит, лишь слегка приставая; его движение — более сдержанное.

Новые реставрационные открытия (см. «Сохранность») показывают, что извод иконы Ярославского музея был наиболее близок к типу Богоматери Федоровской (см. кат. № № 1, 2); это изображение Богоматери Умиление, где младенец представлен с обнаженной ножкой. Но икона Ярославского музея воспроизводит этот вариант в зеркальной композиции³. Отличия иконы «Богоматери Умиление Толгская» от иконографии Богоматери Федоровской заключается в позе Христа: его фигура показана гораздо более выпрямленной, хотя еще и не вполне «вставшей». Таким образом, икона из Толгского монастыря содержит комплекс смысловых оттенков, заключающихся в иконографии Умиления: темы Воплощения, предвещания страстей и крестной жертвы. Они дополняются нюансами, связанными с такой особенностью иконографии как обнаженная ножка младенца (см. кат. № № 1, 2).

Своеобразие «Богоматери Умиление» из Ярославского музея состоит в том, что младенец, делая шаг слегка вверх, опирается правой ножкой на мафорий Богоматери. Этот край мафория специально выделен: ему придана округлая и чуть фестончатая форма, рисунок которой усилен цветной каймой.

Иконография иконы из Толгского монастыря повторяет византийский, вероятно, константинопольский образец, который в числе пяти иконографических типов воспроизведен на иконе конца XI — начала XII в., хранящейся в монастыре Св. Екатерины на Синае⁴ (илл. с. 226). Известны и другие реплики этого извода — например, композиция в инициале «O» из латинской Библии около 1200 г. (Лион, Муниципальная библиотека, л. 201 об.⁵ (илл. с. 227); даламатинская икона XIII в. в церкви



Богоматерь Умиление. Композиция в инициале «O» из латинской Библии. Около 1200 г. Лион. Муниципальная библиотека. Л. 201 об.

Св. Симуна в Задаре (Хорватия)⁶ (илл. с. 228); икона XIII в. в монастыре Св. Екатерины на Синае⁷.

В иконе из Толгского монастыря движение младенца и скорбное выражение ликов содержат намек на предстоящую искупытельную жертву Христа. Эта идея наиболее ясно выражена в сирийской иконе конца XI — начала XII в., поскольку там Христос одет не в хитон и гиматий, а в рубашу с двумя «источниками», напоминающую об одежде Христа во время шествия на Голгофу. Возможно, в русской иконе рисунок мафория, который служит опорой для шага младенца, напоминал о защитной, заступнической силе ризы Богородицы, т. е. о культе мафория Богоматери в константинопольском Влахернском храме, где хранилась драгоценная реликвия. Как известно, этот культ уже в XII в. получил исключительное значение на Руси и более всего во Владимиро-Суздальском княжестве, чье наследие играло первостепенную роль в культуре Ростовской земли.

В искусстве итальянского Дученто и Треченто весьма часто можно встретить иконографический мотив, родственной иконе Ярославского музея, — изображения младенца Христа, шагающего по мафорию Богоматери или опирающегося на него ножками. Как правило, это тронные композиции, относящиеся к типу Умиления⁸, а чаще — к типу Одигитрии⁹.

⁶ Petricoli, 1975. P. 11—13.

⁷ Sotirou, 1956. Vol. 1. Fig. 201.

⁸ См. средние триптихи из Национального музея в Перудже (Betting, 1990. S. 437. Abb. 229).

⁹ См., например, «Мадонну» Чимабуэ в церкви Санта Мария деи Серви в Болонье; «Мадонну» Джиппони да Милано в церкви Сан Бартоломео Тутто в Скандиччи близ Флоренции; «Мадонна» работы «Мастера 1310 г.» в музее Пти Пале в Авиньоне и др. (См.: Tarugi, 1986. Tav. 435; Rogianeri, 1986. Tav. 468; Bacchi, 1986. Tav. 486). См. также: Lucco, 1986. Tav. 199.

³ Это сходство прозрачно подмечает еще Н. П. Князков. См.: Князков, 1914. С. 64.

⁴ Sotirou, 1956. Vol. 1. Fig. 146—148.

⁵ Conzatti, 1964. P. 31—34. Fig. 1; Mounki, 1991. P. 168. Fig. 31.



Богоматери Умиление. Икона XIII в. Церковь Св. Симона в Загоре, Далмация

Датировка и атрибуция.

Обсуждая датировку памятника, различные исследователи почти всегда соотносили ее с преданием о чудесном явлении иконы в 1314 г. и об основании Толгского монастыря. И.Э. Грабарь, наблюдавший за раскрытием произведения в 1919 г., попытался разделить даты создания иконы и ее явления. По его словам, икона «явлена в 1314 году... не писана, быть может, одновременно с дмитриевскими фресками»¹⁰, т.е. в конце XII в. В работе 1926 г. Грабарь подчеркнул глубокую традиционность «Богоматери Толгской», напомнившей ему даже «Богоматерь Владимирскую»¹¹.

А.И. Анисимов полагал, что икона Ярославского музея, являясь в иконографическом отношении уменьшенной копией большого тронного изображения, самостоятельна с точки зрения стиля, обладает большей одухотворенностью и не может быть датирована позже, чем XIII в.¹² А.И. Некрасов, напротив, связал обе древнейшие иконы Толгского монастыря с преданием о явлении чудотворной иконы в 1314 г., но решил, что икона с поясным изображением «несколько старше», чем «Богоматерь

Умиление на престоле»¹³. По существу, ту же позицию занял Г.В. Жидков, который отнес произведения «к рубежу первого и второго десятилетия XIV в.», но отметил во взгляде Богоматери на иконе с поясным изображением «нечто от экспрессивной напряженности очей Владимирской»¹⁴. Среди авторов послевоенного времени, в целом повторяющих уже сформировавшееся мнение, следует выделить Г.И. Вадворнова, отметившего стилистическую изолированность этой иконы, которая отражает, «возможно, чисто церковное и даже монашеское направление в ростово-ярославском искусстве»¹⁵. Своеобразие иконы подчеркнуто также Д.А. Тимротом¹⁶. Ю.Г. Малков, отмечая эмоциональную приподнятость иконы «Богоматерь Умиление Толгская», рассматривает ее в кругу русских памятников, предвосхитивших «феофановское» направление в русской живописи¹⁷.

В последних публикациях Ярославского художественного музея икона датируется в одном случае 1314 г.¹⁸, а в другом — XIV в. (последняя дата кажется слишком широкой)¹⁹. Исчезновение точки опоры, которой служило предание о явлении иконы в 1314 г. (см. об этом в кат. № 3), позволяет непредвзято отнестись к вопросу ее датировки. На наш взгляд, в иконе полностью отсутствуют какие-либо признаки палеологовского искусства, всегда в той или иной мере связанного с обращением к эллинистическим традициям²⁰.

В иконе Ярославского музея более всего ощутим стиль русской живописи XIII в. — его крупные, монументальные формы. Одревней традиции свидетельствует тип лица Богоматери, восходящий к искусству домонгольского периода. — овальный, удлинённый, с крупными миндалевидными глазами и тонким длинным носом. На связь иконы с искусством более раннего времени указывают также тяжелые фигуры и обобщенные линии. Некоторая объемность ликов и уменьшение значения линейной структуры, проявившееся в иконе Толгского монастыря, на наш взгляд, вполне вписываются в рамки русского искусства XIII в. Повышенная эмоциональность образа и скорбность лица Богоматери тоже отражают не новые веяния, а старую традицию. Эта интонация идет от живописи конца XII в. и встречается в византийском искусстве XIII в., иногда в столичном²¹, но еще чаще — в периферийном²². Обращение к наследию XII в. на рубеже XIII—XIV вв. ощутимо и в русской живописи, особенно в искусстве Пскова, где оно было замечено В.Н. Лазаревым в связи с фресками собора Рождества Богоматери Снетогорского монастыря 1313 г.: по мнению

¹⁰ Некрасов, 1929. С. 205; Некрасов, 1937. С. 192.

¹¹ Жидков, 1928. С. 121.

¹² Вадворнов, 1970/1. С. 268.

¹³ Тимрин, 1987.

¹⁴ Малков, 1980. С. 144.

¹⁵ Ярославский художественный музей, 2002. Кат. 2.

¹⁶ Иконы Ярославля, 2002. Кат. 2 (автор текста В.В. Горшкова).

¹⁷ Ср. обособленную позицию О.С. Поповой, рассматривавшей икону Ярославского музея как «окраинную реликвию на палеологовскую культуру» (Попова, 1980. С. 222).

¹⁸ Ср. миниатюры Евангелия первой половины XIII в. (Балтийск. Музей Уолтера, W 531), особенно с изображением евангелиста Луки (тип лица и рисунок бровей). См.: Illuminated Greek Manuscripts. 1973. Cat. 44. *Cutler, Nesbitt*. 1986. P. 340. Ill. p. 337.

¹⁹ Фреска «Сочетание во ад» (конец XIII в.) в северной части церкви Евангелистрии в Бераки (*Μοναστηριακός, Διπύρρονος Άγιος*, 1981. 2. 126—131, 136. Pl. 200—208); роспись ифоники Вазернского монастыря в Арте (*Αρχαιμίστου-Ροταμίου*, 1994. Fig. 81—83) и мл. др.

¹⁰ Грабарь, 1966/2. С. 236, 285.

¹¹ Грабарь, 1926. С. 59—60; Грабарь, 1966/2. С. 162—163.

¹² Анисимов, 1928. С. 171—174; Анисимов, 1983. С. 328.

исследователя, в них ощутимо сходство с фресками церкви Спаса на Нередице 1199 г.²³ Стилистические элементы, восходящие к искусству XII в., обнаруживаются и в псковской иконе «Успение» из церкви Успения с Пароменья в ГТГ²⁴ (шлл. с. 44). На наш взгляд, псковскую икону было бы справедливо отнести не к началу XIV в., как это обычно делают, а к концу XIII в., настолько сильны в ней древние реминисценции.

В некоторых приметах иконы из Толгского монастыря чувствуется отход от стилистической концепции XIII в.: таковы мелкие, ломкие драпировки одежда Христа, геометрическая форма пробелов. Поскольку невозможно в точности установить, когда именно могли появиться эти особенности, предлагается широкая датировка иконы концом XIII — началом XIV в. Икона кажется чуть более поздней, чем «Богоматерь Умиление на престоле» из того же Толгского монастыря (кат. № 3).

Икона Ярославского музея — бесспорно русская, не привозная: в ней с особой силой выражена тема сострадания, «сердечного умиления»²⁵, сообщающая памятнику специфический местный отпечаток.

Типология ликов и особенности колорита иконы в целом соответствуют приемам ростовской иконописи второй половины XIII в. Однако среди памятников живописи Ростова это произведение выделяется большей рельефностью форм, светотеневыми контрастами, экспрессией и лафосом.

Следует вспомнить и об особом положении иконы в Толгском монастыре, где она считалась чудотворной, явленной. Именно с этой иконы, а не с «Богоматери Умиление на престоле» («Толгской Первой») в XVI—XVIII вв. делались многочисленные копии, иногда в окружении клеем с изображением явления «Богоматери Толгской» и ее чудес. Необходимо отметить, что дата основания Толгского монастыря (1314 г.), которая содержится в Сказании, повествующем о явлении иконы, несмотря на все исторические анахронизмы текста (см. кат. № 3, «Происхождение») и использование традиционных «бродячих» мотивов, вероятно, близка к реальной. В таком случае икону можно было бы отнести к несколько более раннему времени, чем 1314 г., и полагать, что уже существовавший образ был вложен в новооснованный монастырь.

Выставки²⁶

Древнерусское искусство. Выставка работ по раскрытию и охране памятников древнерусской живописи, архитектуры и прикладного искусства. Москва, 1920 г.

Выставка памятников древнерусской живописи. Ярославль, 1926 г.

III Реставрационная выставка ЦГРМ. Москва, 1927 г.
Ростово-суздальская школа живописи. Москва, ГТГ, 1966—1967 г.

Выставка, посвященная дням советской культуры в Польской Народной республике. Варшава, 1968 г.

Ярославская иконопись XIII—XVIII веков. Ярославль, ЯХМ, 1981 г.

Ярославское искусство XIII—XIX веков. Ленинград, ГРМ, 1980—1981 гг.

1000-летие русской художественной культуры. Москва, Германия (Шлезвиг, Висбаден), 1988 г.

Византия, Балканы, Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. К XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, ГТГ, 1991 г.

Литература

Ярославский первоклассный... 1888. С 3—6; Кондаков, 1911. С 64—65; Орлов, 1913. С. 41—42, 158; Грабарь, 1919. С 8—10 (перездано: Грабарь, 1966/2. С 285); Грабарь, 1966/2. С 236, 237, 244, 245 (письма 1919 г.); Анисимов, 1926/1. С 15; Анисимов, 1926/2. С 3. Кат. 1; Грабарь, 1926. С 52, 59—60. Илл. с. 54 (перездано: Грабарь, 1966/2. С 157, 160, 162—164. Илл. с. 165); III Реставрационная выставка, 1927. С 10. Кат. 5; Анисимов, 1928. С 171—174. Илл. с. 166—167 (перездано: Анисимов, 1983. С 228, 336—343); Жидков, 1928. С 121; Некрасов, 1929. С 201—203, 205; Grabar, 1930 (перездано: Грабарь, 1966/2. С 218—220); Ainalov, 1933. S. 88; Некрасов, 1937. С 192, Антонова, 1948. С 107. Илл. 34; Лазарев, 1953/2. С 494. Илл. с. 499, 501; Государственный Ярославль-Ростовский... 1964. Кат. 3; Антонова, 1967. С 12; Ростово-суздальская школа, 1967. Кат. 17; Вздорнов, 1969. С 58; Вздорнов, 1970/1. С 268, 275. [Розанова]. 1970. Табл. 13; Voeuykova, Mitrofanov, 1971. P. 17. III. 5; Felicetti-Liebenfels, 1972. S. 102. Abb. 181; Масленицин, 1973/2. Табл. 11—12; Малков, 1980. С 144; Попова, 1980. С 222. Примеч. 11; [Болотцева], 1981. Кат. 2; Лазарев, 1983. Табл. 26; Масленицин, 1983. С 59—64; Ярославский художественный музей, 1983. С 6. Табл. 2; Турлов, 1987. 1000-летие, 1988. Кат. 60; Лифшиц, 1989/2. С 56; Ebbinghaus, 1990. S. 193—199, 261—263; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 9; Остащенко, 1991. С 44—45; Benichev, 1991. S. 147. Abb. S. 146; Smirnova, 2001/2. P. 206—207. Fig. 176. Иконы Ярославля, 2002. Кат. 2. Ярославский художественный музей, 2002. Кат. 2; Турлов (в печати)/1.

²³ Лазарев, 1973. С 53.

²⁴ Тос. Трипольская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 28.

²⁵ Лифшиц, 1989/2. С 56.

²⁶ За основу взяты материалы, опубликованные в кн.: Ярославский художественный музей, 2002. С 42.

9. Богоматерь с младенцем и митрополитом Максимом («Богоматерь Максимовская») (С. 65. Илл. с. 67. Табл. 17)



Владими́ро-Сузда́льский музей, инв. В-2816
Около 1299–1305 гг.
Владимир (?)
166 × 66



Богоматерь с младенцем и митрополитом Максимом («Богоматерь Максимовская»). Около 1299–1305 гг. (кат. № 9). Прорисы

Происхождение. Из Успенского собора во Владимире, где находилась при гробнице митрополита Максима. После реставрации 1918–1920-х гг. передана во Владимиро-Суздальский музей.

Раскрытие. Раскрывалась в 1918 г. во Владимире силами Комиссии по сохранению и раскрытию памятников живописи при Всероссийской комиссии по делам музеев и охране памятников искусства и старины, под наблюдением А. И. Анисимова. Повторная реставрация с нанесением обильных тонировок осуществлена в 1961–1967 гг. в ГЦХРМ В. П. Малышевым и А. Н. Барановой.

Доска липовая из трех частей, с накладными торцовыми шпонками на кованых железных гвоздях, с двумя поздними врезными шпонками. Ковчег, паволока.

Сохранность. Многочисленные мелкие и крупные утраты, потертости и тонировки, в том числе на ликах. Фигура митрополита Максима в значительной степени утрачена. Большие вставки нового грунта на фоне. Серебро фона и надписи утрачены.

Описание

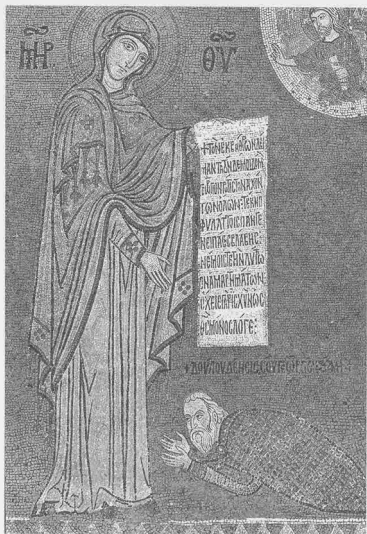
На узкой доске с широкими полями представлена Богоматерь в рост, слегка повернувшаяся вправо. Ее одежды — пурпурно-коричневый мафорий с золотой каймой и длинной золотой бахромой, синий (сейчас от олифы зеленый) хитон и чепец, красные туфли. На левой руке Богоматерь дежит младенца Христа в охряных одеждах с золотым ассистом, а в правой, чуть опущенной руке — серовато-голубой омофор с черными крестами. Христос в левой руке держит свернутый свиток, а правую складывает в благословляющем жесте, направляя ее чуть вниз. Справа внизу изображена оражжевая башня с зубчатым карнизом и с тремя узкими проемами или нишами. На башне стоит архиерей в белом полиставрии и, подняв обе руки, благоговейно принимает омофор.

Лики исполнены относительно светлой, розоватой охрой по оливковому санкирю. Моделировка ликов утрачена. Фон и поля были серебряными (остались мелкие фрагменты). **Иконография.**

В предании, включенном в Повесть о Богоматери Максимовской, описываются легендарные обстоятельства создания иконы, объясняющие ее иконографические особенности (см. «Датировка и атрибуция»). Однако, поскольку эта Повесть составлена относительно поздно, иконография произведения требует специального анализа.

Оригинальная композиция «Богоматери Максимовской» роднит икону с разными иконографическими вариантами и содержит несколько смысловых оттенков. Прежде всего, икона принадлежит к широкой категории обетных, или вотивных образов: перед Богоматерью предстает заказчик иконы, изображенный в гораздо меньшем масштабе по сравнению с ее фигурой. В аналогичных композициях это может быть ктитор храма, заказчик росписи, иконы или рукописи¹. Идеальная формула такого образа воплощена, например, в мозаической ктиторской композиции 1143–1151 гг. в церкви Санта Мария дель Аммирале (Марторана) в Палермо (Сицилия): заказчик храма, адмирал

¹ Об этой категории изображений см., например: *Tatic-Djuric*, 1976; *Kalnpissi-Verti*, 1992. Одна из последних работ на эту тему с цитированием постановочной проблемы: *Švecenko*, 1994. P. 257–284.



Богоматерь и адмирал Георгий Антиохийский. Ктиторская мозаика церкви Святой Марии дель Ажиралло (Марпорона) и Палермо, Сицилия. 1143–1151 гг.



Богоматерь с младенцем и заказчик. Миниатюра Псалтири около 1313 г. Монастырь Дионисиу на Афоне. cod. 65. л. 12 об.

Георгий Антиохийский, припадает к ногам Богоматери, которая держит свиток с текстом молитвы, обращенной к Спасителю, представленному вверх в облаках. Богоматерь молит Христа о милости к Георгию и его семье и о прощении грехов (илл. с. 231)ᵀ. Внутри этой категории изображений выделяются, в свою очередь, несколько разновидностей, различающихся по тем или иным параметрам. «Богоматерь Максимовская» принадлежит к числу обетных образов, на которых представлены не миряне, а духовные лица. Ктиторские и донаторские изображения церковных иерархов встречаются не только в византийском, но и в русском искусстве, хотя относительно редкоᶜ. Вместе с тем икона «Богоматерь Максимовская» относится к большому иконографическому пласту надробных композиций, смысл которых состоит в изображении моления успешных перед Христом или Богоматерью об улокоении в Царствии Небесномᶜ.

Некоторые особенности «Богоматери Максимовской» находят аналогию в искусстве византийского круга XIII–XV вв. Одна из них — трактовка главных фигур: Богоматерь и Христос изображе-

ны не фронтально, а словно в беседе с митрополитом. В XIII в. были распространены ктиторские композиции, где Богоматерь и Христос обращаются к ктитору, склоняются к нему, вступают в своего рода контакт, иногда протягивая руку к заказчику. Таковы, например, миниатюра Псалтири 1272 г. в монастыре Св. Екатерины на Синае (gr. 61, л. 256 об.)ᵀ; ктиторская мозаика сенатора Капоччи из церкви Святой Марии ин Арачели в Риме, около середины XIII в. или несколько позжеᶜ; мозаика церкви Святой Марии ин Трастевере в Риме, исполненная Каваллини около 1295 г., с фигурами Богоматери, апостола Петра и Павла и заказчикаᶜ.

Среди аналогичных памятников начала XIV в. укажем миниатюры на развороте греческого Типикона около 1310 или 1327–1342 гг. из константинопольского монастыря Богоматери Истинной надежды (Оксфорд, Бодлейанская библиотека, Ms. Linc. College, cod. gr. 35, л. 10 об.—11)ᶜ; миниатюры Псалтири около 1313 г. в монастыре Дионисиу на Афоне (cod. 65, л. 12 об.) (илл. 231)ᶜ; фреску около 1310–1322 гг. при гробнице Пахомия,

ᵀ Kitzinger, 1980 P.316–317 Fig. 119

ᶜ Преображенский, 2001/1.

ᶜ Παπαδαμαντζου, 1997; Παπαδαμαντζου, 1997. О проблеме в целом см. также: Μουβιτ, 1995 P. 103–135.

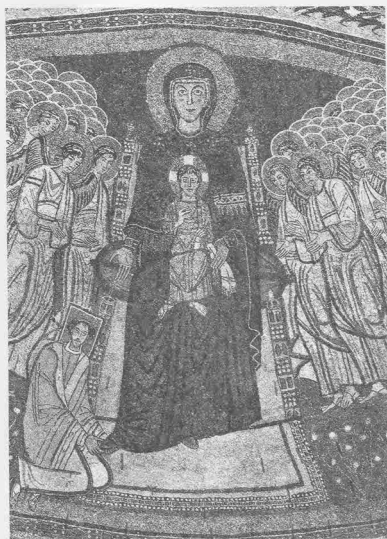
ᵀ Belling, 1970 S. 37, 50, Abb. 19.

ᶜ Dakeshuti, 1967 S. 311–312, 321 Abb. 190–191.

ᶜ Ibidem S. 330 Abb. 234 Taf. XXX.

ᶜ Belling, 1970 Abb. 21–22; Gdakovaris, 1995 Fig. 225–226 P.262 (о записке)

ᶜ Petekantidis, Christou, Μανουριλου-Τσιουμι, Kados, 1973 Vol. 1. Fig. 123.



Богоматерь с младенцем, ангелами и ктиториями — палпой Пасхалией. Апсидная мозаика церкви Святой Марии и Домники. Рим, 818 г.



Богоматерь с младенцем и ктиториями. Мозаика церкви в монастыре Сан-Грегорио в Мессине, Сицилия. XIII в.

ктитора монастыря Одигитрии (Афсидкио) в Мистре, в северной галерее храма¹⁰.

Изображения Богоматери с младенцем, сидящей или представленной в рост, с простертой к фигурам предстоящих рукой, с пальцев которой словно стекает благодать¹¹, М. Татич-Джурич обозначила как тип «Богоматерь Истинная надежда», рассматривая «Богоматерь Максимовскую» в числе произведений родственных, хотя и не абсолютно идентичных такому типу¹². Аналогичный тип Богоматери с младенцем встречается и в русских лампадниках, восходящих к иконографии ктиторийских или надгробных портретов, например, в иконе первой трети XV в. «Богоматерь на престоле, с архангелом и Сергием Радонежским» из Махрицкого монастыря, ГИМ (илл. с. 237)¹³. Примечательной особенностью большой группы изображений Богоматери с младенцем, к которой принадлежит и «Богоматерь

Максимовская», является поза Христа, обратившегося в сторону донатора. Этот образ зашиты, покровительства и милосердия воплощен в фреске церкви Богородицы Левишки (Сербия) 1220-х годов, где Спаситель, раздающий пищу из корзины, назван «Кормителем»¹⁴.

Вместе с тем, «Богоматерь Максимовская» представляет собой изображение хиротонии, поскольку показывает получение митрополитом Максимом омофора, атрибута епископского сана. Богоматерь вручает митрополиту Максиму узкую белую ткань с крестами, напоминающую омофор. Ткань в виде платочка или узкого полотенца, иногда похожая на диаконовский орарь, весьма часто изображается в качестве атрибута Богоматери — у нее в руке или за поясом. Эта важная иконографическая подробность еще не получила должной научной интерпретации¹⁵. По предположению А. М. Лидова, ткань в руке или на поясе Богоматери связана с темой ее «священства» и отражает старинное церковное правило, согласно которому женщина не должна брать Святые Дары в обнаженную руку¹⁶. Таким образом, это, возможно, причастный плат, подобный тем, что находятся в руке у каждой из придворных дам в свите императрицы Фредеры,

¹⁰ Elzeuglou, 1982 P. 516 Fig. 11; Патацастораки, 1997 Σ. 290, 293. Илл. Б 1α 292)

¹¹ Для установления места Богоматери с рукой, опущенной к молчащему, ср. икону Службы на Перенесение мощей св. Николая Мирликийского из Мир в Баргуз. 9 мая, канон, псалм 8. Богородическ: «Оущение грехов яко Мать Божья испроси, и руку ми прости, Госпоже, погруженному во глубину печавання, да, надеждою востает, преознающе тя во веки веков» (Минск, 1987. С. 342).

¹² Tatic-Djuric, 1979.

¹³ Овчинникова, 1963; Смирнова, 1988/1. Табл. 64–65; Смирнова, 1996/1.

¹⁴ Tatic-Djuric, 1988. S. 269–282. Abb. 15.

¹⁵ Ср., например: Вавиль, 1987. С. 114, 115 (примеч. 174).

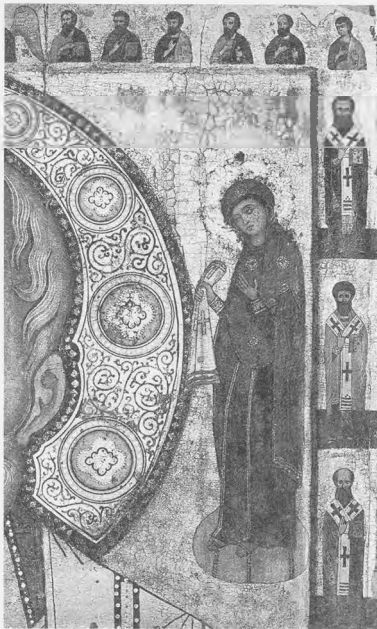
¹⁶ Лидов, 2000.



Преподобный царевич Иоасаф (или св. Димитрий) и святой Григорий Палама перед Богородицею с младенцем. Фреска базилики Св. Димитрия в Фессалониках. Вторая половина XIV в.



Богородица Студенцикая. Фреска церкви Богородицы в Студенце, Сербия, 1208–1209 гг. Прорисъ



Богоматерь, дарующая св. Николаю омофор. Деталь иконы «Св. Николая». 1294 г. Новгородский музей

участвующих в литургической процессии (мозаика VI в. в храме Сан Витале в Равенне).

В некоторых ктиторских композициях византийского круга, а также в созданных под культурным влиянием Византии, ткань в руке Богоматери специально подчеркнута и в контексте всего изображения получает символическое значение благодати, которая будет дарована ктитору. Так, в апсидной мозаике 818 г. в римской церкви Санта Мария ин Доминика у ног восседающей на престоле Богоматери изображен папа Пасхалий; правая рука Богоматери опущена, с ее вытянутых пальцев словно стекает благодать. В левой руке Богоматерь держит платочек (узкую ленту с полосками и бахромой), словно направляя его в сторону Христа и коленапреклоненного Пасхалия (илл. 232)¹⁷.

В монументальных композициях XIII в. Богоматерь часто опускает эту ткань вниз, по направлению к молящимся. Подобный мотив присутствует, например, в мозаике атриума собора Сан

Марко в Венеции с изображением Богоматери на престоле между Иоанном Богословом и свангелистом Марком¹⁸. Особенно выразительна мозаика из монастыря Сан Грегорियो в Мессине, где Богоматерь опускает по направлению к ктитору-епископу ткань либо свиток с текстом¹⁹ (илл. с. 232).

Для понимания смысла «Богоматери Максимовской» исключительно важна фреска церкви Богородицы в Студенице (Сербия) 1208–1209 г. Композиция, помещенная на южной стене в нижней зоне наоса и, вероятно, скопированная с чтимого константинопольского произведения²⁰, изображает Богоматерь в рост, фронтально, с младенцем перед грудью и с тканью в чуть опущенной правой руке. Эта фреска-икона, именуемая «Богоматерью Студеницкой», была тем особо почитавшимся образом, перед которым, согласно Типлику монастыря Студеница, совершалось поставление игумена²¹ (илл. с. 233). На иконе «Богоматерь Максимовская» в руке Богоматери представлен именно омофор — узкая лента с черными крестами. В силу символического значения омофора²² его вручение епископу самой Богородицей подчеркивает божественное происхождение и величие епископской власти. Изображение хиротонии церковного иерарха с участием Богоматери подобно сценам небесного благословения или небесного коронования светских властителей²³. Предания, повествующие о том, как Христос или Богоматерь вручали архиереям их инсигнии, делятся на несколько категорий. В ряде случаев речь идет о посохе²⁴. Между тем согласно одному из преданий, известному и на Руси, Богоматерь своими руками изготовила омофор для св. Лазаря Четверодневного, когда тот стал епископом в Ките на Кипре²⁵.

В греческих текстах содержится легенда о том, что Христос и Богоматерь явились во сне св. Николаю Мирликийскому и вручили ему книгу Евангелия и омофор — знаки его епископского сана²⁶.

¹⁸ Копляков, 1915. Илл. 190.

¹⁹ Там же. Илл. 187; Лазарев, 1986. Табл. 455.

²⁰ Babut, Корнф. Описания, 1986. С. 72 (раздел написан Г. Бабич); Илл. 60.

²¹ Кашанин, Чичок-Мелья, Максимович, Тодиф, Шахота, 1986. С. 154. Примеч. 80 а на с. 222 (раздел написан Б. Толочем).

²² Омофор, изотжизненный из овечьей шерсти, согласно толкованиям византийских авторов — патриарха Германа, Исидора Пелусиота, Симеона Солунского и других, знаменует пастырское служение епископа, символизирует ангпа на плечах «Доброго пастыря», а также само зближение человечества. Расположение омофора вокруг плеч — образ Воплощения Христа от Девы Кресты на омофоре символизируют Христа и его жертву, а свисающий сзади конец знаменует крест, который Христос нес на Голгофу. См.: Дмитриевский, 1884. С. 71–73; Симеон, митрополит Солунский. Книга о храме // Приложение к кн.: Дмитриевский, 1884. Главн. 22, 29, 40, 44; Walter, 1982. P. 9–13.

²³ О сценах инсигнатур светских владык см.: Grabar, 1936. P. 112–122 (русское издание: Грабар, 2000. С. 127–137); Радоуцый, 1934; Kämpfer, 1978. Nm известной фреске конца XIV в. в базилике св. Димитрия в Фессалониках с изображением святителя Григория Паламы перед юным святым (по одной версии — царевичем Иоакимом, по предположению А. С. Преображенского — св. Димитрием), несмотря на плохую сохранность живописи, кажется, удается разглядеть, что Богоматерь надает епископу с ибесе некую ткань, похожую на узкую ленту омофора, что напоминает многократно «Богоматери Максимовской» (илл. с. 233).

²⁴ О значении посоха как атрибута епископской и игуменской власти см.: Walter, 1982. P. 26–29.

²⁵ Сахаров, 1888. С. 290.

²⁶ Указанный визитный визит в состав Vila compilata конца IX — X в. Впоследствии это чудо связали с преданием о заступничестве Николаев Мирликийским Ария на Никейском соборе и стали называть «Никейским чудом». Однако самое раннее упоминание о чуде на Никейском соборе содержится лишь в латинском тексте IV в. (см.: Anrich, 1917. Bd 2. S. 311, 392–394). См. также: Sevchenko, 1983. P. 79–80; Walter, 1982. P. 103–104. На Руси эта легенда появляется в так называемом «чужеземном» Житии Николая зрелого XV в. (Ключевский, 1871. С. 457).

¹⁷ Oakeshott, 1967. S. 215–216. Abb. 114. Taf. XX.

Судя по иконе «Св. Никола» 1294 г. из Липенского монастыря (Новгородский музей), на Руси в конце XIII в. этой легенде уделяли большое внимание: фигуры Христа с Евангелием и Богоматери с омофором, расположенные по сторонам св. Николая, изображены здесь в крупном масштабе и в полный рост (илл. с. 234, 272)²⁷. «Богоматерь Максимовская» явно отражает предание о вручении омофора Богородицей и уподобляет русского митрополита Максима св. Николаю. Мотив уподобления деятелей национальной истории великим святым широко распространен в средне- и поздневизантийский периоды в культуре византийской периферии, на Балканах и, в частности, в Сербии, где он прослеживается в письменности и искусстве²⁸. На Руси он также известен в письменности, но с особой силой использовался в искусстве, причем русские епископы и митрополиты уподоблялись, как правило, св. Николаю²⁹ (илл. с. 236). Таким образом, икона «Богоматерь Максимовская» содержит исключительно насыщенную и оригинальную политическую программу, в которой проводится аналогия между русским митрополитом рубежа XIII–XIV вв. и архиепископом Мирликийским, одним из величайших святых в истории христианской церкви (см. также с. 65). Дрapiровки мафория Богоматери, которые спадают с ее руки, держащей омофор, играют в композиции иконы столь важную роль, что нельзя не вспомнить об особом почитании на Руси ризы Богородицы, о культе ее священного мафория, защищающего христианский мир, и в том числе о развивающемся на Руси в XIII в. культе Покрова Богородицы. Ср. трактовку мафория в иконе «Богоматерь Влахернитисса» из Ярославля («Ярославской Оранте») около 1224 г. (ГТГ).

Силуэт Богоматери, с похожими на канцелюры крупными вертикальными драпировками, уподоблен колонне в соответствии со словами Акафиста: «Радуйся, церкви непоколебимый столпе» (икос 12).

Плохая сохранность иконы мешает судить о деталях изображения Максима: неясно, был ли он представлен в клобуке и с нимбом. Белые крестчатые ризы-полистеры митрополита Максима на иконе соответствуют его же изображению на шитом воздухе 1389 г. в ГИМ (илл. с. 235)³⁰. Постамент, на котором стоит митрополит, возможно, символизирует башню городских укреплений. Отголоски иконографии «Богоматери Максимовской» (по не ее точные повторения) встречаются в русской иконописи XVII в. Это изображение Богоматери в рост с младенцем Христом и предстоящими перед нею русскими митрополитами и епископами — например, икона в собрании музея-заповедника «Московский Кремль» с тремя ростовскими святителями (илл. с. 236) и икона с припадающими митрополитами Петром и Алексеем, вложенная царем Алексеем Михайловичем в Смоленский собор Новодевичьего монастыря (музей «Новодевичий монастырь»).



Митрополиты Максим и Феогност, великомученик Димитрий Солунский и князь Владимир. Деталь шитого воздуха. 1389 г. ГИМ

Датировка и атрибуция

Датировка иконы определяется обстоятельствами деятельности митрополита Максима Грека по происхождению, он был поставлен в русские митрополиты в 1283 г., переехал из Киева во Владимир в 1299 г., умер во Владимире в 1305 г. и похоронен там в Успенском соборе. Летописи не упоминают о создании иконы и говорят лишь о перенесении Максимом резиденции митрополита из Киева во Владимир³¹. О написании иконы сообщает надпись при гробнице Максима:

«Сей святыи и чудотворный образ пресвятыя Богородицы написан бысть в лето 6807 (1299) по видению Максима, митрополита Киевского, греченина родом, егда ему приидешу от Киева во Владимир, и от путного шествия в келии своей мало уснув, абие видит яко на яве свет велик и необычен, и в том свете явися ему пречистая дева Богородица, держащи на руку преченного младенца, и рекла: Рабе мой Максиме! Добре сотвори,

²⁷ Смирнова, 1976/2; Кат. Б.; Лазарев, 1983. Табл. 17.

²⁸ См., например: Бурий, 1979. С. 93–100; Бурий, 1983. С. 5–16.

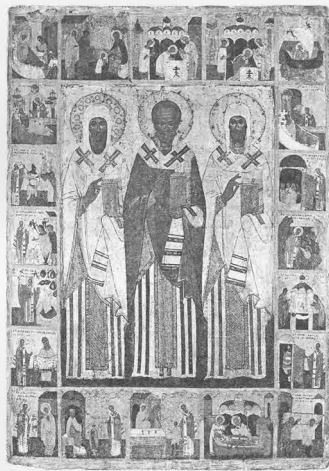
²⁹ Наряду с широко известными иконами изображенных святых (например, «Св. Никола, Исая и Леонтий Ростовские» в ГТГ, илл. с. 236; «Св. Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский» в Новгородском музее), укажем непопулярную икону конца XVI — начала XVII в. «Св. Никола и Петр, митрополит Московский, в молении Еммануилу» (ЦМиАР; экспонировалась на выставке «Святой Никола Чудотворец» в 1992 г.).

³⁰ Магсова, 1971. Табл. 5–6.

³¹ ПСРЛ. Т. I. Стб. 528; Приселков, 1950. С. 348, 350 (Троицкая летопись)



Богоматерь с младенцем, святители Леонтий, Исайя и Имафей Ростовские. Икона XVII в. Московский Кремль



Св. Никола, святители Исайя и Леонтий Ростовские, с житием св. Николая. Икона конца XIV — начала XV в. Из собрания А.В. Морозова. ГТГ

яко пришел еси посетити град мой. И, подав ему омофор, рекла: Прими сей омофор и паче в граде моем словесные овцы. Он же, прием, возбудися от сна и в келии никого же виде, а омофор обретеся в руце его. Он же страхом объят бысть на много час, абие поведя великому князю Андрею, и построиша ковчег злат, и положиша в него той омофор, и прославися сие чудо по всей Русской земле и в Палестине. И повеле князь написати сей образ тем подобием, яко же виде Максим. Омофор же, во время безбожного царевича Талича, егда плени град и разори, егда скончаша, неизвѣстно»³².

Текст приводится в большинстве описаний Успенского собора во Владимире и в ряде общих трудов по истории русской церкви. Упоминаемое в нем нашествие Талича случилось в 1410 г. Рассказ относится к периоду Позднего Средневековья, когда во многих русских центрах появляется интерес к прошлому своего края и фиксируются как подлинные источники, так и малодостоверные легенды. Подобные предания вошли и в Повесть о Максиме митрополите, составленную, как считается, в первой половине XVII в., возможно, в стенах Рождественского монастыря во Владимире³³.

Гипотеза об изначальном размещении иконы у погребения Максима косвенно подтверждает ее специфическим узким форматом, который был определен либо размером простенка, либо размером самой гробницы.

Гробница митрополита Максима пользовалась в Успенском соборе особым почитанием, поскольку Максим был единственным русским митрополитом, похороненным во Владимире. Тело его предшественника митрополита Кирилла, скончавшегося в 1280 г. в Переяславле-Залесском, было положено в раку и привезено во Владимир, а оттуда в Киев, где и погребено в «соборной церкви»³⁴. Между тем митрополит Петр, занимавший кафедру после Максима, был похоронен, как известно, уже в Москве.

Какие же обстоятельства послужили импульсом для создания иконы со столь редкой иконографической программой? Поводом для этого действительно мог быть переезд Максима «с клиросом и со всем житием своим»³⁵ из Киева, где русские митрополиты жили перед этим на протяжении 300 лет, во Владимир — город, находившийся под особым покровительством Богородицы (представления об этом существовали на Руси еще в домонгольский период).

Программа иконы, призванная подтвердить божественное происхождение пастырского сана митрополита Максима, могла отражать и обстоятельства раздела единой Русской митрополии, подвластной Максиму. Как известно, в 1302 г. (по другим данным — в 1303–1304 гг.) галицкий князь Юрий Львович на некоторое время добился выделения Галицкой митрополии, куда вошли шесть епархий Юго-Западной Руси с центрами

³² Приведено по изданию: Барсуков, 1882. Стб. 346–347.

³³ СКЖДР. 1998. С. 146–148 (автор статьи А.В. Сиренев).

³⁴ Прысеков, 1950. С. 338 (Троицкая летопись).

³⁵ Там же. С. 349.

в Галиче, Перемышле, Владимире-Вольнском, Луцке, Холме и Турове. Во главе новой митрополии стал некий митрополит Нифонт³⁶. В силу этого представляется наиболее правильным датировать икону временем пребывания митрополита Максима во Владимире, т.е. между 1299 и 1305 г.

Однако не исключено, что икона написана после кончины митрополита. В Летописце владимирского Успенского собора, памятнике XVII в., указано, что память Максима совершается дважды в год — 13 августа и 6 декабря, в день его кончины³⁷. Последняя дата является, как известно, и днем памяти св. Николая Мирликийского. Возможно, это совпадение стало поводом для уподобления Максима св. Николаю, получающему от Богоматери омофор.

В XIX в. «Богоматерь Максимовская» была известна лишь в краеведческой и церковно-археологической литературе. Впервые на икону обратили внимание А.И. Анисимов и И.Э. Грабарь в 1918 г. Интерес этих исследователей к иконе стал импульсом для начала ее реставрации. В работах 1919—1926 гг. Грабарь предполагал, что «Богоматерь Максимовская» — древняя и прекрасная киевская икона, которая по заказу Максима была грубо поновлена и дополнена его фигурой. Н.П. Сычев связывал икону с черниговской живописью³⁸. В.И. Антонова — с искусством Киева (Антонова, 1967), а В.Н. Лазарев не дал ей определенной атрибуции и характеристики (Лазарев, 1953/2; Лазарев, 1983). Е.Я. Осташенко рассматривает памятник как высококачественную русскую интерпретацию византийского стиля конца XIII в. (Осташенко, 1991). Э.С. Смирнова придерживается аналогичной точки зрения и дополняет ее анализом иконографии и программы произведения.

Кардинально отличаясь от русских памятников конца XIII в. с их плоскостно-линейной живописью, «Богоматерь Максимовская» обнаруживает частичное сходство с византийскими произведениями XIII в., отражающими классицистические тенденции и передающими объемность форм.

Выставки.

Византия, Балканы, Русь. Иконы конца XIII — первой половины XIV века. К XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, ГТГ, 1991 г.

Москва и греческая культура. Москва, ГММК, 1997 г.

Литература

Доброхотов, 1849. С. 74—77; Иоасаф, 1857. С. 87—88; Барсуков, 1882. Стб. 346—347; Георгиевский, 1896. С. 75—76; Виноградов, 1905. С. 43—44. Приложение. С. 28, 67; [Поселянин], 1909. С. 250—251, 773; Голубинский, 1911. Т. 2. 2-я половина тома. С. 96; Кызласова, 2000. С. 211 (письмо В.Т. Георгиевского Н.П. Кондакову от 25.10.1918), 245 (письмо А.И. Анисимова Н.П. Кондакову от 21.08.1923); Грабарь, 1919. С. 8—10; // Грабарь, 1966/2. С. 32, 37, 38, 40—41, 236, 237 (статья и письма 1919 г.); Грабарь, 1926. С. 25, 52, 56—57. Илл. 48 (перездано: Грабарь, 1966/2. С. 126, 157, 158, 162); Анисимов, 1928 (перездано: Анисимов, 1983. С. 325); Лаза-



Богоматерь на престоле, с архангелом и преподобным Сергием Раднежским. Икона первой трети XV в. Из Мхрицкого монастыря. ГИМ

рев, 1953/2. С. 474, 476; Антонова, 1967. С. 10; Ростово-суздальская школа, 1967. Кат. 12. Илл. 40 (икона на выставке не экспонировалась); Вздорнов, 1970/3. С. 70—71; Гагман, 1970. С. 160—161; Иллюстрации к докладам, 1970. Рис. 27, 28; Филатов, 1970. С. 15; Talić-Djurić, 1979. P. 87. Fig. 25; Лазарев, 1983. С. 41; Benchev, 1985. S. 63; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 7; Осташенко, 1991. С. 43; Бурий, 1991—1992. С. 302; Смирнова, 1993. С. 72—93; Преображенский, 2001/1. С. 85—86, 87, 89, 90, 97—98, 99. Илл. 5; Смирнова, 2001/2. P. 208. Fig. 177.

³⁶ СКНДР. 1987. С. 253—254 (автор статьи Г.М. Прохоров); Макарий (Булгаков). 1995. Кн. 3. С. 520. Комментар. 9 (автор комментария А.А. Турилев).

³⁷ Шляов, 1910. С. 66 (среди указаний о панниках). Ср. также: Сиренов, 1997. С. 86—91.

³⁸ Работа Н.П. Сычева не издана. Мнение исследователя изложено в публикации цит. В.И. Антоновой: Антонова, 1967. С. 10.

10. Спас
(С. 76, 78. Илл. с. 77. Табл. 18)



Музей-заповедник «Московский Кремль»,
Успенский собор, инв. Ж-315 (5031 соб.).
Первая треть XIV в.
Ростов (?)
104 × 82

Происхождение. По традиции, сложившейся в Музее «Московский Кремль», считается, что первая сохранившаяся Опись Успенского собора (1609–1611 гг.) сообщает об этой иконе как о находящейся в жертвеннике вместе со «Спасом Ярое око» (см. кат. № 18). После описания одного «Спаса» (текст см. кат. № 18, «Происхождение») в Описи помещено описание другой, похожей иконы с некоторыми отличиями в окладе (далее курсив наш — Э.С.): «Образ Спасов же плечной, обложен серебром, оклад и венец басменные позолочены, а оклад у того образа на верхнем поле попорчен»¹. В других описях XVII в. сказано, что икона находилась «в олтаре над жертвенником». Текст утраченной Описи 1621 г. известен по следующей Описи — 1627 г., составитель которой исправил ошибку своего предшественника, неточно указавшего иконографический тип Спаса: «Образ Спасов, обложен серебром. В прежних книгах, 129 году (7129/1621 г. — Э.С.), написано: образ Спасов *Нерукотворенной*, венец и оплечье резные с чернью, по полям обложен серебром, гривна серебряна золочена; налицо образ Вседержитель *по перси*, оклад и гривна с прежними книгами шшелся»². Согласно Описи 1701 г. икона занимала исключительно почетное место в Петропавловском приделе, в особом киоте у гробницы митрополита Петра: «Над гробом .. чюдотворца Петра образ Спасов *главной*, оклад и поля и оплечье и венец серебряные басменные позолочены, киот деревянной флемованой золочен...»³. В 1913 г. иконы из Петропавловского придела были переданы в Мироваренную палату для реставрации. В 1919 г. «Спаса»

вернули в собор, но вскоре, в 1920-х годах, поместили в запасник, где икона находилась вплоть до 1963 г., когда была включена в экспозицию — сначала в Благовещенском, а затем в Успенском соборе⁴.

Изначальное происхождение иконы остается неизвестным, поскольку не сохранилось никаких сведений о древнем имуществе Успенского собора 1326–1327 гг. К тому же этот храм сильно пострадал при нашествии Тохтамыша в 1382 г., а новая постройка Аристотеля Фиораванти — в пожаре 1547 г.

Раскрытие. В 1913 г. икона вместе с другими памятниками передана для раскрытия в Мироваренную палату Московского Кремля, но раскрыта, видимо, только в 1919 г., в Москве, в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников живописи, возглавлявшейся И.Э. Грабарем. Более точные сведения о реставрации иконы отсутствуют⁵.

Доска липовая из трех частей, с двумя торцовыми шпонками на кованных железных гвоздях и деревянных штырях. На обороте две врезные односторонние шпонки, возможно, более поздние (верхняя — нескованая). На обороте — чинки трещин доски при помощи деревянных аставок, скрепленных железными скобами. Оборот закрыт желтой тканью, под ней видны следы двух древних тканевых «сорочек», которые были наклеены на доску Ковчев, павлолка

Сохранность. Живопись лика хорошо сохранилась на большей части поверхности. Однако на многих участках имеются вставки и потери, а черты лика обведены поздней графией. Слева ви-



Христос Пантократор. Византийская пластина из слоновой кости
конца X в. Париж, Лувр

⁴ Сведения из Научного архива Музей-заповедника «Московский Кремль» приводятся по книге: Лотова, 1980. С. 236. Примеч. 142.

⁵ ОР ГГГ ф. 67 Д. 60; ОР ГММК ф. 20. Ед. хр. 16 за 1919 г. (сведения предоставлены хранителем Успенского собора Е.Я. Остащенко).

¹ Описи, 1876. Стб. 327.

² Там же. Стб. 437.

³ Там же. Стб. 849.



Спас Икона начало — первая треть XII в. Москва, собрание В.А. Логвиненко



Спас («Спас Златые власи»). Икона около 1200 г. Успенский собор Московского Кремля

зу на лике большая вставка, захватывающая часть щеки, бороды и волос. Имеются поздние мелкие вставки в местах утрат первоначальной живописи. Большая вставка на гиматии на правом (от зрителя) плече. Потемневшая олифа искажает синий тон гиматия. Ассист на одеждах сильно потерт. Почти полностью утрачены боковые ветви перекрестия нимба Христа. Изображения волос, усов и бороды в целом сохранились хуже, чем лик. Описание.

Изображение фронтальное. Торс Христа представлен до линии чуть ниже ключиц. Плечи по сторонам также срезаны краями рамы. Первоначальная композиция не предусматривала изображения окружности нимба: показаны лишь три широких ветви перекрестия. При этом видно, что центральная ветвь изначально заходила на верхнее поле, так что для контура нимба не оставалось места. Такие же крупными и длинными были, вероятно, и боковые ветви, но соответствующие участки на боковых полях сейчас прикрыты серебряным окладом. При древних поновлениях иконы на нее был наложен нимб, который имел сравнительно небольшой диаметр, описывался в поле ковчега и лишь частично выходил на поля, что хорошо видно по расположению отверстий от гвоздей венца в левой части иконы, а также по вырезу оклада на верхнем поле. Сохранившееся живописное перекрестие нимба — красновато-коричневое, с изображением крупного ромбовидного синего камня и двух более мелких.

Хитон Христа — красновато-коричневый, довольно светлый; гиматий синий, полностью прикрывающий левое плечо и лишь частично — правое. На одеждах — очень тонкий золотой ассист. Лик написан по оливково-зеленому санкирю прозрачными слоями охры, которые на самых освещенных участках приобретают особенно светлый, а на щеках — розовый оттенок. Губы ярко-красные.

Волосы коричневые, их длинные пряди спадают на правое (от зрителя) плечо Спаса. Пряди отмечены красноватыми линиями. Фон золотой (плохо сохранился).

Серебряная басма нимба — сборная. Мотивы ее орнамента характерны для XVI–XVII вв., но не исключено, что это стилизация XIX–XX вв.

Иконография

Произведение имеет две основные иконографические особенности. Во-первых, это «обрезанная» композиция: торс Христа показан лишь по плечи, до линии, проходящей чуть ниже ключиц, благодаря чему лик оказывается укрупненным, приближенным к зрителю. В византийских Псалтирях IX в. с иллюстрациями на полях — Худовской (ГИМ, Худ. 129 д), из монастыря Пантократора на Афоне (Panocrator, cod. 61 и РНБ, гр. 265) и рукописи в Париже (Национальная библиотека, cod. gr. 20) во многих миниатюрах изображаются сцены, связанные с историей иконоборчества. Представленные там иконы Христа



Христос над крестом, распятие разбойники, жемы-мирношницы и ангел у Гроба Господня. Свиночная ампула в серебряной оправе VI в. Монца, музей при соборе

имеют, как правило, круглую форму, восходящую в античных «*imagines clipeatae*» (триумфальные образы на щитах) и, что особенно важно для изучения иконографии «Спаса» из Успенского собора, оплечную композицию⁶. Самостоятельность и неслучайность такой композиции подтверждается тем, что в византийских Псалтирях второй половины XI в. иконы Христа последовательно изображаются уже иначе, с фигурой по пояс⁷. «Оплечные» изображения Христа известны в русской иконографии домонгольского периода с XII в. Некоторые из них входили в состав небольших трех- или пятифигурных «чинов», установленных, как показал В. Н. Лазарев, на темпелоне-архитраве, укрепленном над невысокой алтарной преградой⁸. Древнейшая среди сохранившихся икон с оплечным изображением Спаса, датирующаяся началом — первой третью XII в. (сохранена в В. А. Логвиненко), возможно, входила в такой чин, но могла существовать и вне ансамбля⁹ (илл. с. 239). Не исключено, что распространен-

ность оплечных икон Христа на Руси отчасти была обусловлена сходством с популярной иконографией Спаса Нерукотворного, для которой характерно столь же укрупненное изображение лика: не случайно в описях храмового имущества эти композиции часто смешиваются (см. *кат. № № 10 и 18, «Происхождение»*). Вторая особенность иконы Успенского собора — отсутствие окружности нимбы при подчеркнуто крупном перекрестии. Этот иконографический мотив восходит, как предполагается, к доиконборческой эпохе и хорошо известен в византийском искусстве X–XI вв., например, в рельефах из слоновой кости с изображениями Спасителя (но не оплечными, как в иконе из Успенского собора, а поясными)¹⁰ (илл. с. 238). А. А. Фролов убедительно показал, что эта иконография воспроизводит восстановленный после победы иконопочитателей образ Христа на Медных вратах (Халке) Большого императорского дворца в Константинополе, получивший название Христа Халкитиса¹¹. Как известно, древняя мозаичная икона Христа была уничтожена иконоборцами и заменена изображением креста. Победившие иконопочитатели не стали уничтожать крест и восстановили образ Христа на его фоне¹².

В иконе из Успенского собора изображение Христа на фоне перекрестия, усеченная композиция горса и массивные формы подчеркивают триумфальный характер иконографического типа, указывающего на победу Спасителя над крестной смертью. Существует определенная переличка между русской иконой из Успенского собора и очень древней, раннехристианской иконографической традицией изображения триумфа Христа. Так, на ампулах из Монцы и Боббио Спаситель представлен символически — оплечно, над крестом, по сторонам которого изображены распятие разбойники, а внизу — символ Воскресения в виде Гроба Господня с мирношницами и ангелом¹³ (илл. с. 240). Как полагают, в V в. в верхней зоне апсиды римской базилики Сан Джованни ин Латерано располагалась оплечное мозаичное изображение Христа, называвшееся «Ахиропитнос» («Нерукотворный»). Ниже был представлен крест, а по сторонам креста — апостолы¹⁴.

Оплечный образ Христа на фоне перекрестия, без прорисованной окружности нимбы, был известен на монетах предиконборческого времени. Впоследствии такое же изображение оказалось на монетах, чеканенных после восстановления иконопочитания¹⁵.

¹⁰ Goldschmidt, Weitzmann, 1934 Bd 2 Abb. 91, 92, 94, 146–148 (пластины в музее в Лионе, в соборе Сан Пьетро ди Карина в Зульо (Италия), на нижнем перелете в Баварской библиотеке в Мюнхене, в Лувре, в Эрмитаже, в Музее Фитцильяма в Кембридже). См также: The Glory of Byzantium, 1997 Cat. 83 а, b (пластины из Музея Фитцильяма и Лувра, датирующиеся концом X в.).

¹¹ Frolow, 1963 P. 107–120.

¹² По другой версии, иконография Христа Халкитиса реконструируется как изображение в рост, со свитком или книгой, подобно мозаике в нартексе Казире Лидии (монастырь Хора) в Константинополе, которая восходит к декору XII в. и сопровождается надписью «Халкитис». Об иконографии см.: Малго, 1959 Ср. 138. Не исключено, что злитет «Халкитис» прилагался к различным изображениям Христа (как злитет «Влазеритис», также связанный с местом почитания образа — к различным изображениям Богоматери). О понятии образцов Христа, считавшихся реликвиями «Халкитиса», в Константинополе и Фессалониках в поздневизантийский период см.: Бутырский, 2000 С. 96–97 (с использованием многочисленных письменных источников). Обзор мнений см.: Шелкина, 2003/2 С. 84–85.

¹³ Grabar, 1958 Ampoules №№ 8, 10, PI XIII, XVI; Splendon, 1990 Cat. 50, 51, Christie, 1970.

¹⁴ Слуд императора Юстиниана II (685–695 гг.); номисма императора Милка II (842–867 гг.). См.: Byzance, 1992 Cat. 120, 308 (тексты С. Моррисон).

⁶ Шелкина, 1977 Дл. 2, 3 об., 4, 12, 23 об., 48 об., 51 об., 67, 86, 90 об., 97 об., 154 об.; *Dufrenoy*, 1966 Pl. 2, 12, 17–19, 25, 34, 35.

⁷ См. Федоровскую Псалтирь, 1066 г. (Лондон, Британский музей, Add. 19352, См.: *Der Nestorian*, 1970). Псалтирь Барберини 1090-х годов, Ватиканская библиотека, Barb. gr. 372 (The Barberini Psalter, 1989).

⁸ Чин со Спасом Еммиуиулом и двумя архангелами, конец XII в.; денсуусный чин со Спасом, Богоматерью и Иоанном Преподобным начала XIII в. (обе иконы в ГТГ). Частью такого чина был «Ангел Златые власы» конца XII в. (ГРМ).

⁹ См. *Филатов*, 2001 С. 52–57 (исследователь относит икону к XI в., но эта дата представляется слишком ранней); *Смирнова*, 2001. С. 58–59.

Иконографическая схема иконы «Спас» из Успенского собора соединяет две византийских традиции: оплечные изображения Спасителя и полуфигуры Христа без контура нимба, на фоне перекрестия («Христос Халкитис»). Версию, к которой принадлежит икона Успенского собора, можно считать особым иконографическим вариантом изображения Христа, характерным в XII–XIV вв. только для русского искусства¹⁶. О редком примере в византийской иконописи см. в *кат. № 18*.

До нас дошли четыре русские иконы с оплечным вариантом иконографии Христа Халкитиса. Самая ранняя из них — «Спас Златые власы» около 1200 г. или начала XIII в., также хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля (*илл. с. 239*)¹⁷. Подъем интереса к данной иконографии происходит в XIV — начале XV в. Кроме издаваемой иконы Успенского собора, к этому периоду относится «Спас Ярое око» в том же собрании (*кат. № 18*), а также икона из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ) (*илл. с. 290*)¹⁸. В отличие от «Спаса Златые власы» (высота 58,5 см), в эту эпоху подобные иконы делались, как правило, более крупными — высотой около 1 м и более.

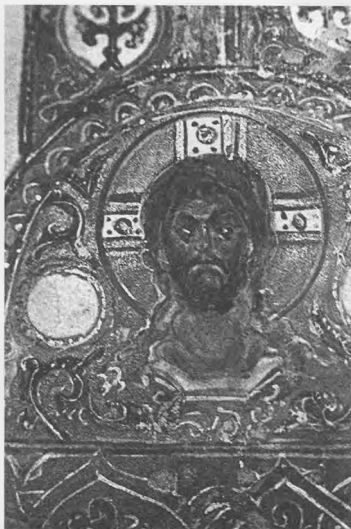
Сохранившиеся произведения с этой иконографией пользовались исключительным почитанием. На «Спасе Златые власы» живописными средствами изображен драгоценный оклад (медальоны с эмалью и жемчужной обнизью). Три иконы из четырех, которые могут быть условно причислены к типу Христа Халкитиса, оказались в Успенском соборе Московского Кремля, куда попадали лишь прославленные и наиболее чтимые памятники.

Среди более поздних икон с оплечным изображением Христа встречаются лишь такие, где, наряду с ярким перекрестием, обозначена и окружность нимба. Поэтому композиция подобных произведений имеет более традиционный характер (см. о них в *кат. № 18*). Возможно, после раскрытия некоторых памятников из музеев России будут обнаружены новые примеры четко обозначенной русской версии иконографии Христа Халкитиса.

Два произведения XIV в. — «Спас» (*кат. № 10*) и «Спас Ярое око» (*кат. № 18*) отличаются друг от друга пропорциями и ракурсом фигуры и лика. В поздних репликах чаще встречается вариант «Спаса Ярое око» (см. *кат. № 18*).

Датировка и атрибуция.

Поскольку икона долгое время (с 1919 по 1963 г.) хранилась в запаснике режимного учреждения — Музеев Кремля, и находилась вне поля зрения исследователей, первые высказывания о ней как о произведении искусства появились лишь в 1955 г. М. В. Аппатов (*Аппатов*, 1955) рассматривал икону среди памятников XIV в. и отметил ее принадлежность к русскому искусству в отличие от «Спаса Ярое око», где ощущается сходство



Спас. Изображение в ленте крамя-рамки. Деталь миниатюры Федоровского Евангелия (кат. № 29) 1320-е годы (?). Ярославский музей-заповедник, инв. 15718 Л. 2 об.

с памятниками византийской монументальной живописи. В. Н. Лазарев (*Лазарев*, 1955; *Лазарев*, 1971/2) считал «Спаса» русской, московской иконой первой трети XIV в. О. С. Попова (*Попова*, 1975; *Попова*, 1980) подчеркнула значительную роль, которую в этом памятнике играет византийская составляющая. Основные расхождения между исследователями заключаются в нюансах трактовки образа и в датировке памятника. О. С. Попова полагает, что икона отражает не мотивы византийского искусства первой трети XIV в., времени так называемого палеологовского ренессанса, а более поздний этап развития стиля, приходящийся на 1330–1340-е годы и отмеченный более напряженными интонациями. Она связывает «Спаса» с искусством «греков митрополита Феогноста», приглашенных в Москву в 1344 г., и видит в иконе традицию византийского классицистического, созерцательного образа (тогда как в «Спасе Ярое око» (*кат. № 18*) больше проявилось экспрессивное начало). Между тем Е. Я. Осташенко (*Осташенко*, 1991; *Осташенко*, 1999; *Осташенко*, 2002/2) указывает на то, что для создателя иконы «Спас» было значимо наследие византийского живописца конца XIII в. с ее тяжелыми, геометризованными скульптурными формами. Создание иконы Е. Я. Осташенко связывает с именем митрополита Петра. Аналогичной позиции придерживается Л. И. Лифшиц (*Лифшиц*, 1989/2;

¹⁶ И. А. Шалина напрямую связывает происхождение русской иконографии оплечных «Спасов» с образом Христа из врат Халке в Константинополе (см.: *Шалина*, 2003/1. С. 115–119; *Шалина*, 2003/2. С. 83–84). На наш взгляд, эта гипотеза требует дополнительных аргументов.

¹⁷ *Толстая*, 1979. Табл. 74; *Лозарев*, 1983. Табл. 22. *Яковлева*, 1988. С. 199–210.

¹⁸ Из коллекций, 1993. Кат. 342. Икона, судя по стилю, новгородского или ростовского происхождения; В. К. Лаурина считала ее московской (*Лаурина*, 1974). Отличным той же иконографией является икона Спаса оплечного с «Богоматерью Одигитрией» на обороте в Гос. Эрмитаже (*Косцова*, 1992. Кат. 20. С. 321–322; *Суслова*, 2003. С. 99–107).

Лифшиц, 2000/2). В последних работах этих исследователей датировка иконы колеблется между началом XIV в. (Лифшиц, 1989/2) и первой четвертью XIV в. (Лифшиц, Остащенко, 1999; Лифшиц, 2000/2). В одной из недавних статей О. С. Попова (Попова, 1999) признает допустимость более ранней датировки памятника, но в целом остается на своей прежней позиции. На наш взгляд, в «Спасе» действительно заметны и традиция византийского «тяжелого стиля» позднего XIII в., и отчетливые отголоски византийского классицизма первой трети XIV в. (О. С. Попова отметила сходство иконы с мозаиками Кахрие Джами около 1315–1320 гг.). Однако в обсуждении тонких, многочисленных и разнообразных корней стиля этой иконы недостаточно учтена художественная традиция русских земель. В широко и относительно плоском лике Христа, в его плотной живописи, в ярком румянце опосредованно проявилось родство с местным, русским наследием.

С русской средой, вероятно, связана и трактовка глаз Христа. Форма глаз и подглазных теней, а также очертания рта резко геометризованы, тогда как самому взгляду придана некая конкретность, которая делает русскую икону принципиально несхожей с идеальными образами византийской живописи первой трети XIV в. «Спас» отличается от памятников византийского искусства эпохи палеологовского ренессанса не более поздним временем создания (вопреки мнению О. С. Поповой), а особенностями русской живописи, заключающимися в своего рода упрощении образа. Примечательно, что А. В. Рындина, подчеркивая русские особенности иконы, считает возможным сопоставить ее с деревянной статуей Николы Можайского (ГТГ)¹⁹. Нельзя настаивать на московской атрибуции памятника: мы ничего не знаем об искусстве Москвы первой трети XIV в. и не обладаем сведениями ранее XVII в. о происхождении иконы из Успенского собора или о ее расположении у гробницы митрополита Петра.

Тот факт, что иконография оплечного Спаса была известна в первой трети XIV в. в Северо-Восточной Руси, подтверждается детально миниатюры Федоровского Евангелия с изображением Иоанна Богослова и Прохора (кат. № 29): в люнете храма, обрамляющего композицию, помещен оплечный образ Спаса с яркими перекрестиями нимба (илл. с. 241). Однако, в отличие от памятников рассмотренной иконографической традиции, на этой миниатюре Христос представлен с очерченным контуром круглого нимба.

Косвенные указания на использование иконографии Спаса оплечного в искусстве Северо-Восточной Руси содержится также в предании о чудотворной иконе Спаса, находящейся в Воскресенском соборе Романова-Борисоглебска (ныне Тутаяв). Судя по иконографии и первоначальному предназначению для купола деревянного храма, это памятник XVII в. Согласно преданию, икона была написана преподобным Дионисием Глушицким (умер в 1437 г.) и вложена им в деревянный храм, стоявший на месте существующего каменного Воскресенского собора²⁰. Между тем, преподобный Дионисий Глушицкий подвизался, как известно, в Вологодском крае, тесно связанном с Ростовской епархией.

Принадлежность «Спаса» из Успенского собора к кругу искусства Северо-Восточной Руси вероятно, но не бесспорна. С ростовскими произведениями кремлевскую икону сближают крупные формы, глубина и насыщенность цвета, румянец. Однако она очень отличается от безусловно ростовской иконы «Спас Нерукотворный» конца XIII — начала XIV в. (кат. № 7), а также от «Богоматери Максимовской» (кат. № 9), исполненной, как мы предполагаем, во Владимире в кругу митрополитских мастеров.

Среди реплик иконографии Спаса оплечного, созданных до XVI в., когда кремлевский «Спас», вероятно, уже очутился в Успенском соборе и стал образцом для икон-«пяндич», существует памятник, напоминающий именно рассматриваемое произведение по типу и структуре лика — икона из старообрядческой церкви на Волковом кладбище в Санкт-Петербурге (ГРМ; илл. с. 289)²¹. Т. Б. Вилинбахова (Вилинбахова, 1998) отнесла икону ГРМ к искусству Москвы конца XIV — начала XV в. Однако стиль этой памятника, насколько можно судить до его полного раскрытия, сближает икону скорее с новгородской живописью XIV в. Попытку связать икону «Спас» из Успенского собора с иконописью Галицко-Вольнской Руси (Шамардина, 2003) нельзя признать убедительной из-за отсутствия исторических и стилистических оснований.

Вывастика.

Искусство Византии в собраниях СССР. Ленинград, ГЭ, 1975 г. Искусство Византии в собраниях СССР Москва, ГМИИ, 1977 г. Византия, Балканы, Русь. Иконы конца XIII — первой половины XIV века. К XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, ГТГ, 1991 г.

Литература.

- Описи, 1876. Стб. 327, 427, 849; [Ширинский-Шихматов], 1896. Табл. без №; Алатова, 1955. С. 173; Лазарев, 1955. С. 80. Примеч. 1; Лазарев, 1971/2. С. 9. Табл. 1, 2; Попова, 1975. С. 125–146; Искусство Византии, 1977. Т. 3. Кат. 945; Попова, 1977. С. 129–136, 147–148; Толстая, 1979. С. 28, 40, 46, 47, 62. Табл. 76; Попова, 1980. С. 9–123, 126–135, 144–147; Ухова, 1983. С. 143, 146, 147; Смирнова, 1988/1. С. 78. Табл. 1; Лифшиц, 1989/2. С. 54–55, 58. Илл. с. 58; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 9; Остащенко, 1991. С. 44; Лифшиц, Остащенко, 1999. С. 21. Табл. 20; Остащенко, 1999. С. 90–96; Попова, 1999. С. 42–43; Лифшиц, 2000/2. С. 64. Илл. с. 65; Sarabianou, Smirnova, 2001/2. P. 216, 218. Fig. 184; Остащенко, 2002/2. С. 91–92; Рындина, 2002. С. 102–104. Илл. с. 103; Шалина, 2003/1. С. 116; Шалина, 2003/2. С. 83–84; Шамардина, 2003. С. 24–26.

¹⁹ Рындина, 2002. С. 102–104.

²⁰ Князевко, 1905. С. 89. Табл. 40.

²¹ Ико. ДРЖ 1709, размер 166 × 132. Недавно была произведена частичная реставрация этой иконы.

11. Вознесение пророка Ильи
(С. 68–76. Илл. с. 69, 71, 73, 75. Табл. 19–24)



Москва, собрание В. А. Логвиненко
Конец XIII — первая треть XIV в.
Ростов (?)
124,5 × 93,5

Происхождение неизвестно. Поступила в собрание В. А. Логвиненко в 2000 г.

Раскрытие. Раскрывалась до поступления в собрание. Небольшие участки поновлений, оставленные при раскрытии, удалены в 2000 г. Тогда же сделаны дополнительные тонировки в местах утрат. На фотографиях иконы в процессе раскрытия, находящихся у владельца, видны по меньшей мере два слоя записи (см. илл. с. 249, 252).

Доска липовая, довольно толстая, из двух частей, с двумя поздними встречными сквозными шпонками в старых пазах. Слишком широкие шпонки загнаны в пазы с усилием, отчего доска слегка потрескалась. Поля, ковчег Павлока холщового переплетения положена на отдельных участках, в частности, на сучках доски (см. илл. с. 252).

Сохранность. Многочисленные мелкие и крупные повреждения первоначальной живописи, местами в виде потертостей красочного слоя, а местами — в виде утрат живописи и грунта, замененных более поздними тонированными вставками. Крупная утрата живописи с поздними вставками и тонировками пролетает вдоль стыка досок, по всей высоте, правее вертикальной оси иконы. Эта утрата захватывает часть основной надписи (вверху), пальцы поднятой руки пророка Ильи, часть берегов и вод Иордана. Другая крупная утрата, замененная поздней вставкой, располагается вдоль нижнего поля, захватывая изображение пейзажа. Относительно небольшая тонированная утрата находится левее пещеры. Еще одна утрата — левее длинной вертикальной вставки, на изображении огненного ореола (внизу), его голубого окружения (между ореолом и землей), частично — земли. Кроме того, имеются потертости, мелкие

тонированные утраты по всей поверхности живописи, в том числе на одеждах (особенно у Елисея, преимущественно в темных частях). Тонировки утрат на ликах Елисея и архангела. Тонировки, исполненные при последней реставрации, местами слабо отличаются от живописи оригинала и особенно плохо читаются на цветных воспроизведениях иконы.

По периметру нимбов Ильи, Елисея и архангела Михаила хорошо видны залевкашленные отверстия от гвоздей, прикреплявших металлические венцы.

Двустрочная надпись сверху, как и окружающий ее фон, сохранились относительно хорошо (может быть, из-за того, что этот участок раскрывался с особой тщательностью).

Описание.

Основную часть композиции занимает красный ореол геометрически правильной круглой формы. В его верхней части — чуть заметные отдельные языки пламени, нарушающие плавность округлого контура. Внутри ореола находится колесница, обозначенная контуром и легкими белыми пробелами. Она запряжена тремя крылатыми конями (упряжь состоит из обручей на шеях коней, от обручей прямо ко втулкам колес идут оглобли). На бортике колесницы, спустив ноги внутрь нее, сидит пророк Илья. Его фигура представлена в сложном повороте. Пророк поднимает левую руку, указывая на благословляющую десницу Господа, изображенную в сегменте неба в правом верхнем углу иконы. Правую руку с милотью Илья опускает вниз, по направлению к Елисею, глядя на своего ученика и чуть склонив к нему голову. Елисей, изображенный в левой нижней части композиции, запрокидывает голову к Илье, делая широкий шаг и принимая милоть из его руки. Левый верхний угол иконы занят изображением архангела Михаила, полускрытого красным ореолом. Он благоговейно поднимает руку к груди, обращая ее ладонью наружу, в жесте, который обычно ассоциируется с молитвой и темой приятия благодати.

Илья одет в серо-голубой хитон и коричнево-пурпурный плащ. Милоть, которую он передает Елисею, — также коричнево-пурпурная, а серо-голубой опушкой. Елисей тоже одет в серо-голубой хитон; его плащ — светло-оливковый, как бы прозрачный, с крупными серо-голубыми высветлениями. Хитон архангела — светло-розовый, плащ — серо-голубой. На лиловых крыльях архангела — голубые высветления. Подкрылки ярко-розовые. Сегмент неба — тройной: внутренняя часть синяя, средняя — серо-голубая, наружная — красная. Горки светло-лиловые с розовым оттенком. Слева они имеют две вершины, справа — три. Все они как бы повернуты из глубины к переднему плану. Их окружье, словно срезаемые верхушки проратобаны белилами, а вертикальные грани — темными штрихами.

Лики исполнены по светлому зеленоватому санкирю при помощи розовой, очень интенсивной карнации, с подрумянкой, крупными белыми бликами, штриховыми акцентами в очертках черт. У Елисея киноарный блик лежит на кончике носа. Нимбы всех трех персонажей ярко-желтые, очерченные двойной обводкой — темно-красной и белой.

Фон ярко-синий. Поля исполнены охрой в два тона. Опушь по лугу красная.

Надпись около благословляющей десницы — черная: **IC XC** (илл. с. 251).

Остальные четыре надписи исполнены белилами, уставом.



Вознесение пророка Ильи. Кипрская икона XIII в. Из церкви Св. Феодора по Атру Никосия. Музей архиепископа Макариоса

Вверху в центре, на фоне (илл. с. 250):

УГНЪНОЕ/ВОСХО|НІЕ/ПРРКА/ІЛІИ
НА/НЕБЪСА,

Около фигуры архангела

(А)МИ ИЛ
ХА Ъ,

У фигуры Ильи, по сторонам нимба:

(А)ГИ ІЛІ
УС А,
Ъ,

Над нимбом Елисея:

(А)ГИ ЕЛЪ
УСЪ СЕ

«Запятые» после некоторых слов и имен («небеса», «Михаил», «агиосъ», «Илия») имитируют греческие «концевые сигмы».

Иконография.

В средневизантийский период почитание пророка Ильи было распространено как в Константинополе, так и на периферии империи. Император Василий I Македонянин (867—886) особо чтит Илью, считая, что именно этот святой даровал ему военные успехи и победы¹. В Новой церкви (Неа), основанной

императором внутри императорского дворца, в специальной орактории хранились милоть и пояс порока Ильи, свидетельствовавшие о его вознесении². По свидетельству Добрыни Ядрейковича (Антония, архиепископа Новгородского), посетившего Константинополь около 1200 г., «...ту же во олтари Ильины милотин часть и пояса его»³. Василий I восстановил и церковь Ильи «в Петрионе», где в 1190 г. неизвестный английский путешественник видел часть милоти пророка⁴. Каждый год 20 июля, в Ильин день, император с процессией являлся в церковь Богоматери Фаросской, целовал там Евангелие и крест, а затем отправлялся в Новую церковь, в упомянутый оракторий Ильи, дабы поклониться его реликвиям⁵. Согласно Типикону Св. Софии («Великой церкви») Х в., 20 июля торжественная процессия шла из Св. Софии на Форум, а затем — в профетейон Ильи в Петрионе, после чего совершалась служба в Новой церкви⁶. В Константинополе имелись и другие Ильинские церкви, а также посвященный Илье монастырь⁷. Антоний Новгородский подчеркивает богатство и сакральную значительность Ильинских храмов и монастыря в Константинополе: «С стран же того же Троянодофила монастыре, и ту множество и мощей святых; и Ильины милотин ту часть есть; и той монастырь грады и селы и златом богачее инех всех монастырей во Цариграде»⁸. И далее: «Близъ же Плакоть есть монастырь святого пророка Ильи, и в нем церковь, и в ней мощей святых множество. И на праздник по всей церкви поставляют столы, и на них возлагают мощи святых»⁹.

В тот же период почитание пророка Ильи широко распространяется на периферии византийского мира включая относительно недавно христианизированные славянские страны. Его образ зачастую связывается с явлениями природно-космогонического характера. В основе этого явления лежат зафиксированные в 3 и 4 Книгах Царств ветхозаветные предания о пророке Илье-громовержце, способном даровать дождь и засуху, распорядиться стихиями. Подобные идеи содержатся в славянской «Похвале предивного жития Ильи Пророка», которая приписывается св. Клименту Охридскому (умер в 916 г.)¹⁰. На Руси уже в первые века после принятия христианства появляются церкви, посвященные Илье Пророку. Правда, летописное известие о храме, в котором в 944/945 г. приносили клятву дружинники князя Игоря, с трудом поддается точному истолкованию: неясно, действительно ли здесь идет речь о церкви в Киеве, в которой задолго до крещения Руси молились варяги-христиане¹¹. Уже в XI—XII вв. в Чернигове, возле мона-

уодостоверяет» См. воспроизведение: *Omont*, 1929. Pl. XIX. О смысле иконографии см.: *Грабар*, 2000. С. 131.

² *Janin*, 1953. Vol. 1. P. 374—378; *Reau*, 1956. P. 348.

³ Книга Паломник, 1899. С. 20.

⁴ *Janin*, 1953. Vol. 1. P. 144—145.

⁵ *Ibidem*. P. 143—145.

⁶ *Mateos*, 1962. Vol. 1. P. 346—347.

⁷ *Janin*, 1953. Vol. 1. P. 116—117, 145—146.

⁸ Книга Паломник, 1899. С. 25.

⁹ Там же. С. 31.

¹⁰ *Климент Охридский*, 1970. С. 700—702. О тексте см.: *Лавров*, 1901. С. 236—280.

¹¹ ПСРЛ Т. I. Стб. 52, 54 («Мы же, елико нам хрестилися есмь, вляхомся церковью святаго Ильи в сборной церкви... И ходи Игорь роте и люди его, елико погнахъ Русь; а хрестяную Русь иждиша роте в церкви святаго Ильи же естъ над Руцами, конце Пасхиче беседы и Коляре: се бо бы сборной церкви, мнози бо беша варязи хрестени...»).

¹ На миниатюре Гомилдй Григория Назизиана 880—886 г. в Парижской Национальной библиотеке (Fig. gr. 510) изображена сцена коронования императора Василия I архангелом Гавриилом. Присутствующий при этом пророк Илья подносит императору лабарум с греческим текстом: «Победу над врагами Илия

шеских пещер, существовала небольшая каменная Ильинская церковь¹². В Новгороде издавна известна Ильина улица, а под 1105 г. летопись упоминает церковь Ильи на Славне (деревянный храм выстроен в 1146 г., каменный — в 1198–1202 гг.)¹³. XII–XIII вв. — важный этап в развитии иконографии пророка Ильи. От этого времени сохранились изобразительные циклы его деяний, возможно, восходящие к исчезнувшим константинопольским прототипам¹⁴. В это же время приобретают популярность самостоятельные изображения пророка Ильи как в виде отдельной фигуры, так и в сцене «Илья пророк в пустыне». Подобные изображения встречаются во фресках¹⁵, в иконописи¹⁶, в мелкой пластике¹⁷. Поскольку эти композиции чаще всего соотносятся с рассказом 3 Книги Царств, XVII, 2–6 (ср. также 3 Цар. XIX, 8–12) о том, как находившемуся в пустыне пророку Илье приносил пищу посланный Господом ворон, они рассматривались как ветхозаветные прообразы Евхаристии, отчего в ряде случаев и размещались в алтарных зонах храмовой росписи. Распространение таких композиций в значительной степени было связано с особым вниманием богословов того времени к евхаристической тематике и к теме Воплощения Спасителя.

Сцена «Илья Пророк в пустыне» воспринималась и как идеальный образ монашества и аскетизма, напоминая о параллелизме фигур Ильи Пророка и скитавшегося в пустыне Иоанна Предтечи. Многие отшельники раннехристианской поры рассматривались как последователи Ильи на пути к совершенству¹⁸. Не случайно изображения Ильи в пустыне распространяются в конце XIV в. и позднее, отражая победу учения св. Григория Паламы и новый подъем внимания к исихазму¹⁹. В связи с интересующей нас иконографией наиболее важным является восприятие сцены «Илья в пустыне» как образа теофании, открытия, дарованного ветхозаветному пророку. Эту идею раскрывает не только соответствующий библейский текст (3 Цар. XIX, 8–12), но и иконография некоторых изображений. Так, на одной стороне двусторонней иконы конца XII в.



Голос-Солнце на колеснице. Миниатюра Худовской Псалтири. IX в. ГИМ, Худ. 129 д. л. 48 об.

¹² *Дальновост.*, 1982. Кат. 64. Большинство исследователей относит храм к XII в., с 11 в. Холостенко — к 1070-м годам, связывая его с освящением пещерного монастыря.

¹³ Новгородская первая летопись, 1950. С. 19, 27, 44, 45, 203, 214, 238, 240. Фресковый цикл в диаконике церкви монастыря Морча (Черногория) 1251–1252 гг. (см.: *Петковский*, 1986. С. 25–34. Съемы с. 226–229), псковская житийная икона «Илья Пророк в пустыне» (ГТГ) из погоста Выбуты около середины XIII в. (Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 26; о датировке см.: *Лыфичи*, 1997. С. 326–343).

¹⁴ В числе атласа церкви Спаса на Нередице в Новгороде 1199 г. (*Мясоедов*, 1925. Табл. 37–2; *Лавроваров*, 2002. Кат. 145. Илл. 23, 204); в диаконике храма монастыря Морча; в церкви Сорока Мучеников в Тырнове (Болгария) 1230 г. (*Мавродинова*, 1974. Илл. 35; *Мавродинова*, 1999. С. 176, 179. Илл. с. 178).

¹⁵ Средняя икона ГТГ из погоста Выбуты (см. *примеч. 14*); двусторонняя икона конца XII в. в Византийском музее в Кастории (см.: *Tsigaridas*, 1988. P. 315–316. Fig. 30, 31).

¹⁶ Каменная двусторонняя иконка конца XII в. (?) с изображением св. Николая и Ильи в пустыне (ГТГ). См.: *Сидоренко*, 1986. С. 135–148. Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 94.

¹⁷ Так, Афанасий Великий сравнил с Ильей Антония Великого (IV в.), св. Иероним сопоставил с Ильей Павла Фивейского (V в.) и т. д. Многочисленные примеры такого рода приводит Ф. Спасский (см.: *Spasky*, 1956. P. 219–231, esp. p. 222–223).

¹⁸ В своей работе Ф. Спасский цитирует один из текстов Григория Паламы «Иван Илья, ижешии самые совершенные божественные деяния, оперши голову на колени и сосредоточив свои дух, подпихивая над самим собой и устремившись к Господу, умел прекратити многолетнюю засуху» (*Spasky*, 1956. P. 223).

из Византийского музея в Кастории²⁰ представлен пророк Илья в пустыне, показанный в резком движении, в повороте к ворону, несущему небесный хлеб. На верхнем поле по сторонам Етимасии изображены пророки Енох и Елисей, а на боковых — апостолы Лука, Матфей, Марк и Иаков. Четвертый евангелист — Иоанн Богослов — представлен на обороте иконы. Сочетание фигур пророка и евангелистов указывает на тему ветхозаветных прообразов новозаветных событий, на уподобление проповеди апостолов деяниям величайшего пророка, что особенно важно, на параллелизм образов Ильи и Иоанна Богослова, каждый из которых был удостоен Богообщения и божественного откровения²¹.

С учетом описанной символики становится более понятным иконографический смысл сцены «Вознесение Ильи»²². В ее основе лежит текст из 4 Книги Царств (II, 9–14), повествующий о последней беседе Ильи с его учеником Елисеем и о вознесении

²⁰ См. *примеч. 15*.

²¹ О теофаническом смысле сцен деяний пророка Ильи и о прообразовательном смысле этих эпизодов, предвещавших события нового Завета, см.: *Мирошн*, 1969. С. 179–194.

²² Об иконографии пророка Ильи и сцене его вознесения см.: *Leclercq*, 1921. Col. 2670–2674; *Leclercq*, 1925. Col. 2147–2151; *Roux*, 1956. P. 347–360; *Spasky*, 1956. P. 219–232; *Wessel*, 1959. Sp. 1141–1163; *Luchessi Palli, Hoffscholte*, 1968. Sp. 609–613; *Boberg*, 1971. Sp. 118–121; *Wessel*, 1971. Sp. 90–93; *Смирнова* (в печати).



Вознесение пророка Ильи. Фреска лежачего храма Айвалас Килисе, Каппадокия. Около 913–920 гг. Прорис

пророка: «...Когда они шли и дорогою разговаривали, вдруг явилась колесница огненная и кони огненные, и разлучили их обоих, и понесся Илия в вихре на небо. Елисей же смотрел и воскликнул: отец мой, отец мой, колесница Израилева и конница его! И не видел его более. И схватил он одежды свои, и разорвал их на две части. И поднял милость Илии, упавшую с него, и пошел назад, и стал на берегу Иордана...».

Уже в раннехристианский период Вознесение Ильи наделялось христологическими параллелями и считалось прообразом грядущего спасения человеческого рода. Не случайно в ряде саркофагов IV в. Вознесение Ильи изображено рядом с Моисеем, получающим скрижали на Синае, а иногда и с Ноем, к которому слетает голубь с оливковой ветвью (ср. саркофаги в Сант Амброджо в Милане, в Лувре и в гротах Ватикана). Вместе с тем в христианской патристике очень рано появляется толкование Вознесения Ильи как прообраза Вознесения Христова²³. Передача милоти Елисею, ученику Ильи, в христианской теологии рассматривалась как образ ниспослания благодати человеческому роду. При этом западноевропейские богословы, как правило, считали передачу милоти прообразом передачи ключей апостолу Петру, а в восточной церкви господствовало восходящее к творениям Иоанна Златоуста восприятие этого события как прообраза Евхаристии²⁴. Прообразовательные толкования Вознесения Ильи стали основной популярностью этого сюжета в искусстве. Вознесение

Ильи часто изображалось на протяжении македонского и команиновского периодов, особенно в миниатюрах²⁵, но встречается и в стенописях (преимущественно в восточных регионах)²⁶. В одном случае оно представлено на серебряном процессионном кресте XI в. (Женева, Музей искусства и истории)²⁷. В дальнейшем, в XIII–XIV вв., «Вознесение Ильи» изредка фигурирует как отдельная сцена в храмовых росписях²⁸ и иногда находится вблизи погребений, ассоциируясь с темой спасения в загробной жизни²⁹. Эта композиция включается в циклы жития пророка Ильи³⁰ и помещается в стенописных монолитиях под 20 июля³¹. Житийные циклы Ильи, завершающиеся сценой его Вознесения, появляются и в иконописи³². Изображения Вознесения Ильи делятся на две разновидности. Одна из них, напоминающая миниатюры IX–XI вв., — «профильная», с диагональным движением колесницы. Другая — «фронтальная», с симметричными группами коней, близкая композициям с Гелиосом³³ (ил. с. 245) или с Вознесением Александра Македонского³⁴.

Между тем в XIII — раннем XIV в., наряду с традиционными и давно сложившимися иконографическими вариантами, в «Вознесении Ильи» возникают новые акценты и дополнительные смысловые уровни.

Причинами для новой трактовки сцены была, с одной стороны, характерная для византийской культуры XIII–XIV вв. волна интереса к ветхозаветным сюжетам как прообразам новозавет-

²³ См.: Гомилан Григорий Назанзин (Парижская Национальная библиотека, dt. 510, л. 264 об. 1880–886 гг. (*Omnia*, 1929 Pl. XLII). Христианскую топографию Козьмы Индиколова (Библиотека Ватикана, gr. 699) IX в. (*Stornajlo*, 1908 Тав. 28); Библейский патриск (Библиотека Ватикана, cod. Reg. gr. I. v. л. 302 об.) X в. (*Die Bibel*, 1988 Фол. 302.v); Христианскую топографию Козьмы Индиколова (монастырь Св. Евхаристии на Синае, cod. 1186, л. 107 об.) начала XI в. (*Galavaris*, 1995 Фиг. 61). Книгу Царств (Библиотека Ватикана, dt. 333, л. 109 об.) конца XI в. (*Lassus*, 1973 Фиг. 104 P. 83–84). Гомилан Григорий Назанзин (Афон, монастырь Св. Пантелеймона, cod. б. л. 154 об.) второй половины XI в. (*Galavaris*, 1969 Фиг. 168); несколько лицевых Псалтирей — Хлуадскую (ГИМ, Хлуд. 129 д, л. 41 об.) IX в. (*Шелкина*, 1977 Л. 41 об.); Феодоровскую (ВНИ Муз., Add. 19352) 1066 г. (*Der Nersessian* 1970. Фиг. 87 P. 30); Псалтирь Барберини (Библиотека Ватикана, Barb. dt. 372, л. 73) XI в. (*The Barberini Psalter*, 1989 P. 82. *Microchele* 2).

²⁶ Это фрески в храмах Каппадокии (Айвалас Килисе 913–920 гг. и Караболю Килисе), в север-западной части кафедрального монастыря Св. Луки в Фокиде XI в. (все три — с симметричной композицией, по типу «Вознесения Александра Македонского»), в нартексе собора Св. Софии в Орхиде XI в., в куполе грузинского храма в Халули (ныне в Турции) X–XI вв. (с диагональной композицией). См.: *Chalchidabisi-Bacharas*, 1982 P. 49–55 III, p. 18 Фиг. 3, 18.

²⁷ *Colson*, 1994 Pl. 20.b.

²⁸ Респиси Тимофеевских (Грузия) около 1200 г. (*Привалова*, 1980 С. 97. Схема 41 на с. 98); кресты собора в Анagni (Италия) около 1255 г. (*Grabar*, 1968/1, Vol. 3 Фиг. 260.b); в стенописях собора Св. Софии в Трапезунде после 1260 г.; в Зареме (Грузия) середины — третьей четверти XIV в., в притворе церкви Архангела Михаила в Леснове 1349 г. (*Габелия*, 1998 С. 189–190 Табл. LV1).

²⁹ См. о примерах см.: *Габелия*, 1998. С. 190.

³⁰ См. *Причеш. 14*.

³¹ Таковы, например, фрески церкви Св. Николая Орфанос в Фессалониках около 1310–1320 гг. (*Толчикофф*, 1896 С. 59, 191, 235. См. 2–11. Пл. 83); церковь Св. Георгия в Старо-Нагоричино 1317–1318 гг. (*Миявошич*, 1973 С. 283. Схема на с. 282; *Petkovic*, 1934 Vol. 2 Pl. II. 55); церковь Царств Пантократора в Дечанской околи 1349–1350 гг. (*Миявошич*, 1973 С. 341. Схема на с. 374).

³² Например, псковская икона из Выбута в ГТГ (см. *Причеш. 14*). Ее последнее клеймо со сценой Вознесения Ильи почти полностью утрачено.

³³ Например, миниатюра Хлуадской Псалтири IX в. (ГИМ, Хлуд. 129 д. См.: *Шелкина*, 1977 Л. 48 об.

³⁴ См.: *Demus*, 1975/1. P. 64–67 (переназано: *Demus*, 1998 Vol. 2 P. 280–282 Фиг. XXXII–1, XXXII–2).

²³ См. Поучение о Воскресении Христовом Кирилла Иерусалимского; Гомилану на Вознесение Христова Иоанна Златоуста; кондак пророку Илье Романа Сладкопевца и др. (PG. T. 33/1. Col. 857–860, T. 50. Col. 450–451; Le Saint Prophete Elie, 1992 P. 164).

²⁴ Иоанн Златоуст; Гомилан и народы Антиохийского (PG. T. 49. Col. 46).



Вознесение пророка Ильи. Рельеф каменного алтаря начала VIII в. (?). Музей г. Кайзери (Кесария), Турция. Прорис

ных событий, а с другой стороны, развитие культуры византийских провинций, впитывание местным искусством древних народных традиций, усиление роли космического начала в почитании Ильи Пророка, ассоциация его образа с мотивами древнейших, дохристианских верований.

От XIII в. сохранились два изображения Вознесения Ильи в виде отдельных икон. Одна из них — русская, новгородская икона второй половины XIII в. в собрании банка «Интеза» («Intesa Bci») в палатце Леони Монтанари в Виченце (Италия)³⁵ (илл. с. 53). Вторая — кипрская икона из церкви Св. Феодора ту Агру (сейчас в Музее архиепископа Макариоса в Никосии)³⁶ (илл. с. 244). Несмотря на то, что иконы принадлежат к двум разным иконографическим типам (первая имеет «профильную», а вторая — «фронтальную» композицию), оба памятника передают триумф и значительность великого пророка при помощи увеличения масштабов его фигуры по сравнению с Елисеем и путем ее фронтального разворота. Композиция русской иконы уже углубляется в одном из произведений византийского круга — во фреске Тимотеубани около 1200 г.³⁷ — и добавок имеет две уникальные особенности: изображение повозки в виде прямоугольной башни с тремя ярусами шевелящихся окон-бойниц и синие спирали, покрывающие фон и намекающие на стихию воздуха и облаков. Еще одна важнейшая примета русского памятника — фигура архангела Михаила, которая станет постоянным признаком русской иконографии Вознесения Ильи (см. об этом далее).

Издаваемая икона из собрания В. А. Логвиненко представляет собою новое слово в иконографии сюжета. Ее первое отличие — огромный красный ореол, окружающий колесницу вместе с фигурой Ильи. Круглая форма ореола, слегка нарушаемая вверх гребенчатыми языками пламени, не оставляет сомнения в том, что составители программы имели в виду уподобление пророка Ильи Солнцу.

Изображение Солнца, движущегося по небу на колеснице, тема «Sol invictus» как образа величия и триумфа Христа хорошо известны в раннехристианском искусстве³⁸. Уже в первые века

христианства появляются и аналогичные изображения Вознесения пророка Ильи³⁹. В основе этого уподобления лежит сходство имени пророка Ильи — «Илиас» и греческого наименования Солнца — «Гелиос»⁴⁰. С другой стороны, ветхозаветный рассказ об Илье указывает на данную ему Господом власть над стихиями, на его связь с огнем, Солнцем и грозой. Эти особенности культа и образа пророка Ильи нашли яркое отражение в письменности византийского мира в македонский период. Так, в Менологий Василия II празднование Ильи 20 июля названо «η τῆ φῶρος ἀναβάσις εἰς οὐρανὸν Ἰλλίου τοῦ προφήτου»⁴¹, т. е. «Огненное восхождение на небо Ильи пророка» — именно так именуется Вознесение Ильи в надписи на издаваемой иконе. Климент Охридский в своей «Похвале преданного жития Ильи пророка» приводит не только выражения «светозарная денница», «златозарная луче», «туменосны облак», но и «светозарное солнце»⁴².

В композициях «Вознесение Ильи» тема огня, связанного с пророком, передавалась то красным цветом коней и колесницы (примеры многочисленны), то изображением языков пламени или огненных лучей⁴³. В этом отношении наиболее выразительная сцена на своде пещерного храма Айвали Килдиссе (Каппадокия) около 913–920 гг. (илл. с. 246). Здесь колесница Ильи запряжена четверкой коней, расположенных попарно и симметрично, как в некоторых изображениях Гелиоса и Вознесения Александра Македонского. Плечи и голова пророка окружены огненным ореолом. Милоть в руке Ильи словно стоит вертикально. Если же посмотреть с другой стороны свода, то она выглядит опускающейся к Елисею, который так представлен

³⁵ Таквоа, например, фреска IV в. в катакомбах на Виа Латина в Риме. См.: *Ferrua*, 1956. P. 122; *Ferrua*, 1960. Таб. 23.

³⁶ На сходство имени указывал, например, римский поэт V в. Седулий (см.: *Piper*, 1947. Bd. 1. S. 75–77). В одной из своих гимний — О Вознесении пророка Ильи — Иоанн Златоуст отметил, что жинговские и поэты, изображая Гелиоса, обращаются к композициям с Ишеей (*Le Saint Prophete Elie*, 1992. P. 279–280).

³⁷ *Spašky*, 1956. P. 220.

³⁸ *Климент Охридский*, 1970. С. 702.

³⁹ На рельефном обрамлении раннехристианского мраморного блюда из Свейтлы (Тунис, Музей Барра) под колесницей и под конями изображены языки пламени (см.: *Leclercq*, 1925. Fig. 5622. Col. 2149–2150). В миниатюре рукописи *Secta Parallela* (Парижская Национальная библиотека, № 923, л. 268 об.) первой половины IX в. вокруг фигуры Ильи, коней и колесницы нарисованы тонкие красные линии (*Weitzmann*, 1979. P. 93. Fig. 175. Pl. XLVIII).

³⁸ *Щирнова* (в печати). Об этой иконе см. также с. 53–59.

³⁹ *Socruscleous*, 1994. Cal. 19.

⁴⁰ См. примеч. 28.

⁴¹ *См. Лавитце*, 1961. P. 331–334. В мозаике середины III в. в одном из погребений под собором Св. Петра в Риме изображен юный Христос-Гелиос на колеснице, из его нибма исходят длинные лучи (*ibidem*. Fig. 26).



Вознесение пророка Исайя. Деталь резных деревянных врат базилики Санта Сабина, Рим. V в.

Симметрично Елисею на противоположной стороне свода представлен Илья у разожженного огня, языки которого исходят от головы возносящегося пророка⁴⁴.

Огромный круглый ореол огня вокруг возносящегося Илья, как в издаваемой иконе, вероятно, впервые появился в византийском искусстве, хотя византийские примеры подобной иконографии не сохранились. Между тем для русской иконописи начиная с XIV в. такие композиции стали нормой, хотя форма ореола впоследствии могла варьироваться: иногда она напоминает бутон в разрезе, луковичу, а иногда — пламя свечи.

Второй оригинальной особенностью издаваемой иконы из частного собрания, которую мы впервые встречаем в русской же иконе второй половины XIII в. из собрания банка «Интеза» (Виченца), является изображение архангела Михаила, словно придерживающего огненный ореол и вместе с тем благоговейно подымающего руку в молитвенном жесте, наблюдая за происходящим чудом. В античных сценах с Гелиосом на колеснице нередко бывала представлена краслятая фигурка гения. Между тем в дошедших до нас композициях «Вознесение Илья» раннехристианского и ранневизантийского периода такие образы почти никогда не встречаются, если не считать клейма деревянных храмовых врат V в. в базилике Санта Сабина в Риме⁴⁵

⁴⁴ Thierry, 1965. P. 122–124. Fig. 15.

⁴⁵ Jeremias, 1980. S. 40–45. Taf. 34–37.



Вознесение пророка Исайя. Миниатюра Христианской Топографии Козьмы Индикоплова. Начало XI в. Монастырь Св. Екатерины на Синае, cod. gr. 1186. Л. 107 об.

(илл. с. 248), а также рельефа круглого каменного алтаря начала VIII (?) в в музее г. Кайзери (Кесария) в Турции (илл. с. 247). В последнем случае представлен не ангел или гений, а, скорее, юный слуга, ведущий коней в поводу⁴⁶. В более поздних византийских памятниках удалось найти лишь единичные примеры «Вознесения Илья» с маленькой фигурой летящего и указывающего путь ангела⁴⁷. Между тем, в соответствующих русских композициях буквально всегда присутствует архангел Михаил — и как вестник Господа, и, может быть, как проводник человеческих душ в загробном мире.

В западноевропейском средневековье архангелу Михаилу, по словам О. А. Добняш-Рождественской, была усвоена «исключительная роль в созиде неба и земли и борьбе светлого и темного начала в космосе и истории». Добняш-Рождественская подчеркивала, что образ архангела Михаила связан не только с воздушными переменами, с выпадением дождя и росы (отметим аналогию с почитанием пророка Илья), с произрастанием деревьев и посевов. Исследовательница отметила, что в Западной Европе святилища архангела Михаила находятся, как правило, «на горных высотах» (ср. Монте Гаргано в Италии, Мон Сен Мишель во Франции)⁴⁸. В Древней Руси с ее преимущественно равнинным пейзажем такую закономерность проследить не удается. Но в Беге Михайловских храмы были расположены на высоком берегу Днепра: Михайловский Златоверхий монастырь (1108 г.) — в некотором отдалении от обрыва над

⁴⁶ Kollwitz, 1950. S. 15–21.

⁴⁷ Росписи храма в Хаулуи X–XI вв. (сейчас на территории Турции) и цикл настенных фресок 1300–1391 гг. на апсиде ныне разрушенной церкви Архангела Михаила в селе Киприани (Сакзюй) близ Трапезунда (см.: Chatzidakis-Vacharas, 1982. P. 63; Габелуйт, 1991. С. 46–47, 86–87).

⁴⁸ Добняш-Рождественская, 1917. С. 27, 28. См. также: Кареев, 1918. С. 8–12.



Вознесение пророка Ильи, с житием. Икона конца XIV — начала XV в. Нижегородский художественный музей



Вознесение пророка Ильи (кат. № 11). В процессе реставрации

Подолом, а Вудубицкий монастырь (1070–1089 гг.) — прямо на крутом обрыве, отчето впоследствии и пострадал⁴⁹. Фигура архангела Михаила в русских композициях «Вознесение Ильи», отражает особую грань его почитания как соединителя горнего и дольного, владеющего космическими силами. Этот аспект культа, ясно ошутимый в Западной Европе, в самой Византии выступал не столь ярко, а на Руси был достаточно замечен. Отсюда оригинальность русской иконографии «Вознесения Ильи».

Примечательно, что образ Ильи также связан с темой горы, высоты, поднебесья. Некоторые храмы, посвященные пророку Ильи, находятся на вершинах гор (ср. Синай, капеллу на острове Патмос)⁵⁰. Урочище Славно в Новгороде, где стоит Ильинская церковь, в сугубо равнинном пейзаже этих мест также считается холмом.

Третья редкая особенность новооткрытой иконы — изображение пещеры и камня внутри нее, на берегу Иордана. Они напоминают о пустынножительстве Ильи, его неоднократном пребывании в пещере. В византийских композициях этот намек иногда выражен другими средствами. Например, на миниатюре

«Вознесение Ильи» из Христианской Топографии Козьмы Индикоплова начала XI в. (монастырь Св. Екатерины на Синае, cod. gr. 1186, л. 107 об.)⁵¹ представлен ворон, летящий с куском хлеба в клюве (илл. с. 248). В русском искусстве XV—XVI вв. и более позднего времени можно встретить композиции, где в нижней части изображен Илья в пустыне, а в верхней — Вознесение Ильи⁵².

Издаваемая икона из собрания В. А. Логвиненко, опираясь на относительно редкие варианты византийского наследия, вместе с памятником второй половины XIII в. из собрания банка «Интеза» стоит у истоков русской иконографии Вознесения Ильи. В обеих иконах композиция, поза и жест пророка создают интонацию триумфа, идущую от образов русской живописи XIII в. и придающую особую окраску всей иконографической концепции.

Следующее сохранившееся русское произведение на эту тему — житийная икона конца XIV — начала XV в. в Нижегородском художественном музее⁵³ (илл. с. 249), где в основной части срединка представлено Вознесение Ильи с таким же, как в публикуемой иконе, круглым «солнечным» ореолом, а в верхней

⁴⁹ См. о ней в примеч. 25.

⁵⁰ На расположение Вудубицкого монастыря по западному образцу обратил внимание Н. П. Сычев. См.: Сычев, 1928. С. 290–293.

⁵¹ Петкович, 1986. С. 30. Примеч. 99 (с. 125).

⁵² Ср., например, мозаичную икону конца XV — начала XVI в. в собрании ГРМ (Декоративно-прикладное искусство, 1996. Кат. 129. С. 401).

⁵³ Лазарев, 1983. Кат. 138; Балакин, 1999. С. 8–9, 15–23, 26, 72. Илл. 1.



Вознесение пророка Ильи (кат. № 11). Надписи в верхней части иконы

зоне изображена Богоматерь Никопецкая с двумя архангелами, воспринимающаяся как символ новозаветных событий.

Датировка и атрибуция

Крупные формы, массивные фигуры и объемные лики, пространственно переданные округлые вершины гор на иконе «Вознесение Ильи» из частного собрания находят аналогии в византийском искусстве второй половины — конца XIII в., когда византийская живопись была охвачена волной интереса к эллинизирующим, скульптурным формам, но еще не обратилась к их обобщенной и динамической трактовке, характерной для палеологовского искусства XIV в.

В типах ликов архангела Михаила и Елисея и в их многокрасочной, сочной живописи сохраняется воспоминание о таких образах, как фигуры апостола Павла и архангела из композиции «Вознесение Ильи» в церкви Свв. Апостолов в Пече (Сербия) около 1260 г.⁵⁴ (илл. с. 72). Отголоски византийского классицизма конца XIII в. звучат и в ряде других, более поздних памятников Северо-Восточной Руси, например, в «Успении» начала XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря (ср. с фресками Панселина в Протате на Афоне)⁵⁵.

Однако в «Вознесении Ильи» подчеркнуты силуэты и связь фигур, что не было свойственно в такой мере упомянутому «тяжелому стилю» византийской живописи XIII в. Деликатное соотношение всех элементов композиции между собой, акцент на общем впечатлении, а не на отдельных фигурах являются основанием для датировки иконы XIV в. Отметим также задумчивое, сосредоточенное выражение ликов в иконе, их мягкость, отличающуюся от пафоса персонажей XIII в.

Лик Ильи по своему типу схож с некоторыми образами искусства позднего XIV в. Таковы, например, росписи церкви Рождества Христова на Кладбище в Новгороде (лики старцев-пророков в барабане, лики некоторых апостолов и епископов в «Успении») и лик одного из пророков в погребшей росписи церкви Архангела Михаила на Сковородке⁵⁶. Однако это лишь «физиогномическое», внешнее сходство, вероятно, связанное с общностью эллинистических прототипов или образов из живописи конца XIII — начала XIV в.⁵⁷ Лики в иконе «Вознесение Ильи» округлые, они исполнены относительно плавно, с широ-

кими, растертыми пятнами световых бликов. Между тем лики в более поздних фресках церкви Рождества на Кладбище написаны сравнительно белгло, с острыми, отрывистыми штрихами, с короткими белдыльями («движками»), имитирующими световые блики. Различается и выражение ликов: в «Вознесении Ильи» оно отрешенное, а в новгородских фресках позднепалеологовского периода — эмоциональное и более конкретное. Лик Ильи обнаруживает сходство с изображением пророка в среднике псковской житийной иконы XIII в. «Илья Пророк в пустыне» в ГТГ (илл. с. 54), а лик архангела Михаила — с образом архангела в иконе около 1300 г. из Ярославля (кат. № 6) «Вознесение Ильи» близко к памятникам Ростова второй половины XIII в.: их объединяет еще сохраняющийся румянец ликов, любимый ростовскими мастерами голубой цвет, молочно-голубые оттенки одежд. Однако икона из частного собрания написана более тонко и сложно, чем местные памятники второй половины XIII в., и свидетельствует о новом этапе в истории иконописи Северо-Восточной Руси.

Косвенным аргументом в пользу этой локализации является частичное повторение иконографии издаваемой иконы в упомянутом памятнике из Нижегородского музея, где фигура Ильи и колесница заключены в круглый ореол. Следует учесть также стилистическое сходство между «Вознесением Ильи» и «Сшествием во ад» из двинского погоста Чухченема (кат. № 12), происходящим из региона, который находился в сфере воздействия Ростовской епархии.

Довольно пространственные надписи на иконе, согласно консультации А.А. Турилова, следует датировать в пределах последней трети XIII — первой половины XIV в. Пространство надписей — еще одно основание для датировки иконы в пределах не позже первой половины XIV в. (ср. подробные надписи в выходной миниатюре новгородской Псалтири ГИМ. Хлуд. 3 с «Явлением Христа женам мироносицам», в миниатюре Федоровского Евангелия с Иоанном и Прохором (кат. № 29) и др.).

Всяма своеобразные языковые особенности надписи не исключают создания иконы в пределах Северо-Восточной Руси (см. текст экспертизы А.А. Турилова в *Приложении 1 к кат. № 11*).

Литература

Икона не опубликована.

⁵⁴ Бурай, Тирковий, Короб, 1990. Илл. 25 (с. 53); Джурич, 2000. Цв. илл. с. 550.

⁵⁵ Смирнова, 1989. Ср.: Manuel Panselinos, 2003. Pl. 164, 165.

⁵⁶ Лафищ, 1987. Табл. 310, 314, 333, 338, 351.

⁵⁷ Ср., например, облик Иоанна Богослова на небольшой мозаичной иконке в Лавре Св. Афанасия на Афоне (Vasilopoulos, 1995. Pl. 90). В «Вознесении Ильи» еще удерживался следы той мощи и приподнятости, которые свойственны образу евангелиста Матфея в известной иконе конца XIII в. из Охрыда, тогда как в упомянутых новгородских росписях эти качества отсутствуют.

Приложение 1

А.А. Турилов

Заключение о палеографической датировке иконы «Вознесение пророка Ильи»

Надписи на иконе в палеографическом отношении представляют весьма неординарный и сложный случай ввиду отсутствия близких параллелей в русских памятниках (как в декоративном письме на иконах и в произведениях прикладного искусства, так и в строчном книжном). По общему облику письмо довольно близко надписям на свитках в руках архиереев в алтарных росписях храма в Сопочанах (Сербия) 1260-х годов; во всяком случае, среди русских памятников более близких аналогий пока не отыскивается. Сходными являются начертания «а» со срезанным верхом, широкого «е» с длинным горизонтальным язычком посередине буквы (правда, в сопочанских надписях представлен и иотированный вариант, также широкий), «к», «л», приближающееся по начерку к греческой «лямбде», уровень и расположение перекладки букв «и» и «н», наклонное написание редуцированных «ъ» и «ять». При этом в данном случае, разумеется, нет оснований обязательно говорить о прямом влиянии графики сербского памятника на русский. Речь в равной степени (и даже вероятнее) может идти о параллельных явлениях, вызванных в обоих случаях ориентацией исполнителей надписей на греческий унциал, а также, возможно, на монументальные уставные почерки каллиграфических русских рукописей (известно, что каллиграфические сербские почерки XIII в. вплоть до третьей четверти этого столетия испытывают на себе влияние русских).

Если же отвлечься от общего облика письма и обратиться к начеркам отдельных букв, то параллели им могут быть найдены в русских памятниках последней четверти XIII — первой половины XIV в., преимущественно связанных (в отношении графики надписей) с грецизирующей традицией. Таковы, например, Рязанская Коричная 1284 г. и Фелоровское Евангелие первой половины (второй четверти?) XIV в. (кат. № 29), а из памятников прикладного искусства — «тверской» мозаик конца XIII — первой половины XIV в. с изображением архангела Михаила и Николая из собрания Гос. Оружейной палаты (илл. с. 215, 297; о датировке по палеографическим данным см.: Христианские реликвии, 2000. С. 45) и датируемая тем же временем (Там же) двусторонняя каменная икона с изображением Богоматери Влочецкие и св. Николая из ГРМ (Николаева, 1983. Кат. 235 Табл. 41—3; об этих произведениях см. также: Турилов, 2002. С. 66—70).

Исходя из этого, представляется возможным датировать икону «Вознесение Ильи» по палеографическим признакам также достаточно широко: в пределах последней четверти XIII — первой трети XIV в. (отдавая в этом промежутке предпочтение скорее более поздней датировке).

Говоря о палеографических особенностях надписей на рассматриваемой иконе, невозможно обойти вниманием отдельные признаки, хрестоматийно связываемые для русской письменной традиции со «вторым южнославянским влиянием» рубежа XIV—XV в., в наиболее ярком виде проявляющиеся с начала



Благословляющая десница и надпись. Деталь иконы «Вознесение пророка Ильи» (кат. № 11)

XV в. Таковыми, на первый взгляд, выглядят: 1) употребление широкого варианта «е» вместо «е иотированного» или характерного для конца XIV в. «е якорного»; 2) написание букв с наклоном вправо (в надписи это только «ъ» и «ять»), так как со вторым южнославянским влиянием связано распространение полууставных наклонных почерков; 3) пожалуй, самое главное, — достаточно регулярное написание «i десятиричного» перед гласными («восхожд[е]ние», «Или», «Лла»); при этом, правда, слово «гигнос», где в принципе ожидалось бы аналогичное написание, дважды написано через «и».

Однако по общему облику надписи не находят близких аналогий в достаточно хорошо сохранившемся (в отличие от памятников XIII — раннего XIV в.) материале надписей на иконах начала XV в. С датировкой иконы рубежом XIV—XV вв. (и тем более началом XV в.) плохо согласуются и начертания целого ряда букв, таких как «омега» с низкой серединой, «а» и «юс малый» со срезанным верхом, «ять» с низкой петлей и невысокой мацтой.

Почерк, которым сделаны надписи, — не «гибридный» полуустав, совмещающий признаки старшего (русского) и младшего (южнославянского), а устав с элементами декоративного письма.

Первый и второй признаки без труда могут быть обнаружены (что продемонстрировано выше) уже в памятниках второй половины XIII в., связанных с грецизирующей или «югославянизирующей» традицией. Строго говоря, второй признак датиру-



Вознесение пророка Ильи (кат. № 11). В процессе реставрации. Деталь. На верхнем поле слой поволоки с надписью XVII–XVIII вв.

юцим вообще не является, поскольку наклонные начертания «ъ» и «ять» при прямых остальных буквах известны на памятниках русского искусства уже с XII в. Широко «е», восходящее к унциальному греческому, также известно с домонгольских времен. Написание «і» перед гласными также не является в данном случае беспорядочным датировочным признаком. Показателем может быть лишь пример слова «восхожде[н]ие», так как в написании имени пророка русский мастер в этом смысле лишь следует за греческим образцом. Нестандартно употребление «і» в качестве начальной буквы имени, но это также не имеет значения для датировки. Возможно, в этой орфографической особенности (как и в живописи) следует усматривать известное влияние южнославянского оригинала (хотя следует признать, что такими аналогиями для рубежа XIII–XIV вв. исследователи не располагают). Из-за ограниченного объема текста достаточно трудно судить о степени случайности (либо закономерности) названной особенности.

Надписи не дают оснований для надежной локализации памятника в восточнославянском регионе. Написание «неббса» через «ять» как будто указывает на смешение «ять»–«е», тогда как имя «Едѣсеи» через «ять»– на смешение «ять»–«и». Сочетание этих двух особенностей может, с одной стороны, указывать на новгородско-псковский регион (отмечается в берестяных грамотах), а с другой, к примеру, на Вольны.

В связи с сербскими художественными аналогиями иконы следует отметить, что все немногочисленные зафиксированные случаи русско-южнославянских культурных контактов (когда речь идет о южнославянских памятниках, попавших на Русь) второй половины – конца XIII в. относятся к Галицко-Волынскому княжеству. Таковы присылка Кормчей книги в 1262 г. болгарским деспотом (по происхождению русским князем) Иаковом-Святославом митрополиту Кириллу (бывшему печатнику галицкого князя Даниила Романовича), повторение месецеслова болгарского тырновского Евангелия 1273 г. (Загреб) в дополнении рубежа XIII–XIV вв. к Галицкому Евангелию 1144 г. и свидетельство «Житий кралей» архиепископов сербских» архиепископа Даниила о дружбе между кралем Драгутином (1276–1282) и «русским князем» Василием, в котором

следует видеть либо Василько Романовича Волынского, либо, что еще вероятнее, его сына Владимира (= Василия) Васильковича (1269–1288); во всяком случае, мнение В.А. Мошина, отождествлявшего этого «русского князя» с младшим братом Александра Невского Василием Ярославичем, не имеет под собой серьезных оснований (см.: Мошин, 1963. С. 98). Однако это обстоятельство, вероятнее всего, не может иметь решающего значения для установления места создания иконы, если только она не является непосредственной копией сербского оригинала.

Приложение 2

М. М. Наумова (Зав. сектором Гос. НИИР)

Исследование красочного слоя иконы «Огненное восхождение Ильи Пророка»

1. Синий фон – ультрамарин, азурит, вирианит, свинцовые белла.
2. Синий хитон Елисея – азурит, ультрамарин (единичные кристаллы), вирианит, свинцовые белла.
3. Зеленый гиматий Елисея – глауконит, свинцовые белла.
4. Санкирь – пылевидный глауконит, много кристаллов кальцита.
5. Грунт из-под фона – гипс.
6. Грунт с белого участка реставрационного грунта нижнего поля – гипс, крупные кристаллы карбоната.
7. Грунт с коричневого реставрационного участка нижнего поля (рядом с пробой № 6) – гипс, крупные кристаллы карбоната, желтая охра, один кристалл вирианита.

Выводы

Ультрамарин, азурит, глауконит, свинцовые белла – пигменты, характерные для средневековой живописи. Однако вирианит до настоящего времени при исследовании икон XIII–XVI вв. нам не встречался.

19.03.2003.



Вознесение пророка Ильи (кат. № 11). Рентгенограмма части иконы (под изображением архангела Михаила). Видна паволока, наклеенная поверх сучка.

Комментарий к заключению М.М. Наумовой

Согласно современным исследованиям красителей, применяемых в живописи, вирианит представляет собою натуральную краску, минерал класса фосфатов — водный состав закиси железа с формулой $\text{Fe}_2(\text{PO}_4)_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}$. Он встречается в глинах и осадочных месторождениях железных руд и имеет бытовые названия «синяя охра», «синяя железная руда» и др. В числе многих месторождений встречается в Московской, Ивановской и Ярославской областях, входивших в территорию Древней Руси (См.: *Алексеев-Алюрви*, 2000/1 С. 96; *Алексеев-Алюрви*, 2000/2 С. 96–97) З.М. Желнинская дает вирианиту следующую характеристику: «Натуральный пигмент. Применяется издавна» (*Желнинская*, 1966. С. 48–49)

Судя по впечатлению М.М. Наумовой, не встречавшей вирианит в иконах на протяжении своих многолетних исследований, по сравнению с другими синими красителями — ультрамаринном, азуритом и индиго — эта краска обнаруживается редко. Консультации опытных реставраторов помогли выявить несколько русских икон, при написании которых был использован вирианит. Правда, эти произведения относятся к Позднему Средневековью. Такова, по сообщению В.В. Филотова, большая (142,5 × 108) «строгановская» икона «Неделя всех святых» работы мастера Семена Хромого, исполненная до 1616 г. (год смерти вкладчика иконы Никиты Григорьевича Строганова) и хранящаяся в Пермской картинной галерее, инв. И-52 (Искусство строгановских мастеров, 1991. Кат. 63. Илл. с. 106). Вирианит обнаружен в живописи надвратной сени конца XVI в. в Сольвычегодском музее (*Мосунова*, 2001. С. 167. Указано А.С. Преображенским). Эта же краска применена, согласно наблюдениям А.Н. Овчинникова, в иконе «Св. Никола, с житием» начала XVIII в. из деревни Паланский погост в Карелии, хранящаяся в Музее изобразительных искусств Карелии, инв. И-83 (*Смирнова, Ямщиков*, 1974. Табл. 56).

Поскольку вирианит имеет натуральное происхождение, встречается на территории Древней Руси и известен в иконописи XVI–XVIII вв., его применение в иконе «Вознесение Ильи» не должно ставить под сомнение подлинность памятника. Дальнейшее систематическое технико-технологическое исследование русских икон XIII–XIV вв., вероятно, поможет обнаружить и другие случаи использования вирианита.

12. Сошествие во ад
 (С. 80–83. Илл. 82, 83. Табл. 25, 26)


ГТГ, инв. 17291

Первая треть XIV в.
Ростовская провинция.
 156 × 106

Происхождение. Из Никольской церкви в селе Чухченема¹ на Северной Двине близ Холмогор. Обнаружена экспедицией Наркомпроса РСФСР в 1920 г. и вывезена в Москву, в ЦГРМ. В 1934 г. передана в ГТГ.

Чухченема (с ударением на первом слоге) — одно из древнейших поселений Двинской земли, расположенное на одном из рукавов в низовьях Двины, неподалеку от Холмогор. Самое раннее упоминание этого села, в форме «Чюхчелема», относящееся к концу XIV в., содержится в Жалованной уставной грамоте Двинской земле великого князя Василия Дмитриевича (около 1397 г.)² наряду с Матюгорами, Холмогорами, Княжостровом, Ракулами, Кривым и другими селениями, откуда происходит ряд известных северных икон. В Чухченеме находился богатый Никольский монастырь, чьи купчие и духовные грамоты известны с XV в.³ В той же Чухченеме была и церковь Ильи Пророка⁴, в результате чего там в XVIII–XIX вв. образовалось два прихода — Никольский и Ильинский⁵. По сведениям В.В. Зверинского, Никольский монастырь уже существовал в XIV в., а И.У. Будовиц рассматривал его среди обителей, основанных в первой половине этого столетия⁶. В XVI в. там значатся две

¹ Утвердившееся в литературе написание «Чухчерма» не отвечает ни современному произношению, ни древней традиции, зафиксированной в многочисленных письменных источниках, где село называется «Чюхчелема», «Чухченема». На написание «Чухчерма» как на поздний вариант (из так называемой «карты Шуберта») указал В.В. Зверинский (см.: *Зверинский*, 1897. Т. 3. № 2226. С. 210).

² Акты, 1964. Т. 3. С. 21.

³ Грамоты, 1949. С. 200–206, 208–217, 241, 247–249, 255, 256.

⁴ Там же. С. 265, 266.

⁵ Краткое историческое описание, 1894. Вып. 1. С. 284–286, 287, 288.

⁶ Будовиц, 1966. С. 72, 73.

церкви — Николы Чудотворца и Стефана Первомученика. Согласно жалобе местных крестьян 1582 г., монастырь, ко времени составления этого документа пришедший в упадок, строили «прадеды и деды и отцы их...». В 1617 г. захиревшая обитель была приписана к Троице-Сергиеву монастырю⁷. Икона из ГГМ могла украшать одну из церквей Чухченемского монастыря или служить храмовым образом в неизвестной нам Воскресенской церкви. О существовании Воскресенской церкви в Чухченемском Никольском монастыре сведений нет. Но в грамотах XV в. дважды упоминается Воскресенская церковь в этом крае: одна — «на Михееве берегу», другая — недалеко от земель Михаило-Архангельского монастыря⁸.

Раскрытие. После пробной расчистки 1920 г. полное раскрытие осуществлено в 1933 г. в ЦГРМ И.И. Сусловым.

Доска хвойного дерева (сосновая?) из трех частей, с двумя торцовыми шпонками на деревянных штырях. На обороте гнезда от деревянных штырей, крепивших тыльные накладные шпонки. Ковчег, пафоса.

Сохранность. Вдоль стыка досок и вдоль трещин центральной и правой досок — большие вставки поодоль грунта, грубо томированные (на левой руке Давида, гиматии Христа, правой горке, фоне). Вставки на лице Соломона, одеждах обоих царей, изображении Сатаны и створках врат ада. На нижнем поле — утрата грунта до доски. Вся поверхность живописи сильно потерта. На приподнятых краях ячеек кракелюра — утраты. Многочисленные мелкие томировки. На щеке Христа под его правым глазом — светлый прямоугольник, возможно, являющийся следом реставрационного компресса. На некоторых участках, кажется, частично оставлена запись, например, на волосах Адама (длинная прядь, спадающая с уха).

Описание.

В центре представлен Христос, чуть склонившийся и шагающий вправо.левой рукой он держит большой коричневый шестиконечный крест, правой берет за запястье встающего из гробницы Адама. Христос одет в голубой хитон с темными притенениями и коричневый гиматий. На кистях его рук и ступнях — крупные черные стигматы. Под ногами Христа, в черной пещере изображен связанный и поверженный Сатана, а под ним — скрещенные створки поверженных врат ада.

По сторонам Христа, на фоне симметричных горок с мягкими очертаниями уступов, размещены фигуры праотцев и пророков. Слева, на фоне розовой горки, на первом плане — стоящие рядом Давид и Соломон. Они простирают согнутые в локтях руки в сторону Христа, причем жест Соломона напоминает жест акламации (левая рука поднята вертикально), а жест Давида — жест адорации (обе кисти рук протянуты почти горизонтально). Оба одеты в царскую одежду типа дивитисия с широкими охряными оплечьями, окаймляемыми вдоль вертикального разреза и на подоле и с такими же поясами; на плечевой части руки Соломона виден обруч. Все окаймления и оплечья украшены жемчугами и камнями. На головах царей — зубчатые («городчатые») короны, на ногах — узкие красные сапожки.

Над Давидом и Соломоном представлен видный лысый до пояса Иоанн Предтеча.левой рукой он придерживает длинный и тонкий

посох отшельника, завершающийся крестом, основание которого напоминает «процветший» крест. Предтеча одет в голубую милоть и коричневый гиматий.

В правой части композиции, на фоне оливково-желтой горки также находятся три фигуры. На первом плане изображен старец Адам, привстающий с колен, в синем хитоне и розовом гиматии. Над ним — Ева в красном мафории, которым покрыты ее простертые к Христу руки. Над Евой представлен Авель в коричневых шурах. В левой руке он держит длинный тонкий пастушеский посох с загнутым концом. Правая ладонь простерта к Христу в жесте адорации.

Саркофаги розоватого и желтого цвета; их грани отмечены растертыми белилами. Внутренняя часть саркофагов не изображена: кажется, что они покрыты плоскими верхними крышками, на которых стоят Давид, Соломон и Адам. Каждый саркофаг внизу имеет аркаду, состоящую из арок, которые покоятся на широких синих постаментах с граничными базами.

В черной пещере белилами изображены замки, ключи и другие детали разрушенных врат.

Фон голубой; его жидкая краска с грубо растертым пигментом наложена широкими мазками, направление которых хорошо различимо. Из-под мазков просвечивает желтоватый грунт.

Вверху в центре, у самого верхнего поля изображен сегмент неба, выполненный более интенсивным, чем фон, синим цветом. Нимбы Христа, Иоанна Предтечи, Давида и Соломона — желтые, обведенные графией. На нимбе Христа двойными красными линиями обозначено перекрестье. В каждой ветви перекрестья — орнамент в виде пяти ручковок, которые своим расположением словно имитируют драгоценные камни. Адам, Ева и Авель представлены без нимбов. Тем самым прародители и Авель противопоставлены группе с Предтечей и двумя царями-пророками. Поля ярко-желтые. Рамка по луге красная.

Лики написаны по темному, холодно-коричневому оттенку санкирию, оставленному открытым в теневых частях в виде больших участков. Карнация исполнена почти белилами (может быть, очень слабо подвеченными охрой), которые положены широкими участками; в полутенях охры карнация сделан более тонким, так что из-под него слегка просвечивает санкирь, создавая ощущение моделировки объема.

На фоне помещены надписи крупными черными буквами, стилизованным, провинциального типа уставом, с лигатурами, выносными надстрочными буквами и титлами:

$\overset{\text{С}}{\text{I}} \text{СКРНИЕ}$
 $\overset{\text{Д}}{\text{Г}} \text{А} / \overset{\text{С}}{\text{НАШЕГО}} / \overset{\text{С}}{\text{И}} \text{С} / \overset{\text{С}}{\text{Х}} \text{А}$
 $\overset{\text{С}}{\text{И}} \text{С} \text{С}$

Иконография.

Иконография Сошествия во ад⁹ интенсивно развивалась в византийском искусстве XI в. и особенно во второй половине столетия

⁹ Об иконографии Сошествия во ад см.: Покровский, 1892 (географско; М., 2001) С. 398–425; *Авентинер*, 1961: Вд 3 С. 232–249; RBK: Вд 1 Sp 142–148 (автор текста E. Lucchesi Palli); LCI: Вд 1 Sp 201–218 (автор текста P. Wilhelm); Вд 2 Sp. 322–331 (автор текста E. Lucchesi Palli); Schiller, 1971 С. 41–56; *Karltson*, 1986. Из отдельных публикаций см.: *Gouma-Peterson*, 1984–1985 P. 48–61.

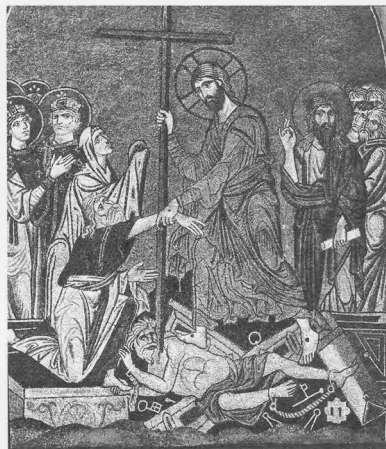
⁷ Заверский, 1897 Т. 3. С. 211.

⁸ Грамоты, 1949 С. 207, 258, 259.

в связи с эволюцией богослужения и формированием изобразительного цикла евангельских сцен. Если в мозаике монастыря Сносис Лукас в Фокиде (Греция) первой половины XI в. по сторонам Христа изображены только Адам, Ева, Давид и Соломон, то в композициях второй половины XI в. состав персонажей расширяется. В миниатюре Евангелия апракос из монастыря Дионисиу на Афоне (cod. 587 m) второй половины — конца XI в.¹⁰ уже присутствуют Абель, Иоанн Предтеча и другие праведники. Сходное иконографическое решение, но с некоторыми отличиями от композиции афонского Евангелия, содержится в мозаике церкви Успения в Дафнии около 1100 г. (илл. с. 255).

В средневизантийский период складывается четкая формула иконографии Сошествия во ад: по одну сторону от Христа изображаются прародители Адам и Ева вместе с праведным Авелем, по другую — ветхозаветные пророки Давид и Соломон в царских одеяниях, а рядом с ними — Иоанн Предтеча, символизирующий соединение Ветхого и Нового Заветов. Один из первых примеров такой схемы — миниатюра Евангелия апракос 1120-х годов в скевофилаконе Лавры Св. Афанасия на Афоне¹¹. Именно эта иконография получает распространение в русской иконописи XIII в. (ср. новгородскую икону в собрании банка «Интеза», палашо Леони Монтанари в Венеции)¹². Характерной особенностью подобных симметричных композиций является неодинаковое построение групп из трех персонажей, представленных по сторонам от Христа. Фигуры прародителей Адама и Евы вместе с Авелем располагаются «лесенкой», тогда как фигуры другой группы словно образуют треугольник: Давид и Соломон изображены фронтально, рядом друг с другом, а над ними возвышается фигура Иоанна Предтечи.

В иконе из ГТГ воспроизводится та разнородность иконографии Сошествия во ад, где Спаситель представлен не фронтально, а в трехчетвертном ракурсе, шагающим по створкам поверженных врат, попирая фигуру Сатаны. Держа за руку Адама, Христос слегка склоняется к прародителю, благодаря чему в таких композициях с особой тонкостью передается внутренняя связь двух фигур. Изображение Христа, склонившегося к Адаму, характерно для одного из иконографических типов «Сошествия во ад» в византийском искусстве («первого», по классификации А. Карцонис), который известен еще в доиконоборческое время, например, в росписи храма Санта Мария Антиква в Риме¹³. В XII в. он встречается довольно часто, причем именно в сочетании с пятью фигурами, дополнившими центральную группу со Спасителем и Адамом, — например, в миниатюре Гомиллий Григория Назианзина 1136–1155 гг. (монастырь Св. Екатерины на Синае, cod. gr. 339)¹⁴. Несмотря на ракурс и движение фигуры Христа, этот вариант «Сошествия во ад» сохраняет симметричную композицию с тремя фигурами по обеим сторонам от Христа. Поскольку



Сошествие во ад. Мозаика церкви Успения в Дафнии, Греция. Около 1100 г.

в XII в. и позже Христос чаще всего был представлен шагающим (право от зрителя), то в этом иконографическом варианте группу прародителей изображали в правой части сцены, ибо именно к ним направляется Спаситель.

В искусстве XIII в. описанный вариант «Сошествия во ад» используется особенно интенсивно¹⁵. Ближайшая иконографическая аналогия памятнику из Чухченеми в русской живописи — икона из Введенской церкви в Тихвине (Новгородский музей) первой половины XIV в.¹⁶ (илл. с. 256).

Изображения стигматов на руках и ногах Спасителя встречаются во многих византийских композициях «Сошествие во ад» XI–XIII вв. Эта особенность сохраняется и в некоторых русских произведениях XIV в., в том числе в упомянутой иконе из Тихвина и в издаваемом памятнике.

В иконе из Чухченеми необычно изображение саркофагов, которые выглядят не как ящики, а как своего рода постаменты для фигур праведников, имеют плоские крышки и украшены аркадами.

«Городчатые» венцы Давида и Соломона находят частичную аналогию в венце царя Давида на миниатюре новгородской Псалтири второй четверти XIV в. (ГИМ, Хлуд. 3)¹⁷.

¹⁰ При этом продолжает существовать и другая иконографическая разновидность сцены с фронтальным изображением Христа в триумфальной позе, с поднятым крестом.

¹¹ См. Смирнова, 1976/2 Кат. 8. Э. А. Гордиенко относит эту икону к концу XIII в. ¹² Ророва, 1975. Fig. 27. Датировка этой Псалтири «концом первой трети — второй четвертью XIV в.» принадлежит А.А. Турилову. См.: Турилов, 2002. С. 68–69.

¹⁰ Pelekanidis, *Christou, Mavropoulou-Tsoumi, Kadas*, 1973. Vol. 1. Pl. 190; Galavaris, 1995. Fig. 71. Об отказе от датировки рукописи 1059 г. и возможности ее создания около 1070–1100 гг. см.: Dolezal, 1996/1. P. 55, 59; Dolezal, 1996/2. P. 65.

¹¹ Pelekanidis, *Christou, Mavropoulou-Tsoumi, Kadas, Katsarou*, 1979. Vol. 3. Pl. 6; Galavaris, 1995. Fig. 119. Ср. также византийскую икону-модевик XII в., выполненную в технике перегородчатой эмалы, в Гос. Оружейной палате Московского Кремля (Христианские реликвии, 2000. Кат. 4).

¹² См.: Смирнова, 1998/3. С. 264–269. Об этой иконе см. также в настоящем издании: Илл. на с. 52. Илл.сх. 96 (с. 52).

¹³ Kartsonis, 1986. P. 8. Fig. 14 v.

¹⁴ Weitzmann, *Galavaris*, 1990. Vol. 1. Pl. 473.



Сошествие во ад. Новгородская икона конца XIII — первой половины XIV в. Из Введенской церкви в Тихозе. Новгородский музей

Датировка и атрибуция.

В одном из первых печатных упоминаний об иконе из Чучене-мы, принадлежащем Ю А. Олсуфьеву¹⁸, этому произведению не было дано никаких определений. Исследователем рассматривалась лишь использованная иконописцем форма подглазной тени (в частности, на лице Христа), не замкнутая, а открытая, «идущая из-под внутреннего угла глаза и суживающаяся по мере удаления от угла». Аналогичный мотив был зафиксирован в миниатюрах тверской Хроники Георгия Амартола (РГБ, ф. 173, Фунд., № 100), в византийской иконе «Анна с Марией» XIV в. из собрания Сергиев-Посадского музея и в других произведениях. Однако годом позже А. И. Некрасов указал на то, что «Сошествие во ад» считается «некоторыми исследователями южнославянским памятником», и присоединился к этому мнению, приводя в качестве аргументов «относительную плотность письма и противоположение в ликах глубоких теней светлым и широким плоскостям лба, щек, подбородка»¹⁹. При этом он рассматривал икону в рамках новгородской провинциальной культуры со «своими репрезентатизма и примитива»²⁰ и отметил, что «в Новгородской области пользовались успехом архазизирующие привозные иконы», к которым явно относил «Сошествие во ад».

В обсуждении атрибуции иконы были вовлечены и палеографы. Еще в 1931 г. Н. М. Каринский, вероятно, по просьбе историков

искусства, произвел экспертизу надписи на памятнике, придя к выводу о ее русском происхождении²⁰. В свою очередь, Н. П. Попов настаивал на связи произведения с «юго-западной» культурой XIII в.²¹ М. В. Щепкина увидела в надписи «южнославянские особенности» и приписала ее болгарскому мастеру²². Точку зрения М. В. Щепкина разделил В. Н. Лазарев²³.

Это же предположение было повторено в каталоге икон ГТГ 1963 г. Н. Е. Мневой²⁴, которая датировала икону XIV в. и отнесла ее к «южнославянским письмам» со знаком вопроса. С некоторыми вариациями это определение присутствует в каталоге выставки 1991 г. («Балканский мастер?»)²⁵ и в новом издании каталога ГТГ («Балканы?»)²⁶. Под воздействием позиции русских исследователей с этой атрибуцией стали соглашаться и некоторые зарубежные ученые: М. Хадзидакис устно высказал мнение о возможности написания иконы македонским художником конца XIII — начала XIV в. (но ни разу не упомянул икону в своих публикациях), а А. Чилингиров прислал памятник тырновской школе второй половины XIII в.²⁷ Многочисленные специалисты из Сербии, Болгарии, Македонии и Греции, знакомившиеся с собранием ГТГ в 1990 — начале 2000-х годов, не отнесли «Сошествие во ад» к искусству своих регионов.

Мнение о русском происхождении иконы, принятое в данной книге, высказывалось Э. С. Смирновой и Г. В. Поповым²⁸. Против южнославянского или «балканского» происхождения памятника говорит прежде всего то, что искусство этих регионов было гораздо более тесно связано с собственно византийской художественной традицией, чем «Сошествие во ад». Это касается и живописи Македонии или Сербии, и искусства тырновской школы²⁹, которые не имеют общих черт с иконой из Чученемы. Не случайно она была отнесена к искусству Болгарии лишь в популярной книжке болгарского исследователя А. Чилингирова: при всей заманчивости такой атрибуции для обогащения фонда сохранившихся болгарских памятников, в фундаментальных работах икона никогда не рассматривалась в контексте культуры Болгарии³⁰.

В двух изданиях каталога ГТГ (1963 и 1995 гг.)³¹ обнаружение «Сошествия во ад» в далеком северном селе объясняется тем, что она могла поступить туда из Троице-Сергиева монастыря, к которому в 1617 г. был прислан Чученецкий монастырь. Неясно, однако, откуда эта икона могла попасть в сам Троице-Сергиев монастырь, который был основан позже времени ее создания. Такие крупные иконы, типа храмовых, как правило, не перемещались на далекие расстояния, и

¹⁸ ОР ГТГ, ф. 67, д. 71.

¹⁹ Там же.

²⁰ Собственно в кн.: Лазарев, 1947/1, С. 92.

²¹ Там же, С. 92; Лазарев, 1954, С. 214.

²² Антонова, Мнев, 1963, Т. 1, Кат. 336, С. 379–380.

²³ Византия, Балканы, Русь, 1991, С. 207–208.

²⁴ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995, Кат. 84, С. 178–179.

²⁵ Chilingirov, 1978, С. 69.

²⁶ Смирнова, 1976/2, С. 147, 182; Попов, 1979, С. 248; Смирнова, 1998/1, С. 269.

²⁷ Божков, 1985, С. 59–118.

²⁸ Икона не упоминается в исследованиях ведущих историков болгарского средневекового искусства — Л. Мавродинной, Л. Прашкова и Е. Бакаловой; нет ее и в сводной работе об иконах Болгарии (Паскалева, 1981), а также в своде икон Югославии (Душич, 1961).

²⁹ Антонова, Мнев, 1963, Т. 1, Кат. 336; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995, Кат. 84.

¹⁸ Олсуфьев, 1936, № 2, С. 43.

¹⁹ Некрасов, 1937, С. 164–165.

Палеографический анализ, специально произведенный М. Г. Гальченко с учетом современных знаний о древнерусской и южнославянской письменности, привел исследовательницу к заключению о чисто русском характере надписи на иконе (см. Приложение). Аналогичной позиции придерживается А. А. Турилов (устные консультации).

В пользу русского происхождения «Сошествия во ад» говорит прежде всего образный строй иконы, открытость эмоционального мира, сердечность в выражении лиц. Это произведение провинциального уровня; в нем проявляется сильное упрощение византийских прототипов и трогательность, душевность патриархальной среды русской провинции.

Ряд признаков указывает на принадлежность «Сошествия во ад» к живописи Ростова. Это, например, синий фон, подобный фонам икон «Богоматерь Умиление (Страстная)» (кат. № 2), «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга (кат. № 5). Он известен и в провинциальных иконах, восходящих к ростовской традиции («Спас Нерукотворный» из села Новое; см. кат. № 22). Желтые поля с красной рамкой по лузге образуют цветное сочетание, встречающееся во многих ростовских иконах: ср. икону «Св. Евстафий и Фекла» (кат. № 4); икону «Богоматерь Умиление (Страстная)» (кат. № 2); изображение Спасителя в сегменте неба — вставку XV в. на иконе XIII в. «Апостолы Петр и Павел» (ГРМ) из Белоозера — города, на который большое влияние оказывала культура Ростова³². Наиболее показательное употребление холодного розового цвета (левая горка, гиматий Адама) — оттенка, похожего на те, что были использованы в «Богоматери Умиление на престоле» («Толгской Первой») конца XIII — начала XIV в. (кат. № 3) и в «Богоматери Умиление» («Толгской Третьей») первой половины XIV в. (кат. № 19). Особенно близкое сочетание цветов — розовое с голубым — обнаруживается на одеждах св. Николая в среднеиконы «Св. Никола, с житием» конца XIV — начала XV в. из погоста Большие Соли (ГРМ)³³. Эти сопоставления встречаются и в других иконах ростовского происхождения.

Косвенным аргументом в пользу ростовского происхождения иконы из Чухченемы может служить произведение той же иконографии — икона второй половины XIV в. из Михаило-Архангельского монастыря в Архангельске (ГИМ)³⁴, т. е. из региона, находившегося под ростовским влиянием. На этой иконе также изображен склоненный к Адаму Христос, а слева и справа от него — по три фигуры праведников (илл. с. 257). В Двинской земле помимо издревле существовавших новгородских владений и наряду с собственностью местных двинских бояр издавна имелись владения Ростова, в частности, ростовских князей; при этом «владения новгородцев и ростовцев лежали чересполосно»³⁵. Так называемый «Второй список Двинских земель», составленный в Москве в XV в., указывая прежних владельцев, перечисляет земли, ранее принадлежавшие князьям из ростовского княжеского дома. В число этих территорий входит и район Чухченемы. Генеалогические и другие исследования указывают на то, что ростовские князья владели собственностью в Двинской земле не позже чем в XIV в., а может



Сошествие во ад. Икона второй половины XIV в. Из Михаило-Архангельского монастыря в устье Северной Двины. ГИМ

быть и ранее³⁶. О роли Ростова и его культуры в Двинской земле см. также с. 132—139.

Очень светлая карнация, использованная в «Сошествии во ад», необычна для большинства ростовских икон, где преобладают румяные и скорее смуглые лица. Но как раз в начале XIV в. в некоторых памятниках ростовской традиции появляются и подчеркнута бледные, бескровные лица с серыми тенями. Такова, например, «Богоматерь Умиление Поддубенская» первой трети XIV в. (кат. № 13), а в несколько более позднее время — «Св. Никола», вероятно, второй половины XIV в., поступивший в ГТГ из Ярославского музея³⁷. Карнация подобного типа более характерна для памятников Твери: она известна, в частности, в миниатюрах Хроники Георгия Амартола (РГБ) конца XIII — начала XIV в., в иконе XIV в. «Спас Вседержитель» из собрания А. И. Анисимова (ГТГ)³⁸. Такое вохрение могло использоваться и в какой-то не дошедшей до нас группе ростовских произведений. Г. В. Попов не исключает связи иконы из Чухченемы с провинциальным

³² Отмечено В. И. Антоновой.

³³ [Розонова], 1970. Табл. 20.

³⁴ Кызласова, 1988. Табл. 89.

³⁵ Насонов, 1951. С. 189.

³⁶ Зарубин, 1970. С. 182—187; Янин, 1982. С. 189—215; Кучкин, 1984. С. 276—278; Шаров, 1990; Шаров (в печати).

³⁷ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 42 (датирована первой половиной XIV в.). См. также Предисловие к каталогу, с. 172.

³⁸ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 55.

искусством Твери³⁹. Однако, на наш взгляд, с учетом данных стиля и происхождения памятника гипотеза о его принадлежности к искусству Твери неправдоподобна. Очень светлые, телесного тона лики с широкими белыми высветлениями хорошо известны в византийских стенописях XIII в. Этот прием через посредство множества промежуточных звеньев мог отразиться в провинциальной русской иконописи.

Несмотря на архаическую застылость фигур, в стиле «Сошествия во ад» очевидны новые признаки, появляющиеся в русской живописи XIV в. Фигуры не столь прочно связаны с фоном, как в русских произведениях XIII в., они сравнительно автономны и в меньшей степени, чем прежде, зависят от строгой композиционной структуры. В некоторых фигурах ощущается тяжесть и округлость (например, в изображении Адама). Головы выглядят шарообразными (особенно у Евы и Авеля), их объемность подчеркнута широкими тенями. Разумеется, легко убедиться, что традиция русской живописи второй половины XIII в. цепко держала мастера этой иконы. Отсюда архаизм и симметрия композиции, одинаковые плоские фигуры Давида и Соломона. Однако до иконописца какими-то путями дошли веяния византийского стиля конца XIII в., подобные тем, что отразились в иконе «Вознесение пророка Ильи» из собрания В.А. Логвиненко (*кат. № 11*). Изображение старца Адама одновременно напоминает фигуру пророка Ильи в середине псковской иконы XIII в. «Пророк Илья в пустыне» из села Выбуты (ГТГ)⁴⁰ и изображение того же Ильи в упомянутой иконе из собрания Логвиненко. С новыми впечатлениями в «Сошествии во ад» связано более свободное понимание формы, выразительность гибких рук с тонкими запястьями, стремление усложнить рисунок складок, а главное — передача общего настроения, внутренних взаимоотношений персонажей.

Стилистические наблюдения соответствуют данным палеографии. А.А. Турилов допускает возможность создания иконы в конце XIII в., но М.Г. Гальченко считала более осторожным отнести икону к XIV в. Весь комплекс признаков побуждает датировать икону приблизительно первой третью XIV в.

Выставка.

Выставка памятников древнерусской иконописи. Москва, 1926 г. Выставка икон в честь IV Международного съезда славистов. Москва, 1958 г.

Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. К XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, ГТГ, 1991 г.

Литература

[Коваленская], 1931 С. 43; *Олсуфьев*, 1936. № 2 С. 43; *Некрасов*, 1937. С. 165–166. Илл. 108 (с. 168); *Лазарев*, 1947/1. С. 92; *Лазарев*, 1954 С. 214; *Антонова, Мнева*, 1963 Т. 1. Кат. 336. Илл. 241; *Смирнова*, 1976/2 С. 147, 182; *Chilingirov*, 1978. S. 69. Abb. 98, 99; *Попов*, 1979 С. 248; Византия. Балканы. Русь, 1991. Кат. 6; *Осташенко*, 1991. С. 43; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 84; *Смирнова*, 1998/1. С. 269; *Гальченко*, 2001/2. С. 477–478.

Приложение

М.Г. Гальченко

Палеографическая экспертиза надписей на иконе «Воскресение — Сошествие во ад»¹

По характеру почерка эти надписи сопоставимы с уставными почерками древнерусских рукописей. В некоторых аспектах надписи рассматриваемой иконы ближе не к строчному письму, а к заголовкам рукописей (с заголовками надписи рассматриваемой иконы сближает наличие штабмовой лигатуры «н» — «и» — «е» (с йотированным «е»), а также наличие декоративных вертикальных штрихов на перекладинах букв «и», «и»). Следует подчеркнуть, что общий характер почерка и начертания отдельных букв надписи типичны именно для древнерусской письменности XIV в. и не обнаруживают сходства с южнославянским письмом. Начертания букв «и», «и» довольно архаичны: косая перекладина «и» опускается почти до самого низа правой мачты, горизонтальная перекладина «и» расположена на уровне середины высоты буквы. Подобные начертания указанных букв сохраняются в надписях на иконах в течение более длительного времени, чем в рукописях (где подобные начертания встречаются, как правило, не позднее XIII в.). Проведенное нами исследование надписей на древнерусских иконах показало, что архаические варианты начертаний указанных букв сохраняются в надписях на иконах в течение всего XIV в. (см.: *Гальченко*, 1997. С. 21–22). Единственным датирующим признаком в кратких надписях данной иконы является начертание «е» (йотированного «е») с перекладиной, расположенной на уровне верхней трети высоты буквы. Подобные начертания появляются в древнерусских рукописях с конца XIII — начала XIV в., однако в надписях на иконах начертания букв с заметно поднятыми перекладинами отмечались нами обычно с середины — второй половины XIV в. Впрочем, недостаточное количество сопоставительного материала (как известно, икон XIV в., особенно раннего, с аутентичными и достаточно хорошо сохранившимися надписями очень мало) не позволяет нам предложить узкую датировку надписи на иконе Воскресения. По-видимому, надписи были выполнены не раньше XIV в. Начертания остальных букв не противоречат указанной датировке.

Следует отметить наличие в надписи данной иконы особой формы декоративных знаков титла, практически не встречающихся в рукописях. Подобные знаки титла, украшенные завитками (хотя и далеко не идентичные по рисунку), имеются в надписях иконы «Спас Вседержитель» XIV в. из погоста Вазены (Гос. Эрмитаж; *кат. № 14*). Наличие особых «фигурных» знаков титла, по-видимому, является характерной особенностью надписей на иконах.

³⁹ См. примеч. 28.

⁴⁰ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 26; *Лифшиц*, 1997. С. 326–343; *Реформатская*, 1997. С. 344–355.

¹ Текст издан в книге: *Гальченко*, 2001/1. С. 477–478. Публикуется по авторской рукописи, датированной 26 марта 1998 г.

13. Богоматерь Умилище Подкубенская
(С. 83, 84. Илл. с. 85. Табл. 27)



Вологодский музей, инв. 7847/6465 Д
Первая треть XIV в.
Ростовская провинция
147 × 100,5

Происхождение. Из Воскресенской «Подкубенской» церкви на окраине села Кубенское на берегу Кубенского озера, бывшего Вологодского уезда, в 30 км от Вологды¹. Икона находилась в местном ряду храма, но в 1838 г. при изготовлении нового иконостаса из-за ветхости и неподходящих размеров была перенесена в амбар². Прославилась как чудотворная в 1841 г. в связи с исцелением крестьянки, после чего помещена в киоте трапезной, сначала в теплом нижнем храме, а затем в холодном верхнем. Была взята на учет в 1921 г. экспедицией Наркомпроса³. 22 сентября 1928 г. обследована и вновь взята на учет заведующим Художественным отделом Вологодского музея И. В. Федышиным, а 22 апреля 1929 г. доставлена в Вологду и передана в Вологодский музей⁴.

По сведениям, собранным Г. И. Вздорновым⁵, каменная Воскресенская церковь, из которой была вывезена икона, построена в 1762 г. На этом месте в 1584 г. стоял деревянный храм⁶, рядом с которым, по преданию, находилась «заезжая изба» Ивана Грозного, где царь останавливался по пути в Кирилло-Белозерский монастырь в 1553, 1565, 1567 и 1569 гг.⁷

Как удалось установить Н. Н. Померанцеву в 1921 г., местное предание сообщает о происхождении иконы из Спасо-Каменного монастыря на Кубенском озере⁸.

Раскрытие. Пробная расчистка на изображении лика Христа сделана А. И. Брягиным в селе Кубенское в 1928 г. В 1929–1930 гг. икона раскрывалась тем же реставратором в Вологодском музее. В сентябре 1932 г. Ю. А. Олсуфьев писал о ней как о «частично раскрытой»⁹.

В 1962 г. икону привезли в Москву в ГЦХРМ для полного раскрытия. К этому времени были расчищены головы Богоматери и Христа, ручки младенца, частично руки Богоматери, одежды и правая ножка Христа. После раскрытия подтвердилось предположение, что на обеих боковых досках находится лишь живопись XVI в. В результате эти доски были удалены (ныне хранятся в фондах музея) и заменены новыми, что, как считалось, должно способствовать получению более полного художественного впечатления от древнейшей живописи на средних досках¹⁰. Эта операция сделала невозможным восприятие первоначальной композиции иконы, которую повторяла более поздняя живопись боковых досок, ценная еще и тем, что отражала историческую жизнь памятника.

Первоначальная живопись на центральных досках была раскрыта в 1962–1974 гг. в ГЦХРМ А. Н. Овчинниковым. Доска состояла из четырех частей. Две крайние части, выполненные из сосны, в XVI в. заменили поврежденные доски оригинала (илл. с. 261). При реставрации 1970-х годов эти части были отделены от древнейшего фрагмента иконы и заменены новыми, без живописи. Древнейшая, средняя часть иконы состоит, в свою очередь, из двух частей — липовой и сосновой. На торцах древних досок остатки деревянных гвоздей от утраченных торцовых шпонок. Следы от накладных тыловых шпонок. Ковчег Павловока. Две поздние врезные шпоники.

Сохранность. Первоначальная живопись сохранилась только в средней трети иконы, состоящей из двух досок неравной ширины. В центре этого участка, от протянутой левой ручки младенца и почти до низа, красочный слой стерт широкой полосою почти до самого грунта, включая кисть руки и рукав Богоматери. Над головой Богоматери осталась узкая полоска нимба, а выше весь грунт вырезан до доски. Внизу сохранена вставка живописи и грунта XVI в. На мафорию Богоматери, накинутаю на голову, оставлены участки записи. Живопись потерта, особенно в тенях, и слегка тонирована.

Описание. Богоматерь изображена по пояс, чуть склоненной вправо (от зрителя). Младенец полусидит на ее левой руке. Суля по положению его правой ножки, ступня которой поднята и обращена подошвой к зрителю, он именно полусидит, а не стоит. Положение левой ножки младенца неясно, так как на эту деталь приходится большая утрата в центре композиции. Позу Христа можно уточнить по иконографическим аналогиям (см. «Иконография»). Богоматерь правой рукой придерживает младенца около колен, а левой — за спину (сохранились концы ее пальцев).

Христос обеими руками берется за кайму мафорию Богоматери. Подбородком и щекой он прикасается к ее щеке. Мафорию Богоматери турпурно-лиловый с золотой каймой, чепец и хитон светло-голубые. На мафории, надо лбом — остатки золотой розетки-звезды. Христос одет в белую рубашечку с золотыми полосами на плече, напоминающими клав, и с орнаментом

¹ Лебедев, 1896 С. 273–276; Вздорнов, 1977 С. 192

² Рыбачков, 1995 Табл. 133–134

³ VII Выставка, 1975 С. 193, примеч. (автор текста Н. Н. Померанцев)

⁴ Вологодский музей-заповедник, 1928–1929

⁵ Вздорнов, 1977 С. 199

⁶ Лебедев, 1896 С. 274

⁷ Непелин, 1916 С. 182

⁸ См. примеч. 3.

⁹ ОР ГТГ. Ф. 67 Д. 446 С. 1, под № 1 (см.: Вздорнов, 1977 С. 194)

¹⁰ Овчинников, 1976 С. 24, 25; Вздорнов, 1977 С. 194

в виде красных и черных крестиков и ромбов Гиматий Христа золотисто-охристый.

Лики исполнены очень рельефно, по коричневато-серому основному тону, оставленному открытым в тенях и местами слегка усиленному Карнация светло-серого оттенка, с большим количеством белид. Очертания глаз и бровей подчеркнуты коричневыми контурами.

Нимбы светлые. На нимбе Христа перекрестие обозначено красными полосами и орнаментом в виде красных точек, расположенных ромбом. Буквы на нимбе (если они были) не сохранились. Внизу по луге остался фрагмент красной опуши. Цвет древнего фона не устанавливается.

Иконография.

Произведение принадлежит к одному из вариантов типа Богоматери Умиление, иконография которого в русском искусстве XIII—XIV вв. весьма разнообразна. В слое поновления икона из Подкубской церкви имела надпись, в которой была названа «Богоматерью Толгскою»¹¹. Однако от типа Толгской иконы Вологодского музея отличаются прежде всего поза и положение ног младенца — правая ножка приподнята и повернута подошвой к зрителю, — а также положение его рук. Христос обеими руками берется за кайму мафория Богоматери у шеи, как бы держась за нее и, вместе с тем, стремясь чуть приоткрыть плащ Богоматери.

Этот иконографический извод, по всей вероятности, имеет византийское происхождение, хотя среди византийских произведений не удается найти изображение, которое совпадало бы с русской иконой во всех деталях. Неполную аналогию публикуем памятнику составляет известная фреска в параклессиие монастыря Хора (Хакрие Джамии) в Константинополе (около 1320 г.), расположенная на южной стене вмя, рядом с «Воскресением — Сошествием во ад» в конхе апсиды¹². Богоматерь, изображенная в рост, обращена влево (в отличие от иконы «Богоматери Умиление Подкубская»). Склонив голову, она обеими руками поддерживает младенца, прильнувшего щекой к ее щеке. Христос одной рукой сжимает складку мафория близ ворота Богоматери, как на русской иконе, но в другой, опущенной, держит свернутый свиток. Тем самым вся фресковая композиция, в целом соответствующая иконографическому типу Богоматери Гликофилусы (Умиление), сохраняет некоторое сходство с типом Богоматери Одигитрии. Одна ножка младенца вытянута, другая поджата и повернута к зрителю своей обнаженной подошвой, что также находит аналогию в «Богоматери Умиление Подкубская».

Само расположение фрески монастыря Хора вблизи «Воскресения — Сошествия во ад» и неподалеку от многочисленных захоронений параклессииона, движение Богоматери, словно направляющиеся в сторону этой сцены, эмоциональность композиции и порывистое движение Христа — все это подчеркивает эсхатологическое, сотериологическое звучание образа. Русская икона строится не столь динамично, однако она также наделена

большой эмоциональностью, отразившейся в характеристике лика Богоматери и в стремительных очертаниях головы и шеи младенца Христа. Касааясь иконографического и смыслового сходства русской иконы с фреской монастыря Хора, следует вспомнить, что церковь, откуда происходит «Богоматерь Умиление Подкубская», была посвящена Воскресению Христову и также соотносилась с сотериологической тематикой.

С точки зрения иконографии на фреску параклессииона монастыря Хора похожа икона «Богоматерь с младенцем» (с изображением в рост) около 1328—1350 гг. из иконостаса монастыря Дечаны. Разница между этими произведениями заключается в том, что на иконе из Дечан Богоматерь повернута вправо (как и в иконе Вологодского музея), а младенец кладет свободную ручку на ладонь Богоматери¹³.

Как в приведенных аналогиях, так и в русской иконе обнаженная ножка Христа, повернутая подошвой к зрителю, возможно, напоминала о теме Христа-агнца, о его искупительной жертве. Греческая исследовательница Хр. Балтоянни полагает, что обнаженная пятка младенца Христа содержит аллюзию на евангельские события, связанные с омыванием ног и предчувствием искупительной жертвы (ср. Ин. III, 18: «... Да сбудется Писание: ядущий со мною хлеб поднял на меня пяту свою»)¹⁴. Г.В. Сидоренко приводит ветхозаветный прообраз новозаветного мотива — изречение пророка Исайи: «Как прекрасны на горах ноги благовестника, возвещающего мир, благовещающего радость, проповедующего спасение, говорящего Сиону: воцарился Бог твой» (Ис. LI, 7)¹⁵.

Приметой «Богоматери Умиление Подкубской» является положение рук младенца, берущегося обеими руками за кайму мафория Богоматери, словно стремясь его приоткрыть. На этот жест, встречающийся во многих репликах данного извода, обратил внимание Н.П. Кондаков, не предложив, однако, его интерпретации¹⁶. В связи с этим необходимо отметить, что изображение рук, держащихся за край одежды, словно придерживая ее или, напротив, приоткрывая, часто встречается в искусстве поздней античности — в частности, в римских надгробиях и в скульптурных погребальных портретах II—III вв. из Пальмиры, что, возможно, символизировало переход в иной мир, в жизнь вечную. До нас дошла целая серия поствизантийских икон конца XV — XVI в. с посымным изображением Богоматери с младенцем, где повторяется тип Гликофилусы-Умиления, очень близкий к «Богоматери Подкубской». Однако в этих памятниках младенец берется за мафорий Богоматери лишь одной рукой, другой же обнимает ее за шею¹⁷.

Реплики утраченного византийского оригинала, одной из которых является «Богоматерь Умиление Подкубская», получили распространение именно на Русь. При этом здесь встречается несколько вариантов такой иконографии. Самый ранний ее пример — изображение Богоматери с младенцем конца XIV в. (ростовского или, менее вероятно, московского происхождения) на лицевой стороне двусторонней выносной иконы (Ростовский музей), на обороте которой сохранились изображения

¹¹ В ярославской краеведческой литературе дореволюционного периода среди многочисленных копий чудотворной Толгской иконы действительно называли икону «в Воскресенской Подкубской церкви Вологодского уезда и губернии» См.: Орлов, 1913 С. 5.

¹² Underwood, 1966. Vol. I. P. 248—249. Cat. 249, Vol. 3. Pl. 486—487: Der-Nersessian, 1975 P. 319.

¹³ Djuric, 1961. Cat. 30 P. 36—37 Pl. XLV.

¹⁴ Baltoyanni, 1994/2 P. 132—133.

¹⁵ Сидоренко, 1996 С. 324.

¹⁶ Кондаков, 1911 С. 175.

¹⁷ Baltoyanni, 1994/2 P. 131—154 Pl. 60—68.



Богоматерь Умиление Подкубенская (кат. № 13). В процессе реставрации, до замены бижутных досок



Богоматерь Умиление (Подкубенская) с избранными святыми
Икона XV в. Владимир-Суздальский музей

свв. Евстафия и Феклы XIII в. (кат. № 4) Композиция этой иконы является зеркальным отображением «Богоматери Подкубенской»; младенец на ростовской иконе правой рукой тянется к кайме мафория, но не берет за нее. К XV в. относится похожая икона из Покровского монастыря в Суздале (Владимир-Суздальский музей). Она отличается тем, что младенец не поворачивает ножку и ее подошва не видна; он не охватывает кайму мафория правой рукой, но прижимает к ней ладонь¹⁸ (илл. с. 262). Последнюю особенность довольно точно повторяет московская по стилю, изысканная по живописи «келейная» иконка самого конца XV в. из собрания Троице-Сергиевой лавры, которая была вложена в монастырь представителями рода московских бояр Хлоповых в 1579 г. (Сергиев-Посадский музей)¹⁹ (илл. с. 263).

Иконография, очень близкая «Богоматери Умиление Подкубенской», использована в новгородской краснофонной иконе XV в. из собрания банка «Интеза» (палашо Леони Монтанари в Виченце, Италия)²⁰ (илл. с. 264).

В конце XV — XVI в. этот иконографический тип распространяется в небольших вкладных, «келейных» иконах, в живописи московского круга: ср. икону ГРМ конца XV — начала XVI в.²¹; икону XVI (?) в. из собрания И.С. Остроухова, которая, судя по

репродукции, довольно плохо сохранилась и производит впечатление сильно поновленной²²; икону из зарубежного собрания В.А. Верлина, также очень поновленную²³; икону XVI в. в ГТГ, где Богоматерь изображена в окружении избранных святых²⁴. Все перечисленные иконы, за исключением произведения из Ростовского музея и, кажется, иконы с избранными святыми из ГТГ, близки между собой не только из-за указанных иконографических признаков, но и из-за того, что Христос облачен в светлую рубашку с мелким орнаментом. Вероятно, все эти признаки — жест, положение ножки, одежда — составляют единый комплекс, полный особого смысла и подлежащий углубленному истолкованию.

Внутри этой серии русских икон есть и некоторые различия. Древнейший памятник — «Богоматерь Умиление Подкубенская» — обладает монументальными пропорциями. Фигура Богородицы, судя по композиции, сохранившейся до раскрытия и замены боковых досок, была представлена чуть ниже пояса. Положение фигуры Христа близко к вертикальному. Между тем, в поздних русских репликах этого иконографического типа фигура Богоматери дана по пояс, все контуры стилизованы, фигура Христа резко склонена, композиционные линии элегантны и несколько маньеристичны. Поза Христа на этих иконах ближе к фреске монастыря Хора и иконе из Дечан, хотя русские произведения и переделывают свой образец, стилизуя его. «Богоматерь Умиление Подкубенская» из Вологодского музея в этом смысле занимает изолированное положение. Сохранилось лишь одно повторение, довольно близкое к древней иконе — прорисованная Н.П. Кондаковым и, вероятно, глубоко почитавшаяся в среде иконописцев, поскольку в сопровождающей надписи этот тип приписан Андрею Рублеву²⁵ (илл. с. 264).

Что же послужило образцом для многочисленных русских икон, принадлежащих к этому типу? Не исключено, что таких прототипов было два. Первый — икона, находившаяся в XIII—XIV вв. в каком-то крупном центре, наиболее вероятно — в Ростове. Поскольку нет никаких сведений о широком, не местном почитании иконы Вологодского музея в древности, а ее прославление как чудотворной относится только к XIX в., приходится предположить, что образцом для этого произведения была не дошедшая до нашего времени, но особо чтимая икона Ростова. Второй же образец (возможно, повторивший в конце XIV — XV в. исчезнувшую ростовскую икону) мог находиться в Москве. Без такого допущения трудно объяснить необычайную популярность этой иконографии в московской и новгородской иконописи конца XV — XVI в.

Датировка и атрибуция.

История изучения «Богоматери Умиление Подкубенской» освещена ГИ. Вздоровым²⁶. Это произведение, вместе с рядом других икон Вологодского края, приписывали кисти преподобного Дионисия Глушицкого и относили, соответственно, к XV в.²⁷

¹⁸ Местонахождение не установлено. См.: Алпаго, 1978. Табл. 20. Воспроизведение икон ГРМ (см. примеч. 21) и собрания И.С. Остроухова см.: Кондаков, 1929. Т. 2. Табл. 69, 71.

¹⁹ В 1970-х годах находилась в Луэре.

²⁰ Антонова, Милев, 1963. Т. 1. Кат. 104.

²¹ Кондаков, 1911. Рус. 128. С. 179. Надпись: «А писмо сей образ бывшего государя мастера московского Рублева».

²² Вздоров, 1977. С. 196.

²³ Лебедев, 1900. С. 27—28. № 16.

¹⁸ Розанова, 1970. Илл. 54.

¹⁹ Николаева, 1968. Табл. 27; Николаева, 1977. С. 34, 82. Табл. 108; С. 60; Лазарев, 1983. Табл. 114; Бадкин, Манушино, 1996. Илл. 214.

²⁰ L'immagine dello spirito, 1996. Cat. 5. P. 25, 86—87; Смирнова, 1998/3. С. 269—271. Илл. с. 270; Ikonen russe, 2003. Cat. 7.

²¹ Имя ДРЖ 211 (один из наиболее рано поступивших икон всего собрания ГРМ). См. илл. с. 200.



Богоматерь Умиление (Подкубенская). Микитинская икона конца XV в. Вклад братьев Халопных и Трици-Сергиев монастыря в 1579 г. Сергиев-Посадский музей



Богоматерь Умиление (Подкубенская). Новгородская икона XV в. Коллекция банка «Интелза» Виченца, галерея палатцо Монтари

После первой расчистки в 1929–1930 гг. «Богоматерь Подкубенскую» стали датировать XIV в. без уточнения (мнение В. А. Богусевича, И. В. Федышина, Ю. А. Олсуфьева, В. Н. Лазарева). Между тем, в 1954 г. Н. А. Демина, описывая собрание икон Вологодского музея, отнесла икону к первой половине XIV в.²⁸ Несмотря на то, что во время второй реставрации иконы в 1960 – начале 1970-х годов появились попытки датировать ее XIII в.²⁹, точка зрения Н. А. Деминой остается наиболее близкой к реальности³⁰. Аргументируя эту датировку, Г. И. Вадорнов отметил, что, при всем архаизме форм, заставляющем вспомнить едва ли не о фресках церкви Спаса на Нередице в Новгороде 1199 г., в «Богоматери Умиление Подкубенской» присутствуют особенности стиля XIV в., в частности «живость и непосредственность движения младенца Христа, вызывающая, в свою очередь, легко осязаемое нами ответное нежное чувство его матери»³¹. К этим наблюдениям следует добавить впечатление от общей композиции с учетом живописи XVI в. на удаленных боковых досках, которая повторяла первоначальную структуру изображения. Головы Богоматери и младенца относительно невелики по сравнению с общими композиционными пропорциями, широкий торс Бого-

матери имел как бы «стекающие» очертания, в развороте ее фигуры были заметны ракурс и даже известная пространственность. Спрявленные контуры фигуры Христа также указывают не на XIII, а на XIV в. как на время создания иконы. В настоящем издании хронологические рамки датировки сужены до первой трети XIV в., поскольку, судя по сохранившимся произведениям, в 1330–1340-х годах формы в русской живописи становятся не столь тяжеловесными, а ракурсы — более острыми и напряженными, чем в «Богоматери Умиление Подкубенской». В 1940–1950-х годах В. Н. Лазарев рассматривал иконы Вологодского края как ветвь искусства Новгорода³², но в настоящее время к этой позиции никто не возвращается, что справедливо. В ряде публикаций памятник рассматривается как созданный на Севере, но отразивший стилистическую традицию Твери, которая в конце XIII — начале XIV в. оказала влияние на культуру Белоозера, выразившееся, в частности, в белой карниции³³. Однако, на наш взгляд, традицию искусства Твери можно считать лишь очень отдаленным ориентиром. Более правомерно связывать икону с живописью Ростова, одна из мастерских которого, возможно, позимствовала у Твери прием светлой карниции. Светлое, почти белое «вохрение», тяжелые формы, бледные лики с большими подглазными отеками — все эти особенности встречаются в другой иконе — «Сожжение во ад»

²⁸ Демина, 1954.

²⁹ Ямщиков, 1965. Табл. 9. Кат. 9; Ямщиков, 1969. Табл. 2. Кат. 2; Овчинникова, 1976. С. 24–25.

³⁰ См., например: Вадорнов, 1977; Рыбаков, 1980; Рыбаков, 1995.

³¹ Вадорнов, 1977. С. 197.

³² Лазарев, 1947/1. С. 124; Лазарев, 1954. С. 264.

³³ Вадорнов, 1972/1; Вадорнов, 1977. С. 198–199; Рыбаков, 1995.



Богоматерь Ужление (Подкубская). Прорис с иконы, приписывавшейся Андрею Рублеву

из Чухчемы на Северной Двине в ГТГ (кат. № 12). Известно, что как на Двине, так и на Кубенском озере находились владения ростовских князей и что эти территории испытывали влияние ростовской культуры. Сходство произведений, найденных так далеко друг от друга, трудно объяснить иначе, чем принадлежностью к одному стилистическому истоку, которым для северного искусства могла служить живопись Ростова, но не Твери. Аналогичные особенности мы встречаем в иконе «Св. Никола» второй половины XIV в. из Ярославля (ГТГ), вероятно, также относящейся к ростовской традиции³⁴ (см. о ней на с. 172). Воскресенская церковь «под Кубенским логостом» находилась в одном из самых древних, давно освоенных мест Вологодского края³⁵. Расположенный неподалеку Спасо-Каменный монастырь, основанный около 1260 г., принадлежит к древнейшим на вологодском Севере³⁶. Он находился под покровительством белозерских князей, которые были связаны с ростовским княжеским домом. Так, в руках белозерского князя Глеба Васильковича после смерти его брата Бориса объединились владения Ростова и Белоозера³⁷. К концу XIV в. монастырь, видимо, стал терять свое значение и был возрожден пришедшим из Константинополя игуменом Дионисием, постриженником горы Афон, а в XV в. стал известен замечательными иконами (в числе которых —

игумен Паисий Ярославов) и был посещен Василием Темным в 1446 г. и Иваном III в 1452 г. Паисий Ярославов в 1479 г. крестил князя Василия Ивановича, будущего Василия III³⁸. В XVIII в. монастырь вновь пришел в упадок, в 1773 г. сгорел, а в 1775 г. его иконы были переведены в Духову Галатионову пустынь в Вологде (в 1801 г. на место бывшего монастыря была переведена небольшая Белавинская пустынь из Кадниковского уезда³⁹). Таким образом, на раннем этапе своей истории Спасо-Каменный монастырь был связан с культурой Ростова и ее ответвлениями, и лишь с конца XIV в. — с Москвой и Вологодой. Тверские связи этого края не прослеживаются.

Выставки

IV Выставка «Реставрация и консервация произведений искусства». Москва, 1963 г. (в каталоге выставки икона не указана). L'art russe des Scythes a nos jours. Tresors des musees sovietiques. Париж, Гран Пале, 1967—1968 гг.

VII Выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЛХРМ. Москва, 1975 г. Живопись Вологодских земель XIV—XVII веков. Москва, ЦМиАР, 1976 г.

IX Выставка произведений искусства, реставрированных ВХНРЦ. Москва, Академия художеств, 1986 г.

Icone russe dal Vaticano; Icone russe dal Vaticano a Genova. Cento capolavori dai musei della Russia. Ватикан, Генуя, 1989—1990 гг.

Возрожденные шедевры Русского Севера. Вологда, 1997—1998 гг.

Вологодский Кремль. Сокровища северных монастырей. Москва, ГММК, 2000 г.

Литература

Лебедев, 1896. С. 273—276; Лебедев, 1900. С. 27—28. № 16; Опись памятников, 1928. Папка XIV. Л. 46; Федышин, 1928. Л. 52—52 об.; Вологодский... музей-заповедник, 1928—1929. Лл. 56, 59, 61—64, 69 (различные документы об обследовании иконы на месте, пробной расчистке, предварительной оценке и получении в Вологодский музей); Кондакова, 1933. Т. 4. С. 228; Лазарев, 1947/1. С. 124; Демина, 1954; Лазарев, 1954. С. 264; Ямщиков, 1965. Табл. 9 (фрагмент). Кат. 9; Реформатская, 1968. С. 12; Ямщиков, 1969. Табл. 2 (фрагмент). Кат. 2; Вздорнов, 1972/1. С. 45. Илл. 23 (с. 43); Из истории реставрации, 1975. С. 91, 93; Вздорнов, 1975. С. 131; VII Выставка, 1975. С. 20, 193, примеч. (автор текста Н.Н. Померанцев); Антонова, 1976. С. 263—264; Живопись Вологодских земель, 1976. Кат. 1; Овчинников, 1976. С. 24—25; Вздорнов, 1977. С. 192—201; Вздорнов, 1980/2. С. 52; Рыбаков, 1980. Илл. 2—3; Перцев, 1981. С. 157; Трубочева, 1984. С. 77—88; Овчинников, 1987. С. 14; IX Выставка, 1988. Кат. 3; Icone russe dal Vaticano a Genova, 1989. Cat. 15. P. 111—112; Icone russe dal Vaticano, 1989. Cat. 15. P. 111—112; Sirota, 1999. Abb. 31; Рыбаков, 1995. С. 214. Табл. 133—134; Возрожденные шедевры, 1998. Кат. 2; Овчинников, 1999. С. 174, 181, 182; Sarabianov, Smirnova, 2001. P. 228. Fig. 195

³⁴ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 42.

³⁵ Суворов, 1865. № 38. С. 651.

³⁶ Суворов, 1893. С. 3, 4, 41, 45.

³⁷ Экземлярский, 1891. Т. 2. С. 154—158.

³⁸ СКНДР, 1989. С. 156 (автор текста Г.М. Прохоров).

³⁹ Зверинский, 1890. Т. 1. № 446 («Спасо-Каменная Белавинская мужская пустынь»); № 184 («Духов-Спасо Каменный — Галатионову пустынь» в Вологде).

14. Спас Вседержитель, Апостол Петр, Илья Пророк. Св. Никола Чудотворец «Чин» икон с иконостасного темплона (С. 84. Илл. с. 87. Табл. 28–31)



Гос. Эрмитаж, инв. Э/РИ – 262 («Спас Вседержитель»), Э/РИ – 265 («Апостол Петр»), Э/РИ – 264 («Илья Пророк»), Э/РИ – 263 («Св. Никола Чудотворец»).
Первая треть – первая половина XIV в.
Ростовская провинция.
65 × 42 («Спас Вседержитель»);
64,5 × 34 («Апостол Петр»);
64 × 37,5 («Илья Пророк»);
64,5 × 38,5 («Св. Никола Чудотворец»).

Происхождение. Из церкви Ильи Пророка погоста Вазенцы на реке Онеге (Онежский район Архангельской области). Деревянная Ильинская церковь была выстроена в 1786 г., видимо, на месте более древнего храма. Иконы вывезены экспедицией Гос. Эрмитажа под руководством А. С. Косовой при участии реставратора Ф. А. Каликина в 1958 г. (акт приема оформлен в 1959 г.).

Раскрытие. Проведено в Гос. Эрмитаже. Иконы «Спас Вседержитель» и «Св. Никола Чудотворец» раскрыты в 1958–1959 гг. Ф. А. Каликиным, «Илья Пророк» — в 1959–1960 гг. Ф. А. Каликиным и С. Ф. Коенковым, раскрытие иконы «Апостол Петр» начато Ф. А. Каликиным в 1958–1959 гг., окончено Т. Д. Чижовой в 1984–1985 гг.

Доски сосновые (см.: Экспертное заключение Отдела научно-технической экспертизы Гос. Эрмитажа от 4 июля 1997 г. в архиве Реставрационной мастерской Гос. Эрмитажа, без №). Каждая икона написана на цельной доске. Доска иконы «Спас Вседержитель» имеет своеобразный профиль: она утолщена к центру (вдоль вертикальной оси) и утончается к боковым полям, что дает ей прочность на изгиб и препятствует короблению. В менее заметном виде этот прием соблюден в профиле досок остальных икон. Все доски без шпонок. Ковчег. Очень тонкий грунт. Паволока не просматривается.

Сохранность в целом хорошая. Живопись на изображениях лишь слегка потерята. На нижних полях имеются выбоины и более сильные потертости, так что сквоз оставшийся слой грунта просвечивает доску. Позтому при раскрытии на нижних полях

местами оставлены вставки позднего грунта с живописью. Слегка потертости надписи на фонах. Синий цвет фона не везде имеет одинаковый оттенок, что связано в том числе и с большей или меньшей толщиной слоя покровного лака. Фон иконы «Св. Никола Чудотворец» наиболее потерт и сильнее тонирован, надпись плохо сохранилась.

Описание.

Изображения фронтальные, по пояс.

«Спас Вседержитель». Христос благословляет, держа правую руку перед грудью. Перстосложение похоже на именованное: средний и безымянный пальцы пригнуты к большому, указательный и мизинец выпрямлены. Левою рукой Христос поддерживает Евангелие, плотно прижимая пальцы к раскрытым страницам. На страницах текст черной краской, уставом, с лигатурами и титлами, в два столбца:

РЧЬ/И	ИЮД
ГЬ/ПР	БЕМ
ИШЪ	О/АМИ
ДЪШ	НЪ/АМИ
ОМО	НЪ/ГЛ
КЪ/НЬ	Ю/ВА
МУ	МО

«Р[е]чь и Г[оспод]ь пришъдшомо к нъму июлемо аминъ аминъ г[лаголю]ю вамо» — текст, встречающийся в нескольких местах Евангельских чтений; наиболее вероятный вариант — Ин. V, 24; Ин. VIII, 51 (консультация Ю. А. Грибова и Е. М. Саенковой). Гиматий Христа красный, оранжево-сурикового оттенка; в тенях светло-коричневые лессировки, а по всем складкам — орнамент из желтых точек, сгруппированных в виде ромбов и розеток (на репродуцируемых он практически не виден). Гиматий обернут вокруг торса и накинут на оба плеча, но не симметрично, так что правое плечо частично остается открытым.

Хитон Христа светлый, зеленовато-голубой, с тонкими черными штрихами, которые передают мелкость драпировок.

Окаймление хитона представляет собой ярко-желтую полосу, на которую нанесен черный орнамент в виде изгибающегося стебля с завитками и кружочками (имитация жемчужин). Волосы коричнево-пурпурного цвета («каштановые»), пряди прорисованы черными штрихами, как и двойная прядь над лбом в центре. Борода изображена коричневыми и светло-серыми (сажа в разбеле) штрихами.

Страницы Евангелия — в цвет грунта, бледно-охристые, с легкой белой разделью. Обрез ярко-желтый (оттенка ауриллигента) с черным орнаментом в виде завитков стебля.

Нимб желтый (похоже, что он был прописан ауриллигментом). Перекрестие нимба зеленое с пурпурно-коричневыми окаймлениями ветвей креста; на этих окаймлениях изображены красные и голубые камни и жемчуга. На самих перекрестиях — белые ромбы и жемчуга.

Надписи на фоне белыми, уставом, крупными пустотелыми буквами, с титлами и лигатурами:

И С Х С
Ц РЪ С Л А

«Апостол Петр». Апостол правой рукой благословляет (перстосложение похоже на двуперстное: мизинец и безымянный палец пригнуты к большому, а указательный и средний

чуть согнуты с разным наклоном, образуя силуэт буквы «Х»). На покровенной левой руке Петр держит закрытое Евангелие. Необычен тип лица апостола со впадинами щеками, с пышными седыми волосами, которые спускаются челкой, закрывая верхнюю часть крупного широкого лба.

Гиматий красный, оранжево-сурикового оттенка; он охватывает торс и накиннут на плечи, оставляя свободной правую руку; конец гиматия свисает с левого плеча за Евангелием.

Хитон с широким вырезом (его ступенчатый контур похож на контур хитона в иконе «Спас Вседержитель»), зеленовато-голубой, чуть оливкового оттенка (возможно, из-за сохранившихся остатков покровного лака). Широкий рукав хитона собран у запястья; из-под этого рукава виден рукав другой, самой нижней одежды — узкий, красный, с желтым орнаментированным окаймлением.

Волосы написаны по серо-оливковому тону очень тонкими штрихами, передающими их мягкость и пышность. Используются коричневые штрихи и линии, подчеркивающие легкую рыжину шевелюры.

Евангелис желтое с лиловым обрезом и черными застежками. На крышке книги, в центре — крупный миндалевидный красный камень, по углам четыре голубые розетки, а между ними еще две белых.

Сохранилась только та часть колончатой надписи на фоне, которая расположена слева от нимба:

Ω
ΑΓ
ΙΩ
ΣΤ

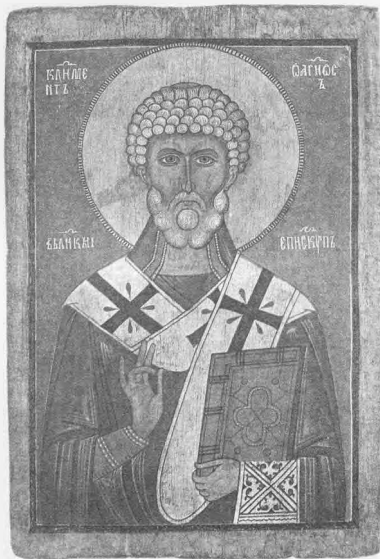
Имя апостола устанавливается по поздней белой надписи слева от нимба (видимо, XVII в.).

«Илья Пророк». Правая рука пророка сложена в ораторском или благословляющем жесте, но кисть повернута тыльной стороной наружу. В левой руке он держит свернутый красный свиток. Тип пророка Илья необычен: волосы над лбом располагаются пятью плоскими прядями, контур которых сливается в горизонтальную волнообразную линию. Лоб широкий. По сторонам волосы спускаются симметричными прядями, которые раздваиваются на плечах. Волосы изображены серым тоном, с черными прядями и белыми бликами, имитирующими седину. Борода передана другим цветом — охристо-рыжими контурами с добавлением черных и белых штрихов.

Нижняя одежда (хитон) Илья зеленовато-голубая, мелкие складки показаны тонкими черными штрихами. Рукав этой одежды — широкий, собранный к запястью. Из-под этого рукава виден еще один, красный рукав самой нижней одежды: он облегающий, узкий, с желтым окаймлением. Клав и пояс на хитоне — желтые с таким же черным завитковым орнаментом, как и на других иконах. Плащ Илья лилово-коричневый с ярко-желтым орнаментом в виде сердцевидных фигур с завитками (плохо сохранились), а также точек, расположенных ромбами. Окаймление плаща — ярко-желтое, с красными контурами. На груди застежка, такая же, как окаймление.

Надпись на фоне колончатая, помещенная по сторонам головы Илья.

Ω	ΑΓ	Ι
Ω		Ι
Σ		Ι
Ψ		Ι



Св. Климент, папа Римский. Икона XIV в. Частное собрание за рубежом

«Св. Никола Чудотворец». Святитель правой рукой благословляет (перстосложение такое же, как у Петра), а на правой руке, прикрытой фелонью, держит закрытое Евангелие. Фелонь лилово-коричневая; на ней заметны следы желтого орнамента в виде ромбообразно расположенных точек и розеток. Из-под фелонии виден рукав зеленовато-голубого подризника с желтым окаймлением, на которое черной краской нанесен орнамент в виде растительных завитков и кружочков. Омофор белый с черными крестами и серым окаймлением. На крестах — крупные белые жемчуга.

Евангелие очень похоже на книгу у апостола Петра: его крышка желтая, обрез суриково-красный с черными застежками. На крышке в центре — миндалевидный красный камень, по краям красные и голубые розетки.

От колончатой надписи на фоне, по сторонам нимба, сохранились лишь фрагменты: слева «Ω» (от слова «ο αγιός»), справа «Ν» (от слова «Νικόλαος»).

Лики всех четырех икон исполнены светлой, чуть розоватой охрой, положенной ровным слоем по всей поверхности «личного». Рельеф намечен слабыми притенениями и высветлениями. Черты ликов обведены коричневыми и почти черными контурами, которые выполняют и роль теней. Во всех иконах губы и

усы намечены контурами. Верхние губы красные, нижние — бесцветные (в тон лика).

Нилы исполнены ярко-желтым аурипигментом, который местами слегка утрачен, и обведены двойным черным контуром. Фоны темно-синие. Ковчег каждой иконы обведен тонкой белой линией. Луза голубая (синий цвет в разбеле). Поля светло-желтые, почти в цвет грунта. Рамка вокруг каждой иконы — красная (оттенки, светлые напоминания огури). Согласно заключению Отдела научно-технической экспертизы Гос. Эрмитажа, а также наблюдениям заведующей Реставрационной мастерской, известного реставратора Т.Д. Чижовой, в иконах использованы следующие краски. Желтый цвет — крупно тертый аурипигмент. Красный — киноварь, но в некоторых местах под микроскопом виден лессировочный красный лак органического происхождения. Фоны написаны красной индиго, темно-синей, но приобретшей почти черный оттенок, потому что связующее сильно пожелтело. Иконы, сейчас выглядящие зелено-голубыми, написаны смесью серой сажи с белыми и аурипигментом. Лилово-коричневый («пурпурный») цвет одежды — смесь киновари с белыми и сажей. Поля иконы и страницы Евангелия у Христа покрыты свинцовыми белыми.

Иконография.

Четыре иконы являются остатками ансамбля, украшавшего тябло северной церкви или часовни.

История оформления темплона-архитрава алтарной преграды в византийском храме послееконосторбского времени активно изучается на протяжении многих десятилетий¹. Размещенные на темплоне-архитраве иконы различных сюжетов, в том числе изображения отдельных святых, известны по древним описаниям храмов².

Общий стиль икон из погоста Вазенцы, их одинаковый размер и повторяющаяся композиция показывают, что они были созданы по единому замыслу. Это мог быть своеобразный фронтальный «чин», в центре которого находилась икона «Спас Вседержитель», по сторонам — традиционные изображения Богоматери, Препетчи, архангелов и апостолов, а по краям — парные иконы «Илья Пророк» и «Св. Никола Чудотворец». Следует отметить, что четыре сохранившиеся иконы из Вазенцев имеют совершенно одинаковые фронтальные композиции, а жесты святых указывают на речь, благословение и обращение к молящимся, но не на предание Христу. В одном из двух византийских деисусных чинов начала XIII в., реконструированных греческой исследовательницей М. Аспра-Вардакике и отражающих довольно ранние этапы сложения икононого Деисуса³, архангелы представлены почти фронтально. В другом чине фронтально изображены торсы апостолов Петра и Павла, и лишь легкий поворот их

голов указывает на обращение к центру композиции, т. е. к иконе Христа⁴. Русский мастер, написавший иконы из Вазенцев, использовал ту самостоятельную интонацию каждого образа, которая была присуща фигурам в ранних деисусных чинах XIII в. Парные изображения Ильи и Николы Чудотворца — самого почитаемого из пророков и самого почитаемого из святителей — широко известны в русском искусстве⁵.

В качестве отдаленной аналогии издаваемым иконам можно указать написанный на одной доске 11-фигурный поясной деисусный чин XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае⁶. На этой иконе по сторонам Христа представлены Богоматерь и Препетча в молитвенных позах; далее находятся изображения апостола Петра со свитком и с жестом предствояния, и Павла, обеими руками придерживающего книгу (изображения архангелов отсутствуют). За апостолами следуют фигуры четырех евангелистов, которые одной рукой держат книгу, а другую обращают ладонью к зрителю (жест молитвы и принятия благодати). Примечательно, что все жесты апостолов представлены почти фронтально. Композиция завершается изображениями великомучеников Георгия и Дмитрия в молитвенных позах. Четыре иконы из погоста Вазенцы напоминают, вместе с тем, иконы середины XIV в. с фронтальными фигурами в рост из храма сербского монастыря Дечаны⁷. Иконы с особым составом ансамбля — «Богоматерь с младенцем», «Иоанн Препетча», «Архангел Гавриил» и «Св. Никола» находятся в нижней зоне иконостаса, тогда как маленькие русские иконы могли занимать место на темплоне.

Своеобразный декор темплона, к которому принадлежали четыре иконы из погоста Вазенцы, отчасти напоминал украшения резного деревянного тябла из Олонечкой губернии (ГИМ). Исходя из проделанного В.Н. Шелкиным палеогеографического анализа надписей это тябло принято датировать XIII в.⁸, хотя стиль говорит о несколько более позднем времени его создания (илл. с. 268). В центре тябла изображено Распятие с предствоящими, которое фланкировано двумя фигурами херувимов; далее расположены поясные фронтальные изображения святых (Илья и Николы — ближе к центру, Георгия и Параскевы Пятницы — по краям). Композиция замыкается фигурами двух львов, которые восходят к резьбе византийских алтарных преград.

Из четырех публикуемых икон самым необычным иконографическим имеет «Спас Вседержитель». Христос изображен в красном гиматии. Этот мотив встречается относительно редко⁹ и, вероятно,

¹ См., например: *Голубицкий*, 1904. Т. 1, 2-я половина тома. С. 197–215; *Лазарев*, 1946. С. 7–76 (переработано: *Лазарев*, 1970/2. С. 128–139); *Хотковский*, 1964. С. 378–403; *Лазарев*, 1967. С. 162–196 (переработано: *Лазарев*, 1971/1. С. 110–136); *Беман*, 1970. С. 41–56; *Epstein*, 1981. P. 1–28; *Spieser*, 1999.

² Так, на темплоне храма Богоматери Елеусы в монастыре Велоса (Струмица) и Македонии торсы иконы Спаса, Иоанна Препетчи, апостола Петра, Иоанна Златоуста, икона свв. Авксентия и Стефана Навяго, а также скандинав-триптих, в центре которого было представлено Распятие, а на сторонах находились изображения Успения, Воскресения, Вознесения и Рождества Христова. См.: *Vizantines Monastic Foundation*, 2000. Vol. 5. P. 1671. Дошедшая до нас опись этого храма относится к XV в., но фиксирует более ранние страницы иконы монастыря, возможно, отражая ситуацию 1164 г. (см.: *Мильхий-Пелек*, 1975. С. 201–231).

³ *Aspra-Vardavakis*, 1997. P. 105–113; *Aspra-Vardavakis*, 1999. P. 179–197. Воспроизведение икон архангелов из одного из этих Деисусов см.: *Solirou*, 1956. Vol. 1. Fig. 72, 73.

⁴ *Aspra-Vardavakis*, 1999. Fig. 9, 13. *Color pl.* 16, 17.

⁵ Ср. новгородскую икону второй половины XIII в. «Спас на престоле, с избранными святыми на полях» в ГТГ (Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 18, *Гладшева*, 2003. С. 176–211). Такое же парное изображение находится на иконе «Рождество Богоматери, с избранными святыми» рубежа XIV–XV вв. в ГТГ (Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 24).

⁶ *Solirou*, 1956. Vol. 1. Fig. 117–124; *Weitzmann*, 1983. Fig. 32.

⁷ *Djurić*, 1961. Cat. 30–33.

⁸ *Шелкин*, 1908. С. 787–791; *Лазарев*, 1947/1. С. 50. Табл. 37 а.

⁹ Примеры изображения Христа в красном гиматии: Еммануил на иконе «Богоматерь Влахеринская» («Ярославская Успенка») около 1224 г.; Христос в «Успении» рубежа XIII–XIV вв. из церкви Успенки в Парномье по Пскове; Еммануил в композиции «Богоматерь Одигитрия» на двусторонней иконе XIV в. из Покровского монастыря в Суздале; Еммануил в иконе «Собор Богоматери» конца XIV в. из Пскова (все в ГТГ). См.: *Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания*, 1995. Кат. 15, 28, 37. Красные одежды Христа известны по некрополю



«Олоецкое иконы» Деревянный рельеф. Деталь. Св. Георгий и Илья ГИМ

должен напоминать о крестном пути и об искупительной жертве Спасителя. Наиболее выразительным примером таких ассоциаций служат изображения Сошествия во ад, где красные одежды Спасителя символизируют и его победу над смертью¹⁰. Тема триумфа над смертью, выраженная в иконе из погоста Вазенцы, подкрепляется надписью: «Царь Славы». Этот эпитет Христа традиционно ассоциируется с Сошествием во ад и восходит к тексту Псалтири: «...Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь Славы! Кто сей Царь Славы? — Господь сил, Он — Царь Славы!» (Пс. XXIII, 9–10). Этот же эпитет использован в песнопении Великого Входа на литургии Преподобных Даров: «Ныне силы небесные с нами невидимо служат, се бо входит Царь Славы...»¹¹. Он помещается преимущественно на иконах Распятия или в композициях «Христос во гробе»¹². В изолированных изображениях Христа эти слова встречаются довольно редко. Такова икона «Спас Златые власы» рубежа XII—XIII вв. в Успенском соборе Московского Кремля, в которой также отразилась тема Св. Креста (см. кат. № 10, «Иконография»; илл. на с. 239)¹³, и ростовская икона «Спас Нерукотворный» (кат. № 7). Текст на раскрытой книге в руке Христа является, судя по первым словам, отрывком из Евангельских чтений и может быть отождествлен с началом нескольких стихов из Евангелия от Иоанна. Наиболее вероятно, что имеется в виду текст Ин. V, 24 (зачало 16): «Аминь, аминь, глаголю вам, яко слушай словесе

моего и веруя пославшему мя имать живот вечный, и на суд не придет, но преидет от смерти в живот». И далее (Ин. V, 25): «Аминь, аминь, глаголю вам, яко грядет час, и ныне есть, егда мертвии услышат глас Сына Божия, и услышавше оживут». В чтениях годового круга этот текст используется вместе со следующими стихами, вплоть до Ин. V, 30 («Иже могу аз от себе творити ничежего. Якоже слышу, сужду, и суд мой праведен есть, яко не ищу воли моея, но воли пославшаго мя Отца»). Приведенный отрывок читается во вторую, третью и четвертую субботы Великого поста, а также (иногда в другой комбинации) входит в заупокойную службу и читается на погребении иерея, монахов и мирян.

Этот текст, почти не встречающийся в иконах («Спасу» из Вазенцев трудно указать какую-либо параллель), повествует о грядущем воскресении и спасении, соответствуя по смыслу другим иконографическим особенностям — красному гиматию и надписи «Царь Славы». Этот текст имеет, кроме того, и просветительное значение, излагая основы христианского вероучения. Тема победы над смертью и праздничного торжества в иконах из Вазенцев передана с помощью еще одного приема — орнамента, сплошь покрывавшего одежду во всех иконах чина. Между ансамблем из Вазенцев и иконой «Спас Златые власы» в Успенском соборе Московского Кремля существует некоторое иконографическое сходство. При всем различии композиций, в этих иконах совпадают обилие орнамента, надпись «Царь Славы», акцент на теме искупительной жертвы (в кремлевской иконе — при помощи крупного, декорированного перекрестия лимба, напоминающего о Распятии), а также наличие сопроводительного евангельского текста. В кремлевской иконе это традиционный текст (Ин. VIII, 12), написанный крупным декоративным уставом на полях, а в «Спасе» из Вазенцев — очень редкий текст на раскрытой книге.

Апостол Петр на иконе из Вазенцев изображен в относительно редком иконографическом типе — волны его волос расположены ярусами (ср. облик Петра на его иконе XII в. в монастыре Про-

¹⁰ Изображения Сошествия во ад — миниатюры византийского Литургического свята XIV в. (Афон, Лавра Св. Афанасия, № 2); псковским иконам XIV—XV вв. в ГТГ и Псковском музее. См.: *Pelebanidis, Christou, Mavroupolou-Tsioumi, Kadav, Katsami*, 1979 Vol. 3 Fig. 168; [Родникова?], 1990 Кат. 14, 30.

¹¹ *Шалица*, 1994/2 С. 231—238.

¹² Ср.: Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995 С. 181; *Лифшиц, Осташкевич*, 1999 С. 21.

¹³ Например, в византийской иконе «Распятие» IX в. в монастыре Св. Екктерины на Синае (см.: *Solittou*, 1956 Vol. 1, Fig. 25; *Galaouris*, 1990 Fig. 9 — датирована VIII в.); в иконе «Христос во гробе» конца XIV в. из погоста Криволе ГТГ (Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 85).

¹⁴ *Лазарев*, 1983 Табл. 22.

тат на Афоне¹⁴). Особенностью иконы из погоста Вазенцы является и то, что Петр держит не свиток, а книгу Евангелия. Необычность облика пророка Ильи отмечена в «Описании». *Датировка и атрибуция*

Атрибуцию икон затрудняет их невысокое художественное качество: черты лиц, рисунок одежд, книги Евангелия (у Петра и Николая) сделаны как бы «под копируку», а изображения исполнены лишь контуром, плоскостью, без живописи и объема. Лучшие остальных написана икона «Апостол Петр», где в трактовке лике оцумта внутренняя характеристика, объемность, мягкость переходов¹⁵. Его крупный торс, контуры которого прикасаются к лузге, широкие, плавные, обобщенные очертания форм свидетельствуют об отражении в комплексе икон из погоста Вазенцы стилистических традиций XIII в.

Образ Петра через множество промежуточных звеньев восходит к характерным византийским произведениям XIII в., которые присуща монументальная трактовка формы. Это, например, икона «Апостол Петр» в соборной Дамбартон Окс в Вашингтоне¹⁶ (происходит из церкви Св. Прокопия в Верни¹⁷) и изображение апостола из упоминавшегося П-фигурного деусеюного чина в монастыре Св. Екатерины на Синае.

О наследии XIII в. в художественной структуре ансамбля говорит также обильное использование орнамента. Один вариант — растительный орнамент в виде волнообразного черного стебля с завитками на желтом фоне — украшает обложки всех персонажей и обрз Евангелия Христа. Другие разнообразные варианты декорируют верхние плащи всех персонажей. Обилием орнамента икона напоминает многие русские иконы XIII в. — «Спас Златые власы» из Успенского собора Московского Кремля, «Св. Николау» 1294 г. из Клипенского монастыря (Новгородский музей), «Архангела Михаила» из Ярославля (*кат. № 6*; ср. его сердцевидный орнамент с узорами на милоти пророка Ильи) и ряд других.

Однако иконы из Вазенцев должны быть отнесены ко времени несколько более позднему, чем XIII в., а именно к началу — первой трети XIV в. Основанием для этой датировки служит более выявленная, чем в памятниках XIII в., удлиненность фигур и, главное, более деликатная трактовка форм, задумчивость в выражении лица апостола Петра. Следует обратить внимание на «незамкнутость» форм, отсутствие характерной для XIII в. закругленности, на асимметрию положения омофора у св. Николая, на чуть сведенные, как бы прищуренные веки персонажей, отчего взгляд теряет отрешенность, становится более конкретным. Палеографический анализ надписей, произведенный М. Г. Гальченко, позволяет датировать их концом XIII — XIV в. Исследователи, не упуская из вида архаичность начертаний, считала наиболее вероятным, что надписи были выполнены в XIV в.¹⁸ Иконы, по-видимому, исполнены северным мастером, о чем свидетельствует упрощенная технология подготовки досок и грунта, а также приемы письма. Тем не менее публикуемые памятники

являются репликами каких-то произведений, происходящих из крупного региона с глубокой и даже уточненной культурой. Об этом говорит неординарный иконографический замысел, оригинальность выбора текста для Евангелия Христа, наконец, тщательность исполнения надписей. В их торжественном убавном почерке и в том числе в крупных пустельвых буквах ощущается незаурядный и даже прославленный образец. И все же определить регион, с культурой которого связаны иконы из Вазенцев, достаточно трудно. Обычно они рассматриваются как памятники новгородского круга¹⁹. Однако в надписях на иконах не обнаружены особенности новгородского говора²⁰. На наш взгляд, в иконах из погоста Вазенцы отсутствует та особая упругость и напряженность форм, которая является отличительным признаком новгородского искусства. По этой причине в свое время они не были включены в каталог новгородских икон второй половины XIII — начала XV в.²¹ Как известно, в северном крае, в бассейнах Северной Двины и Онеги, было оцумто культурное влияние не только Новгорода, но и Ростова. В пользу ростовского, а не новгородского происхождения стиля икон говорят их синие фоны, наиболее распространенные именно в Ростове, а также поэтика образа, о которой можно судить по изображению апостола Петра.

Типологической и композиционной аналогией для икон из Вазенцев является новгородская (?) краснофонная икона «Св. Климент, папа Римский» (по надписи — «Клименту о агньох великий епискупъ»), хранящаяся в одном из зарубежных частных собраний²² (*илл. с. 266*). Знакомство с этой иконой по репродукции позволяет предположить, что ее живопись искажена поздними пополнениями, прописями и тонировками. Тем не менее в ритме ее рисунка, в упругости линий, в решительности облика святого опознается новгородская художественная основа. В сравнении со св. Климентом апостол Петр на иконе из Вазенцев выглядит мягкосердечным и меланхоличным.

Повторение композиционных схем и деталей, которое мы встречаем в иконах из Вазенцев, известно по трем миниаторам второго мастера Федоровского Евангелия (*см. кат. № 29*).

Вывастика.

Новые поступления в Эрмитаж. Ленинград, ГЭ, 1959 г. Древнерусская живопись из фондов Эрмитажа. Ленинград, ГЭ, 1971 г. («Спас Вседержитель»).

Сто икон из фондов Эрмитажа. Живопись русского Севера XIV—XVIII веков. Ленинград, ГЭ, 1983 г. («Спас Вседержитель», «Илья Пророк», «Св. Никола Чудотворец»).

Литература

Косцова, 1960 С. 76. Илл. с. 74; Антонова, Мневва, 1963 Т. I. С. 381; Эрмитаж, 1965 С. 358. Илл. 104; Антонова, 1966 С. 30; Смирнова, 1967 С. 30, 36; Плуцин, 1974 С. 92, 101; Смирнова, 1976/1 С. 357 (примеч. 15); Смирнова, 1976/2 С. 14, 164, 262; Вздорнова, 1980/2 С. 59; [Косцова], 1982 С. 10—11. Кат. 124; Косцова, 1992 Кат. 51—54; Гальченко, 1997 С. 73—77 (*см. также указатель*); Галоченко, 2001/1 С. 449, 451.

¹⁴ См.: Косцова, 1992 С. 363—364 (с библиографией)

¹⁵ Гальченко, 1997 С. 76

¹⁶ Смирнова, 1976/2

¹⁷ Kjellin, 1956 Pl. XII.

¹⁴ *Хадзидаки*, 1967 Табл. 41; *Treasures*, 1997 Cat. 2.5

¹⁵ Если эта разница объясняется участием второго мастера (что весьма вероятно), то мы имеем бы косвенное подтверждение того, что ансамбль первоначально состоял не из четырех, а из большего количества икон, для исполнения которых и понадобился автору художник

¹⁶ *Weitzmann*, 1983

¹⁷ *Потофитос*, 1995 X. 47. Пл. 19, 20

¹⁸ Гальченко, 1997 С. 73—77, особенно с. 77; Гальченко, 2001/1 С. 449, 451.

15. Св. Никола Чудотворец
(С. 86, 88 Илл. с. 89. Табл. 32–34)



Муромский музей, инв. КП № 6678
Конец XIII — первая половина XIV в.
Муром.
99 × 74,5 (без торцовых шпонок высота 97)

Происхождение Из церкви Св. Николы Мокрого (Никола-Набережной) в Муроме. Поступила в музей в 1940 г. в связи с закрытием храма. Существующая каменная Никольская церковь построена в начале 1700-х годов. Первые сохранившиеся упоминания об этом храме относятся ко второй половине XVI в. (1566 г., выпись из Писцовых книг города Мурома: «Двор государя царя у Николы Мокрого...»; 1573/1574 г., Сотная грамота Муромскому посаду: «В Муроме на посаде за городом государя царя и великого князя двор против Николы Мокрого...»). Расположение храма — на уступе над берегом Оки, по соседству с оврагом, в котором бьют родники, соответствует древней традиции размещения Никольских церквей вблизи воды (храм на Липне близ Новгорода, Николы Мокрого в Ярославле и другие примеры) и согласуется с разными аспектами почитания св. Николы (изгнание Николой беса из кладезя, многочисленные чудеса спасения утопающих, покровительство плавающим и путешествующим, купцам).

В Писцовой книге города Мурома 1636/1637 г. приводится описание нашей иконы, которая была древнейшей в тогдашнем деревянном храме: «Церковь великого чудотворца Николы на Оке реке на берегу, по конец Пушкарские улицы, древняя на клетце, с папертью В пределе Федор Стратилат, да другой предел Космыи да Дамиана А в церкви Божия милосердия образ местной чудотворца Николы обложен серебром, позолочен, да три гривны басменные, да десять копеек серебряных, да у тово ж образа на полях приписано образ Всемиловитого Спаса, да образ Пречистой Богородицы, венцы и гривны серебряные басменные...». После этого описываются другие иконы местного ряда, в том

числе житийная икона св. Николы. Поскольку первая из икон св. Николы имела серебряный золоченый оклад и драгоценный «приклад» («три гривны», «десять копеек»), можно сделать вывод, что она пользовалась особым почитанием и была древнейшей. Впоследствии, при одной из перестроек храма в нем появилась другая, житийная икона св. Николы, однако древнейший образ оставался наиболее значимым².

Есть известие, что в конце XIX в. публикуемую икону считали чудотворной³. Описание начала XX в. фиксирует ее новые украшения, более дорогие, чем в XVII в.; саму же икону в это время относили к XVI в., видимо, выделяя ее этим из остального храмового убранства: «Икона св. Николы Чудотворца XVI века, темного письма по темно-ореховому фону Писана на доске с выемкою, 22 1/2 × 17 верш.⁴ Украшена в старину серебропозлащенным венцом с жемчугом и тремя финифтяными изображениями Спасителя, Божией Матери и Претечи на митре, осыпанными стразами; вверху митры святытеля — серебропозлащенный крест с чернью. По сторонам святытеля изображения Спасителя и Божией Матери; венцы и цаты на них, а равно и цата на изображении св. Николы серебряные позлащенные, поля на образе и оклад — тоже»⁵.

Раскрытие С 1970 г. раскрывается в Гос. НИИР Министерства культуры РФ в Москве. Реставрация была начата Н. С. Бреганом, в настоящее время осуществляется Е. М. Кристи и Ю. А. Рузавиным.

Доска липовая из трех частей. На обороте загрунтована и покрашена краской, которая сильно осыпалась. Две тонкие липовые торцовые шпонки на деревянных штырях. Следов врезных тыльных шпонок нет. Павлока хорошо видна только под вставками поздней живописи (на нижнем поле и вдоль вертикальных трещин доски). Под первоначальной живописью павлока не просматривается, хотя ее наличия нельзя исключить. Грунт нанесен тонким слоем.

Сохранность Икона находится в процессе раскрытия, часть живописи еще остается под записью. Имеются вертикальные вставки поздней живописи вдоль стыков досок, по сторонам головы св. Николы, захватывающие и его фигуру. На нижнем поле также имеются утраты древней живописи и грунта, они заменены поздними вставками, которые заходят в нижнюю часть композиции. Первоначальная живопись отсутствует и под изображением крышки Евангелия.

Слои записи следует, вероятно, отнести к XVIII—XIX вв. (мелкие жемчуга на окаймляющих одежде и Евангелии, темно-желтая охра фона, стилизованные начертания крупных черных букв). На первоначальной живописи имеются большие потертости и выпалы красочного слоя, частично заполненные поздними вставками. Особенно много утрат в правой части композиции, где даже под записью чувствуются места многочисленных выбоин и перделок. Изображение Богоматери — позднее, но повторяющее древнюю композицию.

² Тиходровая, 1857. С. 163 (публикация Писцовой книги 1636/1637 г.). Копия (XIX в.) этой же Писцовой книги хранится в Научном архиве Муромского историко-художественного музея (об иконе см. Никольск. сл. 28).

³ Добрынина, 1897. С. 172.

⁴ При первом же эти цифр в см (1 вершок = 4,44 см) получается результат, довольно точно соответствующий размеру существующей иконы.

⁵ Опись древних церквей города Мурома, 6 г. Л. 42 об — 43.

¹ Кучкин, 1969. С. 207, 304.



Богоматерь Скорбящая. Византийская икона XII или XIV в. ГИМ



Богоматерь, пручающая гимфор со Николой. Деталь иконы «Св. Никола» (кат. № 15). Живопись на поздней вставке, притирающая первоначальную живопись

Описание

Святой представлен фронтально, по пояс. Правой рукой он благословляет, левой прижимает к себе закрытое Евангелие. Перстосложение отчасти напоминает двуперстное: мизинец и безымянный палец пригнуты к большому, а указательный и средний чуть согнуты.

На фоне, по сторонам центральной фигуры, приблизительно на уровне шеи Николы, — довольно крупные изображения Христа (слева) и Богоматери (справа), представленных чуть ниже пояса. Христос левую руку прижимает к груди, а правой протягивает к Николе большую книгу Евангелия. Богоматерь прижимает к груди правую руку, а в левой держит омофор.

В настоящае время раскрыты лик святого, в значительной степени — его торс, изображение одежды, фигура Христа, фон в левой части композиции и левый медальон с надписью.

Св. Никола облачен в светло-охристую фельнь-полиставрий с черными крестами. Омофор белый с крупными черными крестами. От подризника видно только киноварно-красное окаймление по сторонам шеи, у ворота. У ключиц подризник не виден, фельнь как бы прикасается непосредственно к телу.

Христос в красном хитоне с желтыми поручами и в пурпурно-коричневом гиматии. Изображение Богоматери находится на поздней вставке (см. «Сохранность»).

Лик святого исполнен по основному охристому тону плотной охрой красноватого оттенка, чуть разбеленной в наиболее ос-

вещенных и выпуклых местах. В тенях — подрумянка и притенения санкирного оттенка (возможно, это основной, т.е. подкладочный тон лика, оставленный открытым).

Строение лика и рельеф лба резко подчеркнуты не только контрастами светлых и темных тонов, но и направлением красочных мазков, которые как бы обводят округлые бугры на лбу. Широкие черные и красно-коричневые описи очерчивают скулы, брови, контур носа. Некоторые части лика и пряди волос также обведены черными контурами, положенными не столь яркой и густой, а жидкой и прозрачной краской. Подобные контуры в качестве предварительного рисунка нанесены на грунт, что хорошо видно на снимке, сделанном в инфракрасных лучах⁶. Вдоль носа положена подрумянка, вдоль гребня носа — белильный пробел.

Радужная обложка глаз — санкирного оттенка, рядом лежат белильные приплески. Зрачки черные, глазные яблоки — охристые, в цвет лика. Брови широкие, черные, от них вверх отходят прядки с еле заметными белильными пробелами, имитирующие кустистость бровей и их седину. Волосы изображены в виде сероголубых прядей. Губы красные.

Лик и руки Христа написаны также по светло-охристому тону плотной розоватой охрой, с подрумянкой, пробелами, широкими

⁶ Begman, 1991. S. 64. Альб. S. 65.



Христос, вручающий Евангелие св. Николаю. Деталь иконы «Св. Николай» 1294 г. Новгородский музей



Спас на престоле. Деталь новгородской иконы второй половины XIII в. ГТГ

черными описями черт лица и прядей волос. У Христа короткая борода и длинные волосы, лежащие прядями сзади на шее. Нимб Николая ярко-желтый, с окаймлением в виде белой полосы между двумя черными контурами. Нимб Христа — также ярко-желтый, с таким же окаймлением. Перекрестие у Христа — цвета светлой охры, с красными и синими камнями. Фон белый с легким светло-желтым оттенком (возможно, это слегка тонированный левкас). Поля красные. В левом верхнем углу композиции размещен большой круглый медальон с надписью на красном фоне. Окаймление медальона двойное — белое и ярко-желтое (в цвет нимбов). Вероятно, такой же медальон с надписью был и справа (участок еще под записью), как, например, на двусторонней иконе XIII в. с Богоматерью Знамение и неизвестной мученицей из собрания П.Д. Корина⁷. Надпись в раскрытом левом медальоне (илл. с. 274):



Иконография

Поясные фронтальные изображения св. Николая с закрытым Евангелием широко распространены в русской живописи XII—XIV вв. Ср., например, фреску Георгиевской церкви в Старой Ладоге конца XII в.⁸; новгородские иконы: конца XII в. из

Новодевичьего монастыря (ГТГ)⁹, середины XIII в. из Духова монастыря (ГРМ)¹⁰, 1294 г. из церкви Св. Николая на Липне (Новгородский музей)¹¹; изображения в средниках житийных икон новгородской иконы начала XIV в. из погоста Любони (ГРМ)¹² и псковской 1337 (?) г. из погоста Видельбье (ГРМ)¹³. Этот иконографический тип имеет византийское происхождение. Ср., например, иконы из монастыря Св. Екатерины на Синае: конца X — начала XI в. (здесь святой не благословляет, а простирает руку к Евангелию)¹⁴ и вторую, начала XIII в.¹⁵ В иконе из Мурома характерен лик св. Николая: округлый, с твердо сжатыми губами, овальными миндалевидными глазами, крупными чертами, упругими прядями волос и бороды. В чертах лика присутствует геометрическая четкость. Этот облик мирликийского архиепископа сложился еще в искусстве XI в. (мозаики кафоликона монастыря Оснос Лукас в Фокиде, церкви Успения в Дафни). В XIII в. и позже он сохраняется, наряду с другими вариантами, в искусстве византийской периферии, в том числе на Кипре и на Руси (илл. с. 88). Тот же тип повторяется в большей

⁷ Лазарев, 1960. Табл. 61; Сарабянов, 1996. С. 129. Илл. с. 131. Церковь Св. Троицы, 2002. Илл. с. 138, 139.

⁸ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 9.

⁹ Свиридова, 1976/2. Кат. 1.

¹⁰ Там же. Кат. 5; [Адриашева, 1998. С. 102—111.

¹¹ Свиридова, 1976/2. Кат. 9.

¹² [Родникова], 1990. Кат. 7.

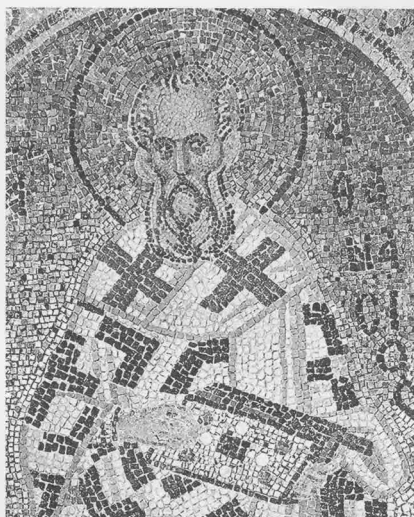
¹³ The Glory of Byzantium, 1997. Кат. 65.

¹⁴ Mouriki, 1990. P. 115. Fig. 51.

⁷ Антонова, 1966. Кат. I, Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 11.



Св. Николай. Деталь кипрской иконы «Св. Николай, с житием». Вторая половина XIII в. Никосия, Музей архиепископа Макариоса



Св. Афанасий Александрийский. Мозаика церкви Богородицы Паммакарестос (Фетие Джаме) в Константинополе. Около 1310 г.

части русских икон XIII — первой половины XIV в. В искусстве византийского мира укажем на кипрскую житийную икону XIII в. из Какопетрии в Музее архиепископа Макариоса в Никосии¹⁶ (шл. с. 273).

Могучие, богатырские образы св. Николая с широким, атлетическим абрисом плеч и крупной круглой головой широко известны в балканской живописи второй половины XIII — XIV в., в частности, в росписях Сербии¹⁷. Изображение святого на муромской иконе перекликается с ним по характеру, но отличается от их монументального классицизма своим архаичным стилем.

Фигуры Христа с Евангелием и Богородицы с омофором известны в византийских изображениях св. Николая с XI в.¹⁸ и широко

распространились в XII—XIII вв.¹⁹ Обстоятельства их появления неясны. Однако очевидно, что эти изображения подчеркивали особое, поистине выдающееся почитание архиепископа Мирликийского в византийском мире. Позднее, в XIV и XV вв., фигуры Христа и Богородицы воспринимались как изображение так называемого Никейского чуда, помощи Николаю Мирликийскому, лишенному сана и попавшему в темницу за борьбу против еретика Ария на Никейском соборе. Христос и Богородица, как сообщает легенда, явились святителю в темнице и вернули несправедливо отнятые у него инсигнии епископского сана²⁰. В XIII в. в связи с усиливающимся почитанием св. Николая фигурам Христа и Богородицы придается все большее значение; их позы и жесты не повторяются, становятся разнообразнее,

¹⁶ The Glory of Byzantium, 1997. Cat. 263.

¹⁷ Так, в Троицкой церкви в Сопочанях около 1263—1268 гг. на южной стене жертвенника помещена очень крупная посная фигура св. Николая, причем вместо традиционных изображений Христа и Богородицы по сторонам нимба святого рядом с ним представлен Стефан Нольи, который держит икону с Христом и Богородицей и протягивает эту икону в сторону св. Николая (см.: Бурыл, 1963. Схема на с. 134). Гигантское росное изображение св. Николая, созданное около 1300 г., находится в западном притворе церкви Св. Апостола Плеского Патриарха; такое же изображение (около 1365—1371 гг.) — в Никольской церкви в Песке; фигуры Николая в полный рост (около 1350 г.) — в церкви Христа Пантократора в Дечан (см.: Peitkovic, 1934. Vol. 2. Pl. 85—2, 172; Peitkovic, 1941. Pl. CXXXII—I, CXI; Millet, Valman, 1969. Fasc. 4. Pl. 63. Fig. 124; Бурыл, Тиркичли, Корал, 1990. С. 123, 126. Илл. 70 на с. 122; Джурич, 2000. С. 140, 223).

¹⁸ Например, мозаичная икона XI в. в монастыре Св. Иоанна Богослова на Патмосе. См.: Chalzidakis, 1988. P. 106—107. Fig. 1 (p. 129).

¹⁹ Например, фрески церкви Св. Николая Каснидес в Кастория второй половины XII в. (см.: Pelekanidis, Chalzidakis, 1985. P. 59. Fig. 11); иконы в монастыре Св. Екатерины на Синае и из Какопетрии — в Музее архиепископа Макариоса в Никосии (см. выше, 15, 16).

²⁰ Есть предположение, что зерно этого сюжета уже содержалось в одной из версий Жития св. Николая, так называемой *Vita contritiata* (Anast, 1917. Vol. 2. S. 224, 309, 311). Там описывается явление Христа и Богородицы св. Николаю по сие, причем это явление никак не связано с событиями на Никейском соборе. По мнению Н. Шевченко, этот эпизод Жития проник в текст как отражение древних, несохранившихся иконок портретов св. Николая (см.: Шевченко, 1983. P. 79—80). В подтверждение этой позиции следует заметить, что в русских житийных иконах св. Николая с изображением Никейского собора (например, ростовская икона из села Павлова в ГТГ) эпизод с явлением Христа и Богородицы отсутствует. В наиболее отчетливом виде этот сюжет содержится в относительно позднем тексте — так называемом «женишном» Житии св. Николая, где он ставится в связь с Никейским собором.

фигуры несут своеобразную выразительную нагрузку. В иконе из Муром привлекают внимание молитвенно склоненные силуэты Христа и Богоматери, а также симметрия жестов — у каждого из них одна рука прижата к груди. Изображение Богоматери (илл. с. 271) напоминает иконографию Богородицы «Скорбящей»²¹ (илл. с. 271) или Богоматери со свитком, предстоящей Христу, причем вместо свитка с текстом своего обращения Богоматерь на муромской иконе держит омофор. Выразительность фигур Христа и Богоматери на иконе из Мурома находит аналогию в таком значительном и близком по времени созданию памятнике как икона 1294 г. из Липенского монастыря в Новгородском музее (илл. с. 272). В новгородском произведении эти фигуры более крупные и торжественные, в среднерусском — более эмоциональные и трогательные.

Датировка и атрибуция.

В иконе ясно видна ориентация на русские образы позднего XIII в., отразившаяся в типе лица, крупных и словно камennых прядях волос, в контуре сжатых губ и их яркости. Воспроизведение приемов XIII в. очевидно и в использовании широких черных описей. Н. С. Брегман предполагает, что предварительный рисунок, положенный на грунт, был специально исполнен очень интенсивными, резкими линиями, в расчете на то, чтобы они просвечивали сквозь красочный слой, усиливая экспрессию иконы²². О традициях той же эпохи свидетельствует и колорит черной, строящийся на сочетании открытых и ярких цветов (желтого и красного, пурпурно-коричневого с белым и черным,

с небольшим добавлением синего в изображении камней на нимбе Христа).

На XIII в. указывает рисунок складок на хитоне Христа, их симметрия и геометрия черт, благодаря чему ткань кажется не мягкой, а почти каменной («Двухъярусная» драпировка в виде расступов на рукаве Христа близка такой же драпировке на рукаве Христа в новгородской иконе второй половины XIII в. «Спас на престоле» из собрания А. И. Анциимова в ГТГ (илл. с. 272). Однако в муромской иконе присутствуют и особенности, связанные с новой эпохой, — например, утрированно покатые плечи и довольно узкий торс (в сравнении с широкоплечими фигурами зрелого XIII в.). Фигуры с узкими, скошенными плечами можно встретить в некоторых византийских произведениях, например, в мозаиках церкви Богородицы Паммакариссос (Фетте Джаме) в Константинополе около 1310 г. (илл. с. 273). Отметим и другие признаки искусства палеологовского периода: внимательное и участливое выражение лица вместо отрешенности, склоненный силуэт и эмоциональный жест Христа. Поэтому широкая датировка муромской иконы, допускающая возможность создания памятника уже в XIV в., кажется предпочтительней.

Эту датировку косвенно подтверждает и анализ летописных известий. После первого татарского разгрома Муром дважды подвергся разорению во второй половине XIII в.: в 1281 г. татары «Муром пуст съзворша», а в 1293 г. при «Дюденевой рати» взяли Муром в числе 14 русских городов²³. Ясно, что икона вряд ли могла сохраниться от этих десятилетий.

Исходя из исторической ситуации, было бы соблазнительно отнести создание иконы к середине XIV в. Летописи под 1351 г. красочно сообщают о восстановлении города после многолетнего запустения: «Тое же весны князь Муромский Юрии Ярославич обнови град свои отчину Муром, запустыши издавна от первых князие, и постави двор свои в городе; также и бояре его, и вельможи, и купци, и черные люди и ставиша дворы своя, и церкви святыя обновиша и украсиша иконами и книгами»²⁴. Однако стиль иконы кажется нам несколько более ранним, чем стиль живописи середины XIV в.

Ярко-желтые нимбы и окаймления в сочетании с красным цветом напоминают колористические приемы живописи Ростова. Однако аналогичные сочетания встречаются и в живописи других центров как реминисценция стиля XIII в. (например, в псковской житийной иконе св. Николы из погоста Виделебье 1337 (?) г. в ГРМ).

Эмоциональная окраска муромской иконы и характер образа св. Николы указывают на принадлежность памятника к культурному кругу Северо-Восточной Руси. Икона является единственным сохранившимся произведением, относящимся к древнейшему этапу истории Муромского княжества, и свидетельствует о его своеобразной культуре, которая, вероятно, отчасти была связана с культурой Рязани и Ростова.

Литература.

Брегман, 1991. С. 64. Abb. S. 65; История Мурома, 2001. С. 73. Илл. с. 73.



Медальон с частью надписи на иконе «Св. Никола» (кат. № 15)

²¹ Ср. икону XIV или XII в. (имение Е. Б. Промовой) в собрании ГИМ (см.: Клясаслава, 1988. Табл. 94).

²² Брегман, 1991. С. 64.

²³ Приселков, 1950. С. 339, 345 (Троицкая летопись).

²⁴ Там же. С. 372.

16. Богоматерь Одигитрия
(С. 92 Илл. с. 91. Табл. 35)



Рязанский музей-заповедник, инв. 9
Конец XIII — первая треть XIV в.
Рязань
122 × 86



Богоматерь Одигитрия. Икона первой половины XIII в.
Из церкви больших Св. Врачей в Охриде (Охрид), Пеллея икон

Происхождение. Поступила в музей из Рязанского епархиального древлехранилища. Время поступления и более ранняя история иконы неизвестны.

Раскрытие. В 1976–1989 гг. раскрыта в ВХНРЦ ГС. Клоковой. Несколькими небольшими пробными раскрытиями было сделано во время пребывания иконы в музее, до отправки в ВХНРЦ, состоявшейся в 1975 г.

Доска липовая (?) из двух частей. Торцовые шпонки на деревянных штырях. На обороте были горизонтальные накладные шпонки, также на деревянных штырях (рентгенограф Л.И. Башмакова считает, что они имели ширину около 5 см)¹. Две врезные астречные шпонки — вероятно, XVII в. Две поздние шпонки типа «ласточкин хвост». Оборот заклеивался поверх врезных шпонок, и на этом грунте написано изображение свв. Константина и Елены (судя по стилю, XVII в.). На верхнем и нижнем краях и на древних торцовых шпонках имеются чинки и вставки дерева. Внизу — две металлических скобы.

Сохранность. Большие тонированные вставки позднего грунта и живописи на изображении, фоне и полях. Крупная вертикальная вставка вдоль стыка досок, по центральной оси иконы, захватывающая часть лика Богоматери левее носа (включая часть глаза) и запястье благословляющей руки младенца. Вставка на пальцах правой (левой от зрителя) руки Богоматери. Живопись на лике Христа сильно потертa. Имеются тонировки, в том числе на контурах. Многочисленные утраты живописи — до грунта и доски — на одежде младенца. В нижней части композиции, вдоль лужицы — большая горизонтальная утрата живописи и грунта до до-

ски. Многочисленные следы гвоздей от венцов и оклада заклеивались. Первоначальные надписи на фоне утрачены.

Описание.

Богоматерь изображена по пояс, слегка повернутой вправо (от зрителя). Незначительный ракурс заметен в контуре плеч и рисунке лика. Правую руку Богоматерь держит перед грудью в жесте моления, тыльной стороной к зрителю, а левой поддерживает младенца Христа. Христос представлен также в легком ракурсе, в небольшом повороте влево (от зрителя). Он сидит с широко разведенными коленями. Правой рукой, отведенной в сторону, примерно к середине тора Богоматери, он благословляет, а в левой держит свернутый красный свиток (его изображение, сохранившееся фрагментарно, относится к древнейшему слою поновления²). Мафорий Богоматери темный, пурпурно-коричневый, его драпировки прорисованы широкими черными линиями. Чепец и рукава хитона зеленые, теплого оттенка. Окаймления мафория и хитона — охристые, с тонкими полосками, исполненными аурипигментом. Хитон и гиматий Христа написаны одной и той же краской — светлой охрой, с аурипигментным ассистом в виде тонких линий, отходящих от узких острых треугольников. На левом (от зрителя) плече Богоматери — полустертое изображение крупной звезды, образованное камнями (четырьмя красными и одним зеленым) и четырьмя белыми жемчужинами. Лики написаны по прозрачному зеленоватому санкиро, положенному тонким слоем, сквозь который просвечивают левкас и

¹ Клокова, 1987. С. 4, 9 (примеч. 1).

² Там же. С. 6.



Богоматерь Одигитрия («Панagia Аракиотисса»).
Икона конца XII в. Никосия. Музей архиепископа Макариоса

наложенные на него широкие темные мази, намечающие черты лица. Поверх санкира лежит очень тонкий слой светлой охры, а в наиболее освещенных местах — на скулах, подбородке, кончике носа — широкие белыные растушевки. Губы чуть тронуты красной краской (если это не намеренно сохранившиеся остатки слоя записи).

Волосы младенца располагаются в виде округлых локонов. В системе изобразительных приемов большую роль играют темные контуры, которыми намечаются строение и границы формы. Помимо линий складок, это очертания лика Богоматери по границе с чепцом и мaphорием, а также абрис правой руки Богоматери, контур головы младенца, вырез его хитона.

Фон, поля и нимбы были серебряными (остатки серебра сохранились кое-где по контурам фигур: у правого плеча Богоматери, вдеющей крону ее головы слева, вокруг головы Христа). На участке серебряного фона слева от головы Христа уцелели остатки тонкого киноварного перекрестия его нимбы

Иконография.

Иконографический тип Богоматери Одигитрии приобрел большую популярность в искусстве византийского круга XIII в. Образцами для его многочисленных иконографических вариантов в то время служили не только прославленные иконы Константинополя, но и произведения из областей христианского Востока³. Среди многих разновидностей Одигитрии выделяется вариант, к которому принадлежит и икона из Рязани: Богоматерь и Христос слегка повернуты друг к другу, младенец восседает на левой (правой от зрителя) руке Богоматери, его колени довольно сильно раздвинуты. Свиток (нередко красный) бывает опущен

³ Mouriki, 1991. P. 153–182

на колени младенца в вертикальном положении; встречается и иной рисунок этой детали.

Одним из ранних примеров описанного иконографического варианта в искусстве средневизантийского периода является икона «Богоматерь Одигитрия» конца XII в. (около 1192 г.) из церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре (Музей архиепископа Макариоса в Никосии)⁴ (илл. с. 276). Подобные изображения хорошо известны в искусстве XIII в. (например, икона первой половины XIII в. из церкви Больших Свв. Врачей в Охриде, Галерея икон в Охриде⁵) (илл. с. 275), а также в XIV в. (например, изображение на лицевой стороне двусторонней иконы начала XIV в. из церкви Богоматери Перилепты в Охриде с «Благовещением» на обороте⁶). Наряду с этим вариантом иконографии Богоматери Одигитрии в Византии была известна ее другая разновидность — со строго фронтальным изображением младенца, как на двусторонней иконе конца XIII в., также из церкви Богоматери Перилепты в Охриде (на обороте — «Распятие»)⁷.

Разница между двумя вариантами состоит в большей торжественности фронтальной позы Христа в одном случае и в намеке на диалог и общение обращенных друг к другу Богоматери и Христа — в другом.

Есть основания считать, что оба варианта иконографии Богоматери Одигитрии пользовались большим почитанием в Константинополе⁸. На иконе-гексаптите конца XI в. в монастыре Св. Екатерины на Синае, где помещены изображения пяти чтимых константинопольских икон, Богоматерь Одигитрия представлена с повернутыми фигурами⁹, тогда как на миниатюре Псалтири около 1300 г. (Берлин, Гос. Музей, Гравюрный кабинет, cod. 78 A 9 (Hamilton 119), л. 39 об.) изображено поклонение иконе Богоматери Одигитрии с Христом в фронтальной позе¹⁰. Одна из этих икон могла почитаться в монастыре Одегон (вероятно, с фронтальной фигурой Христа), а другая — в каком-либо ином храме Константинополя (например, в Св. Софии, в церкви Архангела Михаила или в монастыре Пантократора, где, как известно, в разное время хранился чудотворный образ Одигитрии и где могли оставаться его реплики)¹¹.

Популярностью двух иконографических вариантов Богоматери Одигитрии в византийском искусстве и, в частности, в Константинополе объясняется их широкая известность на Русь. Вариант со слегка повернутыми фигурами, к которому принадлежит икона из Рязани, встречается в русских памятниках рубежа XIII–XIV вв. Ср. псковские иконы из церкви Св. Николая от Кож в ПГ¹² и неизвестного происхождения — в Псковском музее¹³, «Богоматерь Торопецкую» («Эфесскую») в ГРМ, которую И. А. Шалина считает псковской копией примерно второй

⁴ Kokotopoulos, 1995. Pl. 45

⁵ Георгиевски, 1999. Кат. 6

⁶ Djuric, 1961. Кат. 14. P. 24, 25, 91, 92. Pl. XVII, XVIII; Vocotopoulos, 1995. Pl. 75

⁷ Djuric, 1961. Кат. 4. P. 19, 20, 85, 86. Pl. IV; Vocotopoulos, 1995. Pl. 67. Ср. также икону начала XIV в. из церкви Христа в Верии, ныне в Археологическом музее Верии (Moher of God, 2000. Кат. 65; автор текста — Е. Цигардас).

⁸ О почитании икон Одигитрии в Константинополе см.: Mouriki, 1991. P. 156, 157; Angelidi, Papamastorakis, 2000. P. 373–387.

⁹ Baltojianni, 2000. P. 144, 145. Fig. 87, 88

¹⁰ Moher of God, 2000. Кат. 54 (автор текста Н. П. Шевченко)

¹¹ Mouriki, 1991. P. 156

¹² [Рядникова], 1990. Кат. 3, Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 27

¹³ [Рядникова], 1990. Кат. 2. Эта икона несколько отличается от других памятников данного типа, поскольку колени младенца относительно тесно сближены, а в верхних углах композиции изображены кадищные ангелы.

четверти XIV в. с принесенной на Русь византийской иконы середины XII в.¹⁴ (илл. с. 277)

Вместе с тем уже во второй половине XIII — XIV в. на Руси были известны иконы Богоматери Одигитрии с фронтальным изображением младенца — например, «Богоматерь Корсунская» из Успенского собора Московского Кремля¹⁵, «Богоматерь Одигитрия» вологодского круга второй половины XIV в. из собрания С.П. Рябшинского (ГТГ)¹⁶. К тому же типу, вероятно, принадлежал чудотворный образ Богоматери Смоленской, оригиналом которого была византийская икона

Новый этап в истории иконографического типа Богоматери Одигитрии на Руси начинается в конце XIV в., после того как в 1383 г. суздальский архиепископ Днионисий привез в Нижний Новгород и Суздаль две копии чудотворного образа из константинопольского монастыря Одегон. Одна из этих копий, видимо, вскоре была перевезена из Суздаля в Москву, в кремлевский Вознесенский монастырь. Реплики этого образа широко распространились по Руси, причем их отличительной особенностью, наряду с торжественной, фронтальной позой младенца Христа, стали полуфигуры ангелов в верхних углах композиции¹⁷.

Другой вариант Одигитрии с фронтальной фигурой Христа не включал изображений ангелов. Он восходит к упомянутой «Богоматери Смоленской» — чудотворной иконе, на время (с 1440 по 1456 г.) перевезенной из Смоленска в Москву, что послужило толчком к распространению этого образа на Руси в конце XV — XVI в.¹⁸ Таким образом, икона из Рязани принадлежит к тому иконографическому типу Богоматери Одигитрии, который был распространен на Руси в конце XIII — XIV в. Рязанский памятник и близкие ему по времени русские иконы Одигитрии из псковской церкви Св. Николая от Кож в ГТГ и из Торпора в ГРМ сходны между собой по общим иконографическим признакам, однако отличаются разнообразием в пропорциях фигур и композиционным решении, что характерно для искусства XIII—XIV вв.

Датировка и атрибуция

Г.С. Клокова, обнаружившая икону в музейном запаснике, раскрывшая ее и представившая наиболее полную публикацию памятника, отнесла «Богоматерь Одигитрию» к первой половине XIII в. В пользу древней датировки иконы исследовательница приводит следующие признаки: крепящие доску торцовые шпонки, многочисленность слоев записей, обнаруженных и удаленных при раскрытии, серебряный фон, светлый оттенок санкиря, применение желтой краски — аурипигмента, обрисовка форм широкими черными контурами. Согласно предположению Г.С. Клоковой, это та самая икона, которая хранилась в Успенском соборе Рязани и перед которой в 1237 г. молился рязанский князь Юрий Ингваревич, оплакивая гибель своего сына, князя Федора, от рук татар. Как сообщает Повесть о разорении Рязани Батыем, входившая в цикл повестей о Николле Зараском, князь Юрий с «братией» «поидоша в церковь, в Пресвятых владычицы Богородицы честного ея Успения. И плакаше много пред образом пречистыя Богородицы, и великому чудотворцу Николу, и сродником своим Борису и Глебу...»¹⁹. В другой редакции уточняется



Богоматерь Одигитрия Торполецкая. Икона XIII—XIV вв. ГРМ. Фотография в инфракрасных лучах

и иконографический тип богородичной иконы: «поидоша в соборную и апостольскую церковь, и плакашеся пред образом милостивыя Вседержителя и Пречистой его матери Одигитрии...»²⁰.

Та же редакция Повести сообщает, что эту икону принес с Афона Евфросин, епископ Рязанский («уже принесе епископ Евфросин из Святых горы»). Поскольку в 1225 г. епископ Евфросин уже находился в Рязани, где встречал доставленный туда чудотворный образ Николая Корсунского²¹, Г.С. Клокова делает вывод, что икона Богоматери была принесена с Афона до 1225 г. Предположение Г.С. Клоковой о времени создания памятника недавно получило поддержку со стороны О.Е. Этингоф²², которая, опираясь на подмеченные реставратором технологические приемы, дополняет их некоторыми стилистическими наблюдениями и указывает на имеющиеся, по ее мнению, сходство рязанской иконы с «Богоматерью Одигитрией» первой половины XIII в. из церкви Больших Сав. Врачей в Охриде²³ (илл. с. 275). На древность «Богоматери Одигитрии» из Рязанского музея, действительно, указывают не только наблюдения Г.С. Клоковой,

сборнику второй трети XVI в. РГБ, Волоколмакс. собр., № 523). Тот же текст см.: Повесть о разорении Рязани, 1997, С. 142.

¹⁴ Шакина, 1996, С. 200—251, особенно с. 206, 222, 223.
¹⁵ Шенникова, 1987, С. 8—23.
¹⁶ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 50. См. также: Предисловие к каталогу, с. 172.

¹⁷ Шенникова, 1999, С. 329—347, особенно с. 337, 338.
¹⁸ Шенникова, 1997, С. 49—54.
¹⁹ Лихачев, 1949, С. 290 (текст редакции основной А, издан по рукописному

сборнику второй трети XVI в. РГБ, Волоколмакс. собр., № 523). Тот же текст см.: Повесть о разорении Рязани, 1997, С. 138).

²⁰ Этингоф, 2003, С. 148—150.

²¹ Лихачев, 1949, С. 286. См. также: Сказание о перенесении, 1997, С. 138).

²² Этингоф, 2003, С. 148—150.

²³ См. примеч. 5.

но и ряд других признаков. Так, рязанская икона была чрезвычайно почитаемой, о чем свидетельствуют гвоздики, прикреплявшие оклад, который сплошь покрывал нимбы, фон и поля. Вероятно, не изначально, но в какой-то период эта чтимая икона стала процессионной, в связи с чем ее оборот был залевашен и на нем появилось изображение свв. Константина и Елены. Напомним, что аналогичная судьба была и у «Богоматери Умиление (Страстной)» из Кашина (кат. № 2), которую тоже превратили в выносную и поместили на обороте изображение Ангела-хранителя.

Между тем еще в 1991 г. Е. Я. Остащенко, исходя из образностилитературных особенностей рязанской иконы, отнесла ее к первым десятилетиям XIV в.²⁴ На ту же позицию встал автор настоящего издания в устных выступлениях при обсуждении новых реставрационных открытий.

Датировка иконы первой половиной (первой четвертью) XIII в. представляется слишком ранней, а ее отнесение к кругу византийских произведений — ошибочным. Отмеченные Г. С. Ключевой технологические особенности рязанской иконы присущи и некоторым памятникам второй половины XIII — первой половины XIV в. Так, серебряный фон имеет «Богоматерь Умиление на престоле» из Толгского монастыря (кат. № 3); в этом же произведении на мафорино Богоматери изображена еще более крупная звезда, чем на иконе из Рязани. Широкие темные контуры на складках одежды и в рисунке лика свойственны не домонгольской, а более поздней иконописи — второй половине XIII в. и первой половине XIV в. Ср., например, «Богоматерь Умиление (Страстную)» из Кашина (кат. № 2), «Свв. Евстафия и Феклу» из Ростова (кат. № 4), «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга (кат. № 5), «Св. Никола Чудотворца» из Муромо (кат. № 15).

Многие признаки указывают на создание памятника в XIV в., наиболее вероятно — в первой трети столетия. Это прежде всего характеристика пространства и объема. Если торс Богоматери представлен плоскостью и силуэтно, то в фигуре Христа, в расположении его плеч и колен ощущается пространственность, совершенно не свойственная русской живописи XIII в. В пользу этой датировки говорит объемность лика Богоматери, а также особенности композиционного рисунка и пропорций: относительно небольшая голова Богоматери, спрямленные очертания ее запястья и кисти, контрасты широких плеч Христа, крупного рукава и очень маленькой благословляющей руки. Общие черты иконы из Рязани и упомянувшегося охридского памятника — например, рисунок глаз с опущенными наружными уголками. — не относятся к числу стилистических совпадений: они восходят к утраченному иконографическому прототипу этих произведений.

Плохая сохранность живописи рязанской иконы и обилие тонировок не позволяют составить точное впечатление о ее колорите. Однако неяркие оттенки одежды, в которых даже аурингмент асиста не составляет интенсивного контраста с охрыными одеяниями Христа, свидетельствуют скорее в пользу датировки иконы XIV в., чем предыдущим столетием, поскольку для живописи XIII в. была типична насыщенность колорита и яркость цветового строя.

В рязанской иконе не использован ни один прием, который был бы незнаком русской живописи. О русском, а не византийском

происхождении иконы из Рязани свидетельствуют как формальные признаки (и более всего — угловатость и спрямленность линий, не свойственные византийской живописи), так и образная характеристика — лирическая, поэтическая основа, прочтывающаяся даже в рамках строгого и торжественного иконографического типа Богоматери Одигитрии.

Тексты из цикла Повестей о Николле Зараском вряд ли могут служить основанием для идентификации и датировки иконы Рязанского музея. Сам этот цикл сложился на основании более древних произведений лишь в конце XV — начале XVI в. или еще позже²⁵, а пассаж, указывающий на принадлежность богородичной иконы к типу Одигитрии и сообщающий о ее принесении с Афона епископом Евфросимом²⁶, содержится не в самой ранней редакции цикла и несет приметы поздней переделки. Вместо конкретной церкви Успения в Рязани там идет речь о некой «соборной и апостольской церкви»²⁷. Домонгольская икона Богоматери, хранившаяся в рязанском Успенском соборе и упоминаемая в цикле Повестей о Николле Зараском, по всей видимости, не сохранилась, а произведение из Рязанского музея может быть, но может и не быть ее репликой.

Не исключено, что иконографические признаки домонгольской иконы сохранились в каких-либо других произведениях. Еще до обнаружения «Богоматери Одигитрии» в Рязанском музее Г. К. Вагнер выдвинул предположение, что два редких каменных образа XIII—XIV вв., хранившихся в Сергиев-Посадском музее (на обороте одного из них, трапезищного, представлен св. Никола, а на обороте другого, овального, — Христос)²⁸, воспроизводят утраченную рязанскую святыню²⁹. Эту гипотезу подтвердила Э. К. Гусева³⁰. Изображения на каменных образах принадлежат к рекомпоновке с поклоенным, а не посным изображением Богоматери.

Выставка.

Реставрация музейных ценностей в СССР. Москва, 1984 г.
IX Выставка произведений искусства, реставрированных ВХНРЦ. Москва, Академия художеств, 1986 г.
Icône russe dal Vaticano; Icône russe dal Vaticano a Genova. Cento capolavori dai musei della Russia. Ватикан, Генуя, 1989—1990 гг.

Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. К XVIII Международному конгрессу византинистов. Москва, ГИИ, 1991 г.

Искусство Рязанских земель. Москва, 1993 г.

Литература.

Ключева, 1985. С. 607; Реставрация музейных ценностей, 1985. Т. 1. С. 118, 122, 130; Ключева, 1987. С. 3—9; Овчинников, 1987. С. 14; IX Выставка, 1988. С. 8; Илл. 1—3; Icône russe dal Vaticano a Genova, 1989. Cat. 22. P. 115, 116; Icône russe in Vaticano, 1989. Cat. 22. P. 115, 116; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 21; [Ключева], 1991. С. 48—49; Остащенко, 1991. С. 45; Искусство Рязанских земель, 1993. Кат. 1; Sarabianova, Smirnova, 2001. P. 228. Fig. 194; Этингер, 2003. С. 148—150.

²⁴ Поплз, 1985. P. 289—304 (согласно Б. М. Клоусу, в 1560 г. См.: Клоус, 2001. С. 454).

²⁵ Лихачев, 1949. С. 311

²⁶ Там же.

²⁷ Николаева, 1960. Кат. 21, 22

²⁸ Васнер, 1971. С. 9, 13, 14.

³⁰ Гусева, 1986. С. 14—16.

²⁴ Остащенко, 1991. С. 45.

17. Троица Ветхозаветная (Гостеприимство Авраама)
(С. 114—118, 120. Илл. с. 111, 113, 115—117.
Табл. 36—38)



Музей-заповедник «Московский Кремль»,
Успенский собор, инв. Ж-149 (5139 соб.).
Вторая четверть XIV в.
(большая часть первоначальной живописи
под записью Тихона Филатьева 1700 г.).
168 × 144

Происхождение. Первое сохранившееся известие об иконе со-
держится в Описи Успенского собора начала XVII в. (1609—
1612 гг.), где указано положение «Троицы» в центральном ико-
ностасе Успенского собора — к северу от Царских врат, меж-
ду воротами и «Спасом на престоле» митрополита Киприана¹.
Видимо, в середине XVII в., в связи с переустройством ико-
ностаса по новой системе, «Троица» была перемещена на северную
стену собора, где оказалась второй от иконостаса², после
иконы св. Николы в житии с 19 клеймами (вероятно, новгород-
ского «Николы Велитцкого», славившегося как чудотворный
образ)³. О перелках иконостаса Успенского собора сообщает
Павел Алеппский в 1655 г.⁴ Поскольку в XIV — середине XVI в.
Успенский собор неоднократно страдал от разорений и пожа-
ров, а крупные размеры иконы затруднили бы ее спасение при
одном из таких бедствий, следует предположить, что «Троица»
не принадлежала к числу произведений, созданных для Успен-
ского собора в XIV в. По всей видимости, она попала в собор
из другого храма — возможно, при Иване Грозном. Гипотезы
о происхождении иконы см. также в разделе «Датировка
и атрибуция».



Анотичное изображение Победь-Ники Прорис. По энциклопедии
Ф. Кабралл

Раскрытие. Два участка первоначальной живописи иконы —
голова и плечи правого ангела и часть фигуры Сарры — были
раскрыты в 1945 г. И. А. Барановым⁵. В 1962—1963 гг. В. О. Ки-
риков удалил олифу и прописи с живописи 1700 г., покрывающей
почти всю поверхность произведения. Раскрытие первоначаль-
ного слоя было решено приостановить (или прекратить) в свя-
зи с художественно-исторической ценностью живописи 1700 г.
и невозможностью осуществить расслоение первоначальной
живописи и поновления без риска повредить один из слоев.
Доска липовая, тесаная, из четырех частей. Следы кованых
гвоздей от первоначальных накладных шпонок. Две торцовые
шпонки на кованых гвоздях. Две накладные шпонки, вероятно,
1700 г.; каждая из них частично врезана в иконную доску, видимо,
чтобы остановить ее коробление. Металлические пластины,
скрепляющие трещины доски Ковчег Павлола (?).
Сохранность. Имеются тонированные утраты в темных частях
ликов; живопись нимба правого ангела утрачена до левкаса, от
его посоха остался лишь желтоватый след и графья. Контуры
глаз правого ангела слегка усилены после расчистки. Следы
гвоздей от оклада. По центру иконы — вертикальная трещина
между частями доски. Нимб правого ангела на раскрытом уча-
стке — белый, в цвет грунта, в отличие от золотого фона. Веро-
ятно, нимбы ангелов были рассчитаны на металлические вешцы,
что подтверждают отверстия от гвоздиков.

Описание

Вся первоначальная живопись, кроме двух раскрытых участков,
находится под слоем поновления 1700 г. работы Тихона Филать-
ева. Надпись внизу, под подножием левого ангела: «Поновлень
сь образ сьмъ // писмьмъ вновь А [1700] году // Писаль зографъ
Тиханъ // Ивановъ сынъ Филатьевъ». Тихон Филатьев — ико-
нописец Оружейной палаты, один из наиболее значительных

¹ «Образ Живоначальные Троицы обложен серебром, оклад басменной, венцы и олпечья резные с чернью; да у того ж образа пелена.» (Опись, 1876. Стб. 300—301). То же местоположение иконы указано в Описях 1827 и 1838 гг.: «По левую сторону Царских дверей: Образ Святые Троицы, венцы и олпечья резные с чернью, по подям оклад басменной...» (Там же. Стб. 399, 400).

² По Описи 1701 г.: «Вторая икона, в деревянном флювианом золоченом ките, образ Живоначальные Троицы, венцы и олпечья серебряные резные, мес- тными золочено, пола серебряные гладкие ж вызолочены, подложена отласом. Да у того ж образа 2 пелены.» (Там же. Стб. 593).

³ Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. Кат. 5.
⁴ [Павел Алеппский], 1898. Вып. 3. С. 104

⁵ ОРГММК. Ф. 20 Д. 7 (1947 г.). Л. 64, 66, 109, 157



Троица Ветхозаветная. Фреска церкви Св. Троицы в Соловках, Сербия. 1260-е годы. Прорис Б. Живковича

учеником Симона Ушакова, известный с 1675 г., работавший до 1730-х годов и часто поновлявший древние иконы⁶. Живопись 1700 г. повторяет первоначальную композицию, о чем свидетельствуют, во-первых, графья, заметная на раскрытых участках и служившая ориентиром для поновителей, а во-вторых — снятый с иконы в связи с реставрацией (1945 г.) оклад, который чудом уцелел во время нашествия Наполеона в 1812 г.⁷ Ф. Я. Мишуков датировал его концом XVI — началом XVII в.⁸ Контуры оклада, хранящегося в Гос. Оружейной палате (инв. 0077/с-1-15), с незначительными отклонениями соответствуют живописи 1700 г. Следовательно, поновление 1700 г. восходит к более ранней композиции. Соответствие древних и поздних контуров очевидно и при сравнении раскрытых участков с сохранившейся живописью 1700 г.

О сохранении Тихоном Филатьевым основных иконографических и композиционных признаков произведения XIV в. свидетельствует реплика «Троицы», созданная, судя по стилю, в первой половине XVII в., сохранившаяся в составе кремлевских икон и экспонирующаяся в Патриарших палатах⁹ (илл. с. 287). На это указывают позы и жесты ангелов и прародителей, поднятые крылья центрального ангела, фигура слуги с тельцом. Существенное отличие иконы XVII в. от оригинала — сигмовидная форма трапезы вместо круглой.

Три ангела восседают за большой круглой трапезой. Средний ангел правую руку поднимает перед грудью в жесте именованного благословления, а в левой держит длинный посох. Левый ангел, торс которого представлен в своеобразном развороте, так что его левая рука не видна, благословляет трапезу. Правый ангел также благословляет трапезу, а в левой руке держит посох. Оба крыла центрального ангела подняты острыми кон-

цами вверх. У боковых ангелов одно крыло поднято острым концом вверх, а другое слегка приподнято, так что положение их крыльев асимметрично (судя по очертаниям оклада, крылья боковых ангелов первоначально были чуть выше). Предметы на трапезе — рыбы, хлеб, виноград, овощи, сосуды с питьем — по характеру рисунка отступают от древней традиции. Ангелы сидят на роскошных престолах с колоннами; в оригинале престолы светло-коричневого тона с обильным золотым ассистом (такой фрагмент виден на раскрытом участке около фигуры Сарры). Колонки престола среднего ангела первоначально завершались круглыми формами, а не «факалами», как в живописи 1700 г. (об этом свидетельствует оклад). Посохи жезлы ангелов имели завершения в виде квадрифолиев. Над средним ангелом изображено дерево, Мамврийский дуб, как бы вырастающий из его головы (судя по окладу, его очертания были несколько иными, с тремя ветвями).

В левом нижнем углу иконы размещена фигура Авраама, подносящего блюдо с угощением. В правом нижнем углу изображен стол, за которым Сарра готовится тесто для хлеба. Внизу в центре, между подножиями ангелов, представлен слуга, закалывающий тельца.

На расширенном участке правый ангел одет в красный хитон и темно-зеленый (возможно, первоначально синий?) гиматий. На одеждах крупный золотой ассист с широкими пятнами-треугольниками и расходящимися от них золотыми лучами. Окаймление у ворота белое (золото стерто?). Лик ангела — цвета светлой золотистой охры, с легкими санкирными притенениями, чуть заметными белдышными бликами (сохранился у рта) и ярко-красными губами. Контуры глаз слегка усилены при реставрации. Пышные волосы, спаускающиеся на плечи, изображены в виде светло-коричневых симметричных локонов. В волосах — красная повязка-диадема с белым окаймлением. Сарра одета в зеленое платье с белым пробором по гребням складок. На голове — белый плат. Лик — более желтого оттенка, чем у ангела, с более свободно положенными высветлениями. Глаза небольшие. За фигурой Сарры видна часть красно-коричневого престола правого ангела с золотым ассистом и жемчугами.

Иконография.

Иконография Ветхозаветной Троицы основывается на библейском рассказе (Быт. XVIII) о явлении трех мужей Аврааму и Сарре и обетовании им потомства. В восточнохристианской традиции издавна утвердилось толкование этого сюжета как явления Господа в сопровождении двух ангелов¹⁰. Эту идею отчетливо сформулировал Иоанн Златоуст: «В куше Авраама явились вместе и ангелы и Господь их; но потом ангелы, как служители, посланы были на погубление тех городов, а Господь остался и беседовал с праведником...»¹¹. Евсевий Кесарийский, рассказывая об изображении трех ангелов под Мамврийским дубом, поясняет: «Гостеприимно принятые Авраамом ангелы представлены на картине возлежащими: два по сторонам, последние же больший и превосходящий честью. Это и есть явившийся

⁶ Успенский, 1910/2. Т. 2. С. 285—287; Антонова, Мнев, 1963. Т. 2. С. 424; Словарь русских иконописцев, 2003. С. 727—732.

⁷ Истомин, 1888. С. 23, 24.

⁸ Материалы готовящегося к печати каталога икононого собрания Музея-заповедника «Московский Кремль» (авторы описания О. В. Зюнова, И. Я. Качалова).

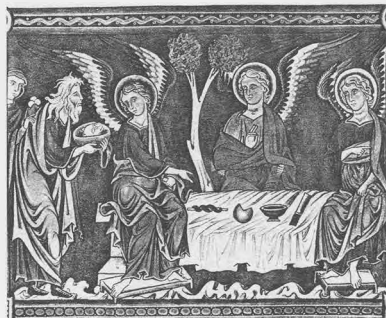
⁹ Романюк, 2001. Илл. с. 89.

¹⁰ Малицкий, 1928. С. 36.

¹¹ Беседа Иоанна Златоуста на Книгу Бытия. Беседа 42. Цит. по: Малицкий, 1928. С. 36. Н. В. Малицкий приводит целый перечень отцов церкви, высказывавших те же взгляды (Иустин Философ, Афанасий Александрийский, Феодорит Киррский, Евсевий Кесарийский, Епифаний Кипрский и др.).



Троица Ветхозаветная. Шитое изображение около 1180 г.
Собор в Хальберштадте, Германия



Троица Ветхозаветная. Миниатюра Псалтири королевы Ингеборг
1193—1195 гг. Шантийи, Музей Конде. № 1695. Л. 10 об.

нам Господь, сам Спаситель наш...»¹². По мнению того же Евсевия, это не мог быть Бог Отец, свойствам которого противоречило бы принятие образа или вида человеческого; следовательно, это было Второе лицо Троицы¹³.

В искусстве средне- и поздневизантийского периодов изображение трех ангелов за трапезой имеют сопроводжающую надпись «*Αγία Τριάς*», т. е. «Святая Троица». Однако в тех случаях, когда представлены не только ангелы, но и Авраам с Саррой, может появиться дополнительная надпись: «*Η φιλοξενία του Αβραάμ*» («Гостеприимство Авраама»)»¹⁴. На греческой иконе XV в. в Византийском музее в Афинах написано: «*Η εν τη σκηνή του Αβραάμ της Ψαρχικής Τριάδος φανέρωσις*» («В шатре Авраамова Живоначальной Троицы явление»)»¹⁵.

В искусстве византийского круга XIII—XIV вв. изображения Троицы наделялись разнообразными смысловыми нюансами¹⁶. В ряде случаев акцент ставился на единичности всех трех лиц Троицы, часто с помощью одинакового рисунка крещатых нимбов¹⁷. Однако чаще среднему ангелу выделяли атрибуты (обычно это был свиток, символ учительства) или жестом. В иконе Успенского собора средний ангел выделен жестом именованного благословения, причем благословляющая рука поднята к его груди. Икона Успенского собора обладает несколькими примечательными особенностями. Это, прежде всего, положение ангель-

ских крыльев. Если у крайних ангелов поднято лишь одно крыло, то у среднего — оба. При этом вверх обращены не «плечи» крыльев, а их заостренные концы: ангелы словно готовы к полету или их полет только что завершился. Такая позиция крыльев имеет свою символику, восходящую к Ветхому завету и искусству поздней античности. Господь, обращаясь к Моисею с повелением изготовить ковчег и скинию завета, приказал изобразить на золотой крышке ковчега двух херувимов «с распростертыми вверх крыльями» (Исх. XXV, 20). И далее: «Так Я буду открываться тебе, и говорить с тобою над крышкою, посреди двух херувимов, которые над ковчегом откровения...» (Исх. XXV, 22). В искусстве поздней античности персонажи с поднятыми крыльями — гении, виктории — обычно символизируют триумф, победу¹⁸ (илл. с. 279). С поднятыми крыльями изображаются богини победы в момент торжества (ср. статуя Ники Самофракийской). В византийском искусстве можно найти обладающую схожим триумфальным значением фигуру ангелов с поднятыми крыльями. Таковы, например, некоторые изображения Рождества Христова¹⁹ и многие композиции «Вознесение».

По рисунку крыльев наиболее близкую аналогию иконе Успенского собора составляет фреска 1260-х годов на восточном склоне свода южной певницы церкви Св. Троицы в Солочанах в Сербии²⁰ (илл. с. 280). Композиция сохранилась лишь частично, но уцелела фигура левого ангела с приспущенными крыльями и часть фигуры центрального ангела с огромным, высоко поднятым и как бы осеняющим всю сцену крылом. Изображения Гостеприимства Авраама с поднятыми крыльями ангелов достаточно часто встречается в западноевропейском искусстве позднего XII — XIII в. Так, на вышитой ткани около

¹² См.: Евсевий Памфила. *Evangelicae demonstratio*. Книга 5. Цит. по книге: Иордан Л. *Домашки*. 1893 (репринт: 1993). С. 126, 127 (раздел «Свидетельства зрелия в святым: святые слова об иконах»). См. также: *Мелодийки*. 1928. С. 38.

¹³ Это расуждение Евсевия Памфила (Кесарийского) было использовано Иоанном Дамаскином в Третьем обличительном слове против отвергающих святые иконы. См. также: *Айкало*, 1895. С. 112.

¹⁴ Например, на фреске в церкви Богородицы в Набахтеви (Грузия) 1412—1431 гг. См.: Троица, 1981. Илл. 30.

¹⁵ *Acheimastou-Potamianou*, 1998. Cat. 32.

¹⁶ Об иконографии сюжета и интерпретации фигур ангелов см.: *Взорная*, 1970/2. С. 119—131.

¹⁷ Например, изображение на верхней створке панагии архиепископа Моисея 1324—1325 гг. из Антониева монастыря в Новгороде (Новгородский музей). См.: Декоративное прикладное искусство, 1966. Кат. 19. Кажется, этот же особенно точно отмечена миниатюра греческого Евангелия второй половины XIII в. в монастыре Ивирон на Афоне (см. 5, л. 458 об. и, но о ней трудно судить по репродукции см.: *Лозарева*, 1948/2. Т. 2. Табл. 248 г.).

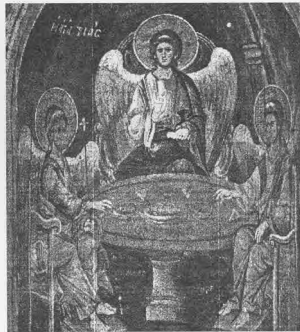
¹⁸ На рельефе колонны императора Антонина в Риме изображен гений, возносящий Антонина и Фаустину на небеса на своих огромных раскинутых крыльях. См.: *DACL*. T. I. Part I. Col. 2117—2118, 2141.

¹⁹ Ср., например, фреску храма в Ирпери (Светиетия) 1096 г., где в верхней части сцены представлены ангелы с диагонально поднятыми крупными заостренными крыльями. См.: *Амиранашвили*, 1957. Табл. 120.

²⁰ *Будий*, 1963. Схема на с. 129 Цветное воспроизведение — табл. 51. Церковь была посвящена Св. Троице, но изображение храмового праздника — «Состшествие Св. Духа на апостолов» — помещено в люнете главного портала.



Троица Ветхозаветная. Фреска капеллы Богоматери в монастыре Св. Иоанна Богослова на острове Патмос. Конец XII в.



Троица Ветхозаветная. Фреска кафеолика монастыря Хиландар на Афоне. 1321 г.

1180 г. в ризнице собора в Хальберштаде (Германия) крылья среднего ангела имеют рисунок, весьма схожий с рисунком нашей иконы и сопочанской фрески²¹ (илл. с. 281). Несколько иначе, не столь симметрично подняты крылья всех трех ангелов в миниатюре Псалтири королевы Ингеборг, жены французского короля Филиппа-Августа, 1193—1195 гг. (Шантильи, Музей Конде, инв. 1695)²² (илл. с. 281). Поднятые крылья ангелов в западноевропейских произведениях создают атмосферу напряжения, динамики²³. Между тем, в византийской фреске в Сопочанах, как и в русской иконе из Успенского собора, они усиливают симметрию сцены и выявляют ее торжественность.

Вторая особенность иконы Успенского собора — большая круглая трапеза, образующая своего рода доминанту композиции, придавая ей глубину. В живописи византийского круга первой половины XIV в. часто встречаются изображения крупных, уходящих в глубину столов, в том числе в сценах «Тайная вечеря» и «Христос в Эммаусе»²⁴.

Круглая трапеза, в отличие от сигмовидной и прямоугольной, представлена и в нескольких более ранних изображениях Гостеприимства Авраама: на каменном рельефе алтарной преграды из церкви Иоанна Предтечи в монастыре Шию-Мгвие (Грузия) 1012—1030 гг.²⁵; на миниатюре греческой Псалтири Барберини около 1092 г. в Ватиканской библиотеке (cod. Barb.

gr. 372, л. 85 об.)²⁶; на фреске конца XII в. в капелле Богоматери при кафеолике монастыря Иоанна Богослова на Патмосе²⁷ (илл. с. 282).

Подобные изображения известны и в первой половине XIV в.: роспись начала XIV в. в трапезной монастыря Хиландар на Афоне²⁸, а также роспись 1321 г. в кафеолике монастыря Хиландар, где «Гостеприимство Авраама» находится в жертвеннике, а симметрично этой сцене, в диаконнике, размещена композиция «Христос в Эммаусе»; в обеих сценах представлены большие круглые столы²⁹ (илл. с. 282).

Исключительно редкая особенность кремлевской иконы — роскошные престолы ангелов. Как видно по раскрытому участку около фигуры Сарры, они украшены ассистом и жемчугами, а оклад рубежа XVI—XVII вв. показывает, что столбики престолов имели круглые навершия. В сохранившихся памятниках мы не встречали подобных изображений мебели. С «креслами» иконы Успенского собора, напоминающими архитектурные сооружения, можно сопоставить только богатые архитектурные кулисы некоторых композиций, где фон сплошь закрыт стенами, башнями, порталами и колоннами (например, уже упомянувшаяся фреска трапезной Хиландара, росписи Грачаницы³⁰ и Белой церкви Каранской³¹).

Фоны, подобные фону рублевской «Троицы», состоящему из здания, дерева и горки, были известны в русской живописи и ирландии³². Но в дорублевское время они не преобладали. В числе

²¹ Braunfels, 1954 S. XX, Abb. 9; *Kürth*, 1926 Bd 1, S. 38; Bd 2 Taf. 4.

²² Braunfels, 1954 S. XX, Abb. 10; Der Ingeborg Psalter, 1985. Fol. 10 v S. 27. Автор комментария указывает, что эта миниатюра исполнена по византийскому образцу «Гостеприимство Авраама» в мозаике Палатинской капеллы в Палермо было, очевидно, образцом для миниатюры английской Библии Ламбет XII в. (Лондон, коллекция дворца Ламбет, ms. 3, fol. 6). Однако на этой миниатюре крылья ангелов, опущенные в византийской мозаике, заменены поднятыми см.: *Dodwell*, 1954 Pl. 48.

²³ Ср. поднятые крылья в трех находящихся друг под другом и связанных по смыслу композициях на золотом эмальевом алтаре монастыря Клоостербург, исполненном в 1181 г. мастером Николаем Верденским («Явление Аврааму трех ангелов» («Благовестие об Исааке»), «Благовещение» и «Благовестие о Самсоне») см.: *Buschhausen*, 1980, Taf. 1—3.

²⁴ *Toddy*, 1993. Илл. 91.

²⁵ *Аладовиц*, 1977 С. 210. Илл. 201—204; Троица. 1981. Табл. 6.

²⁶ *Spatharakis*, 1976 P. 26—36.

²⁷ *Pelmos*, 1988 Pl. 15 P. 82—83.

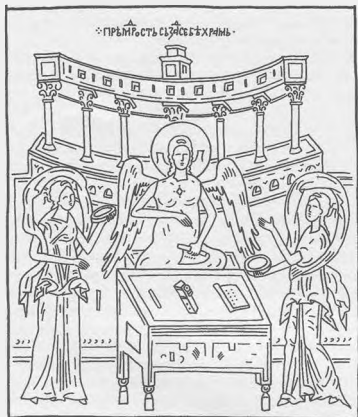
²⁸ *Богдановић, Ђурђић, Медоковић*, 1978 С. 88. Илл. 69.

²⁹ Компьютерная программа (CD-ROM), составленная У.Т. Хостеттером (W.T. Hostetler) при консультации М. Марковича. Впервые продемонстрирована на симпозиуме «Восьмь веков Хиландара» в Белграде (ноябрь, 1998 г.).

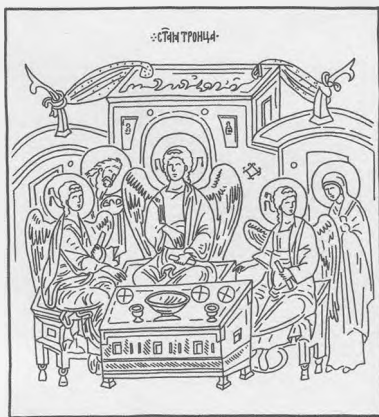
³⁰ *Toddy*, 1988. Илл. 28.

³¹ *Pelkovic*, 1934 Vol. 2 Pl. 114.

³² Икона второй половины XIV в. из Ростова в ГТГ, икона Сергиев-Посадского музея начала XV в. (см.: Гост. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 43, *Вздорнов*, 1970/2 С. 115—154. Илл. с. 116—118; *Смирнова*, 1988/1. Табл. 62—63; *Осташенко*, 2002/1, С. 313—337).



«Премудрость создала себе храм». (Пар Премудрости). Фреска церкви Успения в Грачанице, Сербия. Около 1320 г. Прорис.



Троица Ветхозаветная. Фреска церкви Успения в Грачанице, Сербия. Около 1320 г. Прорис.

прочих вариантов встречаются изображения дерева в центре и двух башен по сторонам, сплошной архитектурный фон или другие схемы. Иконографический извод Троицы со сплошным архитектурным фоном, который, на наш взгляд, перекликается с иконографией иконы Успенского собора, нашел свое продолжение в искусстве конца XIV в. — в двух замечательных иконах, одна из которых находится в монастыре Ватопед на Афоне³³, а другая — в музее острова Керкира³⁴. В центре этих икон изображена купольная постройка, а по сторонам — две кулисы. Такие архитектурные комбинации, *scenae frons*, символика которых, кажется, еще недостаточно исследована, использовались в византийском искусстве, когда было нужно представить особо значительное собрание за столом.

По мнению С. Радойича, в некоторых сербских фресках заметен параллелизм между изображениями Троицы и сценами, связанными с темой Божественной Премудрости. Так, в росписи церкви в Сопочанах «Троица» находится в южной певнице, а неподалеку, на южной стене, располагается сцена («Проловление двенадцатилетнего Христа во храм» («Преполование») с прямыми аллюзиями на тему Божественной Премудрости, которая персонафицирована в фигуру Христа Еммануила, восседающего в центре, и подчеркнута зданием с семью колоннами в правой части композиции³⁵.

Этот принцип еще более очевиден в росписи Грачаницы, где по сторонам алтарной апсиды, в том же ярусе, что и «Евхаристия», представлены две фланкирующие эту сцену крупные композиции: «Премудрость создала себе храм» (Притч. IX, 1–6)

и «Гостеприимство Авраама». Они сходны по пропорциям и трещастому построению и обе изображают трапезу³⁶ (илл. с. 283). Симметрия сцен и их расположение подчеркивают тему трапезы Премудрости и евхаристический смысл этих сюжетов.

Мотив божественной трапезы и духовной пищи был распространен в сербской письменности XIV в. и известен в русской книжности. В Житии св. Саввы Сербского, составленном Феодосием, упоминают некий русский монах, которого будущий святой встретил на Афоне. Этот монах в поучении предостерегал от уподобления избегающим «божественной пищи» (по Лк. XIV, 15–24)³⁷. Епифаний Премудрый в похвале Сергию Радонежскому писал: «Светлаа [память духовных отец] ... прежде же плотския духовную вам преуготовляюще трапезы: исполнь... сладости божественных словес, аггельския пища. Пищу убо аггельскую Писании духовна словеса нарицают, им же душа наслаждается, внимающе умом, и яко пишею тело, так и словом укрепляема бывает душа. Сладость бо словесную Давид вкусив, удивляясь, к Богу глаголет: Коль сладка глытани моему словеса твоя, паче меда устом моим!...»³⁸.

Вполне возможно, что и русская икона из Успенского собора тоже связана с темой Божественной Премудрости и ее трапезы и содержит аллюзии на ветхозаветные тексты. В таком случае роскошные престолы ангелов не только изображают красоту небесного мира, но и имеют символический смысл. Судя по живописи 1700 г., у этих престолов восемь вертикальных опор:

³³ Tsigaridas, 1999/1. P. 320–322. Fig. p. 323.

³⁴ Мюллер, 1962–1963. С. 111–112. Печ. 37–2.

³⁵ Радойич, 1975. P. 219–220 (перезаглаво в книге: Радойич, 1982. С. 223–229).

³⁶ Радойич, 1975. P. 220, 221. Fig. 2, 3. См. также: Тошул, 1988. С. 80, 112, 113. Схема на с. 94.

³⁷ Радойич, 1975. P. 218.

³⁸ Епифаний Премудрый, 1999. С. 392. См. также: Мулиц, 1968. С. 131, 132.



Троица Великолепная. Клейдо Четырехчастной иконы из Георгиевской церкви в Новгороде. Первая половина XV в. ГРМ

четыре у среднего ангела и по две — у боковых. Однако крайняя справа опора наполовину срезана лузгой и может быть не посчитана. Оставшиеся семь опор соответствуют семи столпам храма, созданного Премудростью.

Из других символических деталей отметим изображение дерева, словно вырастающего из фигуры среднего ангела. Оно не только обозначает историческую подробность — библейский Мамврийский дуб, но и намекает на тему жизни, роста и обновления. Это уподобление присутствует в песнопениях Октоиха: «Христос есть древо животное, от него же ядъи не умираю, но вопию с разбойником, помяни мя, Господи, во царствии твоём» (Октоих, глас 7, в неделю на литургии, на блаженны)³⁵. В небольшой заметке «Древо жизни — символ Христа» Я. Радованович анализирует визуальное уподобление Христа райскому древу в росписи Дечан, в сцене «Изгнание из рая», где на древе, словно плод, вырастает медальон с изображением Еммануила³⁶.

Не менее важное значение имеют жесты: именованное благословение среднего ангела, а также двуперстное благословение остальных двух ангелов, чьи руки, в отличие от руки среднего ангела, простерты над столом и как бы благословляют трапезу и евхаристическую жертву.

Расположение фигуры слуги, закаляющего тельца, на вертикальной оси композиции, под благословляющей рукой сред-

него ангела, также связано с объединяющей все фигуры темой евхаристической жертвы и спасения.

Поскольку живопись XIV в. находится под записью 1700 г., трудно анализировать предметы, изображенные на трапезе: их нынешний облик может быть результатом творчества Тихона Филатьева. Однако стоит отметить символику числа, точнее многократное повторение мотива троичности: три рыбы, три хлеба на тарелках, три сосуда, три виноградных грозди и трезубый виноградный лист (правда, при этом на трапезе лежат два овоща типа моркови).

В искусстве византийского круга XIII—XIV вв., и в том числе в русских памятниках, был распространен вариант иконографии Троицы, к которому принадлежит кремлевская икона. Для него характерны следующие признаки: свиток в руках среднего ангела и его поднятая к груди благословляющая рука, простертые к трапезе руки боковых ангелов, крупная трапеза разнообразных форм, иногда — асимметрично расположенные фигуры Авраама и Сарры, часто — изображение слуги, закаляющего тельца. В русском искусстве зрелого XIII — XIV в., кроме иконы Успенского собора, к этому изводу принадлежат икона второй половины XIV в. из церкви Космы и Дамиана в Ростове (ПТ)⁴¹; гравированная пластина западных врат Покровского (Троицкого) собора в Александро-ово около середины XIV в. (илл. с. 110)⁴²; композиции на новгородской панягии архиепископа Моисея из Антониева монастыря⁴³, на новгородской же панягии ГИМ⁴⁴, «панягии архиепископа Серапиона» (Сергиев-Посадский музей)⁴⁵, на створке медной панягии с золотой наводкой в собрании ГИМ⁴⁶, на аналогичной створке панягии ГИМ⁴⁷, на Сильверских вратах 1336 г. (южный портал Троицкого собора в Александро-ове)⁴⁸. К этому же варианту принадлежит фреска Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде 1378 г.⁴⁹, которая отличается индивидуальностью композиционного решения: боковые фигуры осынены крыльями среднего ангела, а кисть его благословляющей руки расположена горизонтально. Из памятников более позднего времени назовем клеймо новгородской Четырехчастной иконы первой половины XV в. (ГРМ)⁵⁰, псковскую икону конца XV в. (ПТ)⁵¹, отчасти — гравированную серебряную панягию 1483 г. в музее «Новодевичий монастырь»⁵². В византийском искусстве последней трети XIV в. сложился другой вариант иконографии Троицы. Согласно выводам Д. Мюрики, для него типичны: прямоугольная форма трапезы, необычное расположение ткани на трапезе (с заворотом на дальней стороне), отсутствие крещатых нимбов и свитков у ангелов, характерное положение правой руки среднего ангела на трапезе, позиция левой ноги правого ангела (колено приподнято, и нога словно поджата), отсутствие сцены заклания тельца, располо-

⁴¹ Гус. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 43

⁴² Лидина, 1995. С. 102—111

⁴³ См. примеч. 17

⁴⁴ Декоративно-прикладное искусство, 1996. Кат. 20.

⁴⁵ Там же. Кат. 21.

⁴⁶ Там же. Кат. 73

⁴⁷ Там же. Кат. 74.

⁴⁸ Там же. Кат. 76. Илл. с. 306

⁴⁹ Вздорнов, 1983. Табл. 1. 56

⁵⁰ Свиридова, Лаурин, Гордиенко, 1982. Кат. 11; Novgorod Icons, 1980

PI 66, 67

⁵¹ [Родникова], 1990. Табл. 41.

⁵² Троица, 1981. Илл. 38

³⁵ Октоих, 1996. Главы 5—8. С. 345. См. также: Радованович, 1988. С. 137.

³⁶ Там же. С. 136—139. Илл. 47. Рис. с. 138.

жение фигур Авраама и Сарры (если они изображены) симметрично по сторонам среднего ангела и некоторые другие признаки⁵³. Наиболее ранние из сохранившихся произведений этого типа — фреска в апсиде церкви Перивленты в Мистре, миниатора Теологических сочинений Иоанна Кантакузина 1375 г. (Парижская Национальная библиотека, gr. 1242) и — добавим к списку Д. Мурики — миниатура болгарской Псалтири Томича 1360-х годов (ГИМ, Муз. 2752, л. 303)⁵⁴, как бы находящаяся на подступах к новой иконографической формуле. Прежде всего следует отметить позу центрального ангела, благословляющего трапезу с жертвенной чашей, и, кроме того, тонкую внутреннюю связь между ангелами. Именно к этому иконографическому варианту относится икона Андрея Рублева, выделяющаяся идеальной завершенностью замысла и его воплощения, а также еще две иконы: «Троица» начала XV в. в Сергиев-Посадском музее⁵⁵ и отчасти «Зырянская Троица» конца XIV в. в Вологодском музее⁵⁶. Этому же изводу строго следует первое клеймо иконы «Архангел Михаил, с девицами» в Архангельском соборе Московского Кремля около 1399 г.⁵⁷ (илл. с. 285). К указанному варианту относится и подавляющее большинство русских изображений Троицы XV столетия и последующих веков, в которых повторяется иконография иконы Андрея Рублева. В произведениях того иконографического типа, к которому относится кремлевская «Троица», акцент ставился на самом явлении трех ангелов, событии, обозначающем обетование потомства Аврааму и Сарре, а следовательно, и обетование спасения человеческому роду.

Иоанн Дамаскин в Третьем защитительном слове против порицающих святые иконы или изображения писал: «Авраам увидел не естество Божие — ибо Бога никто же виде нигде же — а образ Бога, и, пав, поклонился»⁵⁸. Именно образ Господа, его явление, сияние и торжество представлены на иконе Успенского собора, которая относится к числу лучших изображений Троицы в искусстве всего византийского мира XIV в.

Иконография рублевской «Троицы» была столь авторитетной, что заставила, начиная с XV в., уйти на второй план все другие иконографические варианты этой теме. Но еще в XVI—XVII вв. в русской и поствизантийской живописи иногда встречаются изображения Троицы с поднятыми крыльями среднего ангела, а иногда — с трапезой круглой формы⁵⁹ (илл. с. 287).

Датировка и атрибуция

В XIX — начале XX в. икона рассматривалась в основном как святая икона Успенского собора в трудах этого времени описывались ее местоположение, оклад и почитание. После раскрытия двух участков в 1945 г. исследователи обратились к проблеме ее датировки и атрибуции. В первых высказываниях икону датировали первой половиной XIV в. и относили к московской



Троица Ветхозаветная. Клеймо иконы «Архангел Михаил, с девицами». Около 1399 г. Архангельский собор Московского Кремля

школе (Лазарев, 1955; Ильин, Мнев, 1956). Однако Н. Волков (Волков, 1958), а впоследствии Ю.А. Пятницкий (Пятницкий, 1995) и Э.К. Гусева (Гусева, 2003) предположили, что «Троица» является псковским произведением. В последующие публикации икону по-прежнему считали московской, но датировали несколько более поздним временем — серединой XIV в. О.С. Попова (Попова, 1999) настаивает на отнесении памятника к первой четверти XIV в., усматривая в нем сходство с образами фресок монастыря Хора (Кахрие Джами) около 1315–1321 гг.

Раскрытый лик правого ангела напоминает памятник Ростова конца XIII в., в частности, икону «Архангел Михаил» из Михайло-Архангельской церкви в Ярославле около 1300 г. (кат. № 6). В этих иконах похожи спокойные и вдохновенные лики с крупными чертами, царственный облик, богато украшенные одежды. Некоторое сходство есть и в аккуратных круглых завитках-локонах волос. Тем не менее икона Успенского собора исполнена позже: на это указывает лик ангела, не столь краснощекий и полный, и схематизм в построении его объема. Предлагаю относительно широкую датировку иконы первой половиной XIV в., мы считаем наиболее вероятным ее создание в 1330–1340-х годах. По стилю «Троицу» допустимо было бы датировать и чуть раньше — временем строительства первоначального Успенского собора 1326–1327 гг. Однако история храма не дает никакой уверенности в том, что до нас дошла какая-то часть его древнейших икон (см. «Происхождение»).

⁵³ Мурики, 1962–1963.

⁵⁴ Джурова, 1990 Т 2 Ил 108.

⁵⁵ См. примеч. 32.

⁵⁶ Рыбаков, 1995 Табл. 228.

⁵⁷ Сидорова, 1988/1 Табл. 72.

⁵⁸ Иоанн Дамаскин, 1893 С. 107.

⁵⁹ Икона мастера Ювана XVII в. в Народном музее в Белграде (Тамий—Турпил, 1975 С. 489–496); икона XVI—XVII вв. из коллекции Новиковых в ГТГ (происходит из церкви Успения на Алаутинке в Москве; см.: Антонова, Мнев, 1963 Т 2 Кат. 1018; София, 1999 Кат. 7; Софии Премудрости, 2000 Кат. 7; см. илл. с. 287); молдавско-влахийская шитая пелена 1626–1632 гг. в ГРМ



Ангел. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная»
По записью 1700 г. (кат. № 17)



Евангелист Матфей. Деталь миниатюры новгородского
Евангелия. 1330-е годы. ГИМ. Худб. 30. Л. 36

Принадлежность «Троицы» к искусству Пскова крайне сомнительна, несмотря на то, что тема Троицы играла большую роль в псковской культуре. Именно псковский собор до XV в. был самым знаменитым Троицким храмом Древней Руси. Возведенный еще в XII в.⁶⁰, он перестраивался в 1365–1367 гг.⁶¹ Но в Пскове в отличие от нашей иконы преобладала «изокефальная» иконография Троицы⁶² с изображением сидящих рядом ангелов, чьи головы оказываются на одном уровне (ср. икону XV в. в ГТГ)⁶³. Такой ассист, как в кремлевской «Троице», можно обнаружить не только в псковской живописи. Он встречается и в византийских иконах XIV в., в том числе в произведениях первой половины — середины столетия⁶⁴. Поэтическая основа кремлевской «Троицы» не отвечает псковской традиции, отличающейся большей экспрессивностью и остротой «Троица» занимала важное место в московском Успенском соборе (см. «Происхождение»). Несомненно, что в этом храме она пользовалась особым почитанием. Согласно Чинювнику Успенского собора, в XVII в. (а может быть, раньше) «Троицу», несмотря на большие размеры, вместе с другими чтимыми ико-

нами выносили для поклонения на Соборную площадь в Неделю Торжества Православия⁶⁵. Однако это обстоятельство не проливает света на вопрос о месте ее создания. В первой половине XIV в. в Северо-Восточной Руси известны два значительных Троицких монастыря, в церковном и культурном отношении связанных с Ростовом и Москвой. Один из них — Ипатьевский Костромской, основанный, согласно преданию и историческим сведениям, в начале XIV в. или в 1330-х годах⁶⁶. Вероятно, Ипатьевский монастырь изначально был связан с Ростовской епархией. Правда, нет уверенности, что при основании он назывался именно Троицким, а не Богородичным, поскольку, согласно преданию, монастырь был создан на месте чудесного явления Четырех Богоматери с предстоящими ей апостолом Филиппом и св. Ипатием Гангрским⁶⁷. Второй монастырь — Троице-Сергиев, основанный, когда предположительно Сергию было 20 лет, т.е., по расчетам Б. М. Клосса, в 1342 г.⁶⁸ Конечно, в то время это был еще очень маленький монастырь. Однако следует вспомнить, что через своего брата Стефана Сергий был связан с московским Богоявленским

(Марицка. 2000. С. 412–415).

⁶⁰ По некоторым мнениям, в 1190-х годах. См.: Кочев, 1993. С. 66.

⁶¹ Там же. С. 105.

⁶² Об иконографии Троицы во Пскове см.: Белецкий, Белецкий, 1995. С. 41–58; [Родникова], 1980. Табл. 41. О датировке этой иконы не XVI, а XV в. см.: Смитляк, 2001/1. P. 469. Фиг. 414. На псковскую изокефальную иконографию Троицы дополнительно обратил мое внимание В. Д. Сарабянов.

⁶³ Например, в поясном «Иоанне Препетче» (Гос. Эрмитаж). См.: Валк, 1985.

Фиг. 279.

⁶⁴ Чинювники, 1908. С. 245, 302; Саенкова, 2001. С. 474, 475.

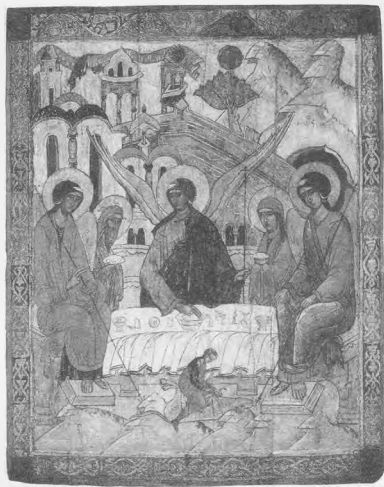
⁶⁵ Согласно легенде, его основал татарский князь Чет, прибывший в Москву в 1330-е и принявший крещение. См.: Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 122.

По историческим сведениям, монастырь был связан с костромским боярским родом Зерновых, который известен с начала XIV в. (Там же. С. 531. Примеч. 82).

⁶⁶ Заруцкий, 1892. Т. 2. № 834. Продавне указывает время явления — около 1330 г. См.: Павловский, 1907. С. 305–307.



Троица Ветхозаветная. Икона первой половины XVII в.
Патриаршие палаты Московского Кремля



Троица Ветхозаветная. Икона конца XVI — начала XVII в.
Из старообрядческой церкви Успения на Алуптинке в Москве
(ранее в соборнии Новоспасских). ГТТ

монастырем, а последний, в свою очередь, — с митрополитским двором: в Богоявленском монастыре жил будущий митрополит Алексей, к которому благоволил митрополит Феогност В Житии Сергия Радонежского, в главе «О начале игуменства святого» Елифант Премудрый описывает молитву преподобного Сергия в его монастыре Творя молитву, «о въззираще на икону Святыя Троицы»⁶⁸. Учитывая высокие московские связи преподобного Сергия, можно предположить, что главная монастырская икона могла быть исполнена в Москве. Однако судьба древнего убранства Троице-Сергиева монастыря неясна, и предположение о происхождении кремлевской «Троицы» из этого или Ипатьевского монастыря может рассматриваться лишь как робкая гипотеза.

Яркость колорита, мажорность кремлевской «Троицы» роднят ее с ростовской иконописью. Однако нельзя исключить возможность происхождения «Троицы» из Новгорода. Ср. изображение Троицы на западных вратах Покровского (Троицкого) собора в Александрове (илл. с. 110), которое в последнее время справедливо рассматривается как новгородское⁷⁰, и икону «Спас на престоле» 1337 г. в Благовещенском соборе Московского Кремля (см. с. 176–178) с их плотными, насыщенными композициями, как в кремлевской «Троице», и с подчеркнуто геометрической основой структуры.

Раскрытые лики ангела и Сарры, представленные в трехчетвертном ракурсе, имеют характерную деформацию черт — очень маленькие, «убегающие» подбородки. Эта особенность в русской живописи встречается не в раннем XIV в., а скорее во второй четверти столетия и позже. По типу лики «Троицы» находят аналогию в некоторых новгородских иконах: в «Чуде Георгия о змие» из собрания А. В. Морозова (ГТГ)⁷¹ и в «Богоматери с младенцем у престола» (Новгородский музей)⁷² (илл. с. 112). Несмотря на сильные поновления в первой из новгородских икон и относительную примитивность второй, эти произведения обладают сходством с «Троицей» и в других деталях: в рисунке локонов в виде тугих круглых прядей, в ассисте в виде больших треугольников с лучами.

Древняя иконографическая реплика кремлевской «Троицы» обнаруживается именно в Новгороде: это клеимо Четырехчастной иконы из Георгиевской церкви первой половины XV в. (ГРМУ)⁷³ (илл. с. 284). Там повторены простертые к тралезе руки крайних ангелов, дерево, вырастающее из нимба среднего ангела, и, самое главное, крылья того же ангела, диагонально поднятые вверх.

В Новгороде известны Троицкие церкви. Одну в 1165 г. построили «щетиници» (жители Щитной улицы на Торговой стороне).

⁶⁸ Либищ, 1995. С. 102–111.

⁷¹ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 21.

⁷² Реставрация, 1986. Табл. 29; Либищ, 1987. С. 14, 16; Византия, Балканска, Русь, 1991. Кат. 28.

⁶⁸ Кюсс, 1998. С. 30.

⁶⁸ Епифаний Премудрый, 1999. С. 322.



Ангел. Деталь композиции «Служба святым отцам». Фреска церкви Успения на Вилотовом поле близ Новгорода. 1352 г.

18. Спас («Спас Ярое око»)
(С. 120, 121. Илл. с. 119, Табл. 39)



Музей-заповедник «Московский Кремль»,
Успенский собор, инв. Ж-128 (956 соб.).

Середина — третья четверть XIV в.
Москва (?); Новгород (?).

100 × 77 (высота без поздних торцовых планок — 95)

Происхождение. По традиции, сложившейся в Музее-заповеднике «Московский Кремль», считается, что именно эта икона хранилась в жертвеннике Успенского собора, неподалеку от гробницы митрополита Петра. Согласно древнейшей сохранившейся Описи Успенского собора 1609–1611 гг. (далее курсив наш — Э.С.), «у жертвенника» находилась некая икона Спаса вместе с другим «Спасом» (см. *кат. № 10*): «Да у жертвенника образы образ Спавос *плечной* обложен серебром, оклад по полям басменной позолочен, венец и оплечье и подплиць резные с чернью, да у того ж образа цата серебряна басменная, а оклад у того образа на исподнем поле попорчен...»¹. В 1627 г. икона (если это была она) оказалась в южной части иконостаса: «Над предельными дверми Дмитрея Селунского образ Спавос *нерукотворенной, греческое письмо*, венец и оплечье резное с чернью, по полям оклад басменной позолочен»². В Описи 1701 г. над теми же дверями значится икона Спаса, но с иным определением иконографии и без указания на «греческое письмо»: «Над предельными дверми, что ходят в предел великомученика Дмитрия, образ Спавос *главной*, венец и оплечье серебряные с чернью, по краям кругом и местами золочено»³. Совпадения в описании окладов (но не во всех деталях!) позволяют с осторожностью предположить, что во всех трех случаях речь идет об одном и том же произведении. Так или иначе начиная с перемещения в иконостас над входом в придел Св. Дмитрия в опи-

¹ Описи, 1876. Стб. 327.

² Там же. Стб. 388–389. Если бы не проследившаяся в описях преемственность расположения «Спаса», это описание, включая указание на «греческое письмо», могло бы относиться и к известной иконе конца XII в. «Спас Нерукотворный» с «Прозлавленным Крестом» на обороте (Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 8).

³ Описи, 1876. Стб. 573.

Она упоминается под 1194 и 1224 гг. в связи с городскими пожарами²⁴, а, видимо, другая, в Гончарском конце на Редятинной улице — под 1337 г., т. е. в интересующий нас период, в сообщении о чуде от находившейся там иконы Богоматери Умиление²⁵. В Успенском монастыре на Коломцах, который был тесно связан с именем и деятельностью архиепископа Моисея, существовала Троицкая церковь (правда, она впервые упоминается под 1421 г. и неизвестно, когда была построена)²⁶. В 1415 г. была построена каменная церковь Троицы в Видогощенском монастыре²⁷. Отметим, что новгородский «Спас архиепископа Моисея» (Благовещенский собор Московского Кремля), который по композиционным признакам близок к «Троице», датирован 1337 г., т. е. тем же периодом, когда, по нашему предположению, была создана «Троица» из Успенского собора.

Литература

Снегирев, 1856 С. 11, 19; Описи, 1876 Стб. 300, 301, 399, 400, 593, *Истомин*, 1888 С. 23, 24; [*Ширинский-Шихматов*], 1896. Табл. 24, 31; [*Павел Алеппский*], 1898. Вып. 3. С. 104; *Лазарев*, 1955 С. 76; *Ильин, Микеев*, 1956 С. 37. Илл. 13; *Волков*, 1958 С. 20, 21. Илл. с. 22 и вкл. между с. 22 и 23; *Лебедева*, 1962 С. 16, *Зонова*, 1963 С. 7. Илл. 4; *Зонова*, 1966 С. 18–20; *Вздорнов*, 1970/2 С. 125, 128, 154; [*Зонова*], 1971. Табл. 67, 85, 86; *Лазарев*, 1971/2 С. 12. Табл. 16; *Алпатов*, 1972 С. 45; *Толстая*, 1979. С. 28, 29, 37, 39, 47, 54. Табл. 78, 110; *Попова*, 1980 С. 223 (примеч. 16); Троица, 1981 Табл. 59; *Лазарев*, 1983 С. 86. Илл. 89; *Толстая*, 1985 С. 109, 110. Табл. 40 а, б; *Смирнова*, 1988/1. Табл. 3–5; *Пятницкий*, 1995; *Попова*, 1999 С. 37. Илл. с. 36; *Саенкова*, 2001. С. 474, 475; *Sarabianov, Smirnova*, 2001. P. 226. Fig. 192, 193; *Гусева*, 2003 С. 8.

²⁴ См. примеч. 50.

²⁵ Новгородская первая летопись, 1950 С. 31, 41, 63, 219, 233, 267.

²⁶ Макарий, 1860. Т. 1. С. 166–176; Т. 2. С. 62, 63.

²⁷ Петрова, Анкudinov, Попов, Силаева, 2000. С. 137, 138; Новгородская первая летопись, 1950 С. 413.

²⁸ Там же С. 405.



«Спас Ярое око» (кат. № 18). Фотография начала XX в., после реставрационных работ Н.И. Подключникова и М.И. Дикарева, до раскрытия 1918–1919 гг.



Спас. Икона XIV в. Из старообрядческой церкви на Волковом кладбище в Санкт-Петербурге. ГРМ. Фотография до начала раскрытия

сях фигурирует одна и та же икона. В XIX в., как свидетельствуют фотографии и поздние описи, «Спас Ярое око» находился как раз над этими дверями.

Раскрытие. Впервые икона была раскрыта в 1852 г. Н.И. Подключниковым, который в оставленной им надписи сообщил об удалении двух слоев записи⁴. Однако Подключников сделал на памятнике новые поновления и оставил неудаленными многие участки записей (илл. с. 289). Так, иконописец М.И. Дикарев, до 1905 г. осуществивший небольшую расчистку на хитоне Христа, обнаружил под слоем малиновой краски голубой цвет оригинала⁵. Кроме того, как выясилось при следующей реставрации, икона оказалась местами «перечищенной».

В 1918–1919 гг. икона была окончательно раскрыта в Комиссии по сохранению и раскрытию памятников живописи, работавшей при Всероссийской комиссии по делам музеев Наркомпроса, мастерами В.Е. Гороховым, И.А. Барановым, затем Ф.А. Модоровым. За работой наблюдал Г.О. Чириков⁶. Доска из трех частей. Обратот закрашен, поэтому породу дерева невозможно определить. На обороте следы древних накладных шпонак на кованых гвоздях. Позднее эти шпонаки были заменены на существующие ныне встречные нескованные. Кроме того, в местах стыка досок врезаны дополнительные крепления в форме «ласточкиных хвостов», а на верхнем и нижнем торцах иконы при-

биты узкие планки, играющие роль торцовых шпонак. В какой-то период своего существования (трудно сказать, в древности или позже) икона была выносной и имела рукоять, прикрепленную при помощи трех вилкообразных планок. Впоследствии рукоять была отпилена, но врезанные в доску планки сохранились. Даже на современных фотографиях на лицевой стороне иконы, в нижней части композиции, хорошо видны три планки, контуры которых проступают сквозь левкас: одна вертикальная в центре и две косых на изображении плеч Христа. Ковчег Павлока (?).

Сохранность. Многочисленные потертости первоначальной живописи, тонировки, в том числе на изображении глаз и бровей. Грубые вставки поздней живописи на правом плече, а также вдоль правого стыка досок по всей вертикали. Изображение перекрестия нимба утрачено до грунта. Надписи не сохранились. Следы гвоздей от окладов.

Описание.

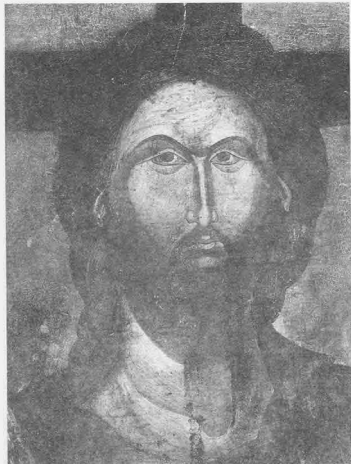
Христос изображен фронтально, по плечи; его торс обрезан чуть ниже линии ключиц. Хитон голубой, гиматий синий. Вырез хитона зигзагообразный, драпировки гиматия асимметричны: на левом (от зрителя) плече лежит узкая складка, на правом — широкая. Освещенные участки на драпировках отмечены белыми пятнами геометрических очертаний, а также штрихами. Лик исполнен по коричневатому санкирю желтой охрой, с подрумянкой. Тени усилены зеленым тоном. Контрасты рельефа, особенно на шее, ключицах и на лбу, подчеркнуты белыми линиями.

⁴ «Лета 1852 от Рождества Б(о)га Слова, с благословения мсковского митрополита Филарета, после снятия 2 слоев краски, открыт сей иконы оригинал художником Николаем Ивановичем Подключниковым». См.: Кондаков, 1905 С. 84

⁵ Там же С. 84

⁶ Жадков, 1928 С. 15 и 128 (примеч. 20).

⁷ В описании иконной доски использованы материалы Е.Я. Осташенко для публикации каталога икон Успенского собора.



Христос. Икона XIV в. Из церкви Св. Анны в Верии, Греция



Спас. Икона конца XIV в. Из собрания И. П. Лихачева ГРМ

которые, словно гребни, отделяют выпуклый участок формы от соседней с ним глубокой тени. Губы подчеркнуты киноварью. Волосы написаны коричневой краской пурпурно-вишневого оттенка, с темно-коричневыми опоясками прядей. Борода исполнена приблизительно тем же тоном, но более прозрачным, с чуть рыжеватым оттенком.

Фон золотой. На широких перекрестьях нимба живопись утрачена до грунта; контуры перекрестий читаются благодаря графичности и контрасту с золотым фоном.

Иконография

Икона «Спас Ярое око» по своей иконографии полностью аналогична трем другим русским иконам Христа с оплечной композицией и выходящими на поля перекрестьями нимба, не обведенного контуром (что, очевидно, было характерно для византийской иконографии Христа Халкитиса): это две иконы Успенского собора Московского Кремля — «Спас Златые власы» около 1200 г. (илл. с. 239), «Спас» первой трети XIV в. (кат. № 10) и «Спас» конца XIV — начала XV в. из собрания И. П. Лихачева в ГРМ (илл. с. 290) (см. кат. № 10, «Иконография»). Нам известна лишь одна византийская икона с аналогичным перекрестием, близкая по времени создания «Спасу Ярое око» — в церкви Св. Анны в Верии⁸ (илл. с. 290).

Кроме того, эта икона принадлежит к обширной категории оплечных изображений Христа, восходящих к древней византийской традиции (см. кат. № 10). Они встречаются на Руси начиная с XII в. и составляют одну из отличительных особенностей русской иконографии Христа (наряду с некоторыми вариантами изображения Спаса на престоле и широким распространением икон Спаса Нерукотворного).

Многочисленность русских икон с оплечными изображениями Христа заставляет предположить, что это повторения каких-то особо почитаемых, но не дошедших до нас произведений. В серии памятников конца XIV — XVII в. тип Христа Халкитиса уже почти не встречается (или его характерные приметы скрыты поновлениями). Назовем две большие иконы в ГРМ, одна из которых, частично раскрытая, весьма вероятно, относится к концу XIV в. и имеет новгородское происхождение⁹ (илл. с. 289); небольшую икону XV в. (новгородскую?) в собрании В. А. Бондаренко¹⁰; икону около середины XVI в. в собрании П. Д. Корина, происходящую из новгородского Юрьева монастыря¹¹ (илл. с. 291); находящуюся под записью икону в Покровском соборе старообрядческой общины при Рогожском кладбище в Москве¹². В Воскресенском соборе Романово-Борисоглебска (Тутаева) сохранилась огромная икона с близкой иконографией, которая, по преданию, была написана преподобным Дионисием Глушицким (умер в 1437 г.)¹³.

Целая серия оплечных «Спасов», небольшого размера (типа «пяндина») сохранилась от последней трети XVI в. На этих «пяндинах» — богатые оклады и серебряные нимбы, часто

⁸ Обе иконы поступили из старообрядческой церкви на Волковом кладбище в Санкт-Петербурге. Одна из них (инв. ДРЖ 1691, размер 210,5 × 152,5) остается под записью. О другой см. кат. № 10 с. 242, примеч. 21 и илл. с. 289.

⁹ Шалгина, 2003/2. С. 82–88. Размер 52 × 39 (с дополнениями).

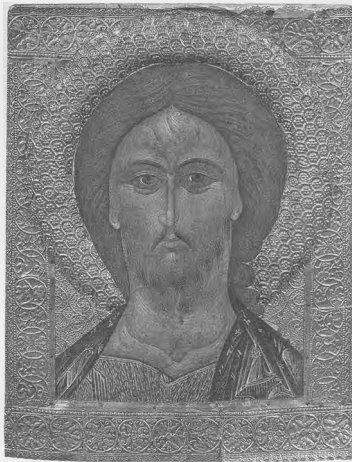
¹⁰ Антюхова, 1966. Кат. 3. Размер 159 × 115.

¹¹ Кондаков, 1905. С. 85. Табл. 14 (датируется концом XV — XVI в.); Древние иконы, 1956. С. 10. Табл. 1 («византийский иконоид XIV в.»). Размер 160,5 × 124.

¹² Кондаков, 1905. С. 89. Табл. 40. По сведениям Кондакова, икона первоначально находилась в Борисоглебске в деревянном храме, с 1671 г. — в верхней части иконостаса каменного собора, в 1751 по 1793 г. хранилась в Ростовском архиерейском доме, затем возвращена в Воскресенский собор. Икона под записью (см. также с. 242).



Спас. Икона XVI в. Из Юрьева монастыря в Новгороде
Музей-квартира П.Д. Корина



Спас. Икона-«пядница». Около 1581 г. Вклад царя Ивана
Грозного в Александро-Свирский монастырь. ГРМ

с рельефной подкладкой¹⁴ (илл. 291) Многочисленность «пядниц» этого времени связана с тем, что в московском Успенском соборе уже находились и почитались обе иконы XIV в (кат. №№ 10, 18), ставшие объектом копирования.

В потоке одноименных русских икон с оплечным изображением Спаса есть свои различия. Так, у «Спаса Ярое око» иные пропорции, чем в более раннем «Спасе»: из Успенского собора: изображение иначе вписано в иконную раму, отличается рисунок плеч и драпировок. В «Спасе Ярое око» черты лица асимметричны, детализирован рельеф (особенно лба, шеи, ключицы), в очертаниях овала лица появились выступы, обозначающие уши, торс выглядит относительно узким, и его контуры симметрично опускаются к нижнему краю композиции. Среди икон конца XIV — XVI в. преобладает тип «Спаса Ярое око», а не другого «Спаса» Успенского собора (кат. № 10).

Относительно редкой особенностью «Спаса Ярое око» является цвет одеяний: хитон — не пурпурный или охристый, а голубой. В качестве аналогии см., например, мозаику около 1034–1042 гг. в соборе Св. Софии в Константинополе с изображением императора Константина Мономаха и императрицы Зои¹⁵, византийскую миниатюру с изображением трехфигурного Деисуса и четы-

рех евангелистов из Евангелия апракос середины — второй половины XII в. (монастырь Св. Екатерины на Синае, cod. 208, л. 1 об.)¹⁶, мозаику в апсиде храма Богородицы Паммакарисот (Фетие Джаме) в Константинополе около 1310 г.¹⁷

Название «Спас Ярое око» применительно к публикуемой иконе впервые появляется в Описи Успенского собора, составленной не ранее 1898 г.¹⁸ По замечанию Н.П. Кондакова, это термин, бытовавший среди иконописцев, но не подразумевавший существования особого иконографического типа¹⁹. Возможно, выражение возникло в среде иконописцев-старообрядцев, которые имели в виду пристальный взгляд Христа на этой иконе, а также его нахмуренные брови и морщинистый лоб.

Когда икона служила выносной, на обороте могло находиться изображение на тонком слое левкаса, например, «Проведший крест», как на некоторых византийских иконах XIV в. Ср. две иконы в Византийском музее в Афинах: «Христос Пантократор» середины — второй половины XIV в. и «Богоматерь Гликофилуса» («Умиление») второй половины XIV в., где на обороте, на тонком слое грунта изображены такие кресты²⁰.

Датировка и атрибуция

Вплоть до работы Г.В. Жидкова (Жидков, 1928) икона рассматривалась с точки зрения «христианской археологии», в качестве одной из знаменитых древностей московского Успенского собора. Г.В. Жидков впервые рассмотрел «Спаса Ярое око» как произведение живописи, отметил в нем стилистические черты византийского искусства палеологовского периода и связал икону с дея-

¹⁴ Примеры: икона ГРМ из Александро-Свирского монастыря с надписью на обороте о вкладе иконы Иваном Грозным по душе царевича Ивана Ивановича в 1581 г. (см.: Русские монастыри, 1997. С. 73); икона Сергиев-Посадского музея, которую Ю.А. Олсуфьев считает вкладом боярина Никиты Дмитриевича Вельяминова по царевне-инокине Салте Борисовне Годуновой в 1622 г. (Николаева, 1977. Кат. 218; Уш нег наг, 1999. Cat. 25); еще одна икона в Сергиев-Посадском музее (Николаева, 1977. Кат. 233); две иконы в собрании П.Д. Корина, причем в одной из них ветви перекрестия изображены без линии нимба, т.е. по типу Христа Халкитиса (Антонова, 1966. Кат. 23, 33); икона ГРМ из собрания М.П. Попова (Шалана, 1995/2. Илл. с. 116).

¹⁵ Chatzidakis, 1996. Pl. 35, 36.

¹⁶ Galavaris, 1995. Pl. 153.

¹⁷ Chatzidakis, 1996. Pl. 165.

¹⁸ Сведения из материалов Е.Я. Осташенко.

¹⁹ Кондаков, 1905. С. 84.

²⁰ Acheimastou-Pantaniou, 1998. Cat. 14, 17.

тельностью греческих мастеров, работавших в Москве в 1340-х годах по приглашению митрополита Феогноста (ср.: Некрасов, 1937; Аллатов, 1955; Лазарев, 1955). Новая трактовка памятника принадлежит О.С. Поповой (Попова, 1977; Попова, 1980), указавшей на русские особенности в стиле иконы. Зависимость «Спаса Ярое око» от искусства византийского круга около середины XIV в. отразилась в напряженности рельефа и драматическом характере образа. Отдаленными аналогиями иконы Успенского собора являются, например, «Иоанн Предтеча» из поясного денсунского чина, созданный незадолго до середины XIV в., (Гос. Эрмитаж)²¹, иконы с ростовыми изображениями Богоматери с младенцем, Иоанна Предтечи, архангела Гавриила и св. Николая около 1350 г. из церкви Христа Пантократора в монастыре Дечаны (Сербия), чьи нахмуренные, одухотворенные лики изобразены морщинами²². Однако «Спас Ярое око» кажется произведением несколько более поздним. Русская специфика отразилась в усилении силуэтного начала и роли линии, а также в относительно открытом характере образа, в выражении участливости и сострадания на лице. Подробнее см. с. 120, 121. Образные оттенки, отличающие «Спас Ярое око», а также ориентация иконы из Юрьева монастыря в Музее-квартире П.Д. Корина именно на это произведение (см. илл. с. 291) позволяют допустить в качестве альтернативы не только московское, но и новгородское происхождение памятника²³.

Выставка

Византия, Балканы, Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. К XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, ГТГ, 1991 г.

Литература

Снегирев, 1856 С. 17; Снегирев, 1873 С. 120; Описи, 1876 Стб 327, 388, 389, 573; [Ширинский-Шихматов], 1896. Табл. без №; Кондаков, 1905 С. 84, 85; Табл. 11; Жидков, 1928 С. 13—39, 55—57, 71—76; Некрасов, 1929 С. 158—160; Zidkov, 1932 P. 174—194; Ainalov, 1933. S. 92; Некрасов, 1937 С. 192. Рис. 133; Аллатов, 1955 С. 173; Лазарев, 1955 С. 80. Илл. с. 81; Художественные памятники, 1956 С. 37. Табл. 18; Felicitz-Liebenfels, 1956 S. 379, 380. Abb 580; Lebedeva, 1962 S. 13—16. Табл. 1; Зимова, 1963 С. 7. Илл. 64; Ильин, 1968 С. 52; Лазарев, 1971/2 С. 11. Табл. 13; Лаурина, 1974 С. 98. Илл. с. 99; Антонова, 1976 С. 164, 166. Илл. с. 171; Попова, 1977 С. 126—148; Толстая, 1979 С. 46, 47. Табл. 99; Попова, 1980 С. 124—147; Лазарев, 1983 Табл. 87; Укова, 1983. С. 143—146. Смирнова, 1988/1. С. 7, 8. Табл. 2, Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 29; Остащенко, 1991. С. 46—47; Остащенко, 1999. С. 95, 96; Sarabianova, 2001 P. 219. Fig. 185; Остащенко, 2002/2. С. 89, 90; Шалина, 2003/1. С. 116; Шалина, 2003/2. С. 84.

²¹ Попова, 1978. С. 245—261; Ванк, 1985. Fig. 279; Византия, Балканы, Русь, 1991. Кат. 31.

²² Djuric, 1961. Cat. 31; Radojčić, s. d. Pl. 38—41 (по рельефу).

²³ По мнению И.А. Шалиной, на Руси могли существовать две иконографические традиции оленных изображений Спаса. Одна из них повторяла чинный образ московского Успенского собора, восходящий, в свою очередь, к константинопольскому оригиналу. Другая ориентировалась на исчезнувший и ныне не упомянутый образ Софийского собора в Новгороде. См.: Шалина, 2003/2. С. 85—86. К «новгородской» линии исследовательница относит икону раннего XII в. из собрания В.А. Логаненко, икону рубежа XIV—XV вв. из коллекции Н.П. Лихачева (ГРМ), икону XV в. из собрания В.А. Бокларенко и образ XVI в. из новгородского Юрьева монастыря в Музее-квартире П.Д. Корина. В.Г. Брисова считала «Спаса Ярое око» новгородской иконой (мнение изложено: Антонова, 1976. С. 204. Примеч. 45).

19. Богоматерь Умиление («Толгская Третья») (С. 123—125. Илл. с. 127. Табл. 40)



ГРМ, инв. ДРЖ 2703.

Первая половина — середина XIV в.

Ростов

76,5 × 60.

Происхождение. Из Толгского монастыря близ Ярославля. Поступила в ГРМ в 1951 г.

Раскрытие. Раскрыта в 1927 г. в Ярославском музее Н.И. Брягиным.

Доска липовая (?), грубо тесаная, тонкая, из двух (?) частей. Две торцовые шпонки, прикреплённые коваными гвоздями (часть гвоздей — древние). Не исключено, что существовавшие торцовые шпонки заменили более древние, первоначальные: живопись на шпонках — желтая охра, такая же, как на фрагменте записи, оставленном на верхнем поле справа, между тем как первоначальные фон и поля иконы — серебряные. Трещущая доска скреплена на обороте двумя врезанными «карасниками». Оборот раскрашен коричневой масляной краской. На обороте номер мелом «352» и наклейка «КП 3154» Ковчег. Павлово не просматривается.

Сохранность. Вставка позднего грунта и живопись вдоль трещины доски почти по всей высоте. Значительные потери на фоне и изображении, тонировки. Живопись на обеих кистях рук Богоматери почти стерта, «процелована». Значительные потери на кистях рук и ступнях ног Христа. Почти вся кисть его правой руки (кроме большого пальца) и пальцы левой являются поздними вставками.

Каплевидная утрата (от свечи?) с поздней вставкой на гиматии Христа, над коленями. Белильные пробела на одеждах, вероятно, сильно поновлены (особенно на челе Богоматери). Возможно, что желтая охра на окаймлении мафория (вокруг лика) и «звезда» в значительной степени являются поздним поновлением. Есть мнение, что поздние прописи имеются также на ликах.

На нижнем поле живопись и грунт более чем наполовину утрачены до доски. Следы гвоздей от венцов и оклада на фоне и полях.



Богоматерь Умиление. Лицевая сторона двухсторонней иконы конца XIV в. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ



Богоматерь Умиление, с ангелами («Первизлет»). Икона начала XIV в. из Верхи. Тихок, собрание Евангелистрии

Описание.

Изображение Богоматери поясное. Младенец Христос сидит на левой (т.е. правой от зрителя) руке Богоматери, прижимаясь щекой к ее щеке и обнимая ее правой рукой за шею. Правая рука Христа видна на шее Богоматери поверх мафория, а левая протянута к ее плечу. Колени младенца согнуты, подчеркивая его сидячую позу, а ступни прикасаются к нижнему краю мафория Богоматери. Контур этого нижнего провисающего края мафория имеет дугообразные очертания, как в чудотворной иконе «Богоматерь Толгская» из Ярославского музея (кат. № 8).

Край гиматия Христа поднят вдоль шеи к его подбородку, так что младенец, соприкасаясь щекой с лицом Богоматери, своим подбородком прижимает драпировку гиматия к ее подбородку. Мафорий Богоматери вишнево-коричневый, чепец и хитон темно-синие, а поруч хитона, окаймление и звезда на мафории — желтые. У Христа синий хитон и кораллово-розовый гиматий. Тени на гиматии переданы широкими коричневыми контурами, а освещенные участки — белыми пятнами и линиями.

Лики написаны по темному оливковому санкирю очень плотной желтой охрой, которая в освещенных местах приобретает «смуглый», румяный оттенок. Вдоль гребня носа Богоматери и на щеке Христа положена более яркая красная краска. Вокруг глаз — широкие оливковые тени. Около радужной оболочки — полустертые следы белых бликов.

Нимбы, фон и поля серебряные. Контуры нимбов отсутствуют. Вероятно, нимбы изначально были накладными, металлическими (видны многочисленные следы от приклепавших их гвоздиков).

Иконография.

Несмотря на принятое в музейном обиходе и научной литературе название иконы («Богоматерь Толгская») и на ее происхож-

дение именно из Толгского монастыря, памятник не является копией двух более древних изображений Богоматери из того же монастыря (кат. № № 3, 8). Первое значительное отличие иконы ГРМ от этих произведений состоит в том, что на ней Христос изображен сидящим. Его ножки согнуты в коленях, левая ступня чуть выдвинута вперед, а правая ножка сильно согнута; контуры ног словно перекрещиваются. Между тем в двух других иконах из Толгского монастыря Христос, шагая, выдвигает вперед правую ножку.

Второе отличие иконы ГРМ заключается в положении руки Христа: он обнимает шею Богоматери не под мафорием, а поверх него.

Таким образом, в иконе ГРМ не повторяется главный отличительный мотив двух других богородичных икон из Толгского монастыря (с тронным изображением в ГТГ и с поясным в Ярославском музее), который позволяет выделить их в особый извод русской иконографии, — изображение приставшаго или шагающего Христа¹. Икона ГРМ является своеобразным вариантом иконографии «Умиления».

Наиболее существенной иконографической особенностью иконы ГРМ является положение гиматия Христа. Его край проложен между щеками Христа и Богоматери. Гиматий Христа выделен и ярко-розовым цветом, который образует самое интенсивное цветовое пятно в композиции. Необычен и сам абрис гиматия с каскадом спиралевидных складок за спиной Христа. Кажется, что их завихряющийся рисунок, будучи явной цитатой из искусства конца XII в. — «позднекомниновского маньеризма», —

¹ Своеобразие иконы ГРМ было отмечено Т.Б. Владимировой при подготовке научного каталога собрания ГРМ, а также Н.М. Турцовой («Пречистому образу...», 1995. Кат. 93).



Богоматерь Умиление Горгиевикоос. Оборотная сторона двусторонней иконы конца XIII — начала XIV в. Из церкви Св. Стефана в Несебре, София, Национальный художественный музей

использован для того, чтобы зрительно подчеркнуть символическое значение ризы Христовой.

Такой вариант иконографии редок. Один из ранних его примеров — изображение Богоматери с младенцем на престоле на шитом антепендуме XIII в., исполненном по латинскому заказу, но в соответствии с византийским образцом (Берн, Исторический музей; происходит из собора в Лозанне)⁷. Однако в этом произведении остается не совсем ясным, к чему относится большая драпировка между ликами Богоматери и младенца — к мафорию Богоматери или к гиматию Христа.

Следующим по времени памятником с этой особенностью является византийская икона начала XIV в. из Верии, хранящаяся в Тиносе (Грешия), в собрании Евангелистрии (илл. с. 293)⁸. Затем, по хронологии, следует издаваемая икона ГРМ из Толгского монастыря. Этот мотив встречается и в искусстве позднелепелоговского периода — например, в иконе «Богоматерь Гликофилуза» («Умиление») первой половины XV в. из католической церкви Богоматери «В снегах» на острове Наксос. На этой иконе крупная драпировка гиматия, соприкасаясь с ликами, падает за спину Христа⁹.

Изображение ткани, проложенной между соприкасающимися шеками Богоматери и Христа, было известно в живописи Ростова. Пример этого мотива — двусторонняя икона конца XIV в.

из собрания Н.П. Лихачева в ГРМ, принадлежащая, на наш взгляд, к ростовской традиции (илл. с. 293)⁹. Здесь повторяются поза Христа, положение его руки и рисунок гиматия, однако вместо спиралевидных завитков изображен словно приподнятый ветром конец ткани. Чтобы подчеркнуть большое смысловое значение гиматия, в этой иконе он написан яркой киноварью. Расположение ткани у шеи Богоматери и Христа имеет глубокий символический смысл, напоминая о почитании ризы Христовой, а через нее — об искупительной жертве. Не случайно в византийской иконе из Верии, как и в обеих русских иконах, гиматий сделан красным и розовым, т. е. того цвета, который усвоен одеждой Христа в изображениях сцен его земной жизни. В иконах из Верии и из собрания Н.П. Лихачева гиматий представлен кроваво-красным, делая эту ассоциацию особенно наглядной. Кроме того, в этой особенности отражается и более широкий круг ассоциаций, связанных с символической тканью как образом священной плоти⁶.

Мотив ткани, прижатой к щеке, использован в миниатюре с изображением евангелиста Луки в Евангелии конца XIII в., вероятно, константинопольского происхождения (Оксфорд, библиотека колледжа Christ Church, gr 24, л. 118): Лука держит большой конец своего плаща, прижимая его левой рукой к щеке, словно платок⁷.

Датировка и атрибуция

«Богоматери Толгской» из ГРМ не посвящено ни одного специального исследования; в литературе она упоминается значительно реже, чем две другие богородичные иконы из Толгского монастыря. С.И. Масленниченко связывает создание иконы с деятельностью ростовского епископа Прохора и с изданием concretamente датировал памятник 1327 г., когда Прохор вернулся из Москвы, покинув пост местоблюстителя митрополитского престола⁸. В других публикациях 1960–1970-х годов икона справедливо получила более широкую датировку первой половиной XIV в.⁹ Между тем в каталоге выставки «Пречистому образу Твоему поклоняемся...» («Пречистому образу...», 1995) памятник датируется двумя периодами — концом XIV в. (первоначальной живописи) и XVI в. (поновление).

На наш взгляд, в иконе не обнаруживается никаких признаков искусства конца XIV в., т. е. позднелепелоговского периода, так или иначе отражавшихся не только в произведениях достаточно значительных центров, но даже в глубоко провинциальных русских иконах. Монументальные, весомые формы, старательное решение фигуры, плотная живопись заставляют отнести памятник к первой половине XIV в., вряд ли позднее, чем к середине столетия. Оснований для более точной датировки и для соотнесения иконы с заказом какого-либо конкретного лица в настоящее время не имеется. Поновления, оставшиеся на первоначальной живописи, не столь значительны, чтобы учитывать их при общей датировке произведения.

³ «Пречистому образу...», 1995. Кат. 56 И А (Шалана, автор описания, относит икону к искусству Москвы со знаком вопроса. В каталоге выставки произведений из собрания Н.П. Лихачева (Из коллекций, 1993. Кат. 338) икона отнесена к искусству Средней Руси конца XIV в.

⁴ *Constas*, 1995. P. 169–184

⁵ *Hütter*, 1993. Вд 4. Кат. 36. S. 99–106 (inshes 101). Abb. 495.

⁶ *Масленниченко*, 1973/2. С. 17.

⁷ Антонова, Милева, 1963. Т. 1. С. 203; Ростово-суздальская школа, 1967. Кат. 23; *Владаров*, 1970/1. С. 268; *Розолюва*, 1970. Кат. 14.

⁷ *Wilckens*, 1995. S. 279, 280. Abb. 1.

⁸ *Mother of God*, 2000. Cat. 82. *Drandaki*, 2002. Cat. 1.

⁹ *Balogianni*, 1994/2. Cat. 32. Pl. 60. P. 143.

Существенная стилистическая особенность иконы ГРМ — очень широкий торс Богоматери и ее своеобразный силуэт, от небольшой головы плавно расширяющийся книзу, заполняя всю ширину иконной доски. Такая трактовка композиции, возможно, подразумевает уподобление Богоматери горе (Дан II, 34–35, 45; Авв III, 3). Эта черта присуща лишь некоторым изображениям Богоматери конца XIII — первой половины XIV в., однако выступает в них весьма выразительно¹⁰ (илл. 294). Аналогичную композицию с подчеркнуто расширенным, монументальным силуэтом имела «Богоматерь Умиление Подкубенская» (кат. № 13), что было видно до замены ее боковых досок при реставрации (см. кат. № 13, «Сохранность»).

В работах ГИ Вздорнова 1969 и 1970 гг. и в каталоге «Пречистому образу...» местом создания иконы назван Ярославль, но лишь предположительно. По стилю и некоторым приемам (румяный полный лик, плотная живопись, яркие белильные блики, сопоставление нескольких теплых оттенков с синим) икона очень близка к ростовской художественной традиции. Кроме того, несмотря на своеобразие иконографии, икона ГРМ воспроизводит некоторые особенности двух икон из Толгского монастыря (кат. № № 3, 8): розовый цвет хитона Христа восходит к иконе ГТГ с тронным изображением, а тип лика Богоматери (удлиненный нос, миндалевидные глаза, румяные щеки) — к иконам ГТГ и Ярославского музея. Между тем оба последних памятника принадлежат к ростовскому искусству. О ярославской иконописи XIV в. нет никаких известий. Наиболее вероятно, что она создана именно в Ростове, а если в Ярославле, то на основе ростовской традиции.

Выводы.

Ростово-суздальская школа живописи. Москва, ГТГ, 1966–1967 гг.

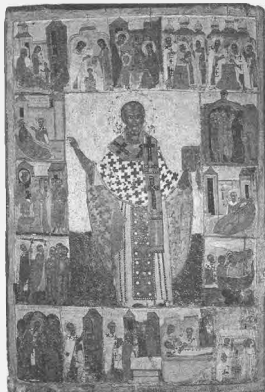
«Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. Санкт-Петербург. ГРМ, 1995 г.

Литература

Антонова, 1948 С. 108; Антонова, Мнева, 1963. Т. I. С. 203 (примеч. к кат. 162); Ростово-суздальская школа, 1967. Кат. 23; Вздорнов, 1969 С. 58; Вздорнов, 1970/1. С. 268; [Розанова], 1970. Табл. 14; Масленицын, 1973/2. С. 17. Табл. 15; Масленицын, 1983; «Пречистому образу...», 1995. Кат. 93 (автор текста Н. М. Турцова).

¹⁰ Таковы, например, иконы в Коллекции древнеболгарского искусства Национального художественного музея в Софии: мозаичская икона «Богоматерь Одигитрия» около 1300 г. из Мармаререга (бывшая Гералея Понтийская); изображение Богоматери Умиление «Торгоеникоос» — «Скоропослушница» на оборотной стороне двусторонней иконы конца XIII — начала XIV в. (лики переписаны в XVIII в.) из церкви Св. Стефана и Несебра (илл. с. 294); Богоматерь с младенцем — Вастелиница жинани (Христос полуделит на руках Богородицы), возможно реплика XIV в. с образа рубежа XIII—XIV вв. (см.: Лоскавал, 1981. Табл. с. 65, 7); Премохо, 1985. Табл. 5, 7, 8; Делта, 1991. Кат. 11; Вавилова, 2000. P. 128, 129). Ср. также икону «Богоматерь Одигитрия» XIV в. из церкви Архангела Михаила в монастыре Гавриила Лесновского в селе Лесновское-Зелетово (Сольно, Музей Мавракии, см. Балабанов, 1995. Кат. 29); Богоматерь Одигитрия — изображение на дивеевской стороне двусторонней иконы (на обороте — «Распятие») первой половины XIV в. из Фессалоник (Византийский музей в Афинах; см.: *Acheimastou-Politianna*, 1998. Cat. 10); Богоматерь Одигитрия (или «Врефоркауса», а по надписи — «Гиперреалогими», т. е. «Преблагословенная») конца XIII — начала XIV в. в монастыре Св. Павла на Афоне (Tsiganidis, 1999/2. Fig. 6).

20. Св. Никола Чудотворец, с житием (С. 125, 126. Илл. с. 129. Табл. 41–46).



Москва, собрание В. А. Логвинко.
Середина — третья четверть XIV в.
120 × 82.

Происхождение неизвестно.

Раскрытие. Икона раскрыта до поступления в собрание. Впоследствии, около 2002 г., удалены оставшиеся участки записи. Доска липовая из трех частей. На обороте следы двух накладных шпона и сохранившиеся в отверстиях остатки деревянных штырей, которыми они прикреплялись. В настоящее время доски склеены вдоль швов. Ковчег. Павлока не просматривается.

Сохранность. Вставка по всей высоте иконы, вдоль стыка левой и средней досок. Она занимает часть клеима 2 (на изображениях иерея и младенца Николы), проходит по фону и одежде святого в середине, а также по плазему (все тонировано близко к оригиналу). На нижнем поле, в клеиме 14, она захватывает половину фигуры Николы, подводящего мальчика Василия к Агрику. В клеиме 16 первоначальная живопись сильно потеряна, преобладает рисунок обновления XVI в. (ср. контуры построек). Потерты по всей поверхности живописи. Утраты, мелкие вставки и тонировки в нижней части иконы. На нижнем поле и вдоль лугви сохранились вставки поздней живописи с фрагментами пояснительных надписей к клеймам нижнего ряда. Голубовато-серый фон в середине потерт и обесцвечен. Надпись в середине полностью утрачена, а надписи в клеиме повреждены. Тонировки, исполненные при последней реставрации, местами слабо отличимы от живописи оригинала и особенно плохо читаются на цветных воспроизведениях иконы.

Вокруг нимба в середине и по сторонам головы — отверстия от гвоздей, прикреплявших нимб и шату.

Описание.

В середине, относительно небольшим по сравнению с широкой рамой клеим, представлен св. Никола в рост, с разведенными в стороны руками. Правой рукой он благословляет, на левой,

опушенной чуть ниже и частично покрытой платом, держит Евангелие. Святой облачен в два подризника: от нижнего виден только узкий зеленовато-серый рукав на благословляющей руке, а верхний, розовый, с широкими рукавами, имеет жемчужные окаймления и с каждой стороны — по две черные полосы («источники»), также украшенные жемчугами. Фелонь белая с пурпурно-вишневыми крестами. Изнанка фелони серо-зеленая, на ней поверх пурпурно-вишневых крестов положены сероватые лессировки. Омофор зеленый с крупными черными крестами и полосками. Епитрахиль широкая, пурпурно-вишневая, с очень крупными камнями и жемчугами. Киноварная палица изображена в ракурсе; ее рисунок позволяет предположить, что она имеет шестигольную, а не ромбовидную форму.

Нимб изначально был сделан в цвет фона. Его покрывал накладной металлический венец, от которого сохранились многочисленные гвоздевые отверстия по контуру.

Поэм высокий, пурпурно-коричневого оттенка, испещрен белыми жемчугами (которые, возможно, располагались в орнаментальном порядке) и красными точками, имитирующими цветы. Вокруг срединка — 16 клейм со сценами жития: по пять на верхнем и нижнем полях, по три на боковых.

Верхнее поле.

Клеймо 1. Рождество св. Николая.

Слева изображена роженца, спокойно сидящая на ложе, положив ладонь на колено. Центр и правую часть композиции занимает сцена омовения младенца. Обнаженный Никола стоит в плоской купели, словно на невысокой табуретке, подним обе руки в жесте двуростного благословения. Слева от него стоит служанка с узкогорлым кувшином, справа представлена женщина в шапочке вроде тюбетейки и обнаженными до плеч руками, которая сидя пробует рукой воду в купели. На фоне — два здания и стена между ними.

Надпись:

РЖІ Ю/СТГО-НИКО//ЛЫ

(«Рождество святого Николая»).

Клеймо 2. Крещение св. Николая.

Сцена на фоне одноглавого храма с приземистым куполом. Внизу — купель, в которой, погруженный до пояса, стоит младенец. Слева — диакон с раскрытой книгой, справа — иерей с платом, в зеленом хитоне и коричневой одежде вроде длинного халата.

Надпись:

КРИШНЄ /СТГО НИ |

(«Крещение святого Николая»).

Клеймо 3. Обучение грамоте.

Слева, на фоне двух светло-коричневых зданий со стеной между ними, представлен мальчик Никола в красной рубашке; его сопровождают родители. Все трое благоговейно простирают руки вперед, по направлению к сидящему учителю-инок, который приветствует пришедших благословляющим жестом очень крупной руки.

Надпись:

**СТ | НИКОЛУ РОДИТЕЛІ //І | УЧИТИ |//
| АМОТБ**

(«Святого Николау родители [ведут?] учти грамоте»).

Клеймо 4. Поставление в диаконы.

Сцена на фоне трехкупольного храма. В центре — престол, покрытый красным покровом с гогофским крестом. Слева стоит

епископ, разворачивая свиток. Справа представлен юный Никола, склонившийся над престолом. Он в розовом стихаре с коричневым орарем. Правее стоит другой диакон с ковчегом, высоко поднимая какой-то предмет (возможно, ножницы).

Надпись.

СТГО/НИКОЛУ СТАВАТЬ/ДЬЯК

(«Святого Николау ставить дяк[оном]»).

Клеймо 5. Поставление в епископы.

Сцена на фоне трехглавого храма, аналогичного храму в предыдущем клейме. В центре изображен такой же престол с гогофским крестом на красном покрове. Слева стоит епископ с развернутым свитком. Справа — Никола в епископском облачении, слегка склонившийся над престолом. За ним — диакон с ковчегом.

Надпись:

СТГО/НИКО | ТАВАТЬ //ІЕП//ИСКУПОМЪ

(«Святого Николау ставить епископом»).

Боковые поля.

Пять сцен из шести образуют цикл о спасении невинно осужденных, соединяя историю трех воевод и историю пола Христофора. Сцены следующие (в строчном порядке, слева направо и сверху вниз):

Клеймо 6. Явление св. Николая царю Константину во сне.

Ложе Константина сдвинуто влево и расположено диагонально. Император в темно-зеленой одежде, в венце лежит на ложе, покрытом красной тканью, под зеленым покрывалом. Стоящий у ложа св. Никола, прижимая к себе Евангелие, прострает к царю руку в благословляющем или ораторском жесте. На фоне — две розовые палаты и такая же стена между ними.

Надпись:

СТЫ/НИКОЛА/ДВИСА//ШРУ/КОСТАНТИНУ |//

ПОВЪТЬ/ІЕМУ/ОПУСТИ// | МУЖЫ/С/ТЪМНИЦЪ

(«Святыи Никола явиса царю Костянтину [во сне?] повеле отпусти[ти] мужы с темнице»).

Клеймо 7. Трое воевод в темнице и страж.

Сюжет, о котором подробно повествует Житие, в том числе в русских версиях¹. Трое невинных военачальников, заключенных в темницу, вызвали глубокое сочувствие их стража, по некоторым сведениям, Иларiona. Придя к заключенным, страж сказал, что ему было бы легче, если бы он не был с ними ранее знаком и если бы не разделял с ними трапезы. Иларion предложил воеводам выполнить их последнюю волю и, если нужно, распорядиться имуществом. Осознав свою участь, воеводы, горько заплакав, вспомнили об архиепископе Мирликийском, помогавшем невинно осужденным, и, будучи еще язычниками, обратились к Господу: «Боже Николин, иже три мужи перане неправедныа смерти изабавиши, прири ныне и на нас, яко нет нам в человецех помощника...»². Темница изображена в виде вишнево-пурпурной постройки с плоским сводом и чем-то вроде невысокой трубы. Внутри здание окрашено черной краской. Трое воевод (длиннобородый старец, короткобородый средовек и безбородый юноша) — в коротких рубахах, стоящий впереди старец подлосан верием. Все трое, запрокинув головы, молитвенно воздевают руки к Господней деснице, появившейся сверху под сводом их темницы

¹ Русский перевод Метафрасты Жития. См.: Крутова, 1997. С. 30; Чуаеса Николая, 1999. С. 218–221.

² Крутова, 1997. С. 30.

Снаружи справа стоит страж — старец в зеленом хитоне и красном плаще. Он простирает руку к заключенным.

От надписи остались лишь фрагменты киновари.

Клеймо 8. Трое воевод у царя Константина.

Освободив воевод по указанию Николы Мирликийского, Константин пригласил их к себе и, будучи христианином, каялся, объясняя, что не он подарил им жизнь, но сам Господь. Константин вручил военачальникам богатые дары, с тем чтобы они положили их в храм в Мирах: «Евангелие злато, и другой некий сосуд злат и с чистым каменем устроен, и светильника два влдст им...»³. Однако в клейме эти дары не изображены.

Надпись:

КОСТАНТИНЪ| |//| ТРИ|М| |

Клеймо 9. Явление св. Николы епарху Евлавию во сне

Как и в клейме 6, красное ложе устарело диагонально, но в правой части композиции Евлавий — старец, возлежащий в темно-зеленой одежде под зеленым покрывалом. Св. Никола подходит слева и простирает к Евлавию руку с каким-то красным предметом (книгой Евангелия?). Архитектурный фон образован двумя зелеными палатами и стеной между ними.

Надпись плохо сохранилась:

СТЫ НИКОЛА| |//|Ю|СН| |

Клеймо 10. Избавление от казни попа Христофора с двумя мужьями.

Композиция построена по типу сцен избавления от казни трех воевод (Никола, явившись на место казни, изнял мед из руки палача и бросил наземь, а узы осужденных развязал, после чего казнь была отменена⁴). Однако надпись указывает, что здесь представлен иерей Христофор со своими спутниками⁵. Известен рассказ о Христофоре: «Чюдо о Христофоре попе, как его святой Николае избавил от посечения меча» (с пометой, что рассказ читается на Николин день 9 мая). Иерей Христофор из города Митилина (вариант — из Тухина) имел обычай совершать паломничество в Миры, принося оттуда священное миро. Однажды на обратном пути он был взят в плен арабами в числе тридцати лутников, поделенных на три части. Одну треть решили продать в рабство, другую — посадить в темницу, а третью — казнить. Христофор, которому выпала последняя участь, трепетал перед казнью, но не прекращал молиться св. Николаю о спасении. Никола, явившись по зову иерея, трижды вынул меч из рук палача. Узнав от Христофора, что это чудо совершено св. Николой, и убедившись в могуществе христианского святого, палач-«аравитянин» отпустил Христофора и еще троих осужденных, указав им дорогу из арабских земель.

В центре изображен высоко занесший меч араб в красном плаще Саади, слева — св. Никола, крепко держащий клинок меча. Справа — старец Христофор, скрестивший руки на груди, за ним — двое других осужденных: средовек и юноша. Следует отметить, что Христофор изображен иначе, чем старший из воевод в клеймах 7 и 8: не с длинной темной бородой, а с короткой и седой, с лысым лбом и седой прядью посредине.

³ Крутова, 1997 С. 33. Ср.: Чудеса Николы, 1999. С. 222

⁴ Крутова, 1997 С. 27, 28

⁵ Там же. С. 62, 63 (по списку XVII) я.: РГБ, Егор 191; Чудеса Николы, 1999 С. 234 — 237.



«Святой Никола заступник рода христианского»
Гравированное изображение на ковчеге-мошнице. Первая половина (первая четверть) XIV в. Гос. Оружейная палата

Надпись:

СТЫ|НИКОЛА|ИЗБАВИ|ПОПА|ХРИСТОФОРА|С|МУЖ| |
//|ОТ|НАГА|МЕЧА

(«Святой Никола избави попа Христофора с мужи от нага меча»).

Клеймо 11. Спасение корабля от бури.

По коричневому морю плывет такого же цвета корабль, терпящий бедствие. Его парус развивается горизонтально, параллельно волнам. Путники в разбеге воздевают руки к небесам. Слева, над морем — поясное изображение св. Николы, рукою поддерживающего корабль. Надпись не сохранилась.

Ниже — поле.

Клеймо 12. Спасение Димитрия.

Почти вся композиция занята клубящимися серо-зелеными волнами. Справа, в красной рубашке — Димитрий, безвольно присевший вблизи синего морского дна. Его выводит за руку св. Никола, стоящий в волнах в полном епископском облачении.

Надпись:

СТЫ|Н|КОЛА|ИЗВАДЪ|ДЪМИТРЕА|//|ИЗ|ДНА|МОРА

(«Святой Никола изведе Демитрия из дна моря»).

Клеймо 13. Исцеление бесноватого.

Правую часть композиции занимает коричневая башнеобразная постройка с большим прямоугольным окном, к которому ведут голубые ступени. В окне, на черном фоне (как в темнице) по поясу виден обнаженный юноша со вставшими дыбом волосами (как, по обычаю, изображали одержимые бесом). Его грудь перехвачена коричневым ремнем, которым он, очевидно, привязан. Слева стоит св. Никола в епископском облачении, благоговая юношу.

Надпись:

СТЫ|НИКОЛА|ИЗБА|//|ВИ|ЧЛКА|БОЛЪТЗНА|//
БЪСОМ|МУЧИ|//|МА

(«Святой Никола избави человека болзна бесом мучима»).



Св. Никола, с жителями. Композиция XIV (?) в., повторенная в живописи XV–XVI вв. Икона из села Уйма близ Холмогор ГТГ

Клеймо 14. Возвращение Василия, Агрикова сына, к родителям. На первом плане белый стол, уставленный сосудами. В глубине — две башни и стена между ними. Между столом и постройками — родители Василия, а встав, простирают руки к подходящему сыну (рисунки рук таковы, как будто родители аллодируют). Слева — мальчик Василий в длинной красной рубахе и круглой шапочке типа тубетейки. Еще левее стоит св. Никола, благословляя мальчика.

Надпись плохо сохранилась, читаются лишь отдельные буквы. Клеймо 15. Преставление св. Николая.

На смертном ложе, задрнутом розовой тканью, возлежит св. Никола в епископском облачении. За ложем стоят епископ с свитком и диакон с сосудом. Сохранилась также часть фигуры мирянина. Архитектурный фон — зеленый купольный храм в центре и две башни по сторонам.

Надпись не сохранилась.

Клеймо 16. Перенесение мощей св. Николая из Мир Ликийских в Бари.

Древняя живопись стерта и поновлена. Слева и справа представлены башни. На первом плане процессия диаконов несет саркофаг по направлению к правой башне. От надписи остались лишь отдельные буквы.

Нимбы охристо-желтые, обведены контуром санкирного оттенка. Лица с относительно крупными чертами и большими выпуклыми лбами написаны пластично, по коричнево-санкирному, оставленному широкими участками в тенях. Рельеф передан пятнами непрозрачной розоватой охры и белил с яркими киноварными пятнами поддмрянки.

В колорите велика роль сочных, ярких сочетаний киновари с серо-голубым и светло-зеленым тонами. Большую роль играет коричнево-пурпурный цвет (часто с серо-голубыми пробами и прилесками) и светлые охры.

Фон в среднике был голубовато-серым, в клеймах — светло-охристым. Поля — цвета желтой охры. Рамка по луге и разграники между клеймами (в ряде случаев отсутствуют) — красные. Опушь вокруг всей иконы — пурпурно-коричневая.

Надписи киноварные.

Иконография

Общая композиция и средник.

В древнейших житийных иконах св. Николая византийского круга, относящихся к XIII–XIV вв.⁶, ростовое изображение святителя в среднике отличается тем, что его благословляющая рука располагается перед грудью⁷. Между тем в русских памятниках, сохранившихся начиная с XIV в., встречается особый вариант композиции средника: святитель изображается в рост, причем обе его руки широко разведены в стороны. Правой рукой св. Николая благословляет, а в левой, на плате, держит книгу Евангелия⁸.

Публикуемое произведение принадлежит к этому варианту. Подобные изображения св. Николая ассоциировались с почитанием мирликийского чудотворца как всеобщего заступника. В русском искусстве малых форм сохранилось такое изображение св. Николая с соответствующими надписями: фигура на оборотной стороне ковчега-мошевика первой половины (первой четверти) XIV в. в Гос. Оружейной палате⁹ (илл. с. 297). Надпись гласит: «Стии Николае заступнику роду крестьянску» (правда, аналогичная по содержанию надпись встречается и при фигурах св. Николая с руками перед грудью, например, на обороте каменного образа первой половины XIV в. из церкви Св. Никиты в Новгороде: «О агнос Никола заступенико»¹⁰).

Согласно преданию, житийные иконы св. Николая с описанной композицией в среднике восходят к чудотворному образу Николая Зарайского (Зараского)¹¹. На некоторых изображениях св. Николая с разведенными в стороны руками встречается надпись «Никола Зарайский»¹². Чудотворная икона хранилась в Никольском соборе города Зарайска, а в 1513 г. в связи с угрозой татарского набега была перенесена в Коломну, в специально построенную для нее Никольскую церковь коломенского кремля. При этом, по некоторым сведениям, для зарайского храма была исполнена копия чудотворного образа¹³. Как можно предполагать, древний образ погиб, а икона из Зарайска, хранящаяся сейчас в Музее им. Андрея Рублева, исполнена в 1513 г. Повесть (или Повести) о Николае Зараском (Зарайском) — цикл¹⁴, куда входят Сказание о перенесении образа Николая

⁶ Их исчерпывающий корпус см. *Sevcenko, 1983*.

⁷ Например, кипрская икона XIII в. из Какопетрии (*Parageorghiou, 1992*, Fig. 32 а; *The Glory of Byzantium, 1997*, Cat. 198).

⁸ О таком типе изображений святителей см.: *Гадзишева* (в печати).

⁹ *Рындина, 1979*, Кат. 1. Тверская атрибуция ковчега в настоящее время представляется несостоятельной (см. об этом в кат. № 6).

¹⁰ *Николаева, 1983*, Кат. 235. Табл. 41–3. С. 107, 108; *Рындина, 1979*, Кат. 23. Илл. с. 611. Правильную датировку см. *Трифолю, 2002*, С. 66–69.

¹¹ *Вознесенский, Пруса, 1899*, С. 197, 198. Рис. 13 (с. 201).

¹² *Антонова, 1957*, С. 378 (например, икона ГИМ, инв. № VIII 53918, конца XVI в.).

¹³ *Коларович, 1947*, С. 346–349.

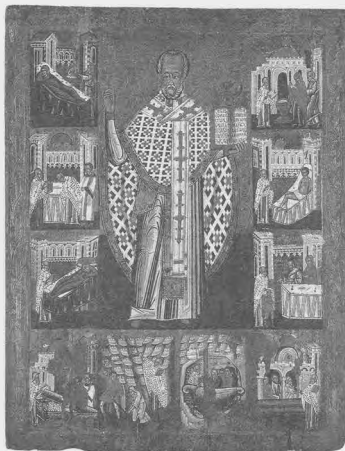
¹⁴ СКДР, 1987, С. 332–337 (автор статьи Д. С. Лихачев).

Чудотворца из Корсуни в Рязань¹⁵. Повесть о разорении Рязани Батыем¹⁶, Похвала роду рязанских князей, родословная иерея, служивших у иконы. Окончательное оформление цикла этих произведений относится к 1530-м годам¹⁷. По мнению А. Поппа, лишь в это время возникает и культ иконы Николая Зарайского¹⁸, связанный с политической и культурной ситуацией на Руси конца XV — XVI в. и, в частности, с необходимостью привлечь внимание к южным областям страны, граничащим со степью и страдающим от набегов. Б.М. Клоос относит составление Повести о Николае Зарайском к 1560 г.¹⁹

По рассказу Повести, чудотворная икона Николая была принесена из Корсуни (Херсонеса) на Русь, в «пределы рязанские», в 1225 г., на третий год после битвы на реке Калке, в которой русские войска потерпели тяжелое поражение от татар. Для чудотворного образа был создан Никольский храм. В 1237 г. молодой рязанский князь Федор Юрьевич был убит в плену у хана Батая на реке Воронеж. Узнав об этом, его жена княгиня Елпраксия вместе с ребенком бросилась с крыши «ис прывысокого храма своего» (т.е. терема) и погибла. Все трое были погребены в храме Св. Николая, и с тех пор «зывается великий чудотворец Николае Зараский», поскольку княгиня с ребенком «сама себя зарази», т.е. расшиблась до смерти.

Сколько бы поздно ни сложился этот литературный цикл, сохранившиеся русские иконы, близкие к образу Николая Зарайского, свидетельствуют о большой популярности этой иконографии уже в XIV в. Следовательно, на Руси существовал чтимый прототип этих икон. Можно предполагать, что чтимый образ (возможно, принесенный из Византии) действительно существовал в Зарайске, а его копия — в Рязани. Учитывая появление этого же иконографического варианта в Ростове, Поволжье, в удаленных районах Ростовской епархии, можно высказать предположение, что вариант чтимого «Зарайского» образа уже в XIV в. имелся и в Ростове.

Сохранились следующие житийные иконы Николая Зарайского. 1. «Св. Никола со свв. Козьмой и Дамианом, с житием» (20 клейм) ГРМ. Первая половина XIV в. Новгородская провинция. Из погоста Озерьево²⁰. Особенности иконы: св. Никола держит Евангелие не на плате. Появление такой иконографии Николая в новгородском искусстве Л.Д. Лихачева связала с рассказом Повести о путешествии зарайской иконы на Русь через Новгород²¹. 2. Публикуемая икона. 3. «Св. Никола, с житием» (18 клейм) ГРМ. Конец XIV — начало XV в. Новгород (?). Из погоста Терёбушки Ленинградской области (территория бывшей Новгородской земли). Атрибуция иконы в литературе разношерсна: Новгород XIV в.²²; ростово-суздальская живопись XIV в.²³; «среднерусская традиция»²⁴,



Св. Никола, с житием. Икона XVI в. Из церкви Воздвижения Креста в Дубова Бардейов (Словакия), Шпиршайский музей

- новгородское (?) произведение конца XIV — начала XV в.²⁵ Современные представления о развитии русской живописи позволяют отнести икону к рубежу XIV—XV вв. и к художественному кругу новгородской провинции. Лик в среднике находит аналогию в иконе «Спас Вседержитель» из церкви Св. Феодора Стратилата в Новгороде²⁶, хотя исполнен схематично. Об этом времени свидетельствует и палеография надписей. Угрюмово сумрачные, темные лики, раздутые лбы — признаки одного из вариантов позднелексологического искусства в его провинциально-русской интерпретации. 4. «Св. Никола, с житием» (20 клейм) ГРМ. Конец XIV — начало XV в. Северо-Восточная Русь (Ростов?). Из погоста Большие Соли (ныне Некрасовское) на Волге, между Ярославлем и Костромой²⁷. 5. «Св. Никола, с житием» (16 клейм) ГТГ. Конец XIV — начало XV в. Ростов. Из села Павлово близ Ростова²⁸. 6. «Св. Никола, с житием» (14 клейм) ГТГ. Конец XIV в. (?). Северо-Восточная Русь (Кострома?). Из собрания А.В. Морозова²⁹.

¹⁵ Смирнова, Лаурин, Гордиенко, 1982. Кат. 81.

¹⁶ Смирнова, 1976/2. Кат. 18; Новгород Icons, 1980. III. 56.

¹⁷ Розанова, 1970. Табл. 20—23. Согласно палеографическим наблюдениям

А.А. Турнова, икона исполнена позднее публикуемого памятника из собрания В.А. Логаненко, но раньше, чем «Св. Никола, с житием» из села Павлово близ Ростова (ГТГ).

¹⁸ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 44. Икона датирована второй половиной XIV в. М.Г. Гальченко относит начертания букв к концу XIV в.; если же последний знак в надписи средника читается как «е» (т.е. имя — «Николае»), то икону следовало бы датировать даже концом XIV — началом XV в. (см.: Гальченко, 1997. С. 115, 116).

¹⁹ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 53. Икона датирована XIV в., тогда как М.Г. Гальченко на основании палеографии относит ее к концу XIV в. (см.: Гальченко, 1997. С. 100—105).

¹⁵ Комарович, 1947: Сказание о перенесении, 1997. С. 132—139.

¹⁶ Повесть о разорении Рязани, 1949. С. 9—29.

¹⁷ Сказание о перенесении, 1997. С. 473 (комментарий И.А. Лобковой).

¹⁸ Порпе, 1984. P. 72—84, Палл, 1985.

¹⁹ Клоос, 2001. С. 454.

²⁰ Смирнова, 1976/2. Кат. 13; Новгород Icons, 1980. III. 29—31. Датировка проверена М.Г. Гальченко по палеографии надписей. См.: Гальченко, 1997. С. 77—86.

²¹ Лихачев, 1974. С. 92.

²² Лазарев, 1947/1. С. 95.

²³ Розанова, 1970. Табл. 49—51.

²⁴ Смирнова, 1976/2. С. 146 (с библиографией).



Изображение претивитера Христофора от кисти Демьяна иконы «Св. Никола, с житием», XVI в. Церковь Архангела Михаила в Прирка, Словакия

- 7 «Св. Никола, с житием» (16 клейм) Рязанский музей-заповедник. Конец XIV — начало XV в. Из Успенского собора в Рязани³⁰.
- 8 «Св. Никола, с житием» (14 клейм) ГТГ XV в. (первоначальная живопись — конец XIV в.). Северо-Восточная Русь (по мнению В. И. Антоновой — Киев)³¹. Происходит из церкви Успения на Остоженке в Москве, куда попала в 1772 г. из московской церкви Св. Николая в урочище Киевец. По некоторым сведениям, в этом месте в древности селились выходцы из Киева. Стиль киевской живописи XIV—XV вв. неизвестен.
- 9 «Св. Никола, с житием» (10 клейм) ГТГ Живопись конца XV — XVI в., повторяющая на древней доске очень оригинальную, прованзантистскую композицию XIV в. Север (ростовская провинция). Из села Уйма близ Холмогор³². Особенности: рука с Евангелием не отведена в сторону, а находится перед грудью (илл. с. 298).
- 10 «Св. Никола, с житием» (количество клейм не устанавливается) ГРМ, инв. ДРЖ 3130. Под почерневшей олифой XIV—XV вв. Север (ростовская провинция). Из Никольской церкви в селе Верхние Матигоры близ Холмогор (привезена экспедицией ГРМ в 1965 г.). На древней доске сохранились лишь незначительные остатки древней живописи, слезмообразные перед поновлением иконы. По местному преданию, икона «приплыла по воде» из гонимого Чухченема.
- В верхние русские иконы с изображением Николая с воздетыми руками публикуемый памятник из собрания В. А. Логановича является вторым по времени создания. Если же учитывать и дру-

гие дошедшие до нас русские житийные иконы св. Николая³³, то публикуемое произведение оказывается четвертым по счету. Судя по перечисленным иконам, реплики древнего прототипа (а он, как мы думаем, существовал) различались по количеству и составу клейм, по деталям срединки. Так, на некоторых иконах изображены Богоматерь с омовением и Христос с Евангелием, в других эти фигуры отсутствуют. Варьируются цвета облачений в срединке, характер позы: в публикуемой иконе он узорный, а в иконе из Успенского собора в Рязани (№ 7 по списку) — в виде невысокой крепостной стены.

Важные особенности центрального изображения публикуемой иконы — детали облачения св. Николая. Редкой особенностью является надетый поверх нижнего второй подризник, розовый, с широкими рукавами и вертикальными полосами «источничков». Он имеет форму диаконского стихара, от которого, как отметил Е. Е. Голубинский, и происходит подризник священника. Вертикальные полосы «источнички» на этом стихаре-подризнике указывают на епископское достоинство святого³⁴. «Источнички» украшены жемчугом и тем самым привлекают к себе повышенное внимание. Необычна и шестиугольная форма епитомиата-пальцы. Значение этого атрибута подчеркнуто его ярко-красным цветом.

Житийные клейма

В клеймах, в целом традиционных по составу³⁵, выделяются две композиции. Клеймо 7 изображает трех неминуемо осужденных мужей в темнице, но не пассивно сидящих, как обычно бывает, а стоя молящихся деснице Господней. Снаружи представлен страж, сочувствовавший узникам. При этом он словно вдвигается в интерьер темницы, как бы сочувствуя в молитве. Сцена не является всего лишь иллюстрацией рассказа о негодах «трех мужей», но указывает на их причастность христианской вере, а также на склонность к этой вере стража. В композиции акцентирована тема обращения в христианство.

Клеймо 10 можно было бы принять за традиционное изображение избавления трех мужей от меча, если бы не надлись и не облик стоящего впереди Христофора (см. «Описание»). Включение в житийный цикл сцены спасения от меча иерея Христофора может объясняться не только прославлением чудес св. Николая, его помощи страдающим, но и сходством между ситуацией житийного рассказа и русской действительностью XIII—XIV вв.: паломники попадают в плен к иноверцам, но чудом спасаются от смерти. Эти две сцены не встречаются в византийских циклах, что подтверждает мнение Н. Шевченко о глубокой оригинальности русской иконографической традиции житийных циклов святителя³⁶. Сцена со сторожем не зафиксирована и в русских памятниках, а чудо с Христофором известно на Руси в конце XVII в.³⁷ В составе циклов последняя сцена встречается лишь в Западной Украине с приле-

³⁰ Новгородская икона из погоста Любонь первой половины XIV в. (ГРМ), псковская икона 1337 (?) г. из погоста Видельбье (ГРМ) См.: *Смирнова, 1976/2*; Кат. 9; *Novgorod Icons, 1980* III. 25—28; [Родникова], 1990. Илл. 7.

³¹ *Голубинский, 1904*. Т. 1. 2-я половина тома. С. 253—265, 264; *Голубинский, 1911*. Т. 2. 2-я половина тома. С. 79. О стихаре и саюксе архиерея см. также: *Walter, 1982*. P. 16—19.

³² Тексты Жития и чудес св. Николая см.: *Anrich, 1913; Anrich, 1917; Леонид, 1881; Леонид, 1888; Ключевский, 1871*. С. 453—459. Житие и чудеса, 1901: *Житие Николая Чудотворца, 6 г.; Симеон Метастарст, 1972*. С. 140—155. *Sevcenko, Sevcenko, 1984; Крутова, 1987; Чудеса Николая, 1999*. С. 214—243 (русский перевод греческого текста в Торжественнике XII в., РНБ, Ф. н. 1. 46. Л. 66—76). Обобщающая работа о житийных циклах св. Николая в византийском искусстве: *Sevcenko, 1983* Свод русских житийных икон св. Николая: *Boguslawski, 1980*

³³ *Sevcenko, 1983*. P. 28

³⁴ *Boguslawski, 1980*. Кат. 80 [икона Симеона Спиридонова Холмогорца 1682 г. в Ярославском художественном музее. См.: *Бросова, 1984*. Табл. 77].

³⁰ [Клюкова], 1991. С. 58, 59; Искусство Рязанских земель, 1993. Кат. 2

³¹ Антонова, 1957; Антонова, Миева, 1963. Т. 1. Кат. 13. Илл. 37

³² Там же. Кат. 304.

гающими областями Польши и Словакии, где, вероятно, удержался этот редкий сюжет, забытый византийской иконографией³⁸. В иконах этого региона сцена изображается по-своему: перед палачом стоит не группа осужденных, а лишь Христофор (илл. с. 299, 300). Следовательно, в украинских и русских иконах использованы разные иконографические версии.

Редкими особенностями иконы из частного собрания являются «тубоетечки» на голове женщины, омывающей младенца, в клейме 1, и на голове мальчика Василия в клейме 14. В клеймах 2, 3, 4 и 5 все диаконы изображены с «гуменцами», что соответствует древней традиции (ср. фигуры архидиаконов Лаврентия и Стефана в мозаике Софии Киевской, архидиакона Стефана в мозаике Михайловского Златоверхого монастыря и др.). *Датировка и атрибуция*

Стройные пропорции фигуры в середине, легкая асимметрия, волнистый силуэт, пространственность в рисунке облачений — все это отличается от стиля русской иконописи первой половины XIV в. Икону трудно датировать раньше середины XIV в.: в ее фигурах уже нет того внутреннего напора, который присутствовал в памятниках первой половины столетия.

Вместе с тем о создании иконы в пределах середины XIV в. или ненамного позже свидетельствуют сохранившиеся в ней признаки более ранней традиции: плотные композиции клейм, яркая живопись ликов и сами их типы, с округлым абрисом и плотной подрубкой на щеках, как в иконах XIII в. и в памятниках первой половины XIV в. Датировку подтверждает и палеография надписей (анализ проведен А. А. Туриловым).

На создание иконы в одном из центров Северо-Восточной Руси указывает непринужденность и разнообразие композиций, гибкость линий, а также колорит, в котором сочетаются оттенки светло- и густо-зеленого, красного, вишнево-коричневого, розового, серого. Об этом же свидетельствуют «живописность» иконы, контрастирующая с новгородской «графичностью», обилие лессировок и цветных рефлексов. Характеристика центральной фигуры и особенно лунообразные высветления на щеках Николы напоминают одноименную икону из Рязани (см. «Иконография», № 7 по списку).

Точно определить место создания иконы затруднительно. Ее сходство с ростовскими памятниками (например, румяные лики) не позволяет исключить, что произведение создано в ростовской мастерской или каким-то художником, опиравшимся на ростовскую традицию. Некоторыми особенностями — колоритом (пурпурный, серый, зеленоватый цвета с оттенками красного), рисунком и проработкой архитектуры — икона напоминает миниатюры XIV в. в Оршанском Евангелии — ростовской рукописи (см. кат. № 31). Рисунок храмов в клеймах 4 и 5 напоминает постройки в композиции «Гроб Господень» на двустороннем (ростовском?) каменном образе (на лицевой стороне — «Вседержитель на престоле, с предстоящим монахом») в Ростовском музее: Т.В. Николаева считает его памятником второй половины XIII в., со знакомом автора³⁹, а В.Г. Пуцко — новгородским около 1300 г.⁴⁰

Литература

Смирнова, 2002/1. С. 134. Илл. 28 (с. 134)

³⁸ А. Богуславский зарегистрировал 6 таких икон, включая памятники XVII в. (*Boguslawski*, 1980. Cat. 23, 27, 53, 59, 60, 65). Из них наиболее ранние: икона XV в. из села Радуж в Польше (Львов, Музей украинского искусства); см.: *Історія української мистецтва*, 1967. Илл. 164; *Hornlynsky*, 1973. III. 47; икона XV—XVI вв. из села Горлаши (Львов, Музей украинского искусства); см.: *Слепцицкая*, 1977. Илл. с. 285.

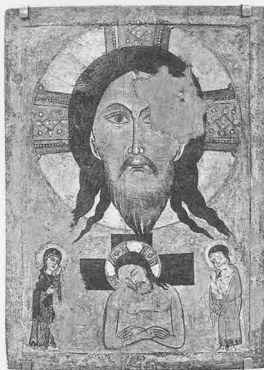
³⁹ Николаева, 1983. Кат. 297. Табл. 53—2. См. также *Риндик*, 1997. С. 251—258.

⁴⁰ Пуцко, 1997. С. 95—102.

21. Спас Нерукотворный; Христос во гробе

Двухрядная икона

(С. 138, 139. Илл. с. 134, 140, 141. Табл. 47)



Архангельский музей, инв. 1611 држ.

Первая половина XIV в.

Ростовская провинция.

105 × 75.

Происхождение Из деревянной Введенской церкви деревни Кузьмино на Князьострове близ Холмогор (Архангельская область). Вывезена в 1966 г. совместной экспедицией ГЛХРМ и Архангельского музея под руководством Н.Н. Померанцевой. *Раскрытие* Раскрыта в 1966—1971 гг. в ГЛХРМ Г.Н. Кузнецовым.

Доска сосновая из двух частей. На обороте — отверстия от деревянных гвоздей, крепивших две тыльные накладные шпонки. Ковчег. Тонкая паволока холщового переплетения хорошо видна в утратах в середине. На полях паволока не просматривается. Грунт очень тонкий.

Сохранность. В середине две значительные утраты живописи и грунта до доски и до паволоки — на лике Спаса Нерукотворного и справа от фигуры Богоматери. Многочисленные утраты грунта на полях. На изображении имеется много потертой и тонировки. На фоне — тонированные вставки грунта.

Описание

Между двумя регистрами композиции нет четкой границы: контуры прядей бороды Спаса Нерукотворного заходят на изображение креста в нижнем регистре.

В верхней, большей зоне помещено изображение Спаса Нерукотворного. Голова Спаса полностью вписана в круг нимба, за его пределы выходят только концы прядей волос и бороды.

Лик Спаса — фронтальный, симметричный, с широко раскрытыми глазами и румяными щеками. Темные пурпурно-коричневые волосы с черными контурами заканчиваются с каждой стороны двумя застрелными, слегка волнистыми прядями. Борода, относительно редкая, состоит из четырех сближающихся к концам прядей, по типу «Спас Мокрая борода».



Христос во гробе. Итальянская икона конца XIII в. Торчелло, музей

В нижнем регистре, в центре размещена композиция «Христос во гробе», т.е. поясное изображение обнаженного Христа со скрещенными на груди руками, закрытыми глазами и склоненной на плечо головой, на фоне пурпурно-коричневого креста. По сторонам — две фигуры предстоящих в рост; их высота — такая же, как у поясного изображения Христа. Слева стоит Богородица в синем хитоне и пурпурно-коричневом мафории, в красной обуви. Ее правая рука простерта вперед в молитвенном жесте, а левая, с красным платочком, поднята к щеке. Справа стоит Иоанн Богослов в аналогичной позе. Апостол одет в синий хитон и киноварно-красный гиматий. Обувь — сандалии. Живопись его лица, хитона и поднятой к лицу правой руки почти утрачена.

Лица, кисти рук и обнаженный торс Христа изображены при помощи жидкой желтой охры, положенной неровным слоем поверх основного бледно-желтого тона. В освещенных местах имеются незначительные белильные лессировки и пятна напесенных тонким слоем растушеванных белил. На щеках Спаса Нерукотворного белила отчасти заходят на слой подрумянки. Эта подрумянка имеет холодный, чуть малиновый оттенок. Черты ликов, очертания фигур и драпировок обведены густыми черными контурами.

Все нимбы — ярко-желтые, с красными обводками. Нимбы Христа в обеих композициях имеют широкие орнаментированные перекрестия с расширяющимися ветвями. Каждая ветвь — в виде желтой полосы, которая с обеих сторон окаймлена синим. Орнамент перекрестий — в виде жемчужин и красных и синих камней.

Фон светло-зеленый. Рамка по луге красная. Поля желтые в два тона.

Надписи белилами, уставом. У Спаса Нерукотворного сверху по сторонам нимба:

IC XC
НИ КА

Внизу, между уровнем ветвей перекрестия нимба и прядями волос:

|| СЛА//ВЫ

У «Христа во гробе»:

IC XC |
НИ КА

Около фигуры Иоанна Богослова:

|| I/| IН

Иконография.

Оба изображения, составляющие двухрядную композицию, были распространены в искусстве средневизантийского периода. «Спас Нерукотворный» получает известность в произведениях X—XI вв. (см. кат. № 7, «Иконография»). Композиция «Христос во гробе» формируется в XII в. в связи с развитием службы Страстной Пятиницы¹. Одним из наиболее ранних примеров этой иконографии (и самым ранним в иконописи) является изображение на двусторонней иконе второй половины XII в. в Византийском музее в Кастроли². Такие композиции по своему смыслу и происхождению связаны с Распятием, на что указывает и изображение Голгофского креста, к которому как бы прислонена полуфигура Спасителя³.

Кажется, несколько позднее, во второй половине XIII в., Христос в такой композиции начинает изображаться уже не по грудь, а по пояс, со скрещенными на груди руками⁴. Благодаря положению рук Спасителя возникает ассоциация не только с иконографией Распятия, но и с изображениями усопшего Христа на плащаницах.

Следующую стадию эволюции или разновидность иконографии составляют композиции с фигурой усопшего, скрестившего руки Спасителя на фоне креста и с изображениями Богородицы и Иоанна Богослова по сторонам, что вновь акцентирует связь этого иконографического типа с символической Распятием Такова, например, итало-византийская икона конца XIII в. в музее в Торчелло (илл. с. 302)⁵. Примечательно, что как на иконе из Княжества, так и на иконе из Торчелло Спаситель изображен по пояс и в относительно крупном масштабе, тогда как Богородица и Иоанн Богослов представлены в рост и в сравнительно небольшом размере.

Группу, родственную данному иконографическому типу, составляют изображения мертвого Христа с припавшей к нему Богородицей, которые живо напоминают фрагмент композиции «Оплакивание» («Положение во гроб»)⁶. К тому же иконографическому кругу принадлежит византийские диптихи или парные иконы, где в левой части представлена скорбящая Богома-

¹ Pallas, 1965, *Belling*, 1981 S. 183—189. См. также: *Bakalova*, 2000 P. 122, 123.

² *Weyl Carr*, 1995 P. 115—123; *The Glory of Byzantium*, 1997 Cat. 72.

³ Аналогичные погрудные изображения Спасителя на фоне креста появляются в книжной миниатюре и мелкой пластике. Ср. изображения в Караизаисском Евангелии, РНБ, пер. 105, лл. 65 об. и 167 об., на статуэточном образце, найденном в Нюнгороде (ГИМ). С XIII в. такие композиции известны в храмовых росписях (фреска 1271 г. в церкви Благовещения в Градце). См.: *Belling*, 1981, Abb. 57, 58, 71, 74.

⁴ Таковы миниатюра Бревенария из Спалато 1291 г. (Венеция, Музей Коррер), изображение на створке венецианского диптиха XIII в. (Брюссель, коллекция Столе), византийская мозаичная икона около 1300 г. в церкви Свята Кроче из Дуврельдальме и Риме. См.: *Belling*, 1981 Abb. 97, 101; *Vincinooulos*, 1995 P. 89.

⁵ *Belling*, 1981 Abb. 103.

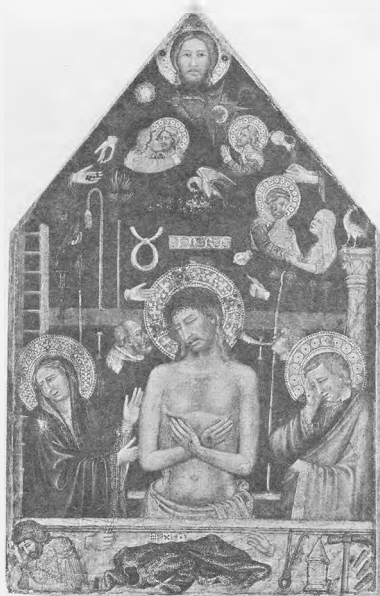
⁶ Например, фреска конца XIV в. в жертовнике разрушенной церкви Благовещения на Гораздце в Нюнгороде (см.: *Лифшиц*, 1987. Табл. 344. С. 513).

терь, а п правой — усопший Спаситель⁷. В храмовых росписях византийского круга было принято помещать композицию «Христос во гробе» в жертвеннике, поскольку ее символика тесно связана с темой Евхаристии⁸.

Сочетание в единой композиции двух образов Христа — «Спаса Нерукотворного» и «Христа во гробе» — имеет несколько смысловых уровней. Это, прежде всего, соединение темы крестных страданий Христа и темы его триумфа, победы над смертью. Как известно, богослужебные тексты, относящиеся к каждому из этих двух образов, заключают в себе обе темы. Так, в ирмосе канона на утрени в Великую Субботу, давшим одно из названий композиции в нижнем регистре инаиной иконы, говорится: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе, ... встану бо и прославлюсь...». Между тем, в тексте службы на праздник Перенесения Святого Убруса 16 августа звучит тема Воплощения и Страстей Христовых: «...такой образ зряще, нас ради воплощашого и пострадавшего волею. » (стихиры на Господи возвах, слава, глас 8): «Пречистому твоему образу поклоняемся, благий, просяще прощения прегрешений наших, Христе Божие: волею бо благоволи еси взыти на крест...» (тропарь праздника, глас 2); «Колелемое лестию сподобившихся достояние твое оправдал еси, Христе, честными твоими сие утвердив страстными, и зрака изображением» (канон на утрени, песнь 1). Напоминание о Распятии присутствует в виде надписи на иконе Нерукотворного Спаса 1447 (?) г. (возможно, XVI в.) из Великого Устюга (ГТГ): «Нерукотворенный образ Господа нашего Иисуса Христа распятого»⁹.

Тем самым, сочетание двух образов Спасителя в иконе из Княжества демонстрирует истинность Воплощения Христа («Спас Нерукотворный») и его крестных страданий, отвечая смысловым акцентам службы.

Переключка изображений Христа в двух регистрах иконы из Княжества подчеркивается подобием нимбов и повторением яркого орнамента перекрестий. Пряди бороны Христа из верхнего изображения прикасаются к кресту из нижней композиции, «Спас Нерукотворный» словно вырастает из древа креста. Вместе с тем, изображение Нерукотворного Спаса значительно больше композиции нижнего регистра и занимает приблизительно две трети иконы. Тем самым, «Нерукотворный Спас» представлен как главная часть композиции, а «Христос во гробе» — как своего рода аккомпанемент. Возможно, в этом сказалось присущее русской художественной культуре особое внимание к иконографии Нерукотворного Спаса, в которой было принято подчеркивать его триумфальный, победоносный, защитный характер. В службе на праздник 16 августа поется: «Помощь на враги благочестивым и верным подаждь царем: яко знаменние плоти вашея, якоже необоримое, владыко, стяжавшее ограждение, сами да видят спасение свое» (канон на утрени, песнь 9). Выразительное напоминание о победе Христа присутствует в надписях на иконе Архангельского музея: в каждом регистре



Роберта Одерисси. Христос во гробе, Спас Нерукотворный и орудия Страстей. Алтарный образ конца XIV в. Кембридж (Массачусетс). Художественный музей Флоренции

надписи идентичны и указывают на тему победы: «Иисус Христос Ника». Надпись же «Царь Славы» размещена в пределах изображения Спаса Нерукотворного, под ветвями перекрестия его нимба. О почитании защитной силы Святого Убруса см. также: Кат. № 7, «Иконография»; с. 154–159.

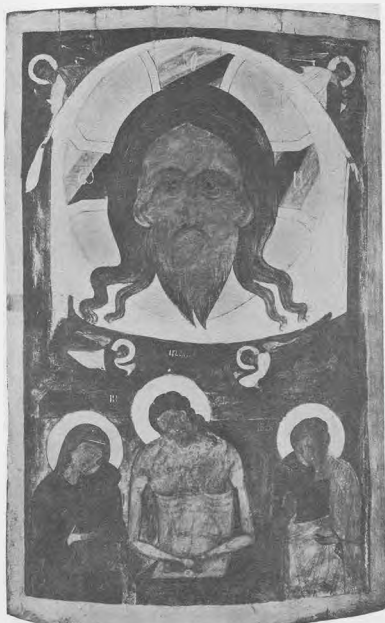
Иногда в росписях храмов византийского круга композиции «Христос во гробе» и «Спас Нерукотворный», располагаясь в особо значимых участках интерьера, как бы переключаются друг с другом и с иными «узловыми» изображениями. Так, в росписи церкви Св. Троицы в Солочанях 1260-х годов в конхе восточной ниши жертвенника представлена Богоматерь, Воплощение с младенцем Христом, а строго напротив, в тимпане над выходом из жертвенника находится изображение Христа во гробе, напоминающее о крестных муках вочеловечившегося Спасителя. В диаконнике же на восточной стене представлен Спас на престоле, а непосредственно под ним — Спас Нерукотворный, т.е. воплотившийся Христос в другом образе¹⁰. В иконе из Княжества при помощи новых иконографических и стилистических приемов развивается та концепция прославления Спасителя и его крестных мук, которая в соответствии

⁷ Например, две парные иконы второй половины XIV в. в монастыре Валакий Метсфорс (Греция). См.: *Vasotopoulou*, 1995. Pl. 122, 123.

⁸ Например, на Руси это, кроме церкви Благовещения на Горонице (см. прил. ж к б), росписи церкви Успения на Воловоном поле 1363 г. и Спаса на Ковалеве 1380 г. (см.: *Баларова*, 1989. Кат. 84; *Греков*, 1987. Табл. 38, 39). Ср. также: *Vasotopoulou*, 1988. P. 156–158.

⁹ *Sophia*, 1999. Cat. 21; *София Премудрость*, 2000. Кат. 21.

¹⁰ *Вурип*, 1963. Схема из с. 134.



Спас Нерукотворный; Христос во гробе. Икона XVI в. Из Воскресенского собора в Кашине. Гос. Эрмитаж

с развитием литургического действия была закреплена в известной новгородской двусторонней иконе конца XII в. с изображением Спаса Нерукотворного и Поклонения Кресту (ПГГ)¹¹. Оба произведения сближает еще и то, что в каждом из них представлены константинопольские реликвии: Святой Убрус, хранившийся некогда в церкви Фаросской Богородицы, Истинный Крест, а также, возможно, чтимая плащаница — литургическая ткань с изображением усопшего Христа¹². В иконе из Княжострова изображение Нерукотворного Образа не имеет ни рисунка ткани (складок или орнамента), ни даже рамки. Поэтому ассоциация с конкретной константинопольской реликвией ослабевает, зато композиция приобретает подчеркнутую, надмирную величавость. Соединение «Спаса Нерукотворного» и «Христа во гробе» в одной композиции является редкой особенностью. Среди сохранившихся памятников византийского круга оно известно

¹¹ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Т. 1. Кат. 8

¹² И. А. Шалина стремится доказать именно историческое, а не литургическое происхождение композиции «Христос во гробе». См.: Шалина, 2000/2. С. 34–36

только в русской иконографии, причем по преимуществу в относительно поздних памятниках (XVI–XVII вв.)¹³ (илл. с. 304, 305). В русских иконах XVI–XVII вв. нижний регистр композиции иногда обогащается путем включения фигур избранных святых, которые предстают мертвому Спасителю (илл. с. 305). Икона Архангельского музея — самая ранняя из сохранившихся. Наиболее вероятно, что традиция парных изображений Спаса Нерукотворного и Христа во гробе сложилась в Византии, но прижилась на Руси, тогда как в византийском искусстве этот иконографический вариант не сохранился.

Интерес русской культуры к сопоставлению двух образов Христа с двумя разными интонациями — триумфа и страдания, подтверждается ансамблем икон конца XIV в., пайдненных в Успенской церкви погоста Кривое на Северной Двине, близ Холмогор. Наиболее вероятно, что они попали туда из Москвы или Троице-Сергиева монастыря, где были исполнены каким-то приезжим мастером (из Далмации?), но получили русские надписи¹⁴. Три из четырех икон образуют единый «чин», где в центре представлен Спас на престоле в особой торжественной иконографии, с благословляющим жестом отведенной в сторону руки. По сторонам от него изображены Богородица и Иоанн Богослов, чьи фигуры являются цитатами из иконографии Распятия. Четвертая икона этого комплекса — «Христос во гробе» (в Описи 1611 г. он назван «Не рыдай Мене, Мати...»)¹⁵. Таким образом, в иконах из Кривого триумфальная иконография Спаса на престоле как бы сравнивается с композицией «Христос во гробе».

Очевидно, икона из Княжострова является провинциальной, северной репликой другого произведения, хранившегося в крупном центре, скорее всего в Ростове, и служившего образцом для подражания.

Предположение об использовании этой иконографии и за пределами Руси подтверждает алтарный образ Роберто Одеризио конца XIV в. (Художественный музей Фогг в Кембридже (Массачусетс), США; илл. с. 303)¹⁶. В отличие от иконы из Княжострова, в этом произведении акцентирована не триумфальная нота, а тема Страстей: Нерукотворный Образ представлен в малом размере, а фон заполнен изображениями орудий Страстей, включая фигуру отрекающегося Петра и колонну с петухом. Сходную композицию, но без акцента на орудия Страстей, находим в алтарном образе Мазоло — в Колледжате в Эмполи (Италия)¹⁷. Сходство между русской и итальянской иконографией не может быть объяснено иначе, чем наличием общей византийской основы, по-разному отразившейся в культуре двух регионов. Общие истоки обеих версий коренятся в глубокой древности, в раннехристианском и ранневизантийском искусстве. Об этом свидетельствует, например, ампу-

¹³ Примеры: икона XVI в. из Кашина в Гос. Эрмитаже (Косцова, 1992. Кат. 45; Попова, 1993. Табл. 172); икона из Никольского собора Никола Угрешского монастыря около 1570 г., музей-заповедник «Кирилоско» (Подакова, 1999. Табл. 6; Sophia, 1999. Cal. 13; София Премудрость, 2000. Кат. 13, текст J1. Из Благочиницкого собора в Сальцбургском, ГРМ («Пречистому образу», 1995. Кат. 64; текст И. А. Шалиной). Ср. также: Шалина, 1994/1.

¹⁴ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 85–88.

¹⁵ Там же. С. 180.

¹⁶ Bellini, 1981. Abb. 29.

¹⁷ Ibidem. Abb. 15.

ла из Монцы (№ 11), где также присутствует изобразительная формула жертвы и триумфа Спасителя. В центре нижней зоны ампулы представлен Гроб Господень, а в верхней зоне — крест, словно вырастающий из гроба. На кресте вместо фигуры распятого Христа помещено его большое фронтальное погрудное изображение¹⁸ (илл. с. 240).

Сравнение композиции в нижнем регистре иконы из княжества с аналогичными изображениями в других памятниках показывает, что в произведениях XVI в. Спаситель представлен погруженным в прямоугольный открытый гроб, тогда как в более ранних иконах эта деталь отсутствует. Более широким, чем «Христос во гробе», и не зависящим от иконографических подробностей названием является используемый византийцами греческий термин «*Άκρο Τάφης*», что означает крайнюю степень унижения (смирения, страдания). Иной оттенок содержит латинский термин «*Imago pietatis*», т. е. «Образ сострадания».

Датировка и атрибуция

Тяжелые формы, черные контуры, крупные черты и румянец ликов, сочетание синего, красного и желтого цветов (особенно на перекрестиях нимбов) живо напоминают о традициях иконописи Ростова второй половины XIII в. Широкое использование зеленого цвета также известно в памятниках ростовского искусства («Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Велико-го Устюга, кат. № 5).

Вместе с тем обобщенные, струящиеся линии, уменьшение «напора» форм указывают на то, что икона создана уже в XIV в. В явной примитивизации приемов сказываются особенности искусства провинции.

Л.И. Лифшиц (Лифшиц, 2000/1) на основании стилистических примет полагает, что икона создана во второй четверти XIV в., приблизительно в 1330–1340-х годах.

Выставки

Живопись Русского Севера. Новые открытия. Москва, 1971–1972 гг.

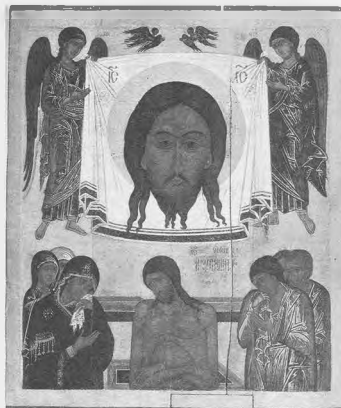
«Северные письма». Из собрания Архангельского музея изобразительных искусств. Москва, ГИМ, 2000 г.

Литература

Кочетков, 1972. С. 17; Гнедовский, Добровольская, 1978. С. 105; Вздорнов, 1980/2. С. 58; Икона Древней Руси, 1993. Илл. 98; Вешнякова, 1995. С. 16–19; 35–39; Кольцова, 1998. С. 5; Северные письма, 1999. С. 5. Кат. 1. Илл. с. 9; Лифшиц, 2000/1.



Бартоло ди Фреди. Святой Крест и Спас Нерукотворный. Алтарный образ около 1380 г. Ла Специя, Музей Ажедео Ливи



Спас Нерукотворный; Христос во гробе. Икона около 1570 г. Из Никольского собора Николо-Угreshского монастыря. Музей «Коломенское»

¹⁸ Grabar, 1958. Pl. 18.

22. Спас Нерукотворный
(С. 139, 143. Илл. с. 135. Табл. 48)



ГТГ, инв. др. 237.
Середина — третья четверть
(вторая половина?) XIV в.
Ростовская провинция
104 × 74.

Происхождение. Из Никольской церкви села Новое (Новленское) близ древнего селения Кукобой на реке Ухтоме, на севере Ярославской области. Привезена в 1966 г. экспедицией ГТГ (М.А. Реформатская, Н.Б. Кишилов).

Село Новое возникло после 1541 г.¹ Более древняя икона могла попасть туда из старинного села Кукобой, которое принадлежало внязьям Шелешпанским, ведущим свой род от белозерского князя Глеба Васильевича (XIII в.), основателя Спасо-Каменного монастыря². Недалеко от села Нового находится селение Каргач, откуда происходит икона св. Николы с житием рубежа XIV—XV вв.³

Раскрытие. Раскрыта в 1966 г. в реставрационной мастерской ГТГ Н.Б. Кишиловым.

Доска липовая из двух частей, с двумя тыльными накладными шпонками на деревянных гвоздях. Ковчег и паволока отсутствуют.

Сохранность. Многочисленные потертости красочного слоя. Сплошной мелкий кракелюр по всей поверхности иконы. Осыпи красочного слоя (преимущественно на изображении бороды). Значительные утраты в нижней части иконы (возможно, от сырости и плесени): на нижнем поле утраты до доски, на луге и в нижней части композиции — осыпи до левкаса (на этом участке фона могла находиться надпись). Нижнее поле слегка оплывено. Доска потрескалась (утраты живописи вдоль одной из трещин справа). Деревянные гвозди от накладных шпонок пробили на-

сквозь доску и грунт и видны с лицевой стороны — под верхним полем и на нижнем поле.

Описание.

Лик Христа с крупными чертами написан по основному оливковому тону плотной розовой охрой. Под глазами белильные пробела в виде параллельных белильных штрихов. На щеках и губах яркая подчумьянка. Черты лица обведены резкими темными контурами. На глазах яблоках, рядом с радужной оболочкой, положены крупные белильные пятна чуть голубоватого оттенка. Волосы и борода исполнены плоскостно, коричневым тоном с пурпурным оттенком. Прядя волос обведены параллельными темными контурами.

Нимб написан желтой охрой, с красной опушкой и красной обводкой перекрестий. Внутри каждой ветви часть поверхности (в форме треугольника) затушована красной краской. На ветвях перекрестия буквы красной краской: сверху «О», слева «W», справа «Н».

Плат белый, слегка желтоватого, теплого оттенка, со складками. Верхний край убруса имеет дугообразные очертания, образуя над головой Христа широкую плоскую арку. Вверху в углах ткань образует две круглых петли. В центре каждой из них — имитация темного отверстия или гвоздика (слева эта точка совпадает с отверстием от деревянного гвоздя накладной шпонки, справа же это отверстие или гвоздик изображено черной краской). От каждой петли падает узкая вертикальная складка, заканчивающаяся внизу острыми зигзагами-треугольниками. По всей поверхности плата многочисленные складки изображены косыми красными линиями. Рисунок плата и направление складок позволяют трактовать форму убруса как прямоугольный, близкий к квадрату кусок ткани, подвешенный за верхние углы.

По нижнему краю плата — горизонтальные черные полоски: одна в средней части и по три — по сторонам.

Фон синий. Обводка по луге — красная. В верхних углах красная надпись:

IC XC

Иконография.

Изображение Спаса и рисунок плата обладают рядом иконографических особенностей. Как и в иконах из Ростова и Княж-острова (кат. №№ 7, 21), пряди волос и бороды изображены заостренными, их очертания упрощены, так что возникает впечатление мокрых волос. Это вариант изображения Спаса, который на Руси (в период Позднего Средневековья или в среде старообрядцев в Новое время) получил название «Спас Мокрая брада»⁴. Силуэтизированные линии бороды и прически издавна известны в изображениях Нерукотворного Спаса⁵, причем в исключительно почитаемых и древних памятниках (илл. с. 219).

На иконе из Нового волосы изображены с двумя строго симметричными прядями по сторонам лица, причем очень длинными, опускающимися намного ниже бороды. Эта черта очень похожа

⁴ Имяно обобщенные очертания волос и бороды мы встречаем в двух святынях Италии с изображением Мандиллионо: в иконе из Сан Сильвестро ин Капите в Риме, которая по преданию была принесена в VIII в. греками, бежавшими из Византии, спасаясь от иконоборцев, а также в иконе, хранящейся в Фенуе (см. о ней в кат. № 7, «Иконография»). Тип Спаса «Мокрая брада» использован и в иконе, которая считается привезенной митрополитом Алексеем из Константинополя в 1355 г. и находится под записью XVII в. (см. там же).

¹ Колпакев, 1961: С. 7.

² Афанасова, 1976: С. 161—163.

³ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания. 1995: Кат. 52.



Спас Нерукотворный. Фреска на восточной стене церкви
Св. Николая Орфанос в Фессалониках. Около 1310–1320 гг.



Спас Нерукотворный. Фреска в основании барабана церкви Успения
на Вологодском поле близ Новгорода. 1363 г. Архивная фотография

на изображение Спаса Нерукотворного в миниатюре Любковского Пролога 1282 г. (ГИМ, Хлуд. 187, л. 1)⁵ (илл. с. 222). Отличие иконы ГТГ состоит в том, что в ней утированы, усилены традиционные иконографические признаки. Пряди сделаны не просто «мокрыми», но острыми как пики; их концы приходится как раз на кайму плат. Голова Христа словно опирается на четыре пружинящие опоры, стоит на них.

Весьма необычен рисунок плат. Ткань показана не только мягкой и изгибающейся — этот прием появляется уже в конце XII п. в уникальной фреске церкви Св. Николая Каснищес в Кастории⁶ и широко распространяется в византийских стенописях XIV в. (см. об этом в кат. № 7, «Иконография»). Отличие иконы ГТГ состоит в следующем: ткань вписана в иконную доску так, что убрис выглядит прямоугольным, близким к квадрату⁷. Ткань можно воспринимать по-разному, в том числе и как имеющую не горизонтальную, как было принято, а вертикальную ориентацию (полоска внизу). К тому же полотно не собрано в жгуты по сторонам, а лишь прихвачено в двух местах у верхнего края.

⁵ Водорыва, 1972/3.

⁶ *Pelekanidis, Chatzidakis*, 1985 P. 52.

⁷ Именно такой горизонтальный плат с длинными боковыми частями мы встречаем в XIII в. в росписях Соловки, затем в церкви Богородицы Левкиши в Призрени, и церкви Св. Николая Орфанос в Салониках (илл. с. 307) и во множестве других храмов Греции и южнославянских стран (см.: *Живковий*, 1984 С. 42; *Живковий*, 1991 С. 10). Многочисленные примеры собраны в книге: *Gerstel*, 1999). Эта же традиция проявилась в росписях Успенской церкви на Вологодском поле (илл. с. 307) и Рождества Христова на Кладбище в Новгороде (см. с. 222, примеч. 39). Тот же вариант с небольшими изменениями сохраняется и в первой половине XV в., например, в росписях Каленча, Ресавы и Питоманос в Мистре. См.: *Petkovic*, 1934 Vol. 2 Fig. 51 (схема Дж. Бошковича в тексте); *Millet*, 1910 Pl. 149–4; *Живковий*, 1982 С. 6; *Живковий*, 1983 Схема 1. Иногда такой рисунок плат встречается и позднее, например, в росписи церкви Св. Иоанна на Елпослова в Поганево 1499 г. См.: *Живковий*, 1986 С. 18.

⁸ В стенописях византийского круга даже после того, как повсюду распространялась иконография Мандилиона на длинном горизонтальном полотнище с подчёркнуто приросшими складками ткани, иногда встречается и изображение Нерукотворного Спаса на простом, туго натянутом прямоугольном убрисе без складок. Но в таких случаях ткань продолжает сохранять горизонтальную ориентацию, а окймления изображаются на боковых сторонах и идут вертикально. См., например, росписи Раянницы и Новой Павлицы (*Живковий*, 1990 С. 10; *Живковий*, 1993 С. 10).

Прямоугольный убрис с многочисленными мягкими складками, имеющий вертикальную ориентацию и подпешенный за петли-узлы у верхних концов, известен по еще одной русской иконе XIV в., хранящейся в Музее им. Андрея Рублева⁸ (илл. с. 308). Первое точно датированное русское произведение с такой иконографией — шитый воздух 1389 г. в ГИМ, где хорошо различимы оттянутые верхние углы убриса, изгибы внизу и горизонтальная полоска по нижнему краю (илл. с. 155)⁹.

Установить точное время появления подобных изображений в искусстве византийского круга трудно. Сохранившиеся памятники создают впечатление, что такая форма убриса характернее скорее для живописи поствизантийской эпохи. Таковы, например, росписи храмов Румынии и некоторых храмов Афона, где плат изображается повешенным на колечках¹⁰.

В пределах византийского периода эту (или приблизительно такую) форму убриса удалось обнаружить только в миниатюрах Свита конца XIV — начала XV в. из собрания Моргана (Нью-Йорк) с изображением истории Мандилиона и царя Авгаря¹¹. Получается, что две русские иконы из ГТГ и из ЦМиАР являются самыми ранними произведениями во всем византийском мире, где применен именно такой рисунок убриса — близкого по форме к квадрату, со складками, подпешенного за верхние углы. Каково происхождение этого иконографического варианта? С одной стороны, он удивительно напоминает изображения платов св. Вероники, наиболее широко распространенных в западноевропейском искусстве в XV в. под влиянием религиозных представлений — мистерий¹². Св. Вероника в подобных композициях держит плат за верхние концы, демонстрируя его зрителям. Первый дошедший до нас пример такого рисунка плат относится к началу XIV в., т. е. к более раннему периоду расцвета этого культа. Сохранилась статуя св. Вероники 1310 г. с очень похожими складками платов: два заостренных конца

⁹ *Салтыков*, 1981 Табл. 4; Византия, Балканы, Русь, 1991 Кат. 38.

¹⁰ *Маслова*, 1971. Табл. 5.

¹¹ Например, росписи храмов в Пэтруци и в Хуморе (Румыния); фреска в церквях Иелли Моллионис на Афоне. См.: *Грабар*, 1930. Табл. IV–1, 3, V.

¹² *Der Nersessian*, 1973 Vol. 1 P. 175–181; Vol. 2 Fig. 134, 135.

¹³ *Pentzeli*, 1932 P. 1–15, *Male*, 1931 P. 64; *Winf*, 1998 P. 153–179.



Спас Нерукотворный. Икона второй половины XIV в.
Музей им. Андрея Рублева



Спас Нерукотворный. Икона конца XIV — начала XV в.
Москва, собрание В.А. Лосовичко

внизу по сторонам и две узкие ленты (жгуты), спускающиеся от верхних углов¹⁴ (илл. с. 309). Такая форма плата встречается в западноевропейском искусстве и вне связи с иллюстрациями к легенде о св. Веронике. Ср., например, изображения плата на обороте двустороннего образа «Мадонна св. Фомы» первой четверти XIV в. (Брно, Моравская галерея)¹⁵ (илл. с. 309) и на небольшом переносном алтаре около 1350–1360 гг. (Нюрнберг, Германский музей)¹⁶.

Если допустить западноевропейское происхождение рисунка плата в публикуемой иконе, то придется предположить, что эта иконография, появившись в европейском искусстве в XIV в., успела в том же веке попасть на Русь и проникнуть в провинциальный пласт русской культуры. Это кажется маловероятным.

Более правдоподобным кажется следующее предположение: новый иконографический мотив родился в самой Византии или, во всяком случае, в искусстве византийского круга, и оттуда

попал на Русь. В рисунке плата есть подробность, отсутствующая в западноевропейских произведениях и характерная как раз для византийского мира: это две петли с отверстиями у верхних углов плата. Подчеркивание реальности повешенной ткани, гвоздей, палочек и петель свойственно именно византийским изображениям Мандилюна в росписях XIV в. Поэтому сохраняется вероятность того, что рисунок плата в русской иконе возник в результате приспособления фресковой иконографии с горизонтальным, длинным и мягким полотнищем к вертикальному формату иконы.

На иконах гораздо удобнее изображать не драпированный, а туго натянутый плат, что было принято еще в XI–XII вв., а также отчасти в иконах XIII–XIV вв. — в Ланском образе и иконе ГТГ из Введенской церкви в Ростове (кат. № 7; илл. с. 221), в иконе из Успенского собора Московского Кремля (илл. с. 223). Следовательно, переход к новому типу изображения потребовал дополнительных усилий и вряд ли был случайным.

Причина иконографических изменений состояла, очевидно, в осознании глубокого символического значения самой ткани, на которой запечатлелся лик Христа. Это, в свою очередь, было связано с усилением евхаристического аспекта в почитании

¹⁴ Воспроизведено: *Reau*, 1959. Vol. 3. Part 3. Pl. 79 (text p. 1313). Рео сообщает, что статуя заказана в 1310 г. для Коллегиума при соборе Богоматери в Эвуи. См. также: LCI. Bd. 8. Sp. 543 (автор текста J. H. Emminghaus); Wolf, 2000. Fig. 2 (P. 105).

¹⁵ Il Volto di Cristo, 2000. P. 183, 184 (cat. iv–20) Fig. p. 131.

¹⁶ Schiller, 1968. Bd. 2. Abb. 716.



Святой Убрус («Плат св. Вероники»). Обратная сторона двустороннего образа («Мадонна св. Фомы»). Первая четверть XIV в. Брно, Моравская галерея

Мандилиона и в восприятии ткани убруса как символа плоти Христовой (см. об этом кат. № № 7, 21, «Иконография»).

Как сама ткань, так и спряденная нить, из которой она создавалась, получила символическое значение еще в греческой мифологии (тема нити судьбы, Парки). Исключительно важная тема тканых храмовых завес присутствует уже в Ветхом завете, в описании скинии Моисея (Исх XXVI, 1–14, 31–33, 36–37; XXVII, 9–19). Когда в росписях византийских храмов XIV в. широко распространились изображения Мандилиона на мягком, богато драпированном полотнище, во многих церквях они оказывались не в самой верхней зоне, а поблизости от алтаря (в силу архитектурных особенностей этих храмов, многие из которых не имели купола и подкупольного кольца, где в средне-византийский период было принято изображать Мандилион и Керамион). Ш. Герстель обратила внимание на то, что изображения Мандилиона, помещенные (как, например, в церкви Св. Николая Орфанос в Фессалониках) непосредственно над алтарной апсидой, во время литургии должны были ассоциироваться с конкретными литургическими тканями и, в частности, с покрывами священных сосудов — зримыми, сминающимися, осязаемыми, шевелящимися? (илл. с. 307).

Воспроизведение Мандилиона на драпированной ткани и акцент на физическом своеобразии платя связывали это изображение и с другими храмовыми тканями и покрывами.



Св. Вероника со Св. Убрусом. Статуя в Нотр-Дам д'Экуи. Франция. Начало XIV в. (около 1310 г.)

¹⁷ Gerstel, 1999. P. 71–77.

Не случайно именно в XIV в. приобретают развернутые формы другие иконографические мотивы, связанные с темой ткани: «Покров Богородицы», иллюстрации к 3 кондаку Акафиста («сила Вышнего осени тогда к зачатию браконискусную») с изображением завесы в руках ангелов¹⁸.

Разумеется, ткань имеет символическое значение и в тех вариантах иконографии Спаса Нерукотворного, где убрис изображается туго натянутым (как, например, на иконе ГТГ из Введенской церкви в Ростове, *кат. № 7*). Здесь ткань выделена с помощью того или иного типа орнамента. Однако символическое значение ткани гораздо сильнее ощущается в изображениях с драпировками. Русские произведения XIV в. с этой особенностью — икона ЦМИАР публикуемый памятник в ГТГ, «Спас» на шитом воздухе 1389 г в ГИМ (*илл. с. 155*) — имеют как бы два изобразительных и смысловых слоя: в первом — Нерукотворный Образ Христа, а во втором — ткань, символизирующая воплотившегося Спасителя. Не случайно в обеих иконах ткань представлена с большой выразительностью. В иконе ЦМИАР этому способствуют мелкие, острые зигзаги по нижнему краю, подчеркивающие дробность складок убруса. В иконе ГТГ из села Новое складки ткани подчеркнуты цветом — густыми красными штрихами.

Еще одна редкая особенность иконы из села Новое — обильное использование киновари для изображения плато и нимба. На плато это многочисленные киновариные складки и притенения; также же обводка нимба и его перекрестий. Возможно, это не только колористическая традиция, но и содержательный признак, напоминание о Распятии и Страстях Христовых — теме, с которой тесно связана иконография Нерукотворного Спаса (см. *кат. № 21, «Иконография»*).

Таким образом, икона из села Новое, несмотря на провинциальное происхождение, имеет емкую и содержательную иконографическую программу.

Датировка и атрибуция

Датировка иконы колеблется от XIII в. (*Антонова, 1976*) и рубежа XIII—XIV вв. ([*Розанова*], 1970) до второй половины — конца XIV в. (*Вздорнов, 1969, Реформатская, 1969*). В каталоге ГТГ 1995 г. приводятся развернутые аргументы в пользу датировки иконы последней четвертью XIV в., включая сходство произведения с некоторыми позднепалеологовскими иконами: похожая характеристика глаз, как бы сверкающих благодаря ярким белилам около радужки, а также веер белильных штрихов на щеках («Христос Пантократор» 1363 г. в Гос. Эрмитаже, «Христос Пантократор» и «Св. Григорий Палама» в ГМИИ, «Богоматерь Пименовская» в ГТГ).

Действительно, некоторые стилистические особенности произведения выводят его из круга памятников первой половины XIV в.: это схематизация рельефа и тонкие «точечные» черты. Однако сходство иконы ГТГ с перечисленными палеологовскими памятниками не столь велико, чтобы датировать ее концом XIV в. Яркие глаза с белильными бликами известны в ростовской традиции, например, в иконе конца XIII в. «Богоматерь Умиление на престоле» из Толгского монастыря (*кат. № 3*). Представ-

ляется наиболее осторожной широкая датировка: середина — третья четверть (вторая половина?) XIV в.

В стиле иконы сочетаются, с одной стороны, традиция иконописи Ростова, восходящая ко второй половине — концу XIII в., а с другой — особенности провинциального искусства Вологодского края (ср. икону «Св. Никола, с житием» из Каргача конца XIV — начала XV в., ГТГ), так и района Северной Двины (*кат. № № 23, 24, 25*).

Выставка.

Ростово-суздальская школа живописи. Москва, ГТГ, 1966—1967 гг.

L'art russe des Scythes à nos jours. Tresors des musees sovietiques. Париж, Гран Пале, 1967—1968 гг.

Выставка русского дореволюционного и советского искусства. Живопись, скульптура, графика. Из новых поступлений (Гос. Третьяковская галерея). 1963—1968. Москва, ГТГ, 1968 г.

Литература

Антонова, 1967, С. 10; Ростово-суздальская школа, 1967. Кат. 10. Илл. на фронтисписе; L'art russe, 1967. Cat. 23; Государственная Третьяковская галерея, 1968. С. 21; *Вздорнов, 1969*. С. 55—62; *Реформатская, 1969*. С. 57—62; *Вздорнов, 1970/1*. С. 360; [*Розанова*], 1970. Табл. 6, 7. Текст во вступ. ст., без пагинации (с. 11, 12 по порядку); *Вздорнов, 1973*. С. 215; *Розанова, 1974*. С. 83; *Вздорнов, 1975*. С. 133—136. Рис. 2; *Антонова, 1976*. С. 162—163. Илл. с. 167; *Смирнова, 1976/2*. С. 88; *Попова, 1980*. С. 223 (примеч. 15); *Вздорнов, 1980/2*. С. 53; *Смирнова, Лаурин, Гордиенко, 1982*. С. 344, 345; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 51; *Sarabianov, Sмирнова, 2001*. P. 231, Fig. 198.

¹⁸ Например, в росписи XIV в. в Сунице (Македония). См.: *Bahic, 1960*. P. 303—339. В целом о мотиве ткани-завесы в иконографии этого сюжета см.: *Papastavrou, 1993*. P. 146—153.

23. Введение во храм
(С. 143, 146, 148, 149. Илл. с. 142, 143. Табл. 49, 50).



ГРМ, инв. ДРЖ 2724
Середина — вторая половина XIV в.
Ростовская провинция.
91 × 66

Происхождение. Из Троицкой церкви погоста Кривое на Северной Двине. Вывезена в 1920 г. экспедицией Наркомпроса РСФСР под руководством И.Э. Грабаря и передана в ЦГРМ. В 1933 г., после экспонирования на выставке 1929–1932 гг. в Германии, Англии, США и Австрии поступила в ГРМ через Антиквариат.

Раскрытие. Раскрыта в 1920–1923 гг. в ЦГРМ. Пробная раскраска (участок слева вверху) произведена в октябре–декабре 1920 г. Е.И. Бриггиним. Полностью раскрыта в октябре 1922 — феврале 1923 г. И.И. Сусловым (фигуры Захарии и Иосифа раскрыты М.И. Тюлиным). Доски иконы склеены в 1925 г. столяром ЦГРМ А.Е. Шленским.

Доска основная, грубо тесаная, сучковатая, из трех частей. Следы двух тыльных накладных шлонок. Остатки гвоздей от торцовых шлонок (возможно, более поздних). При реставрации составные части доски склеены по стыкам и скреплены железными пластинами в торцах Ковчег, паволока.

Сохранность. По стыку досок справа, а также на нижнем поле — остатки поздней записи и вставки. На верхнем поле и вдоль луги нижнего поля — крупные отверстия от вышедших на лицевую сторону штырей накладных шлонок. Эти отверстия загрунтованы и затонированы. Надписи слегка потеряны. Сохранность живописи в целом хорошая.

Описание.

На первом плане в центре размещена маленькая фигурка Богоматери, изображенной в рост, в трехчетвертном повороте влево, с поднятыми в молитвенном жесте руками (как в деисусной чине). Она одета в синий хитон и пурпурно-коричневый мафорий с крупной звездой на плече. Обувь красная.

Слева от Богоматери — первосвященник Захария и праведный Иосиф Обручник. Захария, седобородый старец с лежащими

по плечам прядами волос, простирает согнутые в локтях руки в жесте предстояния и молитвы. Он облачен в красную священническую накидку типа фелони, в голубую ризу с охристой каймой по подолу и с такой же лентой, свисающей по типу епитрахили. И кайма, и «епитрахиль» украшены золотым ассистом и белыми жемчугами. На голове Захарии — шапочка первосвященника, изображенная в виде киноварного овала с голубым окаймлением. Стоящий позади Захарии Иосиф в голубом хитоне и кораллового оттенка гиматии по типу похож на апостола Петра. Его правая рука простерта в жесте предстояния, левая скрыта складками гиматия.

В правой группе рядом с Богоматерью представлен Иоаким, средовек с очень черными волосами и бородой, одетый в синий хитон и пурпурно-коричневый гиматий. Правую руку он приподнял в молитвенном жесте, который может быть понят и как жест беседы с первосвященником Захарией. Левую руку Иоаким опустил к плечу и нимбу Богоматери, словно оберегая ее. За Иоакимом — Анна, в голубых хитоне и челце и в киноварном красном мафории. Ее руки согнуты в локтях и простерты в жесте молитвы и предстояния. Вслед за Анной изображена группа дев со свечами, с непокрытыми головами, с тонкими красными ленточками (почти шнурочками) в волосах, с серьгами в ушах. Девы одеты в хитоны с короткими рукавами, оплечья и окаймления рукавов — охристые с золотым ассистом.

На втором плане слева представлена сцена кормления Богоматери ангелом. Изображена лестница; на ее 12-й по счету ступени сидит Богоматерь, чуть склонившая голову и простирающая руки вперед. К ней подлетает архангел, одетый в синий хитон и красный гиматий. Его руки согнуты гиматием, а поверх гиматия в правой руке изображены три белых шарика — вероятно, хлеба.

Основная и дополнительная сцены представлены на фоне зеленого трехглавого храма, изображенного как бы в разрезе. Храм разделен на три нефа. Каждый неф перекрыт тремя арочками, над арочками — небольшие круглые окна. Завершением храма служат невысокие шатры, крытые голубой черепицей. Над шатрами, на узких барабанах — небольшие голубые главки луковичной формы; на них укреплены четырехконечные кресты (изображения полустерты) с цепями, спускающимися от средокрестий.

В центре храма, за фигурой Богоматери — узкий портал, очертания которого намечены светло-голубым и черным контурами, а проем залит черной краской. Над архивольтом портала симметрично размещены два круглых окошка.

Лики написаны по коричневому санкиро медками, сливающимися пастозными мазками розовой охры. Белильные движения положены то параллельно, то веером.

На пурпурно-коричневых одеждах высветления положены голубой краской в разбел; на синих, голубых, кирпичных, коричневых одеждах — белилами. Красные одежды — без пробелов. Мафории Богоматери и Анны, плаще Захарии окаймлены тонкими золотыми полосками.

Зеленая и синяя краски — жидкие, водянистые, плохо растерты, лежат неровным слоем. Там, где синяя краска смешана с белилами, создается впечатление активной, неровной фактуры.

Все персонажи, кроме дев из процессии, представлены с нимбами — золотыми с красной обводкой.



Введение во храм. Фреска церкви Богородицы Перивлелты в Мистре, Греция. Третья четверть XIV в. Прорис



Введение во храм. Фреска церкви Пантоги Аракиотиссы в Лалугера, Кипр. 1192 г.

Фон и поля светло-желтые. Опушь вокруг всей иконы — в два тона, розовая и киноварная.

Надписи киноварные, уставом. Вверху на фоне: **ВЕДЕНИИВ СТЫ А БЦИ ВО/ЦРКОВЕ Г Ю ЛЪБ СУЩЮ**
// **ВО/СТАА СТХ**

(«Ведения святых Богородицы на церковь 3 лет сушо во Свя-
тая Святых»).

На фоне зеленого храма, над фигурой Иоакима:
АГИУСЬ/АКИМЪ АННА ВОДИ//ТЪ СТУЮ БШЮ
МЛАДЕНЦА//ТРЕИ ЛЪБ СУЩЮ ВО/СТАА//СТХЪ
ВО/ЦРКВЕ

(«Агиос Аким Анна водить сянтяю Богородицю младенца треи
лет сушо во Святая Святых во церкве»).

Над фигурами дев:

ДВЦИ ИДУТЬ | ТЪ // БЦЪ СВЪЩАМ | РЪ//КВЕ ВО
СТАА | |

(«Девци идутъ [к свят]еи Богородице свещам|и во церкве во
Святая [Святых]»)

Над фигурой Богоматери в нижней сцене:

МР ФУ

Над фигурой Захарии:

АГИУСЬ//ЗАХАРИА//ПРРКЪ

Над фигурой Иосифа

АГИУСЬ//ИУСИФЪ

Около фигуры Богоматери в сцене ее кормления ангелом:

МИР ФУ

Слева от фигуры летящего ангела:

АНГ//ЛЪ//ГНЬ//ПРИ//НО//Ш//А//ШЕ//ПИ//ШЮ//СТ
| |//БЦЪ

(«Ангель Господень приношае пищу свят[е]и Богородице»).

Иконография.

Композиция в целом. В основе сюжета лежит апокрифическое Протоэвангелие Иакова¹, которое восполняет отсутствие сведений о Богоматери в канонических текстах Нового Завета. В благодарность за дарование младенца «неплодной» Анне Иоаким и Анна привели трехлетнюю Марию на служение Господу в Иерусалимский храм и отдали ее на попечение первосвященника Захарии. Это событие рассматривалось как этап в истории Воплощения Спасителя и как прообраз начала служения Христа. На формирование иконографии Введения оказали воздействие некоторые парафразы апокрифического рассказа (армянские, сирийские и грузинские), а также поучения Кирилла Иерусалимского и Димитрия Антиохийского, гомилии патриархов Германа и Тарасия, проповеди Иоанна Дамаскина и Андрея Критского и ряд гимнографических текстов².

Отмечавшийся, по некоторым сведениям, уже в VIII в., праздник Введения Богородицы во храм приобрел особое значение в середине XII в. в связи с исключительным вниманием богословской мысли той эпохи к теме Воплощения Христова и, соответственно, к образу Богородицы. В 1166 г., согласно декрету императора Мануила I Комнина, повсеместно в Византийской империи этот праздник стал отмечаться 21 ноября, на другой день после празднования дня торжественного освящения роскошного храма Богородицы «Неа», выстроенного в 543 г. в Иерусалиме императором Юстинианом.

Во второй половине XII — XIV в. сцена «Введение во храм» появляется в составе изображений «Додекаортна» (Двенадцати праздников) на темплах византийских храмов³, занимает почетное место в росписях — как в богородичных циклах, так и в качестве отдельной композиции⁴.

² Об иконографии Введения во храм см.: Lafontaine-Dosogne, 1964 Vol. I. P. 136—167 (2 ed. 1992 P. 136—167); Моврик, 1970 Σ 125—150; Schiller, 1980 S. 67—72; Sandler, 1992 P. 27—33; Nikolaidis, 1996 P. 59—66; Grazdanov, 1997 P. 55—64; Moguire, 1999 P. 95—105.

³ Об иконах на темплах и, в частности, о праздничных сюжетах см.: Weitzmann, 1984 P. 63—116; Spitzer, 1993 P. 131—159.

⁴ Например, огромная сцена в локете северной стены храма Пантоги Аракиотиссы в Лалугера (Кипр) 1192 г. Напротив, в локете южной стены, располагается столь же крупное «Успение» См.: Nikolaidis, 1996 Pl. 2, 3. Fig. 16, 56—59. Очень развитая композиция «Введение во храм» находится также в церкви Иоаннма и Анны (Кралевой) в Студенце. См.: Babuŭ, 1987 С. 174, 175. Илл. 127

¹ О Введении во храм — главы 7, 8 Русский перевод Протоэвангелия Иакова, восходящий к XI в., см.: [Попов], 1889 С. 1—2, 7—24; Порфирьев, 1890 С. 10—12, 136—164. См. также: Схабалланович, 1916/2; Onasch, 1958 S. 50, 51, 61; Талин, 1957 С. 48—53; Onasch, 1981 S. 356, 357 (2 Auflage); 1993 S. 362, 363).



Гроб Господень. Каменная иконка XV в. Из собрания А. С. Унарова. ГИМ



Гроб Господень. Каменная иконка XV в. Из собрания С. Т. Большакова. ГИМ

Введение во храм выделялось среди других богородичных праздников. Его празднование приходится на Рождественский пост, и именно в этот день в первый раз поется рождественский канон: «Христос рождается, славите Христос с небесе, срещите Христос на земли, возносите. Пойте Господеву вся земля...»⁵. Вся служба на праздник Введения пронизана упоминаниями о грядущем Рождестве Христовом.

Само событие Введения Марии во храм рассматривалось как важный этап в истории Воплощения Христа, поскольку именно с этого дня Богородица посвятила себя Господу. Введение во храм представляло своего рода параллель Благовещению, его предвосхищение, прообраз (в состав чтений на праздник Введения в храм входит и текст Лк. 1, 35–39 о Благовещении и встрече Марии с Елизаветой). Это сопоставление подкреплялось изображением ангела, приносящего пищу для Марии: последняя сцена рассматривалась и как визуальная параллель Благовещению, и как прообраз Евхаристии «Введение во храм» из погоста Кривое — одна из немногих сохранившихся икон XII–XIV вв. с этим сюжетом, написанная как отдельный молельный образ⁶, а не как часть богородичного цикла или композиция на обороте другого изображения. Судя по ее крупным размерам, она изначально могла служить храмовой иконой какой-либо церкви или часовни.

Из Введенских храмов происходит несколько известных русских памятников XIII–XIV вв.: икона Новгородского музея

«Сошествие во ад» конца XIII — начала XIV в. из Введенской церкви в Тихвине (илл. с. 256)⁷; «Спас Нерукотворный» (кат. № 7) из Введенской церкви в Ростове. Сийское Евангелие 1340 г. (см. кат. № 31) было вложено из Москвы в какую-то церковь Богородицы на Двине; весьма вероятно, что это была Введенская церковь в Лявде. Икона ГРМ также, возможно, исполнена для северного Введенского храма.

Изображения Введения во храм византийского круга XII–XIV вв. всегда в той или иной мере имеют литургический подтекст и не являются простой, нарративной иллюстрацией события. Это касается прежде всего иконных изображений, на что обратила внимание Д. Мурикс⁸. Такой подтекст присутствует в композициях «Введение во храм», помещенных на обороте двусторонних икон с изображением Богородицы: икона начала XIV в. с «Богородицею Перивалетой» на лицевой стороне (Галерея икон в Охриде, Македония)⁹; исполненная главным иконописцем Хиландарского чина икона 1360-х годов из Введенской церкви в монастыре Хиландар на Афоне (на лицевой стороне — «Богородицею Пюпская»)¹⁰.

Традиционные элементы иконографии в иконе из погоста Кривое подверглись необычной интерпретации¹¹. Прежде всего, это касается композиционной структуры. Сцена построена плоскостно и строго симметрично, фигура Марии помещена на центральной композиционной оси. Поднятые руки четырех главных (кроме

⁵ Мирнова, 1976/2 Кат. 17; [Трифанова], 1992 Табл. 28–30.

⁶ Мирник, 1970.

⁷ Дукис, 1961, Стл. 8.

⁸ Богданович, Бурый, Медведкович, 1978 Табл. 88; Петкович, 1997 С. 28.

Табл. 98.

¹¹ О других, традиционных изводах «Введения во храм» см.: Grozdanov, 1997 P. 55–63.



Сретение Микшатора Евангельских чтений императора Генриха II Между 1002 – 1014 гг. Мюнхен, Голл. библиотека Баварии, cod. lat. 4452. Л. 35



Христос у Марфы и Марии. Миниатюра Евангельских чтений императора Генриха II. Между 1002 – 1014 гг. Мюнхен, Голл. библиотека Баварии, cod. lat. 4452. Л. 162 об.

Богоматери) участников сцены — Иосифа и Захария, Иоакима и Анны — положение кистей рук с вытянутыми пальцами живо напоминают деусуную композицию, моленис, предстояние. При этом все персонажи смотрят не на Марию, а только поверх ее фигуры, словно замерев в переживании чуда.

В иконе из Кривого как бы совмещаются разные исторические моменты: здесь изображено не только само приведение Марии во храм, но и то, чему суждено произойти из этого события. Это относится прежде всего к фигуре Иосифа. В свете концепции прообразования грядущих евангельских событий, которая наполняет икону, появление фигуры Иосифа объясняется не случайностью, не ошибкой, не путаницей со сценой Обручения Марии и Иосифа, как думала Ж. Лафонтен-Дозон¹², и не попыткой собрать воедино всех отошедших к Богоматери персонажей, как полагал М.В. Аллатов¹³, а осозанным замыслом — показать грядущее. Вообще в символике сюжета Введения во храм присутствует тема брака: с этим событием издавна ассоциировался 44 псалом с его брачной символикой.

Сцена кормления Богоматери ангелом прообразует, как уже было сказано, Благовещение. В издаваемой иконе это обстоятельство подчеркнуто молитвенным, «ожидающим» жестом Богоматери и ее смиренной позой. Кроме того, поскольку хлебы в руках ан-

гела мало заметны, он кажется скорее вестником, чем кормилем. Таким образом, тема Евхаристии здесь слегка приглушена¹⁴, а тема Благовещения — усилена.

Мотив предвидения, прообразования будущего очень заметен в изображении самой Богоматери. Несмотря на свои небольшие размеры, ее фигура — не изображение ребенка, а образ взрослой и скорбной Богородицы. Резкие тени делают ее лик почти старческим. Общий силуэт, поза, склоненная голова, положение рук придают фигуре Богоматери в центре композиции сходство с ее изображениями в деусуном чине. Только еще входя в Иерусалимский храм, она уже словно предстает перед Спасителем.

Жизнь Марии в Иерусалимском храме рассматривалась как прообраз монашеской жизни¹⁵. Апокрифическое Евангелие Псевдо-Матфея перечисляет много подробностей жизни Богоматери в Иерусалимском храме, указывающих на эту аналогию. Как сообщает этот текст, в три года она так слушала проповедь, как если бы ей было 30 лет. Она работала с шерстью и вудчи в нежном возрасте, исполняла то, что не могли сделать взрослые женщины. Она слушала службу с утра и до третьего часа; с третьего часа и до девятого она ткала, а с девятого часа она опять

¹² Lafontaine-Dosogne, 1992. Vol. 1. P. 161. 162.

¹³ Wulff, Alpatoff 1925. S. 91. 92.

¹⁴ О евхаристическом акценте сцены «Введение во храм» см.: Пенкова, 1994. С. 109–114.

¹⁵ См. об этом: Sandler, 1992. P. 33.

слушала службу, и не покидала ее, покуда ангел не приносил ей пищу. Она лучше всех проникала в смысл Божественной Премудрости... Она избегала общества подруг, и никто не мешал ей ни словом, ни повышением голоса...¹⁶

В исторической ситуации XIII—XIV вв., когда монастыри стали играть особо важную роль во множестве сфер жизни и еще более возрос авторитет монашеского образа, тема Введения во храм должна была ассоциироваться и с монашеским идеалом. В маленькой фигурке Богоматери, в ее скорбном и отрешенном лике есть что-то, напоминающее инокиню. Ее одежда — самая скромная по цвету, даже в сравнении с облачением первосвященника Захарии, не говоря уже о мирянах.

Отметим еще две особенности северной иконы. В византийских изображениях Введения во храм из родителей Богоматери основное внимание чаще уделялось Анне, поскольку ее почитание было гораздо более активным, чем культ Иоакима¹⁷. Между тем в русской иконе выделен Иоаким. Именно он вводит Марию во храм и передает ее под покровительство первосвященника. Не случайно его одежды — тех же цветов, что и у Богоматери.

Изображение сережек в ушах сопровождающих дев иногда трактуется как проявление реалистических склонностей мастера из народной среды. Однако эта деталь встречается в других композициях на тот же сюжет, далеких от народной культуры — например, во фреске Лагудера на Кипре 1192 г.¹⁸ Может быть, эта подробность восходит к какому-то тексту, ставшему основой подобных изображений.

Архитектурный фон. Символика и проблема происхождения. Изображение трехглавого храма, представленного как бы в разрезе и охватывающего собою всю композицию, давно привлекало внимание исследователей. В ряде случаев его трактовали как изображение русского деревянного шатрового храма¹⁹, что маловероятно, учитывая древность памятника и опосредованность отражения реальных форм в искусстве XIV в. В других случаях указывалось на сходство храма на иконе с некоторыми западноевропейскими образцами²⁰.

Главная особенность архитектурного фона в публикуемой иконе — его символическая насыщенность. Византийские композиции «Введение во храм» всегда имеют более или менее развитый архитектурный фон, одним из элементов которого является киворий — символический образ Иерусалимского храма. Архитектурный фон «Введения» особенно разрастается в искусстве позднего XIII — XIV в., когда в сцене появляются многочисленные постройки, повернутые под разными углами и сообщающие композиции пространственность²¹ (илл. с. 312). В иконе из погоста Кривое вместо них представлен единственный храм, обладающий всю композицию. Структура постройки — с пирамидальными острыми завершениями и подвешенными внутри



Сретение Мичахтора Евангелия. Начало XI в. Брешия, Библиотека Квериниана, cod. mbr. 2

светильниками — содержит намек на храм Гроба Господня в Иерусалиме. Господствующий вариант изображения Иерусалимского храма был другим — это купольная ротонда²², которая достаточно часто встречается в византийской, а также в древнерусской живописи²³. Однако наряду с ним существовал еще один образ Иерусалимского храма — в виде островерхого сооружения с висящими внутри лампадами. Первоначально это было схематическое изображение самого Гроба Господня под балдахном внутри храма Воскресения (Анастасис) в Иерусалиме²⁴. Самые ранние примеры таких композиций — рельефы на паломнических амулках, сохранившихся в соборах Монцы и Боббио в Италии²⁵. Возможно, этот тип опосредованно отразился и в тех византийских изображениях Введения во храм, где обязательный для этого сюжета киворий представлен не купольным, а островерхим, с подвешенными лампадами. Самым ярким примером подобной композиции служит фреска 1192 г. в Лагудера²⁶ (илл. с. 312).

Русскому искусству мотив храма-кивория со светильниками оказался особенно близок. Уже начиная с XIII в. на Руси встречаются каменные иконы с этой формой (как с купольным, так и с шатровым завершением балдахина) и с надписью «Гроб

¹⁶ Евангелие Псевдо-Матфея (De Nativitate Sanctae Mariae). Издано как приложение в кн.: Gijzel, 1981. Capit. V, 1—4.

¹⁷ См.: Nikolaidis, 1996. P. 63, 64. Выразительным примером является фреска в Лагудера, где Анна стоит впереди и держит Марию буквально за нимб (hidem). Однако в мозаике Дафни около 1100 г. именно Иоаким вводит Марию. См.: Lafontaine-Dosogne, 1975. Fig. 17.

¹⁸ См.: Nikolaidis, 1996. Fig. 59.

¹⁹ Максимов, Воронин, 1955. С. 264; Воронин, 1962. Т. 2. С. 221, 222. Рис. 106; Васнер, 1974. С. 176, 207, 208.

²⁰ Некрасов, 1930. С. 26; Смирнова, 1976/2. С. 212.

²¹ Многочисленные примеры см.: Schiller, 1980. Abb. 529—531; Lafontaine-Dosogne, 1992. Vol. 1. Fig. 89—91, и др.

²² Conant, 1956. P. 1—4; Wilkinson, 1978. P. 6—13.

²³ Озерская, 1998. С. 95—107.

²⁴ Barag, Wilkinson, 1974. P. 179—187; Wilkinson, 1978.

²⁵ Grabar, 1958. Pl. 9, 11, 14, 18, 26 (Monza, № № 3, 5, 9, 11, Bobbio, № 6).

²⁶ Nikolaidis, 1996. P. 64, 65 (с библиографией и указанием других примеров).



Жены мироносицы у Гроба Господня. Рельеф бронзовых врат собора в Кельце, Польша. XII в.

Господень»²⁷ (илл. с. 313). Похоже, что именно этот образ Гроба Господня лег в основу некоторых замечательных миниатюр — фронтисписов рукописей XIV в. с тератологическим орнаментом. Самым ярким их образцом является Псалтирь неясного происхождения (РНБ, Ф. п. I, 2), относящаяся к первой половине столетия²⁸.

В русской иконе из ГРМ отчетливо проявилась особенность многих композиций на этот сюжет — соединение двух разных исторических эпох. Мария входит в Иерусалимский храм царя Соломона, и надписи «Святая Святых» на византийских композициях и на русской иконе ГРМ обозначают внутреннюю часть этого храма. Но вместе с тем это и другой, гораздо более поздний храм Иерусалима — храм Гроба Господня. Совмещение двух храмов продолжает вереницу иконографических намеков, содержащихся в иконе из Кривого, — на градские события, на Воплощение, а следовательно, и на искупительную жертву Христа, ставшую залогом спасения человеческого рода. Три элемента архитектурного фона иконы обнаруживают прямую связь с символическими образами Богородицы в литургических чтениях и гимнографических текстах: это сам храм, дверь и светильники. В чтениях на 21 ноября содержится описание скинии Моисея (Исх. XL, 1–5), храма царя Соломона

(3 Цар. VII, 51; VIII, 1–7, 9–11), дверей в храме, увиденном Иезекиием (Иез. XLIV, 1–4), притчи о зажженной свече (Лк. VIII, 16–17). Многочисленные уподобления Богородице храму, двери, светильнику²⁹ часто встречаются в текстах, относящихся к празднику Введения Богородицы во храм. Таков, например, канон на Введение Богородицы Георгия Никомидийского (песнь 1: «...Дверь преславная, недоступная разумению, отверзши двери храма Божия...»; песнь 5: «Ты, непознанная брака дева, вошла внутрь храма Божия, как чистойей храм... Как многосвещный светильник, Богоневеста, ты воссияла ныне в доме Господнем...»). Феодор Продром (конец XII в.) писал: «Двери храма, протче Дверь Божию Войди, о преспетая, в Святая Святых»³⁰.

Тема «входа», «двери», которая содержится в византийской гимнографии, посвященной Введению во храм, побуждала к размышлению этой композиции вблизи церковного входа, как это сделано в нартексах церкви Успения в Дафни (около 1100 г.), в монастыре Хора (Кахрие Джами) в Константинополе и в ряде провинциальных церквей, на что обратил внимание Г. Мегвайр³¹. В иконе из Кривого выделено изображение храма, а также двери, на темном фоне которой стоит Богородица, так что закругленный силуэт ее фигуры словно повторяется в очертаниях портала. Выделяются также старательно нарисованные паникадила (в каждом по пять свечей) и, вдобавок, свеча в протннутой руке первой из дев (все эти девы называются «светоносицами», «лампадофорами»), поскольку, как известно, они должны были нести свечи, чтобы привлечь маленькую Марию). Возможно, что тщательно изображенная на иконе лестница, на которую поднялась Богородица, тоже осмысляется не только как иллюстрация соответствующего эпизода Протоангелия Иакова, но и как гимнографический образ («лестница небесная, Ею же сииде Бог» из 2 иконы Акафиста).

В архитектурном фоне иконы неоднократно повторяется трехчастный мотив: тройное завершение храма, его трехчастное членение, три арки, перекрывающие каждый неф. Это может объясняться не только соображениями ритма, но и символическими ассоциациями с темой Троицы. Таким образом, символика русской иконы соответствует нормам и смысловым нюансам иконографии произведений византийского круга XII–XIV вв.

Однако некоторые детали архитектурного фона в иконе ГРМ не находят прямых аналогий в искусстве византийского мира. Это спрямленные, угловатые контуры храма, а также круглые окошечки-люкарны. Поиск прототипов в храмовидных обрамлениях русских и византийских миниатюр³² не дает удовлетворительных результатов, поскольку различаются не только сами формы, но и функция произведений; храмовидные рамы в миниатюре скорее создавали общий образ книги как рая, нежели символизировали конкретное место действия³³.

²⁷ *Евстафийские*, 1830. P. 47–48, 29, 41.

²⁸ *Лавгвин*, 1875. С. 136–143. См. также: *Смирнова*, 1976/2. С. 210. О Феодоре Продроме: *Maguire*, 1989. P. 100. Греческий текст. PG. T. 133 Col. 1177, 1178.

²⁹ *Maguire*, 1989. P. 99, 100. О сравнении Богородицы с дверью в византийской литературе и искусстве см. также: *Ousterhout*, 1995. P. 91–109, esp. 91–99.

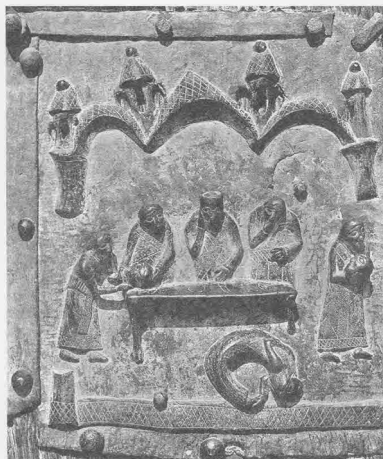
³⁰ *Nekrasov*, 1932. P. 253–281. Последующие публикации касаются лишь отдельных периодов и групп памятников, содержат интересные соображения, но не характеризуют картину в целом. Из недавних публикаций см.: *Соловьева*, 1997. С. 4–15.

³¹ *Ринкман*, 1968. С. 223–236.

³² *Грантстрем*, 1953. С. 51; *Свирик*, 1964. С. 195.

Учитывая русские образки «Гроб Господень» с пирамидальными завершениями храма, а также большую роль паломнических реликвий, как и вообще порталовых изделий малых форм, в распространении иконографических мотивов в средневековом мире, соблазнительно было бы предположить, что эта форма пришла к иконе ГРМ из Палестины через русских паломников. Нескольким свивичному надписи на одном из таких образков можно проследить как «Святая Святых», что означает такой же намек на древнейший Иерусалимский храм, какой присутствует и в иконе из Кривого³⁴ (илл. с. 313). Однако ранние образки «Гроб Господень», относящиеся к XIII в., изображают не шатры, а ротонду³⁵. Затем появляются более сложные купольные формы³⁶, а пирамидальные завершения построек обнаруживаются лишь в каменных иконках XV в.³⁷ Главная же причина, которая не позволяет принять версию о каменных иконках как прототипах церкви, изображенной на иконе из погоста Кривое, — это мелкие подробности, отсутствующие в достаточно примитивных каменных рельефах, например, круглые ошошечки (мотив люкарн, однако, известен в русской живописи XIV в. — ср. клеймо «Рождество Николы» в житийной иконе из церкви Иоанна Богослова в Коломенск (ГТГ), где мотив «контрфорса», встречающийся в византийских сценах жития св. Николая, обогащен двумя круглыми ошошечками³⁸).

Представляется наиболее вероятным, что в русской иконе отразились формы обрамлений из западноевропейских миниатюр (а может быть и из произведений прикладного искусства), причем более раннего времени — XI и XII вв. В качестве примеров можно привести следующие памятники миниатюры из Евангельских чтений («*Reigokorenbuch*») императора Генриха II, между 1002 и 1014 гг. (Мюнхен, Государственная библиотека, cod. lat. 4452, л. 35 об., 162), со сценами «Сретение» и «Христос у Марфы и Марии» (илл. с. 314)³⁹; «Сретение» из Евангелия начала XI в. (Брешия, Библиотека Кавериниана, cod. mbrg. 2)⁴⁰ (илл. с. 315); донаторское изображение зальцбургского епископа Эберхарда, вручающего книгу св. Руперту, в Толкованиях св. Августина на книгу Бытия, между 1147 и 1164 гг., из библиотеки соборного капитула в Зальцбурге (Мюнхен, Государственная библиотека, cod. lat. 15812)⁴¹; «Сретение» из так называемого Ламбахского Ритуала около середины XII в. (библиотека в Ламбахе, cod. lat. 73, л. 2)⁴²; донаторскую композицию с монахом Мербото, подающим свою книгу свв. Августину, Иоанну и Петру, в Книге проповедей св. Августина на Евангелие от Иоанна из бенедиктинского аббатства Обертаи в Нижней Баварии (Мюнхен, Государственная библиотека, cod. lat. 1 об.)⁴³. Перечисленные произведения, перечень которых мог бы быть расширен, группируются в основном вокруг школ Райхенау, Эхтернаха и Зальцбурга, т.е. крупных южногерманских цент-



Танец Саломеи перед Иродом. Рельеф бронзовых врат собора Сан Дзено в Вероне, Италия. XII в.

ров, чье искусство оказывало большое воздействие на культуру многих европейских регионов.

В иконе ГРМ храм представлен как бы в разрезе, причем глубина пространства — между передним планом изображения и задней стеной храма, образующей «задник» сцены, — очень невелика. На ровной срезанных поверхностях при помощи точек показана «мраморировка», а от неглубоких участков срезанных стен и сводиков падают мягко растушованные тени. Этим приемом пока не удалось найти аналогий в живописи. Можно предположить, что в иконе имитируются архитектурные обрамления рельефов, типа рам в клеймах средневековых бронзовых храмовых врат. Такие жесткие, как бы срезанные архитектурные рамы, где передняя плоскость строго параллельна фону, а боковые грани перпендикулярны фону и образуют с ним и с передними плоскостями жесткие прямые углы, известны в западноевропейской романской пластике — в частности, в некоторых клеймах западных («Корсунские») врат Софийского собора в Новгороде XII в., врат собора в Гнезно⁴⁴ (илл. с. 316) и врат собора Сан Дзено в Вероне⁴⁵ (илл. с. 317).

Разумеется, при использовании западноевропейских форм в контексте другой культуры их семантика⁴⁶ изменилась и сосредоточилась на одной теме — теме Иерусалимского храма. О широких культурных контактах между западноевропейским и византийским ареалами, особенно в XII—XIII вв., в эпоху крестовых походов, хорошо известно⁴⁷. В архитектурных формах

³⁴ Stollweither, 1928 S. 15, Taf. 13.

³⁵ Goldschmidt, 1932 Taf. II—17, II—18, II—59.

³⁶ Adami, [1984].

³² Опыт поиска см.: Смирнова, 1976/2 С. 211—212.

³⁴ Николаев, 1983 Кат. 166 Табл. 29—3.

³⁵ Там же Кат. 13 Табл. 2—10.

³⁶ Там же Кат. 86—88 Табл. 18—4, 18—5, 18—6, и др.

³⁷ Там же Кат. 160, 166 Табл. 29—2, 29—3.

³⁸ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995 Кат. 30; *Ошошечки*, 1970 С. 286 Илл. с. 285.

³⁹ Leidinger, 1912 S. 30, 31, 44 Taf. 13, 34.

⁴⁰ Powell, 1971 P. 9, Pl. 6 b.

⁴¹ Stollweither, 1928 S. 16 Taf. 15.

⁴² Swarczenski, 1908 S. 154 Taf. 125 Abb. 423.

житийных сцен св. Димитрия Солунского в храме Митрополии в Мистре (последняя треть XIII в.) достаточно ошутими западноевропейские элементы⁴⁸. Какие-то мотивы западноевропейского искусства, слабо отразившись в Византии или впоследствии там забытые, могли впитаться и сохранить русская культура (см. об этом также с. 165–166).

Отметим, что для Руси XIV в. был временем чрезвычайного увлечения развитыми архитектурными формами, заполняющими «задний» композицию и обрамляющими ее. Именно в это время формируется иконография сцены «Покрова» с большим трехнефным купольным храмом, образующим всю структуру композиции⁴⁹. Большие и разнообразные храмы заполняют фоны клейм житийных икон св. Николы: не только в иконе из Борисоглебской церкви в Новгороде (Новгородский музей)⁵⁰, но и в иконах из Коломны⁵¹ и Каргача⁵² (обе в ГТГ).

Центрами, где в XIV в. шла эта работа, были Новгород и Ростов. Московское искусство того времени, тяготеющее к новым явлениям константинопольской живописи, такими формами, кажется, не интересовалось. В крайне немногочисленных произведениях из самого Ростова эти формы не сохранились, но мы можем судить об их существовании по провинциальным отголоскам, какими являются икона «Введение во храм» из погоста Кривое, и житийный «Св. Николай» рубежа XIV–XV вв. из Каргача. Итак, можно говорить о проникновении романских мотивов в византийское искусство и об их довольно позднем использовании на Руси XIV в. — в центрах и регионах, наиболее самобытных по своей культуре.

Не исключено, что в русском искусстве и после XIV в. в качестве одного из вариантов сохранялся извод «Введения во храм» с архитектурным фоном, подобным тому, который изображен в иконе ГРМ. Нечто подобное описывается в некоторых иконописных подлинниках: «Церковь стоит о 3-х главах, а в ней пять столпов, а Пречистая сидит на месте в церкви, аки во шатре»⁵³. *Датировка и атрибуция.*

Датировка иконы вначале была весьма разноречивой: XIII в. (Антонова, 1957); XV в. (А.И. Анисимов и И.Э. Грабарь; см.: *Denkmäler*, 1929); начало XIV в. (Алатов, 1948; Лаурина, 1954); вторая половина или конец XIV в. (Wulff, Alpatoff, 1925); первая половина XIV в. (Лазарев, 1947/1; Лазарев, 1954; *Вздорнов*, 1970/1). В последнее время наиболее распространенной является датировка XIV в. без уточнения. Действительно, стилизация драпировок и обобщение форм достигают здесь высокой степени, что свидетельствует о создании иконы в развитом XIV в. Сияющие, округлые, почти ласковые лики, лучащиеся теплотой взгляды могли бы говорить в пользу создания иконы в середине — второй половине XIV в., после «Христа Пантократора» 1363 г. (Гос. Эрмитаж).

⁴⁶ Baldwin Smith, 1956.

⁴⁷ Demus, 1970.

⁴⁸ Millet, 1910. P. 68–71; Chatzidakis, 1981. P. 38. Fig. 18–21.

⁴⁹ Первые опыты — в росписи собора Рождества Богородицы Снетогородского монастыря во Пскове 1313 г. Следующий сохранившийся памятник — икона «Покров» из Зверина монастыря в Новгороде около 1389 г. (Новгородский музей). См. *Смирнова*, 1976/2. Кат. 21; *Трифанова*, 1992. Табл. 41.

⁵⁰ *Смирнова*, 1976/2. Кат. 34; *Трифанова*, 1992. Табл. 48, 52.

⁵¹ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 30 (икона отнесена к псковской живописи).

⁵² Там же. Кат. 52.

⁵³ Барсов, 1885. С. 106, 107. См. также: *Смирнова*, 1976/2. С. 211.

М.Г. Гальченко (*Гальченко*, 1997) на основании палеографического анализа предполагает создание иконы не ранее середины XIV в., скорее во второй его половине.

Со времени раскрытия икона с большей или меньшей решительностью приписывалась искусству Новгорода. В этом качестве она издана в книге: *Смирнова*, 1976/2. Открытия последних десятилетий показали, что в XIII–XIV вв. наряду с искусством Новгорода существовала художественная традиция Ростова, отразившаяся и в северной иконописи. «Введение во храм» имеет немало сходство со «Спасом Нерукотворным» из села Новое в ГТГ (кат. № 22), а он, в свою очередь, отражает бесспорно ростовскую художественную традицию. Поэтому мы рассматриваем «Введение во храм» и стилистически очень близкую к нему икону «Св. Борис и Глеб» из частного собрания (кат. № 24), а также иконы архангелов Михаила и Гавриила (кат. № 25), в качестве своеобразной северной ветви иконописи Ростова. Попытка связать «Введение во храм» с искусством Галичской земли (*Шамарина*, 2003) не имеет под собой оснований.

Выставки.

III Реставрационная выставка ЦГРМ. Москва, 1927 г. Памятники древнерусской живописи. Выставка НКП РСФСР в Германии, Англии, США и Австрии, 1929–1932 гг. Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий. Ленинград, ГРМ, декабрь 1971 г. — апрель 1972 г.

«Пречистому образу Твоему поклоняемся...» Образ Богородицы в произведениях из собрания Русского музея. Санкт-Петербург, ГРМ, 1995 г.

Литература.

Wulff, Alpatoff, 1925. S. 91, 92, 207, 267. Abb. 35 (S. 94); III Реставрационная выставка, 1927. С. 17. № 7; *Ancient Russian Icons*, 1929. Cat. 44; *Denkmäler*, 1929. S. 15. Kat. 38; *Некрасов*, 1930. С. 26; *Schweinfurth*, 1930. S. 278; *Catalogue*, 1931. Cat. 44; *Alpatov, Brunov*, 1932. S. 292, 293, 367. Abb. 207; *Некрасов*, 1937. С. 165, 224. Илл. 107 (с. 166); *Лазарев*, 1947/1. С. 92. Табл. 85; *Алатов*, 1948. С. 143; *Лазарев*, 1954. С. 214. Илл. с. 210; *Лаурина*, 1954. С. 141–143, 215 (примеч. 73), 229, 268; *Алатов*, 1955. Т. 3. С. 120; *Антонова*, 1957. С. 389; *Алатов*, 1958. С. 562 (перезаказ: *Алатов*, 1967. Т. 1. С. 143); *Воронин*, 1962. Т. 2. С. 221, 222. Рис. 106 (прорис архитектурного фона); *Lafontaine-Dosogne*, 1964. Vol. 1. P. 50, 161–162; *Lafontaine-Dosogne*, 1965. Vol. 2. P. 212 (2 ed.: 1992. P. 50, 60, 161–162); *Смирнова*, 1967. С. 36, 37; *Рындина*, 1968. С. 231; *Вздорнов*, 1970/1. С. 302; *Вогнер*, 1974. С. 176, 207, 208; Живопись древнего Новгорода, 1974. С. 12. Кат. 16. Илл. 10; *Лухачева*, 1974. С. 96; *Смирнова*, 1976/2. Кат. 17; *Sendler*, 1992. P. 33 (ill.); «Пречистому образу...», 1995. Кат. 10 (текст Н.В. Пивоваровой); *Гальченко*, 1997. С. 96–100, *Шамарина*, 2003. С. 28–29.

24. Свв. Борис и Глеб
(С. 149, 150, Табл. 51, 52).



Москва, частное собрание.
Середина — третья четверть XIV в.
Ростовская провинция.
52 × 30,5.

Происхождение. Найдена в 1960 — начале 1970-х годов в одной из часовен Архангельской области.
Раскрытие. Раскрыта В.К. Тюлиным.
Доска сосновая (?), цельная, тесаная, тонкая, без шпонок, без ковчег Паволока

Сохранность. Имеются крупные вставки позднего грунта и живописи. Наиболее значительная вставка находится в верхнем правом углу. Она захватывает изображение головы и шеи Глеба, уничтожив первоначальные надписи около его фигуры и частично — около фигуры Бориса. Другая вставка — сверху слева, вдоль левого поля, захватившая часть надписи слева от нимба Бориса. Имеется также крупные утраты и одновременные вставки в нижней части композиции. Первоначальная живопись местами потерта. Почти утрачены атрибуты в руках князей.

Описание.

Изображения в рост, фронтальные. Каждый из князей держит в правой руке крест, в левой меч. (От креста в руке Бориса уцелели лишь остатки охры на его красной одежде, а крест в руке Глеба не сохранился вовсе. От изображения мечей, которые были опущены чуть наискос, остались лишь фрагменты, наиболее заметные около окаймлений подолов, где видны черные ножи с желтыми наконечниками.) Борис представлен средневкомом, но с длинными локонами, доходящими до плеч. Облик Глеба (на вставке) — традиционный, с юным безбородым ликом и локонами.

Борис представлен в красной, отороченной мехом княжеской шапке. О головном уборе Глеба невозможно судить из-за утраты

живописи. Оба князя одеты в длинные хитоны с охристыми окаймлениями у ворота и по подолу, и в накинутые на плечи плащи, подбитые черным мехом. У Бориса — красный хитон и ярко-синий плащ с крупными белыми высветлениями, а у Глеба — фишево-коричневый хитон и красный плащ. Одежды орнаментированы: на хитоне Бориса — растительный узор охрой и белыми, на хитоне Глеба — ромбы из четырех точек и сердцевидные формы, на плаще Глеба — диагональные линии и растительный узор. Отвороты у ворота плаща Бориса и у полы плаща Глеба — белые, как бы намекающие на их белую подкладку. Однако на других участках изнанка плаща, видимая у Глеба, — красная, а цвет его лицевой стороны. Обувь красная (имеются поновления).

Фон и поля светло-желтые, отделяющая поля рамка — красная. Поzem зеленый. Нимб (сохранился у Бориса) — с остатками золота. Судя по отверстиям от гвоздей, на иконе, возможно, были накладные металлические венцы.

По сторонам нимба Бориса сохранились остатки киноарной колончатой надписи уставом «Агнусь Бористь»:

	Г	
	И	
Ш	И	
С	С	
Ъ	Ъ	

В верхней части иконы на обеих поздних вставках — части поздней надписи (XVI—XVII вв.):

О | СТЫ БЛГОВЪРНЫ КНЪСЯ// БО | И/ГЛБЪА

(«О[браз] святых благоверных князей [Бориса] и [Глеба]).

Лик Бориса написан объемно, очень светлой розоватой охрой и белыми по коричневому санкирю. Черты лица подчеркнуты коричневыми и черными линиями. Локоны на волосах обведены прозрачными белыми и черными контурами по коричневой основе.

Иконография.

Первые изображения свв. Бориса и Глеба стали появляться уже в XI в., через несколько десятилетий после их гибели от рук убийц в 1015 г.¹ Появление изображений было связано с формированием культа святых братьев, центром которого был Вышгород под Киевом с Борисоглебским храмом, где стояли гробницы этих князей. Устойчивые иконографические признаки иарных изображений свв. Бориса и Глеба бесспорно сформировались к концу XII в. Согласно сложившейся традиции, Борис и Глеб изображались как мученики (каждый держит в руке мученический крест) и воины (каждый держит в руке меч). Подобные композиции восходят к византийским парным изображениям воинов-мучеников Сергия и Ваха, Георгия и Димитрия, Прокопия и Евстафия, Феодора Тирона и Феодора Стратилата². Однако, в отличие от византийских композиций, где святые воины-мученики представлялись либо в доспехах римских воинов, либо в позднеримских или византийских придворных одеяниях, свв. Борис и Глеб изображались в одежде русских князей. Это

¹ См. новейшую работу о сложении культа и истории почитания свв. Бориса и Глеба: Назаренко, Филар, 2003. С. 44—53; Назаренко, Турлова, 2003. С. 53—54; об иконографии в целом: Сырцова, 2003/2. С. 55—60. См. также: Сырцова, 1976/2. С. 178—180; Палея, 1979. С. 255—258.

² О византийской иконографии святых воинов см.: Walter, 2003.

крутые, отороченные мехом княжеские шапки, длинные рубахи типа хитонов с богатыми окаймлениями у ворота и на подоле, застегнутые на груди плащи из дорогих узорных тканей с меховой подкладкой.

Древнейшие парные изображения Бориса и Глеба, сохранившиеся главным образом в произведениях декоративно-прикладного искусства (на бронзовых крестах-энколпионах³, эмалевых пластинках⁴, миниатюрах⁵), а также в стенописях (например, роспись церкви Спаса на Нередице 1199 г⁶) и в рельефах на фасадах храмов Владимиро-Суздальской Руси (Дмитриевский собор во Владимире, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском) отличаются богатой вариативностью, обусловленной разнообразными функциями этих композиций. Между тем уже в наиболее ранних из сохранившихся иконных изображений воплощена четкая и устойчивая иконографическая формула: фронтальные фигуры в рост, повторяющиеся атрибуты, характерный рисунок плащей, ниспадающих плоским треугольником на груди. Таковы изображения свв. Бориса и Глеба на полях иконы «Св. Никола» конца XII в. из Новодевичьего монастыря, вероятно, новгородского происхождения (ГТГ)⁷, на полях иконы «Св. Никола» середины XIII в. из Духова монастыря в Новгороде (ГРМ)⁸ и одноименной новгородской иконы 1294 г. из Липецкого монастыря (Новгородский музей)⁹, а также на иконе «Свв. Борис и Глеб» из Савво-Вишерского монастыря, находящейся в собрании В.А. Харитоненко (Киевский музей русского искусства), которую С.И. Голубев справедливо отнес к XIII в. (с новопоявлениями XIV в.)¹⁰.

Между тем уже в XIII в. и особенно на протяжении XIV в. парные композиции с фигурами свв. Бориса и Глеба подразделяются на разные варианты. В одних случаях (главным образом, в памятниках Новгорода и Пскова) святые князья по-прежнему изображаются симметрично, в одинаковых строгих фронтальных позах (икона первой половины XIV в. из новгородского Звезрина монастыря в ГИМ¹¹; псковская икона конца XIV в. из села Большое Загорье в ГТГ¹²). Подобного рода композиции подчеркивают стойкость князей, их непоколебимую храбрость в защите христианства, надежность их заступничества за всю Русскую землю. Эти изображения адекватны тем текстам, посвященным подвигу Бориса и Глеба, где святые князья характеризуются как единое целое, как «обидоострый меч», защищающий страну: «По истине вы цесаря цесарем и князя князем, ибо ваю пособиемъ и защищенемъ князи наши противу вьстающая

дыржавно побежають и ваю помощью хваляются. Вы бо тем и нам оружие, земли Русьская забрала и утвержение и меча ободу остра...»¹³.

Другие произведения выявляют не идентичность, а различие образов святых братьев: твердость старшего брата и юношескую хрупкость младшего, их диалог, волнение, утешительную помощь Бориса по отношению к юному Глебу. Это заметно уже в изображении на каменной иконке из Солотчинского монастыря в Рязанском музее-заповеднике¹⁴. В некоторых иконах и фресках новые черты сказываются лишь в изменении поз. Глеб протягивает руку в сторону Бориса, так что силуэты обеих фигур как бы соединяются (фреска 1380 г. в церкви Спаса на Ковалеве близ Новгорода¹⁵, икона второй половины — конца XIV в. из собрания Н.П. Лихачева в ГРМ¹⁶; *илл. с. 173, 174*). Иконографические и композиционные перемены особенно заметны в среднике житийной иконы свв. Бориса и Глеба из Коломны конца XIV в. (ГТГ)¹⁷ (*илл. с. 321*). В тот же период возникают и совсем новые варианты композиций с фигурами в рост: изображение свв. Бориса и Глеба вместе со св. Владимиром (фреска конца XIV в. в церкви Св. Федора Стратилата в Новгороде¹⁸). Аналогичные изменения затрагивают и композиции XIV в. с иконами изображениями свв. Бориса и Глеба. В новгородской иконе конца XIV в. (Новгородский музей) передается несгибаемая стойкость воинов-всадников, а в чуть более ранней иконе из Успенского собора Московского Кремля (несаного происхождения, возможно, московской) главной становится совсем другая тема: приготовление к страданиям во имя веры, диалог старшего и младшего братьев¹⁹. Святые князья изображаются как мученики, претерпевшие смерть во имя христианских идеалов, «преходящее земное царство возненавидевше»²⁰.

Икона из частного собрания относится, бесспорно, не к древней категории торжественных, симметричных композиций: она уже затронула иконографию «новой плочки». Это проявляется не только в месте Глеба, державшего свой меч у самого плеча Бориса, но и в такой детали, как маленькие, хрупкие кисти рук, которые не способны твердо сжимать рукоять меча, а могут лишь поддерживать его. Одежда братьев также отличается от более ранних памятников: княжеские плащи накинуты на плечи симметрично и не образуют характерного треугольника на груди, а около шеи появляются что-то вроде воротничков (которые уже совсем отчетливо видны в иконе из Коломны). В изменившейся иконографии свв. Борис и Глеб воспринимаются уже не как дальние предки русских князей в своих исторических костюмах, но как персонажи, более близкие по времени жизни к эпохе создания иконы.

³ Лещюевский, 1946. С. 225–247; Азыховский, 1972. С. 104–125.

⁴ Макарова, 1975. Кат. 120, 121. С. 77, 78. Табл. 21 (пластинки-окалад Мстислава Евангелия. ГИМ); Кат. 99. С. 64–70. Табл. 17, 18 (Каменинборская цаца из Харьковского музея, погибшая во время Второй мировой войны); С. 63, 64. Кат. 97, 98. Табл. 16. Цикл иконой между с. 44 и 45 (пославские в форме иконов из Старой Рязани. Гос. Оружейная палата). Жарнов, Жарнова, 1999. С. 459. Цикл иконой с. 457 (иконки из кладов, найденного во Владимире в 1933 г., Археологическая коллекция во Владимире).

⁵ Византин, 1980/1. Кат. 1. 2 (Евангелие учительное Константина Болгарского, ГИМ. Син. 262; Слово Ипполита, папы Римского. ГИМ. Чуд. 12); Преображенский, 2001/2. С. 136–140.

⁶ Пышаварова, 2002. С. 27. Илл. 10–12.

⁷ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 9.

⁸ Смирнова, 1976/2. Кат. 1.

⁹ Там же. Кат. 5.

¹⁰ Попов, 1979. Кат. 1; Голубев, Пелькина, 1986. Попова, 1993. Табл. 1–5.

¹¹ Смирнова, 1976/2. Кат. 7; Кызласова, 1988. Табл. 1–3.

¹² Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 32.

¹³ «Сказание и страсть и похвала святому мученику Бориса и Глеба». См.: Абрамович, 1916. С. 49.

¹⁴ Николаева, 1983. Кат. 30. Табл. 5–1.

¹⁵ Греков, 1987. Табл. 103.

¹⁶ Лазарев, 1971/2. Табл. 1; Лазарев, 1983. Табл. 81. См. также с. 172–176 в настоящей статье.

¹⁷ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 58.

¹⁸ Лыбчик, 1987. Табл. 267.

¹⁹ Смирнова, 1976/2. Кат. 20; Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 31.

²⁰ Абрамович, 1916. С. 150 (Служба 24 июня).



Свв. Борис и Глеб. Средник житийной иконы конца XIV в.
Из Борисоглебской церкви в Коломне. ГТГ

Датировка и атрибуция

Иконографические признаки (отсутствие строгой симметрии, намечающийся контакт между персонажами, особенности рисунка одежды), а также стилистические приметы не позволяют отнести икону к первой половине XIV в. Правда, очертить узкие хронологические рамки периода, когда была создана икона, не удастся. С одной стороны, в ее живописи сохраняется генетическая связь с такими северными произведениями первой половины столетия как «Спас Нерукотворный; Христос во гробе» из Княжострова (кат. № 21) и особенно с фигурами Богоматери и Иоанна Богослова в нижнем регистре этой композиции. С другой стороны, иконе «Свв. Борис и Глеб» свойственна некоторая, едва намечающаяся хрупкость образов, которая, бесспорно, является приметой искусства второй половины XIV в. Несмотря на то, что иконографические параллели иконы из частного собрания тяготеют к позднему XIV в., они настолько

малочисленны и разрозненны, что не дают оснований для такой датировки памятника. Кроме того, следует иметь в виду, что новая иконографическая трактовка парных изображений Бориса и Глеба дает о себе знать уже в XIII в. (каменная иконка из Солотчинского монастыря), хотя и в присутствии тому времени стилистическом ключе.

Поскольку икона «Свв. Борис и Глеб» обладает чрезвычайно близким стилистическим сходством с двумя другими произведениями — «Введением во храм» из погоста Кривое (кат. № 23) и иконами архангелов из частного собрания за рубежом (кат. № 25), и несколько менее явным — со «Спасом Нерукотворным» из села Новое (кат. № 22), проблема датировки этих икон должна решаться в комплексе. Ни один из перечисленных памятников еще не обладает той тонкостью эмоциональных градаций, которая присуща произведениям из Северо-Восточной Руси конца XIV в. Они сохраняют крупные формы, в их образе доминирует мужественная решительность, что заставляет отнести их к середине — третьей четверти XIV в. В 1976 г. икона была опубликована как памятник предположительно новгородский, однако имеющий, вместо новгородской упругости и внутреннего напора, целый ряд особенностей, которые роднят его со среднерусским искусством (Смирнова, 1976/2). Дальнейшее исследование памятников Северо-Восточной Руси (см. кат. № № 21—23, 25) с учетом новооткрытых произведений показало родство иконы «Свв. Борис и Глеб» именно с этим культурным кругом.

Вывастика.

Древнерусская живопись. Новые открытия. (Из частных собраний) Москва, ЦМИАР, 1973—1974 гг.

Литература

Древнерусская живопись, 1975. Кат. 1; Смирнова, 1976/2 Кат. 16. С. 86—88.

25. **Архангел Михаил, Архангел Гавриил**
Из деисусного чина.
(С. 130. Илл. с. 144, 145. Табл. 53, 54)



Частное собрание за рубежом.
Середина — третья четверть XIV в.
Ростовская провинция.
52,7 × 30,5 («Архангел Михаил»);
51 × 24,8 («Архангел Гавриил»).

Происхождение неизвестно.

Раскрытие. Иконы раскрыты. Обстоятельства и время раскрытия неизвестны.

Доски. Характер досок неизвестен, поскольку описание икон делается по репродукции¹.

Сохранность. Живопись в целом хорошей сохранности. Имеются потертости — больше всего в теневых частях синих одежд. Выбойны и вставки позднего грунта в нижних частях обеих икон. Доска с изображением архангела Гавриила опилена (срезаны левое и верхнее поля). Надпись на этой иконе утрачена. Надпись на иконе архангела Михаила выглядит поновленной.

Описание

Изображения в рост. Архангелы представлены в трехчетвертном повороте к центру деисусного чина. Михаил, изображенный в левой части деисусной композиции, обращен вправо, Гавриил — влево. Каждый архангел держит в правой руке длинный красный посох-жезл, а в левой — зеркало в виде полупрозрачной сферы, на которой написана монограмма Христа. Сферы, обведенные двойными контурами, изображены при помощи прозрачных, редко положенных мазков, сквозь которые словно просвечивают крылья. Сфера архангела Михаила написана синей краской, в соответствии с синим цветом его подрывков; двойной контур сферы и буквы монограммы на ней — темно-

коричневые. На сфере архангела Гавриила мазки коричневые и красные, в соответствии с красным цветом его подрывков; контур и буквы — также красные.

Монограмма на сферах состоит из букв IX. На сфере архангела Гавриила над буквами сохранилось титло и красная точка справа на середине высоты строки.

Архангелы одеты в длинные хитоны с широкими охристыми окаймлениями у ворота и подола, и в плащи, застегнутые тройными скрепами на груди. У Михаила синий хитон и красный плащ, у Гавриила — красный хитон и синий плащ. На синих одеждах — интенсивные белильные пробыла и темные обводки контуров, играющие роль наиболее глубоких теней. На красных одеждах — только контуры складок, исполненные темно-красными линиями.

Обувь красная.

Длинные волосы обоих архангелов, ниспадающие на плечи, исполнены красновато-коричневым тоном, локоны очерчены черными контурами. Ленты в волосах и тороки («слухи») — красные. Лики, очень рельефные, написаны по коричневатому основному тону теплого оттенка, хорошо видному в тенях. Карнация исполнена светлой розоватой охрой, блики света положены густыми белилами в виде узких мазков и заостренных штрихов, которые то сливаются в пятно, то расходятся, позволяя увидеть нижележащий слой карнации.

Нимбы ярко-желтые с красной обводкой. Фоны светло-желтые. Желтые поля (плотного оттенка) отделены от фонов красной рамкой.

Поземы красновато-коричневые, сплошь покрытые цветами в виде светло-желтых цветков-розеток, разделанных синими мазками.

Надпись на иконе с Михаилом искажена и сейчас читается следующим образом:

АРХНГИРА МИХА

На иконе с Гавриилом сохранилась только буква «Р» от его имени.

Иконография.

Деисусный чин с изображениями в рост по своему иконографическому содержанию не отличается от другого варианта чина — с поясными изображениями. Полнофигурные деисусные чины достаточно хорошо известны в разных видах искусства в византийском мире XIII—XIV вв.², а также на Руси³.

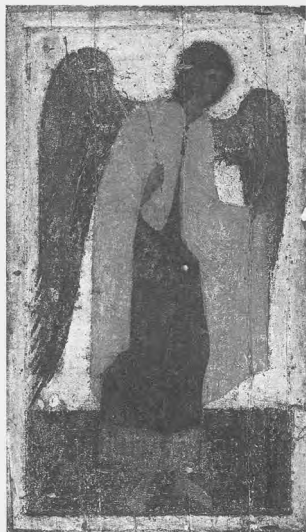
Иконы архангелов происходят, по всей вероятности, из деисусного чина небольшого северного иконостаса. Считается, что деисусный чин иконостаса, состоящий из икон с изображениями в рост, появился на Руси в конце XIV в. В качестве первого сохранившегося примера такой иконографии исследователи называют чин, ныне находящийся в Благовещенском соборе Московского Кремля⁴. Поскольку деисусный чин Благовещенского собора приписывался Феофану Греку, полагали, что

² Некоторые примеры см.: Лазарева, 1961. С. 89. Указанные здесь иконы деисусного чина из Бранчицы в настоящее время датируются XVI в. (см.: Djuric, 1961. Cat. 75, 76).

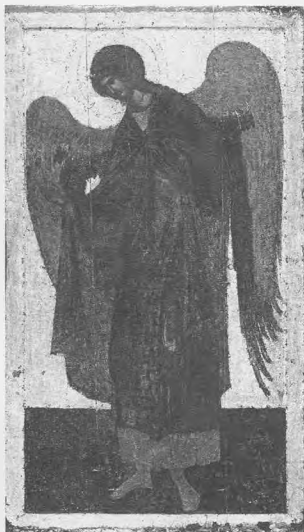
³ Среди памятников XIV в. удивим шпильный покров на престол (пятифигурный чин или Сусе с преставшими) в Новгородском музее, шпильный деисусный чин со Свяском Новгородским на воздухе 1389 г. в ГИМ (Маясова, 1971. Табл. 3-4, 5-6. См. также илл. с. 155, 235).

⁴ См. о нем: Качалова, Маясова, Шенникова, 1990. С. 51-54 (автор текста Л. А. Шенникова).

¹ Иконы не были доступны автору и названы на основании крупных и высококачественных цветных слэпов, любезно предоставленных в распоряжение автора в 1973 г. известным английским коллекционером русского происхождения Виктором Проваторовым (Victor Provatoroff). См. о нем: Lazzouci, 1974.



Архангел Михаил. Икона из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Конец XIV в.



Архангел Гавриил. Икона из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Конец XIV в.

именно этот византийский живописец был основателем русской традиции полнофигурных деисусных чинов в храмовом иконостасе³. Поскольку публикуемые иконы, судя по стилю, относятся к несколько более раннему времени, чем конец XIV в., они свидетельствуют о существовании полнофигурных деисусных чинов иконостаса еще до создания комплекса Благовещенского собора.

По иконографическим признакам (позы, атрибуты и особенно рисунок одежды с застегнутыми на груди плащами) обе северные иконы являются прямой аналогией иконам архангелов из деисусного чина Благовещенского собора⁴ (илл. с. 323).

Датировка и атрибуция

Обе иконы обнаруживают исключительное сходство со «Свв. Борисом и Глебом» (кат. № 24), а также, в несколько меньшей степени, с «Введением во храм» из погоста Кривое (кат. № 23). Сходство касается типов ликов — полных, округлых, с рельефными чертами, с небольшими чуть припухшими ртами, характерными тенями около рта. Чрезвычайно похожа трактовка глаз — мидалевидных, с повторяющимися обводками и тенями. Совпадает рисунок кистей рук, разделка синих одежд плотными и острыми белильными бликами. Особенно сходно

письмо ликов — характер густой краски, рельефность белильных мазков, которые то сближаются, то расходятся в виде параллельных линий и заостряющихся штрихов. Отличаются лишь надписи, которые в «Свв. Борисе и Глебе» и «Введении во храм» относятся к первоначальному слою живописи, а в иконах архангелов, вероятно, поновлены (судя по их начертаниям — приблизительно в XVI в.).

Представляется возможным отнести иконы архангелов и свв. Бориса и Глеба к работе если не одного мастера, то одной мастерской, а «Введение во храм» и «Спаса Нерукотворного» (кат. № 22) — к работе иконописцев, очень близких этой мастерской по своему творческому почерку. Датировка икон с архангелами определяется приведенными аналогиями.

Иконы архангелов и «Свв. Борис и Глеб» похожи не только по стилю и живописным приемам, но и по высоте доски. Не исключено, что они происходят из одной и той же северной церкви или часовни.

В предшествующей публикации икон с архангелами (*Смирнова, 1976/2*) они были изданы в составе новгородских произведений, однако с сомнением в принадлежности к новгородскому искусству и с предположением об их связи со среднерусской стилистической традицией. В настоящее время мы считаем полностью подтвержденной именно эту гипотезу.

³ Лазарева, 1961 С. 89.

⁴ Там же. Табл. 96, 98; Качалова, Маягова, Шенникова, 1990 Табл. 115, 117.

Известный антиквар Владимир Тетерятников, видевший иконы с архангелами за рубежом, заподозрил в них подделку. Однако иконография этих произведений, соответствующая нормам русского искусства XIV в., а также редкостная стилистическая и технологическая близость к нескольким давно известным памятникам, которые достаточно хорошо изучены с точки зрения техники, не дают оснований сомневаться в подлинности икон с архангелами, несмотря на невозможность ознакомиться с ними в натуре.

Особенностью публикуемых икон является рисунок на поземе с асимметричными плоскими цветными розетками. Насколько нам известно, он не находит прямых аналогий в византийской или русской живописи, но может быть истолкован как имитация «мраморировки», исполненная провинциальными русскими мастерами. В этом смысле поэмы в иконах с архангелами являлись более ранним вариантом орнаментов, характерных для новгородской иконописи XV в. Последние, скорее всего, также восходят к воспроизведению рисунка мрамора, а не к изображению трав.

Литература

Russian Works of Art, 1974. №№ 726, 727; Смирнова, 1976/2. Кат. 15.

26. Сошествие во ад (С. 151–154. Илл. с. 147, 148, 149, 151. Табл. 55, 56)



Москва, собрание В. А. Логвиненко.
Вторая четверть — середина XIV в.
Ростовская провинция
53 × 47.

Происхождение. Из деревянной часовни в селении (группе деревень) Пёлтасы в среднем течении реки Кокшеньги, правого притока Ваги (Тарногский район Вологодской области). Деревни некогда принадлежали к Спасскому погосту, расположенному неподалеку (установлено И. А. Кочетковым)¹. Есть сведения, что в 1435 г. на Кокшеньге существовали укрепленное поселение («острог»), погост Св. Спаса и монастырь Св. Феодора². В этих местах издревле находились обширные владения Новгорода, перемежавшиеся с владениями Ростова³.

В третьей четверти XX в. икона попала в собственность вологжанина Г. И. Соколова, одно время являвшегося директором Вологодского музея, а затем оказалась у его родственников в Москве. В 1995 или 1996 г. икона находилась в акционерном обществе «Купина» (Москва), затем принадлежала одному из российских банков и, наконец, очутилась в частном собрании. **Раскрытие.** В первый раз икона была раскрыта непрофессионально, судя по характеру утрат, видных на архивной фотографии. В 2000 г. дополнительно раскрывалась С. Р. Брагинным с тщательным выявлением первоначального рисунка и живописи; в это время сделано несколько тонировок, легко отличимых от оригинала.

Доска липовая, очень тонкая, тесаная, из двух частей. На верхнем торце — отверстия от гвоздей, прикреплявших торцовую шпонку. Нижнее поле ошпено. Одна из досок была расколота и починена еще в древности при помощи вставленной поперечной планочки и холщовой наклейки вдоль трещины. Сквозь тонкий грунт местами просвечивает дерево, как это часто бывает в иконах северного происхождения. Павлолка не просматривается.

¹ Кочетков. 1999. С. 217–232.

² Бирцев, 1908–1909. Материалы обнаружены И. А. Кочетковым.

³ Куцкин, 1984.

Сохранность. Доска обрезана снизу, утрачено нижнее поле и часть композиции с изображением пещеры ада. Живопись была потерта перед поновлением или при первом небрежном раскрытии, причем наиболее сильно пострадали участки синего цвета (внутренний ореол вокруг Христа, одежды). Многие надписи полустерты. Тонировки, исполненные при последней реставрации, местами слабо отличимы от живописи оригинала и особенно плохо читаются на цветных воспроизведениях иконы.

Описание.

В основной, средней зоне, в центре симметричной композиции размещена фронтальная, с небольшим изгибом торса и чуть заметным S-образным разворотом, фигура Спасителя, стоящего на скрещенных створках врат ада. Правой рукой он держит руку Адама, левую протягивает к Еве, так что пальцы оказываются над ее головой. Христос одет в голубой (синий в разбеле) хитон и пурпурно-коричневый гиматий, который обернут вокруг торса, но не накинут на плечи. На плечах хитона, как бы у начала рукавов — поперечные белильные и красные линии. На ступнях Христа видны стигматы.

Вокруг фигуры Христа — двойной круглый ореол; его внутренняя часть синяя, наружная — красная. В обеих частях ореола «грязилью» (черным рисунком и белильными пробелами) изображены «силы небесные» херувимы, серафимы и ангелы. Над ореолом, чуть справа, сохранилась красная надпись **ХСЪ**, а чуть правее и ниже, также красной краской, **СЕРАФИ//МЪ**. По сторонам от ореола с Христом — симметричные группы праведников, которые стоят в желтых и коричневых саркофагах, немного напоминающих лубяные кораба. В левой группе — Адам, который, приподнимаясь, еще сидит в своем саркофаге. Слева Адама изображены фронтальные фигуры в три яруса. Внизу это двое юношей: один в ярко-красном плаще (около него справа на фоне надпись: **А//ВЕЛЬЪ**); второй, левее предыдущего — в зеленой одежде, он держит наискосок на плече длинную красную палочку — пастушеский посох. Его имя не было обозначено (возможно, надпись не сохранилась). В среднем ярусе это же левой группы представлены Соломон и Давид в венцах, в царских одеждах, с тонкими киноварными крестами в руке у каждого. У Давида крест четырехконечный, у Соломона — шестиконечный.

Вверху — Иоанн Предтеча с длинным красным посохом, завершенным крестом.

Все надписи около фигур левой группы исполнены черной краской.

**АДАМ//Ъ
СОЛО//МА//НЪ
ЦРЬ//ДВДЪ
ИУАНЪ//ПРТЧА**

Правая группа представляет собой редчайшее изображение шести праведных жен, ветхозаветных праматерей. Их фигуры также расположены в три яруса, но изображены не фронтально, а в трехчетвертных поворотах к Христу. Ева, ближайшая к Христу, в нижнем ярусе, одета в киноварный мафорий, а две жены рядом с нею — соответственно в синий и в желтый. Во втором ярусе помещены две фигуры в зеленом и синем мафориях, в верхнем — одна фигура в лилово-пурпурном мафории. Все праматери представлены в молитвенных позах: приподняв руки, чуть согнутые в локтях, они простирают ладони ко Христу.



Сосшествие во ад. Фреска мастера Кальвериса в церкви Христа в Верии, Греция. 1315 г.

Надписи около женских фигур:

около верхней — **|| СЕНЕ ||**

около фигуры в среднем ряду в зеленом мафории — **|| ВРЕ ||
РУ |ϕ|**

около фигуры в среднем ряду в синем мафории — **|| СК ||**

Позади двух групп средней зоны изображены светло-желтые и оранжевые горки.

Нимбы желтые с черными обводками.

В верхней зоне представлены два летящих ангела, которые утверждают, что коричневый крест над ореолом Христа. Над крестом — голубой сегмент неба. По сторонам — горки оранжево-розового цвета. В нижней зоне помещена черная пещера ада с двумя ангелами, которые изображены только киноварно-красной краской. Они замахиваются большими молотами, борясь с Сатаной, это персонификация Смерти (рядом с ее фигурой есть остатки белильной надписи; на второй иконе «Сосшествие во ад» из деревни Пелтасы (кат. № 27) аналогичная фигура названа «Смерть»).



Сшествие во ад с Авелем и Каином. Фреска церкви Св. Бессребреников в Кипула (Мани), Пелопоннес. 1265 г. Прорис. По Н. Драндакису



Господь, беседующий с Каином. Деталь капители собора Са-Лазаря в Отене, Франция. Около 1130 г.

Основные цвета в иконе: киноварь (ореол Христа, одежды Евы, фигура с именем «Авель» и Давид, ангелы и «Смерть» внизу); синий, оттенки охр, в том числе оранжевый. Используются также пурпурный и светло-зеленый тона.

Фон и поля светло-желтые. Рамка по лузге красная.

Надпись вверху на фоне, по сторонам креста, красной краской:

ВОСКРЕСИЕ ГА НАШЕГО ІС ХА

Все надписи разноцветные. На фоне иконы они красные, на фоне горок (т.е. в средней зоне) — черные, а на черном фоне пещеры были белыми.

Иконография

Об иконографии Сожествия во ад см. *кат. № 12*. Ее своеобразный вариант в иконе из Пелтас обладает несколькими особенностями. Композиция состоит из трех регистров. В верхнем регистре представлены ангелы, которые утверждают крест, напоминающий об искупительной жертве Христа. Это изображение встречается и в других иконографических вариантах, но в изводе, к которому принадлежит икона из Пелтас, оно присутствует постоянно. Средний регистр занят основной сценой — многолюдной, с двумя большими симметричными группами праведников по сторонам Христа, в отличие от лапидарных вариантов с Адамом, Евой, Авелем, Давидом, Соломоном и Иоанном Предтечей. Третий, нижний регистр включает подробное изображение ада с Вельзеволом и персонификациями, с убедительными иллюстрациями победы Христа над силами зла. Примечательна фронтальная фигура Христа с опущенными руками, из которых словно изливается благодать. Этим икона отличается от «диагональной» композиции, где Христос, представленный в энергичной позе, с усилием изводит из ада Адама и Еву⁴, от варианта, где Христос, слегка повернувшись, склоняется я праотцам⁵, а также от композиций «триумфального» типа⁶. В иконе из Пелтас фигура Христа кажется парящей. Этот ва-

риант, имеющий прототипы в раннехристианском и ранневизантском искусстве, в XIV в. представлен фреской художника Каллиергиса в церкви Христа в Верии 1315 г. (*илл. с. 325*). А Карцонис, автор обобщающего труда об иконографии и символике Сожествия во ад, выделяет такой вариант изображения Христа как особый иконографический тип⁸.

Левая группа. Двое юношей рядом с Адамом — скорее всего, Каин и Авель. Парные изображения Каина и Авеля встречаются, хотя и редко, в византийских композициях «Сожествие во ад». Ср. фреску 1265 г. в церкви Св. Бессребреников в Кипула, Мани (Пелопоннес)⁹. В этой сцене один из братьев представлен юном, с посохом, т.е. так, как было принято изображать Авеля, но рядом с ним написано имя Каина. Второй же брат — средовек, как изображался в библейских циклах именно Каин¹⁰, но в надписи он назван Авелем (*илл. с. 326*). По указанию Н. Драндакиса, парное изображение Каина и Авеля имеется также в неопубликованной росписи церкви Св. Николая в Монемавсии¹¹. Помимо этого «Сожествие во ад» с фигурой Каина входит в состав росписей первой половины XIV в. в церкви Панагии Форбиотиссы в Асину (Кипр), но изображения Авеля там нет Любопытно, что в иконе из Пелтас персонаж, названный Авелем, выделен красным цветом одежды, т.е. цветом жертвенной крови, а его брат Каин изображен с атрибутом Авеля — пастушеским посохом. Таким образом, иконографические признаки Авеля перенесены на Каина и наоборот. И в русской иконе, и в греческой фреске в Кипуле образы двух братьев как бы соединяются, обмениваются приметями.

Иконографические справочники не фиксируют случаев изображения Каина в византийских композициях «Сожествие во ад»¹². Однако в святоотеческих текстах неоднократно встречаются

¹ Пеллекидис, 1973. Пл. 35.

² Kartsonis, 1986. P. 8.

³ Драндакис, 1995. С. 329–333. Пл. в. 313.

⁴ Ср., например, фигуру Каина с небольшой бородкой в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо. См.: *Ulrich*, 1981. Abb. 49. 50.

⁵ Драндакис, 1995. С. 331.

⁶ *LCI*. Bd. 1. Sp. 5–10 (=Abel+); Bd. 2. Sp. 471–474 (=Kain+), RBK. 1978.

⁴ Как, например, во фреске параклисиаста Хазри Джами (около 1315–1321 гг.). См.: *Underwood*, 1966. Vol. 3. Pl. 341.

⁵ Например, сцена из праздничного ряда иконостаса Софийского собора в Новгороде (около 1341 г.). См.: *Византизм, Балканы, Русь*, 1991. Табл. 27–3.

⁶ Мозаика первой половины XI в. в кафедральном монастыре Оснос Лукас (Греция). См.: *Хатцивриктис*, 1996. Пл. 20.



Сошествие во ад, с праматерью Евой и Саррой. Деталь иконы 1640-х годов. Из Спасо-Пробойской церкви в Ярославле. Ярославский художественный музей



Сошествие во ад, с праматерью Евой, Саррой и Рахилью. Деталь иконы XIX в. Коллекция банка «Интеза», Виченца. Галерея площади Монтанари

упоминания о милосердии Господа даже к такому грешнику, как Каин. Они обнаруживаются в творениях блаженного Августина¹³, Амвросия Медиоланского¹⁴, а также в относительно поздних комментариях средневековых теологов, напоминавших, что милосердие Господа сильнее греха и что страданиями Христовыми была преодолена греховность человечества¹⁵. На одной из капителей собора Св. Лазаря в Отене (Франция) около 1130 г. изображен Господь, ласково беседующий с задумавшимся Каином¹⁶ (ил. с. 326).

В патристике подчеркивается, что милость Божия дарует Каину путь к покаянию и спасению. Каин и Авель уподобляются образам Ветхого и Нового заветов. Авель символизирует спасенное человечество, а Каин — тех, кто должен быть спасен¹⁷. Именно на этих идеях основывается включение фигуры Каина в иконографическую схему Сошествия во ад. В публикуемой иконе появление Каина призвано напоминать о величии милосердия Господа и о теме спасения человеческого рода.

Образ Каина более характерен для литературы и искусства Западной Европы, а не Византии. Не исключено, что появление его фигуры в известных нам изображениях. Обычно крест в руках святого воспринимается как атрибут мученичества, как напоминание о Христе и о муках, которые святой претерпел за Христа. Но в данном случае крест оказывается символом пред-

сказания, предвидения крестных мук Христа, которое демонстрируют оба ветхозаветных царя.

Правая группа. Кроме Евы, чья фигура традиционна для изображений Сошествия во ад, здесь представлены еще пять ветхозаветных жен. Для произведений первой половины XIV в. эта особенность является уникальной. Однако в русской иконописи конца XIV — XVI в. все же встречаются аналогичные варианты, которые, наряду с фрагментарно сохранившимися надписями иконы из частного собрания, помогают идентифицировать отдельные фигуры.

Рядом с Евой, в синем мафории, вероятно, представлена Сарра, а в оранжево-желтом, — возможно, Рахиль. В ряде русских икон XVII—XIX вв., воспроизводящих, как сейчас становится ясно, элементы рассматриваемой древней иконографии, рядом с Евой изображены группы праматерей с именами Сарры и Рахили на нимбах (илл. с. 327)¹⁸.

В среднем ряду, в зеленом мафории, изображена, судя по остаткам надписи, Руфь, а рядом, в синем мафории, возможно, Ревекка (если считать, что в оставшихся буквах «СК» «С» следует читать как «Е» с утраченным язычком).

Надпись при верхней фигуре в коричнево-пурпурном мафории допускает, на наш взгляд, лишь одно толкование: это Асенефь (о ней см. ниже).

Таким образом, из шести фигур праматерей три можно считать определенными с точностью: это Ева, Сарра и Асенефь. Три других определяются лишь предположительно.

Вд. 3. Sp. 717—722; ODB. Vol. 3. P. 365.

¹³ Августин, 1996 (О Граде Божием. Гл. XV, 7).

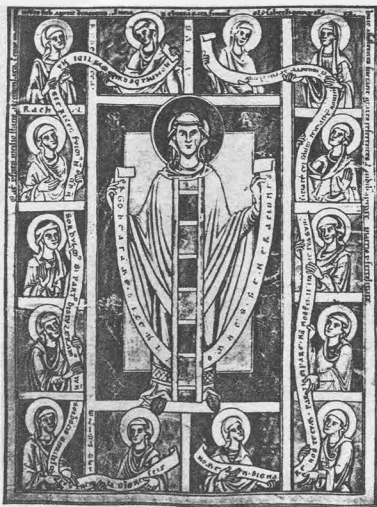
¹⁴ Амвросий Медиоланский. О Каине и Авеле. Гл. II, IX, XXVII.

¹⁵ St. Chier, 1703. T. I. Fol. 7 v.

¹⁶ Ulrich, 1981. S. 208. Abb. 29.

¹⁷ Ibidem. S. 231.

¹⁸ Например, икона 1640-х годов из Спасо-Пробойской церкви в Ярославле, Ярославский художественный музей (Икона Ярославля, 2002. Кат. 151); икона в собрании банка «Интеза» (Виченца, palazzo Леони Монтанари); одна в окладе 1799 г., другая — XIX в. (илл. с. 327), третья — 1887 г., написанная в Клинцах.



Богоматери, ветхозаветные примаатери и святые жены.
Немецкая миниатюра XIII в. из монастыря Шейер, Мюнхен,
Государственная библиотека, код Cl. 17401. Л. 15 об.

В византийской культуре уже со второй половины XIII в. проявилось стремление расширить круг имен представителей человеческого рода, спасенных благодаря Сошествию Христа во ад. Получают особую популярность святоотеческие творения, и прежде всего Слово на Великую субботу Епифания Кипрского, где перечисляются те, кто томился в аде кроме Адама: «Той Авель, пожрен преже и правый праведник, пастырю Христу пастырю, в образ быв неправедному заколению; той Ное, Христов образ великому ковчегу, Божию церкви зидителю, спасши жестосердыя языки от потопа нечестия голубем, Святому духу темного врана из неа изгнавшю; ту Авраам, праотец Христу, жрец, иже божественую жертву Богу пожерля есть; той связанныи Исаак, связаны преже от Авраам в Христов образ; той Иаков низу, опечален сын и оскорблен за Иосифа выпсырь; той Иосиф, связан бывши в Египте, в образ Христов в темнице связан и владыка; той Моисей в темных низу, якоже бы в крабици, выпсырь в темных; той Данил в гробе присподнем адове; той Иеремия, яко в рове тимения, в адьстем гробе и смертнем тлении; той в чреве адьсте лежит Иона в образе Христу, вечному и пречвончю Ионе, живущему в веку веком и на века; и еще той Давид, отец Божию, из него же родися по плоти Господи. И что глаголю Давида, и Иону, и Соломана. Той сам Иоанн великий, болии всех пророк, яко в темных ложеснах Христу проповедует, гробным ясем сугубыи предтеча, и проповедник живым и мертвым,

посланыи от темница Иродовы в темницу душевную адову, умершим от века праведником. Пророци же и праведници вси, молитвами присно Бога отуду моляюу, избавления просящи»¹⁹. Многие ветхозаветные персонажи упоминаются в сочинении Максима Плануда (около 1260–1300 гг.) «О святом Гробе Господнем» Архимандрит Силас Кукиарис недавно привлек внимание историков искусства к сочинению Макария Хрисокефала (в монашестве с 1327–1328 гг., умер в 1372 или 1382 г.) «О Воскресении Христовом», где также перечисляются ветхозаветные цари, первосвященники и пророки²⁰.

В основе этих святоотеческих толкований лежат, в свою очередь, тексты Священного писания, и прежде всего Письмо апостола Павла к евреям (Евр. XI), где упомянуты Авель, принесший жертву Богу; Енох, не видевший смерти; Ной, приготовивший ковчег и наследник праведности; Авраам с Исааком и Иаковом, Иосиф, Моисей и многие другие.

Среди персонажей, названных апостолом Павлом, — две ветхозаветные женщины, заслужившие воздаяние своей верой: «Верую и сама Сарра (будучи неплодна) получила силу к принятию семени и не по времени возраста родила; ибо знала, что верен Обещавший» (Евр. XI, 11). Кроме Сарры, в послании упоминается и Раав, спасшая посланцев Моисея (Евр. XI, 31). В родословной Иисуса Христа по человечеству (Мф. I, 1–17; Лк. III, 23–38) упоминаются Рахава, Руфь (Мф. I, 5) и ковенно — Вирсавия, жена Давида и мать Соломона (Мф. I, 6; см. также 2 Цар. XII, 24).

Новозаветные упоминания ветхозаветных прамаатерей не попали в святоотеческие тексты, касающиеся Воскресения Христова. Однако имена прамаатерей включены в службы Недели свв. праотцев и Недели свв. отец, в декабре, перед Рождеством Христовым²¹. Ветхозаветные персонажи, включая жен, упоминаются в связи с родословием Христа, как его предки по плоти, провозвестники Воплощения Христова и предки Богородицы, проповедовавшие Христа как жизнь и воскресение человеческого рода. Вместе с тем, они были спасены Христом и выведены из темницы ада²².

В службе Недели свв. праотцев поется: «Крепостию Твоею древле силы сотвориша дщери, Господи, Анна, и Иудиф, и Дебора, Олда, Иаиль же, Есфирь, Сарра, Мариям же Моисеева, Рахиль, и Ревекка, и Руфь, велемудрыя»²³. В службе Недели свв. отец названы лишь некоторые из перечисленных прамаатерей: «Явися, иже от века на земли проповедаема пророки в вещаниях, Дева Богородица, юже патриарси мудрии в праведных собори возвещают, с ними же сликовствуют и жены благолетне: Сарра, Ревекка, Рахиль, и Анна же, и славная Мариамоисеева купно. С ними срадуется и мира концы, вся тварь почитает, яко Зидитель всех и Бог приходит плотию родитися и даровати нам великую милость»²⁴.

См.: Icone russe, 2003. Cat. 173, 385, 326.

¹⁹ Пандурев, 1890. С. 222.

²⁰ Кукиарис, 1897. С. 305–318.

²¹ Скабалдинович, 1916/1. С. 24–28, 48–53. На это обратила мое внимание Я. Радованович, которому я искренне благодарна за ценную консультацию. См.: Радованович, 1988. С. 93. Примеч. 21.

²² О глубокой внутренней связи литургических текстов, читающихся перед Рождеством Христовым, с темой Пасхи, см.: Onasch, 1958. С. 51, 52.

Образы ветхозаветных жен на основании разных источников были использованы в сочинении «О девстве», приписываемся св. Афанасию Александрийскому. Говоря об Услении Богоматери, автор пишет: «О, сколько дев встретит Марию! Как они воссоединятся с нею и ее поведут к престолу Господню! Как возрадуются ангелы... Как Господь приведет ее к Отцу... О, сколько жен выйдет им навстречу! Сарра, Ревекка, Рахиль, Лия, Суसानа и Елизавета!»²⁵.

Включение ветхозаветных праматерей в композиции «Сошествие во ад» визуально расширяло круг предков Христа, укрупняло образ спасенного человечества. Среди жен, изображенных на вологодской иконе, на первом месте после Евы представлена, как мы с уверенностью предполагаем, Сарра, первая по хронологии среди праматерей, упоминающихся в текстах. Она созерцала явившихся к Аврааму ангелов, угощала их и вместе с Авраамом получила от Господа обетование потомства (Быт. XVII, 15–21; XVIII, 6–15; XX, 2–18; XXI, 1–12).

Рахиль (Быт. XXIX; XXX; XXXI, 19) — любимая жена праотца Иакова, мать Иосифа Прекрасного и Вениамина (Быт. XXXV, 16–20), умершая в пути и похороненная по дороге к Ефрафе — будущему Вифлеему. Образ плачущей Рахили использован пророком Иеремией (Иер. XXXI, 15), чей текст процитирован в Евангелии от Матфея, в рассказе об избении младенцев (Мф. II, 18). Сцена «Плач Рахили» в составе рождественского цикла присутствует в росписи Маркова монастыря около 1376 г.²⁶ Если наша расшифровка остатков букв около фигур среднего ряда верна, то слева изображена Руфь, моавитянка, пришедшая в землю Иудейскую и выказавшая ей преданность, мать Овида, от которого родилась Иисей, отец царя Давида. Справа — Ревекка, одна из наиболее значительных библейских фигур, красавица, жена Исаака, мать близнецов Исава и Иакова (Быт. XXV, 21–26; XXVII, 5–17, 46).

Наиболее редкая фигура из ветхозаветных праматерей — Асенефь (Асенефа), выделенная своим положением вверху и пурпурным цветом мафория. Асенефь (Быт. XLI, 45, 50; XLVI, 20) — дочь Потифара, жреца Иллипольского в Египте, жена Иосифа Прекрасного, от которого в земле Египетской она родила двое сыновей, Манассию и Ефрема, чьи потомки сыграли большую роль в последующей истории Израиля. В эпоху Средневековья предание об Асенефи иногда помещали в список отреченных книг, однако в ряде случаев оно приводится в списке истинных книг Ветхого Завета²⁷.

В выборе фигур праматерей видна продуманная программа. Сарра — жена Авраама и мать Исаака. Ревекка — жена Исаака и мать Иакова. Рахиль — жена Иакова и мать Иосифа Асенефь — жена Иосифа.

Конкретизированные образы ветхозаветных жен, за исключением Евы, Сарры и отчасти Рахили, были мало известны в византийском искусстве²⁸. Одно из редких исключений находится

²⁵ Миняев. Декабрь, 1982. Ч. 1. С. 418.

²⁶ Там же. Ч. 2. С. 70.

²⁷ Цитируется в переводе с французского варианта по изд.: *LeFort*, 1929. P. 248.

²⁸ *Окилев*, 1931. № 3. Fig. 11. См. также: *Бурли*, 1973. Табл. 87; *Джурин*, 2000. Табл. с. 512.

²⁹ СКМКДР, 1987. С. 441, 442 (автор статьи Н. А. Крблж).

³⁰ В основном они встречаются только в циклах иллюстраций к библейским текстам, в частности, в рукописях Октавенов (см. *Lowden*, 1992; *Weitzmann*, *Bernabè*, 1999). В качестве очень редкого примера приведем фреску 1483 г. из монастыря Веллерий Метерон, где рядом с Евой изображена женская фигура



Сарра, Ревекка, Рахиль и Асенефа. Рисунки на полях греческой рукописи Комментариев Иоанна Златоуста на Книгу Бытия, конец XIII — начало XIV в. Кипр (?), Оксфорд, коллекция Магдалины, cod. 3. Л. 316

в своего рода книге образов — серии рисунков пером на полях греческой рукописи с текстом Комментариев Иоанна Златоуста на Книгу Бытия (Оксфорд, коллекция Магдалины, cod. 3). Среди рисунков, исполненных, скорее всего, на Кипре в конце XIII — начале XIV в., есть чепочка медальонов, вероятно, скопированных с фрески, с поясными изображениями Сарры, Ревекки, Рахили и Асенефи (илл. с. 329)²⁹.

Изображения ветхозаветных жен были популярны в искусстве западноевропейского Средневековья: они встречаются в многочисленных рукописных иллюстрациях к библейским текстам, а также в скульптуре. Особый подъем этой тематики приходится на XIII в., когда многочисленные фигуры жен появляются в скульптуре собора в Шартре, на порталах северного трансепта — как прообразы Богоматери³⁰, как прообразы христианской

в покрывале (Сарра)? См.: *Koukouras*, 1997. Σ. 315; *Acheimistou-Polaniou*, 1994. III. 162.

³⁰ *Hutter*, 1999. P. 122. Fig. 10.



Сошествие во ад. Фреска церкви Успения в Грачанице 1319–1321 гг. Прарис. По Б. Живковичу

церкви (Эсфирь и Юдифь, борющиеся с врагами и спасавшие свой народ, Рахиль — персонификация Церкви, в противовес Лии — Синагоге). Ева противопоставляется Богородице³¹, что было особенно распространено на Западе³².

Сохранилась немецкая миниатюра XIII в. из монастыря Шейри (Мюнхен, Государственная Библиотека, инв. С1 17401, л. 15 об.), где в центре представлена Богородица, а в обрамлении — женские фигуры, из которых названы только Сарра, Ревекка, Рахиль и Елизавета. Богородица держит свиток с текстом из «Магификата», т.е. песни «Величье души Моя Господа» (Лк. 1, 48): «Будут ублажать Меня все роды» (илл. с. 328)³³. Таким образом, изображение праматерей имело целый ряд смысловых аспектов. Среди них — тема спасения всего человечества, а не только его мужской части, а также усиление богородичной символики, поскольку ветхозаветные жены — это прообразы Богородицы.

Истоки и судьба иконографического типа Детализация евангельских сцен и увеличение числа персонажей являются характерными признаками искусства палеологовского периода. Для византийских мастеров XIII–XV вв. одним из импульсов изменений было стремление максимально отразить в изображениях святоотеческие тексты³⁴. В случае с Сошествием во ад, иконография которого во многом опиралась на Слово на Великую субботу Епифания Кипрского³⁵, имело место и возбуждение идейного характера: показать, всеобщую значимость

события, милосердие Господа, касающееся всего человеческого рода, соединяющее историю Ветхого и Нового заветов.

Изображение спасенного человеческого рода, фигур восставших из гробов в византийской иконографии имеет давнюю историю. Во фреске нартекса Токали Килиссе в Гереме (Каппадокия) конца X в. представлен лишь намек на эту идею: пустой саркофаг со сброшенными пеленами³⁶. В росписях церкви Св. Варвары в Соганди конца X — начала XI в. изображены и сами восставшие: они безымяны, а надписи возле них — «Οὐ κέρροι ἐκ τῶν διττάτων ἀποστόλων» — означает «мертвые поднялись из своих гробов»³⁷. Не позднее XIII в. появляются и другие изображения восставших из гробниц покойников в белых пеленах; они простирают руки к Христу, как, например, в Сопочанах³⁸ и в ряде памятников палеологовского времени. Вероятно, под такими безымянными и лишенными каких бы то ни было индивидуальных черт фигурами восставших покойников подразумеваются те «неправедные», которых тоже не обошло милосердие Господне³⁹.

Появление новой иконографии следует поставить в связь с общим расширением ветхозаветной тематики в византийской живописи уже во второй половине XIII в.⁴⁰, и особенно — с новациями XIV в. Уже в мозаиках нартекса монастыря Хора в Константинополе (Хазрие Джаме) изображаются многочисленные предки Христа⁴¹. Среди множества произведений подобного рода, возникших на протяжении XIV в., назовем роспись Феодана Грека в куполе храма Спаса на Ильине в Новгороде⁴² 1378 г., а также пророков и праведников в куполе Раваницы⁴³. Именно в XIV в. в византийских сценах «Сошествие во ад» помимо традиционных Адама и Евы, Давида и Соломона, Авеля и Иоанна Предтечи появляются фигуры многих других праведников и пророков, предков Христа по плоти, его прообразов, отмеченных особой благодатью.

Вариант, представленный в иконе из Пэлтас — с композицией, которая состоит из трех зон, где сверху помещается сцена утверждения креста, в средней зоне — развернутые группы праведников и ветхозаветных праматерей, а внизу — сцены победы над силами зла с персонификациями добродетелей и «страстей», — вероятно, был создан в Византии. Очевидно, существовал чтимый образ, послуживший моделью для русских памятников. Включение в его композицию фигуры Каина, прощенного Господом, хотя он был самым большим грешником, а также появление большого количества ветхозаветных праматерей, подчеркивало милосердие Господа по отношению к человеческому роду. Разновидностью такого иконографического типа является фреска церкви Успения в Грачанице 1319–1321 гг. — также с тремя регистрами композиции, с многолюдными симметричными группами по сторонам Христа (илл. с. 330). Здесь сверху вме-

³¹ PG, T. 43. Col. 439–464. Славянский перевод: Порфирьев. 1890. С. 214–231.

³² Resile, 1967. Pp. 2 Abb. 95.

³³ Rott, 1908. S. 147. Abb. 47; Restle, 1967. Bd. 3. Abb. 440; Barnard, 1982. P. 49. 50; Jolivet-Levy, 1997. P. 81, 82.

³⁴ Тушуп, 1963. Илл. XIX.

³⁵ Bauer, 1948. S. 114–117. См. также Кокиартс, 1997.

³⁶ Тушуп, 1963. Цит. 122, 123 (ветхозаветные праведники в верхней зоне столов храма в Сопочанах).

³⁷ Underwood, 1966. Vol. 2. Pl. 42–84.

³⁸ Male, 1948. P. 248 et suiv. В отечественной историографии см.: Лихачев, 1967. С. 158, 159.

³⁹ Kutzellenbogen, 1959. P. 68–70, 73–75.

⁴⁰ Galdin, 1966.

⁴¹ Darnich, 1904. S. 12, 13. Abb. 4.

⁴² Тошуп, 1988. С. 124.

сто утверждения креста представлена Етимасия с архангелами, а в нижней зоне помещена не только фигура, обозначенная как «смерть», но и другие персонализации, чьи греческие названия можно перевести как «тление», «уныние» и «печаль»⁴⁴.

Три редких мотива исследуемой иконографии — ветхозаветные жемы, персонализации добродетелей и «страстей», милосердие Господа к Каину — были широко распространены в искусстве западноевропейского Средневековья (ср. скульптуру соборов в Шартре, Клермоне и Амьене)⁴⁵. Ветхозаветные праматери воспринимались как прообразы Богоматери и христианской церкви. Противопоставления добродетелей и пороков, изображавшихся в виде отдельных пар персонализаций, имели нраво-учительный характер. В византийском искусстве эти мотивы использовались по-другому: они органически вписались в традиционную структуру, ритмическую и композиционную ткань изображений.

Иконографический вариант Сошествия во ад, представленный иконой из Пёлтас (со сценой утверждения креста и дополнительными фигурами ветхозаветных праматерей среди персонажей среднего регистра), нашел широкое отражение в русской живописи. Следует отметить, что, за редкими исключениями, эта сложная, детализированная иконография использовалась в «местных» иконах и лишь изредка, причем только с XVI в., — в иконах праздничного ряда иконостасов. Ср. северную икону из той же часовни в селении Пёлтасы (кат. № 27), икону конца XIV в. из Коломны в ГТГ⁴⁶, икону из местного ряда собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в ГРМ⁴⁷. В двух последних случаях иконография обогащена изображениями вокруг Христа — фигурами ангелов, персонализирующих добродетели, а внизу — фигурами демонов, олицетворяющих пороки — «страсти».

Поскольку и издаваемая икона из Пёлтас, и, вероятно, вторая икона из той же деревни (кат. № 27) — наиболее древние примеры такой иконографии, то следует предположить, что источником ее распространения на Руси был Ростов, чье культурное влияние простиралось на Вологодский край. Видимо, уже из Ростова эта иконография пришла в Москву (о чем свидетельствуют икона ГТГ из Коломны и икона ГРМ из Ферапонтова монастыря). В пользу этого предположения говорит как древность памятников с описанной иконографией (до конца XIV в. Москва не оказывала своего влияния на Вологодский край), так и исключительная популярность данного типа именно на территории Ростовской епархии и в районах ее культурного воздействия. Обе древнейшие иконы с данной иконографией (кат. №№ 26, 27) обнаруживают ростовские стилистические черты.

О судьбе данного иконографического типа в русской живописи XVI–XVIII вв., в том числе в иконах «северных писем», см. также с. 160–162.

Датировка и атрибуция

Многофигурный вариант сцены, целый ряд иконографических подробностей, сложные, «изрезанные» контуры групп, эмоциональность силуэтов простертых рук и приподнятых ангельских крыльев свидетельствуют о создании иконы не раньше XIV в. Сама композиция, широкая и панорамная, родственна монументальным, пространственным композициям в стенописях XIV в. На это время указывает и палеография надписей. Крупные черты ликов, их округлые овалы, сам ритм форм заставляют отнести икону приблизительно ко второй четверти — середине XIV в., т. е. примерно к тому времени, которым датируется лицевая новгородская Хлудовская Псалтирь (ГИМ, Хлуд. 3)⁴⁸ (ср. илл. с. 146).

В пользу связи памятника с ростовским художественным наследием отчасти свидетельствуют типы округлых и очень румяных ликов со сверкающими глазами, которые напоминают образы ростовских икон второй половины XIII в. Кроме того, на рождство иконы с живописью Ростова указывает колорит с характерным сочетанием синего и красного цветов (как в «Вознесении пророка Ильи», кат. № 11). В «Сошествии во ад» нет новгородской чеканности формы; ее ритмика, при всей примитивности письма, вариативна и разнообразна, что указывает на традицию искусства Северо-Восточной Руси и, в частности, Ростова. Среди вологодских икон XIV в., опиравшихся на ростовское наследие, аналогю «Сошествию во ад» составляет одноименная, но чуть более поздняя икона из той же часовни (местонахождение неизвестно, кат. № 27) и «Богоматерь на престоле», с предстоящими свв. Николой и Климентом» в Вологодском музее (кат. № 28).

Литература

Кочетков, 1996. С. 74–76; Кочетков, 1998. С. 14–17; Лелекова, Наумова, Рузавин, Брегман, 1998. С. 18–23; Кочетков, 1999. С. 217–232. Илл. с. 217, 223, 225; Смирнова, 2003/1. С. 103, 104.

⁴² Взорнов, 1983.

⁴³ Турин, 1981. С. 46–53.

⁴⁴ Ридванович, 1988. С. 89–103.

⁴⁵ Male, 1948. P. 201–264.

⁴⁶ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания. 1995. Кат. 60; Смирнова, 1992. Смирнова, 1998/2. С. 229–245.

⁴⁷ Лазарев, 1971/2. Табл. 72.

⁴⁸ Консультация А. А. Турилова.

27. Сошествие во ад
(С. 151–154. Илл. с. 150. Табл. 57).



Местонахождение неизвестно
XIV в. (вторая половина — конец?).
Ростовская провинция (Вологодский край).
52 × 35

Происхождение. Из деревянной часовни в селении (группе деревень) Пётлавы в среднем течении реки Кохшеньги, правого притока Ваги (Тарногский район Вологодской области). Подоробие см. *кат. № 26* (разыскания произведены И.А. Кочетковым). В третьей четверти XX в. попала в собрание ГИ Соколова, бывшего директора Вологодского музея, затем перешла к его родственникам. В 1995 г. икону предложили для закупки в ГТГ. Длительное время она находилась в запаснике ГТГ, однако не была приобретена. Вновь поступила к наследникам бывшего владельца, после чего ее следы затерялись.

Раскрытие. Раскрыта до 1995 г. Н.И. Федышиным в Вологде. Доска липовая, тесаная, из двух частей, с двумя торцовыми шпонками на деревянных штырях, без ковчега. Грунт тонкий. **Сохранность.** Живопись слегка потерта. В нижней части иконы имеются выбоины. На нижнем поле — вставка позднего грунта.

Описание. Изображение не вполне симметрично, фигура Христа слегка сдвинута к правой части композиции. Христос стоит на скрепленных створках врат ада, слегка склонившись и словно шагая. Подвижность его позы подчеркнута развевающимся концом гиматия за спиной. Правой рукой Христос держит Адама, левую протягивает к простертым ладоням Евы. Хитон Христа темно-синий, с двумя симметричными оранжево-охристыми клавишами на обоих плечах. Гиматий коричнево-пурпурный, обернутый вокруг торса, развевающийся за спиной, но не заходящий на плечи. На правой ступне виден стигмат. Левая ступня представлена в профиль, поэтому место, где должен быть стигмат, не видно.

Левая группа композиции (по правую руку от Христа) состоит из пяти фигур. На первом плане изображены Адам, полусидящий

в саркофаге; его одежда — желтого цвета. Рядом с Адамом — царь Давид (его руки простерты в жесте молитвы или предостережения) и Соломон, который в правой руке держит синий крест; его левая рука — за спиной Давида. Венцы обоих царей имеют пятиугольный силуэт; на их верхних краях — по три бусинки. Адам, Давид и Соломон изображены в отдельных саркофагах. На втором плане представлен Авель, выпростывающий из складок плаща ладонь в молитвенном жесте, и Иоанн Предтеча, который высоко поднимает правую руку с крестом-посохом, а в левой руке держит красный свиток. Свиток частично развернут, так что видна его внутренняя, белая сторона, на которой начертаны слова проповеди Иоанна Предтечи: **ПОКА// | |//ПРИБ//ЛИЖИ** («Покайтесь, ибо приблизилось Царствие Небесное...»; Мф III, 2).

В правой группе (по левую руку Христа) одна над другой представлены три ветхозаветные жены. Внизу, в синем мафории, вероятно, Сарра; выше, в красном мафории, — Ева; еще выше изображена жена в вишнево-пурпурном мафории — очевидно, Рахиль.

Вверху летящие ангелы утверждают коричневый крест.

В нижней зоне, в черной пещере ада представлен лежащий, привязанный к столбу Сатана в виде обнаженной фигуры со вставшими дыбом волосами. Два ангела, изображенные красной краской, собираются на Сатану топориками или молотами, словно собираясь его заковать. Слева, у прямоугольного вертикального пилона стоит обнаженный Вельзевул. Еще левее помещена сидящая красная фигура — персонафикация Смерти (надпись: **СМРТ//Б**). На черном фоне можно различить остатки каких-то маленьких белых предметов (замки или ключей?).

В основной части композиции, на втором плане изображены горки. Средняя, темно-желтая, горка имеет округлые очертания, словно большая волна, окаймляющая и выделяющая фигуру Христа. С каждой стороны по краям — по две светло-желтых горки с острыми силуэтами и уступами.

В изображении одежда использованы киноварь, синяя краска, разновидности охры, смешанная краска пурпурно-коричневого тона. На драпировках местами положены угловатые белильные пробела. Обилие усуловатых желтых оттенков сообщает колориту иконы необычный общий оливково-санкирный тон.

Основой ликов является прозрачная светлая охра, положенная жидким слоем. Поверх нее лежат контуры черт, белильные лессировки и притенения. У всех персонажей основной зоны и у ангелов по сторонам креста — желтые нимбы с черными обводками. Нимб Христа имеет густо-синие ветви перекрестия с белильными штрихами; каждая ветвь обведена широкой красной полосой. Фон белый. Поля светло-желтые. Рамка, отделяющая поля от основной части иконы, заменяя лугу, — красная.

Надписи черной краской, а на черном фоне пещеры — белыми. На фоневерху, по углам:

ВОСКРСНІЕ ХВО

КРТЬ ЖИВОТВОРАЩІИ

Вверху, между фигурами архангелов и крестом

**МИ//ХАИ//ЛТЬ
ГА//ВР//ИЛЬ**

По сторонам плеч Христа

ІСЪ ХСЪ

Около фигур в левой группе:

ИШАНЬ//ПРТЧА АВЕ//ЛЪ АДАМЪ

На нимбах царей-пророков:

СОЛОМАНЪ ДАВЫДЪ

Надпись у средней фигуры в группе жен:

ІВВГА

Над верхней фигурой в той же группе праматерей:

НАРОД

Около фигуры Вельзевула:

ВЕ | [ЗАУ] |

Около изображения лежащего Сатаны:

СОТОНА

Около ангелов, борющихся с ним в аду:

АМИ

(возможно, имеется в виду архангел Михаил)

АЛЪЛО

(по мнению И.А. Кочеткова, это искаженное «Алилуйя» — возглас архангелов, победивших Сатану)

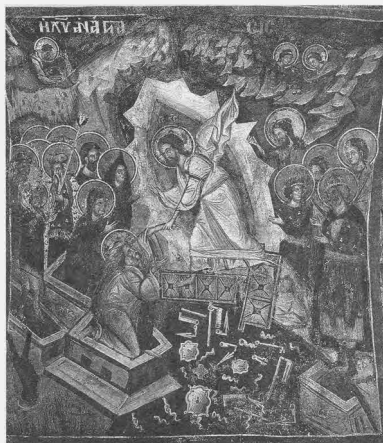
Иконография

Икона представляет собою вариант другой иконы «Сошествие во ад», происходящей из той же часовни (см. *кат. № 26*). В этих произведениях совпадают три регистра композиции со сценой утверждения креста вверху и подробным изображением ада и борьбы с его силами внизу, а также фронтальное положение фигуры Христа, жесты его рук, состав правой группы, где представлены только ветхозаветные праматери. Похожи и мелкие детали: орнамент на створках врат ада, форма саркофагов, напоминающих берестяные корабли или лукошки.

Логично предположить, что публикуемая икона является вольной копией или репликой другого «Сошествия во ад» из Пелтас (*кат. № 26*). Действительно, мастер второй иконы (*кат. № 27*) как бы отталкивается от уже знакомого нам извода, но упрощает его, уменьшая количество фигур и схематизируя детали. Так, на второй иконе рядом с Авелем не изображен Каин (т.е. не повторена редчайшая особенность предыдущей иконы). Группа праматерей состоит не из шести, а всего из трех фигур. Поэтому композиция приобретает странную асимметрию: левая группа относительно многолюдна, а правая — редуцирована и словно зажата. Вероятно, создатель второй иконы уже не понимал глубокого смысла группы праматерей, как и фигуры Каина, которые воспринимались как свидетельство всеобъемлющего милосердия Христа и величия его искупительной жертвы.

Надпись над группой женских фигур — «народ» — показывает, что в них уже не видели ветхозаветных праматерей, чьи образы были наделены глубоким и многогранным значением (ветхозаветные прообразы Богоматери, предки Христа по плоти, Ветхий завет как прообраз Нового, спасение и прощение всего человеческого рода, а не только его мужской части). Судя по надписи, три женские фигуры второй иконы истолкованы просто как изображение «народа», человеческого рода, выводимого из преисподней.

Поза Христа на иконе с тремя ветхозаветными женами лишь отчасти совпадает с его позой на иконе *кат. № 26* (с шестью фигурами жен). Оба произведения сближает относительная фронтальность и положение рук Христа: правой рукой он берет Адама за запястье, а левую протягивает к Еве. Однако на второй иконе Спаситель изображен не в спокойной «парящей»,



Сошествие во ад. Фреска кафедрального монастыря Великий Метеврон, Греция. 1483 г.

а в динамичной позе: его голова склонена, ступни расположены на разных уровнях, он словно делает усилие, извлекая Адама из его гробницы. В этом отношении фигура Христа напоминает тот «динамический» тип изображений Сошествия во ад, который представлен, например, фреской параклессона Хакрие Джамии. Указанной иконографической особенностью определяется и своеобразный рисунок гиматия Христа с развевающимися за спиной концом.

Одно из важнейших отличий второй иконы — отсутствие ореола «славы» вокруг фигуры Христа. Благодаря этой особенности Спаситель оказывается в одном композиционном пространстве с праведниками, а вся сцена приобретает оттенок глубокой сердечности, который усиливается позой Христа, его сочувственно склоненной головой.

Отметим также наличие текста на свитке Иоанна Предтечи на иконе *кат. № 26* от отсутствия.

Прием размещения надписей с именами обоих царей-пророков непосредственно на их нимбах трудно найти в византийских или древних русских иконах. Правда, он встречается в итальянской живописи XIV в.¹ и в XV в. появляется в поствизантийских иконах². Вероятно, провинциальный русский мастер поместил надписи на нимбы из-за того, что не предусмотрел для них свободного участка фона, слишком тесно компоновав фигуры левой группы.

¹ Например, «Плеча и святые» Чезо ди Пьетра (Пиза, Музео Национале ди Сан Маттео); полиптих «Мадонна с младенцем и святыми Варвара ди Модена» (Пиза, Архиепископалат). См.: La pillola in Italia, 1886. Vol. I. Fig. 391, 392.

² Ср. например, «Олданкванне» («Pieta») — икону итало-христианского стиля второй половины XV в. в монастыре Кытулуши на Афоне (Weitzmann, *Altbegeavit, Volskaja, Babie, Chalzidakis, Smirnova, Vinescu*, 2000. P. 289).

Таким образом, издаваемая икона с точки зрения иконографии восходит приблизительно к тому же прототипу, который представлен иконой *кат. № 26*, хотя и упрощает его. Однако по стилю икона с тремя фигурами ветхозаветных жен значительно отличается от предыдущей, и ее стилистический прототип был иным — более развитым, более динамичным. Об этом свидетельствуют асимметричная композиция иконы, ощущение пространственности, энергичное движение Христа, его более крупная, но и кажущаяся более отдаленной от зрителя, по сравнению с остальными, фигура. Допустимо предположение, что икона является отголоском какой-то большой фресковой композиции.

Датировка и атрибуция.

Подлинность иконы была поставлена под сомнение сотрудниками Отдела древнерусской живописи ГТГ, оспережившимися представить памятник к закупке в 1995 г. По мнению ряда сотрудников Отдела, это типичная подделка XX в., по мнению других — провинциальный памятник XVIII в. Обосновывая подлинность иконы, И. А. Кочетков обратил внимание на сохранившийся металлический посеребренный оклад, сделанный для нее в XVIII в. (совпадают отверстия для ликов и отверстия от гвоздей). По его мнению, это опровергает предположение о создании иконы в XX в. Однако, как утверждают другие сотрудники ГТГ, оклад несколько больше самой иконы, что наводит на мысль о том, что икона исполнена в позднейшее время специально «под оклад». По наблюдениям расширившего икону Н. И. Федышина, под сплошной записью XVIII в., видимо, соответствовавшей времени изготовления оклада, имелись разновременные частичные записи, что свидетельствует об исполнении иконы раньше, чем в XVIII в.

Еще одну атрибуцию памятника предложил специалист по датировке древесины И. И. Пищик. Исследовав доску иконы запатентованным им «сорбционным методом», Пищик пришел к сомнительному по своей кажущейся точности заключению, что она относится к 1668 г. (плюс-минус 10 лет) Метод Пищика не затрагивает завоевавшего признание анализа годовых колец древесины, толщина которых, как доказано, зависит от изменения климатических условий, а базируется на изменении древесины в зависимости от ее высыхания. Наше сомнение в таком методе состоит в том, что само высыхание древесины зависит не только от абсолютного возраста куска дерева, но и от условий, в которых он находился: от влажности и температуры. Без учета этих обстоятельств вряд ли можно составить надежную шкалу возрастных изменений древесины. Иконография публикуемой иконы (см. также *кат. № 26*) и палеография надписей (экспертиза А. А. Турилова и М. Г. Гальченко) указывают на ее создание в XIV в. Кроме И. А. Кочеткова, за подлинность иконы выступают специалисты из Гос. института реставрации: О. В. Лелекова, М. М. Наумова, Ю. А. Рузавин, Н. Г. Брегман, а также известный реставратор и знаток древнерусской иконописи А. Н. Овчинников, считающий икону русским произведением XIV в. Стилистические аналогии «Сошествия во ад»: «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом» (*кат. № 28*) и «Сошествие во ад» из Пелтас (*кат. № 26*). На наш взгляд, допустимо предположить, что «Сошествие во ад» (*кат. № 27*) было создано во второй половине — конце XIV в.



Христос с ветхозаветными женами. Деталь псковской иконы «Сошествие во ад» 1530–1540-е годы. Из Никольской церкви в Любятове. Псковский музей.

Икона принадлежит к народному пласти северного искусства. Ее живопись отличается более сильной стилизацией, чем икона *кат. № 26*, опосредованной связью с ростовскими корнями и активизацией местных северных особенностей. Поэтому икона атрибутируется не только как памятник ростовской провинции (ср. *кат. № № 21–26*), но и как произведение живописи Вологодского края (ср. *кат. № 28*).

Литература.

Кочетков, 1996 С. 72–76; *Кочетков, 1998* С. 14–17; *Лелекова, Наумова, Рузавин, Брегман, 1998* С. 18–23; *Кочетков, 1999* С. 217–232. Илл. с. 219, 222, 224, 226, 228; *Овчинников, 1999* С. 250, 253; *Пищик, 1999* С. 66, 67.

28. Богоматерь с младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом (С. 152–154. Табл. 158).



Вологодский музей, инв. 7896.
XIV в. (вторая половина — конец?).
Ростовская провинция (Вологодский край)
84 × 67.

Происхождение Из церкви Архангела Гавриила в Вологде. Поступила в Вологодский музей в 1931 г.

Раскрытие. Раскрыта в 1931 г. в Вологодском музее А. И. Брягиным. Повторное раскрытие проведено там же в 1974 г. Н. И. Федышиным¹.

Доска сосновая из двух частей. Следы деревянных штырей от двух накладных тыльных шпонок остались на обороте и видны даже на лицевой стороне (над изображениями архангелов и в нижней части ковчега). Оборот окрашен масляной краской; там же масляной краской проставлен № 14 Ковчег Павлола.

Сохранность Живопись потерта, местами тоширована. На фоне следы гвоздей от оклада.

Описание

Богоматерь сидит на поставленном параллельно плоскости изображения престоле-скамье без спинки. Фигура Богоматери, слегка повернутая право (от зрителя), изображена в достаточно сложном ракурсе, что заметно в постановке ступней, рисунке колен и плеч. Младенец изображен фронтально, сидящим на левом колене Богоматери. Правой рукой он благословляет, а в левой держит свернутый белый свиток. Богоматерь протягивает правую руку к Христу в жесте адорации, а левой придерживает его ножки.

Хитон Богоматери густо-синий; мафорий пурпурно-коричневый с ярко-красной каймой, которая с обеих сторон украшена желтыми обводками. На мафории — надолбом и на плече — желтые звезды с красным камнем в центре. Хитон Христа голубой с охряным оплечьем, как бы имитирующим золото; на оплечье —



Богоматерь с младенцем на престоле. Бронзовая литая иконка XIII в. Из раскопок на Акрополе в Афинах. Музей



Богоматерь с младенцем на престоле. Стелитивная иконка XIII в. Торокто. музей

¹ Из истории реставрации, 1975. С. 101.



Богоматерь с младенцем на престоле, с апостолами Петром и Павлом, праздниками и святыми. Створка венецианского диптиха из слоновой кости. Конец XII — начало XIII в. Разница собора в Шамбери, Франция

коричневый орнамент в виде растительных завитков. Гиматий Христа ярко-красный.

Престол охряной, его горизонтальная поверхность голубая, подушка на ней ярко-красная. Подножие коричневое, его горизонтальная поверхность белая с тройным красным окаймлением. По сторонам от престола, в гораздо меньшем масштабе, чем Богоматерь с младенцем, изображены в рост святители Никола (слева) и Климент (справа). Они представлены в трехчетвертном повороте, в позах предстояния, с поднятыми и простертыми к Богоматери с Христом руками. Св. Никола седой, с короткой округлой бородой. Климент, чуть менее седой, изображен с волосами в виде круглых завитков-локонов и с длинной заостренной бородой. Святители одеты в одинаковые синие подризники, красные епитрахили, белые крешатые фелоны, белые омофоры с черными



Богоматерь с младенцем на престоле. Мраморный рельеф XIII в. Капелла Богоматери Николы в соборе Сан Марко, Венеция

крестами. Кресты на омофорах святителей имеют разную форму: на омофоре св. Климента ветви крестов закруглены. В верхних углах композиции помещены поясные изображения архангелов Михаила и Гавриила, построенные так, как если бы они были заключены в медальоны, хотя эти медальоны не выделены ни контуром, ни цветом фона. Архангел Михаил одет в синий хитон и красный гиматий; архангел Гавриил, наоборот, — в красный хитон и синий гиматий. Крылья архангелов коричневые. Лики написаны очень плотной красноватой охрой поверх нанесенного на грунт темного подготовительного рисунка. Тени усилены коричневым тоном, а высветления переданы белдыльными пятнами и штрихами. Имеется легкая подбрюшья. Нимбы охряные, обведенные красной опушкой и украшенные ромбовидной насечкой. На нимбе Христа перекрестие намечено красными полосками; внутри ветвей перекрестия — орнамент в виде красных ромбов с лучами. Позем голубой. По сторонам престола он отделен от фона не горизонтальными, а косыми линиями, поднимающимися к краям иконы, причем граница поэма отмечена тремя синими контурами. Фон цвета желтой охры, довольно яркий. Поля белые, красная рамка. Вокруг всей иконы красная опушка.



Богоматерь с младенцем на престоле. Итало-византийская икона XIII в. Из собрания Кан, Вашингтон, Национальная галерея



Богоматерь с младенцем на престоле. Пизанская школа, XIII в. (около 1280 г.) ГМИИ

Надписи красные. На фоне по сторонам нимба Богоматери.

СТА БЦА

От надписи около нимба Христа видны только следы красной краски.

Около изображений архангелов:

МИХАИЛЬ ГАВРИЛ |

На полях, около фигур святителей — колончатые надписи:

СТЫ // НИ//КО//ЛАИ |

СТЫ // КЛИ//МЕН//ТЕ//И |

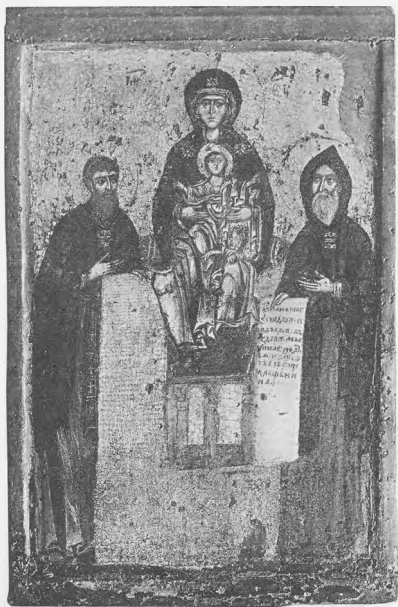
Иконография.

Тип тронной Одигитрии на иконе имеет ряд индивидуальных особенностей. Богоматерь представлена в ракурсе: она чуть повернулась, склонившись к Христу. Его фигура частично оказалась на светлом фоне иконы. Спаситель изображен строго фронтально, в торжественной, иератической позе. Он представлен не как младенец, а как отрок или даже юноша, и своим обликом напоминает изображения Христа Еммануила. Смысловым центром композиции является не группа с Богоматерью и Христом, а изображение Христа: к нему склоняется и простирает руку Богоматерь, к нему воздевают руки оба святителя и склоняют головы

архангелы. На значение фигуры Христа указывает и красный цвет его гиматия, напоминающий об искупительной жертве. Иконография тронной Одигитрии, популярная в искусстве доиконоборческого времени², была менее распространена в средневизантийский период³ (илл. с. 335), когда широчайшую известность

² Ср. диптих VI в. из слоновой кости в Берлинском музее позднеантичного и византийского искусства: на одной его стороне изображен Христос на троне с апостолами Петром и Павлом, а на другой — Богоматерь с младенцем на престоле и два ангела (Vobach, 1976 Кат. 137). Эта композиция повторяется на трех роскошных книжных окладах VI в.: так называемом окладе Сент Андои или окладе Миссала Карла Великого (мэрия в Сольве, Франция); окладе Евангелия Са Люписена (Париж, Национальная библиотека, cod. lat. 9384); окладе Эччидзинского Евангелия (Ереван, Матенадаран). См.: Вузансе, 1992 Кат. 26, 27; Vobach, 1976 Кат. 142; Кюндюков, 1914 Т. 1. Илл. 146, 147. С. 224, 225, 227, 229.

³ Типичный пример — икона XII в. из лазурита в собрании русской работы XIV в., заказанной новгородским архиепископом Евфимием II (Гос. Оружейная палата; см.: Вайс, 1985 Фиг. 153); бронзовая литая иконка XII (?) в., найденная при раскопках эфесского Акрополя (музей в Лионе; см.: Вузансе, 1992 Кат. 246) (илл. с. 335);



Богоматерь Печерская-Свенская, с преподобными Феодосием и Антонием. Икона XIII в. ГТГ

получило изображение поясной Одигитрии — знаменитой константинопольской иконы из монастыря Одеоги⁴.

Однако в X—XII вв. иконография Богоматери Одигитрии на престоле часто встречается в искусстве Грузии, тесно связанном с византийской традицией, а именно в грузинских серебряных рельефных иконах⁵.

В XII в. иконография Одигитрии на престоле приобретает большую популярность в романской Европе, а особенно в Италии, где это происходит под воздействием Византии⁶ (илл. с. 336,

икона первой половины XIII в. в монастыре Св. Екатерины на Синге (*Sotiriou*, 1956. Vol. 1. Fig. 192). Вместо тронной Одигитрии в IX—XIV вв. распространяются другие варианты изображений Богоматери на престоле, особенно тот, когда Богоматерь одной рукой держит на коленях перед своим лбом младенца во фронтальной позе, а другую руку, с платочком, опускает вниз. Этот вариант восходит к мозаике IX в. в апсиде Софии Константинопольской и часто встречается в росписях храмовых апсид, включая фреску Дионисия в Рождественском соборе Феррантола монастыря (1502 г.). Известен и вариант, представленный иконой «Богоматерь Печерская», — с младенцем во фронтальной позе на коленях Богоматери.

⁴ Например, триптих из Чукули, Чавчавази, 2000. P. 373—387.
⁵ Например, рельеф на золотой чаше, вложенной царем Багратом III в храм Беджа См.: Чубинашвили, 1959. Табл. 45—49, 53, 90, 129.

337). В искусстве итальянского Дученто эта иконография особенно распространяется в алтарных образах⁷.

В произведениях Дученто встречаются иконографические варианты, во многих деталях схожие с вологодской иконой — например, «Богоматерь с младенцем» около 1280 г., работы пизанского мастера, в ГМИИ им. Пушкина в Москве⁸ (илл. с. 337). В этих произведениях совпадают фронтальная поза Христа, фигура которого вырисовывается на фоне иконы, а также положение его благословляющей руки перед грудью, склоненная голова Богоматери, ее жест. Разница между двумя памятниками состоит в том, что пизанская «Богоматерь с младенцем» представляет собой зеркальный вариант композиции русской иконы.

Обилие европейских и особенно итальянских образов, при сравнительно небольшом количестве византийских и русских изображений тронной Одигитрии, вызвало к жизни идею о «романских реминисценциях» в русском искусстве, которые через близкий к Европе Новгород достигли и Вологодского края⁹. Предположение о прямом воздействии европейской живописи на русское искусство в данном случае представляется маловероятным. XIII и отчасти XIV в. были временем исключительно тесных контактов между культурой Западной Европы и византийской культурой в целом. Каждый из культурных ареалов напитался соками другого, и многие европейские мотивы пришли в русскую живопись опосредованно, через Византию (см. об этом также с. 165, 166). При этом в иконографии и стиле самих итальянских «Мадонн» XIII в. очень велика роль именно византийской традиции¹⁰. Отсюда и сходство некоторых итальянских, византийских и русских произведений (см. кат. № 3).

Таким образом, фигура тронной Одигитрии в вологодской иконе отражает византийско-русскую иконографическую традицию, а через нее и мотивы западноевропейских композиций. Изображения предстоящих весьма часто встречаются в композициях с Богоматерью на престоле. Наиболее ранний пример в русской иконописи — знаменитая «Богоматерь Печерская-Свенская» XIII в. (ГТГ) с предстоящими Антонием и Феодосием (илл. с. 338). На иконе Вологодского музея фигуры предстоящих даны в уменьшенном масштабе. Этот прием известен и во другим русским памятникам XIII—XIV вв.¹¹ Композиция вологодской иконы типологически сходна с распространенными в русском искусстве вариантами иконографии святых, которые напоминают итигорские и донаторские портреты¹². Так, существует определенная перекличка между публикуемой иконой

⁴ Ср. изображение на венецианском (?) диптихе из словной эпохи конца XII — начала XIII в. в ризнице собора в Шамбери (Vuzage, 1992. Сал. 174) (илл. с. 336), а также рельеф в капелле иконы Богоматери Николае в соборе Сан Марко в Венеции (Кондаков, 1915. Т. 2. С. 289, 290. Илл. 160; Mother of God, 2000. Fig. 194. P. 247) (илл. с. 336).

⁵ На это обратил внимание еще Н. П. Кондаков. См.: Кондаков, 1915. Т. 2. С. 224, 225, 227—229, 392—438. Илл. 146, 147 и др. Многочисленные примеры см.: Bologna, 1964. Таб. 32, 45, 47, 48, 59, 62—65, 70, 71, 76, 77, 84—86.

⁶ Искусство Византии, 1977. Т. 3. Кат. 899.

⁷ Рыбаков, 1988. С. 288—303; Пуцко, 1995/1. С. 152—163; Пуцко, 2001. С. 94, 95.

⁸ Ср. две иконографические иконы в ГРМ: «Св. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» второй половины XIII в. и «Св. Никола, с нимцем» XIV в. из гостиницы Озерёв с фигурами свящ. Климия и Димитрия в середине. См.: Свиридова, 1976/2. Кат. 2. 13; Novgorod Icons, 1980. Pl. 16, 29.

¹¹ Пуцко, 1995/1. С. 160; Преображенский, 2001/2. С. 132—145.



Богоматерь с младенцем на престоле, с предстоящими св. Николой и Климентом, с архангелами и избранными святыми. Новгородская икона последней трети XIII в. ГРМ. Прорись



Богоматерь с младенцем на престоле (типа Федоровский), с предстоящими апостолами Филиппом и св. Ипатием Гангерским. Икона первой половины XVIII в., хранившаяся в Троицком соборе Ипатьевского монастыря в Костроме (утрачена). Фотография ИИМК, Санкт-Петербург

и «Богоматерью Максимовской» с портретом предстоящего Богоматери митрополита Максима (кат. № 9).

Состав фигур предстоящих на вологодской иконе необычен для Северо-Восточной Руси. Почитание св. Климента, папы Римского, как и парное изображение свв. Николы и Климента, в тот период было характерно для Новгорода¹³. В этом отношении наиболее близкой аналогией иконе Вологодского музея является новгородская краснофонная икона второй половины XIII в. «Богоматерь на престоле» из Крестец в ГРМ (илл. с. 339)¹⁴. Поэтому фигуры святителей на вологодской иконе можно рассматривать как результат новгородского воздействия¹⁵. Как известно, роль новгородской культуры в сложении и развитии вологодского искусства была велика. Вместе с тем почитание св. Климента папы Римского органически вошло в северную культуру, где святой особенно почитался как защитник всех плавающих и путешествующих¹⁶.

Загадочная деталь вологодского произведения — косые границы серо-голубого позема по сторонам престола А.А. Рыбаков объясняет этот мотив особенностями скопированного иконописцем образца. По мнению исследователя, он восходил к алтарной росписи, и косые линии передавали изгиб апсиды. Можно, однако, выдвинуть и иное предположение: контуры позема, тем более что они сделаны тройными, восходят к изображению большого трона, который в провинциальной иконе был

воспроизведен в крайне упрощенном виде. Заметим, что именно такие тройные косые контуры трижды повторены на каждой стороне трона, представленного на знаменитой итало-византийской иконе «Богоматерь с младенцем на престоле» из бывшего собрания Кан (Национальная галерея в Вашингтоне)¹⁷ (илл. с. 337).

Датировка и атрибуция

В датировке иконы существуют расхождения: от первой половины XIV в. (Демина, 1954; Рыбаков, 1995) до XV в. (Лазарев, 1947/1; Лазарев, 1954; Вздорнов, 1972/1; Смирнова, 1976/2). В настоящее время наиболее справедливой представляется датировка иконы XIV в. без уточнения. Палеография говорит скорее в пользу второй половины столетия, однако в стиле, на наш взгляд, совсем не оцумиты приметы позднелеологического искусства.

«Богоматерь на престоле» обычно рассматривается как памятник местной, вологодской живописи, имеющий некоторое родство с новгородским искусством. Икона действительно связана с новгородской культурой, но только иконографически (изображения свв. Николы и Климента). Стилистические особенности иконы указывают на то, что ее истоки — в живописи Ростова. Это округлый лик Богоматери характерного красноватого тона, сочетание в колорите синих, красных и ярко-желтых оттенков, желтый фон с красной обводкой по лузге. Все перечисленные признаки находят аналогии в ростовских произведениях второй половины XIII в., таких как «Богоматерь Умиление (Страстная)» из Кашина (кат. № 2), «Собор архангелов Михаила и Гавриила» (кат. № 5), «Св. Евстафий и Фекла» (кат. № 4).

¹³ Ткачущаиа, 1998; Царевская, 1999. С. 260–273.

¹⁴ Анапьева, 1976; Пивоварова, 2001.

¹⁵ Рыбаков, 1988. С. 295.

¹⁶ Не случайно именно на Севере сохранилась редкая по иконографии житийная икона св. Климента XVI в. из села Ненокса (Архангельский музей). См.: Серериевские письма, 1999. Кат. 43.

¹⁷ Demus, 1958/2. S. 87–104.

Вместе с тем иконе свойственны упрощенность письма, угрированность пропорций (ср., например, преувеличенно крупную голову Богоматери), примитивность приемов (декор нимбов при помощи насечки). Произведение принадлежит к тому направлению вологодской иконописи, которое сложилось на базе ростовского художественного наследия. К этому же кругу вологодских икон принадлежит «Богоматерь Одигитрия» из собрания С.П. Рябушинского (ПТГ), отличающаяся большей мягкостью образа (что говорит о несколько более позднем времени создания) и тонкослойной живописью, но очень похожая на икону Вологодского музея по общему настроению, по цвету, а также по особенностям палеографии и по расположению надписей на полях¹⁸. С другой стороны, аналогией «Богоматери на престоле» являются оба «Сошествия во ад» из селения Пелтасы (кат. №№ 26, 27) и особенно вторая из них: эти иконы отличаются неровной, активной фактура живописи, свободно положенные белидельные пятна и блики, использование синего, желтого и красного цветов.

Выставки.

Живопись Вологодских земель XIV–XVIII веков. Москва, ЦМИАР. 1976 г.

Древнерусская живопись. Новые открытия. Выставка реставрационных работ художника-реставратора Н.И. Федышина. Вологда, 1977 г.

Литература.

Из истории реставрации, 1975. С. 101 (письмо Е.Н. Федышиной от 26 мая 1930 г.); Лазарев, 1947/1. С. 125; Демина, 1954; Лазарев, 1954. С. 266; *Вздорнов*, 1970/1. С. 360; *Вздорнов*, 1972/1. С. 55 Илл. 29; *Вздорнов*, 1975. С. 138–139. Рис. 4; Живопись Вологодских земель, 1976 Кат. 4¹⁸; *Смирнова*, 1976/2. С. 163, 164; Древнерусская живопись, 1977. № 1; *Вздорнов*, 1980/2. С. 53; *Рыбаков*, 1980. С. 11 Илл. 1; *Рыбаков*, 1988. С. 288–303; Икона Древней Руси, 1993. Илл. 15; *Пуцко*, 1995/1. С. 152, 153; *Рыбаков*, 1995. С. 104. Табл. 47–48; *Tapeuskaja*, 1998. P. 173, 182. Fig. 10, 11; *Царевская*, 1999. С. 270, 272; *Пуцко*, 2001. С. 94, 95. Илл. с. 94.

29. Евангелие апракос («Федоровское Евангелие»)

(С. 78–80 Илл. с. 79, 81, 241. Табл. 59, 60).

Ярославский музей-заповедник, инв. 15718.

Первая треть XIV в. (1320-е годы?).

Ростов (?).

Происхождение. В XIX — начале XX в. рукопись находилась в Успенском соборе в Ярославле¹. Поступила в музей через Ярославское губернское архивное бюро в 1928 г.

Краткое описание рукописи. Пергамен, I¹, 223 лл + л. 208 а (вставной). Размер листа 34,7 (38) × 27 (28). Устав, в 2 столбца.

По 25 строк в столбце. Размер поля письма 26,0 × 18,5. 5 миниатюр, 4 большие и 2 малые заставки, много больших инициалов и немногочисленные малые. Переплет древний — доски в коже. *Записи, пометы.* На л. 166 об. на нижнем поле по черковке письма: «Что ти ся мнить?». На л. 1, 3 об., 10 и 20 одинаковые записи по черковке XIX в.: «Сия рукопись принадлежит Ярославскому кафедральному Успенскому собору, 1857-го года». Имеются пометы XVII–XVIII вв. типа проб пера.

Сохранность. Строчение тетрадей сохранилось, но они заново прикреплялись к корешку, о чем свидетельствуют грубые треугольные прорези. При новом переплетении листы были слегка обрезаны. Имеются потертости и загрязнения листов и переплета. Вырезан один лист между лл. 126 и 127. Конец рукописи утрачен. В 2001–2003 гг. в ВХНПЦ под руководством Г.З. Быковой проведена реставрация кодекса.

Состав. Л. 1 — чистый; л. 1 об. — миниатюра «Св. Федор Стратилат»; л. 2 — чистый; л. 2 об. — миниатюра «Евангелист Иоанн Богослов с Прохором»; л. 3 — чистый; л. 3 об. — чтения на Пасху; л. 36 об. — окончание раздела чтений; л. 37 — чистый; л. 37 об. — миниатюра «Евангелист Матфей»; л. 38 — чистый; л. 38 об. — начало чтений «Во вторник на литургии 1-й недели, Евангелие от Матфея, глава 2. В оно время прохажаше Иисус всю Галилею, уча на сонмищих их...»; л. 88 об. — окончание раздела чтений; л. 89 — чистый; л. 89 об. — миниатюра «Евангелист Лука»; л. 90 — чистый; л. 90 об. — начало чтений «Начало святого Еуангелия от Луки, в понедельник Первой недели, от Луки. В оно время Ирод четверовластник...»; л. 126 об. — незавершенный конец чтений; «В оно время хожашу Иисусови в етеру вьсь, сретоша и 10 муж прокажные, и ста издалеча, и ти внесоша глас глаголяще: «Иисусе, наставниче, помилуй ны». И виде я, рече им: шьдъ...» (текст оборван); л. 127 — чистый; л. 127 об. — миниатюра «Евангелист Марк»; л. 128 — чистый; л. 128 об. — начало чтений «Начало святого евангелиста Марка в понедельник 13-й недели Еуангелия от Марка. В оно время приступиша фарисеи к Иисусу, и начаша съязтиса с ним, ишоуще от него знаменася и небесе...»; лл. 156–156 об. — чтение на память св. Феодора Тирона («...святого Феодор Тирона, на литургии еуангелие от Марка. В оно время хожаше Иисус в субботу сквозе сеяниса, и начаша ученици его путь творити, вьстерзающе класы...»); лл. 156 об. — 180 об. — чтения великопостные; лл. 180 об. — 202 об. — «12 евангелий»; лл. 202 об. — 205 об. — «евангелия воскресные»; лл. 205 об. — 223 об. — Месяцеслов.

¹⁸ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995. Кат. 50. См. также «Предисловие к каталогу» № 5.

¹⁹ Составители этого каталога указывают, что икона экспонировалась и на выставке «Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий» (Ленинград, ГРМ, 1972–1973 гг.). Однако в каталоге этой выставки икона не упомянута (см.: Живопись древнего Новгорода, 1974).

¹ В Описи Успенского собора 1803 г. Евангелие значится в списке: См.: *Клязьмская. Турляев*, 1984. С. 137.

Тетради. 27 тетрадей, в основном 8-листных, а также лл. 221–223, оставшиеся от завершающей тетради. На некоторых тетрадах сохранились буквенные изображения их номеров (на обороте последних листов тетрадей, внизу по середине). В некоторых тетрадах по два листа вставлены через фалды, т. е. не составляя единого бифолия (см. тетради: 2 — лл. 9 и 15; 6 — лл. 44 и 47; 8 — лл. 60 и 63), хотя традиционный 8-листный состав тетради сохраняется. Тетрадь 22 состоит из 10 листов, поскольку позже изготовления рукописи туда были вшиты лл. 173–174, чтобы восполнить пропуск евангельского текста. В конце XIV в. вшит лист 208 а, совсем маленького размера, где в текст Месяцеслова на октябрь вставлено чтение на память мученицы Пелагии. Листы с миниатюрами лл. 37, 89, 127, как установлено при реставрации рукописи в 2002–2003 гг. в ВХНЦ, вшиты одновременно со сшиванием всех тетрадей рукописи, т. е. принадлежат к первоначальному декору.

Декор.

Начало каждого раздела чтений и, соответственно, большие заставки находятся в левой части разворотов. Этим разворотам предшествуют листы с миниатюрами на обороте. Правую часть разворотов с миниатюрами образуют чистые лицевые стороны листов, на обороте которых размещаются начала чтений и заставки. Таким образом, миниатюры не составляют единого зрительного ансамбля с начальными листами чтений и с их заставками.

Заставки. 4 больших заставки с тератологическим орнаментом, отмечающие начало каждого из основных разделов чтений (лл. 3 об., 3 об., 90 об., 128 об.). Каждая заставка шириной в один столбец. Сначала композиции были прорисованы красным контуром, а на фонах положена красная подкладка под золото. Затем орнаментальные ленты и изображения чудовищ были раскрашены вишневого, зеленого и синей красками, с тонкой разделкой белыми линиями и штрихами; а фоны между формами покрыты толстыми слоями твоечного золота. Композиция каждой заставки, на первый взгляд симметричная, включает и элементы асимметрии.

Заставка л. 3 об. по пропорциям приближается к квадрату и имеет чуть закругленный верх. За пределы внешнего контура далеко выступают заостренные листья. Вверху над центром представлен крест, образованный заостренными цветами и листьями. Ядром композиции является небольшой цветочный крест внизу на центральной оси заставки; по его сторонам — две симметрично развернутые птицы и две змеи, кусающие рамку. Над этой основной частью изображены горизонтально лежащая вишневого цвета птица и синяя змея с человеческой головой (у левого края, по средней линии), птичья голова справа вверху, а также не вполне симметричные элементы плетенки.

Заставка л. 38 об. — в виде прямоугольника с острыми выступами растений по углам. Вертикальная ось состоит из плетенки, завершающейся над заставкой большим крестом из цветов и листьев. По сторонам оси изображены две большие птицы, чьи головы (хохолки на них придают птицам сходство с павлинами) возвышаются над рамкой. У подножия креста — крылатые змееловодные существа.

Заставка л. 90 об. — относительно высокий прямоугольник с выступами и большим крестом над центром. В нижней зоне помещены раскрывающийся цветок, внутри которого — небольшой крестик, составленный из растительных мотивов. По сторонам

цветка с крестиком — две крупные птицы со змеиными хвостами, а за ними — еще две такие же птицы, отвернувшиеся от центра. В верхней зоне — горизонтально изображенные извивающиеся змеи.

Заставка л. 128 об. отличается тем, что в нижней части ее прямоугольника вырезана арка, в которую вписано первое слово заглавия. Вертикальная ось заставки образована переплетающимися стеблями и завитками; по сторонам оси — две большие птицы, кусающие стебель. Поле заставки заполнено изгибами тонких стеблей и небольшими цветками.

Малые заставки исполнены также золотом и такими же красками, что и большие. Заставка л. 156 образована горизонтальными переплетением четырех стеблей. Заставка л. 205 об. — горизонтальная полоска из шести кругов, на которые наложено плетение вишневых стеблей.

Заглавия писаны золотом, в ряде случаев — «пустотелыми» буквами, в которых пространство между золотыми контурами заполнено синей или вишневого краской.

Инициалы. Преобладающая часть инициалов исполнена теми же приемами, что и заставки: они имеют золотой фон, вишневого, зеленого и синюю раскраску, разделку тонкими белыми линиями и штрихами². Преобладают тератологические мотивы, но достаточно часто встречаются буквы, составленные только из плетенки с добавлением растительных форм. В первой тетради 5 инициалов исполнены особым способом: они нарисованы киноварным контуром, с широкими лентами, спокойными закруглениями, нехитрыми мордами птиц и животных. Ленты между красными линиями контура покрыты твоечным золотом, а по наружному абрису и кое-где внутри тронуты синим цветом. Между тем, первый инициал той же тетради исполнен как преобладающее большинство инициалов и все заставки.

Миниатюры.

Две первые миниатюры составляют единую стилистическую группу Л. I об. Св. Феодор Стратилат.

Размер 24,7 × 18,1.

Миниатюра без рамки. Вместо обрамления по сторонам фигуры святого помещены два фантастических растения с цветами и листьями, изображенные красной, зеленой и синей красками с легкой белой разделкой. На верхушке каждого растения сидит павлин, обернувшийся к центру композиции.

Св. Феодор Стратилат — средевец с пышной шапкой каштановых волос (на них тонкая белая повязка) и короткой бородой — представлен в виде римского воина, фронтально, в торжественной позе. Правой рукой он придерживает вертикально поставленное копье, а в чуть опущенной левой держит минодалевидный щит. Сзади наискосок свисает меч в черных ножках, с круглым набадашиком на рукоятки. Святой одет в золотые пластинчатые доспехи с зеленой разделкой, под которыми видна короткая красная рубаха. На груди — золотой диск с восьмилепестковой розеткой, прикрепленный белыми лентами. За спину спускается зеленый плащ со светло-зеленым орнаментом и золотыми кружочками. Понюжи пурпурные. Салопи красные с синим. Щит расчерчен мелкой синей сеточкой и имеет волнообразное золотое окаймление. На щите золотым контуром изображен белый лев (или барс), слово вставший на дыбы, длинномордый и зубастый.

² Петрова, 2003. С. 88–95.



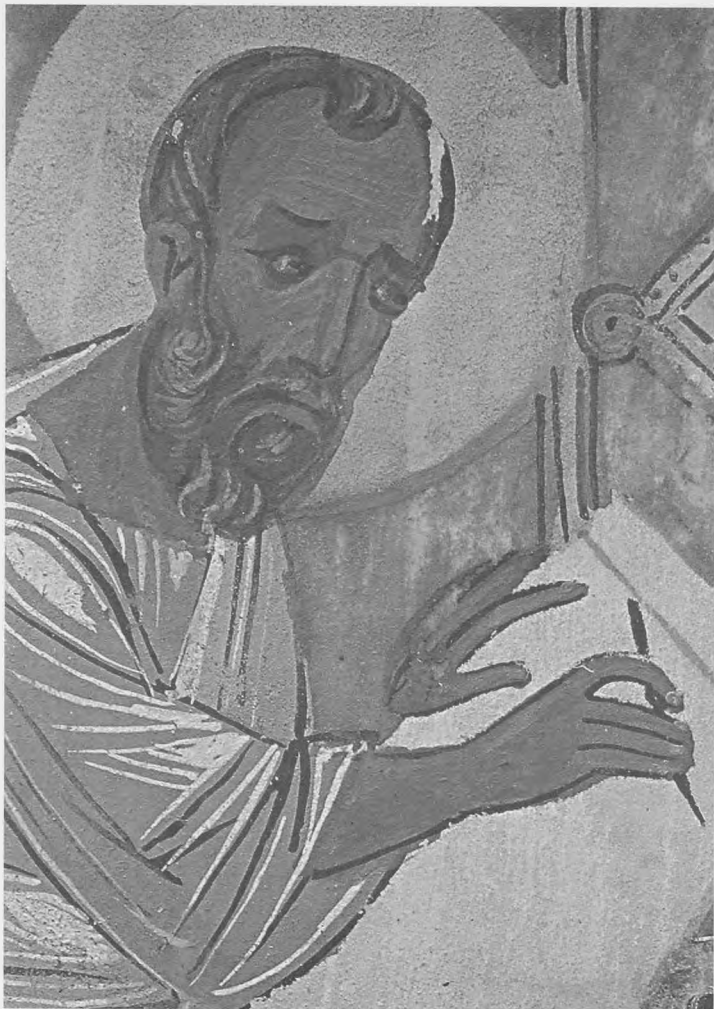
Кат. № 29. Федоровское Евангелие. Л. 1 об. Св. Феодор Стратилат



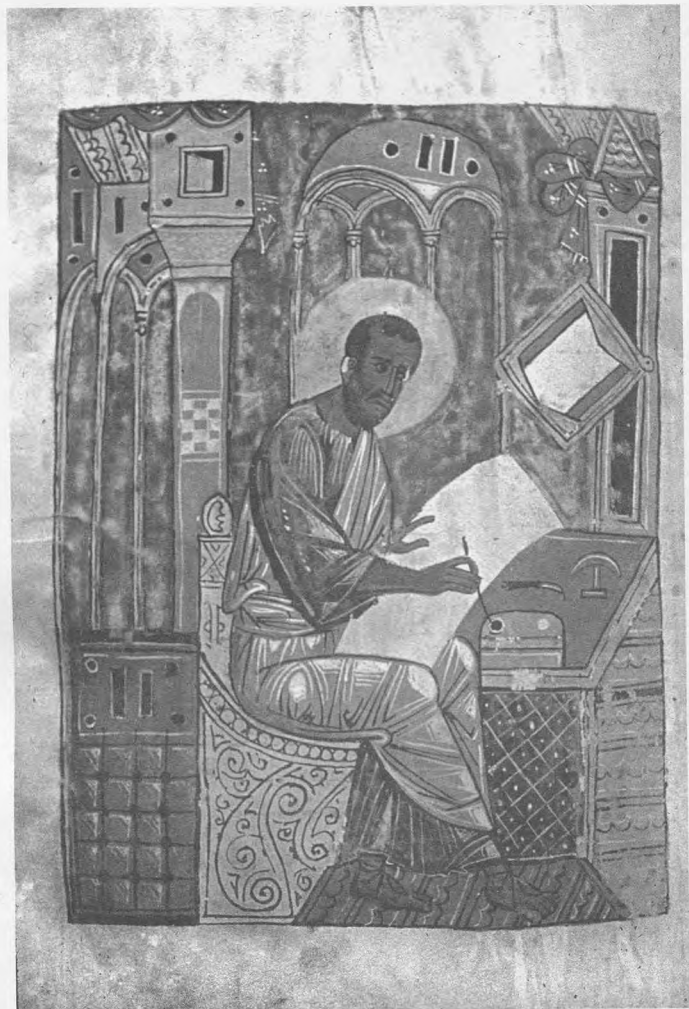
Кат. № 29 Федоровское Евангелие. Л. 2 об. Евангелист Иоанн Богослов и Прозор



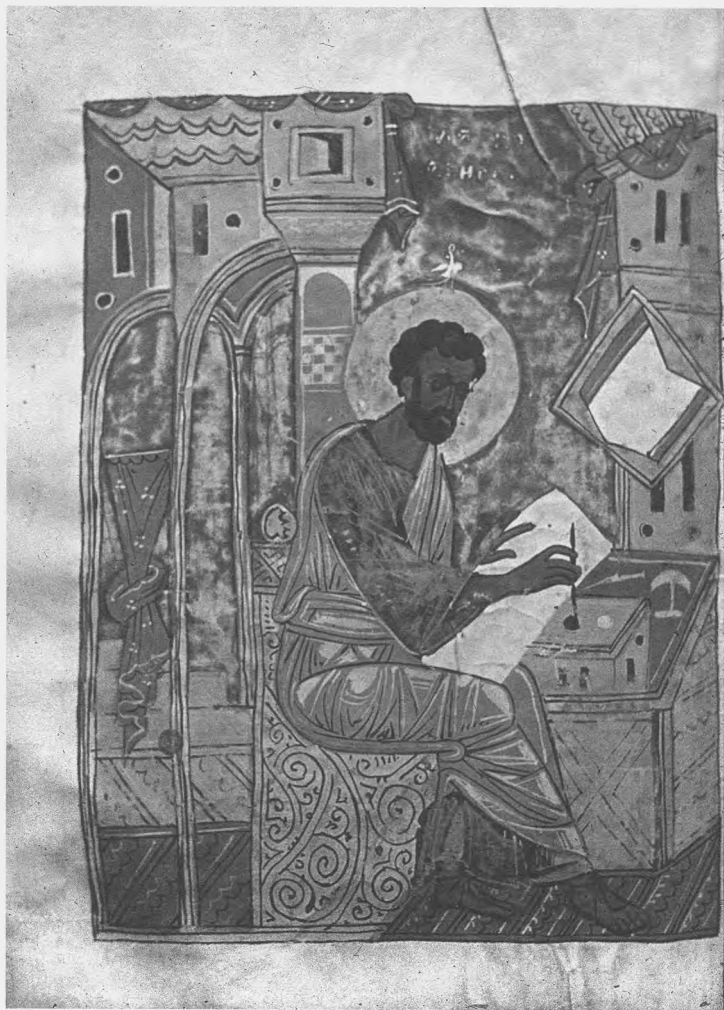
Кат. № 29. Федоровское Евангелие. Л. 37 об. Евангелист Иоанн Богослов



Кат. № 29. Федоровские Евангелие. Л. 37 об. Евангелист Иоанн Богослов. Деталь



Кат. № 29. Федоровское Евангелие. Л. 89 об. Евангелист Лука



Кат. № 29 Федоровское Евангелие. Л. 127 об. Евангелист Марк



БЪЛТЕ МИИ

ТОКОМЪ А ПОДЪ

СЯ ОУДАИ ГЛА Б

ЪНО ПРОДОЖАШЕ

ШЕ СЮ ГАЛА БЮОУ

УА ИСО ПЛШИ

УХЪ ППРОПО

БЪДАШЕ АНГЛЕ

ЦРТЬИ ПУБЛАИ

КАКЪ НЕДОУГЪИ

КОИ КУБЪЛЮДЪХЪ

ПУ ПДЕ СЛОУХЪ ГО

ПОВЕ СЮ КРИ И ПРІ

БЕДОШАКЪ НЕДОУСЯ

БОЛШАА ОУДНУ

НЫ И НЕДОУГЪИ

СЪРТЬИ ПОДЪЖИ

КАТЪ И БЪЖА ПРА

слаблнтя по коу
 мнрлю ш. гл въ бе
 менлоу каьна
 инецъ лиа тауа
 П по не съм доша на
 родимно ш оу гла
 дъ индъ къ полна
 ш ерла мн ю дъа
 нъ оного по лоуи
 ердана оу зреть
 же народы шъ зи
 денатороу нъ коу сѣ
 депрнстоу пнша
 къ неклоуоу чени
 цнего по въ ртъ оу
 стасъ боуоу чаше
 гла Галъ ннннши
 ндхъ нъ котъ бѣ
 естѣ црть не ннн
 е Галъ ннннлауо
 шнннннннннннннн
 шатъ ся Галъ нн
 кроу гннннннннннн
 слѣдннннннннннн
 Галъ ннннннннннн

Нимб золотой.

Поэзм обозначен тонкой горизонтальной полоской, на которой растут стилизованные травы-трилистники

Лик Феодора моделирован небольшими, свободно положенными пятнами охры с подрямнойкой. Широкие поверхности темно-коричневого санкиря оставлены открытыми

Надпись вверху на фоне золотом, в 2 строки:

**АГИСЪ ФЕДОРЪ
СТРАТИЛАТЬ**

Л 2 об Евангелист Иоанн Богослов и Прохор.

Размер 27,7 × 19,2 (или 27,7 × 24,2, включая растения по сторонам)

Сцена представлена внутри трехкупольного храма. Над храмом, слева вверху, в сегменте неба, в окружении золотых звезд помещено поясное изображение благословляющего Христа в трехчетвертном повороте. В центральном люнете храма — ослепленное изображение Христа.

Внутри храма, на ярко-синем фоне — крупная фигура сидящего Прохора. Он придерживает раскрытую книгу, лежащую перед ним на столе, и пишет в ней. Прохор одет в зеленый хитон и красный плащ с золотым ассистом. На столе, кроме книги, — чернильница, ящичек с красками, инструмент для работы; внутри стола, в шкафчике, видны сосуды. В левой части композиции представлен Иоанн Богослов в красном хитоне и зеленом плаще. Он изображен скорее в виде средовика, а не старца. Возле руки к небсам. Иоанн обращившись к Прохору. Вверху, с небес, от пальцев благословляющей руки Христа исходит по диагонали трехцветный (бело-красно-золотой) луч, достигающий уха Иоанна. На середине длины луча, на фоне левого люнета храма, изображен золотой голубь в белом круге — символ Св. Духа. Обрамление храма заполнено геометрическим (включая сердцевиные фигуры) и растительным орнаментом, который прорисован по золоту вишневой и зеленой красками с тонкой белильной разделкой. Над боковыми вертикальными обрамлениями храма изображены невысокие киворны с округлым верхом, а внутри них — по три зеленых сосуда в форме бутылочек. В центральном люнете, по сторонам изображения Христа — два белых круга, оставшихся пустыми. Вероятно, они предназначались для монограммы Христа — ІС ХС. По сторонам храма размещаются два дерева с сидящими на их верхушках павлинами, напоминающие миниатюру на л. 1 об., но с более мелкими формами и с меньшим количеством синего цвета.

Все лики исполнены по коричневому санкирю плотной розоватой охрой с подрямнойкой и дополнительными светло-коричневыми притенениями.

Четыре надписи, исполненные золотом, раскрывают содержание миниатюры

1. Под сегментом неба, диагональными строчками
**ІСКОНІ/БЪ//СЛОВО И/СЛО//ВО/БЪ/Ѡ/Б/А/
БЪ/БЪ/СЛО//ВО**

2. В белом круге на фоне между фигурами Иоанна и Прохора:
ІСКО/НИ//БЪ/СЛОВО. І//СЛОВО/БЪ/Ѡ/БА

3. На книге, в которой пишет Прохор, под золотой плетеной заставочкой, похожей на малые заставки самого Федоровского Евангелия

**ІСКОНІ//БЪ/СЛОВО//И/СЛОВО//БЪ Ѡ
БА/И/БЪ/БЪ/СЛОВО**

4. На пюпитре, стоящем на столе перед Прохором:

**АГІѠ. ІѠА. ВЪ//ЗЛАШАЕТЕЪ//ПРОХОРУ/СТО//ІІЄ/
ІЕВАНГІЛІЄ//ПИСАТИ.**

Три следующие миниатюры исполнены в другой манере, сухой и лаконичной. Фигуры евангелистов и антураж исполнены словно под копиру, тогда как лики полны выразительности.

Л. 8 об. Евангелист Иоанн.

Размер 24,8 × 17,5.

Перед вторым разделом апракоса обычно помещается изображение евангелиста Матфея. Но в Федоровском Евангелии этот евангелист по внешнему облику похож на Иоанна Богослова. Эту идентификацию дает и надпись.

Евангелист в розовом хитоне и зеленом гиматии сидит за столом. Одной рукой он придерживает длинный развернутый свиток, а в другой держит калам, прикасаясь им к свитку. На столе — пюпитр с раскрытой книгой без текста, ящичек с чернильницей и красной краской, и инструменты писца. Над желтым нимбом евангелиста — белый голубь. Кресло — желтое, со спиралевидным черным орнаментом.

Над столом — розовый киворий на тонких колонках. Слева на втором плане постройка неопределенной архитектуры на тонких колонках и арках, а также узкая розовая башня-колонна, несущая зеленую надстройку с окочечком или дверей.

Лик закрашен ровным слоем коричневого санкиря, поверх которого положена чуть более жидкая моделировка того же тона с малозаметной подрямнойкой. Описи черт черные. Фон синий. Надпись вверху на фоне белилами.

АГИСЪ ІѠ

Л 89 об. Евангелист Лука.

Размер 25,4 × 18,2.

Композиция повторяет предыдущую с небольшими различиями. Евангелист — средовик с короткой бородой и записными, скорее похож на изображения апостола Симона, а не Луки. Он одет в синий хитон и розовый гиматий. Придерживая левой рукой длинный свиток, правой рукой обматывает калам в чернильницу. Архитектурный фон — не двух-, а трехчастный. Над столом стоит такой же киворий, как в предыдущей миниатюре, но справа от него представлено узкое зеленое здание с фронтончиком и скомканным велумом, а слева — сочетание постройки на тонких колонках и башни-колонны с надстройкой.

Фон синий, нимб желтый. Надпись не сохранилась. Изображение голубя Св. Духа над нимбом стерто, но еще немного различимо.

Л 127 об. Евангелист Марк.

Размер 25,1 × 19,4.

Композиция аналогична предыдущей. Марк, средовик с кудрявой прической и короткой кудрявой бородой, в синем хитоне и розовом гиматии, представлен в той же позе, что и Лука, и с такими же предметами на столе. Хорошо различимо изображение голубя над нимбом. Киворий отсутствует. Справа узкое односкатное зеленое здание, с кровли которого свисает велум. В левой части композиции повторена та же комбинация неопределенной постройки с тонкими колонками и башни с надстройкой. Фон синий, нимб желтый.

Надпись вверху на фоне белилами

МАРКО О АГИСЪ.

Иконография.

Иллюстрирование Евангелия апракос четырьмя изображениями евангелистов в соответствии с делением чтений на четыре части по годовому кругу является традиционным. Особенностью иллюстративного цикла Федоровского Евангелия является помещение в начале кодекса изображения св. Феодора Стратилата (л. 1 об.). Уже в 1869 г. В.И. Лествицын³, а в 1929 г. в развернутой форме А.И. Некрасов⁴ предположили, что образ св. Феодора связан с памятью о Смоленском и Ярославском князе Федоре Ростиславиче Черном (1240—1299), почитание которого достигло особого размаха лишь после того, как в 1463 г. были открыты мощи этого князя и его сыновей Давида и Константина.

Первая миниатюра Федоровского Евангелия близка к типу выходных миниатюр с изображением святого, которому посвящен храм или монастырь, или заказчика манускрипта⁵. Отголоском этой византийской традиции в славянской письменности являются две русских рукописи рубежа XII—XIII вв., где представлен не сам заказчик, а патрональный или почтаемый им святой: это изображения князя Бориса в Евангелии учительном Константина, пресвитера Болгарского (ГИМ, Син. 262, л. 1 об.) и неизвестного князя в Слове Ипполита о Христе и антихристе (ГИМ, Чуд. 12, л. 1 об.)⁶.

До нас дошла еще одна исключительно оригинальная русская выходная миниатюра в новгородской Хлудовской Псалтири (ГИМ, Хлуд. 3), которую А.А. Турилов на основании современных палеографических данных датировал второй четвертью XIV в. В «Явлении Христа женам мироносицам»⁷ представлены не абстрактные жены, но «Мария и Марфа, сестре Лазареве». В верхней зоне композиции помещена необычная надпись: «Белообразен Христос явился женам, встает от мертвых». Если предположить, что миниатюра отражает посвящение храма или монастыря, то рукопись, учитывая содержащийся в изображении мотив Воскресения Христова, можно связать с каменной Воскресенской церковью Деревянского монастыря, построенной в 1335 г. владыкой Моисеем⁸. Манускрипт мог быть предназначен и для церкви Жен Мироносиц, стоявшей на Ярославском дворе⁹, либо для церкви Св. Лазаря в Неревском конце¹⁰. Возможно также, что композиция с Христом, Марфой и Марией, вызывающая ассоциации с темой всеобщего воскресения, косвенно отражает обстоятельство личного заказа¹¹. Во всяком случае, миниатюра Хлудовской Псалтири, как и миниатюра со св. Феодором в Федоровском Евангелии, свидетельствуют о своеобразной иконографии выходных миниатюр в некоторых русских рукописях XIV в.

Изображения святых воинов-мучеников в образе римских воинов или военачальников, в роскошных доспехах и с оружием, были традиционными в византийском и русском искусстве (ср. миниатюры в Миналогиях, фигуры в монументальной живописи, фаянсную скульптуру Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, а также некоторые иконы, включая «Св. Георгия» XII в. из новгородского Юрьева монастыря (ГТГ)). Близкой иконографической аналогией для миниатюры Федоровского Евангелия является икона-реликварий «Св. Димитрий Солунский» XIV в. в музее в Сассоферрато¹². В этом произведении святой воин изображен опирающимся на копье, со щитом и свисающим саблем мечом. Толкование изображения барса на щите св. Феодора как герба конкретного князя возможно¹³, но сомнительно. Изображения животных на щитах святых воинов встречаются достаточно часто. Такова, например, фигура вставшего на дыбы льва на упомянутой иконе св. Димитрия из Сассоферрато.

В композиции с Иоанном Богословом (л. 2 об.) значение фигуры Прохора подчеркнуто ее центральным положением, размерами¹⁴, позой Иоанна, который словно подчинен Прохору и всматривается в него, а также надписью на погипте, описывающей функцию Прохора — «писати святое Евангелие». Исследователи, начиная с А.И. Некрасова (Некрасов, 1929), справедливо видят в этой миниатюре намек на ростовского епископа Прохора (1311—1327). О храмовидном обрамлении миниатюры с Иоанном Богословом и Прохором см. ниже.

Датировка и атрибуция.

Художественное оформление рукописи создано одновременно или в очень небольшом разрывом между выполнением отдельных элементов, вопреки мнению Н.Н. Воронина о происхождении трех миниатюр (л. 37 об., 89 об., 127 об.) из Смоленской рукописи XIII в. (Воронин, 1973). Эти миниатюры исполнены мастером, чья манера резко отличается от стилистики первых двух миниатюр. Он создает форму при помощи крупных пятен и является скорее монументалистом (по наблюдению Г.З. Быковой), тогда как автор первых двух композиций обнаруживает натуру изысканного миниатюриста. Три миниатюры второго мастера созданы с оглядкой на миниатюры л. 2 об. с изображением Иоанна и Прохора и, следовательно, в Ростове (во всяком случае, там, где были исполнены первые две композиции). Так, рисунок складок на бедре сидящего Прохора повторяется в рисунке драпировок евангелистов в трех добавленных миниатюрах. Особенно показательно, что своеобразный рисунок голубя — символа Св. Духа в миниатюре л. 2 об. в упрощенной форме использован и в белых миниатюрах голубя во вставных миниатюрах. В лике евангелиста на л. 37 об. воспроизводится тип Иоанна Богослова из миниатюры на л. 3 об. По заключению специалистов ВХНРЦ, во всех пяти миниатюрах употреблены одни и те же красители, в том числе редкие, например, для зеленого цвета — атакмит. Листы с тремя последними миниатюрами вшиты в блок кодекса непосредственно при изготовлении рукописи (на это указывает однородный характер отверстий для нитей, скрепляющих тетради кодекса).

³ [Лествицын], 1869.⁴ Некрасов, 1929 С. 145, 146.⁵ Наиболее яркий пример — портрет императора Василия II Болгаробойцы в Псалтири начала XI в. (Венеция, Библиотека Марчана, cod. gr. 17, л. III). См.: Гривар, 2000 Табл. XXIII-1.⁶ Вздорина, 1980/1. Кат. 1, 2. Предположение о том, что в этих рукописях изображены не болгарские государи, а русский князь-мученик Борис, см. в неопубликованной работе А.С. Преображенского (см. примеч. 48 на с. 30).⁷ Лалова, 1980 С. 38—64 Илл. с. 40.⁸ Новгородская первая летопись, 1950 С. 346, 347.⁹ Там же С. 425 (в 1445 г. «нову каменную церковь строили «на старой основе»). См. также: Петров, Филалетов, 1995 С. 4.¹⁰ Новгородская первая летопись, 1950 С. 91, 350, 379.¹¹ Предположение А.С. Преображенского.¹² Splendor di Bisanzio, 1990 Cat. 42.¹³ Некрасов, 1928 С. 406—409; Некрасов, 1929 С. 146, 147.¹⁴ Ср. одноименную миниатюру в Евангелии первой половины XIV в. галицко-волынского происхождения (Пущинский лзм. Древлехранилище имени В.И. Мазышова, инв. Р.И. Оп. 25 № 30; поступила из Ковровы). См.: Жуковская, 1968 С. 305—311; Лудко, 1995/2 С. 139—149. Илл. с. 275; Сводный каталог, 2002 Кат. 152.



Кат. № 29 Федоровское Евангелие. Инициал «В» из первой тетради

Технологическое отличие между двумя группами миниатюр состоит в том, что в трех последних миниатюрах золото заменено аурпигментом.

Однако последние три миниатюры, хотя и были созданы под впечатлением первых композиций (возможно, оба мастера работали в одной мастерской?), предназначались не для Федоровского Евангелия, а для другой рукописи. Иначе среди них было бы изображение Матфея, а не второй портрет Иоанна. Произошло неизвестное нам событие, нарушившее первоначальный план создания Федоровского Евангелия, и незавершенный комплект иллюстраций был срочно дополнен тремя миниатюрами, одна из которых изображала не того евангелиста, который требовался (Иоанна, а не Матфея).

Орнамент Федоровского Евангелия выполнялся по одному замыслу в отношении мотивов и композиций, но первый мастер (ему принадлежат инициалы в первой тетради) вскоре после начала оформления рукописи был заменен другим орнаментатором, работавшим в более эффектной и экспрессивной манере. Инициалы первой тетради еще имеют в себе нечто от традиции XIII в. с ее закругленностью форм, а работа главного орнаментатора полностью отвечает вкусу XIV в.

В датировке Федоровского Евангелия существует некоторое расхождение: по палеографическим признакам это рукопись первой половины XIV в. — не раньше рубежа первой и второй четверти столетия, а скорее ближе к его середине (см. текст А. А. Турилова в *Приложении к кат. № 29*), а по стилистическим признакам миниатюр — скорее первой трети XIV в.

На создание Евангелия в первой половине или даже в первой трети XIV в. указывают, на наш взгляд, особенности первых

двух композиций (см. с. 80). Три другие миниатюры (лл. 38 об., 89 об. и 127 об.) также указывают на относительно раннее время их создания. Плоскостные архитектурные кулисы обладают элементами, заимствованными из византийской живописи конца XIII в.¹⁵, и имеют общее сходство с также ориентированными на XIII в. фонами обеих выходных миниатюр новгородской Псалтири (ГИМ, Худ. 3) второй четверти XIV в. (изображения царя Давида). Кроме того, они типологически близки архитектурным фонам миниатюр западнорусского Лавришевского Евангелия первой половины XIV в. (Краков, библиотека Чарторыйских, cod. 2097 IV ruskij)¹⁶. Миниатюрам второго мастера Федоровского Евангелия присуще что-то «посткомниновское» — об этом свидетельствуют их линейность, тип ликов, бесплотность форм.

На создание рукописи в первой половине XIV в. указывает и характер декора, который не позволяет прибегнуть к более точным хронологическим дефинициям. Мотивы тератологического орнамента больших заставок и инициалов родственны орнаменту многих русских рукописей этого времени. Признаком относительно ранней даты является непринужденность композиции заставок, их относительная разреженность, включение асимметричных мотивов, а также значительная роль растительных форм, которые сочетаются с тератологией в одних и тех же композициях.

Растительный и геометрический орнамент, заполняющий контуры храма-обрамления на миниатюре «Иоанн Богослов и Прохор», с его сердцевидами фигурами и зачатками геометрической плетенки, находит аналогию в орнаментах одежда на иконе «Архангел Михаил» около 1300 г. в ГТГ (кат. № 6) и в узорах новгородской «золотой наводки»: в орнаменте Васильевских врат 1336 г. в Троицком соборе Александра (ср. «Успение» и орнаментальные пластины внизу), а также Дихачевских врат 1330-х годов или второй четверти XIV в. в ГРМ¹⁷. В южнославянских рукописях первой половины — середины XIV в. можно встретить варианты этих мотивов¹⁸. Роскошные «пальмы» с павлинами, обрамляющие две первые миниатюры (лл. 1 об., 2 об.), можно сравнить с двумя симметричными растениями в миниатюре «Явление Христа женам мироносицам» в Псалтири ГИМ, Худ. 3 (л. 1 об.). Растения по сторонам двух миниатюр Федоровского Евангелия находят отдаленную аналогию и в украшениях миниатюры с портретом Иакова, митрополита Серрского, в заказанном им Евангелии 1354 г. (Лондон, Британский музей, Add. 39636)¹⁹.

¹⁵ Например, круглые окошечки, как в сценах из житийного цикла св. Димитрия в храме Митрополита в Мистре. См. *Chatzidakis*, 1981. P. 39, 40 Fig. 18, 19.

¹⁶ *Smolag Rozyczka*, 1999. Tab. III, XII, XV.

¹⁷ Декоративно-прикладное искусство. 1996. Кат. 76, 77.

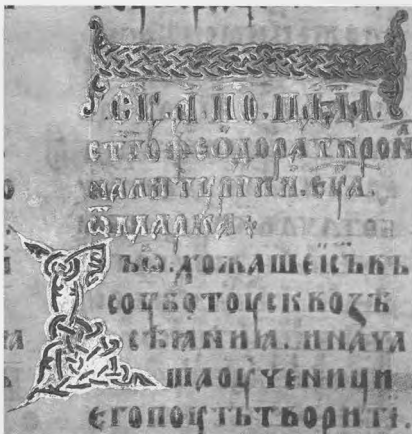
¹⁸ Такова, например, заставка в Евангелии писца дьяка Дабичива 1330 г. (Загреб, Архив Академии наук и искусства, cod. III b 18, л. 1; см.: *Максимовић*, 1983. Кат. 17. С. 99 Илл. 64); заставка в болгарском Апостоле дьяка Николана середины XIV в. в том же собрании (cod. III a 44; см.: *Джурова*, 1981. Илл. 188). Вместе с тем орнамент Федоровского Евангелия, особенно в вертикальных частях оформления миниатюры на л. 2 об., напоминает плоскостный, силуэтный («лобзиновский») орнамент византийских рукописей X–XI вв. См.: *Weitzmann*, 1935; один из ярких примеров — Евангелие X в. в Оксфорде. Боллеанская библиотека, *Sprotnwell* 16 (См.: *Hutter*, 1977. Вд. 1. Cat. 6).

¹⁹ *Максимовић*, 1983. Кат. 21 (с. 102, 103). Илл. илл. 18 в репродукция на сур-перлобожне.

Вопрос о месте создания Федоровского Евангелия остается дискуссионным. Еще А.И. Некрасов (*Некрасов*, 1928) связал миниатюру на л. 1 об с памятью о ярославском князе Федоре Черном, а миниатюру на л. 3 об. — с именем ростовского епископа Прохора. Некрасов обратил внимание и на выделение в тексте Евангелия чтений на память св. Феодора Тирона (л. 156). Он пришел к выводу, что эта особенность также связана с памятью о князе Федоре и что составители рукописи перепутали его патронального святого Феодора Стратилата с другим Феодором — Тироном, чего не могло произойти при жизни сына Феодора Черного князя Давида, умершего в 1321 г. На этом основании Некрасов датировал Евангелие временем между 1321 и 1328 г. Именно этой датировки придерживались почти все исследователи Федоровского Евангелия. Некрасов также высказал мнение, что по своим стилистическим корням рукопись ближе всего к культуре Москвы.

Сомнение в атрибуции и датировке А.И. Некрасова высказали О.А. Князевская и А.А. Турилов (*Князевская, Турилов*, 1984), которые произвели тщательный кодикологический, палеографический и лингвистический анализ манускрипта. Они отметили, что почерк рукописи содержит много элементов второй половины XIV в., хотя имеет и большое количество архаических начертаний. Письмо Евангелия, по мнению этих исследователей, не похоже ни на рукописи Ростова второй половины XIV в., ни на известные московские памятники первой половины XIV в., как, впрочем, и на рукописи новгородского происхождения. Наличие книгописной мастерской в Ярославле в это время маловероятно. Кроме того, О.А. Князевская и А.А. Турилов напомнили, что выделение чтений на память св. Феодора Тирона не является специфической особенностью Федоровского Евангелия, но встречается достаточно часто и указывает на особое значение Феодоровской субботы в системе великопостных чтений (на это обращали внимание также Г.П. Георгиевский и М.Н. Тихомиров). Наконец, князь Федор Черный был погребен в ярославском Спасо-Преображенском монастыре, а не в Успенском соборе, которому в XIX в. принадлежала рукопись. Исходя из перечисленных соображений, Князевская и Турилов предположили, что рукопись была создана в другом центре Северо-Восточной Руси. В Сводном каталоге рукописей XIV в. (*Сводный каталог*, 2002) авторы описания не высказываются о месте создания Евангелия.

Композиции с евангелистом Иоанном и Прохором в искусстве православного мира XIV в. разнообразны. Среди них встречаются миниатюры с пространными текстами, еще более развитыми, чем на миниатюре Федоровского Евангелия²⁰. Однако в числе сохранившихся композиций с Иоанном Богословом и Прохором нет ни одной, где была бы столь убедительно подчеркнута роль Прохора в создании евангельского текста: на миниатюре Федоровского Евангелия его фигура увеличена, выделена красным плащом, направлением взгляда Иоанна и специальной надписью на поитре, говорящей о том, что Иоанн «возглашает Прохору святое Евангелие писать». Это единственная из многих надписей в миниатюре, где строки расположены горизонтально, а имя Прохора приходится как раз на середину ее текста. Прохор — главный герой этой ком-



Кат. № 29. Федоровское Евангелие. Л. 156. Застава и инициал «в»

позиции: возведя руки к небесам, Иоанн обращает взор именно к нему. Этот прием заставляет вспомнить об античном прототипе иконографии Иоанна с Прохором — изображении поэта (Прохора) и слушающей ему Музы (Иоанна). Как известно, в византийском искусстве акценты были переставлены: Иоанн изображался как вдохновенный поэт, а Прохор — как скромный писец.

Выделение фигуры Прохора позволяет возвратиться к гипотезе Некрасова о патрональном значении этого образа. Среди видных персонажей русской истории первой половины XIV в. нет другого знаменитого Прохора, кроме епископа Ростовского. Косвенным указанием на то, что именно он был заказчиком манускрипта, может служить изображение Спаса в лонете храма-рамки. До поставления в епископы в 1311 г. Прохор был архимандритом Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Поэтому есть некоторые основания рассматривать эту часть миниатюры как ярославскую «реалию». Мы предполагаем, что Федоровское Евангелие создано при епископе Прохоре Ростовском²¹, по его заказу, и, скорее всего, ближе к концу его правления, т. е. в 1320-х годах, когда Прохор пользовался большим влиянием в Северо-Восточной Руси, был местоблюстителем митрополичьего престола после кончины митрополита Петра в 1326 г. и мог, в силу своего положения, пригласить для выполнения заказа любых писцов (не обязательно ростовских) и миниатюриста.

Изображение св. Феодора на миниатюре л. 1 об можно было бы поставить в связь с формированием почитания князя Федора Ростиславича Черного. Как полагал Н. Серебрянский, уже

²⁰ Такова миниатюра в западнорусском Евангелии из Коврова. См. *прилеч.* 14.

²¹ См. о нем: *Орлов*, 1913. С. 15–17.

Ярославского музея-заповедника (инв. 15472) А.А. Турилов на основании упоминаний исторических лиц датирует эту рукопись 1328–1336 гг.²⁷ Тем не менее, епископ Прохор мог обратиться не только к местным, ростовским мастерам, но и к приглашенным из других центров

Можно предположить, что Федоровское Евангелие было создано в другом крупном центре, например, в Твери, чья культура была родственна культуре Северо-Восточной Руси. В пользу тверского происхождения рукописи могло бы свидетельствовать роскошное оформление манускрипта и изображение Спаса на храме-рамке (кафедральный собор Твери был посвящен Спасу) к тому же в Твери имелась церковь Св. Феодора²⁸, и первая миниатюра Федоровского Евангелия могла отражать предназначение рукописи для этого храма. Именно на такой точке зрения настаивает Г.В. Попов (Попов, 1993). Однако Федоровские храмы были в других русских городах (например, две церкви в Новгороде, церковь в Костроме; см. *кат. № 1*). Главным аргументом, заставляющим усомниться в тверском происхождении Федоровского Евангелия, является отсутствие сходства между этим кодексом и тверской рукописью Хронкии Георгия Амартола конца XIII или начала XIV в. (РГБ, ф. 173, Фунд., № 100)

Как показывают последние исследования А.А. Турилова (см. «Приложение»), рукопись Федоровского Евангелия, какова бы ни была ее узкая локализация, создана в Северо-Восточной Руси.

Выставки.

Федоровское Евангелие из Ярославля — шедевр книжного искусства XIV века. Выставка, посвященная окончанию реставрации рукописи. Москва, ЦМИАР, 2003 г.

Литература²⁹.

[Лестайцин], 1869; Лебедев, 1890. С. 45–47; Преображенский, 1901. С. 33; Некрасов, 1928. С. 406–409. Рис. 2; Некрасов, 1929. С. 105–211; *Alpatov, Vrubov*, 1932. С. 288, 289. Abb. 205; *Nekrasov*, 1932. P. 259, 260. Pl. XXXIX; *Nekrasov*, 1937. С. 193, 194. Рис. 135, 136; *Смирин*, 1950. С. 58, 61; *Дмитриев*, 1951. С. 110; *Лазарев*, 1953/2. С. 496; *Лукьянов*, 1954. С. 473, 478; *Воронин, Лазарев*, 1955. С. 12, 13. Илл. с. 15; *Лукьянов*, 1958; *Вздорнов*, 1970/1. С. 267, 268. Илл. с. 269; *Воронин*, 1973. С. 235–243; *Масленицын*, 1973/2. С. 17, 18. Табл. 16, 17; *Ророва*, 1975. P. 58, 60, 62, 64, 66, 154. Fig. 35, 36; *Воронин*, 1977. С. 150–153. Илл. 76–79; *Вздорнов*, 1980/1. С. 32–36. Кат. 10; *Попова*, 1983. С. 36, 38, 40. Илл. с. 31; *Князевская, Турилов*, 1984. С. 128–140; [Ророва], 1984. Abb. 18, 19; *Попов*, 1993. С. 13. Илл. 14, 15; *Филипповский*, 1999; Сводный каталог, 2002. Кат. 130 (авторы описания О.А. Князевская, Л.В. Мошкова, А.А. Турилов); *Петрова*, 2003. С. 88–95; Федоровское Евангелие, 2003.

²⁷ *Вздорнов*, 1980/1. Кат. 93 (ошибочно отнесен ко второй половине XIV в.).
²⁸ В 1323 г. «свершена бысть и священа црковь камена на Твери, во имя святого Феодора, во же средини и украси ижеже именем Иван Царегородецъ». См. *Приселков*, 1950. С. 357 (Троицкая летопись).

²⁹ Библиография приводится в сокращении. Полный библиографический список см.: *Вздорнов*, 1980/1. Кат. 10; Сводный каталог, 2002. Кат. 130.

Приложение

А.А. Турилов

О рукописи Федоровского Евангелия

Рукопись Евангелия апракос полного из собрания Ярославского музея-заповедника, № 15718, более известная в науке (по начальной миниатюре) как Федоровское Евангелие, занимает особое место в истории русского книгописания первой половины XIV в. Кажется, это единственный кодекс этого времени и столь высокого художественного уровня, место создания которого не определяется с достаточной степенью надежности. Применительно к нему приходится говорить не о конкретном центре (или тем более мастерской), а об обширном регионе Северо-Восточной Руси (в границах великого княжества Владимирского) в целом. Причина состоит как в весьма плохой сохранности русского рукописного фонда этого времени (за исключением Новгорода и Пскова), так и в индивидуальных особенностях кодекса. Рукописи ростовского происхождения, написанные между серединой XIII и второй половиной XIV в., неизвестны¹. Московские, тверские и ярославские представлены считанными единицами².

Мнение о ярославском (или ростовском) происхождении Федоровского Евангелия основывается в первую очередь на факте принадлежности кодекса ярославскому кафедральному Успенскому собору не позднее начала XIX в. (упоминается в соборной Описи 1803 г.³) в сочетании с миниатюрой, изображающей великомученика Феодора Стратилата (соименного ярославскому князю Федору Ростиславичу Черному, умершему в 1299 г.) и с отсутствием на рукописи записей, свидетельствующих о ее миграции в более раннее время⁴. Данные палеографии, кодикологии, языковые особенности и состав Месяцеслова рукописи этому мнению не противоречат, равно как и не подтверждают сколько-нибудь заметным образом.

Почерк по всей рукописи, кроме лл. 173–174 и 208 а, — один, не отмечаются даже малые участки текста, написанные другой рукой. Тем же писцом выполнены и рубрики строчного письма, в том числе прописанные золотом. Возможно, особым почерком (или мелким вариантом основного) сделаны надписи на миниатюрах лл. 1 об и 2 об. Листы 173 и 174, которые восполняют пропуск текста, допущенный при переписке основной части, написаны почерком, очень близким основному, но, вероятно,

¹ Единственным исключением является, возможно, Служебник Ярославского музея-заповедника, инв. 15472, который датируется 1328–1336 гг. на основании звукописного синоида на л. 62, написанного писцом (содержит имено новгородского архиепископа Давида и ростовского епископа Прохора). Такое сочетание имен дает основание полагать, что кодекс создан для центра, расположенного на пограничье новгородских и ростовских владений, но вопрос о месте его создания нуждается в специальном исследовании. Образцы почерка и орнаментики см.: *Вздорнов*, 1980/1. Кат. 93 (датировка рукописи здесь представляется неоправданно поздней).

² Там же. Кат. 18, 28–30, 84.

³ Ярославский музей-заповедник, инв. 155448. Л. 40 (раздел «Ризница, книги в десте: 33. Евангелие рукописное на паргамине»). Хотя характеристика рукописи здесь предельно кратка и ничего не сообщает о ее иллюминации, упоминание может относиться лишь к Федоровскому Евангелию, так как других пергаменных рукописей в ризнице не было.

⁴ Высказывающиеся ранее (в том числе автором этих строк) мнение о том, что рукопись была дана вкладом в собор не ранее начала XVI в., после появления 150 г. (*Князевская, Турилов*, 1984. С. 138), основано лишь на гипотезе о малой вероятности спасения кодекса во время этого масштабного стихийного бедствия.

не идентичным ему (особенно заметны отличия в начертании буквы «у» — с прямым хвостом в основной части и с изогнутым влево хвостом на вставке, а также упорение на этих листах буквы «юс малый», о чем далее) Вставной лист 208 а написан устаревшим концом XIV — начала XV в. Без текста оставлена лицевая сторона листов с миниатюрами (лл. 1, 2, 37, 89, 127) и соприкасающихся с ними лл. 3, 38, 90, 128.

Письмо Федоровского Евангелия представляет собой крупный каллиграфический русский уstav с последовательным различием черт и волосных линий, обладающий рядом индивидуальных особенностей. На основных листах высота букв (без выносных элементов) составляет 4,4–5 мм, на лл. 173–174 — чуть более 5 мм. В начале кодекса начерки букв отличаются особой выпуклостью, к концу наблюдается появление начертаний, приближающихся к полууставным. Письмо выглядит подчеркнuto монументальным. Этот эффект достигается некоторым увеличением толщины вертикалей и полукруглостей в сочетании с небольшим уменьшением высоты петьль при достаточно значительной ширине. Особенно заметен массивный, резко сходящийся на нет хвост «з» в случае его начертания под малым углом к строке (варианты его расположения значительно отличаются друг от друга), и «о» — широкое, с толстыми обеими дугами. Такие детали заметно отличают письмо Федоровского Евангелия от других известных каллиграфических почерков русских рукописей первой половины — середины XIV в., таких как московские Сийское Евангелие 1340 г. и Евангелие Симеона Гордого около 1344 г.³, а также современные им псковская Псалтирь кириллин Марини (ГИМ, Син. 235, не позднее 1343 г.) и новгородская Хлудовская (Симоновская) Псалтирь первой половины (второй четверти) XIV в. (ГИМ, Хлуд. 3)⁴, а также по всей вероятности смоленские Псалтирь РНБ, Ф. п. 1. 2, и Евангелие апракос ГИМ, Увар. 293. Ф. написанные едва ли не одним мастером⁵. В какой-то мере почерк писца Федоровского Евангелия напоминает надписи на предметах прикладного искусства или заголовки, где буквы близки по рисунку строчному письму, но выполнены в два контура.

По основным начертаниям букв письмо обладает особенностями развитого XIV в. (не ранее рубежа первой и второй четверти столетия). Многие буквы («в», «ж», «к», «х») пишутся с сильно сокращенным верхом, у букв «б», «ъ», «ь», «ять» — часто несимметричные, набухшие петьли. У букв, имеющих перекладину, она высокая и косая, при этом у «и» и «н» колеблется угол ее наклона, а у «ю» и «а йотированного» она почти достигает верха овала. Мачта «ять» выходит за пределы строки, перекладина лежит на ее верхнем уровне. «Ж» пишется в пять приемов, «м» — с провисающей в междусторочье заостренной петьлей, часто «покрытой» сверху, примерно на середине высоты буквы — горизонтально с засечкой⁶; «ч» — с симметричной чашкой на толстой ножке, составляющей примерно

половину высоты. Все перечисленные признаки (и даже более «продвинутое» начертание) можно обнаружить в каллиграфических почерках рукописей первой половины — середины XIV в., упомянутых выше. Это дает основание датировать Федоровское Евангелие первой половиной этого столетия, вероятно, ближе к середине⁷.

Уникальна — подстать письму — и орфография памятника, хотя, к сожалению, она не дает оснований для его узкой локализации. Писец основной части был высоко грамотным человеком, при этом его правописные установки отличались строгостью и последовательностью. В правописании Федоровского Евангелия нет особенностей, которые указывали бы на связь его писца с новгородско-псковским регионом, галицко-волынскими землями или территорией современной Белоруссии⁸. Методом исключения определяется северо-восток Руси, территория великого княжества Владимиро-суздальского в широком смысле слова. Индивидуальные особенности орфографии писца неизвестны по другим памятникам. Он не употребляет букв «юс малый» и «е йотированное» (пишет вместо них «а йотированное» и «е») широкое двух разновидностей — с косым язычком, начинающимся ниже середины дуги, и с горизонтальным)⁹, «о» пишет только как лигатуру «от» в предлогах (писец листов 173–174 отличается от основного, как уже говорилось, употреблением «юса малого»). Независимо от положения в рукописи употребляется диграф «оу», что для этого времени несколько архаично. В отношении «сокращения» алфавита за счет дублетных в его предшественник букв писец Федоровского Евангелия выступает предшественником русских канцеляристов — подьячих XVI–XVII вв.

Месяцеслов Евангелия по составу принадлежит к числу наиболее стандартных в русской традиции XIV в.¹⁰ и в этом смысле не позволяет сделать никаких уточнений в вопросе его происхождения.

³ Образцы почерков см.: *Вздорнов, 1980/1*. Кат. 28, 30.

⁴ Образцы почерков см., например, *Шелкина, 1974* С. 9, 11. О датировке рукописей, особенно относящихся до последнего времени к концу XIII в., см.: *Столярова, 1998* С. 170–179; *Турлова, 1998* С. 83–84.

⁵ Образцы почерка Евангелия см.: *Леонид, 1893* Ч. 1. Вклейка.

⁶ Подобное начертание буквы «м» встречается в памятниках прикладного искусства (*Рыбаков, 1964*. Табл. VII–VIII. № 38 — 1234 г.) и у писца XIII в. иоанна Тимофея (см.: *Гуплиц, 1991*. С. 72–78).

⁷ Предлагавшаяся ранее О. А. Князевской (апрочем, достаточно осторожно) датировка кодекса второй половиной XIV в. (*Князевская, Турлова, 1984* С. 135) в значительной мере была направлена против удревнения рукописи, отнесения ее ко времени Федора Черного.

⁸ См.: *Князевская, Турлова, 1984* С. 135–136.

⁹ Второй из этих вариантов, восходящий к греческому начертанию буквы, распространен в декоративном (и отчасти в строчном) письме русских надписей с древнейшего времени.

¹⁰ См.: *Лосева, 2001*.

30. Евангелие апракос («Сийское Евангелие»)

(С. 104–108. Илл. с. 102–105. Табл. 61, 62).

БАН, Археогр комиссия, № 189 (рукопись);

ГРМ, инв. Др. гр 8 (миниатюра «Поклоение волхов»);

1340 г.

Москва.

Происхождение. Исполнено, как следует из вкладной записи (см. «Записи, пометы») в Москве для церкви св. Богородицы на Северной Двине. Эту церковь обычно отождествляют с храмом в селе Лявля, находящемся при впадении реки Лявля в Северную Двину, неподалеку от большого села Княжеостров (см. *кат. № 21*). Вокруг церкви образовался небольшой Богородицкий монастырь, который местные жители издавна рассматривали как принадлежащий всему «миру», «строение всей Княжеостровской волости крестьян»¹.

В 1633 г. Лявлинский монастырь был приспан к расположенному неподалеку Антониново-Сийскому монастырю², а в 1760-х годах упразднен и превращен в приход³. Вероятно, в связи с этими обстоятельствами Евангелие очитилось в Антониново-Сийском монастыре, в библиотеке которого и было обнаружено П. М. Строевым в 1829 г.⁴

В 1903 г. Сийское Евангелие вместе со всем собранием рукописей монастыря было передано в Архангельск, в Дрелевхранилище Епархиального церковно-археологического комитета. Оттуда оно перешло в собственность Архангельской Публичной библиотеки (числилось там в 1922 г.), в 1927 г. — в архив Историко-археологической комиссии в Ленинграде, а в 1932 г. — в Отдел рукописной и редкой книги БАН⁵.

Когда из рукописи был вырезан лист ГРМ, неизвестно. Предполагают, что это мог сделать П. М. Строев (естественно сведения, что в 1829 г. он вырезал из рукописей Антониново-Сийского монастыря отдельные тетради⁶). О принадлежности листа ГРМ к Сийскому Евангелию см.: *Ророва, 1975; Вздорнов, 1980/1*. Лист поступил в ГРМ до 1934 г. (более точных сведений нет). *Краткое описание рукописи* Пергамен, в I¹. 216 лл. (с листом ГРМ — 217 лл.) и по одному бумажному листу в начале и в конце рукописи (они похожи на листы, которыми с внутренней стороны обклеен переплет). Размер листа 31,5 × 25,0. Устав, в 2 столбца. 2 миниатюры (включая лист в ГРМ), 1 заставка, 371 инициал в красках, 7 заглавий в красках и 6 киноварных без раскраски.

Переплет пергаменный, из толстых и больших подогнутых листов. Верхняя и нижняя крышки орнаментированы примитивными рамочками, исполненными коричневыми и желтой красками, с лиловыми и синими цветами (XVIII–XIX вв.).

Записи, пометы. Последствие на лл. 216–216 об.⁸:

«В лето 6000 е 800 е 47 е, индикта 13, миротвореного и солнечного круга в 4 е лето високосное, жидовского ирукъ въ 7 е лето, епакта 18 лето, в 5-и каландъ месяца марта, жидовьски нисана, написано бысть сие Еуангелие въ градъ Москове на Двину къ святеи Богородици повлениемъ рабомъ Божиимъ Ананиею чернцемъ. О семъ бо князи великомю Иване пророкъ Езекиилъ глаголетъ: в последнее время в апустевшии земли на западъ встанеть цесарь, правду любя и судъ не по мзде соудя и ни в поношение поганымъ странам, при семъ будетъ тишина велья в Руской земли, и всиеть въ дни его правда, яко же и бысть при его цесарстве. Хвалить Римьская земля Петра и Павла, Асия Иоана Богословеца, Индиска Фома, Ераполь Филипа, Руская земля первознаго апостола Андрея, Гречьская земля цесаря Константина. Сему благодарю князю великому Ивану, створшему дела подобна в Руской земли правоверному цесарю Костянтину. О семъ бо песнословъ глаголетъ: постави, Господи, законодавца над нами, да разумеють языци яко чловеци суть. То же рек: Боже, судъ цесареви даи же, правду сынови цесареву Сии бо князь великою Иоанн, имевше правду суду, паче меры поминанъ божественнае писания, исправляния святыхъ и преподобныхъ отецъ по правилемо монохуннымъ, ревнуя правоверному цесарю Оустянину. В то бо время благочестию велию восиявши, многимъ святымъ церквамъ возсоздаемымъ, оучению божественныхъ словесъ от оустъ его яко источнику велию текущю, напаяющую благочестивыхъ святиель сердца и кристолоубивыхъ в его державе люди. Безбожникомъ ересамъ преставшимъ при его державе, многимъ книгамъ написанымъ его повелениемъ, ревнуя правоверному цесарю гречьскому Мануилу Любвию святиельскимъ санъ, постническое жытье любяи, оудерже правоверную святую вероу Сирымъ в бедахъ помощникъ, вдовици от насилникъ измаяя яко от оустъ лавъ. Всеи Руской земли поминая велеласю державу его цесарства Сии бо великий рабъ Божии Анания чернецъ, поминая его святиельскимъ санъ, горя духовною мыслию къ Божю, хоти видети вышни Иерусалимъ, помянуа душою первыхъ правоверныхъ цесарей, всехъ святыхъ и молитвою праподитель своихъ. А писали могогрешни дядци Мелентии да Прокоша, благословите ихъ, а не клените»

Текст написан уставом, чернилами, а последний абзац — киноварью.

Запись представляет собой сочетание вкладной, Похвады заказчику — князю Ивану Калите (вероятно, принявшему схиум под именем Анании) и записи писцов. Несмотря на обозначение года окончания рукописи как 6847, т.е. (за вычетом 5508) — 1339, изучение всех приведенных хронологических обозначений привело исследователей к убеждению, что в действительности рукопись окончена в феврале или марте 1340 г.⁹

¹ Буслаславский, 1902 № 23. С. 812–827; № 24. С. 844–743

² См. грамоту царя Василия Шуйского 1608 г., в которой излагается челобитная крестьян Княжеостровской волости (*Копалева, 1951. С. 227*).

³ *Зелерский, 1892. Т. 2. С. 391. № 1322*

⁴ Там же.

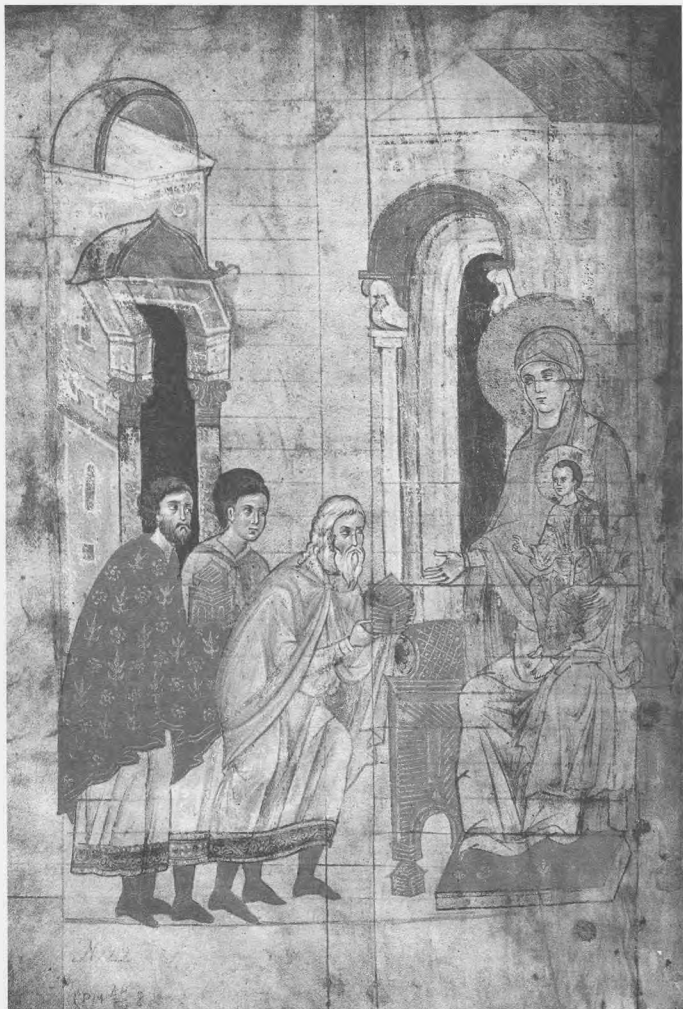
⁵ *Барсуков, 1878. С. 184, 198*

⁶ См.: *Вздорнов, 1980/1. Кат. 29*

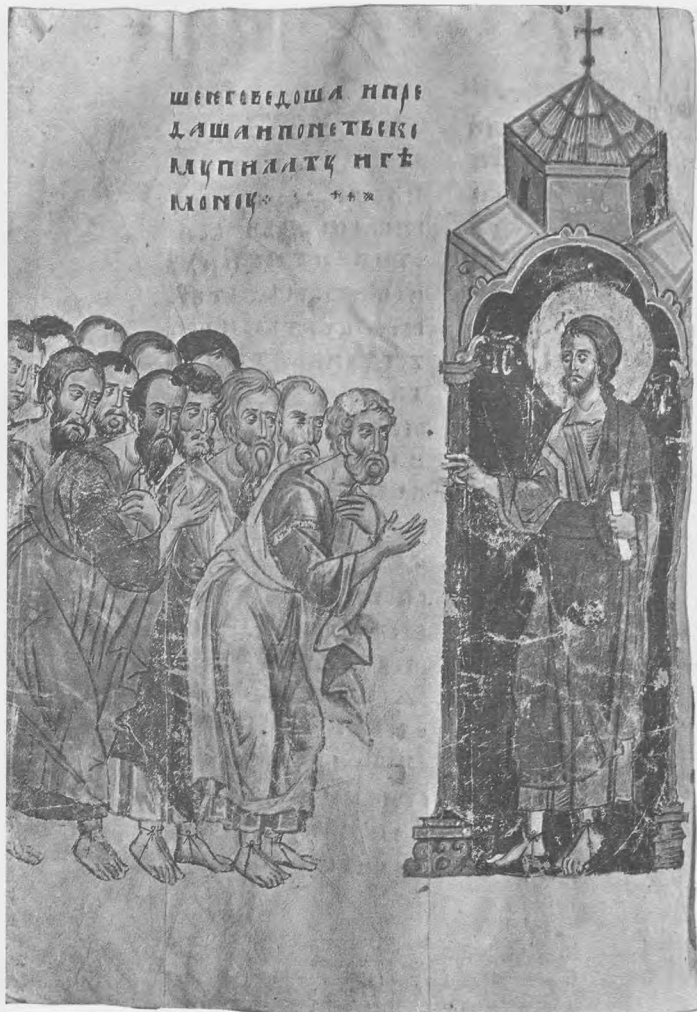
⁷ *Белова, Кукушкина, 1978. С. 156, 157*

⁸ Текст приводим с заменой древнерусских букв на современные; выносные буквы внесены в строку, буквенные обозначения цифр заменены на цифровые. Вставлены знаки препинания. Другие воспроизведения записи см.: *Буднова, Лихачева, Покровская, 1976. С. 79–80; Вздорнов, 1980/1. Кат. 29; Столярова, 2000. С. 237–238*

⁹ *Меуцерский, 1967; Меуцерский, 1969; Вздорнов, 1972/2* Установившаяся трактовка Последствия подвергнута сомнению в статье: *Каштанов, Столярова, 1995*. Авторы статьи полагают, что прототип Сийского Евангелия был создан в Твери в 1327–1328 гг. по заказу одного из сторонников тверского князя Александра Михайловича. Заказчик отличался в средине пролетаризма 15 августа 1327 г., в день Успения Богородицы, в память о нем мог быть основан Богородицкий монастырь в Лявляе (Там же. С. 20). В 1328–1329 гг. этот прототип попал в Москву в результате похода Ивана Калиты на Тверь (Там же. С. 23). В 1329 г. могла быть создана первая часть Сийского Евангелия, завершившаяся миниатюрой с изображением прощания Христа с апостолами на л. 172 об., и ныне исчезающим листом 172 а, на котором находилась какая-то запись (Там же. С. 26). В 1329 г. Иван Калита провел много времени в Новгороде, где, как полагают С. М. Каштанов и Л. В. Столярова, Сийское Евангелие могло быть заказано



Кат. № 30, Сийское Евангелие. Оборот бывшего начального листа. Поклонение волхвов. ГРМ, Др. гр. 8



Кат. № 30. Сийское Евангелие. Л. 172 об. Прощание Христа с учениками

На л. 1 в заставке:

Гл/по/мози/многогрешу//шмоу/Иоану/л/пи/ [ъв
//му/за/ставк/цмо/см/ю

(«Господи, помози многогрешному Иоанну, писавшему заставку сию»).

Имеются также записи и пометы писцов с сообщением о существенных ошибках (лл. 113, 155, 161)⁹⁰.

Остальные записи и пометы относятся к перемещениям и владельцам рукописи. На корешке переплета «338». На обороте верхней крышки переплета наклейка с номером «315» и запись чернилами: «РО № 189 Арх ком 338» На первом (бумажном) листе: 1. «Сие евангелие написано, как видно из находящейся на последнем листе рукописи, в 6847 году от сотворения мира, а отъ Рождества Христова в 1339-мъ году»; 2. «Главной описи 1899 часть II, № 34, лл. № 28»; 3. «Антониево-Сийского монастыря, Холмогорского уезда, Архангельской губернии»; 4. Штамп: «Антониево-Сийский монастырь, 7 февр. 1902»; 5. «Архангельского епархиального древлехранителя по описи № 1». На листе, приклеенном к нижней крышке переплета, имеется запись библиотекаря Е. Шиповой от 21 I. 1932 г.

Сохранность. Утрачен первоначальный переплет, хотя полностью сохранено шитье тетрадей. Видимо, при устройстве нового переплета несколько обрезаны листы (пострадала миниатюра на л. 172 об.). Вырезана первая миниатюра в начале рукописи (сейчас в ГРМ). Потертости. В целом рукопись в хорошем состоянии.

Состав. Рукопись начиналась листом с миниатюрой «Поклоение волхвов» (ГРМ), вне пагинации. Л. 1 — заставка и начало чтеня на Пасху, от Иоанна «Еоуангелие апракос, о Бозе почнемъ, Господи благослови отце. Еоуангелие на Пасху от Иоана Искови бы Слово...». Раздел кончается на л. 33, в левом столбце; здесь же начало следующего раздела — чтеня в понедельник 8-й недели «Пянтикос» (Пятидесятница, т. е., очевидно, в понедельник 1-й недели после прошедших от Пасхи семи недель), начинающиеся традиционно: «Рече Господь, блудите ся и не преобидите единого от малых сих...». На л. 67 об. начало чтеня в понедельник 12-й недели по Пятидесятнице. Предыдущий раздел завершается в левом столбце, который заполнен до конца. В правом столбце оставлено место для заставки, после чего следует текст: «В оно время прише Исус от Назарефа Галилейскаго, и крестися от Иоана в Иердане...». Этот раздел заканчивается на л. 85, где часть правого столбца осталась свободной. На л. 85 об. начало чтеня в понедельник первой недели по Воздвижению креста: «В оно время четвертовластник обличае был от Иоана о Иродиаде, жене брата его...». На л. 132 начало чтеня недели о мытаре и фарисее; л. 135 — чтеня в понедельник мясопустной недели; л. 141 — чтеня в понедельник сыропустной недели; л. 147 — начало чтеня Великого поста. Часть этих чтеня («В четверг великой недели на литургии,

каким-либо новгородцем, постригшимся под именем Анания, — например, последником Даниилом, составившим запись со своим именем (Там же. С. 31). Этот Анания был отправлен в Москву, где Евангелие получило лл. 173–216, а также существующую запись 6847 г., в которой прицелило сохранившиеся сведения из записей тверского портротафа и новгородца Анания. Статья Коштанова и Стягларовой пытается объяснить противоречия и ошибки в хронологических указаниях (индикта, календа, епанкта и т. д.), однако произвольно трактует структуру самой рукописи, которая содержит текст апракос и не могла заканчиваться л. 172 с миниатюрой.

Евангелие от Матфея») завершается на л. 172 об. непосредственно над миниатюрой «Прошение Христа с учениками». На л. 173, на одном развороте с миниатюрой, чтеня «въ великий четвергъ на Страсти Христовы чтут Евангелий 12, от Иоанна Рече Господь своим учеником: ныне прославися Сын человець, и Бог прослави Его в себе...»; чтеня Страстной недели кончается на л. 191.

Л. 191 об. — Месяцеслов с заглавием из крупных раскрашенных букв, как на л. 1. Месяцеслов кончается на л. 212, причем тексты каждого месяца выделены заголовками, часть которых раскрашена. Лл. 212–215 — «воскресные Евангелия». Лл. 216–216 об. — Последеслов с записью писцов *Tempadi*. В рукописи 28 тетрадей, полностью сохранивших скрепляющие их нити. Почти все они — обычные, 8-листные. Номера тетрадей проставлены при изготовлении рукописи на обороте последнего листа каждой тетради, на нижнем поле, от «А» до «КИ». Необычное строение имеют только три тетради. Тетрадь I (лл. 1–7) сейчас содержит только 7 листов, так как ее начальный лист с миниатюрой «Поклоение волхвов» был изъят из рукописи (ныне в ГРМ). Часть изъятюго листа (смыкающегося с нынешним л. 7) ближе к корешку оставлена в рукописи, образуя подобие фальца, и сейчас прикрыта бумажным листом, который приклеен к внутренней стороне верхней крышки переплета. Не удаётся установить, был ли этот лист с миниатюрой просто отрезан или же его изначально вшили в рукопись через фальц (как нередко случалось с миниатюрами рукописей XIV–XV вв.), а затем просто открепили от этого фальца. В правой части листа ГРМ имеются отверстия, похожие на дырочки от прикреплённых его нитей.

Тетрадь 22 (лл. 168–172) содержит всего 5 листов и на л. 172 об. завершается миниатюрой «Прошение Христа с учениками». Первый лист этой тетради прикреплен через фальц, находящийся после л. 172. Этот фальц нельзя рассматривать как остаток пропавшего листа, поскольку миниатюра по сюжету и композиции полностью соответствует тексту на л. 173, а в тексте нет никаких лакун. Тетрадь 28 содержит всего 4 листа и завершает рукопись.

Декор

Заставка. Единственная заставка на л. 1, перед началом текста, шириной в один столбец, представляет собой тератологическую композицию в виде прямоугольника с небольшой «нишей» в центре нижней части. В «нише» помещена запись художника-орнаментатора Иоанна (см. «Записи, пометы»). Композиция симметрична: ее центральным мотивом являются две перелетающие птицы (их головы приподняются над центром прямоугольника), а с каждой стороны помещены по четыре грующих друг друга змеи, чьи тела образуют кольца. Контур тонкий киноварный, участки фона закрашены зеленой и синей красками. Для второй заставки оставлено место на л. 67, в начале третьего раздела чтеня (в понедельник 12-й недели по Пятидесятнице). Обращает на себя внимание скудость задуманного декора.

Инициалы тератологического стиля; многие буквы содержат только растительные, а не звериные мотивы. Контур киноварный, фон закрашен зеленой краской. Орнамент не имеет каких-либо принципиальных стилистических отличий от наиболее развитой в XIV в. новгородской тератологии, за исключением цвета фонов — зеленых, а не синих, и других мелких деталей.

Миниатюры.

ГРМ, инв. Др. гр. 8. Поклонение волхвов.

Размер листа 29,8 × 22,2

Сохранность. Потертости красочного слоя, пятна, потемнение и надрывы пергамента. Некоторые контуры фигур Богоматери и Христа, кажется, слегка подведены черными линиями. Оссыпалась голубая краска с хитона Богоматери. Золото на ее мафорию сильно потерто. Обратная сторона (е. т. т. а., которая в рукописи была лицевой стороной листа) почти сплошь покрыта клеем. К нему прилипли фрагменты коричневой кожи, как если бы лист был наклеен на оборот переплета, а также обрывки слоев старой бумаги с четко выраженными линиями веревков. В правой части листа — отверстия от проколов, похожие на следы от переплетания.

Описание. Справа изображена Богоматерь с Христом на коленях, простирающая руку к волхвам. Христос держит свиток, опертый на колено, и простирает вперед правую руку с благословляющим жестом.

Хитон Богоматери голубой (был синим, более густого оттенка), мафорий бледно-коричневый с золотыми звездами-розетками на плечах (такая же розетка надо лбом стерлась), с золотой двойной обводкой по краям и с золотыми кистями. Обувь Богоматери красная. Христос в светло-коричневом гиматии, покрытом ассистом и большими пятнами твороженого золота. Нимбы Богоматери и Христа золотые, на нимбе Христа линиями нанесено перекрестие.

Престол Богоматери светло-коричневый, теплого оттенка, с золотой разделкой. Подушка красная с золотой ромбической сеткой. На красном подножии — золотые лилии.

Слева помещена группа из трех волхвов с дарами в виде коричневых, теплого оттенка коробок, покрытых ассистом. Первый волхв — старец в голубом хитоне и светло-лиловом плаще с обильными голубыми лессировками. У второго волхва, средовека, — зеленый хитон и красный плащ, украшенный золотыми розетками и цветами в виде небольших деревьев (похожих также на двухъярусные лилии). Юный волхв — в розовом хитоне и голубом плаще. На подолах гиматиев старца и средовека — золотая кайма с орнаментом в виде изгибающихся стеблей с завитками, а у юноши — с камнями и жемчугами. Сапожки всех трех волхвов красные. Волхв-старец держит коробку с дарами открытой правой рукой (левая — под складками плаща), тогда как волхв-средовек держит свой дар покровенными руками.

На втором плане композиции изображены два крупных архитектурных сооружения. Левая палата — розово-лиловая (цвета плаща старца) с зелеными колоннами и кровлями, с голубыми световыми переливами на розовых стенах. Правая палата — зеленая с голубыми колонками, розовым навесом и коричневыми (с ассистом) кровлями. Проем палаты за Богоматерью выглядит черным, но, кажется, был темно-зеленым. Вверху между палатами — голубой сегмент неба. Поэем светло-зеленый. Лики написаны общим тоном светлой охры, с подрумянкой и белилами.

Надпись на черном проеме около фигуры Богоматери красные, возможно — поздние (если первоначальные утрачены):

МР
IC XC

Л. 172 об. Прощание Христа с учениками.

Размер листа 31,5 × 25,0.

Сохранность. При обрезке листов рукописи миниатюра оказалась срезанной у левого края, так что сильно пострадали фигуры апостолов левой группы. Потертости красочного слоя, пятна. **Описание.** Справа, на фоне темно-зеленого проема, под аркой высокого узкого здания, стоит Христос, простирая вперед правую руку с благословляющим жестом. В левой руке он держит свиток. Взгляд Христа направлен к группе апостолов, представленных в левой части композиции. Они слегка склоняются перед Христом. Хорошо видны жесты двух апостолов на первом плане, чьи фигуры не скрыты другими изображениями: левая рука приложена к груди, а правая простерта вперед, так что поза напоминает жест адорации, приятия благодати, причащения.

Ближе всех к Христу стоит апостол Петр. За ним, судя по прическе, изображены Андрей (но, может быть, и Матфей) и старец — скорее всего, Иоанн. Далее следуют апостолы Павел (на первом плане) и Лука (с гумеционом). Вслед за ними хорошо различимы средовек с относительно длинной бородой (возможно, Иаков или Варфоломей) и Марк. Группу замыкает молодой апостол — Фома или Филипп. На втором плане видны головы еще четверых апостолов.

Христос одет в светло-коричневый хитон с тонким золотым ассистом и в ярко-синий (лазуритового оттенка) гиматий. Петр и Павел — в синих хитонах. Гиматий Павла светло-коричневый, Петра — еще более светлый, покрытый голубыми лессировками. На плечах обоих верхних апостолов золотые клявы. Выделяются своей яркостью одежды Матфея (или Андрея): желтый хитон и изумрудно-зеленый гиматий.

Здание за Христом зеленое; в теневых частях краски положена более густым слоем. Проем темно-зеленый. Капители, базы колонн и кровля коричневые с золотым ассистом. Крест на кровле золотой.

Лики, руки и ноги написаны по ровному слою светлой охры, с прозрачными притенениями, подрумянкой и очень прозрачными белыми высветлениями. Волосы старцев исполнены сильно разбеленной охрой и белилами, а волосы средовека и юных апостолов — коричневой и черной красками с высветлениями. Нимб Христа золотой, апостолы изображены без нимбов.

Надпись по сторонам нимба Христа исполнена золотом, положенным поверх белил, которые видны в осыпях.

IC XC

Иконография.

В искусстве византийского круга, в греческих и славянских памятниках иллюстрации Евангелия апракос, как правило, ограничивались портретами четырех евангелистов, помещавшимися перед четырьмя основными разделами годового круга чтений, от Пасхи до Великого поста¹¹. Именно так украшены, например, знаменитые русские Евангелия апракос: Остромирово 1056–1057 гг. (РНБ, Ф. л. 1.5), Мстиславово 1103–1117 гг. (ГИМ, Син. 1203), Хитрово около 1399 или 1405 г. (РГБ, ф. 304, Троицк. III, № 3/М. 8657), Морозовское (оно же — Евангелие Успенского собора, Гос. Оружейная палата) и многие другие.

¹⁰ См.: *Столъярова*, 2000. № 10. 236–238.

¹¹ Перед началом чтений от Иоанна в неделю Пасхи, перед чтениями в понедельник первой недели по Пятидесятнице, в понедельник двенадцатой недели по Пятидесятнице, в понедельник первой недели по Воздвижению Креста.

Сюжетные композиции в Евангелии апостол встречаются редко и притом в X—XII вв.¹², а не в палеологовский период. Миниаторы Сийского Евангелия представляют собою редкий, если не уникальный мини-цикл иллюстраций апостол. Необычны также выбор сюжетов и иконография обеих сцен.

Оформители греческих и славянских рукописей обычно стремились как-то выделить начало Евангелия апостол — заставкой и инициалом или иллюстрацией. Эти иллюстрации делятся на два типа. К первому типу относятся изображения Сошествия во ад — главного образа праздника Пасхи¹³, а ко второму — изображения Христа, воплотившегося Логоса, что соответствует тексту первой главы Евангелия от Иоанна¹⁴. Первая миниатюра Сийского Евангелия, изображающая воплотившегося Христа, принадлежит ко второму типу. Использование композиции «Поклонение волхвов» в качестве выходной миниатюры апостол является редкостью для рукописей византийского круга: другие подобные примеры нам неизвестны¹⁵. «Поклонение волхвов» в качестве отдельной композиции (что весьма часто встречается в западноевропейском искусстве¹⁶) не характерно и для других видов искусства византийского круга: здесь, как правило, эта сцена входит в состав повествовательных циклов, связанных с Рождеством Христовым, и в состав иллюстраций Акафиста Богоматери¹⁷.

¹² Об иллюстрированных апостолах см. *Dolezal*, 1996/1; *Dolezal*, 1996/2. См. также несколько работ К. Вайцмана *Weitzmann*, 1950 (периздан: *Weitzmann*, 1971/2, P. 247–270); *Weitzmann*, 1954; *Weitzmann*, 1971/1; *Weitzmann*, 1980. Основные византийские апостолах X—XII вв. с иллюстрированными циклами: 1. Монастырь, Иована Богослова на Патмосе, cod. 70, юница IX — начала X в. (*Weitzmann*, 1935. Abb. 440–447, *Mauriki*, *Serexeno*, 1988. P. 282–284. Fig. 4–10); 2. Трлелуцкое Евангелие в. в. РМБ, гр. 21 (*Улазович*, 1977. Табл. 4–9); *Christov*, 1994); 3. Скевофилакон Лавры Св. Афанасия на Афоне (*Pelekanidis*, *Christou*, *Mavropoulou-Tsioumi*, *Kadas*, 1973. Vol. 1. Fig. 18–8); 4. Монастырь Дионисию на Афоне, cod. 587 м (*Pelekanidis*, *Christou*, *Mavropoulou-Tsioumi*, *Kadas*, 1973. Vol. 1. Fig. 169–277, *Dolezal*, 1996/1, P. 23–60); 5. Нью-Йорк, Библиотека Пирланда Моргана, cod. M.639, юница XI в. (*Weitzmann*, 1954. P. 358–373); 6. Ватиканская библиотека, гр. 1156 (*Библотека Apostolica*, 1992. Cat. 22); 7. Венция, Сан-Джованни деи Бречи, cod. 2, XI в.; 8. Монастырь Иврон на Афоне, cod. 1, XI или XII в. (*Pelekanidis*, *Christou*, *Mavropoulou-Tsioumi*, *Kadas*, 1975. Vol. 2. Fig. 1–6); 9. Монастырь Св. Пантолеимона на Афоне, cod. 2, XII в. (*Ibidem*, Fig. 272–295).

¹³ Например, миниатюры Евангелия от скевофилакона Лавры Св. Афанасия на Афоне; Евангелия в монастыре Дионисию на Афоне (cod. 587 м), Евангелия IX в. в том же монастыре (cod. 13) с редкой композицией выходной миниатюры, подражающей крышке оклада нарпестрого Евангелия с «Сошествием во ад» в центре и четырьмя евангелистами по углам (*Pelekanidis*, *Christou*, *Mavropoulou-Tsioumi*, *Kadas*, 1973. Vol. 1. Fig. 38).

¹⁴ Изображение Христа в рост, с шестью медальонами по сторонам (Богоматери и Иоанн Предтеча, четыре евангелиста) в Евангелии X в. в Лавре Св. Афанасия на Афоне (cod. A. 92, л. 1 об.; см.: *Pelekanidis*, *Christou*, *Mavropoulou-Tsioumi*, *Kadas*, *Katsarou*, 1979. Vol. 3. Fig. 46); изображение Преподобного на престоле в окружении портретов евангелистов и их символов, с четырьмя евангелистами, и Евангелие Афинской национальной библиотеки второй половины XI в. (cod. 2465 л. 1 см.: *Maraou*, *Chazinikolou*, *Toufexi*, *Paschou*, 1978. Vol. 1. Cat. 34 Fig. 314); Евангелие начала XII в. в той же библиотеке (cod. 68) с погрудным изображением Христа в центре соответствующей заставки и др. 2 (*Ibidem*, Fig. 469); Евангелие второй половины XIII в. в той же библиотеке (cod. 133), где в заставке на л. 1 вверху помещен трансфигурный Деисус, а внизу — Етимасия с двумя архангелами (*Maraou*, *Chazinikolou*, *Toufexi*, *Paschou*, 1985. Vol. 2. Cat. 3 Fig. 28).

¹⁵ Неточность сюжета миниатюры отмечена и Г.И. Вазорским (см.: *Вазорский*, 1980/1. С. 70).

¹⁶ *Vezin*, 1950; *Weis*, 1968. Sp. 539–549; *insbes*. 542–543.

¹⁷ «Поклонение волхвов» включено в ряд фресковых циклов XIV в., иллюстрирующих Акафист: эта сцена сохранилась в церкви Св. Николая Орфаноса в Фессалониках, а в храме Пантолеимона в Дельфах. Богоматери в Матроне, Св. Димитрия в Марковом монастыре (см.: *Paisold*, 1989. Abb. 3, 5, 35, 58 а, б, 92). Она включена и в болгарскую Псалтирь Томича XIV в. (ГИМ, Муз. 2757, л. 286 об.; см.: *Шенкина*,

В миниатюре Сийского Евангелия волхвы представлены склонившимися, но не колелокрещенными, с непокрытыми головами (без венцов или шапочек). Так же они изображены на иконе «Рождество Христово» начала XV в. в Музее «Московский Кремль», причем сходство с миниатюрой Сийского Евангелия подкрепляется широкой каймой на подолах одежд. Тексты, лежащие в основе композиции «Поклонение волхвов», связаны с историей Рождества Христова и с различными символическими толкованиями этого сюжета. Основным источником иконографии является текст Мф II, 11. Волхвы, «...вошедши в дом, увидели Младенца с Мариею, Матерью Его, и падали, поклонились Ему, и, открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну»¹⁸. Об этом событии рассказывают и апокрифические источники: Протоевангелие Иакова и так называемое Евангелие Псевдо-Матфея¹⁹. Прообразом Поклонения волхвов содержится в Псалтири: «Цари Фарсиса и островов поднесут ему дань; цари Аравии и Савы поднесут дары» (Пс. LXXI, 10), и в Книге пророка Исайя: «И придут народы к свету твоему, и цари — к восходящему над тобою сиянию» (Ис. LX, 3). В Акафисте Богоматери изображение Поклонения волхвов иллюстрирует икос 5: «Видела отроци халдейсти на руку Девичи создаваемаго ружама человека...». В богослужении событие связывается с циклом служб на Рождество Христово. Между тем в Сийском Евангелии «Поклонение волхвов» помещено на одном развороте с текстом четки на Пасху (Ин. I, 1–14) и связано с темой Воплощения Логоса и Христа-Света. Вторая миниатюра — «Прощание Христа с учениками» — также представляет собой большую редкость. Начало «Двенадцати Евангелий», чтений в Страстной Четверг (Ин. XIII, 31 и след.) иллюстрировалось относительно редко и по другому принципу. В известных нам примерах акцентирована тема Страстей и изображены начальные эпизоды Страстного цикла. Так, в Евангелии конца XI в. в афонском монастыре Дионисию (cod. 587 м, л. 66) помещена большая заставка, обрамляющая миниатюру «Моление в Гефсиманском саду»²⁰, а в Евангелии начала XII в. в Афинской национальной библиотеке (cod. 68, л. 123) — также большая заставка с композицией «Предательство Иуды»²⁰. Тем не менее в обоих случаях на тех же листах, в инициалах, дополненных маленькими маргинальными изображениями, присутствуют и сцены прощания и бесед Христа с апостолами. Вряд ли можно сомневаться в том, что иконографической основой миниатюры Сийского Евангелия являются подобные византийские композиции. Однако в московской рукописи этот сюжет получил повышенное значение: из разряда маргинальных он перешел в число основных. Вероятно, между произведениями комининовского периода и московской рукописью существовали какие-то промежуточные звенья, например, редкий вариант византийской миниатюры XIII—XIV вв. в Мнине Г.И. Вазорнова о том, что миниатюра изображает отослание апостолов на проповедь, а не прощание Христа с учениками²¹, представляется

1963. Табл. 56; *Джурново*, 1990. Т. 2. Л. 286 об.), а также в две иконы Акафиста в Музее «Московский Кремль»: третья четверти XIV в. в Успенском соборе (Византизм. Балханы, Русь, 1991. Кат. 36) и начала XV в. в фондах (Том же Кат. 70).

²⁰ *Vezin*, 1950. P. 17–23.

²¹ *Pelekanidis*, *Christou*, *Mavropoulou-Tsioumi*, *Kadas*, 1973. Vol. 1. Fig. 226; *Dolezal*, 1996/1, Fig. 13 (р. 42).

²² *Maraou*, *Chazinikolou*, *Toufexi*, *Paschou*, 1978. Vol. 1. Fig. 476.

²³ *Вазорский*, 1980/1. С. 71.

ошибочным, поскольку не подтверждается текстами, которые предшествуют композиции и следуют за ней²². Об иконографии и символике миниатюр см. также с. 104–107. *Датировка и атрибуция* Время и место создания рукописи — Москва, 1340 г — определяются записью в Послесловии. Следует подчеркнуть, что миниатюры бесспорно современные рукописи и изначально располагались перед Пасхальными чтениями и перед чтениями Страстного Четверга.

Литература²³

Барсуков, 1878. С. 184–198; Срезневский, 1880. С. 145–148; Стров, 1882. С. 1. Примеч. 1 (текст А. Ф. Бычкова); *Викторов*, 1890. С. 68–69. № 1; *Волков*, 1897. С. 36 (№ 51 по указателю); *Бугославский*, 1902. № 23. С. 820–827, № 24. С. 844–863; *Бугославский*, 1904/1. С. 539–549; *Бугославский*, 1902/2. С. 1–34; *Лихачев*, 1906. С. 2. Табл. 362; *Лихачев*, 1907. Илл. 21; *Успенский*, 1910. Т. 1. С. 307–311. Табл. 70; *Щепкин*, 1910. С. 227; *Никольский*, 1913. С. 45; *Щепкин*, 1913. С. 294–296; *Никольский*, 1915. Т. 1. С. 55. Илл. с. 56; *Араиофф*, 1926. S. 246. Abb. 14; *Жидков*, 1928. С. 116–124; *Некрасов*, 1937. С. 195, 214. Рис. 37; *Тихомиров*, 1947. С. 187; *Саврин*, 1950. С. 63, 64; *Лазарев*, 1955. С. 72, 73; *Тихомиров*, 1957. С. 241; Исторический очерк, 1958. С. 54, 157, 171. Рис. 36, 37; *Саврин*, 1964. С. 22, 25, 83, 84. Илл. с. 197; *Мещерский*, 1967. С. 137–139; *Мещерский*, 1969. С. 93–103; *Вздорнов*, 1970/1. С. 273; *Лазарев*, 1971/2. С. 7. Табл. 2; *Вздорнов*, 1972/2. С. 140–155; *Плугин*, 1974. С. 101; *Ророва*, 1975. P. 66, 68, 70. Fig. 37; *Бубнов*, *Лихачева*, *Покровская*, 1976. С. 78–82. Илл. 31; *Николаева*, 1976/1. С. 126. Илл. 42; *Вздорнов*, 1980/1. Кат. 29; *Попова*, 1983. С. 40, 42. Илл. с. 34; *Каштанов*, *Столярова*, 1995. С. 3–48; *Столярова*, 1998. № 34. С. 332–337; *Столярова*, 2000. №№ 236–239. С. 236–258; Сводный каталог, 2002. Кат. 119, 120.

31. Евангелие апрокс («Оршанское Евангелие») (С. 123, 124. Илл. с. 122, 124. Табл. 63, 64, 65).

Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского, Институт рукописей, инв. ДА 555 п. *Рукопись: вторая половина XIII в. Ростов.* *Миниатюры: вторая четверть XIV в. Ростов (?)*.

Происхождение Рукопись обнаружена в 1812 г. среди предметов, брошенных оккупантами-французами при бегстве из монастыря города Орши в Белоруссии (отсюда название «Оршанское»). Находилась у частных владельцев; последний из них, И.С. Меленевский, до 1 декабря 1874 г. передал рукопись в музей при Киевской Духовной академии. Затем она хранилась в Отделе письма и печати Киево-Печерской лавры, откуда была передана в Национальную библиотеку Украины. Поскольку наибольшее количество перемещений рукописей из одной исторической области в другую (если не считать их передачи в качестве вкладов и дарений) относится к первой четверти XVII в., ко временам Смуты и польско-литовской интервенции, можно предположить, что Оршанское Евангелие именно тогда оказалось в западнорусских землях.

Датировка и атрибуция Рукописи обоснована О.А. Князевской¹, отрицавшей идентичность почерка кодекса с почерком одного из писцов ростовского Спасского Евангелия середины XIII в. (Ярославский музей-заповедник, инв. 15690⁹). В силу этого сходства Оршанское Евангелие вряд ли может быть отнесено к концу XIII в. Скорее всего, рукопись создана в третьей четверти XIII в.

Краткое описание рукописи Пергамен, 1^о, 142 л. Размер листа примерно 26,2 × 19,4. Устав, в 2 столбца, по 28 строк в столбце. Размер поля письма 21,2 × 15,5. Сохранились 2 миниатюры, 2 заставки, большое количество инициалов.

Переплет, видимо, поздний (возможно, XVII в.). Сохранилась только нижняя крышка (расколота по вертикали), деревянная, ничем не обтянута. На ее наружной стороне — три металлических (медных) полусферы, как бы жуковины (четвертая утрачена), на которые опирается книга, положенная на стол.

Записи, пометы На бумажном листе, наклеенном на внутреннюю сторону нижней крышки переплета: 1) коричневыми чернилами, почерком XVIII в.: «ЩВЕЛ»; 2) черными чернилами: «В сей пергамина рукописи 142 перенумерованных листа. Пагинация внизу листов. Секретарь Церковно-археологического общества Н. Петров. 1 декабря 1874 года»; 3) синими чернилами помета хранителя Лаврского музея И. Попова 30 августа 1924 г., о том, что в рукописи 142 листа, включая 2 миниатюры (видимо, как раз в это время миниатюры были вынуты из рукописи); 4) красными чернилами инв. № 19267. На обороте миниатюры с Матфеем — фиолетовая печать «Киев Лаврский музей» и чернильная помета «№ 15».

Сохранность Рукопись обрезана с трех сторон, видимо, при изготовлении существующего переплета. Вероятно, тогда же тетради были заново перешиты, а в пергамене сделаны грубые

²² Верное определение сюжета миниатюры было обосновано О.И. Подобедовой.

²³ Библиография приводится в сокращении. Полную библиографию рукописи см.: *Вздорнов*, 1980/1. Кат. 29; *Столярова*, 2000. С. 238, 239.

¹ О рукописи см.: Сводный каталог, 1984. № 342.

² Там же. № 199.

треугольные прорези. Переплетные шнуры, прикрепленные к нижней крышке переплета, обклеены кусочками бумаги из какой-то старопечатной книги. Утрачены первые 3 тетради (видимо, вместе с миниатюрой, изображавшей Иоанна Богослова), а также конец рукописи (значительная часть Месяцеслова и соответствующих заключительных листов апракоса). Исчез лист, находившийся между лл. 61 и 62, а также лист с миниатюрой, изображавшей евангелиста Марка, между лл. 81 и 82. Лист с изображением евангелиста Матфея, неправильно пронумерованный как л. 123, должен был находиться перед теперешним л. 1. Оба сохранившихся листа с миниатюрами (лл. 43 и 123) вынуты из рукописи и хранятся в отдельной папке.

Состав рукописи. Сохранившаяся часть рукописи должна начинаться с нынешнего л. 123. На нем — текст чтений из Евангелия от Иоанна (Ин. VIII, 12) «Его прежде и разумеешь кто творить. Отвещаша и рекоша ему: ... да и ты от Галилея еси, испытан и виждь, яко от Галилея пророк не приходит. Паки же рече им Иисус глаголя: аз есмь свет миру. ходи по мне, не имать ходити во тме, но имать живот вечныи» (завершение первого раздела апракоса). Л. 123 об. — миниатюра «Евангелист Матфей»; л. 1 — чтения от понедельника по Пятидесятнице («В понедельник Н ъя не(д) от Матфея»; начинаются текстом: «Рече Господь блгодете и не родите единого от малых сих...», Мф. XVIII, 10) с небольшой заставкой; раздел кончается словами: «О жено, велика есть вера твоа, буди тебе яко хошеши. И исцеледи ея в три час»; л. 42 — чистый; л. 42 об. — миниатюра с изображением Луки; л. 43 — чтения от понедельника первой недели по Воздвижению («В поне(д) А не(д) Евг от Луки»; начинаются текстом: «В оно время Ирод четея рождоуставл...»), с заглавием в виде пустотелых букв; л. 81 — чтения в понедельник Мясопустной недели («В понед Мя(с)поустн нед от Марка»; начинаются текстом: «В оно время приближашеся Иисус в Иерусалим...»); л. 124 — начало Месяцеслова, с заглавием в виде пустотелых букв. Заметим, что разделы апракоса — иные, чем в XV в. **Тетради.** Структура дошедших до нас 19 тетрадей сохранилась. В начале двух из них (лл. 77 и 92) остались необрезанными древние пометы с номерами тетрадей 14 и 16, из чего следует, что перед нынешней тетрадью I была еще три тетради. Почти все тетради — 8-листные. Изменение количества листов в тетрадях связано только с границами разделов и миниатюрами. Так, нынешняя тетрадь I была 6-листной (л. 123 с Матфеем и лл. 1—5); тетрадь 6 (лл. 38—45, в том числе миниатюра с Лукой на л. 42) — видимо, 9-листной Тетрадь II (лл. 77—83), где находилась утраченная миниатюра с Марком, была обычной, 8-листной Тетрадь 16 (лл. 116—122) — 7-листная, поскольку Месяцеслов, начинающийся сразу за ней (современный л. 124) хотели начать с новой тетради. От тетради 19 (лл. 140—142) осталось только три листа.

Декор.

Весь декор исполнен киноварным контуром, причем формы орнамента (ленты, растения и животные) остались незакрашенными, в цвет пергамента, а фоны залиты киноварью.

Заставки. Сохранились только 2 заставки, обе узкие — шириной в один столбец. Начало рукописи, где должна быть наиболее роскошная заставка перед пасхальными чтениями, утрачено, как и начало чтений при исчезнувшей миниатюре с Марком. Заставка на современном л. 1, на одном развороте с миниатюрой

«Евангелист Матфей» — П-образная, растянутая в ширину. В ее внутренней части помещено киноварное заглавие. Орнамент состоит из переплетающихся лент, стеблей, лепестков, бутонов и четырех звериных голов (двух птичьих и двух змеиных или волчьих), которые кусают стебли. Заставка на л. 2 перед началом чтений в мясопустную неделю тоже П-образная, очень плоская, с растительным орнаментом в виде изгибающихся стеблей и завитков; над центром вверху — крестик. **Инициалы.** Количество больших инициалов не подсчитано. Они крупные, высотой в 6—7 строк, частично «вдвинутые» в строки текста. Часть больших инициалов образована плетеной или растительными мотивами. Однако значительную долю составляют тератологические инициалы. Их особенность: сравнительно небольшое количество плетений, легкая читаемость «сюжета», повторение одного и того же «сюжета» в нескольких инициалах на разных страницах.

Примеры тератологических инициалов (все они — «В» или «Р»): л. 1 — птица в плетении; л. 40 об. (то же — лл. 63 об., 79) — собака на задних лапах, кусающая цветок; л. 50 об. — птица с человеческой головой («в шляпке»); л. 56 об. — получеловек — полуптица, копьем поражающий змея; л. 64 — рука, возникающая из плетения, держит за хвост рыбу; л. 82 — хищная птица кусает цветок; л. 88 об. — хищная птица с огромными когтистыми лапами кусает цветок; л. 104 об. — хищная птица с летушиным хохолком, в плетении, кусает цветок.

Заклятия. При отсутствии заставок заглавия больших разделов исполнены крупными (прописными) пустотелыми буквами, а под заставками и перед менее значительными разделами — жирной киноварью, строчными буквами.

Миниатюры

Л. 123 об. Евангелист Матфей.

Размер 19,6 × 15,0.

Описание. Композиция без обрамления. Евангелист, обращенный вправо, сидит на широком золотом табурете, поставив ноги на золотое подножие. Правой рукой он придерживает развернутый свиток без текста, со строчками в виде широких желтых линий. В левой руке евангелист держит калам, которым прикасается к свитку. Матфей одет в необычный — золотой — хитон с вишневыми контурами складок (положены поверх золота). Гитатий темно-зеленый с густо-зелеными контурами-теньями и белыми линиями, широкими и мало ритмичными. Проблема, видимо, прикрыты какими-то лессировками теплого оттенка.

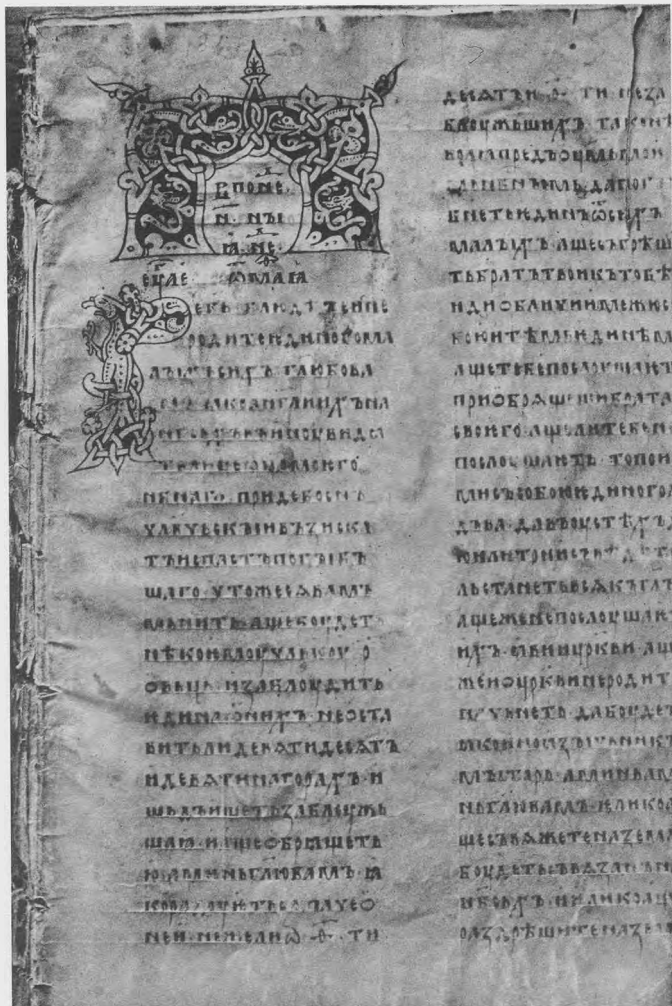
Перед евангелистом стоит невысокий зеленый столик-шкафчик; на нем высокий золотой пюпитр с раскрытой книгой или с подставкой для раскрытой книги. На столике стоят также чернильница и прямоугольный ящичек с двумя отделениями для синей и красной красок, причем из каждого вместилища торчит палочка или кисть.

Архитектурный фон образован слева двумя цилиндрическими башнями — лиловой и зеленой, под зелеными куполами, а справа — невысокой желтой стеной с красным карнизом, по которому белыми проведены волнистый орнамент.

Лик исполнен светлой розовой охрой с подрумянкой, растертыми беллами и отрывистыми контурами, акцентирующими черты. Волосы и борода написаны беллами и серо-голубой краской.



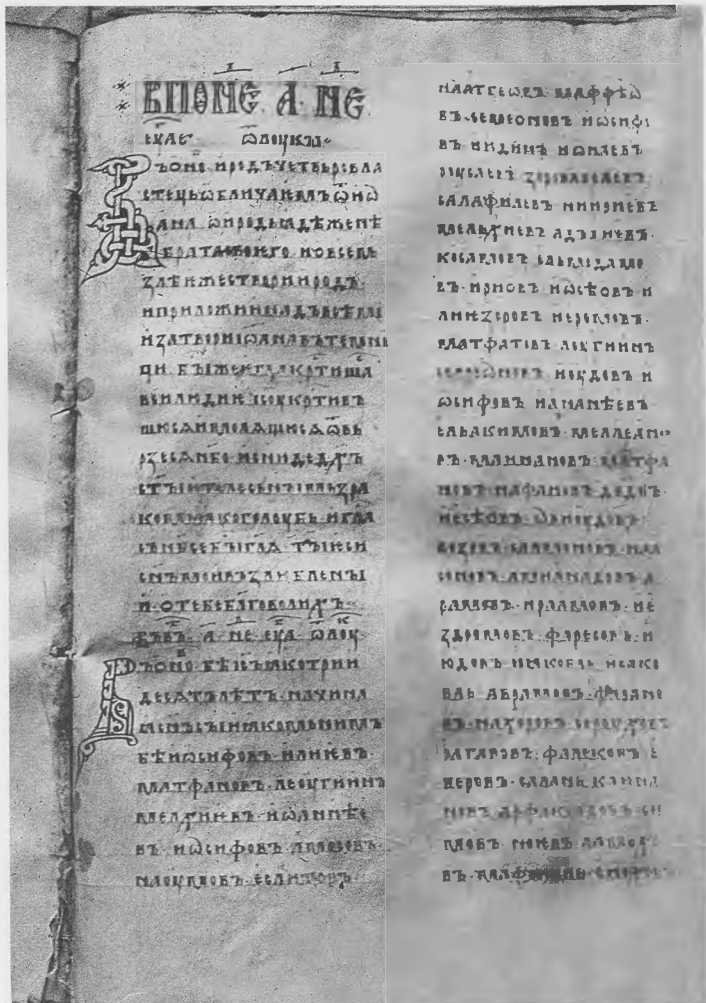
Кат. № 31. Оршанское Евангелие. Л. 123 об. (бывший л. 1 об.). Евангелист Матфей



Кат. № 31. Оршанское Евангелие. Л. 1. Начало чтений в понедельник по Пятидесятнице



Кат. № 31. Оршанское Евангелие. Л. 42 об. Евангелист Лука



Кат. № 31. Оршанское Евангелие. Л. 43. Начало чтений в понедельник первой недели Нового года

Позем зеленый с красной мраморировкой. Нимб золотой с широкой черной обводкой. Фон — незакрашенный пергамен. В осыпи золота хитона на плече видны желтые линии подготавливаемого рисунка складок, а в осыпи на руке — розовые линии. Надписей две. Обе исполнены красной краской, пером (а не кистью). Вверху листа надпись, сделанная, вероятно, для обозначения будущего изображения:

✠
МА

Над нимбом надпись чуть более подробная:

✠
МАИ

Л. 42 Евангелист Лука.

Размер 21,0 × 15,0.

Описание. Евангелист, изображенный с очень крупной фигурой, сидит на широком светло-коричневом табурете с золотым окаймлением. На коленях Лука держит развернутый свиток с желтыми горизонталями строчек, но без текста. Он прикасается к поверхности свитка правой рукой с каламом, а левую руку продвигает под свиток, придерживая его за верхний край. Ноги с обнаженными ступнями поставлены на желтое подножие. Евангелист одет в зеленый хитон и лиловый гиматий, на котором лежат темно-лиловые тени, а также высветление и пробега в два тона.

На низком зеленом столике-шкафчике — золотой пюпитр, как на миниатюре с Матфеем, чернильница и ящик с красками. Архитектурный фон, слева зеленая прямоугольная башня с красным вельюмом и золотым кувшином на крыше; справа — невысокая желтая стена с красным карнизом, на котором просираны белильный волнообразный орнамент. В башне имеется проем, а по его сторонам — намет на колонки с капителями в виде трех бусинок.

Позем зеленый.

Лик, как и у Матфея, исполнен по розовому основному тону при помощи энергичных белильных пятен и мазков, с коричневыми и желтыми тенями, с черными и красноватыми обводками. Губы Луки красные. Волосы написаны красными штрихами по темно-коричневому основному тону, с широкими черными обводками.

Нимб золотой с широкой черной обводкой.

Надпись вверху пером, красной краской:

✠
ЛОУ

Иконография.

Изобразительная схема миниатюр с энергичными позами и жестами евангелистов, свободными поворотами фигур в целом соответствует нормам искусства XIV в. Именно в византийских миниатюрах XIV в. получает распространение своеобразный тип «леворукого евангелиста», т. е. пишущего левой рукой³. Характерна и редкая прическа евангелиста Луки: пряди у висков зачесаны вверх, а боковые спадают у висков. Очень похожая прическа — у Луки в известном византийском Евангелии второй четверти — середины XIV в. в Венской Национальной библиотеке (cod. theol. gr. 300, л. 88 об.)⁴.

Евангелист Матфей как первый из авторов трех синоптических Евангелий и потому более значительный, чем Лука, изображен с большей роскошью — в золотом хитоне и с золотой мебелью. **Датировка и атрибуция.**

Рукописи Оршанского Евангелия и его миниатюры считались одновременными, датировались периодом от XII до XIV в. и обычно связывались с западнорусскими землями. Ростовское происхождение Оршанского Евангелия, доказанное О. А. Князевской на основании ряда кодикологических признаков, косвенно подтверждается наличием в его Месяцеслове праздника Обретения мощей св. Леонтия Ростовского (л. 137 об., под 23 мая)⁵.

Дополнительные аргументы для датировки и атрибуции рукописи дает орнамент. Инициалы Оршанского Евангелия очень похожи на инициалы ростовского Спасского Евангелия середины XIII в.⁶ Так, инициалы растительного типа содержат такой же цветок в петлях букв «в» и «р», как и инициалы Спасского Евангелия в виде крупного цветка, вписанного в петлю (ср. лл. 70, 124). Очень похожи и тератологические мотивы обеих рукописей. Правда, для Оршанского Евангелия, как более позднего памятника, характерен чуть более развитый стиль тератологии и более острые очертания. В отличие от Спасского Евангелия, его орнамент не имеет дополнительной синей и зеленой раскраски, а исполнен только красной краской. Тератология Оршанского Евангелия находится приблизительно на том же уровне развития, что и тератологический декор Маттигорского Паремейника 1271 г. (РНБ, Q п. 13) и новгородского Симеоновского Евангелия 1270 г. (РГБ, Рум. 105)⁷. Миниатюры Оршанского Евангелия обычно рассматривались как памятник западно-русского искусства — полочко-смоленского или галицко-волынского (*Некрасов, 1929; Некрасов, 1937; Шмагун, 1984; Шмагун, 1987; Запалко, 1995; Smorag Różycka, 1999*)⁸. Однако О. С. Попова вслед за А. И. Некрасовым указала на близость миниатюр к стилю ряда новгородских произведений второй четверти — середины XIV в. (*Попова, 1974; Попова, 1980; [Порова], 1984*). В. Г. Пуцко (*Пуцко, 1998; Пуцко, 2000*) по-прежнему рассматривает изображение евангелистов как одно целое с рукописью, но уже в кругу ростовских произведений XIII в. (с новой датировкой рукописи).

Листы с миниатюрами Оршанского Евангелия не вставные и принадлежат к основному тетрадам рукописи. На обороте миниатюры с Матфеем находится окончание одного из чтений (Ин. VIII, 12; о Христе—Свете), написанное почерком самой рукописи. Однако изображения созданы позже, чем сама рукопись, и бесспорно принадлежат к палеологовскому периоду истории живописи византийского круга. Миниатюры с точки зрения стилистического этапа составляют аналогию новгородским памятникам второй четверти XIV в. (иконы, миниатюры, золотая наводка). В связи с вопросом о месте их создания следует подчеркнуть, что они не имеют отношения к художественной культуре западнорусских земель. В отличие от произведений западнорусского искусства XIV в., в которых, как, например, в миниатюрах

³ Лосева, 2001 С. 106, 107.

⁴ Воспроизведение см.: *Византизм, 1980/1*, Кат. 9.

⁵ *Лазарев, 1947/1*. Табл. 37 6-г., *Попова, 1962*. Илл. 8—18.

⁶ Более подробный перечень исследователей см.: *Запалко, 1995*. С. 235.

⁷ *Spatharakis, 1988*. Inesbond. S. 8—18.

⁸ *Buberl, Gerstinger, 1938*. Kal. 14. Taf. XXXI-2; *Попова, 1980*. Илл. с. 194.



Л. 50 об. Инициал «В»



Л. 56 об. Инициал «В»



Л. 63 об. Инициал «Р»



Л. 64 Инициал «В»



Л. 70. Инициал «В»



Л. 88 об. Инициал «В»



Л. 104 об. Инициал «В»

Лаврышевского Евангелия (Краков, Библиотека Чарторийских, cod. 2097 IV guski)⁹, в той или иной мере видно воздействие западноевропейского искусства романского и готического периодов, в миниатюрах Оршанского Евангелия таких особенностей не наблюдается.

Миниатюры имеют сходство с клеймами иконы «Св. Никола Чудотворец, с житием» (кат. № 20) около середины XIV в. (собрание В. А. Логвиненко), которая по стилистическим признакам может быть определена как памятник Северо-Восточной Руси (возможно, ростовский). В миниатюрах и клеймах иконы совпадают трактовка архитектурных фонов (особенно в цвете — голубоватые разделки на пурпурно-лиловых постройках); форма здания в клейме с темницей (клеймо 7) и в миниатюре с Лукой. Горизонтальная драпировка в нижней части гиматия Матфея находит некоторую аналогию в рисунке одежды царя Константина в клейме 8 иконы «Св. Никола Чудотворец, с житием» (кат. № 20). Если миниатюры Оршанского Евангелия еще довольно близки к своему византийскому прототипу, то в иконе палеологовский стиль уже практически не ощущается, так как он растворился в местной традиции.

Гребенчатые блики на одеждах Луки похожи на такие же блики на упомянутой житийной иконе св. Николы и на иконе «Покров» конца XIV в. из суздальского Покровского монастыря (ГТГ)¹⁰.

Литература

Некрасов, 1929 С. 191, 216; Некрасов, 1937 С. 189. Рис. 129 (с. 192); Попова, 1974 С. 96; Попова, 1980 С. 211. Илл. с. 206; Попова, 1983 С. 44; [Ророва], 1984 Кат. 23; Сводный каталог, 1984. № 392 (с подробной библиографией самой рукописи); Шматау, 1984 С. 10—19; Шматау, 1987 С. 95, 97. Илл. 38, 40, 41, 43; Запаско, 1995. № 37 (с библиографией по художественному оформлению рукописи); Пуцко, 1998 С. 78; Smorag Rozycka, 1999 S. 100, 101. III. 81, 82; Пуцко, 2000 С. 82, 83.

⁹ Smorag Rozycka, 1999

¹⁰ Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1995 Кат. 48.

SUMMARY

Engelina Smirnova

ICONS OF NORTHEASTERN RUS'

MID-THIRTEENTH TO MID-FOURTEENTH CENTURY

This book continues the Centres of Mediaeval Russian Art series, the first volume of which came out in 1976 (for a list of volumes already published see *p.* 5). The aim of the series, founded by Olga Podobedova, is to register all the accessible works of a particular art centre or region belonging to a certain period of the Russian Middle Ages, to produce a detailed catalogue of these works with a commentary, and thus to clarify the phenomenon as a whole, its sources and traditions, uniqueness and connections, and establish its place in the history of Russian culture and the culture of the countries of the Orthodox world. The volumes comprising this series differ from essays of the history of art type by examining the maximum number of available icons, rather than focusing on well-known individual specimens. As a result it has been possible to obtain a completely new idea of the art of a particular centre, for example, the icon painting of Novgorod and Tver, or the miniatures in Novgorodian manuscripts, and occasionally to uncover new, previously unknown, artistic phenomena.

The book on icons of Northeastern Rus' deals with a period in Russian art history that is almost totally unstudied. For a long time the accepted view was that after Russia's defeat by the armies of the Tartar Khan Batu and the wave of Tartar invasions in the 1230s and 1240s life in the Russian principalities was all but extinguished for a long time, with the exception of Novgorod and Pskov, where it barely survived. The second half of the 13th and almost the whole of the 14th century were seen by historians of Russian art as a kind of Dark Ages. They took the view that there was a «pre-Mongol» period, followed by a «Novgorodian» one when Novgorod was the only centre of cultural life. Moscow, whose history was well known from written sources, was seen as being entirely dependent on Novgorod in terms of its art. The «Moscow period» in the history of Russian art was thought to cover only the sixteenth and seventeenth centuries. Echoes of these views can be found in the multi-volume «History of Russian Art» edited by Igor Grabar and published from 1913,

but not completed due to the First World War and the Russian revolution. Even in the 1920s and later, which brought the discovery of many new frescoes and particularly icons, the art of Moscow and Novgorod was still seen as not stretching back earlier than the 15th century. This did not explain, of course, what the state of Moscow art was like earlier, in the 14th century. The lands that made up the principality of Moscow in the 14th century, Vladimir, Rostov, Yaroslavl, Ryazan and Murom, were thought to have been completely devastated. 13th- and 14th-century icons from there were regarded as random vestiges of an unknown culture not meriting attention. This position is also reflected in the second «History of Russian Art», the volumes of which relating to Russian mediaeval art were published in the 1950s under the editorship of Igor Grabar and Viktor Lazarev.

Subsequent decades began to throw more light on the state of Moscow art in the second half and last third of the 14th century. The question of Moscow painting in the first half of the 14th century and its sources remained open, however.

The incentive to write this book came, on the one hand, from the continuous discovery of new, previously unknown icons in museum collections and Russia's rapidly developing private collections, and, on the other, the great progress made by Byzantine studies all over the world. Thanks to them it has become clear that, in spite of the conquest of Constantinople by the Latins in 1204 and the existence of the Latin Empire right up to 1261, the 13th century was an exceptionally important period in the culture of the whole Orthodox world. For the Byzantine capital it was a time for turning once more to Hellenic traditions, and for the provinces a period that saw the formation of a simplified, but expressive style with bold, heroic images, laconic compositions and vivid colour, as in the painting of Cyprus. There was an urgent need to reconsider the place of Russian art in the rich artistic culture of this age.

The present volume differs from those already published because the works collected and commented on

here cover a fairly extensive area. This consists, first and foremost, of the ancient principalities located northeast of the main parts of Kievan Russia, beyond the dense forests and the river Oka, with the large but widely scattered towns of Rostov, Vladimir, Ryazan, Murom and others less important and not so old. In addition, it includes the vast territories of the Rostov diocese in the northern regions, i.e., the Vologda and Belozerye lands, and also the Northern Dvina area, where Rostov and Novgorod both had domains.

The catalogue section examines twenty-eight icons. This means that more icons from the period between the mid-13th and mid-14th century have survived on the territory of Northeastern Rus' than have been found from the same period in Novgorod and its lands. To give a fuller picture of the painting of Northeast Russian the book also contains a detailed examination of three illuminated manuscripts from this area (*cat. nos. 29-31*).

The «Introduction. Range of works. Chronological and geographical framework. Historiography and problems» (*pp. 6-16*), describes the aims and objective of the study and its methods, in which an important part is played by combining historical information with an analysis of iconography and style. This chapter also contains a survey of previous studies.

Chapter 1. «The revival of the artistic tradition in the second half of the 13th century. The painting of Rostov» (*pp. 17-61; cat. nos. 1-8*) examines the artistic life of Northeast Russia in the 13th century. The history of the area during that period is divided into two unequal parts. In the first third of the century we have flourishing principalities, the construction of white stone (i.e., limestone) churches with rich relief decoration on the facades, Byzantine and leading Russian masters invited to paint frescoes and icons, and lavishly adorned manuscript books. Famous icons from local churches, for example, «Our Lady of Blachernae» from Yaroslavl and «St. Demetrius Enthroned» from Dmitrov (both in the Tretyakov Gallery in Moscow) combine the Byzantine tradition at its highest level in style and iconography with purely Russian qualities, such as large dimensions, monumental forms, precise silhouettes and deliberately bright colours. There are no works that can be indisputably attributed to the middle of the century, when Russia was devastated by the Tartars. Stone building did not begin to revive until the 1280s and 1290s, followed by wall painting. The only painting to have survived from the second half of the century is in the form of icons (*cat. nos. 1-8*), which were found in various towns, Rostov, Yaroslavl, Kostroma, Kashin and Veliky Ustyug. Most of them are icons that were specially revered and therefore the first to be rescued from church fires and other disasters. Some of them were held to be miracle-working.

In type and iconography icons of the second half of the 13th century from this area are close to Byzantine traditions, with slight local modifications. They include

dedicational icons, i.e., the subject of which is that to which the church is dedicated, such as the «Synaxis of the archangels Michael and Gabriel», *cat. no. 5*, and the «Archangel Michael», *cat. no. 6*. There are also double-sided processional icons (*cat. nos. 1 and 4*). Icons of the Virgin Mary and Child (Our Lady of Tenderness) predominate (*cat. nos. 1, 2, 3, 8*), which partly reflects the popularity of «Our Lady of Vladimir», the Byzantine icon brought to Russia from Constantinople at the beginning of the twelfth century and moved from Kiev to Vladimir in the middle of the century. The icon of «Holy Face» (*cat. no. 7*) is one of the first icons in Russia with this subject, which later became extremely popular. There are also icons with the figures of archangels (*cat. nos. 5, 6*), who were revered as protectors of Christians, intercessors for princes, and leaders of souls into the life hereafter, and also the figures of martyrs who had died for the Christian faith («SS. Eustathius and Thecla», *cat. no. 4*).

Stylistically icons of the second half of the 13th century are simpler compared with specimens of the pre-Mongol period. As a result of the decline in Russo-Byzantine relations, the proportions of the figures in Russian icons changed, as the Hellenic basis of the composition grew weaker, and the classical artistic norms which Russian art had always received through the agency of Byzantium receded into the background. The contours became general and the forms flatter, with a characteristic contrast between the relief of the faces and the completely flat figures. The painting was more schematic and the colour exclusively bright, based on the contrast of broad, intensely painted spots of colour.

The complex, many-sided psychology found in earlier icons was replaced by more straightforward images, full of determination, heroic resolve, devotion to the Christian faith and readiness to defend it (*ills on pp. 38, 39, 48, 49 and others*). The images of this kind were engendered by the circumstances of the age, the historical situation, the need to defend not only their country but also their faith. In some respects, particularly the heroic note, the triumph of Christianity, the representation of martyrs and the courage and strength of all the figures, Russian icons of the second half of the 13th century seem to reproduce similar examples and devices from eleventh-century Byzantine art, for example, the mosaics and particularly the frescoes of the St Sophia Cathedral in Kiev.

Most of the surviving icons from Northeast Russia would seem to come from Rostov (the icons found in Yaroslavl, *nos. 3, 6-8*, were painted in Rostov, because at that time Yaroslavl played a secondary role and did not yet have its own artistic resources). The icon of the «Synaxis of the Archangels Michael and Gabriel» (*cat. no. 5*) was definitely painted in Rostov as well, not in the distant northern town of Ustyug, where it came from, because Ustyug was part of the Rostov bishopric. It is hard to say exactly where «Our Lady of St Theodore's» (*cat. no. 1*) from

Kostroma and «Our Lady of Tenderness (the Passion)» (*cat. no. 2*) from Kashin were painted, but judging by their style they could have been produced in Rostov too.

Rostov icons of the second half of the 13th century bear an aristocratic imprint, an echo of the sumptuous princely court culture that dominated in the area during the pre-Mongol period. Hence the fine appearance of the figures, their rich attire and varied ornament. The round, pink-cheeked faces have a slightly swarthy tinge, their eyes shine and their youth, good health and strength are emphasised. The characteristic colours are a combination of blue, red and yellow, with the use of emerald green.

In the second half of the 13th century, after the devastation wrought by the Tartars, only one of what had been the area's two largest towns, Rostov and Vladimir, continued to lead an active life, namely Rostov, because Vladimir had suffered much more cruelly. Around this time princely power declined in Rostov and the bishop began to play the main role in political and cultural life. The court of the bishop of Rostov obviously had an icon-painting workshop which served the churches and monasteries of this vast area.

Chapter 2. «Painting of the second half and middle of the 14th century. Local centres and the 'new encounter with Byzantium'» (*pp. 62–131; cat. nos. 9–20*), deals with a new period in the area's cultural history. Life in Northeastern Rus' was gradually renewed around this time. Russo-Byzantine ecclesiastical and cultural relations were resumed, old political and cultural centres revived and new ones emerged. The first section in this chapter is entitled «The first third of the 14th century. The renewal of artistic language. The monumental style» (*pp. 64–96, cat. nos. 9–16*). In 1299 Metropolitan Maxim of Russia left Kiev and moved his residence to Vladimir, which stimulated the cultural development of the area and the strengthening of Russo-Byzantine relations. Maxim's successor, Metropolitan Peter (1305–1326) gave preference to another town in Northeastern Rus', the very young Moscow, whose prince succeeded with his help in achieving great political success. At the request of Metropolitan Maxim (or in his memory) the icon of «Our Lady of Maxim» was painted around 1299–1305 and placed by his grave in the Dormition Cathedral in Vladimir (*cat. no. 9*). It may have been painted in Vladimir by an artist from the metropolitan's entourage. The composition reproduces the scheme of a donor's portrait, with the small figure of Maxim praying before the Virgin Mary. At the same time it represents the scene of the ordination, in which the Virgin Mary herself hands Maxim the omophorion, the attribute of the bishop's holy order. This emphasises the political importance of the Russian metropolitan see.

In the first quarter of the 14th century Rostov remained the leading artistic centre in Northeastern Rus'. It was probably here that the St Theodore Gospel (*cat. no. 29*) was produced, in which the first two miniatures seem

to revive the high level and richness of pre-Mongol art. The unusually large figure of Prochorus in the composition with John the Theologian, and also the inscriptions emphasising Prochorus's role as the scribe of the Divine text, suggest that the manuscript was commissioned by Bishop Prochorus of Rostov (d. 1327), who played a considerable role in the political life of Northeast Russia. The icon of the «Ascension of the Prophet Elijah» (*cat. no. 11*) is connected with the Rostov artistic tradition and makes use of the original Russian iconography, with the figure of the Archangel Michael and a circular cloud of fire round the figure of Elijah. A Rostov master may have produced the icon of the «Saviour» (*cat. no. 10*), which repeats the Byzantine representations of Christ Chalkites (a bust on the background of a cross, without the contour of a nimbus). Some of the icons from Rostov's northern provinces (*cat. nos. 12, 13, 14*) have an unusual, very bright carnation (unlike the swarthy rouged faces on the other Rostov icons). This could be a reflection of Byzantine models that reached the north via Rostov or another large centre, Tver. Apart from the icons from Vladimir and Rostov there is one each from Murom (*cat. no. 15*) and Ryazan (*cat. no. 16*).

Northeastern Rus' painting in the first third of the 14th century is characterised by a return to the Byzantine classical tradition, not to the style of the Palaeologue Renaissance widespread in the main Byzantine centres during this period, but to the earlier, monumental «heavy» style of the second half of the 13th century, which probably impressed Russian artists by its majesty.

Section two of this chapter is called «The 1330s to the middle of the 14th century. The local tradition in Russian versions of Palaeologue art» (*pp. 96–131; cat. nos. 17–20*). From the second quarter to the middle of the 14th century Rostov's role in the art of Northeast Russia declined and it became an ordinary, provincial town. Pride of place now went to Moscow, where not only the prince, but also Metropolitan Peter and his successor Metropolitan Theognostus were busily engaged in building and decorating churches. There were at least three groups of artists working in Moscow under Metropolitan Theognostus in the 1340s: Byzantine masters invited by the metropolitan, Russian artists and, finally, Russian apprentices to Byzantine masters. One of the Moscow artists (most likely from a group of Russian apprentices to Byzantine painters) executed the miniatures in the 1340 Sjskoe Gospel (*cat. no. 30*), a sumptuous manuscript commissioned by Prince Ivan Kalita of Moscow for an unknown Church of the Virgin Mary on the Northern Dvina, i.e., in the remote northern region.

It is unfortunately very hard to identify the Moscow works from the few Russian icons of the first half of the 14th century. Among the icons adorning the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin are three that could tentatively be ascribed to Moscow. The difficulty is, however, that it is not known whether any of the original décor survived

the fires, devastation and rebuilding of the cathedral. Most of the really old icons were brought there in the sixteenth century under Tsar Ivan the Terrible. The first of the three icons is the above-mentioned «Saviour» represented by the head and shoulders (*cat. no. 10*), which is very reminiscent of Rostov icons stylistically and may be a Moscow work. The second is the «Trinity» (*cat. no. 17*) with its exceptionally interesting pre-Rublevian iconography, which is evident in spite of the fact that the original painting is completely covered by a renovation in 1700. This icon also reminds one of Rostov works, which suggests that it may have been brought to the Dormition Cathedral from a Rostov monastery or the Trinity Monastery outside Moscow. The painting of the «Trinity» also resembles the art of Novgorod, however, from which several icons were removed to the Moscow Kremlin in the sixteenth century. The third icon is the «Saviour of the Fiery Eye» (*cat. no. 18*), which is a fairly accurate replica of *cat. no. 10* iconographically, but belongs to a later period stylistically (not before the middle of the 14th century) and reminds one of Novgorodian works by the grieving expression on the face.

Rostov icon painting of the second quarter to the middle of the 14th century, in spite of its somewhat primitive nature retains the vividness of certain iconographical variants and expressiveness of style. Cf. «Our Lady of Tenderness» (*cat. no. 19*), «St Nicholas with Scenes from his Life» (*cat. no. 20*), the 14th-century miniatures on blank sheets in the Orshanskoe Gospel, a Rostov manuscript of the second half of the 13th century (*cat. no. 31*).

Chapter 3. «The northern lands of the Rostov bishopric in the 14th century. Icons from the Vologda area and the Dvina. Sources of North Russian art» (pp. 132–

162; *cat. nos. 21–28*) examines an unusual group of icons from the northern territories that belonged to the Rostov bishopric. These icons repeat in a simplified and somewhat modified form the style that emerged in Rostov icon painting as early as the second half of the 13th century, with bright colours, large forms, rouged faces, shining eyes and brave, stalwart expressions. The iconography of many northern icons is of great interest, because the conservative culture of the north preserved ancient and rare versions, which had disappeared in Byzantium (for example, the «Presentation in the Temple» with an architectural background reminiscent of the Temple of the Sepulchre in Jerusalem (*cat. no. 23*) and the «Descent into Hell» with the figures of Old Testament wives (*cat. nos. 26, 27*).

The works examined in the book testify, above all, to the continuity of Russian artistic development in the 13th and 14th centuries and to the absence of a gap between the pre-Mongol period and the second half of the 14th century. Extant works do not provide a full enough picture of the early art of Moscow, although they enable us to characterise the artistic environment in which Moscow icon painting developed, which was to produce such splendid works in the 15th century, in the days of Andrei Rublev and Dionysius. Finally, it must be stressed that the development of Russian painting in the 13th and 14th centuries, for all the importance of its contacts with the artistic world of the «Byzantine Commonwealth», was determined not only by them, but also by its own cultural resources based on a Byzantine foundation and considerable local experience. Unlike the Byzantine impulses, alternately stronger or weaker, it was the national line that ensured the smooth, integrated and united development of this art.

ЛИТЕРАТУРА

(некоторые публикации популярного характера в списке не учтены)

- Абрамович Д.И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916.
- Августин, блаженный.* О Граде Божием // *Августин, блаженный. Творения* / Сост. и подгот. С.И. Еремеев. Т. 1, 2. СПб.; Киев, 1998.
- Аверьянов К.А.* Из истории ростовских «половин» // История и культура Ростовской земли. 1999. Ростов, 2000.
- Айналов Д.В.* Мозаики IV–V вв. СПб., 1895.
- Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV — начала XVI в. Т. 1 / Отв. ред. Б.Д. Греков. М., 1952; Т. 2 / Отв. ред. Л.В. Черепнин. Сост. И.А. Голубцов. М., 1958; Т. 3 / Отв. ред. Л.В. Черепнин. Сост. И.А. Голубцов. М., 1964.
- Акты Холмогорской и Устюжской епархий. Ч. 1 // РИБ. Т. 12. СПб., 1890; Ч. 2 // РИБ. Т. 14. СПб., 1894.
- Алашвили Н.А.* Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V–XI веков. М., 1977.
- Алексеев-Алюрви Ю.В.* Краски старых мастеров. От античности до конца XIX века. М., 2000 (*Алексеев-Алюрви*, 2000/1).
- Алексеев-Алюрви Ю.В.* Красочное сырье и краски, используемые в живописи. Анализ и описание природного минерального и органического сырья, рецепты приготовления красок. М., 2000 (*Алексеев-Алюрви*, 2000/2).
- Алешковский М.Х.* Древнерусские глебоборисовские энколпионы 1071–1150-х гг. // ДРИ. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.
- Алатов М.В.* Фрески храма Успения на Волотовом поле // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР / Под ред. И. Грабаря. М.: Л., 1948.
- Алатов М.В.* Всеобщая история искусства. Т. 3. М., 1955.
- Алатов М.В.* Икона «Сретения» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (к изучению художественного образа в древнерусской живописи) // ТОДРЛ. Т. 14. М.: Л., 1958.
- Алатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 1, 2. М., 1967.
- Алатов М.В.* Андрей Рублев. Около 1370–1430. М., 1972.
- Алатов М.В.* Краски древнерусской иконописи. М., 1974.
- Алатов М.В.* Древнерусская иконопись. М., 1978.
- Амиранашвили Ш.Я.* История грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957.
- Амфилохий, архимандрит.* Описание миниатюр из славянской Псалтири библиотеки А.И. Хлудова // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 3. Вып. 1. М., 1870.
- Ананьева Т.А.* Икона «Богоматерь на престоле», XIII в. // ПКНО. 1975. М., 1976.
- Андреев А.И., Платонов С.Ф.* Новгородская колонизация Севера // Очерки по истории колонизации Севера. Вып. 1. Пг., 1922.
- Анисимов А.[И.]* Гос. Исторический музей. Путеводитель по выставке памятников древнерусской иконописи. М., 1926 (*Анисимов*, 1926/1).
- Анисимов А.И.* Реставрация памятников древнерусской живописи в Ярославле. 1919–1926 [ЦГРМ. Ярославский филиал]. М., 1926 (*Анисимов*, 1926/2).
- Анисимов А.И.* Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. Сб. 2. М., 1928 (переиздано: *Анисимов*, 1983).
- Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сборник статей. М., 1983.
- Аншипов И.В.* Древнерусская архитектура второй половины XIII — первой трети XIV в. Каталог памятников / Ред. В.А. Булкин. СПб., 2000.
- Антонов В.А.* О древнейшей церкви в Рязани при главном алтаре Николо-Высоковского храма Рязань, 1886.
- Антонова В.И.* Памятники живописи Ростова Великого (кандидатская диссертация). М., 1948.
- Антонова В.И.* Московская икона начала XIV в. из Киева и «Повесть о Николе Зарайском» // ТОДРЛ. Т. 13. М.: Л., 1957.
- Антонова В.И.* К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери // ВизВрем. Т. 18. М., 1961.
- Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.
- Антонова В.И.* Заметки о ростово-суздальской школе живописи // Ростово-суздальская школа, 1967.
- Антонова В.И.* Государственная Третьяковская галерея / Города и музеи мира. М., 1968.
- Антонова В.И.* Станковая живопись средневековой России // Триста веков искусства. М., 1976.
- Антонова В.И., Мневa Н.Е.* Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. Т. 1, 2. М., 1963.
- Ардашев В.* Летопись семисотлетнего существования города Устюга Великого // Вологодские губернские ведомости. 1857. № № 34, 36, 39–49. 51, 52. Часть неофициальная.
- Арсений, архимандрит.* Описание Кашинского Дмитровского монастыря Тверской епархии. Тверь, 1901.
- Бадяева Т.А.* Пелена Марии Тверской // Вопросы истории СССР. М., МГУ, 1972.
- [Баженов И.В.]* Сказание о явлении и чудесах Федоровской иконы Богоматери / С предисл. И.В. Баженова // Вестник

- археологии и истории, издаваемый Имп. Археологическим институтом. Вып. 19. СПб., 1909
- Балакин П.П.** Древнерусское искусство Нижнего Новгорода. Статьи. Нижний Новгород, 1999
- Балдин В.И., Манушина Т.Н.** Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV—XIX вв. М., 1996
- Барсов Е.** О воздействии апокрифов на обряд и иконопись // ЖМНП. 1885 Декабрь
- Барсуков Н.** Жизнь и труды П.М. Строева. СПб., 1878
- Барсуков Н.** Источники русской агнографии / Изд. ОЛДП. Вып. 81. СПб., 1882
- Белецкий В.Д., Белецкий С.В.** Изображения Троицы на именных владычных печатях Пскова (к иконографии композиции) // У истоков русской культуры XII—XVII вв. СПб., 1995
- Белов М.И.** Севернорусские жития святых как источник по истории древнего поморского мореплавания // ТОДРЛ. Т. 14. М.; Л., 1958
- Белова Л.Б., Кукушкина М.В.** К истории изучения и реконструкции рукописного собрания Антониново-Сийской библиотеки // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей и редкой книги Библиотеки Академии наук СССР Л., 1978
- Белоцветов Л.** Муромский Богородицкий собор Муром, 1907
- Беляев Л.А.** Древние монастыри Москвы (кон. XIII — нач. XIV вв.). М., 1985
- Беляев Л.А.** Древние монастыри Москвы по данным археологии. М., 1995
- Беляев Л.А.** Собор Боговляевского монастыря за Торгом и Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры // ДРИ. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998
- Бетин Л.В.** Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // ДРИ. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970
- Бобров Ю.Г.** История реставрации древнерусской живописи. Л., 1987
- Богоматер Владимирской К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995.
- Богословский Н.Г.** Материалы для истории, статистики и этнографии Новгородской губернии. Белозерский уезд // Новгородский сборник. Вып. 1. Новгород, 1865
- Бодырева О.А.** Земельные владения Толгского монастыря по грамотам XV—XVI вв. // «От мудрости и святости былого», 1999
- [**Болотцева И.П.**] Ярославская иконопись XIII—XVIII веков / Сост. И.П. Болотцева. Ярославль, 1981.
- Борисов Н.С.** Политика московских князей. Конец XIII — первая половина XIV века. М., 1999
- Бочаров Г.Н.** Художественный металл Древней Руси. X — начало XIII вв. М., 1984
- Бочаров Г.Н., Выголов В.П.** Александровская слобода. М., 1970
- Бочаров Г.Н., Выголов В.П.** Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1979
- Бочаров Г.Н., Выголов В.П.** Сольвычегодск, Великий Устюг, Тотьма. М., 1983
- Брюсова В.Г.** Русская живопись 17 века. М., 1984
- Брюсова В.Г.** Икона «Дмитрий Солунский на престоле» из Великого Устюга // Русское искусство XI—XIII веков. Сборник статей. М., 1986
- Бубнов Н.Ю., Лихачева О.П., Покровская В.Ф.** Пергаменные рукописи Библиотеки Академии наук СССР. Описание русских и славянских рукописей XI—XVI веков. Л., 1976
- Бугославский Г.К.** Рукописное пергаменное Евангелие апракос Антониново-Сийского монастыря 1339 года // Архангельские епархиальные ведомости. 1902. №№ 23, 24. Часть неофициальная
- Бугославский Г.К.** Заключение к описанию рукописных Евангелий XIV—XVII вв. Архангельской епархии // Архангельские епархиальные ведомости. 1904. № 14. Часть неофициальная (Бугославский, 1904/1)
- Бугославский Г.К.** Рукописные Евангелия Древлехранилища Архангельского епархиального церковно-археологического комитета. Архангельск, 1904 (Бугославский, 1904/2)
- Будованц И.У.** Монастыри на Руси и борьба с ними крестьян в XIV—XVI веках (по «житиям святых»). М., 1966
- Бурцев Е.** Спас на Кокшеге // Вологодские епархиальные ведомости. 1908. №№ 2, 6—9, 14, 22, 24; 1909. №№ 1, 10, 11, 13, 23.
- Бусева-Давыдова И.[Л.]** Икона «Богоматер Феодоровская» // И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV—XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003
- Бутырский М.Н.** «Умножение святыни»: икона Христа Халкитиса в поздневизантийской культуре // Реликвия в искусстве и культуре восточнохристианского мира. Тезисы докладов и материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000
- Бычков Ф.А.** Путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей Ярославль, 1886.
- Вагнер Г.К.** Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М., 1964
- Вагнер Г.К.** Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М., 1966
- Вагнер Г.К.** Рязань. М., 1971
- Вагнер Г.К.** Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974
- Вагнер Г.К.** Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор XIII в. М., 1975
- Варзанов А.Д.** Фрески XI—XIII вв. в Суздальском соборе // КСИИМК. Вып. 5. Л., 1940
- Васильев Б.Г.** Настенная живопись Ростова Великого XII—XIII вв. по материалам раскопок // ПКНО. 1998. М., 1999
- [**Вахрина В.И.**] Иконы из собрания Ростовского музея-заповедника. Каталог / Сост. В.И. Вахрина. М., 1991.
- Вахрина В.И.** К истории почитания чудотворной Владимирской-Ростовской иконы Пресвятой Богородицы в Успенском соборе Ростова Великого // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 6. М., 2002

- Вахрина В.И.* Иконы Ростова Великого. М., 2003 (*Вахрина*, 2003/1).
- Вахрина В.И.* Чудотворная икона Божией Матери из Одигитриевской церкви Ростова Великого // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 7. М., 2003 (*Вахрина*, 2003/2).
- Верюжский И.* Исторические сказания о жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии. Вологда, 1880.
- Вешнякова О.Н.* Северные письма // Мир музея. 1995. № 1.
- Вздорнов Г.И.* О живописи Северо-Восточной Руси XII—XV веков // Искусство. 1969. № 10.
- Вздорнов Г.И.* Живопись // Очерки русской культуры XIII—XV веков. Ч. 2. Духовная культура. М., 1970 (*Вздорнов*, 1970/1).
- Вздорнов Г.И.* Новотворная икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева // ДРИ. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970 (*Вздорнов*, 1970/2).
- Вздорнов Г.И.* О теоретических принципах реставрации древнерусской станковой живописи // Всесоюзная конференция. 1970 (*Вздорнов*, 1970/3).
- Вздорнов Г.И.* Икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 27. М., 1971 (*Вздорнов*, 1971/1).
- Вздорнов Г.И.* ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ // ВизВрем. Т. 32. М., 1971 (*Вздорнов*, 1971/2).
- Вздорнов Г.И.* Вологда. Л., 1972 (*Вздорнов*, 1972/1).
- Вздорнов Г.И.* Из истории искусства русской рукописной книги XIV века // ДРИ. Рукописная книга. М., 1972 (*Вздорнов*, 1972/2).
- Вздорнов Г.И.* Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // ДРИ. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972 (*Вздорнов*, 1972/3).
- Вздорнов Г.И.* Икона Нерукотворного образа Спаса — памятник псковской живописи XV века // Советская археология. 1973. № 3.
- Вздорнов Г.И.* Вологодские иконы XIV—XV веков // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 30. М., 1975.
- Вздорнов Г.И.* Богоматерь Умилиение Подкубенская // ПКНО. 1977. М., 1977.
- Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980 (*Вздорнов*, 1980/1).
- Вздорнов Г.И.* О «северных письмах» // Советское искусствознание. Вып. 80/1. М., 1980 (*Вздорнов*, 1980/2).
- Вздорнов Г.И.* Комиссия по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России. 1918—1924 // Советское искусствознание. Вып. 80/2. М., 1981.
- Вздорнов Г.И.* Феодан Грек. Творческое наследие. М., 1983.
- Вздорнов Г.И.* Рец. на кн.: Игорь Грабарь. Письма. Т. 1—3. М., 1974, 1977, 1983 // Советское искусствознание. Вып. 84/1. М., 1984.
- Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.
- Вздорнов Г.И.* Фрески церквей Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989.
- Византийские легенды / Подгот. С.В. Поляковой. Л., 1972.
- Византия, Балканы, Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. Каталог выставки. К XVIII Международному конгрессу византинистов. Москва, 8—15 августа 1991 г. М., 1991.
- Викторов А.Е.* Описи рукописных собраний в книгохранилищах Северной России. СПб., 1890.
- Вилинбахова Т.Б.* Новая икона Спаса конца XIV — начала XV века из собрания ГРМ // Доклад на Лазаревских чтениях. Москва, МГУ, февраль 1998.
- Виноградов А.Е., протоиерей.* История кафедрального Успенского собора в губ. городе Владимире. Владимир, 1905.
- Владимир, иеромонах.* Ярославский Спасо-Преображенский монастырь, что ныне Архирейский дом Ярославль, 1913.
- Владиславлев В.* Краткие исторические сведения о монастырях и более замечательных церквях города Твери // Памятная книжка Тверской губернии на 1863 год. Тверь, 1863.
- Вознесенский А., Гусев Ф.* Житие и чудеса св. Николая Чудотворца, архиепископа Мирликийского, и слава его в России. СПб., 1899 (репринт: СПб., 1998).
- Возрожденные шедевры Русского Севера. Исследование и реставрация памятников художественной культуры Вологодской области. Выставка, посвященная 850-летию Москвы, Вологды и Великого Устюга, 600-летию Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей. Вологда, 17 октября 1997 — 25 января 1998 / Сост. и научн. ред. А.А. Рыбаков. М., 1998.
- Волков Н.О.* Цветовом строе картины // Искусство. 1958. № 8.
- Волков Н.В.* Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV веков и их указатель / ПДП. Вып. 123. СПб., 1897.
- Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Архив реставрационной мастерской. Папка XIV. Вологда, 1928—1929 (рукопись).
- Вонифатьев Ю.* Заметки о городе Белозерске и Кирилло-Новозерском монастыре. СПб., 1899.
- Воронин Н.Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. Т. 1. XIII столетие. М., 1961; Т. 2. XIII—XV столетия. М., 1962.
- Воронин Н.Н.* Смоленские миниатюры XIII века // Византизм. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973.
- Воронин Н.Н.* Смоленская живопись 12—13 веков. М., 1977.
- Воронин Н.Н., Лазарев В.Н.* Искусство древнерусских княжеств XIII—XV веков // ИРИ. Т. 3. М., 1955.
- Воронин Н.Н., Тиханова М.А.* Пути развития русской культуры X—XIII веков // История культуры Древней Руси, 1951.
- Всесоюзная конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». Доклады, сообщения, выступления участников конференции и принятые решения. Москва, 18—20 ноября 1968 г. М., 1970.
- Выставка, посвященная шестистолетнему юбилею Андрея Рублева. Каталог [Пос. Третьяковская галерея]. М., 1960.
- Выставка работ Отдела реставрации Государственного Русского музея. Каталог. Л., 1977.

- Вяземский П.П. Монастыри на Ладожском и Кубенском озерах. СПб., 1881
- Газман Н.А. Принципы восстановления утрат древнерусской станковой живописи // Всесоюзная конференция, 1970
- Гальченко М.Г. Надписи на древнерусских иконах XII—XIV вв. Палеографический и графико-орфографический анализ М., 1997
- Гальченко М.Г. Книжная культура. Книгописание. Надписи на иконах Древней Руси. Избранные работы / Труды ЦМИАР Т. 1. М.; СПб., 2001 (Гальченко, 2001/1).
- Гальченко М.Г. Палеографическая экспертиза надписей на некоторых иконах XIV—XV вв. // Гальченко, 2001/1 (Гальченко, 2001/2).
- Георгиевский В.Т. Город Владимир на Клязьме и его достопримечательности Владимир, 1896
- Герман, патриарх Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995
- Герстель Ш. Чудотворный Мандиллон. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996
- Гизель Иннокентий. Киевский Синодосис. Киев, 1823
- Гиппиус А.А. Новые данные о пономаре Тимофее — новгородском книжнике середины XIII в. // Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур. Информационный бюллетень. Вып. 25. М., 1991
- Гиппиус А.А. О происхождении новгородских кратиров и иконы «Богоматерь Знамение» // Новгородский исторический сборник. Вып. 9 (19). СПб., 2003
- Гладкова О.В. Фреска «Чудо на охоте» из церкви Николая Меленки в Ярославле и другие изображения святого мученика Евстафия Плакиды: иконография и литературные источники // VII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944—1995) Сборник статей. Ярославль, 2003
- Гладышева Е.[В.]. Иконографическая программа иконы «Николай» Алексея Петрова // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. Вып. 98/1. М., 1998
- Гладышева Е.[В.]. Иконографическая программа новгородской иконы второй половины XIII века «Спас на престоле с избранными святыми» // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. Вып. 03/1. М., 2003
- Гладышева Е.В. К вопросу об иконографии «Николая Зарайского» // Иконопись русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье / Ред. Э.С. Смирнова (в печати)
- Гнедовский Б.В. Добровольская Эд. Вокруг Архангельска / Дороги к прекрасному. М., 1978
- Голейзовский Н., Ямщиков С. Новые открытия советских реставраторов. М., 1971
- Головщиков К.Д. История города Ярославля. Ярославль, 1889
- Голосов А. Велико-Устюжский Михайло-Архангельский монастырь Вологодской епархии. Вологда, 1901
- [Голубев С.И., Лаурина В.К.] Икона «Борис и Глеб». Л., 1987
- Голубев С.И., Пелькина Л.А. Исследование иконы «Борис и Глеб» из Киевского музея русского искусства // Вопросы комплексного исследования художественных музеев. Государственный Русский музей. Сборник научных трудов. Л., 1986
- Голубева И.Б., Сараянов В.Д. Собор Рождества Богородицы Снетоговского монастыря. М., 2002
- Голубинский Е. История русской церкви. Т. 1. Период первый, киевский или домогольский. 1-я половина тома. М., 1901; Т. 1. 2-я половина тома. М., 1904; Т. 2. Период второй, московский, от нашествия монголов до митрополита Макария включительно. 1-я половина тома. М., 1911; Т. 2. 2-я половина тома. М., 1911.
- Горина Л.В. К истории духовно-культурных связей Византии, Болгарии и Руси (русская Кормчая второй половины XIII в.) // Славяне и их соседи. XX конференция памяти В.Д. Королюка. Становление славянского мира и Византия в эпоху раннего Средневековья. Сборник тезисов. М., 2001.
- Горшкова В.В. К истолкованию противоречий «Сказания о явлении иконы Толгской Богоматери» // История и культура Ростовской земли. Тезисы докладов научной конференции. Ростов, 1991.
- Горшкова В.В. К вопросу о возникновении Толгского монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. 5. М.; Ферапонтово, 1999.
- Государственная Третьяковская галерея. Выставка русского дореволюционного и советского искусства. Живопись, скульптура, графика. Из новых поступлений 1963—1968. Каталог. М., 1968
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995
- Государственный Ярославло-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Каталог / Авт.-сост. Е.П. Юдина, В.П. Митрофанов. М., 1964
- Грабар А.Н. Нерукотворенный Спас Ланского собора. Прага, 1930
- Грабар А. Император в византийском искусстве. М., 2000
- Грабарь И. Раскрытие памятников живописи // Художественная жизнь. 1919 № 1 (периздано: Грабарь, 1966/2)
- Грабарь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 годов // Вопросы реставрации. Вып. 1. М., 1926 (периздано: Грабарь, 1966/2)
- Грабарь И. Древнейшая песнь материнства. К вопросу о происхождении и эволюции иконографического типа «Богоматери Умиление» // Грабарь, 1966/2 (Грабарь, 1966/1).
- Грабарь И. О древнерусском искусстве. М., 1966 (Грабарь, 1966/2)
- Грамоты Великого Новгорода и Пскова. М.; Л., 1949
- Гранстрем Е.Э. Описание русских и славянских пергаментных рукописей [Государственная Публичная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина]. Л., 1953
- Гребенков В.П. Икона Владимирской Богоматери и духовное наследие Москвы. М., 1997
- Греков А.П. Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве. М., 1987
- Гусева Э.К. О ранних изображениях Одигитрии в искусстве Древней Руси // Русское искусство XI—XIII веков. Сборник статей. М., 1986
- Гусева Э.К. О некоторых чтимых списках иконы Богоматери Владимирской // История и культура Ростовской земли. 1992. Ростов, 1993.

- Гусева Э.К. Из истории почитания иконы «Богоматерь Владимирская» и ее списков // Богоматерь Владимирская, 1995
- Гусева Э.К. Об особенностях изображения «Пресвятой Троицы» в живописи Пскова XIV–XVII вв. // *Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи* К 1100 летию основания города. Тезисы докладов международной научной конференции 23–26 сентября 2003 года. Москва, Псков. М., 2003.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV века / Ред.-сост. И.А. Стерлигова. М., 1996
- Демина Н.А. Список памятников древнерусской живописи в фондах Вологодского музея (рукопись, хранящаяся в Вологодском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике и в ЦМиАР). 1954.
- Демус О. Греческая икона основания // *Византия Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура*. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973
- Денисов Л.И. Православные монастыри Российской империи. М., 1908.
- Деяния Вселенских соборов. Т. 4. СПб., 1996 (репринт).
- Джурчи В. Византийские фрески: средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000.
- Дмитрий Ростовский, святитель. Книга житий святых на июнь, июль, август. Киев, 1705
- Дмитриев Ю.Н. Ред. на кн.: А.Н. Свирин. Древнерусская миниатюра. М., 1950 // *Советская книга*. 1951. № 9
- Дмитриева Р.П. Повесть о Рязанском епископе Василии (история текста первоначальной редакции) // *ТОДРЛ*. Т. 33. Л., 1977.
- Дмитриева Р.П. Повесть о Петре и Февронии. Л., 1979
- Дмитриевский И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснения Божественной литургии. Изд. 1. СПб., 1884; Изд. 2. СПб., 1894 (репринт: М., 1993).
- Добиаш-Рождественская О.А. Культ св. Михаила в латинском средневековье V–XII вв. Пг., 1917.
- Добровольская Э.Д. | Ярославль. М., 1968
- Добролюбов И. Историко-статистическое описание церквей и монастырей Рязанской епархии. Т. 1. Зарайск, 1881; Т. 2. Рязань, 1885; Т. 3. Рязань, 1888; Т. 4. Рязань, 1891.
- Доброкравов В. Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии. Вып. 4. Меленковский, Муромский, Покровский и Судогодский уезды. Владимир, 1897
- Доброхотов В. Памятники древности во Владимире Клязьменском М., 1849
- Добрынин В.Н. Муромский Богородицкий собор. Историко-археологическое описание // *Труды Владимирской ученой архивной комиссии*. Т. 17. Владимир, 1917.
- Дозорные и перелисные книги древнего города Ростова / Изд. А.А. Титов. М., 1880.
- Древнерусская живопись. Новые открытия (Из частных собраний). Каталог выставки. М., 1975.
- Древнерусская живопись. Новые открытия. Каталог. Выставка реставрационных работ художника-реставратора Н.И. Федьшина. Вологда, 1977
- Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972
- Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988.
- Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956
- Дунаев Б. Кострома в ее прошлом и настоящем по памятникам искусства. М., 1913.
- Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. / Подгот. к печати Л.В. Черепнин. Отв. ред. С.В. Бакушин. М.; Л., 1950
- Евдокимов И.В. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921
- Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н. Живопись древней Твери. М., 1974
- Епифаний Премудрый. Житие Сергия Радонежского // *БЛДР*. Т. 6. XIV — середина XV века. СПб., 1999.
- Жарнов Ю.Э., Жарнова В.И. Произведения прикладного искусства из раскопок во Владимире // *ДРИ. Византия и Древняя Русь*. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1900) СПб., 1999
- Желанская Э.М. Химический качественный анализ минеральных пигментов, используемых в масляной, темперной и фресковой живописи (методика) // *Сообщения ВЦНИЛКР*. Вып. 17–18. М., 1966
- Живопись Вологодских земель XIV–XVIII веков. Каталог выставки / Сост. И. Пятницкая, Н. Федьшин, О. Козодерова, Н. Харлапенкова. М., 1976
- Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий. Каталог выставки / Вступ. ст. В.К. Лауриной. Авт.-сост. В.К. Лаурина, Г.Д. Петрова, Э.С. Смирнова. Л., 1974.
- Живопись Ростова Великого. Из собрания Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея. Угличского историко-художественного музея, Музея имени Андрея Рублева и частных коллекций / Авт. вступ. ст. и сост. С. Ямщиков. М., 1973.
- Жидков Г.В. Московская живопись середины XIV века. М., 1928.
- Житие Александра Невского // *БЛДР*. Т. 5. XIII век. СПб., 1997.
- Житие и чудеса святителя и чудотворца Николая. По рукописи макарьевских Четых Миней / Изд. Археографической комиссии. М., 1901.
- Житие Николая Чудотворца. Издано по рукописи XVI века, принадлежавшей Московскому публичному Румянцевскому музею. М., б.г.
- Жуковская Л.П. Пергаменная рукопись XIV в. из собрания Пушкинского дома (новое приобретение) // *ТОДРЛ*. Т. 23. Л., 1968
- Завьялов Т., священник. Город Кашин, его история, святые и достопримечательности. СПб., 1909
- Залесская В.Н. Прикладное искусство Византии IV–XII веков. СПб., 1997
- Записки Северодвинского общества изучения местного края. Вып. 1. Великий Устюг, 1917
- Зарубин Л.А. Важная земля в XIV–XV вв. // *История СССР*. № 1. М., 1970.
- Зверинский В.В. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской

- империи. Т. 1. СПб., 1890; Т. 2. СПб., 1892; Т. 3. СПб., 1897
- Зонова О.В.* Художественные сокровища Московского Кремля. Альбом М., 1963.
- Зонова О.В.* Новатор в церковной живописи // Наука и религия. 1966. № 8.
- [*Зонова О.В.*] Успенский собор Московского Кремля. Альбом / Сост. О.В. Зонова. Введ. и научн. ред. М.В. Аллато. Вступ. ст. З.В. Челюбаевой. М., 1971.
- Иванов В.Н.* Ростов Великий, Углич. М., 1964.
- Иероним* Рязанские достопамятности. Рязань, 1889.
- Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И.В. Фельшина (1924–1936) / Подгот. к печати Г.И. Вздорнов. М., 1975
- Из коллекций академика Н.П. Лихачева. Каталог выставки. СПб., 1993.
- Избранные слова св. отцев в честь и славу Пресвятой Богородицы. Изд. Русского на Афоне Пантелеймонова монастыря. М., 1885
- Извеков Н.* Московский придворный Благовещенский собор. М., 1911.
- Икона Древней Руси 11–16 веков / Сост. Н.И. Бердник, научный консультант Т.Б. Владимбаова. СПб., 1993
- Иконы Ярославля 13–16 веков. М., 2002.
- Иллюстрации к докладам и сообщениям, прочитанным на Всесоюзной конференции «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». М., 1970.
- Ильин М.А.* Мировидение XIV века и его связь с искусством Московской Руси // Вестник МГУ. История. 1968. № 5
- Ильин М.А., Мневя Н.Е.* Архитектура и живопись Московского Кремля // Художественные памятники. 1956.
- Иоанн Дамаскин, преподобный.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / Пер. с греч. А. Бронзов. СПб., 1893 (репринт: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993).
- Иоаннисян О.М.* О возобновлении монументального строительства на Руси после монгольского нашествия. (Строительство в Пскове, Твери и Ростове во второй половине XIII в.) // Древний Псков. Исследования средневекового города. Материалы конференции. Санкт-Петербург, 20–21. 05. 1992. СПб., 1994.
- Иоаннисян О.М.* Строительные артели Всеволода III и его наследников // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997.
- Иоаннисян О.М., Торшин Е.Н., Зыков П.А.* Церковь Бориса и Глеба в Ростове Великом // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Иоасаф, черномонах.* Церковно-историческое описание владимирских достопамятностей. Владимир, 1857.
- [*Иосиф Волоцкий*]. Просветитель или обличение ереси жидовствующих. Творение преподобного отца нашего Иосифа, игумена Волоцкого. Казань, 1892.
- Иосиф Волоцкий, преподобный.* Просветитель. М., 1993
- Искусство Византии в собраниях СССР Т. 1–3. М., 1977.
- Искусство земли Владимирской. Иконопись. Живопись. Декоративно-прикладное искусство. Рукописные и старопечатные книги. [Каталог выставки]. М., 2002.
- Искусство земли Вологодской XIII–XX веков. Каталог выставки. М., 1990.
- Искусство Рязанских земель / Авт.-сост. Н.В. Дмитриева, Г.С. Клокова, А.В. Сидкин. М., 1993.
- Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы. Каталог выставки. М., 1991.
- Истомин Г.* Указатель святых и достопримечательностей Московского Успенского собора М., 1888
- Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки Академии наук. Вып. 2. М., Л., 1958.
- История и культура Ростовской земли. Тезисы докладов. Ростов, 1991; 1992. Ростов, 1993; 1993. Ростов, 1994; 1994. Ростов, 1995; 1995. Ростов; Ярославль, 1996; 1996. Ростов, 1997; 1997. Ростов, 1998; 1998. Ростов, 1999; 1999. Ростов, 2000; 2000. Ростов, 2001; 2001. Ростов, 2002.
- История иконописи. Истоки, традиции, современность VI–XX века. М., 2002.
- История культуры Древней Руси. Домонгольский период / Под ред. Н.Н. Воронина, М.К. Каргера. Т. 2. М.; Л., 1951.
- История Москвы в древнейшие времена до наших дней, в трех томах Т. 1. XII–XVIII века. М., 1997.
- История Мурома и Муромского края с древнейших времен до конца двадцатого века. Учебное пособие. Муром, 2001.
- Кавельмахер В.В., Панова Т.Д.* Остатки белокаменного храма XIV в. на соборной площади Московского Кремля // Культура средневековой Москвы XIV–XVII вв. М., 1995.
- Казарян А.Ю.* Древнейшие рельефы собора Эчмиадзин и их место в структуре храма // Россия и Закавказье. Энциклопедический мир. Средневековая пластика. Древнерусская скульптура. Сборник статей / Ред.-сост. А.В. Рындина. М., 2003
- Кавокин А.Я.* Коптский тканый медальон с изображением мученичества св. Феклы // ВизВрем. Т. 42. М., 1981.
- Кареев Н.И.* Гермес-Михаил и сказание о чуде в Хонех // Известия ОРЯС. Т. 23. Кн. 1. Пг., 1918.
- Катанский А.* Сказания о нерукотворенном образе Спасителя восточные и западные // Христианское чтение. 1874, декабрь.
- Каткова С.С.* Иконостасы храмов Ипатьевского монастыря по переписным книгам 1595 года // Каткова С.С. Века и судьбы. Сборник статей. Кострома, 2001.
- Качалова И.Я.* Икона «Спас Нерукотворный» в Успенском соборе Московского Кремля // ПКНО. 1975. М., 1976
- Качалова И.Я., Мажова Н.А., Шенникова Л.А.* Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990.
- Каштанов С.М., Столярова Л.В.* Еше раз о дате т.н. «Сийского» Евангелия // Сообщения Ростовского музея. Вып. 8. Ярославль, 1995
- Кириков Б.М.* Кашин. Л., 1988
- де Клари, Робер.* Завоевание Константинополя. М., 1986
- Клокова Г.С.* Несохранившиеся памятники древнерусской живописи Рязанского края по письменным источникам // Древнерусское искусство. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. М., 1985.
- Клокова Г.С.* Икона «Богоматерь Одигитрия» из Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника // Памятники русского искусства. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. М., 1987.

- [Клюкова Г.С.] Русская иконопись / Автор текста и сост. Г.С. Клюкова М., 1991.
- Клосс Б.М. Житие Сергия Радонежского // Клосс Б.М. Избранные труды Т. 1. М., 1998.
- Клосс Б.М. Избранные труды. Т. 2. Очерки по истории русской агрографии XIV–XVI веков. М., 2001.
- Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.
- Ключевский В.О. Значение преподобного Сергия для русского народа и государства // Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / Подгот. В.А. Александров. М., 1990.
- Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде, Антония. Архиепископа Новгородского, в 1200 году / Под ред. Хр. М. Лопарева // Православный Палестинский сборник Т. 17. Вып. 3 СПб., 1899.
- Князевская О.А., Турилов А.А. Федоровское Евангелие. О времени создания и происхождении рукописи // ДРИ. XIV–XV вв. М., 1984.
- [Коваленская Н.Н.] Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции Государственная Третьяковская галерея / Сост. Н.Н. Коваленская. М., 1931.
- Кольцова Т.М. Северные иконописцы. Опыт библиографического свода. Архангельск, 1998.
- Комарович В.Л. К литературной истории Повести о Николае Зарайском // ТОДРЛ. Т. 5. М.; Л., 1947.
- Кочев А.И. Каменная летопись Пскова XII — начала XVI в. М., 1993.
- Кондаков Н.П. Памятники христианского искусства на Афоне СПб., 1902.
- Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905.
- Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой иконописи с итальянской живописью Раннего Возрождения. СПб., 1911 (на титульном листе — 1910 reprint: М., 1999).
- Кондаков Н.П. Иконография Богоматери Т. 1. СПб., 1914; Т. 2. Пг., 1915.
- Кондратьев И.К. Седая старина Москвы. Исторический обзор и указатель ее достопамятностей. М., 1893.
- Копылев Н. Святые Вологодского края // ЧОИДР. 1895. Кн. 4.
- Копанев А.И. История землевладения Белозерского края XV–XVI вв. М.; Л., 1951.
- [Корина О.А.] Живопись домонгольской Руси (каталог выставки) / Сост. О.А. Корина. М., 1974.
- [Костякин В.В., ред.]. Монастыри, соборы и приходские церкви Владимирской епархии, построенные до начала XIX столетия. Краткие исторические сведения, с приложением описей сохраняющихся в них древних предметов. Ч. 1. Монастыри Владимир, 1906.
- Косцова А.С. Беломорская и Северодвинская экспедиции // Сообщения Гос Эрмитажа. Вып. 17. Л., 1960.
- [Косцова А.С.] Сто икон из фондов Эрмитажа. Живопись русского Севера XIV–XVIII веков. Каталог выставки / Авт.-сост. А.С. Косцова Л., 1982.
- Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. Иконопись, книжная миниатюра и орнаментика. XIII — начало XVII века. СПб., 1992.
- Кочетков И.А. Новые открытия древней живописи // Творчество 1972. № 9.
- Кочетков И.А. Икона Муромской Богоматери // Уваровские чтения — 2. Муром, 21–23 апреля 1993 г. Муром, 1993.
- Кочетков И.А. Иконы из Ростова в собрании Третьяковской галереи. История поступления // История и культура Ростовской земли. 1994. Ростов, 1995 (Кочетков, 1995/1).
- Кочетков И.А. Ростовские иконы в собрании Третьяковской галереи. Происхождение икон // Сообщения Ростовского музея. Вып. 8 Ярославль, 1995 (Кочетков, 1995/2).
- Кочетков И.А. Неизвестная древняя икона «Воскресение — Сошествие во ад» из частного собрания (предварительное сообщение) // История и культура Ростовской земли. 1995. Ростов; Ярославль, 1996.
- Кочетков И.А. Экспертиза одной древней иконы и ее уроки // II научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». 27–31 мая 1996, Москва. Материалы. М., 1998.
- Кочетков И.А. Три неизвестные древние иконы на сюжет «Воскресение — Сошествие во ад» // ПКНО. 1998. М., 1999.
- Краснослепцев Н. Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотеки. Казань, 1885.
- Краткое историческое описание приходоу и церквей Архангельской епархии. Вып. 1. Архангельск, 1894; Вып. 2. Архангельск, 1895.
- Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. М., 1997.
- Крылов А. Церковно-археологический очерк города Ярославля. Ярославль, 1860.
- Крылов А. Историко-статистический обзор Ростово-Ярославской епархии Ярославль, 1861.
- Кузьмин А.Г. Рязанское летописание. Сведения летописей о Рязани и Муроме до середины XVI в. М., 1965.
- Кучкин В.А. Сказание о смерти митрополита Петра // ТОДРЛ. Т. 18. М.; Л., 1962.
- Кучкин В.А. Материалы для истории русского города XVI в. (Выпис из писцовых книг г. Мурома 1566 г. и муромская Сотная 1573/74 гг.) // АЕ за 1969 год. М., 1969.
- Кучкин В.А. Формирование государственной территории Северо-Восточной Руси в X–XIV вв. М., 1984.
- Кучкин В.А. К вопросу о статусе ярославских князей после присоединения Ярославля к Москве // Феодализм в России. М., 1987.
- Кучкин В.А. Первый московский князь Даниил Александрович // Отечественная история. 1995. № 1.
- [Кушелев-Безбородко Г.] Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко, под ред. Н. Костомарова. Вып. 1. СПб., 1860; Вып. 2. СПб., 1862.
- Кызласова И.Л. Русская икона XIV–XVI веков. Государственный Исторический музей, Москва. Л., 1988.
- Кызласова И.Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. По материалам архивов М., 2000.

- Лавров П.А. Похвала Илье Пророку. Новое слово Климента Охридского // Известия ОРСЯС. Т. 6. Кн. 3. СПб., 1901.
- Лазарев В.Н. Два новых памятника русской живописи XII—XIII веков (К истории иконостаса) // КСИИМК. Вып. 13. Л., 1946 (переиздано Лазарев, 1970/2).
- Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.; Л., 1947 (Лазарев, 1947/1).
- Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947 (Лазарев, 1947/2); Т. 2. М., 1948.
- Лазарев В.Н. Васильевские врата 1336 года // Советская археология. Вып. 18. М., 1953 (Лазарев, 1953/1; переиздано Лазарев, 1970/2).
- Лазарев В.Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси // ИРИ Т. 1. М., 1953 (Лазарев, 1953/2).
- Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Новгорода // ИРИ. Т. 2. М., 1954.
- Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // ИРИ Т. 3. М., 1955.
- Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладоги. М., 1960.
- Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961.
- Лазарев В.Н. О принципах научного каталога // Искусство. 1965. № 9.
- Лазарев В.Н. Три фрагмента расписных эписпилиев и византийский темплон // ВизВрем. Т. 27. М., 1967 (переиздано: Лазарев, 1971/1).
- Лазарев В.Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства // Лазарев, 1970/2 (Лазарев, 1970/1).
- Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. Статьи и материалы. М., 1970 (Лазарев, 1970/2).
- Лазарев В.Н. Византийская живопись. [Сборник статей]. М., 1971 (Лазарев, 1971/1).
- Лазарев В.Н. Московская школа живописи. М., 1971 (Лазарев, 1971/2).
- Лазарев В.Н. Этюды по иконографии Богоматери // Лазарев 1971/1 (Лазарев, 1971/3).
- Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973.
- Лазарев В.Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977.
- Лазарев В.Н. Византийская икона коминиовской эпохи // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978 (Лазарев, 1978/1).
- Лазарев В.Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.) // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978 (Лазарев, 1978/2).
- Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983.
- Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986.
- Лаурина В.К. Станковая живопись Новгорода Великого конца XIII — 70-х годов XIV века (кандидатская диссертация). Л., 1954.
- Лаурина В.К. Икона «Спас Ярое око» в собрании Русского музея // Сообщения ГРМ. Вып. 10. Л., 1974.
- Лебедев А. Успенский кафедральный собор в Ярославле. Ярославль, 1890.
- Лебедев А. Воскресенская Подкубенская и Иоанно-Богословская Кохтошские церкви и их святые // Вологодские епархиальные ведомости. 1896. Прибавления. № 15.
- Лебедев В. Иконописные труды преподобного Дионисия, Глушицкого чудотворца. Вологда, 1900.
- Леелекова О.В., Наумова М.М., Рузавин Ю.А., Бреган Н.Г. Экспертиза подлинности двух икон // II научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства» 27—31 мая 1996, Москва. Материалы. М., 1998.
- Леонид, архимандрит. Житие и чудеса св. Николая Мирликийского и похвала ему. Исследование двух памятников древней русской письменности XI века // ПДПИ. Вып. 34. СПб., 1881.
- Леонид, архимандрит. Посмертные чудеса святителя Николая, архиепископа Мирликийского чудотворца. Памятник древней русской письменности XI века. Труд Ефрема, епископа Переяславского // ПДПИ. Вып. 72. СПб., 1888.
- Леонид, архимандрит. Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А.С. Уварова. Ч. 1. М., 1893.
- [Леставицын В.И. Незаглавленная статья о Федоровском Евангелии.] Ярославские губернские ведомости. 1869. № 42. Часть неофициальная.
- Леставицын В.И. Церкви города Ярославля в 1781 г. // Ярославские епархиальные ведомости. 1874. Часть неофициальная.
- Леставицын В.И. Записки изографа Василья Никитина 1745 года // Ярославские епархиальные ведомости. 1882. № № 17—18. Часть неофициальная.
- Лесючевский В.И. Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства // Советская археология. Вып. 8. М., 1946.
- Лидов А.М. Священство Богоматери в византийской иконографии // Доклад на Лазаревских чтениях. Москва, МГУ, 2000.
- Лидов А.М. Мандилион и Керамон как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост А.М. Лидов. М., 2003.
- Лишицкий Л.И. О стиле росписи Снеготорского монастыря // ДРИ. Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980.
- Лишицкий Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV—XV веков. М., 1987.
- Лишицкий Л.И. Искусство // Фенелл, 1989 (Лишицкий, 1989/1).
- Лишицкий Л.И. Русское искусство X—XVII веков // Алленов М.М., Евангулова О.С., Лишицкий Л.И. Русское искусство X—XX веков. М., 1989 (Лишицкий, 1989/2).
- Лишицкий Л.И. К вопросу о происхождении и времени создания «Тверских трех» Александровской слободы // Александровская слобода. Материалы научно-практической конференции. Владимир, 1995.
- Лишицкий Л.И. Заметки о стиле житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты близ Пскова первой половины — середины XIII века // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Лишицкий Л.И. О датировке иконы «Спас Нерукотворный Христос во гробе» из Княжострова // Доклад на заседа-

- нии круглого стола «Северные письма. По материалам выставки икон из собрания Архангельского музея изобразительных искусств». Москва, ГИИ, 5 сентября 2000 г. (Лифшиц, 2000/1).
- Лифшиц Л.И. Русское искусство X—XVII веков. М., 2000 (Лифшиц, 2000/2).
- Лифшиц Л.И., Остащенко Е. С нами Бог. В преддверии 2000-летия христианства. Книга-календарь на 2000 г. Milano, 1999.
- Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.: Л., 1947.
- Лихачев Д.С. Повести о Николае Заразском (тексты) // ТОДРЛ. Т. 7. М.; Л., 1949.
- Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
- Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания. Т. 1, 2. СПб., 1906.
- Лихачев Н.П. Манера письма Андрея Рублева. СПб., 1907.
- Лихачев Н.П. Молитводул с изображением Влахернитиссы // Сборник ОРЯС. Т. 101. № 3 (Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского). Л., 1928.
- Лихачев В.Д. Византийская миниатюра. М., 1977.
- Лихачева Л.Д. Икона «Никола в житии» из погоста Озерено // Сообщения ГРМ. Вып. 10. Л., 1974.
- Лоякгин Е. Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1875.
- Лосева О.В. Русские месящелювы XI—XIV веков. М., 2001.
- Лукьянов В.В. Собрание рукописей Ярославского областного краеведческого музея (краткий обзор) // ТОДРЛ. Т. 10. М.; Л., 1954.
- Лукьянов В.В. Краткое описание коллекции рукописей Ярославского областного краеведческого музея // Краеведческие записки Ярославского областного краеведческого музея. Вып. 3. Ярославль, 1958.
- Макаренко Н.Е. Путевые заметки и наброски о древнерусском искусстве. Вып. 1. Белозерский край. СПб., 1914.
- Макаренко Н.[Е.] Выставка церковной старины в музее барона Штиглица // Старые годы. 1915. Август.
- Макарий, архимандрит. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Т. 1, 2. М., 1860.
- Макарий, архимандрит. Сборник церковно-исторических и статистических сведений о Рязанской епархии. М., 1863.
- Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский. История русской церкви. Кн. 2. История русской церкви в период совершенной зависимости ее от Константинопольского патриарха (988—1240) // Научн. ред. А.В. Назаренко (научное издание тт. 1—3 оригинала). М., 1995; Кн. 3. История русской церкви в период постепенного перехода ее к самостоятельности (1240—1589) // Научн. ред. А.А. Турилов (научное издание тт. 4, 5 оригинала). М., 1995.
- Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975.
- Макарова Т.И. Облечение митрополита Алексея и ювелиры Москвы XIV в. // Культура средневековой Москвы XIV—XVII вв. М., 1995.
- Максимов П.Н. Зарубежные связи в архитектуре Новгорода и Пскова XI — начала XVI веков // Архитектурное наследство. Вып. 12. М., 1960.
- Максимов П.Н., Воронин Н.Н. Деревянное зодчество XIII—XVI веков // ИРИ. Т. 3. М., 1955.
- [Максимович Л.М.] Путеводитель по древностям и достопримечательностям московским... Ч. 1. М., 1792.
- Малицкий Н.В. К истории композиции Ветхозаветной Троицы // *Seminarium Kondakovianum*. Vol. 2. Praga, 1928.
- Малков Ю.Г. Фрески церкви Рождества Христова «на Красном поле» в Новгороде // Художественное наследие (хранение, исследование, реставрация). Вып. 4. М., 1978.
- Малков Ю.Г. О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV века. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // ДРИ. Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980.
- Мариница Н.Д. Фрагмент молдавско-валашского шитья «Троица Ветхозаветная» в собрании Государственного Русского музея // ПКНО. 1999. М., 2000.
- Мартинова М.В. Царские венцы первых Романовых // Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. 12. Искусство средневековой Руси. М., 1999.
- Масленицын С.И. Кострома. Л., 1969.
- Масленицын С.И. Станковая живопись Ярославля XIII—XIV веков (кандидатская диссертация). М., 1973 (Масленицын, 1973/1).
- Масленицын С.И. Ярославская иконопись. М., 1973 (Масленицын, 1973/2; переиздано: М., 1983).
- Масленицын С.И. Икона «Богоматери Федоровской» 1239 г. // ПКНО. 1976. М., 1977.
- Масленицын С.И. Иконы из Толгского монастыря // Искусство. 1983. № 6.
- Маханько М.[А]. Собрание в Москве древних икон и реликвий в XVI веке и его историко-культурное значение // Искусствоведение. Журнал по истории и теории искусства. Вып. 98/1. М., 1998.
- Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971.
- Маясова Н.А. Группа памятных мозаик московского шитья времени Дионисия // Ферапонтовский сборник. Вып. 5. М.; Ферапонтово, 1999.
- Медведева Е.С. Определение происхождения и смыслового значения «лоратного» типа изображения архангела (в связи с иконой Архангела Михаила конца XIII века из Третьяковской галереи) // VII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944—1995). Сборник статей. Ярославль, 2003.
- Мейендорф И., протоиерей. Византия и Московская Русь. Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке. Paris, 1990.
- Мельник А.Г. Двусторонняя икона «Богоматерь Умиление. Евстафий и Фекла» // Научная конференция, посвященная 125-летию со дня рождения Михаила Ивановича Смирнова. Переславль-Залесский, 28—30 сентября 1993. Переславль-Залесский, 1993.
- Мельник А.Г. Старейшая икона Ростовского музея // Средневековая Русь / Отв. ред. А.А. Горский. Вып. 3. М., 2001.
- Мерцалов А.Е. Вологодская старина. Материалы для истории Северной России. СПб., 1889.

- Мецкерский Н.А.* К датировке «Похвалы Ивану Калите» // Вестник Ленинградского гос. университета. 1967. № 2. История, язык, литература. Вып. 1.
- Мецкерский Н.А.* К изучению ранней московской письменности // Изучение русского языка и источниковедение. М., 1969.
- Миловидов И.* Очерк истории города Костромы с древнейших времен до царствования Михаила Федоровича. Кострома, 1885.
- Миняев М., 1987.
- Миняев Т. Ч. 1, 2. Декабрь. М., 1982.
- Миняев праздничная М., 1993.
- Мисаил, архимандрит.* Муромский Спасский монастырь. Владимир, 1887.
- Мисаил, архимандрит.* Святой благоверный князь Константин Муромский и Благовещенский монастырь, где почивают мощи князя и чад его Михаила и Феодора // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Вып. 8. Владимир, 1906.
- Михайловский Е., Ильенко И., Рязань, Касимов.* М., 1969.
- Мокрецова И.П.* О некоторых особенностях миниатюр Никомидийского Евангелия // ДРИ. Рукописная книга. Сб. 3. М., 1983.
- Морев Ф.* Обзорение епархии преосвященным Ионафаном, епископом Ярославским и Ростовским в 1881 г. // Ярославские епархиальные ведомости. 1882.
- Мосунова Т.М.* Исследование пигментов колеров некоторых икон строгановской школы // Памяти. Померанцева, 2001.
- Мошин В.* О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV веков // ТОДРЛ. Т. 19. М., Л., 1963.
- Мошкова Л.В., Турилов А.А.* «Плоды ливанского кедр» [рец. на кн.: Столярова Л.В. Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI—XIV веков. М., 2000] М., 2003.
- Мулич М.* Сербские агиографы XIII—XIV в. и особенности их стиля // ТОДРЛ. Т. 23. Л., 1968.
- Муравьева Л.Л.* Летописание Северо-Восточной Руси конца XIII — начала XV века. М., 1983.
- Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века // История русского искусства / Под ред. И. Грабаря. Т. 6. М., [1913].
- Масодев В.К.* Фрески Спаса-Нередицы / С предисл. Н.П. Сычева Л., 1925.
- Н.С.* Исторический очерк всех церквей и монастырей г. Рязани // Рязанские епархиальные ведомости. 1908.
- Назаренко А.В., Турилов А.А.* Почитание Бориса и Глеба за пределами Руси // Православная энциклопедия. Т. 6. Бондаренко — Варфоломей Эдесский М., 2003.
- Назаренко А.В., Флора Б.Н.* Борис и Глеб // Православная энциклопедия. Т. 6. Бондаренко — Варфоломей Эдесский М., 2003.
- Насонов А.Н.* «Русская земля» и образование территории древнерусского государства. Историко-географическое исследование. М.; Л., 1951.
- Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944—1995) Сборник статей. Вып. 1 Ярославль, 1997; Вып. 2 Ярославль, 1998; Вып. 3 Ярославль, 1999; Вып. 4 Ярославль, 2000; Вып. 5 Ярославль, 2001; Вып. 6 Ярославль, 2002; Вып. 7 Ярославль, 2003.
- Некрасов А.И.* О гербе суздальских князей // Сборник ОРЯС. Т. 101. № 3 (Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского). Л., 1928.
- Некрасов А.И.* Возникновение московского искусства. Т. 1. М., 1929.
- Некрасов А.И.* Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов // Труды Кабинета истории материальной культуры ИМГУ. Вып. 5. М., 1930.
- Некрасов А.И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
- Непеин А.С.* Святости и достопримечательности города Великого Устюга и его окрестностей // Вологодские губернские ведомости. 1915. Прибавления. № 9. 11—13.
- Непеин А.С.* В селе Кубенском (путевые впечатления) // Историческая летопись. 1916. № 2.
- Нерадовский П.* «Борис и Глеб» из собрания Н.П. Лихачева // Русская икона. Сб. 1. СПб., 1914.
- Нечаева Т.В.* «Сказание о Феодоровской иконе» первой трети XVII века. Местная традиция и литературный текст // Терменатика древнерусской литературы. Сб. 6. Ч. 1. М., 1994.
- Никитенко Н.Н.* К иконографической программе однофигурных фресок Софийского собора в Киеве // ВизВрем. Т. 48. М., 1987.
- Николаева Т.В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Загорск, 1960.
- Николаева Т.В.* Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1968.
- Николаева Т.В.* Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976 (Николаева, 1976/1).
- Николаева Т.В.* Тверские врата // Средневековая Русь. М., 1976 (Николаева, 1976/2).
- Николаева Т.В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977.
- Николаева Т.В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. М., 1983.
- Никольский В.* История русского искусства. Т. 1. М., 1915.
- Никольский Н.К.* Рукописная книжность древнерусских библиотек (XI—XVII вв.). Материалы для словаря владельцев рукописей, писцов, переводчиков, справщиков и книгохранителей. Вып. 1 / ОЛДП. Вып. 132. СПб., 1913.
- Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. А.Н. Насонова. М.; Л., 1950.
- Оболонский Д.* Византийское содружество наций // Оболенский Д. Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. М., 1998.
- Овчинников А.Н.* Реставрация иконы «Богоматерь Умленне (Кубенская)» XIII в. // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Вып. 6. М., 1976.
- Овчинников А.Н.* Суздальские Златые врата. М., 1978.
- Овчинников А.Н.* Белофонные домонгольские иконы (о символике белого цвета) // Памятники русского искусства. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. М., 1987.

- Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. М., 1999
- Овчинников А.Н. Икона «Архангел Михаил лоратный» с «Чудом в Хонех» // И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV—XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003
- Овчинникова Е.С. Новый памятник станковой живописи XV века круга Рублева // ДРИ XV — начала XVI веков. М., 1963
- Озерская Е.А. Образ Града Божьего в сценах Жития Сергия Радонежского из Сергиевской церкви новгородского Деятинца // ДРИ. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998
- Октоих сиречь Осмогласник. М., 1996
- Осипьев Ю.А. Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. 1936. №№ 1, 2
- Описание святых Константинополя в латинской рукописи XII века / Пер., предисл. и коммент. Л.К. Масиеля Санчеса // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996
- Опись Московского Успенского собора с начала XVII века по 1701 год включительно // РИБ Т.3. СПб., 1876
- Опись древних церквей города Мурома и древних предметов, в них находящихся [рукопись]. Муромский историко-художественный и мемориальный музей. Научный архив
- Опись памятников историко-художественного значения, взятых на учет Вологодского музея в Воскресенской Подкубенской церкви 22 сентября 1928 г. [рукопись]. Вологодский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Архив Реставрационной мастерской
- Орлов Д. Ярославский первооклашенный Толгский монастырь. 1314—1914. Историко-статистический очерк. Ярославль, 1913.
- Осташенко Е.Я. Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV века // ДРИ. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970
- Осташенко Е.Я. Русские иконы конца XIII — середины XV вв. // Византия, Балканы, Русь, 1991.
- Осташенко Е.Я. О стилистическом анализе при изучении памятников древнерусской живописи XIV—XV веков // Гос историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. 12. Искусство средневековой Руси. М., 1999
- Осташенко Е.Я. Икона «Троица Ветхозаветная» из Сергиево-Посадского музея-заповедника и проблема стиля живописи первой трети XV в. // ДРИ. Византия, Русь, Западная Европа Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897—1976). СПб., 2002 (Осташенко, 2002/1)
- Осташенко Е.Я. История и проблемы изучения живописи Москвы XIV — начала XV века в исследованиях Г.В. Жидкова и Н.А. Деминой // Труды ЦМиАР. Т. II. Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков. Сборник статей в честь Г.В. Попова. М., 2002 (Осташенко, 2002/2)
- Островский П., священик. Историческое описание Костромского Успенского кафедрального собора. М., 1855.
- «От мудрости и святости былого...». VII Тихомировские чтения. Посвящаются 700-летию со дня кончины ярославского князя Федора Черного, православного святого. Тезисы докладов Ярославль, 1999
- [Павел Алеппский]. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1898.
- Павловский А.А. Всеобщий иллюстрированный путеводитель по монастырям и святым местам Российской империи и Афона. Нижний Новгород, 1907.
- Памяти Николая Николаевича Померанцева. Древнерусское искусство. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. М., 2001.
- Паттерсон-Шевченко Н. Иконы в литургии // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб., 1994
- Первушин Н.Г. Ярославский первооклашенный Толгский монастырь 1314—1914. Ярославль, 1914
- Перцев Н.В. О восстановлении памятников древнерусской живописи // Восстановление памятников культуры (проблемы реставрации). М., 1981.
- Петров Д.А., Филлипова Л.А. Церковь Жен Мироносиц по письменным источникам // Церковь Жен Мироносиц в Новгороде / Изд. Д.А. Петров. М., 1995
- Петрова Л.И., Анкудинов И.Ю., Попов В.А., Силаева Т.В. Топография пригородных монастырей Новгорода Великого // Новгородский исторический сборник. Вып. 8 (18). СПб., 2000.
- Петрова Н.Л. О методе выявления киноарного рисунка в полихромных инициалах Федоровского Евангелия // Хризограф. Сборник статей к юбилею Г.З. Быковой. М., 2003
- Пивоварова Н.В. «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII в. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997
- Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи. Автореферат канд. дисс. СПб., 1999
- Пивоварова Н.В. Богоматерь с младенцем на престоле — новгородская краснофонная икона второй половины XIII в. в собрании ГРМ // Доклад на Лазаревских чтениях. Москва, МГУ, февраль 2001.
- Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи. СПб., 2002
- Пискарев А.И. Обзорение древностей и достопримечательностей г. Рязани и ее уезда // Рязанские губернские ведомости. 1845. №№ 8—13
- Пищик И.И. Фальшивки будут найдены // Наука в России. 1999. № 4
- Плешанова И.И., Лихачева Л.Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1985
- Плугин В.А. Мирозрение Андрея Рублева (некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974.
- Повесть о Петре, царевиче Ординском // Русские повести XV—XVI веков. М.; Л., 1958

- Повесть о разорении Рязани Батыем // БДЛР. Т. 5. XIII век. СПб., 1997.
- Повесть о разорении Рязани Батыем в 1237 г // Воинские повести Древней Руси / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.: Л., 1949.
- Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892 (переиздано М., 2001).
- Покровский Н.В. Сийский иконописный подлинник / ПДП. Вып. 113. СПб., 1896.
- Покровский Н.В. Памятники церковной старины в Костроме // Вестник археологии и истории, издаваемый Имп. Археологическим институтом. Вып. 19. СПб., 1909.
- Полякова О.А. Шедевры русской иконописи XVI–XIX веков Государственный музей-заповедник «Коломенское». М., 1999.
- Полов А.[Н.]. Первое прибавление к Описанию рукописей и каталогу книг церковной печати библиотеки А.И. Худлова // ЧОИДР. М., 1875.
- [Полов А.Н.] Библиографические материалы, собранные А.Н. Поповым. сборник Чудова монастыря, № 20 / Изд. В.Н. Шелкин // ЧОИДР. 1889. Кн. 3. Отд. 1.
- Полов Г.В. Иконопись // Полов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века. М., 1979.
- Полов Г.В. Тверская икона XIII–XVII веков. СПб., 1993.
- Полов Г.В. Декорация фасадов Дмитриевского собора и культуры Владимирского княжества на рубеже XII–XIII вв // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997.
- Попова О.С. Новгородская рукопись 1270 г (минياتур и орнамент) // Записки Отдела рукописей ГБЛ. Вып. 25. М., 1962.
- Попова О.С. Новгородские миниатюры второй четверти XIV века // ДРИ. Рукописная книга. Сб. 2. М., 1974.
- Попова О.С. Икона Спаса из Успенского собора Московского Кремля // ДРИ. Зарубежные связи. М., 1975.
- Попова О.С. Икона «Спас Ярое око» из Успенского собора Московского Кремля // ДРИ. Проблемы и атрибуции. М., 1977.
- Попова О.С. Икона «Иоанн Предтеча» середины XIV в. из Эрмитажа // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978.
- Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией. М., 1980.
- Попова О.С. Русская книжная миниатюра XI–XV вв // ДРИ. Рукописная книга. Сб. 3. М., 1983.
- Попова О.С. Византийские иконы XIV — первой половины XV вв // Византия, Балканы, Русь, 1991.
- Попова О.С. Икона «Благовещение» из Музея изобразительных искусств в Москве: произведение фессалоникских мастерских 1330-х — 1340-х годов XIV в. // ВизВрем. Т. 56 (81). New Rochelle, New York; М., 1996.
- Попова О.С. Древнерусская живопись и Византия // Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. 12. Искусство средневековой Руси. М., 1999.
- Попова О.С. Икона Христа Пантократора из Византийского музея в Афинах // ДРИ. Византия, Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897–1976). СПб., 2002.
- Поппа А. К начальной истории культа св. Николы Зарайского // Essays in Honor of A.A. Zimin / Ed. D. Waugh. Columbus, Ohio, 1985.
- Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях, по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890.
- [Поселягин Е.] Богоматерь. Полное иллюстрированное описание ее земной жизни и посвященных ее имени чудотворных икон. Т. 1, 2. СПб., 1909.
- «Послужить Северу...». Историко-художественный и краеведческий сборник Вологда, 1995.
- Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. XVI–XIX вв. М., 1974.
- Преображенский А.С. Архидиаконский прокинесис: «Спас митрополита Киприана» и ктиторская иконография XIV в // Russia mediaevalis. Т. X/1. München, 2001 (Преображенский, 2001/1).
- Преображенский А.С. Русские ктиторские и надгробные портреты XI — первой половины XIII веков (рукопись дипломной работы). М., 2001 (Преображенский, 2001/2).
- Преображенский Г. Монастыри и храмы г. Ярославля, их святыни и древности. Ярославль, 1901.
- «Пречистому образу Тогому поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995.
- Привалова Е.Л. Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980.
- Приселков М.Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.: Л., 1950.
- Прохоров Г.М. Повесть о Митяе. Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. М., 1978.
- ПСРЛ. Т. 1 (вып. 1–3). Лаврентьевская летопись. Л., 1926–1928 (репринт: М., 1997).
- ПСРЛ. Т. 4. Ч. 1. Новгородская четвертая летопись. Пг., 1915 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ. Т. 7. Воскресенская летопись. СПб., 1856 (репринт: М., 2001).
- ПСРЛ. Т. 10. Никоновская летопись. СПб., 1885 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ. Т. 11. Никоновская летопись. СПб., 1897 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ. Т. 13 (первая половина). Никоновская летопись. СПб., 1904 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ. Т. 14. Никоновская летопись. СПб., 1910 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ. Т. 15. Рогожский летописец. Тверской сборник. Пг., 1922; СПб., 1863 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ. Т. 16. Летопись Авраамки. СПб., 1889 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ. Т. 18. Симеоновская летопись. СПб., 1903.
- ПСРЛ. Т. 19. История о Казанском царстве (Казанский летописец). СПб., 1903 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ. Т. 21. Степенная книга. Ч. 1. СПб., 1908; Ч. 2. СПб., 1913.

- ПСРЛ Т. 24. Типографская летопись. Пг., 1921 (репринт: М., 2000).
- ПСРЛ Т. 25. Московский летописный свод конца XV века. М.; Л., 1949.
- ПСРЛ Т. 27. Сокращенные летописные своды. М.; Л., 1962.
- ПСРЛ Т. 37. Устюжские и Вологодские летописи XVI—XVII вв. Л., 1982.
- Пуцко В.Г.** Вологодская икона тронной Богоматери и проторенессансная живопись Италии // «Послужить Северу...», 1995 (Пуцко, 1995/1).
- Пуцко В.Г.** Галицко-Волынское Евангелие из Коврова (болгарско-украинские параллели в книжном искусстве XIV в.) // Годшиник на Софийския университет. Център за славяно-византийски проучвания «Иван Дуйчев». Т. 88 (7). София, 1995 (Пуцко, 1995/2).
- Пуцко В.Г.** Ростовский фрагмент новгородской каменной иконы // История и культура Ростовской земли. 1996. Ростов, 1997.
- Пуцко В.Г.** О ростовской иконописи XIII—XVI вв. // Сообщения Ростовского музея. Вып. 9. Ростов, 1998.
- Пуцко В.Г.** Византийские художники-иллюминаторы славяно-русских рукописей начала XIII века // Сообщения Ростовского музея. Вып. 10. Ростов, 2000.
- Пуцко В.Г.** Ренессансные схемы русских икон Богоматери: Елецкая и Казанская // Никодим Павлович Кондаков 1844—1925. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. СПб., 2001.
- Пятницкий Ю.А.** Византийская икона «Троица» («Гостеприимство Авраама») в собрании Эрмитажа // Церковная археология. Материалы Первой Всероссийской конференции. Псков, 20—24 ноября 1995 года. Ч. 2. Христианство и древнерусская культура. СПб.; Псков, 1995.
- [Райский В., священник].** Сказание о местно-чтимом Нерукотворенном образе Спасителя, находящемся в Спасо-запрудненской церкви города Костромы, на основании местных источников изложено священником Василием Райским. Кострома, 1878.
- Раллопорт П.А.** Русская архитектура X—XIII вв. Каталог памятников. Л., 1982.
- Редки Е.К.** Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции // ЖМНП. 1881. Декабрь.
- Реставрация музейных ценностей в СССР** Всесоюзная выставка М., 1985.
- Реставрация станковой темперной живописи** / Под ред. В.В. Филозова М., 1986.
- Реформатская М.А.** Северные письма. М., 1968.
- Реформатская М.А.** О древнерусской иконе Спаса из села Нового // Искусство. 1969. № 2.
- Реформатская М.А.** Об особенностях композиционного построения житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Ровинский Д.А.** Обзорение иконописания в России до конца XVII в. // ЗРАО. Т. 8. М., 1856 (изд. 2: СПб., 1903).
- [Родникова И.С.]** Псковская икона XIII—XVI веков / Сост. И.С. Родникова. Л., 1990.
- Розаков А.А.** Явленная чудотворная Феодоровская икона Богоматери, родовая царствующего дома Романовых Изд. 2. М., 1885.
- [Розанова Н.В.]** Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков. Альбом / Сост. Н.В. Розанова. М., 1970.
- Розанова Н.В.** Экспедиции Третьяковской галереи 1964—1968 годов // Очерки по русскому и советскому искусству. Статьи. Публикации. Хроника. Л., 1974.
- Романенко А.И.** Патриаршие палаты. М., 2001.
- Ростово-суздальская школа живописи** [Каталог выставки] М., 1967.
- Русские монастыри. Искусство и традиции** [Каталог выставки] СПб., 1997.
- Русское искусство из собрания музеев Центральной России.** Каталог. М., 2000.
- Рыбаков А.А.** Художественные памятники Вологды XIII—XX веков. Л., 1980.
- Рыбаков А.А.** Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом» XIV в. из Вологодского музея (К вопросу о романских реминисценциях в живописи Северной Руси XIII—XIV вв.) // Литература и искусство в системе культуры (к 80-летию академика Д.С. Лихачева) / Отв. ред. Б.Б. Пиотровский. М., 1988.
- Рыбаков А.А.** Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII—XVIII веков. М., 1995.
- Рыбаков Б.А.** Русские датированные надписи XI—XV веков. М., 1964.
- Рындина А.В.** Особенности сложения иконографии в древнерусской каменной пластике: «Троб Господен» // ДРИ. Художественная культура Новгорода. М., 1968.
- Рындина А.В.** Оклад Евангелия Симеона Ивановича Гордого // ДРИ. Рукописная книга. М., 1972.
- Рындина А.В.** Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV—XV вв. М., 1978.
- Рындина А.В.** Прикладное искусство и пластика // Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. М., 1979.
- Рындина А.В.** Травированный потир Троице-Сергиева монастыря как памятник эпохи Андрея Рублева // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии / Ред.-сост. А.В. Рындина, А.Л. Баталов. М., 1994.
- Рындина А.В.** Шиферная икона из Ростова Великого. Иконография и образ // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Рындина А.В.** Образ Спаса Нерукотворного в контексте «малых форм» русского искусства XIV—XVI вв. Икона и реликвия // К 2000-летию христианства. Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции. Москва, 17—19 октября 2000 г. СПб., 2000.
- Рындина А.В.** Основы типологии русской деревянной скульптуры «Никола Можайский»: икона и святые мощи // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 6. М., 2002.
- Рябушинский С.П.** Икона Божией Матери Одигитрии Смоленской. М., 1913.
- Савваитов П.И.** Описание Великоустюжского Архангельского и приписанного к нему Гledenского монастырей. СПб., 1848.

- Савиц А.А. Главнейшие моменты монастырской колонизации русского Севера в XIV—XVII вв. // Сборник Общества исторических, философских и социальных наук при Пермском университете. Вып. 3. Пермь, 1929
- Саенкова Е.М. Чин Торжества Православия по текстам XVI—XVII веков. Тема иконопочитания в духовной жизни Руси эпохи позднего Средневековья // Искусствоведение. Журнал по теории и истории искусства. Вып. 01/1. М., 2001.
- Салтыков А.А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981.
- Салтыков А.[А.], протоиерей. «Видение св. Евстафия Плакиды» (рельефные иконы из Цебельды) // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 1. М., 1996.
- Саминский А.Л. Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII — начала XIII века // Музей. Художественные собрания СССР. Вып. 10. М., 1989.
- Саминский А.Л. Никомидийское Евангелие // Доклад на XVIII Международном конгрессе византинистов в Москве, 8—15 августа 1991 г.
- Сарабянов В.Д. «Богоматерь Стратная» из Кашинского Дмитровского монастыря // Искусство Руси, Византии и Балкан XIII века. Тезисы Международной научной конференции. Москва, сентябрь 1994 г. СПб., 1994.
- Сарабянов В.Д. Фрески церкви Св. Георгия // Кирпичников А.Н., Сарабянов В.Д. Старая Ладога — древняя столица Руси. СПб., 1996.
- Сарабянов В.Д. «Богоматерь Стратная» из Дмитриевского монастыря в Кашине // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Сарабянов В.Д. Первоначальный колорит снеготоржских росписей и проблема изменения цвета древнерусских фресок XIV—XV вв. // ДРИ. Сергей Радонежский и культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998.
- Сарабянов В.Д. «Успение Богоматери» и «Рождество Христово» в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический прототип // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 5. М., 2001.
- Сарабянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002.
- Сарабянов В.Д. Росписи боковых апсид собора Мирожского монастыря и истоки их иконографической программы // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 7. М., 2003.
- Сахаров В. Апокрифические и легендарные сказания о Пресвятой деве Марии, особенно распространенные в Древней Руси // Христианское чтение. 1888. Март-апрель.
- Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн. 1, 2. СПб., 1849.
- Сведения о чудотворной иконе Божией матери Феодоровской. СПб., 1863.
- Свенцицкий В.И. Мастер икон XV века из сел Ваньвка и Злызвонь // ДРИ. Проблемы и атрибуции. М., 1977.
- Свириц А.Н. Древнерусская миниатюра. М., 1950.
- Свириц А.Н. К вопросу об изображении некоторых бытовых предметов в произведениях древнерусского искусства // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. М., 1958.
- Свириц А.Н. Искусство книги Древней Руси XI—XVII вв. М., 1964.
- Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР XI—XIII вв. // Отв. ред. Л.П. Жуковская. М., 1984.
- Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии. XIV век. Вып. 1 (Апокалипсис — Летопись Лаврентьевская) // Отв. ред. А.А. Турилов. М., 2002.
- Северные письма. Собрание Архангельского музея изобразительных искусств. Каталог / Сост. О.Н. Вешнякова, Т.М. Колыцова. Архангельск, 1999.
- Седов В.В. Церковь Николаи на Липне и новгородская архитектура XIII в. во взаимосвязи с романо-готической традицией // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Сергий, архиепископ. Полный месецеслов Востока. Т. 2. Святой Восток. Владимир, 1901 (репринт. М., 1997).
- Серебрянских Н. Древнерусские книжные жития. М., 1915.
- Сидоренко Г.В. Ранний памятник древнерусской мелкой пластики // Русское искусство XI—XIII веков. Сборник статей. М., 1986.
- Сидоренко Г.В. «Пятая Спасителя». Об одной иконографической особенности некоторых чудотворных икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996.
- Сидоренко Г.В. «Михайловские» рельефные плиты XI в. О возможной алтарной преграде Дмитриевского собора в Киеве // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000 (Сидоренко, 2000/1).
- Сидоренко Г.В. О персонализации образа на вновь найденной шиферной плите на территории Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 4. М., 2000 (Сидоренко, 2000/2).
- Симеон Метафраст. Жизнь и деяния святого отца нашего Николая // Византийские легенды, 1972.
- Синай, Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки / Под ред. Э. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Фонд Св. Екатерины; СПб., 2000.
- Сиренов А.В. О начале традиции описей древних гробниц // «Сих же память пребывает во веки» (мемориальный аспект в культуре русского православия). Материалы научной конференции. СПб., 1997.
- Сиротинская А.А. Иконография святого Василия, епископа Рязанского и Муромского, по материалам муромского круга памятников // Муромский сборник [на титуле: Первый Муромский сборник]. Муром, 1993.
- Скабалланович М. Рождество Христово. Киев, 1916 (Скабалланович, 1916/1).
- Скабалланович М. Христианские праздники. Сведения во храм Пресвятыя Богородицы. Киев, 1916 (Скабалланович, 1916/2).
- Сказание об Евстафий Плакиде // БЛДР. Т. 3. XI—XII века. СПб., 1999.

- Сказание о перенесении образа Николы Чудотворца из Корсуна в Рязань // БЛДР Т 5 XIII век СПб., 1997
- Сказание о введении чудотворной и мироточивой иконы Пресвятыя Богородицы, именуемой Толгскою, и чудесах от нея бывших М., 1883.
- Сказания Паисия Ярославова // Православный собеседник. 1861. Февраль.
- Скворцов Н.А. Археология и топография Москвы. М., 1913. СКИКДР. Вып. 1 (XI — первая половина XIV в.). Л., 1987.
- СКИКДР. Вып. 2 (вторая половина XIV — XVI в.). Ч. 1. А.-К. Л., 1988
- СКИКДР. Вып. 2 (вторая половина XIV — XVI в.). Ч. 2. Л.-Я. Л., 1989
- СКИКДР. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 3. П.-С. СПб., 1998
- Словарь исторический о святых, прославленных в Российской церкви, и о некоторых подвижниках благочестия, местно чтимых. Изд. 2. СПб., 1862.
- Словарь русских иконописцев XI—XVII веков // Ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2003
- Слово о житии великого князя Дмитрия Ивановича // БЛДР. Т. 6. XIV — середина XV века. СПб., 1999.
- Смирнов Я.И. Слово X века о том, как читался образ Спаса на убресе в Эдессе // Commentationes philologicae. Сборник статей в честь И.В. Помяловского. СПб., 1897
- Смирнова Э.С. Экспедиция в Карельскую АССР // Сообщения ГРМ. Вып. 8. Л., 1964
- Смирнова Э.С. Живопись Обонежья XIV—XVI веков. М., 1967
- Смирнова Э.С. Два примера убранства иконостасных табел на Севере // Средневековая Русь. М., 1976 (Смирнова, 1976/1)
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976 (Смирнова, 1976/2)
- Смирнова Э.С. Две новгородские краснофонные иконы первой половины XIV века в собрании Национального музея в Стокгольме // Музей. Художественные собрания СССР. Вып. 6. М., 1986.
- Смирнова Э.С. Московская икона XIV—XVII веков. Л., 1988 (Смирнова, 1988/1)
- Смирнова Э.С. «Спас Вседержитель» XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Вопросы атрибуции // ДРИ. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988 (Смирнова, 1988/2)
- Смирнова Э.С. «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря и проблема традиции в русской живописи первой половины XV в. // ДРИ. Художественные памятники русского Севера. М., 1989.
- Смирнова Э.С. Икона Богоматери Максимовской. Возрождение русской художественной традиции в конце XIII в. // ДРИ. Проблемы атрибуции. М., 1993
- Смирнова Э.С. Литургические образы в произведениях живописи (на примере иконы начала XIII в.) // ВизВрем. Т. 55 (80). М., 1994.
- Смирнова Э.С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение». Некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // ДРИ. Балканы Русь. СПб., 1995
- Смирнова Э.С. «Богоматерь с младенцем на престоле, с архангелом и преподобным Сергием» — икона первой трети XV в. Истоки и смысл иконографии // Русское подвизничество. М., 1996 (Смирнова, 1996/1).
- Смирнова Э.С. «Спас Златая риза». К иконографической реконструкции чтимого образа XI века // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси // Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996 (Смирнова, 1996/2)
- Смирнова Э.С. Обращение к наследию в русской иконописи XIII в. (Две иконы первой четверти столетия) // ДРИ. Русь. Византия Балканы XIII век. СПб., 1997 (Смирнова, 1997/1)
- Смирнова Э.С. Ростовская иконопись второй половины XIII в. // Византия. Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Тезисы докладов конференции, посвященной 100-летию со дня рождения профессора В.Н. Лазарева (1897—1976). СПб., 1997 (Смирнова, 1997/2)
- Смирнова Э.С. «Воскресение — Сошествие во ад» из села Чучученема (ГТТ) — русская икона конца XIII — начала XIV в. // Церковная археология. Вып. 4. Материалы Второй Всероссийской конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н.В. Покровского (1848—1917). СПб., 1998 (Смирнова, 1998/1)
- Смирнова Э.С. О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны) // ДРИ. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998 (Смирнова, 1998/2)
- Смирнова Э.С. Русские иконы XIII—XVI веков в собрании банка Амбразано Венето // ПКНО. 1996. М., 1998 (Смирнова, 1998/3)
- Смирнова Э.С. О новооткрытой иконе Христа // Наше наследие. № 58. М., 2001.
- Смирнова Э.С. Икона Древней Руси. XI—XVII века // История иконописи, 2002 (Смирнова, 2002/1).
- Смирнова Э.С. О первоначальной композиции и иконографической программе серебряного оклада XI в. иконы «Апостолы Петр и Павел» из Софийского собора в Новгороде // ДРИ. Византия, Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897—1976). СПб., 2002 (Смирнова, 2002/2)
- Смирнова Э.С. Ветхозаветные жены и борьба добродетелей со «страстями»: отголоски западной и византийской иконографии на Руси // Историческая роль Константинополя (в память о 550-летию падения византийской столицы). Тезисы докладов XVI Всероссийской научной сессии византинистов. Москва, 29—30 мая 2003 года. М., 2003 (Смирнова, 2003/1).
- Смирнова Э.С. Иконография Бориса и Глеба // Православная энциклопедия. Т. 6. Бондаренко — Варфоломей Эдесский. М., 2003 (Смирнова, 2003/2)
- Смирнова Э.С. «Вознесение пророка Ильи» — новгородская икона второй половины XIII в. в собрании банка «Inlesa Bci». Византийская традиция и ее русский вариант (в печати).
- Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода XV век. М., 1982
- Смирнова Э.С., Ямщиков С.В. Древнерусская живопись. Новые открытия. Живопись Обонежья XIV—XVIII веков. Л., 1974.

- Снегирев И.М.* Памятники московской древности. М., 1842—1845.
- Снегирев И.М.* Успенский собор в Москве. М., 1856.
- Снегирев И.М.* Москва. Подробное историческое и археологическое описание города. Т. 2. М., 1873.
- Соболевский А.И.* Остатки библиотеки XIII в. // Библиограф Вестник литературы, науки и искусства. 1889. № 6, 7.
- Соболевский А.И.* Божия Матерь Смоленская из собрания С.П. Рябушинского // Русская икона. Сб. 2 СПб., 1914.
- Соколова В.А., священник.* Описание и критический разбор рукописей, имеющихся в библиотеке Костромской ученой архивной комиссии и содержащих Службу и сказания о явлении и чудесах Федоровской иконы Божией матери // Костромская старина. Сборник, изд. Костромского губернского ученой архивной комиссией. Вып. 5 Кострома, 1901.
- Соловьева И.Д.* Фронтиспис Псалтири 1424 года из Кирилло-Белозерского монастыря // Страницы истории отечественного искусства. X—XX век. [Государственный Русский музей]. СПб., 1997.
- Сообщения Ростовского музея. Вып. 1. Ростов, 1991; Вып. 2. Ростов, 1991; Вып. 3. Ростов, 1992; Вып. 4. Ростов, 1993; Вып. 5. Ростов, 1993; Вып. 6. Ростов, 1994; Вып. 7. Ярославль, 1995; Вып. 8. Ярославль, 1995; Вып. 9. Ярославль, 1998; Вып. 10. Ростов, 2000; Вып. 11. Ростов, 2000; Вып. 12. Ростов, 2002.
- София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII—XIX веков из собрания музеев России. М., 2000.
- Спасо-Каменный, на Кубенском озере, монастырь. СПб., 1895.
- Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь. Каталог выставки XVIII Международного конгресса византистов / Сост. и вступ. ст. Н.А. Маясовой. М., 1991.
- Срезневский И.И.* Сведения и заметки о неизвестных и малоизвестных памятниках // Сборник ОРЯС Т. 20. СПб., 1880.
- Степаненко В.П.* О культуре Богоматери в Киевской Руси (Богоматери и святые воины) // Культура и искусство христиан-негреков. Научная конференция памяти А.В. Банк. Тезисы докладов [Гос. Эрмитаж]. СПб., 2001.
- Степановский И.К.* Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда, 1890.
- Стерлигова И.А.* «Потир Юрия Долгорукого» из Оружейной палаты Московского Кремля // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. 9 Декоративно-прикладное искусство. М., 1993.
- Стерлигова И.А.* Новгородские кратиры и икона «Богоматерь Знамение» Некоторые проблемы иконографии // ДРИ. Балканы. Русь. СПб., 1995.
- Стерлигова И.А.* Древнерусские украшенные иконы XII—XIII веков. Опыт реконструкции // Вызврем Т. 58 (83) М., 1999.
- Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI—XV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000.
- Стерлигова И.А.* Боголюбская икона Богоматери в XII—XIII веках // ДРИ. Византия, Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897—1976). СПб., 2002.
- Сталюрова Л.В.* Древнерусские надписи XI—XIV веков на пергаменных кодексах. М., 1998.
- Сталюрова Л.В.* Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI—XIV веков. М., 2000.
- Страницы «Золотого века» Ярославля. «Сказание о явлении и чудесах от иконы Толгской Богородицы» XVII века / Публикация О.И. Шабасовой // Ярославский архив. Историко-краеведческий сборник. М., СПб., 1996.
- Строев П.М.* Библиологический словарь и черновые к нему материалы / Изд. А.Ф. Бычков // Сборник ОРЯС. Т. 29. Вып. 4. СПб., 1882.
- Суворов Н.* Несколько статистических и топографических сведений о Вологодской епархии от начала XVII столетия и до настоящего времени // Вологодские епархиальные ведомости. 1865. Прибавления № 16, 38.
- Суворов Н.* Описание Спасо-Каменного, что на Кубенском озере, монастыря. Изд. 2. Вологда, 1893.
- Суслова И.В.* Иконографические особенности иконы «Спас оплечный» из собрания Эрмитажа // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 7. М., 2003.
- Сухова О.А.* «Града Мурома святые» // Муромский сборник [на титуле: Первый Муромский сборник]. Муром, 1993.
- Сычев Н.П.* На заре бытия Киево-Печерской обители // Сборник ОРЯС. Т. 101. № 3 (Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского). Л., 1928.
- Талин В.* Введение во храм Пресвятой Богородицы, его богослужение и религиозный смысл // ЖМП. 1957. № 12.
- Тарабарина Ю.В.* Русская архитектура первой трети XVII века (кандидатская диссертация). М., 1999.
- Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995.
- Тимрот Д.А.* Иконопись Ростова и Ярославля конца XIII — начала XIV века (рукопись дипломной работы). М., 1987.
- Титов А.А.* Путеводитель по городу Ярославлю с планом города и родословными таблицами князей Ярославских. М., 1883.
- Титов А.А.* Ростовский уезд Ярославской губернии. Историко-археологическое и статистическое описание с рисунками и картой уезда. М., 1885.
- Титов А.А.* Летопись Великоустужская. М., 1889.
- Титов А.А.* Ростовская епархия. Материалы для истории русской церкви. М., 1890.
- Титов А.А.* Описание Ростова Великого. М., 1891.
- Титов А.А.* Историческое обозрение города Мурома // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Кн. 4. Владимир, 1902.
- Титов А.А.* Кремль Ростова Великого. М., 1905.
- Титов А.А.* Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках. М., 1911.
- Тихомиров М.Н.* Древняя Москва (XII—XVII вв.). М., 1947.
- Тихомиров М.Н.* Средневековая Москва в XIV—XV веках. М., 1957.
- Тихомиров М.Н.* Воссоздание русской письменной традиции в первые десятилетия татарского ига // Тихомиров М.Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968.

- Тихомиров М.Н. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969.
- Тихомиров К. Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии М., 1857.
- Толстая Т.В. Успенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры М., 1979.
- Толстая Т.В. Местный ряд иконостаса Успенского собора Московского Кремля в конце XV — начале XVI века // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования М., 1985.
- Толстой М.В. Книга глаголемая описание о российских святых М., 1887.
- Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре Т. 2 Три века христианства на Руси (XII—XIV вв.). М., 1998.
- [Трифопова А.Н.] Русская икона из собрания Новгородского музея / Авт.-сост. А.Н. Трифонова. СПб., 1992.
- Троица Андрея Рублева. Антология / Сост. Г.И. Вздорнов М., 1981.
- Трофимова Н. Русское прикладное искусство XIII — начала XX в. из собрания Государственного объединенного Владимиро-Суздальского музея-заповедника М., 1982.
- Трубачева М.С. К истории реставрации древнерусской темперной живописи в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря // Вопросы исследования, консервации и реставрации произведений искусства. М., 1984.
- Труды Ростовского музея. Ростов, 1991.
- Турилов А.А. Малоизвестные памятники ярославской литературы XIV — начала XVIII в. (сказания о ярославских иконах) // АЕ за 1974 М., 1975.
- Турилов А.А. Малоизвестные письменные источники о ярославских князьях конца XIV — первой половины XV в. // Краеведческие записки. Вып. 7. Ярославль, 1991.
- Турилов А.А. Об одной группе каллиграфических рукописей первой половины — середины XIV в. (к вопросу о датировке Симоновской Псалтири) // Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. Тезисы докладов международной конференции. Москва, 17—19 ноября 1998 г. СПб., 1998.
- Турилов А.А. Сказания о чудотворных иконах в контексте истории их почитания на Руси // Реликви в искусстве и культуре восточнохристианского мира. Тезисы докладов и материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.
- Турилов А.А. Заметки о датировке памятников древнерусского прикладного искусства XIII—XIV вв.: палеографический аспект // Труды ЦИМАР. Т. II. Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков. Сборник статей в честь Г.В. Попова М., 2002.
- Турилов А.А. Толгская (Толгская 2-я) [икона Богоматери] // Богоматерь. Православная энциклопедия / Под ред. А.М. Лидова (в печати) (Турилов (в печати)/1).
- Турилов А.А. Феодоровская [икона Богоматери] // Богоматерь. Православная энциклопедия / Под ред. А.М. Лидова (в печати) (Турилов (в печати)/2).
- Уваровские чтения [Муромский историко-художественный и мемориальный музей]. Вып. 1. Муром, 1990; Вып. 2. Муром, 1993; Вып. 3. Муром, 2001; Вып. 4. Муром, 2003; Вып. 5. Муром, 2003.
- Успенский А.И. Очерки по истории русского искусства. Т. 1. (Русская живопись до XV века включительно). М., 1910 (Успенский, 1910/1).
- Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь // Записки Московского археологического общества. Т. 2. М., 1910 (Успенский, 1910/2).
- Успенский Н.П. Белозерская старина. Материалы для истории Белоозера, посада и уезда в XVII в. Новгород, 1893.
- Устюжский летописный свод (Архангелогородский летописец) / Подгот. к печати К.Н. Сербиной. М.: Л., 1950.
- Ухова Т.Б. Куликовская битва и памятники русского искусства XIII—XIV вв. из собрания Государственных музеев Московского Кремля (к вопросу об общности идей в произведениях литературы и искусства) // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. М., 1983.
- Ушаков Н.Н. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913.
- Феодоровское Евангелие из Ярославля — шедевр книжного искусства XIV века. Материалы к выставке М., 2003.
- Федотов Г.П. Святые Древней Руси. Нью-Йорк, 1960 (периздано: М., 1990).
- Федышин И.В. Докладная записка заведующему Вологодским музеем Ф.П. Куропатникову о регистрации иконы «Богоматерь Умиление» в Воскресенской Подкубенской церкви от 26 сентября 1928 г. [рукопись]. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Архив Реставрационной мастерской Палка Х.В.
- Феннел Дж. Кризис средневековой Руси. 1200—1304 (пер. с англ.) / Вступ. ст. и ред. А.Л. Хорошкевич и А.И. Плигузова М., 1989.
- Филатов В.В. Вступительное слово // Всесоюзная конференция, 1970.
- Филатов В.В. Росписи притворов владимирского Успенского собора // ДРИ. Художественная культура X — первой половины XII в. М., 1988.
- Филатов В.В. [В.] Оплечный образ Спаса // Наше наследие. № 58. М., 2001.
- Филлиппонский Г.Ю. О месте создания Феодоровского Евангелия // «От мудрости и святости былого...», 1999.
- Хадзидакис М. Иконы в Греции // Иконы на Балканах София; Белград, 1967.
- Хорошкевич А.Л., Плигузова А.И. Русь XIII столетия в книге Дж. Феннела [вступ. ст.] // Феннел, 1989.
- Христианские реликви в Московском Кремле / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.
- Художественные памятники Московского Кремля / Под ред. М.В. Алпатовой М., 1956.
- Царевская Т.Ю. Новые данные о составе росписей церкви Николая на Липне // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Царевская Т.Ю. Образ св. Климента Римского в новгородском искусстве XIII в. // ДРИ. Византия и Древняя Русь. К 100-летию со дня рождения Андрея Николаевича Грабара (1896—1990). СПб., 1999.

- Царевская Т.Ю. Церковь Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. М., 2002
- Церковь Св. Георгия в Старой Ладоге / Авт.-сост. В.Д. Сарбабянов. М., 2002.
- Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона / С предисловием и указателем проф. А.П. Голубшова М., 1908
- Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства. Тбилиси, 1959
- Тубирица Н.Н. Святая Спасо-Андроникова монастыря // Мир Божий. № 1 (4). М., 1999
- Чудеса Николая Мирликийского // БЛДР. Т. 2. XI—XII века. СПб., 1999
- Шабасова О.И. К вопросу об истории текста Сказания об иконе Толгской Богородицы // «От мудрости и святости былого...». 1999
- Шалина И.А. Иконы с изображением Спаса Нерукотворного и Христа во гробе // Доклад на Лазаревских чтениях. Москва, МГУ, 1994 (Шалина, 1994/1).
- Шалина И.А. Псковские иконы «Сошествие во ад». О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб., 1994 (Шалина, 1994/2).
- Шалина И.А. Истоки иконографии и литургический смысл икон «Богоматери Голубицкой» // Государственный Русский музей. Тезисы конференции, посвященной итогам научно-исследовательской работы за 1995 год. СПб., 1995 (Шалина, 1995/1)
- Шалина И.А. Коллекция икон М.П. Погодина // Государственный Русский музей. Из истории музея. Сборник статей и публикаций. СПб., 1995 (Шалина, 1995/2).
- Шалина И.А. Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996
- Шалина И.А. Древнерусские процессионные иконы и их византийские прототипы // К 2000-летию христианства. Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции. Москва, 17–19 октября 2000 г. СПб., 2000 (Шалина, 2000/1).
- Шалина И.А. Икона «Христос во гробе» и нерукотворный образ на константинопольской плащанице // Реликви в искусстве и культуре восточнохристианского мира. Тезисы докладов и материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000 (Шалина, 2000/2)
- Шалина И.А. Придел Рождества Богородицы Софийского собора в Новгороде. М., 2001.
- Шалина И.А. Византийский имперский образ Христа Халке и древнерусские иконы «Спаса оплечного» // Историческая роль Константинополя (в память о 550-летию падения византийской столицы). Тезисы докладов XVI Всероссийской научной сессии византинистов. Москва, 29–30 мая 2003 г. М., 2003 (Шалина, 2003/1).
- Шалина И.А. Икона «Спас оплечный» // И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV—XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003 (Шалина, 2003/2).
- Шамардина Н.В. Иконы Галицкой земли как феномен восточнославянского православного искусства в контексте культурно-конфессионального пограничья. Автореферат докт. дисс. М., 2003.
- Шамурин Ю. Ярославль, Романов-Борисоглебск, Углич / Культурные сокровища России. Вып. 1. М., 1912
- Шаров С.А. Новгород, Ростов и Москва на русском Севере в XIV—XV веках // Доклад на Новгородском семинаре кафедры археологии Исторического факультета МГУ. 1990.
- Шаров С.А. Не совсем новгородские «новгородские волости» // Иконопись русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье / Ред. Э.С. Смирнова (в печати).
- Шахматов А.А. Исследование о языке новгородских грамот XIII и XIV в. СПб., 1886.
- Шахматов А.А. Исследование о двинских грамотах. СПб., 1903
- Шилов А.А. Описание рукописей, содержащих летописные тексты (материалы для полного собрания русских летописей). Вып. 1 // Летопись занятий Археографической комиссии. Вып. 22. СПб., 1910.
- Ширинский-Шихматов А.А. Большой Успенский собор в Москве. Собрание фототипических снимков / Изд. А.А. Ширинского-Шихматова. С предисл. В. Дорофеева М., 1896.
- Шляпкин В.П. Иконы Великоустюжского Михайлово-Архангельского монастыря. Великий Устюг, 1913
- Шапов Я.Н. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси. XI—XIV вв. М., 1972
- Шенникова Л.А. Запрестольная икона Успенского собора с изображением «Богоматери Корсунской» // Гос. Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 7. Новые атрибуции. М., 1987.
- Шенникова Л.А. Смоленские иконы Благовещенского собора Московского Кремля и их списки XV века // История и культура Ростовской земли. 1996. Ростов, 1997.
- Шенникова Л.А. Царьградская святая «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // ДРИ. Византизм и Древняя Русь. К столетию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб., 1999.
- Шенникова Л.А. Чудотворные иконы Московского Кремля // Христианские реликвии. 2000
- Шенникова Л.А. Иконы Богоматери «Владимирской» в монастырях города Суздаль // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 7. М., 2003
- Шепкин В.Н. Резное деревянное тязло XIII в. // Сборник статей, посвященных В.Н. Ламанскому Ч. 2. СПб., 1908
- Шепкин В.Н. Московская иконопись // Москва в ее прошлом и настоящем. М., 1910.
- Шепкин В. Христос благословляет апостолов (миниатюра Сийского Евангелия 1339 года) // Голос минувшего. 1913. № 3
- Шепкина И.В. Болгарская миниатюра XIV века. Исследования Псалтыри Томича. М., 1963
- Шепкина И.В. Возможность отождествления почерков в древнерусских рукописях // ДРИ. Рукописная книга. Сб. 2. М., 1974.

- Шепкина М.В. Миниатюры Худовской Псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века М., 1977.
- Эдинг Б. Ростов Великий, Углич. Памятники художественной истории М., 1913.
- Экземлярский А.В. Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период, с 1238 по 1505 г. Т. I. Великие князья Владимирские и Владимиро-Московские СПб., 1889; Т. 2. Владетельные князья Владимирские и Московских уделов и великие и удельные владетельные князья Суздальско-Нижегородские, Тверские и Рязанские. СПб., 1891.
- Эрмитаж Альбом / Сост. Ю. Кузнецов, Н. Никулин, Ю. Русаков. Л., 1965
- Этингоф О.Е. К иконографии «ласкающей Богоматери» («Гликофилусы») // ДРИ. Балканы. Русь. СПб., 1995. (перездано: Этингоф, 2000).
- Этингоф О.Е. Образ храма в иконографии «Богоматерь с пророками» XI–XII веков // ДРИ. Исследования и атрибуции. СПб., 1997 (перездано: Этингоф, 2000).
- Этингоф О.Е. К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции владехского богородичного культа на Руси в XI–XII вв. // ДРИ. Византия и Древняя Русь К 100-летию Андрея Николаевича Грабра (1896–1990). СПб., 1999 (перездано: Этингоф, 2000).
- Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000.
- Этингоф О.Е. Греко-русские иконы, или «русские» домонгольские иконы глазами византистиста // Искусствоведный Журнал по истории и теории искусства. Вып. 1/03 М., 2003.
- Яковлева А.И. Икона «Спас Златые власы» из Успенского собора Московского Кремля // ДРИ. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988.
- Яковлева А.И. Икона «Явление архангела Михаила Иисусу Навину»: конца XII — начала XIII века из Успенского собора Московского Кремля // Искусство христианского мира Сборник статей. Вып. 6. М., 2002.
- Ямщиков С. Раскрытые шедевры // Творчество. 1963 № 12 (Ямщиков, 1963/1)
- Ямщиков С.В. Древнерусская живопись. Новые открытия. М., 1965
- Ямщиков С.В. Древнерусская живопись. Новые открытия. Изд. 2 Л., 1969.
- Янин В.Л. Из истории землевладения в Новгороде XII в. // Культура Древней Руси. Посвящается 40-летию научной деятельности Николая Николаевича Воронина М., 1966.
- Янин В.Л. Борьба Новгорода и Москвы за Двинские земли в 50-х — 70-х годах XV в. // Исторические записки. Т. 108. М., 1982
- Ярославский первоклассный Толгский монастырь. Ярославль, 1888.
- Ярославский художественный музей / Художественные музеи СССР М., 1983.
- Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Т. I. Иконы XIII–XVI веков Б. м., 2002.
- Яхонтов И. Жития св. севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1881.
- 1000-летие русской художественной культуры. М.: Schloss Gottorf, 1988
- III Реставрационная выставка ЦГРМ. Апрель-май 1927. [Каталог] М., 1927.
- IV Выставка «Реставрация и консервация произведений искусства» Каталог М., 1963
- V Выставка произведений искусства, реставрированных ГЦХНРМ им академика И.Э. Грабра Калог М., 1965
- VII Выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХРМ им академика И.Э. Грабра (1944–1974) Каталог / Отв ред. С. Ямщиков М., 1975
- IX Выставка произведений искусства, реставрированных ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабра Каталог. М., 1988
- Абрамович Д. Киево-Печерский Патерик. У Києві, 1931. *Бабий Г.* Крайова црква у Студенци. Београд, 1987.
- Бабий Г., Корай В., Турковий С.* Студеница Београд, 1986
- Бакалова Е.* Стенописите на црквата при село Берече. София, 1976.
- Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977.
- Балабанов К.* Иконите во Македонија Скопје, 1995
- Богдановић Д., Ђурић В., Медаковић Д.* Хиљандар Београд, 1978.
- Божков А.* Търновска средновековна художествена школа. София, 1985.
- Габелић С.* Циклус арханђела у византијској уметности Београд, 1991.
- Габелић С.* Манастир Лесново. Историја и сликарство Београд, 1998
- Георгиевски М.* Галерија на икони — Охрид Охрид, 1999
- Грабар А.* Боянска црква / Предисл. Б. Филова. София, 1924.
- Джурова А.* 1000 години българска ръкописна книга София, 1981.
- Джурова А.* Томичов Псалтир. София 1990.
- Ђурић В.* Сопотани Београд, 1963 (изд. 2 Београд, 1991).
- Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1973 (изд. 2 Београд, 1975)
- Ђурић В.* Свети Сава Српски — нови Игнатије Богоносци и други Кирил // ЗЛУ Т. 15 1979
- Ђурић В.* Раванички живопис и литургија // Манастир Раваница: 1381–1981. Споменница о шестој стогодишњици. Септем. 1981.
- Ђурић В.* Нови Исус Навин // Зограф Т. 14 Београд, 1983 (*Ђурић*, 1983/1).
- Ђурић В.* Слика и историја у средњовековној Србији // Глас САНУ Опелете историских наука Бр. 3. Београд, 1983 (*Ђурић*, 1983/2).
- Ђурић В.* Икона светог краља Стефана Дечанског. Београд, 1985
- Ђурић В.* Икона о хиротонији граничничког митрополита Никанора // ЗЛУ Т. 27–28 1991–1992.
- Ђурић В., Турковий С., Корай В.* Пења Патријаршија Београд, 1990
- Живковић Б.* Каленић Цртежи фресака. Београд, 1982
- Живковић Б.* Манастир Цртежи фресака Београд, 1983.
- Живковић Б.* Сопотани Цртежи фресака Београд, 1984

- Живковић Б. Жича. Цртежи фреска. Београд, 1985.
- Живковић Б. Поганово. Цртежи фресака. Београд, 1986.
- Живковић Б. Раваница. Цртежи фресака. Београд, 1990.
- Живковић Б. Богородица Љевиншка. Цртежи фресака. Београд, 1991.
- Живковић Б. Павлица. Цртежи фресака. Београд, 1993.
- Запаско Ј.П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів, 1995.
- История украинского искусства / Под ред. М.П. Бажана. Т. 2. Київ, 1962.
- Кашанин М., Бошковић А., Мишовић П. Жича. Београд, 1969.
- Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шаќота М. Манастир Студеница. Београд, 1986.
- Климент Охридски. Събрани съчинения / Обр. Б.Ст. Ангелов. К.М. Кувев. Хр. Кодов. София, 1970.
- Логвин Г.Н. Софiя Київська. Київ, 1971.
- Мавродинова Л. Стенописите на църквата св. Четридесет мъченици във Велико Търново. София, 1974.
- Мавродинова Л. Земската църква. История, архитектура, живопис. София, 1980.
- Мавродинова Л. Старозаветни лица и събития в средновековната стена живопис по българските земи (IX–XIV в.) // Кирило-Методиевски студии. Кн. 12. София, 1999.
- Макаренко М. Найдавніша стінопись княжої України // Україна. Кн. 1. Київ, 1927.
- Максимовић Ј. Српске средњовековне минијатуре. Београд, 1983.
- Мишовић П. Теофанија у сликарству Мораче // Зборник Светозара Радојичића. Београд, 1969.
- Мишовић П. Менолог. Историска-уметничка истраживања. Београд, 1973.
- Миљковић-Пепек П. Нови подаци о олтарској прегради Велуше и неке претпоставке о њеним првобитним иконама // ЗЛУ. Т. 11. Нови Сад, 1975.
- Миљковић-Пепек П. Антологија на македонската колекција на икони // Уметничкото богатство на Македонија. Скопје, 1984.
- Паскалева К. Икони от България. София, 1981.
- Пенкова Б. Новоотритата фреска «Въведение Богородичино» в северния арколосий в притвора на Боянската църква // Palaeobulgarica / Старобългаристика. Т. 18. Вып. 4. София, 1994.
- Петковић С. Морача. Београд, 1986.
- Петковић С. Иконе манастира Хиландара. Хиландар, 1997.
- Прашков Л. Български икони. Развитие, технология, реставрация. София, 1985.
- Прашков Л. Икони от България. IX–XV век. София, 2000.
- Радовановић Ј. Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века. Београд, 1988.
- Радојичић С. Портрети српских владара у Средњем веку. Скопје, 1934.
- Радојичић С. Одабрани чланци и студии. Београд, 1982.
- Татић-Ђурић М. Икона св. Троице са потписом сликара Јована // Зборник Народног музеја. Књ. 8. Београд, 1975.
- Татић-Ђурић М. Богородица Владимирска // ЗЛУ. Т. 21. 1985.
- Тодић Б. Патриарх Иоаникије — ктитор фресака у цркви Св. Апостола у Пећин // ЗЛУ. Т. 16. 1980.
- Тодић Б. Фреска св. Никодима из Хиландара и проблем датирања сликарства католикона // ЗЛУ. Т. 21. 1985.
- Тодић Б. Границина. Сликарство. Београд. Приштина, 1988.
- Тодић Б. Старо Нагоричино. Београд, 1993.
- Украинська литература XIV–XVI ст. / Вступ ст. и ред. В.Л. Микитась. Київ, 1988.
- Чорнаков Д. Фреске у цркви Светог Климента у Охриду, 1295 год. Београд, 1961.
- Шмаќау В. Мињаџори Аршанскага Евангелија // Помнікі старожытна-беларускай культуры. Мінск, 1984.
- Шмаќау В.Ф. Мињаџора // Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. Мінск, 1987.
- Јамциков С. Новооткрити паметници на древноеруската живопис // Изкуство. № 10. София, 1963 (Јамциков, 1963/2).
- Abel U., with Moore V. Icons. Stockholm, 2002.
- Acheimastou-Potamianou M. Greek Art. Byzantine Wall-Paintings. Athens, 1994.
- Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998.
- Adami M. La porta bronzea di San Zeno in Verona. Verona, [1984].
- Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century / Ed. K. Weitzmann. New York, 1979.
- Ainalov D. Geschichte der altrussischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin; Leipzig, 1933.
- Alpatoff M. Die Irihmuskauer Relieffplastik. Beschlag der Ikone der Gottesmutter von Wladimir und eine Evangeliumdecke des Sergiew-Troitzki-Klosters // Belvedere. № 51–52. 1926.
- Alpatoff M., Lazareff V. Ein byzantinisches Tafelwerk aus dem Komnenenepoche // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. Bd. 46. Berlin, 1925.
- Alpatov M., Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932.
- Ancient Russian Icons from the 13th to the 16th Centuries. London, 1929.
- Angelidi Chr., Papamastorakis T. The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery // Mother of God, 2000.
- Anrich G. Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Bd. 1. Leipzig; Berlin, 1913; Bd. 2. Leipzig; Berlin, 1917.
- Aspra-Vardavakis M. A Thirteenth Century Sinai Grand Deesis // ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997.
- Aspra-Vardavakis, M. Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model // Medieval Cyprus, 1999.
- Auenhammer H. Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien, 1961.
- Babic G. Les fresques de Sušica en Macedoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge // CahArch. Vol. 11. 1960.
- Bacchi A. Pittura del Duecento e Trecento nel Pistoiese // La Pittura in Italia, 1986.

- Bakalova E.* Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV^e siècle // Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Песави, 1968. Београд, 1972.
- Bakalova E.* The Earliest Surviving Icons from Bulgaria // Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261) / Ed. O. Z. Pevny. New York: Yale, 2000.
- Baldovin J.F.* The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of the Stational Liturgy // *Orientalia cristiana analecta*. Vol. 228. Roma, 1987.
- Baldwin Smith E.* Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956.
- Baltoyianni Chr.* Christ the Lamb and the εϋαγγολιον of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus // ΔΧΑΕ. Περ. 4. T. 17. Αθήνα, 1994 (*Baltoyianni*, 1994/1).
- Baltoyianni Chr.* Icons. The Mother of God in the Incarnation and the Passion. Athens, 1994 (*Baltoyianni*, 1994/2).
- Baltoyianni Chr.* Mother of God in Portable Icons // *Mother of God*, 2000.
- Bank A.* Byzantine Art in the Collection of Soviet Museums. Leningrad, 1977 (ed. 2: Leningrad, 1985).
- Barag D., Wilkinson J.* The Monza-Bobbio Flasks and the Holy Sepulchre // *Levant*. London, 1974.
- Barnard K.M.* The Anastasis. A Study of the Iconographical Development of the Anastasis in Monumental Mosaic and Fresco Decoration during the Macedonian, Comnenian and Palaeologan Dynasties (Thesis). DeKalb, Illinois, 1982.
- Bauer M.* Die Ikonographie der Hellenfahrt Christi von ihren Anfängen bis zum XVI. Jahrhunderts (Diss., daktylogr.). Göttingen, 1948.
- Belli d'Elia P.* L'immagine di culto, dall'icona alla tavola d'altare // *La pittura in Italia*, 1994.
- Belling H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft Heidelberg, 1970.
- Belling H.* An Image and Its Function in the Liturgy. The Man of Sorrow // *DOP* Vol. 34–35. 1980–1981.
- Belling H.* Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin, 1981.
- Belling H.* The «Byzantine» Madonnas. New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Duccio // *Studies in the History of Art*. National Gallery of Washington. Vol. 12. Washington, 1982.
- Belling H.* Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990 (русский перевод: *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002).
- Belling H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978.
- Benchev I.* Handbuch der Muttergottesikonen Russlands. Gnadenbilder — Legenden — Darstellungen. Bonn; Bad Godesberg, 1985.
- Benchev I.* Zum Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und anderer russischer Ikonen // [*Haustein-Bartsch*], 1991.
- Benchev I.* Engelikonen. Machtvolle Bilder himmlischer Boten. Luzern, 1999.
- Bertelli C.* Dietro la pittura italiana, Bisanzio // *La pittura in Italia*, 1966. Vol. 2.
- Biblioteca Apostolica Vaticana.* Liturgie und Andacht im Mittelalter. Köln, 1992.
- Boberg J.* Elias // *LCl*. Bd. 6. 1971.
- Boguslawski A.P.* The Vitae of St. Nicholas and His Hagiographical Icons in Russia (Ph. D. Dissertation). University of Kansas, 1980.
- Bologna F.* Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964.
- Braunfels W.* Die heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf, 1954.
- Bregman N.* Zur Systematisierung typischer und individueller Merkmale in der Ikonenmalerei 12.–16. Jahrhunderts // [*Haustein-Bartsch*], 1991.
- Buber P., Gerstinger H.* Die byzantinische Handschriften. 2. Die Handschriften des X.–XIII. Jahrhunderts / Beschreibende Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Bd. 8. Teil 2. Leipzig, 1938.
- Buchthal H.* A School of Miniature Painting in Norman Sicily // *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend* / Ed. K. Weitzmann. Princeton, 1955.
- Buschhausen H.* Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg. Wien, 1980.
- Byzance.* L'art byzantin dans la collections publiques françaises / Intr. J. Durand. Paris, 1992.
- Byzans.* Senantik og byzantinisk kunst i nordiske samlinger / Red. J. Fleischer. Ø. Hjørn, M.R. Rasmussen. Stockholm, 1996.
- Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments* / Ed. J. Thomas and A. Constantinides. Hero. Vol. 1–5. Washington, 2000.
- Cameron A.* The History of the Image of Edessa. The Telling of a Story // *Okeanos. Essays Presented to Ihor Sevcenko on His Sixtieth Birthday by His Colleagues and Students* / Ed. C. Mango, O. Pritsak / *Harvard Ukrainian Studies*. Vol. 8. 1983. Cambridge, Mass., 1984.
- Catalogue of Russian Icons Lent by the American Russian Institute.* Chicago, December 22, 1931 to the January 17, 1932. Chicago, 1931.
- Chalazidakis N.* Greek Art. Byzantine Mosaics. Athens, 1996.
- Chalazidakis M.* Mystras. The Medieval City and the Castle. A Complete Guide to the Churches, Palaces and the Castle. Athens, 1981.
- Chalazidakis M.* Icones // *Palmos*, 1988.
- Chalazidakis-Bacharas Th.* Les peintures murales de Hosios Lukas. Les chapelles occidentales. Athens, 1982.
- Chilingirov A.* Christliche Kunst in Bulgarien. Berlin, 1978.
- Christe Y.* A propos du decore absidale de Saint-Jean du Lalran a Rome // *CahArch*. Vol. 20. 1970.
- Christou P.C., Mavropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S.N., Kalamartsi-Katsarou E.* The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 4. Athens, 1991.
- Conant K.J.* The Original Building at the Holy Sepulchre in Jerusalem // *Speculum*. Vol. XXXI. № 1. 1956.
- Concasty M.L.* Vierge Eleousa d'une Bible romane // *Actes du XIIe CIEB*. Oechnde, 1961. Belgrade, 1964.
- Connor C.L.* Female Saints in Church Decoration of the Troodos Mountains in Cyprus // *Medieval Cyprus*, 1999.

- Constat N.P. Weaving the Body of God. Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the Loom of the Flesh // *Journal of Early Christian Studies*. Vol. 3. № 2. John Hopkins University Press, 1995.
- Conti A. Tempera, oro, pittura a fresco: la bottega «dei primitivi» // *La pittura in Italia*, 1986.
- Corrigan K. Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters. Cambridge, 1992.
- Colson J.A. Byzantine Figural Processional Crosses / Ed. S. Boyd, H. Maguire / *Dumbarton Oaks Byzantine Collections Publications*. № 10. Washington, 1994.
- Cutler A., Nesbitt J.W. L'arte bizantina e il suo pubblico. Torino, 1986.
- Damrich J. Ein Künstlerblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern Strassburg, 1904.
- De Palol P., Hirmer M. Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. München, 1965.
- Delehaye H. La légende de Saint Eustache // *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*. Bruxelles, 1966.
- Demus O. Die Entstehung des Palaologenstils in der Malerei // *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress*. IV, 2. München, 1958 (*Demus*, 1958/1).
- Demus O. Zwei Konstantinopler Mänenikonen des 13. Jahrhunderts // *JOBG*. Bd. 7. 1958 (*Demus*, 1958/2; переиздано: *Demus*, 1998 XIX).
- Demus O. The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture. Washington, 1960.
- Demus O. Romanische Wandmalerei. München, 1968.
- Demus O. Byzantine Art and the West. New York; London, 1970.
- Demus O. Elijah and Alexander // *Studies in Memory of David Talbot Rice*. Edinburgh, 1975 (*Demus*, 1975/1).
- Demus O. The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaean Art // *The Kariye Djami*, 1975 (*Demus*, 1975/2).
- Demus O. The Mosaic Decoration of San Marco, Venice / Ed. H.L. Kessler. Chicago; London, 1988.
- Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. Bd. 1. Die grossformatigen Ikonen. Wien, 1991.
- Demus O. Studies in Byzantine, Venice and the West / Ed. I. Hutter. Vol. 1, 2. London, 1998.
- Denkmäler alt-russischer Malerei. Russische Ikonen vom 12.–18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M. Berlin; Königsberg, 1929.
- Der Ingeborg Psalter. Le Psautier d'Ingeborge de Danemark. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat. Der Handschrift Ms 9 Olim 1695 aus dem Besitz des Musée de la Chantilly / Commentar F. Deuchler. Graz, 1985.
- Der Nersessian S. L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age. II. Londres, Add 19352. Paris, 1970.
- Der Nersessian S. La légende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la Bibliothèque Pierpont Morgan à New York // *Der Nersessian S. Études byzantines et arméniennes*. Vol. 1, 2. Louvain, 1973.
- Der Nersessian S. Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclete // *The Kariye Djami*, 1975.
- Die Bibel des Patricius Leo. Codex Reginensis Graecus I B // Einführung von S. Dufrenoy und P. Canard. Zürich, 1898.
- Djuric V. Ikonen de Yougoslavie. Belgrade, 1961.
- Dobschütz E., von. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende / Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. Bd. 18. N. F. Bd. 3. Leipzig, 1899.
- Dodwell C.R. The Canterbury School of Illumination. 1066–1200. Cambridge, 1954.
- Dolezal M.-L. Illuminating the Liturgical Word. Text and Image in a Decorated Lectionary (Mount Athos, Dionisiou Monastery, cod. 587 m) // *Word and Image*. Vol. 12. № 1. London; Washington, 1996 (*Dolezal*, 1996/1).
- Dolezal M.-L. The Middle Byzantine Lectionary. Textual and Pictorial Expression of Liturgical Ritual (Ph. D. Dissertation). University of Chicago, 1996 (*Dolezal*, 1996/2).
- Drandaki A. Greek Icons. 14th–18th Century. The Rena Andreas Collection. Milan, 2002.
- Dufour Bozzo C. Il «Sacro Voltio» di Genova. Roma, 1974.
- Dufrenoy S. L'illustration des Psautiers grecs du Moyen age. Pantocrator 61, Paris, grec. 61, Paris, grec. 20, British Museum 40731. Paris, 1966.
- Dufrenoy S. Tableaux synoptiques des 15 Psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte. Paris, 1978.
- Durand J. La Sainte Toile ou «Veronique» // *Le trésor de la Sainte Chapelle (Paris, Musée de Louvre, 31 mai — 27 août 2001)*. Paris, 2001.
- Ebbinghaus A. Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990.
- Elbern V.H. Ikonen aus Frühchristlich-Byzantinische Sammlungen / *Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz* — Berlin. Heft 9. Berlin, 1970.
- Epstein A.W. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. Temple or Iconostasis // *Journal of the British Archaeological Association*. Vol. 134. London, 1981.
- Esbræck M., van. Le culte de la Vierge de Jerusalem à Constantinople aux 6e–7e siècles // *REB*. Vol. 46. 1988.
- Etzeoglou R. Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra // *JOBG*. Bd. 32/5 (Akten des XVI. IBK. Bd. 2/5). 1982.
- Exkultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale / Ed. G. Cavallo. Roma, 1994.
- Fedotov G. The Russian Religious Mind. Cambridge (Mass.), 1966.
- Felicetti-Liebenfels W. Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei. Lausanne, 1956.
- Felicetti-Liebenfels W. Geschichte der altrussischen Malerei, in der Grundzügen dargestellt. Graz, 1972.
- Fennell J.L.J. The Emergence of Moscow. 1304–1359. London, 1968.
- Fennell J. The Crisis of Medieval Russia. 1200–1304. London; New York, 1963.
- Ferrua A. Una nuova catacomba cristiana sulla Via Latina // *La civiltà cattolica*. Anno 107. Vol. 2 (29 aprile 1956). Quaderno 2540. Roma, 1956.
- Ferrua A. Le pitture della nuova catacomba di Via Latina. Città del Vaticano, 1960.

- Fournee J.* Architecture symbolique dans le theme iconographique de l'Annonciation // *Synthronon. Art et archeologie de la fin de l'Antiquite et du Moyen age* / Ed. A. Grabar. Paris, 1968.
- Frolou A.* La «Podea». Un tissu decoratif de l'eglise byzantine // *Byzantion*. Vol. 13. Bruxelles, 1938.
- Frolou A.* Le Christ de la Chaïke // *Byzantion*. Vol. 33. Bruxelles, 1963.
- Galavaris G.* The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969.
- Galavaris G.* Early Icons (from the 6th to the 11th Century) // Sinai. Treasury of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manalis. Athens, 1990.
- Galavaris G.* Greek Art. Miniatures of the Byzantine Manuscripts. Athens, 1995.
- Gates of Mystery. The Art of Holy Russia* [Каталог выставки] / Ed. R. Grierson. Fort Worth, Intercultura, 1992.
- Gavrilovic Z.* Discs Held by Angels in the Anastasis at Dečani // *Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* / Ed. C. Moss, K. Kiefer. Princeton, 1995.
- Gerstel S.E.J.* Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium // *DOP*. Vol. 52. 1998.
- Gerstel Sh.* Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary Seattle; London, 1999.
- Gijzel J.* Die unmittelbare Textüberlieferung des sog. Pseudo-Matthäus. Brussel, 1981.
- Goldschmidt A.* Die Bronzelitern von Novgorod und Gnesen. Marburg am Lahn, 1932.
- Goldschmidt A., Weitzmann K.* Die byzantinischen Ellenbeinskulpturen des X—XIII Jahrhunderts. Bd 2. Berlin, 1934.
- Gouma-Peterson T.* Byzantine Anastasis-Icon in the Walters Art Gallery // *The Journal of the Walters Art Gallery*. Vol. 42/43. Baltimore, 1984—1985.
- Grabar A.* L'empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936.
- Grabar A.* Martyrium. Vol 2. Paris, 1946.
- Grabar A.* L'iconoclasme byzantin. Dossier archeologique. Paris, 1957 (ed. 2. Paris, 1984; переиздано: Paris, 1998).
- Grabar A.* Les ampoules de Terre Sainte. Monza — Bobbio. Paris, 1958.
- Grabar A.* Un reliquaire provenant d'Isaurie // *CahArch*. Vol. 13. 1962.
- Grabar A.* L'art de la fin de l'Antiquite et du Moyen age. Paris, 1968 (Grabar, 1968/1).
- Grabar A.* Рета на кн.: Guldán E. Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz; Köln, 1966 // *CahArch*. Vol. 18. 1968 (Grabar, 1968/2).
- Grabar A.* La decoration architecturale de l'eglise de la Vierge a Saint-Luc en Phocide et les debuts des influences islamiques sur l'art byzantin en Grece // *Comptes rendus des seances de l'Academie des Inscriptions et belles-lettres*. 1971. Janvier-mars. Paris, 1971.
- Grabar A., Nordenfalk C.* Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century. Geneva, 1957.
- Grabar I.* Sur les origines et evolution du type iconographique de la Vierge Eléousa // *Melanges Charles Diehl*. Vol. 2. Paris, 1930.
- Greece. Byzantine Mosaics / Preface A. Grabar, introd. M. Chaltzidakis. Paris, UNESCO, 1959.
- Grozdanov Cv.* Sur la composition de la presentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine a la fin du XIII et vers 1300 // *Зорграф*. Т. 26. Споменница В.Ј. Ђурића. Београд, 1997.
- Grumel V.* Leon de Chalcedoine et le Canon de la fete du Saint Mandylion // *Analecta Bollandiana*. T. 68. Bruxelles, 1950.
- Guldán E.* Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz; Köln, 1966.
- Hadermann-Misguich L.* Tissus de pouvoir et de prestige sous les Macedoniens et les Comenes. A propos des coussins-de-pieds et de leurs representations // *ΔΧΑΕ*. Περ. 4. Т. 17. Αθήνα, 1994.
- Hallenleben H.* Das Marenbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit // *LCI*. Bd. 3. 1971.
- [Haustein-Bartsch E.] Russische Ikonen. Neue Forschungen / Hrsg. von E. Haustein-Bartsch. Recklinghausen, 1991.
- Hordynsky S.* The Ukrainian Icon of the XIIth to XVIIIth Centuries. Philadelphia, 1973.
- Hunt L.-A.* Art and Colonialism. The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of «Crusader» Art // *DOP*. Vol. 45. 1991.
- Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd 1. Stuttgart, 1977.
- Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd 4. Stuttgart, 1993.
- Hutter I.* The Magdalen Colledge «Musterbuch». A Painter's Guide from Cyprus at Oxford // *Medieval Cyprus*, 1999.
- Icone russe. Collezione Banca «Intesa». Milano, 2003.
- Icone russe dal Vaticano a Genova. Cento capolavori dai musei della Russia. Roma, 1989.
- Icone russe in Vaticano. Cento capolavori dai musei della Russia. Roma, 1989.
- Icones de toutes les Russies du XIIIe au XIXe siecles. Collection Ambroveneto — Banca Intesa [Каталог выставки в Париже] Milano, 1998.
- Iconen 13. bis 19. Jahrhundert (Haus der Kunst, München) München, 1970.
- Il Volto di Cristo / A cura di G. Morello, G. Wolf. Milano, 2000.
- Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann / Ed. G. Vikar. Princeton, 1973.
- Jääskinen A.* The Icon of the Virgin of Konevitsa. A Study of the «Dove Icon» and its Iconographical Background. Helsinki, 1971.
- Janin R.* Les sanctuaires byzantins de Saint Michel // *Echo d'Orient*. № 174. Paris, 1934.
- Janin R.* La geographie ecclesiastique de l'Empire byzantin. Part 1. Le siege de Constantinople et le Patriarcat oecumenique. T. 3. Les eglises et les monasteres. Paris, 1953.
- Jeremias G.* Die Holztrü der Basilika S. Sabina in Rom. Tübingen, 1980.
- Jolivet-Lévy C.* Hagiographie cappadocienne: a propos de quelques images nouvelles de Saint Hieron et de Saint Eustathe // *Ευφροσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*. Αθήνα, 1991.

- Jolivet-Lévy C.* La Cappadoce. Mémoire de Byzance. Paris, 1997.
- Jolivet-Lévy C.* Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine // CahArch. Vol. 46. 1998.
- Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Sealite. Wien, 1985.
- Kalopissi-Verti S.* Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece. Wien, 1992.
- Kampfer F.* Das russische Herrscherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen. Recklinghausen, 1978.
- Karstons A.* Anastasis. The Making of an Image. Princeton, 1986.
- Katzenellenbogen A.* The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ — Mary — Ecclesia. Baltimore, 1959.
- Kitzinger E.* The Mosaics of St. Mary of the Admiral in Palermo. Washington, 1990.
- Kjellin H.* Ryska ikoner i Svensk och Norsk ägo. Stockholm, 1956.
- Kollwitz J.* Ein Altar in Museum von Kayseri. Ein Beitrag zu Inhumittelalterlichen byzantinischen Kunst // Festgabe für Alois Fuchs zum 70. Geburtstag am 19. Juni. Paderborn, 1950.
- Koumoussi A.* Une représentation rare de la vision de Saint Eustache dans une église grecque du XIII^e siècle // CahArch. Vol. 33. 1985.
- Koumoussi A.* Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Saint-Thecle en Eubée (rapports avec l'art occidental). Athènes, 1987.
- Kurth B.* Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Bd. 1, 2. Wien, 1926.
- L'art russe des Scythes à nos jours. Trésors des musées soviétiques. Grand Palais, Octobre 1967 — Janvier 1968. [Paris, 1967].
- L'immagine dello spirito. Icone dalle terre russe. Collezione Ambroveneto. Milano, 1996.
- La pittura in Italia. II Duecento e il Trecento / A cura di E. Castelnuovo. Vol. 1, 2. Milano, 1986.
- La pittura in Italia. L'Altomedioevo / A cura di C. Bertelli. Milano, 1994.
- Laffineur-Crepin M.* La Vierge de Dom Rupert. Un exemple de l'influence de l'art byzantin sur l'art mosan // Actes du XII^e CIEB. Athènes, septembre 1976. Vol. 2. Art et archéologie. Communications. Athènes, 1981.
- Lafontaine-Dosogne J.* Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident. Vol. 1. Bruxelles, 1964; Vol. 2. Bruxelles, 1965 (ed. 2: Bruxelles, 1992).
- Lafontaine-Dosogne J.* La tradition byzantine des baptisères et leur décor, et les fontes de Saint-Barthélemy à Leige // CahArch. Vol. 37. 1989.
- Lange R.* Byzantinische Reliefikone. Recklinghausen, 1964.
- Lasareff V.* Studies in the Iconography of the Virgin // Art Bulletin. Vol. 20. 1938 (переведено на русском языке в дополненном виде: Лазарев, 1971/3).
- Lasauv V.* Storia della pittura bizantina. Torino, 1967.
- Lassus J.* L'illustration byzantine du Livre des Rois. Vaticanus graecus 333. Paris, 1973.
- Lawrence M.* Three Pagan Themes in Christian Art // De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky / Ed. M. Meiss. New York, 1961.
- Lazović M.* Icones d'une collection privée. Genève, 1974.
- Le Saint Prophète Elie d'après les Peres de l'Eglise. Textes présentés par les carmelites du Monastere Saint Elie Saint-Remy les Montbard. Abbay de Bellefontaine, 1992.
- Lebedeva Ju. A.* Andrei Rubijow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962.
- Leclercq H.* Elie, Elisee // DACL. Vol. 4. Part 2. 1921.
- Leclercq H.* Helios // DACL. Vol. 6. Part 2. 1925.
- Lefort L.Th. S.* Athanas. Sur la virginité // Le Museon. Revue d'études orientales. T. 42. Louvain, 1929.
- Leidinger G.* Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II (cod. lat. 4452) / Miniaturen aus Handschriften der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München. Bd. 5. München, 1912.
- Louden J.* Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets. Pennsylvania University Park; London, 1988.
- Louden J.* The Octateuch. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. Pennsylvania State University, 1992.
- Lucchesi Palli E., Hofscholte L.* Elias // LCI. Bd. 1. 1968.
- Lucco M.* Pittura del Duecento e del Trecento nel province Veneto // La pittura in Italia, 1986.
- Maguire H.* Murderer among the Angels: the Frontispiece Miniatures of Paris gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art // The Sacred Image. East and West / Ed. R. Ousterhout and L. Brubaker. Urbana; Chicago, 1995.
- Maguire H.* The Heavenly Court // Byzantine Court Culture from 829 to 1204. Washington, 1997.
- Maguire H.* Abaton and Oikonomia: St. Neophytos and the Iconography of the Presentation of the Virgin // Medieval Cyprus, 1999.
- Majeska G.P.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984.
- Male E.* L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris, 1931.
- Male E.* L'art religieux du XIII^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1948.
- Malmquist T.* Byzantine 12-th Century Frescoes in Castoria. Agioi Anargiroi and Nikolaos tou Kasnitzi. Uppsala, 1979.
- Mango C.* The Brazen House. A Study of the Imperial Palace of Constantinople. København, 1959.
- Mango C.* La croix dite de Michel le Cenulaire et la croix de Saint-Michel de Sykeon // CahArch. Vol. 36. 1988.
- [Mansi J. D., ed.] Sacrorum consiliorum nova et amplissima collectio. T. 13. Florentia, 1768.
- Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton. Thessaloniki, 2003.
- Marava-Chatziniakolaou A., Toufexi-Paschou Chr.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts in the National Library of Greece. Vol. 1. Athens, 1978; Vol. 2. Athens, 1985.
- Martin J.R.* The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton, 1954.
- Martinet S.* La Sainte Face de Laon et son histoire. Laon, 1988.
- Masterpieces of Russian Painting / Ed. M. Farbman. London, 1930.
- Mateos J.* Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix, n. 40, X^e siècle. Vol. 1. Le Cycle des douze mois / Orientalia cristiana analytica. Roma, 1962.

- Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki / Ed. N. Sevckenko, Chr. Moss. Princeton, 1999.
- Michtl A. Engel // RAC. Bd. 5. 1962.
- Miljković-Pepelj P. An Unknown Treasury of Icons. Skopje, 2001.
- Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910.
- Millet G., Frolow A. La peinture du Moyen age en Yougoslavie: Serbie, Macedoine et Montenegro. Fasc. 1. Paris, 1954; Fasc. 2. Paris, 1957.
- Millet G., Velmans T. La peinture du Moyen age en Yougoslavie: Serbie, Macedoine et Montenegro. Fasc. 4. Paris, 1969.
- Milosevic D. Die Heilige Serbiens. Recklinghausen, 1968.
- Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Ed. M. Vassilaki. Athens; Milan, 2000.
- Mouriki D. The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus // Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europaischen Mittelalters / Ed. I. Hutter. Wien, 1984.
- Mouriki D. Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus // Giflon. N. S. № 1-2. Athens, 1985-1986.
- Mouriki D. Icons from the 12th to the 15th Century // Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K. Marnis. Athens, 1990.
- Mouriki D. Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons // CahArch. Vol. 39. 1991.
- Mouriki D. Portraits of donateurs et invocations sur les icônes du 13e siecle au Sinai // Modes de vie et modes de pensee à Byzance. Actes de la table ronde no. 9, 18e Congres international d'etudes byzantines. Moscou, août 1991 / Ed. A. Guillou / Etudes balkaniques. Cahiers Pierre Belon. Vol. 2. Paris, 1995.
- Mouriki D., Sevckenko N.P. Manuscripts enluminés // Patmos, 1988.
- Nekrasov A.J. Les frontispices architectureaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie // L'art byzantin chez les slaves. L'ancienne Russie, les slaves catholiques. Deuxieme recueil dedie a la memoire de Théodore Uspenskij. Paris, 1932.
- Nicolaïdes A. L'église de la Panagia Arakiotissa a Lagoudera, Chypre. Etude iconographique des fresques de 1192 // DOP. Vol. 50. 1996.
- Nordenfalk C. Early Medieval Book Illumination. New York, 1988.
- Novgorod Icons. 12th — 17th Century / Preface D. Likhachev. Infr. V. Laurina, V. Pushkariov. Oxford; Leningrad, 1980.
- Oakeshoff W. Die Mosaiken von Rom. Leipzig, 1967.
- Obolensky D. The Byzantine Commonwealth. Eastern Europe 500-1453. London, 1971.
- Oikonomides N. The Concept of Holy War and Two Tenth-Century Byzantine Ivones // Peace and War in Byzantium. Essays in Honor of George T. Dennis / Ed. T. Miller, J. Nesbitt. Washington, 1995.
- Okunev N. Monumenta artis serbica. Praga, 1931.
- Otsufiev Yu. The Development of Russian Icon Painting from the Twelfth to the Nineteenth Century // Art Bulletin. 1930. № 4.
- Omont H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siecle. Paris, 1929.
- Onasch K. Das Weihnachtstfest im orthodoxen Kirchenjahr. Liturgie und Ikonographie. Berlin, 1958.
- Onasch K. Ikonen. Berlin, 1961.
- Ousterhout R. The Virgin of the Chora. An Image and its Context // Illinois Byzantine Studies. 4. Chicago and Urbana, 1995.
- Pace V. La pittura medievale in Sicilia // La pittura in Italia, 1994.
- Pallas D.J. Die Passion und Besattung Christi in Byzanz. Der Ritus — das Bild. München, 1965.
- Papadaki A. Cenkland S. The Holy Mandylion as the New Symbol in an Ancient Iconographic Scheme // ΔΧΑΕ. Περ. 4. T. 14. Αθήνα, 1988.
- Papageorgiouth A. Icons of Cyprus. Nicosia, 1992.
- Papamastorakis T. Ioannes «Redolent of Perfume» and His Icon in the Mega Spileon Monastery // Зограф. Т. 27. Beograd, 1997.
- Papastavrou H. Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution a une etude semantique // CahArch. Vol. 41. 1993.
- Palmos. Les trésors du monastere / Ed. A.D. Kominis. Athenes, 1988.
- Patterson Sevckenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago; London, 1990.
- Patterson Sevckenko N. Icons in the Liturgy // DOP. Vol. 45. 1991 (русский перевод: Платтерсон-Шевченко, 1994).
- Pätzold A. Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Stuttgart, 1989.
- Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. Athens, 1985.
- Pelekanidis S.M., Christou P.C., Mauropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S.N. The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 1. Athens, 1973; Vol. 2. Athens, 1975.
- Pelekanidis S.M., Christou P.C., Mauropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S.N., Katsarou E. The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 3. Athens, 1979.
- Perdrizet P. De la Veronique et de Sainte Veronique // Sernarium Kondakovianum. Vol. 5. Praga, 1932.
- Petković V. La peinture serbe du Moyen age. Vol. 1, 2. Beograd, 1934.
- Petković V. Decani. Beograd, 1941.
- Petricioli I. Novootkrivena ikona Bogorodice u Zadru // Зограф. Т. 6. Beograd, 1975.
- Piper F. Mythologie der christlichen Kunst, von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert. Weimar, 1947.
- Popova O. Les miniatures russes du XIe au XVIe siecle. Leningrad, 1975.
- [Popova O.] Allrussische Buchmalerei 11. bis Anfang 16. Jahrhundert. Leningrad, 1984.
- Popova O. Ascesi e trasfigurazione. Immagini dell'arte bizantina e russa nel XIV secolo // Попова О. Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века. Milano, 1996.
- Popova O. The Icon of Christ Pantokrator in the Byzantine Museum, Athens, and Byzantine Art of the Second Quarter of the Fourteenth Century // Byzantine Icons. Art, Technique and Technology. An International Symposium. Gennadius

- library, the American School of Athens 10–12 February 1998 / Ed. M. Vassilaki. Heraklion, 2002.
- Poppe A. On the So-Called Chersonian Antiquities // *Medieval Russian Culture* / Ed. H. Birnbaum, M.S. Flier. Berkeley: Los Angeles; London, 1984.
- Porcher J. L'enluminure française. Paris, 1959.
- Poutsko B. Un relief en stéatite byzantin au Musée de Vologda // *CahArch*. Vol. 20 1970.
- Powell K.W. Observations on a Number of Liuthar Manuscripts // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. Vol. 34. London, 1971.
- Protovic J. Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska. Wien, 1997.
- Radojic S. Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance // *JOBG* Bd 7 1958.
- Radojic S. La Table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbe depuis le début du XIIIe jusqu'au début du XIVe siècles // *ЗБИЛТ*. Т. 16 1975 (периздано: *Радојич*, 1982).
- Radojic S. Icones de Serbie et de Macedoine. Belgrade, s. d.
- Ragionieri G. Pittura del Trecento a Firenze // *La pittura in Italia*, 1986.
- Reau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 2. Iconographie de la Bible. Part I. Ancien Testament. Paris, 1956; Vol. 3. Iconographie des saints. Paris, 1959.
- Restle M. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Bd. 1–3. Recklinghausen, 1967.
- Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Ausstellung Köln, 1972.
- Rott H. Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig, 1908.
- Russian Works of Art. Public Auction. May 16, 17, 18 1974. Ed. Sotey Park Bernet Inc. New York, 1974.
- Sacropoulou M. Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie. Brussels, 1966.
- Sacred Arts. Expo Museum of Fine Arts. Comprehensive Catalogue. Vol. 3. Kyoto, 1970.
- Saltykov A. La Vision de Saint Eustache sur la stele de Tsebelda // *CahArch*. Vol. 33. 1985.
- Sarabianov V., Smirnova E. Il XIV secolo. Il nuovo incontro con Bisanzio // *La pittura russa*. Vol. 1. Milano, 2001.
- Schiller G. Iconographie der christlichen Kunst. Bd. 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh, 1971; Bd.** Die Einführung Marias in den Tempel — Tempelgang Marias. Gütersloh, 1980.
- Schramm P.E., Mütterich F. Denkmale der deutsche König und Kaiser. München, 1962.
- Schwarz E.M. Lektionar von St. Petersburg. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex gr. 21 an der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg. Bd. 1. Faksimile; Bd. 2. Kommentarien. Graz, 1994.
- Schweinfurth Ph. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930.
- Sender E. Les icônes byzantines de la Mère de Dieu. Paris, 1992.
- Seukenko I., Patterson Seukenko N. The Life of Saint Nicholas of Sion. Brooklin, Mass., 1984.
- Seukenko N.P. The Life of Saint Nicolas in Byzantine Art. Torino, 1983.
- Seukenko N.P. Close Encounters. Contact between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art // *Byzance et les images* (cycle de conférences organisé au Musée du Louvre, 1992) / Ed. A. Guillou, J. Durand. Paris, 1994.
- Seukenko N.P. The Vita Icon and the Painter as Hagiographer // *DOP*. Vol. 53 1999.
- Serota I.B. Die Ikonographie der Gottesmutter in der Russischen Orthodoxen Kirche. Versuch einer Systematisierung Würzburg, 1992.
- Skawran K.M. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretona, 1982.
- Smirnova E.S. L'icône du Pantocrator du Musée d'art russe ancien Andrej Roublev de Moscou et les problèmes des contacts artistiques entre Byzance et la Russie à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle // *Студеница и византијска уметност око 1200 године*. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишнице САНУ Септембар 1986. Београд, 1988.
- Smirnova E.S. Une icône de la Descente aux Limbes d'une rare iconographie // *Зорграф*. Т. 22. Београд, 1992.
- Smirnova E. Nel nome di Santa Sofia. Le icône della Grande Novgorod. Milano, 1997.
- Smirnova E. La peinture d'icônes à Rostov le Grand dans la deuxième moitié du XIIIe siècle // *Il mondo e il sovrainondo dell'icona* / A cura di S. Gracioti. Venezia, 1998.
- Smirnova E. La scuola di Novgorod // *Le capitali del Nord Novgorod e Pskov* / A cura di G. Parravicini. Milano, 2000.
- Smirnova E. Devastazione dei tatar e rinascita della cultura // *La pittura russa*. Vol. 1. Milano, 2001 (*Smirnova*, 2001/1).
- Smirnova E. Il XV e il primo terzo del XVI secolo: formazione della scuola nazionale // *La pittura russa*. Vol. 1. Milano, 2001 (*Smirnova*, 2001/2).
- Smirnova E. Le Sauveur. Une icône du XIIe siècle dans une collection privée à Moscou // *ΔΧΑΕ Περ* 4 Т. 24 Αθήνα, 2003.
- Smorag Rozycka M. Ewangeliarz Lawryszewski. Krakow, 1999.
- Sophia, la Sapienza di Dio / A cura di G.C. Azzaro, P. Azzaro. Milano, 1999.
- Sophocleous S. Icons of Cyprus 7th — 20th Century. Nicosia, 1994.
- Sotiriou G. et M. Icones du Mont Sinai. Vol. 1. Athens, 1956; Vol. 2. Athens, 1958.
- Spasky Th. Le culte du prophète Élie et sa figure dans la tradition orientale // *Élie le prophète*. Les études carmélitaines chez Desclée de Brower. Vol. 1. Selon les Écritures et les traditions chrétiennes. Bruges, 1956.
- Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976.
- Spatharakis I. The Left-Handed Evangelist. A Contribution to Palaeological Iconography. London, 1988.
- Spieser J.-M. Le développement du templon et les images des Douze Fêtes // *Les images dans les sociétés médiévales*. Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'École Française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Académie Belge, 19–20 Juin 1998) // *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*. № 69. Bruxelles; Brussel; Rome, 1999.

- Splendor di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Milano, 1990.
- St. *Cher H., von.* Opera omnia in universum Vetus et Novus Testamentum. Venezia, 1703.
- Stollreither E. Bildnisse des IX.—XVIII. Jahrhunderts aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. I. Teil. IX.—XIV. Jahrhundert. München, 1928.
- Stornajolo C. Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste, codice Vaticano greco 699 / Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi. Vol. 10. Milano, 1908.
- Strzygowski J. Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smirna / Byzantinisches Archiv Heft 2. Leipzig, 1899.
- Stubblebine J. Two Byzantine Madonnas from Kalahorra // Art Bulletin. Vol. 48 (1—2). 1966.
- Stylianou A. and J. The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. London, 1985.
- Swarzenski G. Die Salzburger Malerei vom ersten Anlangen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Leipzig, 1908.
- Talbot A.-M. The Restoration of Constantinople under Michael VIII // DOP. Vol. 47. 1993.
- Tartugeti A. Pittura Fiorentina del Duecento // La pittura in Italia, 1986.
- Tatic-Djuric M. L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe // Actes du XI^e CIEB. Vol. 3. Bucarest, 1976.
- Tatic-Djuric M. La Vierge de la Vraie Espérance — symbole commun aux arts byzantin, géorgien et slave // ЗЛВ. Т. 15. 1979.
- Tatic-Djuric M. Iconographie de la Vierge de Passion. Genèse du dogme et des symboles // De cultu Manano. Saeculus XII—XV. Acta Congressus Manologicae Maniani Internationalis Romae Anno 1975 Celebrati. Vol. 4. Roma, 1981.
- Tatic-Djuric M. Die ohrider Ikone der Gottesmutter-Trosterin // Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag. In memoriam München, 1988.
- The Barberini Psalter. Codex Vaticanus Barberianus Graecus 372 / Intr. and commentary J. Anderson, P. Canart, Chr. Walter. Zurich; New York, 1989.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843—1201 / Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. New York, 1997.
- The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium Held at the Bibliotheca Hertziana, Rome, and the Villa Spelman, Florence / Ed. H.L. Kessler, G. Wolf. Bologna, 1998.
- The Karye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of Karye Djami and Its Intellectual Background / Ed. P. Underwood. Princeton, 1975 (см. также Underwood, 1966).
- Thierry N. Deux notes a propos du Mandylyon // Зорграф. Т. 11. Белград, 1980.
- Thierry N. et M. Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Güllü dere. Église inédite de Cappadoce // CahArch. Vol. 15. 1965.
- Treasures of Mount Athos. Thessaloniki, 1997.
- Tsaravskaja T. The Image of St. Clement of Rome in Novgorod Art of the 13th Century // Il Mondo e il sovra-mondo dell'icona / A cura di S. Gracioti. Venezia, 1998.
- Tsigaridas E. La peinture a Katoria et en Macedoine grecque occidentale vers l'année 1200. fresques et icônes // Студеница и византијска уметност око 1200 године. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишнице САНУ. Септембар 1986. Белград, 1988.
- Tsigaridas E. Icones portatives de la seconde moitié du 14e siècle du monastere de Valopedi au Mont Athos // ДРИ. Византија и Древњия Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896—1990). М., 1999 (Tsigaridas, 1999/1).
- Tsigaridas E. Icons of the 12th — 14th centuries // Vassilaki, Taulakis, Tsigaridas, 1999 (Tsigaridas, 1999/2).
- Uit het hart van Rusland. Ikonen en miniaturen. Utrecht, 1999.
- Ulrich A. Kain und Abel in der Kunst. Untersuchung zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte. Bamberg, 1981.
- Underwood P.A. The Karye Djami. Vol. 1. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes; Vol. 2. The Mosaics; Vol. 3. The Frescoes. New York, 1966 (см. также: The Karye Djami, 1975).
- Vassilaki M., Taulakis I., Tsigaridas E. The Holy Monastery of Aghios Pavlou. The Icons. Mount Athos, 1999.
- Velmans T. L'heritage antique dans la peinture murale byzantine a l'époque du roi Milutin (1282—1321) // Византијска уметност почетком XIV века. Научни скуп у Грачаници. 1973. Белград, 1978.
- Velmans T. L'eglise de Khè, en Georgie // Зорграф. Т. 10. Белград, 1979.
- Velmans T. L'ommage de la Deisis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres regions du monde byzantin // CahArch. Vol. 29. 1980—1981.
- Velmans T. Les peintures de l'église dite «Tanghil», en Georgie // Byzantium. Vol. 52. Bruxelles, 1982.
- Velmans T. L'eglise de Zenobani et le thème de la Vision de Saint Eustache en Georgie // CahArch. Vol. 33. 1985.
- Velmans T. Le decor du sanctuaire de l'église de Calenzikha. Quelques schemas rares: la Vierge entre Pierre et Paul, la procession des anges et le Christ de Pitié // CahArch. Vol. 36. 1988.
- Velmans T. Interférences sémantiques entre l'Amnos et d'autres images apparentées dans la peinture murale byzantine // Αρμός Τυμπτικός στου καθ'ηγητή Κ. Μουτσόπουλο. Τ. 3. Θεσσαλονίκη, 1991.
- Velmans T. Valeurs sémantiques du Mandylyon selon son emplacement ou son association avec autres images // Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag / Hrsg. B. Borkopp, B. Schellewald, L. Theis. Amsterdam, 1995.
- Veziñ G. Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Etude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien. Paris, 1950.
- Vie et Miracles de S. Thecle / Ed. G. Dagrón. Brussels, 1978.
- Vocotopoulos P. Greek Art. Byzantine Icons. Athens, 1995.
- Voeykova I., Mitrofanov V. Yaroslavl. Leningrad, 1971.
- Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1976.
- Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
- Walter Chr. The Abgar Cycle at Mateic // Studien zur Byzantinische Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag / Hrsg. B. Borkopp, B. Schellewald, L. Theis. Amsterdam, 1995.

- Walter Chr. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Cornwall, 2003.
- Weis A. Drei Könige // LCI. Bd 1. 1968
- Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10. Jahrhunderts. Berlin, 1935
- Weitzmann K. The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations // New Testament Manuscript Studies / Ed. M.M. Paris, A.P. Wilgren. Chicago, 1950 (перекладно: Weitzmann, 1971/2).
- Weitzmann K. The Constantinopolitan Lectionary. Morgan 639 // Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene / Ed. D. Miner. Princeton, 1954
- Weitzmann K. The Mandylion and Constantine Porphyrogenitos // CahArch. Vol. 11. 1960
- Weitzmann K. A 10th Century Lectionary. A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance // Revue des études sud-est européennes. Vol 7. 1971 (Weitzmann, 1971/1).
- Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago; London, 1971 (Weitzmann, 1971/2).
- Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus graecus 923. Princeton, 1979.
- Weitzmann K. Liturgical Psalters and Gospels. London, 1980.
- Weitzmann K. Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai // Weitzmann K. Studies in the Art of Sinai. Princeton, 1982.
- Weitzmann K. The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks. Washington, 1983.
- Weitzmann K. Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai // ΔΧΑΕ. Περ. 4. Τ. 12. Αθήνα, 1984.
- Weitzmann K., Alibegavuli G., Volskaja A., Babic G., Chatzidakis M., Smirnova E., Voinescu T. Le icone. Milano, 2000
- Weitzmann K., Bernabo M., with coll. of R. Tarasconi. The Byzantine Octateuchs. Princeton, 1999
- Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai. The Illuminated Manuscripts. Vol. 1. Princeton, 1990.
- Wessel K. Elias // RAC. Bd 4. 1959
- Wessel K. Elias // RBK. Bd 2. 1971.
- Weyl Karr A. Originality and the Icon. The Panel Painted Icon // Originality in Byzantine Literature, Art, and Music / Ed. A. Littlewood. Oxford, 1995.
- Wilckens L., von. Byzantinische, griechische, sizilische, italienische und andere Stickerereien des 12. und 13. Jahrhunderts // Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag / Hrsg. B. Borkopp. B. Schellewald, L. Theis. Amsterdam, 1995.
- Wilkinson J. The Church of the Holy Sepulchre // Archaeology. July-August, 1978. Vol 3. № 4.
- Wolf G. From Mandylion to Veronica // The Holy Face, 1998
- Wolf G. «Or lu si fatta la sembianza vostra?» Sguardi alla vera icona e alle sue copie artistiche // Il Volto di Christo, 2000.
- Wulff O., Alpatoff A. Denkmaler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau; Dresden, 1925.
- Zacos G. Byzantine Lead Seals / Compiled and ed. J. W. Nesbitt. Vol 2. Bern, 1984.
- Zidkov H. L'icone du «Sauveur a l'oeil couroucé» de la cathédrale de la Dormition a Moscou // L'art byzantin chez les slaves. L'ancienne Russie, les slaves catholiques. Deuxieme recueil dedie a la memoire de Theodore Uspenskij. Part I. Paris, 1932.
- Δραυδάκης Ν. Έρευνα στην Κάτο Μάνη. Αθήνα, 1995.
- Ευστρατιάδης Σ. Ν. Η Θεοτοκος εν τη υμνογραφία. Paris, 1930.
- Κουκιάρης Σ., αρχιμανδρίτης. Οι ανεπιγραφοί ανιστομειοί στην εις Άδου Καθόδου // ΔΧΑΕ. Περ. 4. Τ. 19. Αθήνα, 1997.
- Μουρικι Ντ. Η παραστάση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού μουσείου // ΔΧΑΕ. Περ. 4. Τ. 3. Αθήνα, 1962-1963.
- Μουρικι Ντ. Περι βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας εις φορητήν εικόνα της μονής του Όρους Σινά // Αρχαιολογική Εφημερίς. Αθήνα, 1970.
- Μουρικι Ντ. Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος. Αθήνα, 1978.
- Μουτσόπουλος Ν.Κ., Δημητριάδης Γ. Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού Θεσσαλονίκη, 1981.
- Πάλλας Δ. Εικόνα του Αγίου Ευσταθίου στη Σαλαμίνα // Χριστοφιμίον εις Α.Κ. Ορλαύδου. Τ. 3. Αθήνα, 1966.
- Παπαζώτος Θ. Η Βέρεια και οι ναοί της (11-18ος αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης Αθήνα, 1994.
- Παπαζώτος Θ. Βυζαντινές εικόνες της Βέρειας. Νέα Σμύρνη, 1995.
- Παπαμαστοράκης Τ. Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μεστή και υστερή βυζαντινή περίοδο // ΔΧΑΕ. Περ. 4. Τ. 19. Αθήνα, 1997.
- Πελεκανίδης Σ. Καλλιέργειες όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος. Αθήνα, 1973.
- Τσιγαρίδης Ε. Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986.
- Τσιτουρίδου Α. Ο ζωγραφικός διακόσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη Θεσσαλονίκη, 1986.
- Χατζηδάκη Ν. Όσιος Λουκάς Αθήνα, 1996.
- Χατζηδάκης Μ. Είκολες επιστολιού από το Άγιον Όρος // ΔΧΑΕ. Περ. 4. Τ. 4. Αθήνα, 1964.
- Χατζηδάκης Μ., Δραυδάκης Ν., Ζίας Ν., Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., Βασιλάκη-Καρακαστή Α. Νάφος. Αθήνα, 1989.
- Χατζηδάκης Μ., Μπίθα Ι. Κύθηρα / Corpus de la peinture monumentale de la Grece / Sous la direct. M. Chatzidakis. Αθήνα, 1997.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АЕ	— Археографический ежегодник М.
Архангельский музей	— Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск).
БАН	— Библиотека Российской Академии наук (Санкт-Петербург).
БЛДР	— Библиотека литературы Древней Руси СПб.
Великоустюжский музей	— Великоустюжский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Великий Устюг)
ВизВрем	— Византийский временник М.
Владимиро-Суздальский музей	— Владиимиро-Суздальский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Владимир, Суздаль)
Вологодский музей	— Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Вологда).
ВХНРЦ	— Всероссийский (ранее Всесоюзный) художественный научно-реставрационный центр им. академика И.Э. Грабаря (Москва; бывш. ЦГРМ, ГЦХНРМ, ГЦХРМ)
ВЦНИЛКР	— Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (Москва; ныне Гос НИИР)
ГБЛ	— Государственная библиотека СССР им. В.И. Ленина (Москва; ныне РГБ).
ГИИ	— Государственный институт искусствознания (Москва).
ГИМ	— Государственный Исторический музей (Москва).
ГМИИ	— Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва).
ГМИР	— Государственный музей истории религий (Санкт-Петербург).
ГММК	— Федеральное государственное учреждение «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» (Москва).
Гос. НИИР	— Государственный научно-исследовательский институт реставрации (Москва; бывш. ВЦНИЛКР)
ГПБ	— Государственная Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург; ныне РНБ).
ГРМ	— Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея (Москва).
ГЦХНРМ	— Государственные центральные художественные научно-реставрационные мастерские (Москва; ныне ВХНРЦ).
ГЦХРМ	— Государственные центральные художественные реставрационные мастерские (Москва; ныне ВХНРЦ)
ГЭ	— Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург).
ДРИ	— Древнерусское искусство. М.; СПб.
ЖМНП	— Журнал Министерства народного просвещения. СПб.
ЖМП	— Журнал Московской патриархии. М.
ЗЛУ	— Сборник за ликовне уметности. Нови Сад.
ЗРАО	— Записки императорского Русского археологического общества. СПб.
ЗРВИ	— Сборник радова Византолошког института. Београд.
ИИМК	— Институт истории материальной культуры (Ленинград, ныне Санкт-Петербург).
ИРИ	— История русского искусства. М.
Костромской музей-заповедник	— Костромской объединенный историко-архитектурный музей-заповедник «Ипатьевский монастырь» (Кострома).
КСИИМК	— Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР. М.; Л.
ЛЛ	— Лаврентьевская летопись.
МГУ	— Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва).
Музей им. Андрея Рублева	— см. ЦМиАР
Музей «Коломенское»	— (Москва).
Музей «Московский Кремль»	— см. ГММК
Муромский музей	— Муромский государственный историко-художественный и мемориальный музей (Муром).

- ОР ЦНБ НАНУ — Отдел рукописей Центральной научной библиотеки Национальной Академии наук Украины (Киев)
- НКП РСФСР — Народный комиссариат просвещения РСФСР.
- Новгородский музей — Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Великий Новгород).
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности (Санкт-Петербург).
- ОР ГММК — Отдел рукописей Гос. историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» (Москва)
- ОР ГТГ — Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (Москва).
- ОРЯС — Отделение русского языка и словесности Академии наук (Санкт-Петербург).
- ПДП — Памятники древней письменности. СПб.
- ПДПИ — Памятники древней письменности и искусства. СПб.
- ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. М.; Л.; СПб.
- Псковский музей — Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
- ПСРЛ — Полное собрание русских летописей. СПб.; Пг.; Л., М.
- РГАДА — Российский государственный архив древних актов (Москва; бывш. ШГАДА)
- РГБ — Российская государственная библиотека (Москва; бывш. ГБЛ)
- РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)
- РИБ — Русская историческая библиотека, издаваемая Археологической комиссией СПб.
- РНБ — Российская Национальная библиотека (Санкт-Петербург; бывш. ГПБ).
- Ростовский музей — Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль» (Ростов).
- Рязанский музей-заповедник — Рязанский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Рязань).
- Сергиев-Посадский музей — Сергиев-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник (Сергиев Посад)
- СКИДР — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., СПб.
- ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом). Л.; СПб.
- ШГАДА — Центральный государственный архив древних актов (Москва; ныне РГАДА)
- ЦГРМ — Центральные государственные реставрационные мастерские (Москва; ныне ВХНРЦ).
- ЦМиАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева (Москва).
- ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. М.
- Ярославский музей-заповедник — Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Ярославль).
- ЯХМ — Ярославский художественный музей (Ярославль).
- CahArch — Cahiers Archeologiques. Paris
- СIEB — Congrès International des études byzantines
- DACL — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie / Ed. F. Cabrol, H. Leclercq. Paris.
- DOF — Dumbarton Oaks Papers. Washington D.C.
- IBK — Internationaler Byzantinistenkongress
- JOB — Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik. Graz; Köln; Wien
- JOBG — Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinischen Gesellschaft. Graz; Köln
- LCI — Lexikon der christlichen Ikonographie / Begr. E. Kirschbaum, hrsg. W. Braunfels. Bd. 1–8. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1968–1976 (reprint: 1994)
- ODB — The Oxford Dictionary of Byzantium / Prepared at Dumbarton Oaks. Ed. A.P. Kazhdan. Vol. 1–3. New York; Oxford, 1991.
- PG — Patrologiae cursus completus. Series graeca / Ed. J.P. Migne. Paris
- RAC — Reallexikon für Antike und Christentum / Hrsg. Th. Klauser. Bd. 1–9. Stuttgart, 1950–1973
- RBK — Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Hrsg. K. Wessel, M. Restle. Bd. 1–6. Stuttgart, 1963–1997.
- REB — Revue des études byzantines. Paris
- ΔΧΑΕ — Δελτίον της Χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας. Αθήνα.

АЛБОМ



1. Кат. № 1.

Богоматерь Умиление Федоровская. Лицевая сторона двусторонней иконы. Последняя треть XIII в. (около 1272–1276 гг.?) с поздними поновлениями. Кострома, Богоявленский кафедральный собор



2. Кат. № 1.

Неизвестная мученица. Обратная сторона двусторонней иконы.
Последняя треть XIII в. (около 1272–1276 гг.?) с поздними поновлениями.
Кострома, Богоявленский кафедральный собор



3. Кат. № 1.

Фрагмент одеяния неизвестной мученицы. Деталь изображения на оборотной стороне двусторонней иконы. Последняя треть XIII в. (около 1272–1276 гг.?) с поздними поновлениями. Кострома, Богоявленский кафедральный собор



4. Кат. № 2.
Богоматерь Умиление (Страстная). Вторая половина XIII в.
Калязинский краеведческий музей



5. Кат. № 2.

Ангел с орудиями Страстей. Деталь иконы «Богоматерь Умиление (Страстная)»,
Вторая половина XIII в.

Калязинский краеведческий музей



6. Кат. № 2.
Богоматерь Умиление (Страстная).
Вторая половина XIII в.
Калязинский краеведческий музей. Деталь



7. Кат. № 3.
Богоматерь Умиление на престоле («Толгская Первая»).
Конец XIII в.
ГТГ. Деталь



8. Кат. № 3.
Богоматерь Умиление на престоле («Толгская Первая»).
Конец XIII в.
ГТГ



9. Кат. № 4.

Св. Евстафий Плакида и мученица Фекла. Обратная сторона
двусторонней иконы. Вторая половина — конец XIII в.
Гос. музей-заповедник «Ростовский Кремль»



10. Кат. № 4.

Св. мученица Фекла. Деталь композиции «Свв. Евстафий Плакида и мученица Фекла» на оборотной стороне двусторонней иконы. Вторая половина — конец XIII в. Гос. музей-заповедник «Ростовский Кремль»



11. Кат. № 5.

Христос Еммануил. Деталь иконы «Собор архангелов Михаила и Гавриила». Около 1272
или 1276 г. (?).

ГРМ



12. Кат. № 5.

Собор архангелов Михаила и Гавриила. Около 1272 или 1276 г. (?).

ГРМ



13. Кат. № 6.
Архангел Михаил. Около 1300 г.
ГТГ. Деталь



14. Кат. № 6.
Архангел Михаил. Около 1300 г.
ГТГ



15. Кат. № 7.
Спас Нерукотворный. Конец XIII — начало XIV в.
ГТГ

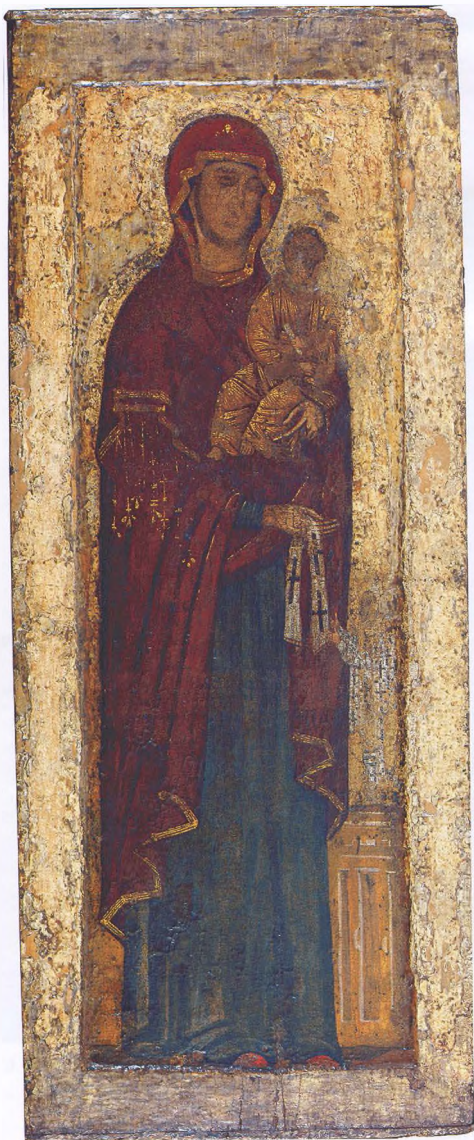


16. Кат. № 8.

Богоматерь Умиление Толгская («Толгская Вторая»).

Конец XIII — начало XIV в. (до 1314 г.).

Ярославский художественный музей (в настоящее время в Толгском монастыре)



17. Кат. № 9.
Богоматерь с младенцем
и митрополитом Максимом
(«Богоматерь
Максимовская»). Около 1299 —
1305 гг.
Владими́ро-Сузда́льский музей



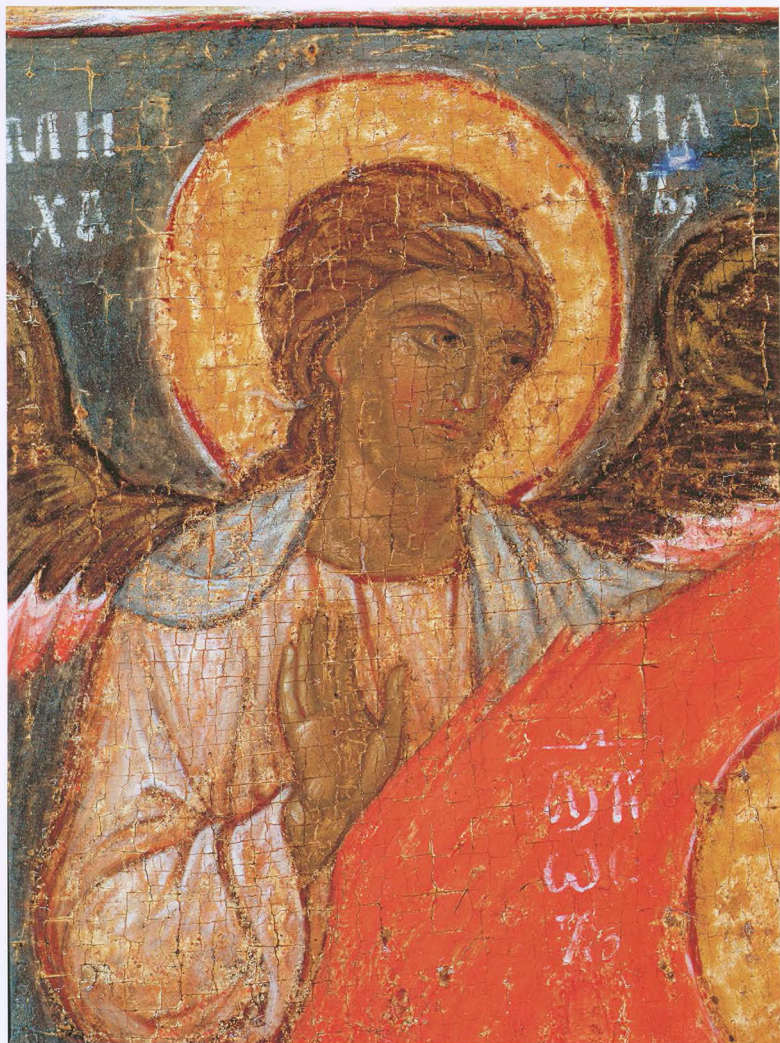
18. Кат. № 10.

Спас. Первая треть XIV в.

Музей-заповедник «Московский Кремль», Успенский собор



19. Кат. № 11.
Вознесение пророка Ильи. Конец XIII — первая треть XIV в.
Москва, собрание В.А. Логвиненко



20–24 Кат. № 11.

Вознесение пророка Ильи. Конец XIII — первая треть XIV в.

Москва, собрание В.А. Логвиненко.

Детали: архангел Михаил, пророк Елисей, пророк Илья





ΑΓΙΟΣ
Ω
ΤΩ

ΑΓΙΟΣ
Α







25. Кат. № 12.
Сошествие во ад. Первая треть XIV в.
ГТГ



26. Кат. № 12.

Христос и Адам. Деталь иконы «Сошествие во ад». Первая треть XIV в.
ГТГ



27. Кат. № 13.

*Богоматерь Умиление Подкубенская. Первая треть XIV в.
Вологодский музей*



28. Кат. № 14.

Спас Вседержитель. Икона из чина. Первая треть — первая половина XIV в.
Гос. Эрмитаж

29. Кат. № 14.
Апостол Петр.
Икона из чина.
Первая треть —
первая половина
XIV в.
Гос. Эрмитаж

30. Кат. № 14.
Илья Пророк.
Икона из чина.
Первая треть —
первая половина
XIV в.
Гос. Эрмитаж

31. Кат. № 14.
Св. Никола
Чудотворец.
Икона из чина.
Первая треть —
первая половина
XIV в.
Гос. Эрмитаж









32. Кат. № 15.

Св. Никола Чудотворец. Конец XIII — первая половина XIV в. (в процессе реставрации).
Муромский музей

33–34. Кат. № 15.

Св. Никола Чудотворец. Конец XIII — первая половина XIV в. (в процессе реставрации). Муромский музей
Детали: Христос; лик св. Николы







35. Кат. № 16.

*Богоматерь Одигитрия. Конец XIII — первая треть XIV в.
Рязанский музей-заповедник*



36. Кат. № 17.

Троица Ветхозаветная (Гостеприимство Авраама). Вторая четверть XIV в. Под записью Тихона Филатьева 1700 г., с частичным раскрытием первоначальной живописи. Музей-заповедник «Московский Кремль», Успенский собор



37. Кат. № 17.

Праведная Сарра. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная» с частичным раскрытием первоначальной живописи. Вторая четверть XIV в.
Музей-заповедник «Московский Кремль», Успенский собор



38. Кат. № 17.

Ангел. Деталь иконы «Троица Ветхозаветная» с частичным раскрытием первоначальной живописи. Вторая четверть XIV в. Музей-заповедник «Московский Кремль», Успенский собор



39. Кат. № 18.

Спас («Спас Ярое око»). Середина — третья четверть XIV в.
Музей-заповедник «Московский Кремль», Успенский собор



40. Кат. № 19.

Богоматерь Умление («Толгская Третья»). Первая половина — середина XIV в.
ГРМ



41. Кат. № 20.

Св. Никола Чудотворец, с житием. Середина — третья четверть XIV в.
Москва, собрание В.А. Логвиненко



42. Кат. № 20.

Св. Никола Чудотворец, с житием.

Середина — третья четверть XIV в.

Москва, собрание В.А. Логвиненко. Деталь







На предыдущем развороте:

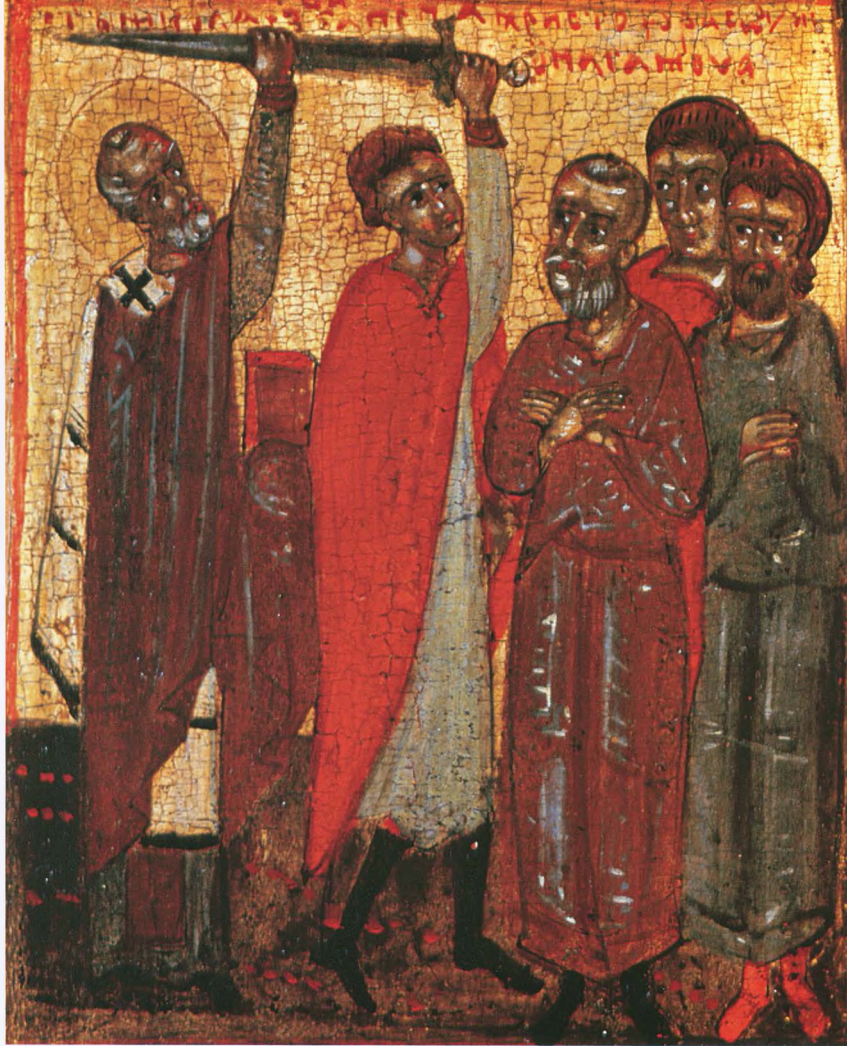
43–44. Кат. № 20.

Св. Никола Чудотворец, с житием. Середина — третья четверть XIV в.
Москва, собрание В.А. Логвиненко

Клейма 1, 2, 6: «Рождество св. Николы», «Крещение св. Николы»,

«Явление св. Николы царю Константину во сне».

Клеймо 7: «Трое воевод в темнице и страж»



45–46. Кат. № 20.

Св. Никола Чудотворец, с житием. Середина — третья четверть XIV в.

Москва, собрание В.А. Логвиненко

Клеймо 8: «Трое воевод у царя Константина».

Клеймо 10: «Избавление от казни попа Христофора с двумя мужами»



47. Кат. № 21.

Спас Нерукотворный; Христос во гробе. Первая половина XIV в.
Архангельский музей



48. Кат. № 22.

Спас Нерукотворный. Середина — третья четверть (вторая половина?) XIV в.
ГТГ



49. Кат. № 23.
Введение во храм. Середина — вторая половина XIV в.
ГРМ



50. Кат. № 23.

Богородица, Захария, Иоаким и Анна. Деталь иконы «Введение во храм». Середина —
вторая половина XIV в.

ГРМ



О
Г
Н
С
Т

СВЯТЫЙ БОГОУСЛЕННИК
ИГОРЬ

ИГОРЬ

И
С
Т



51. Кат. № 24.

Св. Борис и Глеб. Середина — третья
четверть XIV в.
Москва, частное собрание

52. Кат. № 24.

Св. Борис. Деталь иконы «Св. Борис и Глеб».
Середина — третья четверть XIV в.
Москва, частное собрание



53. Кат. № 25.
Архангел Михаил.
Из деисусного
чина. Середина —
третья четверть
XIV в.
Частное собрание
за рубежом

54. Кат. № 25.
Архангел Гавриил.
Из деисусного
чина. Середина —
третья четверть
XIV в.
Частное собрание
за рубежом





55. Кат. № 26.

Сошествие во ад.

Вторая четверть — середина XIV в.

Москва, собрание В.А. Логвиненко



56. Кат. № 26.

Ветхозаветные прадеды. Деталь иконы «Сошествие во ад».
Вторая четверть — середина XIV в.
Москва, собрание В.А. Логвиненко



57. Кат. № 27.

Сошествие во ад. XIV в. (вторая половина — конец?).
Местонахождение неизвестно



58. Кат. № 28.
Богоматерь с младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом.
XIV в. (вторая половина — конец?).
Вологодский музей



59 Кат. № 29.

Св. Феодор Стратилат. Миниатюра Федоровского Евангелия.
Первая треть XIV в. (1320-е годы?).

Ярославский музей-заповедник, инв. 15718. Л. 1 об.



60. Кат. № 29.
Евангелист Иоанн Богослов и Прохор. Миниатюра Федоровского Евангелия.
Первая треть XIV в. (1320-е годы?).
Ярославский музей-заповедник, инв. 15718. Л. 2 об.



61. Кат. № 30.

Поклонение волхвов. Миниатюра Сийского Евангелия. 1340 г.
ГРМ, Др. гр. 8



62. Кат. № 30.

Прощание Христа с учениками. Миниатюра Сийского Евангелия. 1340 г.
БАН, Археогр. комиссия, № 189. Л. 172 об.



63. Кат. № 31.

Евангелист Матфей. Миниатюра Оршанского Евангелия.

Вторая четверть XIV в.

Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского,
Институт рукописей, инв. ДА 555 п. Л. 123 об. (бывший л. 1 об.)



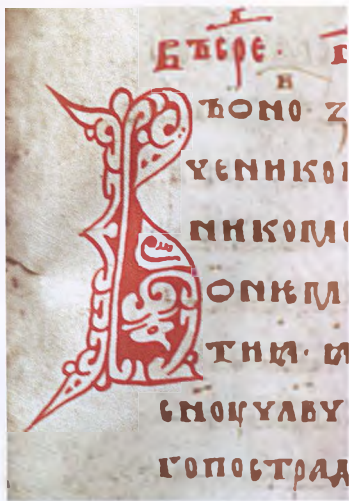
64. Кат. № 31.

Евангелист Лука. Миниатюра Оршанского Евангелия.
Вторая четверть XIV в.

Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского,
Институт рукописей, инв. ДА 555 п. Л. 42 об.



а



б



в



г

65. Кат. № 31.

Оршанское Евангелие. Вторая половина XIII в. Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского, Институт рукописей, инв. ДА 555 п.

а) инициал «Р». Л. 63 об.; б) инициал «В». Л. 70;

в) инициал «В». Л. 88 об.; г) инициал «В». Л. 104 об.

УКАЗАТЕЛИ

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В указатель вошли имена исторических лиц, художников, авторов, исследователей, реставраторов, коллекционеров, а также имена свв. отцов, выступающих в качестве авторов своих творений. В указатель не включены имена в названиях произведений, в том числе памятников письменности (например, «Хроника Георгия Амартола»), и имена пророков и евангелистов как авторов частей Священного Писания.

Абрамович Д. И. 19, 223, 320
Авгарь, царь Эдесский, 35, 220, 221, 223
Августин, блаженный, 317, 326
Аверьянов К. А. 63
Агафья, княгиня (до крещения — Кончака), 64
Аграфена, княгиня, вдова князя Шехонского Афанасия, 136
Айналов Д. В. 281; см. также Ainalov D.
Алашавили Н. А. 282
Александр Михайлович, князь Тверской, 359
Александр Ярославич Невский, великий князь Владимирский, 20, 21, 64, 166, 185
Алексеев-Алюров Ю. В. 253
Алексей, митрополит Московский, 6, 7, 100, 101, 102, 121, 158, 222, 287, 306
Алексей Михайлович, царь, 235
Алешковский М. Х. 320
Алимпий, иконописец, 223
Алпатов М. В. 217, 241, 242, 262, 288, 292, 314, 318; см. также Alpatov M., Alpatov M.
Амвросий Медиоланский, святой, 326
Амираншвили Ш. Я. 281
Амфилохий, архимандрит, 177
Анания, чернец, 104, 359, 363
Ананьева Т. А. 40, 339
Анастасия, княгиня, жена князя Симеона Гордого, 98, 99
Андреев А. И. 136
Андреев Иоанн, см. Иоанн Андреев
Андрей Критский, преподобный, 312
Андрей Александрович, великий князь Владимирский, 133, 236
Андрей Боголюбский, князь Владимирский, 17
Андрей Иванович, князь, брат князя Симеона Гордого, 97
Андрей Рублев, иконописец, 58, 107, 120, 167, 225, 262, 264, 285
Андреян, новгородский чернец (в миру Маркиян), 137
Андроник, ученик преподобного Сергия Радонежского, 222
Анτισιμων А. И. 10, 179, 185, 186, 198, 206, 217, 228, 229, 230, 237, 257, 274, 318
Анкудинов И. Ю. 288
Анна Кашинская, преподобная, 187, 191
Анна, княгиня Ярославская, вдова князя Федора Черного, 35, 215
Антипов И. В. 23, 186
Антоний Великий, преподобный, 245

Антоний, архиепископ Новгородский (Добрыня Ядрейкович), 244
Антоний, епископ Ростовский, 121
Антонин Пий, римский император, 281
Антонов В. А. 9
Антонова В. И. 11, 13, 28, 86, 114, 155, 156, 161, 170, 171, 181, 185, 186, 198, 202, 210, 217, 218, 224, 225, 229, 237, 256, 257, 258, 262, 269, 272, 280, 285, 290, 291, 294, 295, 298, 300, 306, 310, 318
Апокавк Алексей 197
Ардашев В. 9
Арефьев Стефан, см. Стефан Арефьев
Аристотель Фнораванти, архитектор, 108, 238
Арсений Коневский, преподобный, 155
Арсений, архимандрит, 40, 187, 191
Арсений, игумен, 90
Аспра-Вардавакис М. 267; см. также Aspra-Vardavakis M.
Афанасий Александрийский (Великий), святой, 245, 280, 328
Афанасий, князь Шехонский, 136
Ахимасту-Потамиану М., 210; см. также Acheimastou-Potamianou M., Αχαιμάστου-Ποταμιάνου Μ.
Бабич Г. 234; см. также Бабич Г., Babic G.
Баграт III, царь Грузии, 338
Бадяева Т. А. 158
Баженов И. В. 9, 34, 35, 40, 179, 180, 181, 183, 185, 186
Бакалова Е. 14, 94, 222, 256; см. также Bakalova E.
Балабанов К. 295
Балакин П. П. 249
Балдин В. И. 155, 262
Балтоянни Хр. 260; см. также Baltoyianni Chr.
Баранов И. А. 279, 289
Баранова А. Н. 177, 206, 230
Барнаба ди Модена, художник, 333
Барсов Е. 318
Барсуков Н. 210, 237, 359, 366
Бартоло ди Фреда, художник, 305
Батый, хан, 7, 34, 179, 356
Баузе Ф. Г. 136
Башмакова Л. И. 275
Белецкий В. Д. 286
Белецкий С. В. 286
Белов М. И. 137
Белова Л. Б. 359
Белоцветов Л., 86
Беляев Л. А. 64, 97
Берке, хан, 21
Бетин Л. В. 267
Бобров Ю. Г. 198
Бобровницкая И. А. 64
Богословский Н. Г. 9
Богусевич В. А. 263
Богуславски А. 301; см. также Boguslawski A. P.

- Божков А 256
 Болдырева О.А. 192
 Болотцева И.П. 13, 229
 Большаков С.Т., коллекционер, 313
 Бондаренко В.А., коллекционер, 181, 217, 290, 292
 Борис Владимирович, святой князь, 21, 30, 100, 158, 166
 Борис Василькович, князь Ростовский, 20, 21, 36, 185, 202, 264
 Борис Годунов, царь, 179
 Борис-Михаил, князь Болгарский, 30
 Борисов Н.С. 64, 96, 100
 Бочаров Г.Н. 13, 197, 215
 Бошкович Дж. 307
 Брагин С.Р. 187, 324
 Брегман Н.С. 270, 274, 331, 334; см. также Bregman N.
 Брюсова В.Г. 171, 300
 Брягин А.И. 259, 292
 Брягин Е.И. 311
 Брягин Н.И. 335
 Брячислав, князь Полоцкий, 185
 Бубнов Н.Ю. 359, 366
 Бугославский Г.К. 359, 366
 Будовниц И.У. 90, 136, 253
 Бурцев Е. 324
 Бусева-Давыдова И.Л. 181
 Бутырский М.Н. 240
 Быкова Г.З. 340, 353
 Бычков А.Ф. 366
 Бычков Ф.А. 9
 Бяконт, см. Федор Бяконт
 Вагнер Г.К. 18, 19, 223, 278, 315, 318
 Вайцман К. 365; см. также Weitzmann K
 Валеева-Сулейманова Г.Ф. 64
 Варганов А.Д. 24,
 Варфоломей, мирское имя преподобного Сергия Радонежского, 121
 Василий I Македонянин, византийский император, 244, 252
 Василий, архиепископ Новгородский, 62, 99, 177, 178
 Василий, епископ Рязанский, 86
 Василий Всеволодович, князь Ярославский, 30
 Василий Георгиевич, князь, 185
 Василий Давидович Грозные очи, князь Ярославский, 192
 Василий Шуйский, царь, 179, 359
 Василий Ярославич, князь Костромской, 34, 40, 179, 180, 185, 186, 252
 Василий Ярославич, князь Муромский, 86
 Василий I Дмитриевич, великий князь, 253
 Василий II Темный, великий князь, 264
 Василий III Иванович, великий князь, 179, 264
 Васильев Б.Г. 24
 Василько Константинович, князь Ростовский, 18, 20, 21, 22
 Василько Романович, князь Волынский, 252
 Вахрина В.И. 5, 36, 184, 206
 Вельяминов Никита Дмитриевич, боярин, 291
 Вердин В.А., коллекционер, 262
 Верюжский И. 9
 Вешнякова О.Н. 13, 305
 Вадорнов Г.И. 8, 9, 13, 14, 19, 30, 33, 47, 84, 90, 107, 109, 125, 133, 156, 174, 187, 198, 204, 208–212, 215, 217, 219, 222–225, 228, 229, 237, 259, 262–264, 269, 281, 283, 284, 288, 294, 295, 303, 305, 310, 318, 320, 330, 339, 340, 353, 357–359, 365, 366, 372
 Викторов А.Е. 366
 Вилинбахова Т.Б. 242, 293
 Вильгельм II, король Сицилии, 195
 Виноградов А., протоиерей, 9, 237
 Винокурова А. 213
 Вишневская И.И. 102
 Владимир, иеромонах, 9
 Владимир Василькович, князь Волынский, 252
 Владимир Всеволодович, князь, сын князя Всеволода Большое Гнездо, 22
 Владимир Всеволодович Мономах, великий князь Киевский, 18, 223
 Владимир Святославич, святой, великий князь Киевский, 158, 202
 Владислав В. 222
 Вознесенский А. 298
 Волков Н. 120, 285, 288
 Волков Н.В. 366
 Володин Лев, священник, 211, 212
 Вонифатьев Ю. 9
 Воронин Н.Н. 11, 12, 18, 97, 101, 215, 225, 315, 318, 353, 356, 357
 Вронский А. 201, 202
 Всеволод Большое Гнездо, великий князь Владимирский, 7, 17, 18, 22, 185
 Всеволод Константинович, князь Ярославский, 18
 Всеволод Святославич Черный, князь Черниговский, 22
 «Всеволожна», дочь князя Всеволода Черного, 22
 Выголов В.П. 13, 197
 Вяземский П.П., князь, 9
 Габелич С. 208, 210; см. также Gabelic S., Gabelic S.
 Гаврилович З. 208; см. также Gavrilovic Z.
 Гавриил, епископ Ростовский, 121
 Гагман Н.А. 237
 Гальченко М.Г. 257, 258, 269, 299, 318, 334
 Гамза Я.П. 218
 Генрих II, германский император, 314, 317
 Георгиевский В.Т. 9, 237
 Георгиевский Г.П. 355
 Георгий Антиохийский, адмирал, 231
 Георгий Никомидийский 316
 Георгий Всеволодович, князь, см. Юрий Всеволодович
 Герасименко Н.В. 205
 Герман, патриарх Константинопольский, 224, 234, 312
 Геров Г. 175
 Герстель Ш. 35, 221, 222, 309; см. также Gerstel Sh
 Гертруда, княгиня, жена князя Изяслава Ярославича, 356
 Гизель Иннокентий 215
 Гиппиус А.А. 34, 185, 186, 358
 Гиппократ 197
 Гладкова О.В. 206
 Гладышева Е.В. 14, 40, 190, 267, 272, 298
 Глеб Владимирович, святой князь, 21, 30, 100, 158, 166
 Глеб Василькович, князь Белозерский, 20, 21, 22, 36, 185, 202, 264, 306
 Глеб Святославич, князь Черниговский, 22
 «Глебовна», дочь князя Глеба Святославича, 22

- Гнедовский Б.В. 305
 Годунов Борис, см. Борис Годунов
 Годунов Дмитрий Иванович, боярин, 102
 Годунова Ольга Борисовна, царевна, 291
 Гойтан, московский художник XIV в., 98
 Голейзовский Н.К. 211
 Голицын Иван Иванович, князь, 177
 Головшиков К.Д. 9, 35, 159, 215
 Голосов А. 9
 Голубев С.И. 40, 172, 174, 175, 320
 Голубева И.Б. 94, 106
 Голубинский Е.Е. 237, 267, 300
 Гордиенко Э.А. 5, 176, 177, 220, 222, 224, 225, 255, 279, 284, 299, 310
 Горина Л.В. 20
 Горохов В.Е. 289
 Горшкова В.В. 5, 191, 192, 228
 Грабар А.Н. 35, 204, 208, 219, 220, 222, 223, 234, 244, 307, 353; см. также Grabar A.
 Грабарь В.М. 181
 Грабарь И.Э. 6, 9, 10, 12, 181, 186, 198, 217, 225, 228, 229, 237, 238, 311, 318; см. также Grabar I.
 Гранстрем Е.Э. 137, 315
 Гребенюк В.П. 34
 Греков А.П. 174, 303, 320
 Грибов Ю.А. 265
 Григорий Нисский, святой, 214
 Григорий Палама, святой, 100, 120, 139, 245
 Гринков Дионисий, см. Дионисий Гринков
 Громова Е.Б. 274
 Грязнова Н.А. 5
 Гурьянов В.П., иконописец, 181
 Гусев Ф. 298
 Гусева Э.К. 171, 206, 278, 285, 288
 Дабижив, дяк, писец, 354
 Давид, архиепископ Новгородский, 357
 Давид Федорович, князь, сын князя Федора Черного, 353, 355
 Даниил Александрович, князь Московский, 100
 Даниил Васильевич, князь, внук князя Дмитрия Донского, 101
 Даниил Иванович, сын князя Ивана Калиты, 100
 Даниил Романович, князь Галицкий, 252
 Даниил Семенович, князь, сын князя Симеона Гордого, 100–101
 Даниил, новгородский посадник, 363
 Демина Н.А. 263, 264, 339, 340
 Демус О. 6, 14, 63, 179; см. также Demus O.
 Демян, князь, сын князя Глеба Васильевича 36
 «Денисей», московский художник XIV в., 98
 Денисов Л.И. 187, 191
 Джованни да Милано, художник, 228
 Джурич В. 14, 190, 250, 273, 329; см. также Ђурић В., Đurić V.
 Джурова А. 183, 285, 354
 Дзен, семейство в Венеции, 196
 Дикарев М.И., иконописец, 9
 Димитрий Антиохийский 312
 Димитрий Ростовский, святой, 191
 Дионисий Глушицкий, преподобный, 242, 262, 290
 Дионисий, архиепископ Суздальский, 277
 Дионисий, игумен, 264
 Дионисий, иконописец, 338
 Дионисий Гринков, иконописец, 161
 Дмитриев Л.А. 356
 Дмитриев Ю.Н. 357
 Дмитриева Р.П. 21, 84, 86
 Дмитриевский И. 234
 Дмитрий, князь, сын князя Михаила Тверского, 36
 Дмитрий Александрович, великий князь Владимировский, 185
 Дмитрий Борисович, князь Ростовский, 36, 187, 191
 Дмитрий Иванович Донской, великий князь Московский, 6, 90, 101, 137, 158
 Дмитрий Святославич, князь, 22
 Добнаш-Рождественская О.А. 215, 248
 Добровольская Э.Д. 13, 305
 Добролюбов И. 9
 Добролюбов В. 270
 Доброхотов Д. 237
 Добрычкин В.Н. 9
 Добрыня Ядрейкович, см. Антоний, архиепископ Новгородский
 Добшютт Э., фон 219; см. также Dobschütz E., von
 Домбровская Е.А. 218
 Дорофиевко И.П. 203
 Драгутин, король Сербии, 252
 Драндакис Н. 326; см. также Δρανδάκης Ν.
 Дунаев Б. 179, 180
 Дурново Л.А. 173
 Дуччо, художник, 197
 Евагрий, церковный писатель, 221
 Евагрий, чернец, 136
 Евокимов И.В. 9
 Евпраксия, княгиня Рязанская, 299
 Евсевий Кесарийский (Памфил) 280, 281
 Евсеева Л.М. 47
 Евфимий II, архиепископ Новгородский, 177, 337, 356
 Евфросин, епископ Рязанский, 277, 278
 Елена, княгиня, жена князя Ивана Калиты, 97
 Елизавета Петровна, императрица, 182
 Елифангий Кипрский, святой, 81, 280, 327, 330
 Елифангий Премудрый 125, 283, 287
 Ермолай Сергиев, иконописец, 6, 162
 Ефрем, епископ, позднее митрополит Переяславский, 18, 214
 Жарнов Ю.Э. 320
 Жарнова В.И. 320
 Желинская З.М. 253
 Живкович Б. 208, 280, 330; см. также Живковић Б.
 Жидков Г.В. 10, 11, 62, 107, 228, 229, 289, 291, 292, 366; см. также Židkov H.
 Жуковская Л.П. 353
 Завьялов Т., священник, 187, 191
 Залесская В.Н. 203
 Запаско Я.П. 372, 375
 Зарубин Л.А. 257
 Захария, московский художник XIV в., 98
 Зверинский В.В. 90, 133, 136, 199, 253, 254, 264, 286, 359
 Зерновы, боярский род, 286
 Зонова О.В. 280, 288, 292
 Зосима, диакон, 214
 Зоя, византийская императрица, 291
 Зыков П.А. 23
 Иаков, митрополит Серрский, 143, 354

- Иаков-Святослав, болгарский деспот (по происхождению русский князь), 252
- Иван Данилович Калита, великий князь Московский (в монашестве Анания), 62, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 108, 121, 133, 176, 177, 359
- Иван Иванович, великий князь Московский, сын князя Ивана Калиты, брат князя Симеона Гордого, 97, 98, 101, 102
- Иван Иванович, царевич, сын царя Ивана IV Грозного, 291
- Иван III Васильевич, великий князь Московский, 264
- Иван IV Грозный, царь, 114, 158, 192, 259, 279, 291
- Иван Царегородец, игумен, 94, 357
- Иван, московский художник XIV в., 98
- Иванов В.Н. 13
- Игнатий, святой, епископ Ростовский, 21, 22, 23, 179, 185
- Иероним, автор книги «Рязанские достопамятности», 9
- Иероним, блаженный, 189, 245
- Изясков Н. 176
- Изясима, верототступник, 20
- Изяслав Мстиславич, великий князь Киевский, в крещении Пантелеймон, 35, 222
- Ильенко И. 13
- Ильин М.А. 285, 288, 292
- Ингеборг, королева Франции, 281, 282
- Иоанн Дамаскин, преподобный, 197, 281, 285, 312
- Иоанн Златоуст, святой, 214, 246, 247, 280
- Иоанн I Цимисхий, византийский император, 220
- Иоанн V, византийский император, 223
- Иоанн XIII Глика, патриарх Константинопольский, 195
- Иоанн, архимандрит, затем епископ Ростовский, 121
- Иоанн, книжный рисовальщик (орнаментатор), 108, 363
- Иоанн (Иван) Андреев, иконописец, 182
- Иоаннисян О.М. 18, 23
- Иоасаф, иеромонах, 237
- Иона, митрополит Московский, 222
- Иосиф Волоцкий, преподобный, 212
- Иосиф, московский художник XIV в., 98
- Иракий, византийский император, 219
- Исайя, святой, епископ Ростовский, 19
- Исайя, «гречин», византийский художник в Новгороде, 99, 130, 178
- Исидор Пелусиот, святой, 234
- Истомин Г. 280, 288
- Иустин Философ, святой, 280
- Иован, сербский художник, 285
- Каброль Ф. 279; см. также Cabrol F.
- Каваллини, художник, 231
- Кавельмахер В.В. 97
- Каган М.Д. 179
- Казарян А.Ю. 203
- Кавковин А.Я. 203
- Калаврезу Й. 209; см. также Kalavrezou Maxeiner I.
- Каликин Ф.А., коллекционер, 265
- Калита, см. Иван Калита
- Каллигерис, греческий художник, 325, 326
- Каменская Е.Ф. 171
- Кан, коллекционер, 337, 339
- Капочеи, римский сенатор, 231
- Карамзин Н.М. 6
- Кареев Н.И. 248
- Каринский Н.М. 256
- Карпов Семен, см. Семен Карпов
- Карцонис А. 326; см. также Kartsonis A.
- Катанский А. 219
- Каткова С.С. 184
- Качалова И.Я. 5, 101, 176, 222, 280, 322, 323
- Кашанин М. 190, 234
- Каштанов С.М. 359, 363, 366
- Кедрин, византийский историк, 219
- Киприан, митрополит Московский, 99, 279
- Киприан Устюжский, преподобный, 210, 211, 212
- Кириков Б.М. 187
- Кириков В.О. 279
- Кирилл Белозерский, преподобный, 205
- Кирилл Иерусалимский, святой, 246, 312
- Кирилл, митрополит Киевский, 18, 20, 22, 23, 236, 252
- Кирилл I, епископ Ростовский, 18, 33
- Кирилл II, епископ Ростовский, 18, 19, 20, 21, 22
- Кирилл, боярин, отец преподобного Сергия Радонежского 121
- Кишилов Н.Б. 306
- де Клары Робер 221
- Климент, архиепископ Болгарский (Охридский), 208, 244, 247
- Климент, архиепископ Новгородский, 23
- Клюкова Г.С. 5, 90, 92, 275, 277, 278, 300
- Клосс Б.М. 222, 278, 286, 287, 299, 356
- Ключевский В.О. 6, 235, 300
- Князевская О.А. 5, 23, 123, 340, 355, 356, 357, 358, 366, 372
- Кобяк Н.А. 329
- Коваленская Н.Н. 258
- Кольцова Т.М. 13, 305
- Комарович В.Л. 298, 299
- Комеч А.И. 286
- Кондаков Н.П. 86, 177, 183, 184, 185, 186, 194, 196, 208, 219, 222, 227, 229, 234, 237, 242, 260, 262, 264, 289–292, 337, 338
- Кондратьев И.К. 176
- Коненков С.Ф. 265
- Коноплев Н. 9, 210
- Константин Великий, римский император, 214, 359
- Константин VII Порфирогенет, византийский император, 201, 219
- Константин IX Мономах, византийский император, 291
- Константин, святой, князь Муромский, 84, 86
- Константин Борисович, князь Ростовский, 63
- Константин Всеволодович, великий князь Владимирский, 17, 18, 23, 211, 215
- Константин Всеволодович, князь Ярославский, 30
- Константин Федорович, князь Ярославский, сын князя Федора Черного, 353
- Кончака, см. Арафья
- Копанев А.И. 306, 359
- Корин П.Д., художник и коллекционер, 28, 171, 181, 185, 205, 290, 291, 292
- Корина О.А. 28, 30, 215
- Косаткин В.В. 9
- Косма, диакон, 220
- Косцова А.С. 5, 241, 265, 269, 304
- Кочева Василий, наместник, 121
- Кочетков И.А. 5, 47, 218, 225, 305, 324, 331, 332, 333, 334

- Кошка Федор, боярин, 175
 Красносельцев Н. 94
 Кристи Е. М. 270
 Крутова М. С. 297, 300
 Крылов А. 159
 Кузнецова О. Б. 5
 Кузьмин А. Г. 84
 Кукиарис С., архимандрит, 328; см. также *Koukiaris Σ*
 Куколевская О. С. 184
 Кукушкина М. В. 359
 Кучкин В. А. 7, 17, 64, 100, 185, 186, 192, 257, 270, 324
 Кушелев-Безбородко Г., граф, 86, 177
 Кыласова И. Л. 9, 161, 174, 237, 257, 320
 Лавров П. А. 244
 Лазарев В. Н. 6, 11, 12, 24, 30, 40, 62, 65, 156, 165, 184, 186, 189, 190, 194, 195, 197, 198, 201–203, 210, 211, 217, 224, 225, 229, 237, 240–242, 249, 256, 258, 262–264, 267, 268, 272, 281, 285, 288, 292, 299, 318, 320, 322, 323, 331, 339, 340, 356, 357, 366, 372
 Лаурина В. К. 5, 172, 175, 176, 177, 220, 222, 224, 225, 234, 235, 237, 279, 284, 292, 299, 310, 318
 Лафонтен-Дозонь Ж. 314; см. также *Lafontaine-Dosogne J.*
 Лебедев А. 259, 357
 Лебедев В. 262, 264
 Лев, чтец Св. Софии Константинопольской, 220
 Лелекова О. В. 225, 331, 334
 Леон, епископ Ростовский, 40
 Леонид, архимандрит (Кавелин), 300, 358
 Леонтий, святой, епископ Ростовский, 19, 20, 40, 100
 Лестяцкин В. И. 186, 353, 357
 Лесичевский В. И. 320
 Лидов А. М. 221, 232
 Лифшиц Л. И. 13, 14, 30, 51, 94, 118, 130, 138, 158, 173, 198, 216, 222, 229, 242, 245, 250, 268, 284, 287, 302, 305, 320
 Лихачев Д. С. 20, 90, 277, 278, 298, 329
 Лихачев Н. П. 9, 172, 173, 175, 176, 183, 202, 241, 290, 293, 294, 320, 366
 Лихачева В. Д. 365
 Лихачева Л. Д. 157, 299, 318
 Лихачева О. П. 359, 366
 Лобаконя И. А. 90, 299
 Ловягин Е. 316
 Логвин Г. Н. 50
 Логвинченко В. А., коллекционер, 12, 68, 69, 73, 75, 125, 128, 130, 147, 148, 149, 151, 239, 243, 292, 295, 299, 300, 308, 324, 375
 Лопакон В. В., иконописец, 218
 Лосева О. В. 358, 372
 Лукьянов В. В. 357
 Людовик IX, король Франции, 220
 Мавродинова Л. 14, 245, 256
 Мазолино, художник, 304
 Макаренко Н. Е. 9, 181, 203
 Макарий, архимандрит (Миролюбов), 9, 176, 288
 Макарий, митрополит Московский, 84, 101, 200
 Макарий, митрополит Московский и Коломенский (Булгаков), 17, 18, 21, 40, 121, 186, 191, 192, 237, 286
 Макарий Хрисокефал 328
 Макарова Т. И. 90, 100, 104, 320
 Максим, митрополит Киевский, 23, 62, 63, 65, 76, 158, 178, 230, 235, 236, 237
 Максимов П. Н. 165, 315
 Максимова Л. 304
 Максимович Л. М. 176
 Малицкий Н. В. 280, 281
 Малков Ю. Г. 228, 229
 Мальцева А. А. 5
 Малышев В. П. 230
 Мануил I Комнин, византийский император, 312, 359
 Мануил Панселин, византийский художник, 74, 250
 Манушина Т. Н. 155, 262
 Марина, княгиня, 358
 Маришуца Н. Д. 285
 Мария, вдова-патрицианка, 219
 Мария, княгиня, жена князя Симеона Гордого, 157, 223
 Мария Михайловна («Михайловна»), княгиня, дочь князя Михаила Черниговского, вдова князя Василько Константиновича, 21, 202
 Маркиян, см. Андреян
 Маркович М. 282
 Мартынова М. В. 64
 Марфа, старша, мать царя Михаила Федоровича, 180
 Масленищн С. И. 13, 30, 179, 181, 185, 186, 197, 198, 217, 229, 294, 295, 357
 «Мастер 1310 г.», художник, 228
 Матфей, митрополит Киевский, 17
 Маханько М. А. 101, 170
 Маясова Н. А. 101, 157, 173, 176, 216, 223, 235, 307, 322, 323
 Мегвайр Г. 216, 316; см. также *Maguire H.*
 Медведева Е. С. 217
 Мейендорф И. Ф., протоиерей, 168
 Мелневский И. С. 366
 Мелентий, дяк, писец, 108, 359
 Меллон, коллекционер, 197
 Мельник А. Г. 199, 205, 206
 Мербото, немецкий монах, 317
 Мершалов А. Е. 9
 Метафраст, см. Симеон Метафраст
 Мещерский Н. А. 359, 366
 Милеев Д. В. 184
 Милосидов И. 186
 Милутин, король Сербии, 313
 Мисаил, архимандрит, 86
 Митрофан, епископ Владимирский, 18, 19, 24, 28, 356
 Митрофан, епископ Сарайский, 23
 Михаил III, византийский император, 241
 Михаил VIII Палеолог, византийский император, 214
 Михаил, святой князь, сын князя Константина Муромского, 84
 Михаил Всеволодович Черниговский, князь, 20, 22, 100, 202
 Михаил Иванович, князь, «внук Всеволожь», 185
 Михаил Федорович, царь, 180, 181
 Михаил Ярославич Тверской, князь, 36, 64
 Михаил Ярославич (Хоробит), князь, 20
 Михаил, иконописец, 176, 178
 «Михайловна», см. Мария Михайловна
 Михайловский Е. 13
 Мишуков Ф. Я. 280

- Миева Н.Е. 13, 86, 155, 156, 161, 170, 171, 181, 198, 202, 210, 217, 218, 225, 226, 258, 262, 269, 280, 285, 288, 294, 295, 300
 Молоров Ф.А. 225, 289
 Моисей, архиепископ Новгородский, 95, 176, 177, 281, 284, 288, 353
 Мокрецова И.П. 190
 Монтальдо, Лионардо, генуэзский капитан, 223
 Морган Дж.П., коллекционер, 224, 307
 Мореа Ф. 218
 Морозов А.В., коллекционер, 236, 287, 299
 Моррисон С. (Morrison С.) 241
 Мосунова Т.М. 253
 Мошин В.А. 252
 Мошкова Л.В. 35, 136, 137, 357
 Мулич М. 283
 Муратов П.П. 6, 9
 Мурики Д. 284, 285, 313; см. также Mouriki D., **Мурики Нт**
 Мясоедов В.К. 222, 245
 Н.С. 9
 Назаренко А.В. 186, 319
 Наполеон I, император Франции, 280
 Насонов А.Н. 257
 Наумова М.В. 199
 Наумова М.М. 252, 331, 334
 Некрасов А.И. 10, 11, 198, 217, 228, 229, 226, 258, 292, 315, 318, 353, 355, 357, 366, 372, 375; см. также Nekrasov A.
 Неленя А.С. 9, 259
 Нерадовский П.И. 9
 Нестор, епископ Ростовский, 19
 Нецаева Т.В. 179
 Никита Пафлагоянин 200
 Никитенко Н.Н. 202
 Никифор II Фока, византийский император, 220
 Николаева Т.В. 51, 86, 90, 102, 109, 110, 114, 118, 171, 174, 177, 198, 223, 251, 262, 278, 291, 298, 301, 317, 320, 366
 Николай II, русский император, 181
 Николай Верденский, мастер, 282
 Николай, московский художник XIV в., 98
 Николит, дьяк, писец, 354
 Никольский В. 366
 Никольский Н.К. 366
 Нифонт, епископ Новгородский, 222
 Нифонт, митрополит Галицкий, 237
 Новиковы, коллекционеры, 285, 287
 Нойферт И. (Neufert I.), коллекционер, 177
 Оболденский Д.Д. 163, 164
 Овчинников А.Н. 199, 202, 216, 253, 259, 263, 264, 278, 334
 Овчинников И.В. 218
 Овчинникова Е.С. 232
 Озбек, см. **Узбек**
 Озерская Е.А. 315
 Олег Иванович, великий князь Рязанский, 90
 Олсуфьев Ю.А., граф, 206, 218, 256, 258, 259, 263, 291
 Ольшевская Л.А. 23
 Орлов Д. 191, 198, 225, 229, 260, 355
 Остащенко Е.Я. 5, 225, 237, 238, 241, 242, 268, 278, 283, 289, 291, 292, 317
 Островский П., священник, 179, 180, 182, 184, 185, 186
 Остроухов И.С., коллекционер, 209, 210, 262
 Павел Алеппский, архидиакон, 279, 288
 Павел Фивейский, преподобный, 245
 Павловский А.А. 191, 286
 Пайсий Ярославов 9, 264
 Палама, см. Григорий Палама
 Палицын Авраамий, троцкий келарь, 180
 Панова Т.Д. 97
 Панселин, см. Мануил Панселин
 Панталеон, диакон, 214
 Папалаки-Окленд С. 165; см. также Papadaki-Økland S.
 Параскева, княгиня, дочь полоцкого князя Брючислава, 185
 Паскалева К. 175, 209, 256, 295
 Паскалий, папа Римский, 232, 234
 Паттерсон-Шевченко Н. 34, 184, 185; см. также Patterson Sevchenko N., Sevchenko N.
 Пахомий, игумен монастыря Св. Петра, затем епископ Ростовский, 17, 18
 Пахомий, ктитор монастыря Афендикю в Мистре, 232
 Пахомий Серб 177
 Паче В. 195; см. также Pache V.
 Пелгусий, ижорец, 166
 Пелькина Л.А. 174, 320
 Пенкова Б. 314
 Первухин Н.Г. 225
 «Перфурий», епископ Черниговский, 22
 Перцев Н.В. 264
 Петр, игумен монастыря Спаса на Берестове, 22
 Петр, митрополит Московский, 8, 62, 78, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 102, 108, 158, 176, 177, 178, 236, 238, 242, 288, 355
 Петр, царевич Ордынский, 20, 21, 36, 92, 93, 202
 Петр I Великий, русский император, 96
 Петр Савин, иконописец, 152
 Петров Д.А. 353
 Петров Н. 366
 Петрова Л.И. 288
 Петрова Н.Л. 341, 357
 Пивоварова Н.В. 40, 201, 203, 222, 245, 318, 320, 339
 Пискарев А.И. 9
 Пищик И.И. 334
 Платонов С.Ф. 136
 Плещанова И.И. 157
 Плигузов А.И. 17
 Плугин В.А. 269, 366
 Погодин М.П. 95, 146, 291
 Подколючников Н.И., иконописец, 289
 Подобедова О.И. 366
 Покровская В.Ф. 359, 366
 Покровский Н.В. 179, 182, 186, 219, 254
 Поликарп, монах Киево-Печерского монастыря, 19, 23
 Полякова О.А. 304
 Померанцев Н.Н. 206, 259, 301
 Поньрко Н.В. 177
 Попов А. 209
 Попов А.Н. 209, 312
 Попов В.А. 288
 Попов Г.В. 5, 40, 47, 51, 63, 170, 171, 174, 178, 222, 256, 257, 258, 319, 320, 357
 Попов И. 366
 Попов Н.П. 226

- Попова О. С. 13, 14, 62, 94, 116, 120, 121, 122, 126, 130, 217, 228, 229, 238, 241, 242, 285, 288, 292, 353, 357, 366, 372, 375; см. также Popova, Popowa O
- Поплэ А. В. 278, 299; см. также Poppe A.
- Порфирьев И. Я. 81, 312, 328, 330
- Поселянин Е. 86, 180, 186, 191, 237
- Постникова-Лосева М. М. 177
- Прашков Л. 94, 175, 209, 256, 295
- Преображенский А. С. 5, 30, 177, 231, 234, 237, 253, 338, 353
- Преображенский Г. 357
- Привалова Е. Л. 246
- Приселков М. Д. 15, 20, 21, 23, 64, 86, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 179, 185, 235, 236, 274, 357
- Проваторов В. (Provatoroff V.), коллекционер, 322
- Прокопий Устюжский, святой, 211
- Прокоша, дьяк, писец, 108, 359
- Проход, епископ Ростовский, 62, 78, 121, 191, 294, 355, 356, 357
- Прохоров В. А., коллекционер, 197
- Прохоров Г. М. 99, 237, 264
- Псевдо-Григорий Нисский 219
- Пумин (Пимен), заказчик новгородского Октоиха, 137
- Пуцко В. Г. 206, 301, 338, 340, 353, 372, 375; см. также Poutsko V.
- Пятницкий Ю. А. 285, 288
- Радованович Я. 284, 328 см. также Радовановић Ј.
- Радоичич С. 6, 14, 283; см. также Radojčić S.
- Райский В., священник, 159
- Раппопорт П. А. 18, 90, 245
- Редин Е. К. 208
- Реформатская М. А. 13, 14, 51, 133, 210, 211, 258, 264, 306, 310
- Роберто Одеризо, художник, 303, 304
- Ровинский Д. А. 8
- Родникова И. С. 51, 95, 162, 190, 268, 272, 276, 284, 286, 300
- Розанов А. А. 186
- Розанова Н. В. 13, 123, 170, 198, 210, 211, 224, 225, 229, 257, 262, 294, 295, 299, 310
- Роман Сладкопевец, святой, 246
- Роман I Лакапин, византийский император, 219
- Роман Иванович, князь Ярославский, 192
- Романенко А. И. 280
- Романовы, царский дом, династия, 181
- Рублев Андрей, см. Андрей Рублев
- Рузавин Ю. А. 270, 331, 334
- Рыбаков А. А. 13, 156, 161, 162, 210, 211, 259, 263, 264, 285, 339, 340
- Рыбаков Б. А. 215, 358
- Рындина А. В. 5, 42, 51, 63, 102, 109, 110, 118, 157, 216, 223, 242, 298, 301, 315, 318
- Рюриковичи, княжеский род, 22
- Рябушинский С. П. 9, 172, 277
- Савва Сербский, святой, 283
- Савваитов П. И. 9
- Савин Петр, см. Петр Савин
- Савич А. А. 137
- Саенкова Е. М. 265, 286, 288
- Салтыков А. А. 30, 201, 222, 307
- Саминский А. Л. 189, 190
- Сарабьянов В. Д. 19, 28, 94, 106, 172, 184, 187, 189, 190, 191, 195, 201, 215, 272, 286; см. также Sarabianov V.
- Сахаров В. 234
- Сахаров И. П. 8
- Свенцицкая В. И. 301
- Саврин А. Н. 217, 315, 357, 366
- Свобода К. 62
- Святослав Всеволодович, князь Юрьевский, 18
- Седов Вл. В. 165
- Седулий, римский поэт, 247
- Семен, московский художник XIV в., 98
- Семен Карпов, иконописец, 162
- Семен Хромой, строгановский иконописец, 253
- Сералион, архимандрит Киево-Печерского монастыря, затем епископ Владимира, Ростова и Нижнего Новгорода, 23
- Сергеев В. Н. 47
- Сергиев Ермолай, см. Ермолай Сергиев
- Сергиев Яков, см. Яков Сергиев
- Сергий, архиепископ Владимирский (Спасский), 211
- Сергий Радонежский, преподобный, 101, 107, 121, 126, 136, 168, 222, 283, 286, 287
- Серебрянский Н. 355, 356
- Сидоренко Г. В. 5, 201, 245, 260
- Силаева Т. В. 288
- Симеон, епископ Владимирский, затем епископ Ростовский, 22
- Симеон Метафраст 200, 219, 297, 300
- Симеон Солунский, митрополит, 234
- Симеон Иванович Гордый, великий князь Московский, 62, 96, 97, 98, 99, 101, 109, 110, 128, 157, 358
- Симон, епископ Владимирский и Суздальский, 18, 19, 23
- Симон Ушаков, иконописец, 154—155, 280
- Сиринов А. В. 236
- Сиротинская А. А. 86
- Скабалланович М. 312, 328
- Скворцов Н. А. 176
- Смирнов Я. И. 219
- Смирнова Э. С. 5, 14, 30, 34, 40, 51, 52, 63, 86, 95, 99, 107, 133, 137, 138, 156, 158, 162, 165, 174, 176, 177, 190, 198, 202, 204—206, 210, 211, 217, 220, 222, 224, 225, 232, 237, 240, 242, 245, 247, 250, 253, 255, 256, 258, 262, 269, 272, 279, 283, 285, 288, 292, 299—301, 310, 313, 315, 316, 318—321, 323, 324, 331, 338; см. также Smirnova E.
- Снегирев И. М. 8, 176, 180, 288, 292
- Соболевский А. И. 9, 19
- Соколов В. А., священник, 179, 186
- Соколов Г. И. 332
- Соловьев С. М. 6
- Соловьева И. Д. 210, 211, 316
- Спаский Ф. 245; см. также Spasky Th.
- Срезневский И. И. 366
- Степаненко В. П. 40
- Степановский И. К. 9
- Стерлигова И. А. 5, 19, 34, 65, 182, 224
- Стефан, брат преподобного Сергия Радонежского, 121, 287
- Стефан, дьяк, писец, 137
- Стефан Арефьев, строгановский иконописец, 304
- Столярова Л. В. 35, 136, 137, 358, 359, 363, 366
- Строганов Никита Григорьевич 253
- Строев П. М. 329, 366
- Суворов Н. 9, 264
- Суслов И. И. 193, 212, 254, 311

- Суслова И.В. 241
 Сухова О.А. 5, 86
 Сычев Н.П. 215, 237, 249
 Талин В. 312
 Талыч, татарский царевич, 236
 Тарабарина Ю.В. 159
 Тарасий, игумен, затем епископ Ростовский, 21, 22, 211
 Тарасий, патриарх Константинопольский, 312
 Тарасов О.Ю. 181
 Татич-Джурин М. 232; см. также Татић-Ђурић М., Tatic-Djuric M.
 Тегерятников В.М. 324
 Тигран Онецц 209
 Тимофей, пономарь, 358
 Тимрот Д.А. 186, 193, 195, 198, 228, 229
 Титов А.А. 9, 84, 121, 158, 210, 211
 Тиханова М.А. 11
 Тихомиров М.Н. 20, 99, 355, 366
 Тихомиров Н.Б. 212
 Тихон, архимандрит Ипатьевского монастыря, 181
 Тихон Филатьев, иконописец, 114, 279, 280
 Тихонравов К. 84, 270
 Толстая Т.В. 241, 242, 288, 292
 Толстой М.В. 210
 Топоров В.Н. 168
 Торшин Е.Н. 23
 Тохтамыш, хан, 101, 178, 238
 Траян, римский император, 200
 Трикассинус Иаков Пантелеймон, архидиакон, 223; см. также Урбан IV
 Трифон, архиепископ Ростовский, 191
 Трифон, игумен, 192
 Трифонова А.Н. 190, 313, 318
 Трофимова Н. 177
 Трубачева М.С. 198, 225, 264
 Турилов А.А. 5, 23, 35, 51, 136, 137, 175, 179, 186, 191, 192, 206, 210, 211, 216, 229, 234, 250, 251, 255, 257, 258, 298, 301, 319, 331, 334, 340, 353–358
 Турцова Н.М. 293, 295
 Тюлин В.К. 319
 Тюлин И.И. 206
 Тюлин М.И. 311
 Уваров А.С., граф, коллекционер, 171, 313
 Узбек (Озбек), хан, 64
 Урбан IV, папа Римский, 223; см. также Трикассинус Иаков Пантелеймон
 Успенский А.И. 280, 366
 Успенский Н.П. 9
 Ухова Т.Б. 242, 292
 Ушаков Д.А. 218
 Ушаков Н.Н. 86
 Ушаков Симон, см. Симон Ушаков
 Фаустина, римская императрица, 281
 Федор, протопоп костромского Успенского собора, 179, 181
 Федор Бяконт, боярин черниговский, 100
 Федор Алексеевич, царь, 182
 Федор Иванович, царь, 179
 Федор Ростиславич Черный, князь Ярославский, 35, 185, 198, 215, 353, 355, 356, 357, 358
 Федор Юрьевич, князь, сын князя Юрия Ингваревича Рязанского, 277, 299
 Федорчук Туралык, татарин, 121
 Федотов Г.П. 168, см. также Fedotov G.
 Федышин И.В. 259, 263, 264
 Федышин Н.И. 13, 332, 334, 335
 Федышина Е.Н. 340
 Феннел Дж. 17; см. также Fennel J.
 Феогност, митрополит Московский, 8, 62, 96, 98, 99, 108, 130, 158, 241, 287, 292
 Феодор Продром 316
 Феодор Студит, преподобный, 208
 Феодор, игумен, затем епископ Владимирский, 21
 Феодор, племянник преподобного Сергия Радонежского, архиепископ Ростовский, 121
 Феодор, святой князь, сын святого князя Константина Муромского, 84
 Феодора, византийская императрица, 234
 Феодорит, архиепископ Рязанский, 180
 Феодорит Киррский 280
 Феодосий, сербский книжник, 283
 Феофан Грек, иконописец, 120, 125, 214, 284, 323
 Ферапонт, игумен Богоявленского монастыря в Костроме, 181
 Филарет, патриарх Московский, 181
 Филатов В.В. 237, 240
 Филатьев Тихон, см. Тихон Филатьев
 Филипп-Август, король Франции, 282
 Филиппова Л.А. 353
 Фидипповский Г.Ю. 357
 Фиораванти, см. Аристотель Фиораванти
 Флоря Б.Н. 319
 Фома Сириец 94
 Фролов А.А. 240; см. также Frolov, Frolow A.
 Хадзидакис М. 256, 269; см. также Chatzidakis M., Χατζηδάκης Μ.
 Харитоненко В.А., коллекционер, 320
 Хитрово Богдан Матвеевич, боярин, 175
 Хлоповы, московские бояре, 262, 263
 Холостенко Н.В. 245
 Хорошкевич А.Л. 17
 Хостеттер У.Т. 282; см. также Hostetter W.T.
 Хромой Семен, см. Семен Хромой
 Царская Т.Ю. 14, 23, 40, 222, 339, 340; см. также Tsarevskaja T.
 Цигаридас Е. 276; см. также Tsigaridas E., Τσιγαρίδας Ε.
 Чарторыйские, князья, 216, 354, 375
 Чехо ди Пьетра, художник, 333
 Чет, легендарный основатель Ипатьевского монастыря, 286
 Чижова Т.Д. 265, 267
 Чилингиоров А. 256; см. также Chilingirov A.
 Чимабуэ, художник, 197, 228
 Чирков Г.О., иконописец, 193, 212, 225, 289
 Чириков И.С. иконописец, 187
 Чириковы, иконописцы, 187
 Чубинашвили Г.Н. 209, 338
 Чугреева Н.Н. 222
 Шабасова О.И. 192
 Шакота М. 234

- Шалина И.А. 34, 155, 156, 162, 177, 184, 205, 240, 241, 242, 268, 276, 277, 290, 291, 292, 294, 304
- Шамардина Н.В. 242, 318
- Шамурин Ю. 9
- Шаров С.А. 137, 257
- Шахматов А.А. 133
- Шаховской Иван Федорович, князь, 181
- Швайнфурт Ф. 197; см. также Schweinfurth Ph.
- Шевченко Н.П. 273, 276, 300; см. также Паттерсон-Шевченко Н., Patterson Ševcenko N.P., Ševcenko N.P.
- Шелешпанские, князья, 306
- Шилов А.А. 237
- Шилова А. 363
- Ширинский-Шихматов А.А. 242, 288, 292
- Шленский А.Е. 311
- Шляпин В.П. 9
- Шолов Я.Н. 20
- Шениникова Л.А. 50, 101, 176, 178, 184, 277, 322, 323
- Шепкин В.Н. 267, 366
- Шепкина М.В. 183, 201, 208, 240, 246, 256, 358
- Шукин П.И., коллекционер, 210
- Эберхард, епископ Зальцбургский, 317
- Эдинг Б. 9
- Экземплярский А.В. 90, 211, 254
- Этингоф О.Е. 34, 36, 183, 184, 186, 189, 194, 198, 277, 278
- Юкин П.И. 193
- Юрий (Георгий) Всеволодович, великий князь Владимирский, 17, 18, 20, 22, 28
- Юрий Данилович, князь Московский, 62, 64,
- Юрий Ингваревич, князь Рязанский, 90, 277
- Юрий Львович, князь Галицкий, 237
- Юрий Ярославич, князь Муромский, 274
- Юстиниан I («Оустиян»), византийский император, 213, 312, 359
- Юстиниан II, византийский император, 241
- Яков Сергиев, иконописец, 162
- Яковлева А.И. 215, 241
- Ямщиков С.В. 211, 253, 263, 264
- Янин В.Л. 19, 222, 257
- Ярослав Владимирович, князь Новгородский, 201
- Ярослав Всеволодович, великий князь Владимирский, 20, 185, 216
- Яхонтов И. 137
- Бабић Г. 232, 234; см. также Бабић Г., Babić G.
- Богдановић Д. 282, 313
- Бошковић Ђ. 190; см. также Бошковић Дж.
- Габелић С. 208, 210, 213, 246, 248; см. также Габелич С., Gabelić S.
- Георгиевски М. 276
- Ђурић В. 14, 190, 221, 224, 235, 237, 250, 273, 281, 282, 303, 319, 329, 330; см. также Джурич В., Djurić V.
- Живковић Б. 209, 307; см. также Живкович Б.
- Кораћ В. 234, 250, 273
- Максимовић Ј. 143, 234 354
- Медаковић Д. 282, 313
- Мијовић П. 190, 245, 246
- Мильковић-Пелек П. 267
- Петковић С. 245, 249, 313
- Радовановић Ј. 284, 328, 331; см. также Радованович Я.
- Радочић С. 283; см. также Радойичич С., Radojčić S.
- Татић-Ђурић М. 106, 189, 190, 285; см. также Татич-Джурич М., Tatić-Djurić M.
- Тодић Б. 209, 234, 282, 283, 330
- Ђирковић С. 234, 250, 273
- Чанак-Медић М. 234
- Чорнаков Д. 116
- Шматар В.Ф. 372, 375
- Abel U. 94, 173
- Acheimastou Potamianou M. 121, 184, 228, 281, 291, 295, 329; см. также Ахимасту-Потамиану М., Αχημαστόου-Ποταμιάνου Μ.
- Adami M. 317
- Ainalov D. 198, 229, 292; см. также Айналов Д.В.
- Alibegavšili N. 333
- Alpatof M. 186, 314, 318, 366; см. также Алпатов М.В., Alpatov M.
- Alpatov M. 318, 357; см. также Алпатов М.В., Alpatof M.
- Angelidi Chr. 276, 338
- Anrich G. 235, 273, 300
- Aspra-Vardavakis M. 267; см. также Аспра-Вардавакис М.
- Aurenhammer H. 254
- Babić G. 197, 310, 312, 333; см. также Бабић Г., Babić G.
- Bacchi A. 228
- Bakalova E. 94, 209, 295, 302; см. также Бакалова Е.
- Baldovin J.F. 34, 185
- Baldwin Smith E. 317
- Baltoyianni Chr. 183, 260, 276, 294; см. также Балтоянни Хр.
- Bank A. 143, 197, 286, 292, 337
- Barag D. 315
- Barnard K.M. 330
- Bauer M. 330
- Belling H. 14, 34, 183, 184, 190, 197, 220, 223, 224, 227, 231, 302, 304
- Bentchev I. 186, 208, 213, 229, 237
- Bernabo M. 329
- Bertelli C. 338
- Boberg J. 245
- Boguslawski A.P. 300, 301; см. также Богуславски А.
- Bologna F. 338
- Braunfels W. 282
- Bregman N. 271, 274; см. также Брегман Н.С.
- Bruno N. 318, 357
- Buberl P. 372
- Buchthal H. 195
- Buschhausen H. 282
- Cameron A. 219, 221
- Chatzidakis N. 291; см. также Chatzidakis-Bacharas Th., Χατζηδάκης Ν.
- Chatzidakis M. 267, 273, 307, 317, 333, 354; см. также Χατζηδάκης Μ.
- Chatzidakis-Bacharas Th. 246, 248; см. также Chatzidakis N., Χατζηδάκης Ν.
- Chilingirov A. 256, 258; см. также Чилингиров А.
- Christe Y. 240
- Christou P.C. 210, 231, 255, 268, 365
- Conant K.J. 315
- Concasty M.L. 227
- Connor C.L. 184, 204

- Constan N.P. 294
 Conti A. 195
 Corrigan K. 208
 Colsonis A. 246
 Cutler A. 228
 Damrich J. 330
 De Palol P. 203
 Delehaye H. 201
 Demus O. 14, 17, 63, 93, 196, 197, 209, 246, 295, 317, 339,
 см. также Демус О.
 Der Nersessian S. 183, 224, 240, 246, 260, 307
 Djunc V. 260, 267, 276, 292, 313, 322; см. также Джурич В.,
 Турин В.
 Dobschütz E., von 219, 220; см. также Добшютц Э., фон
 Dodwell C.R. 282
 Dolezal M.-L. 255, 365
 Drandaki A. 294
 Dufour Bozzo C. 223
 Dufrenne S. 201, 240
 Durand J. 220
 Ebbinghaus A. 179, 186, 191, 198, 229
 Efenberger A. 217
 Elbern V. 161
 Emminghaus J.H. 308
 Epstein A.W. 267
 Esbræk M., van 185
 Etzeoglou R. 232
 Fedolov G. 168; см. также Федотов Г.П.
 Felicetti-Liebentels W. 198, 217, 229, 292
 Fennell J.L.I. 17; см. также Феннел Дж.
 Ferrua A. 247
 Foida J. 197
 Fournée J. 107
 Frolov, Frolow A. 33, 221, 222, 240; см. также Фролов А.А.
 Galavans G. 210, 231, 246, 255, 268, 291
 Gavrilovic Z. 208; см. также Гаврилович З.
 Gerstel Sh. 221, 222, 224, 307, 309; см. также Герстель Ш.
 Gerstlinger H. 372
 Gijzel J. 314
 Goldschmidt A. 201, 240, 317
 Gourna-Peterson T. 254
 Grabar A. 197, 203, 204, 208, 214, 221, 234, 246, 305, 315;
 см. также Грабар А.Н.
 Grabar I. 186, 198, 229; см. также Грабарь И.Э.
 Grozdanov Cv. 312, 313
 Grumel V. 219
 Guldán E. 204, 330
 Hadermann-Misguich L. 208
 Hallensleben H. 190
 Hirmer M. 203
 Hoffscholte L. 245
 Hordynsky S. 301
 Hostetter W.T. 282
 Hutter I. 294, 329, 354
 Jaaskinen A. 155
 Janin R. 203, 215, 244
 Jeremias G. 248
 Jolivet-Levy C. 201, 202, 213, 330
 Kadas S.N. 210, 231, 255, 268, 365
 Kämpfer F. 234
 Kalavrezou-Maxeiner I. 201, 209; см. также Калаврезу Й.
 Kalopissi-Verti S. 230
 Kartsonis A. 254, 255, 326; см. также Карцонис А.
 Katsarou E. 255, 268, 365
 Katzenellenbogen A. 330
 Kazhdan A. 213
 Kessler H.L. 223
 Kitzinger E. 231
 Kjellin H. 269
 Kollwitz J. 248
 Koumoussi A. 201, 204, 215
 Kurth B. 282
 Lallineur-Crepin M. 196
 Lafontaine-Dosogne J. 196, 312, 314, 315, 318; см. также Ла-
 фонтен-Дозонь Ж.
 Lange R. 196
 Lassus J. 246
 Lawrence M. 247
 Lasareff, Lasarev, Lazareff V. 186, 198; см. также Лазарев В.Н.
 Lazovic M. 322
 Lebedewa Ju A. 288, 292
 Leclercq H. 245, 247
 LeIort L.Th. 329
 Leidinger G. 317
 Lowden J. 115, 329
 Lucchesi Palli E. 245, 254
 Lucco M. 228
 Maguire H. 213, 216, 312, 316; см. также Мегвайр Г.
 Majeska G. 214
 Male E. 307, 329, 331
 Malmquist T. 221
 Mango C. 14, 214, 240
 Mansi J.D. 220
 Marava-Chatzinikolaou A. 365
 Martin J.R. 220
 Martinet S. 223
 Mateos J. 244
 Mavropoulou-Tsioumi Chr. 231, 255, 268, 365; см. также
 Tsioumi Chr.
 Michl A. 215
 Millet G. 221, 222, 273, 307, 317
 Miljkovic-Pepek P. 175; см. также Мильковић-Пелек П.
 Mitrofanov K. 198, 229
 Moore V. 94, 173
 Mouriki D. 14, 58, 61, 190, 227, 231, 272, 276, 312, 313, 338,
 365; см. также Мурики Д., Муриќи Нт.
 Mütterich F. 197
 Nekrasov A. 316, 356, 357; см. также Некрасов А.И.
 Nesbitt J.W. 228
 Nicolaides A. 221, 222, 224, 312, 315
 Nordenfalk C. 197
 Oakesott W. 231, 234
 Obolensky D. 163; см. также Оболенский Д.Д.
 Oikonomides N. 201
 Okunev N. 329
 Olsufiev Ju. 198; см. также Олсуфьев Ю.А.
 Ormott H. 244
 Onasch K. 198, 217, 312, 328

- Ousterhout R 316
 Pace V. 195; см. также Паче В.
 Patzold A. 365
 Pallas D. 184; см. также Πάλλας Δ
 Papadaki CEkland S. 221; см. также Пападаки-Окленд С.
 Parageorghiou A. 298
 Paramastorakis T. 231, 276, 338; см. также Παπαμαστορα-
 κης Τ
 Papastavrou H. 310
 Patterson Sevchenko N. 184, 201; см. также Паттерсон-Шев-
 ченко Н., Шевченко Н.П., Sevchenko N.P.
 Pelekanidis S.M. 201, 210, 231, 255, 268, 273, 307, 365; см.
 также Πελεκανίδης Σ.Μ.
 Perdrizet P. 307
 Petkovic V. 246, 273, 282, 307
 Petricioli I. 227
 Piper F. 247
 Popova, Popowa O. 35, 121, 130, 223, 255, 357, 359, 366, 372,
 375; см. также Попова О.С.
 Porpe A. 299; см. также Поппэ А.В.
 Porcher J. 189
 Poutsko V. 201; см. также Пуцко В.Г.
 Powell K.W. 317
 Prolovic J. 209
 Radović S. 14, 93, 234, 283, 292; см. также Радойичн С., Ра-
 дојић С.
 Ragionieri G. 228
 Réau L. 244, 245, 308
 Restle M. 184, 330
 Rott H. 330
 Sacoroulou M. 202
 Salykov A. 201; см. также Салтыков А.А.
 Sarabianov V. 242, 264, 278, 288, 310; см. также Сарабянов В.Д.
 Schiller G. 197, 254, 308, 312, 315
 Schramm P.E. 197
 Schwarz E.M. 365
 Schweinfurth Ph. 197, 198
 Sendler E. 312, 314, 318
 Sevchenko I. 300
 Sevchenko N.P. 34, 213, 230, 235, 273, 298, 300, 365; см. также
 Паттерсон-Шевченко Н., Шевченко Н.П., Patterson
 Sevchenko N.
 Sirota I.B. 198, 264
 Skawran K.M. 184
 Smirnova E. 30, 40, 52, 53, 186, 191, 198, 205, 206, 210, 211,
 217, 222, 225, 229, 237, 242, 264, 278, 286, 288, 310, 331;
 см. также Смирнова Э.С.
 Smorag Rozycka M. 215, 354, 372, 375
 Sophocleous S. 61, 247
 Sotiriou G. et M. 195, 227, 267, 268
 Spasky Th. 245, 247; см. также Спасский Ф.
 Spatharakis I. 282, 372
 Spieser J.-M. 312
 St. Cher H., von 327
 Stollreither E. 317
 Stornajolo C. 246
 Strzygowski J. 194
 Stubblebine J. 197
 Stylianiou A. and J. 61, 224
 Swarzenski G. 317
 Talbot A.-M. 214
 Tartugieri A. 228
 Tatic-Djurić M. 230, 232, 237; см. также Татич-Джурич М.,
 Татић-Ђурић М.
 Thierry N. 221, 248
 Toufexi-Paschou Chr. 365
 Tsarevskaia T. 33, 340; см. также Царевская Т.Ю.
 Tsigaridas E. 209, 184, 245, 283, 295; см. также Цигаридас Е.,
 Τσιγαρίδης Ε.
 Tsioumi Chr. 210; см. также Мангорулду-Тсиоуми Chr.
 Tsiouridou A. 246
 Ulinch A. 326, 327
 Underwood P. 14, 117, 260, 326, 330
 Velmans T. 117, 201, 222, 273, 303
 Vezin G. 365
 Vocotoroulou P. 61, 250, 276, 302, 303
 Voeykova I. 198, 229
 Voinescu T. 333
 Volbach W.F. 337
 Volskaja A. 333
 Walter Chr. 224, 234, 235, 300, 319
 Weis A. 365
 Weitzmann K. 201, 216, 220, 240, 247, 255, 267, 269, 312,
 329, 333, 354, 365; см. также Вейцман К.
 Wessel K. 245
 Weyl Carr A. 302
 Wilckens L., von 195, 294
 Wilhelm P. 254
 Wilkinson J. 315
 Wolf G. 307, 308
 Wulff O. 314, 318
 Zacos G. 198
 Zidkov N. 292
 Αρχεαμάστου-Ποταμιάνου Μ. 210; см. также Ахимасту-Пота-
 миану М., Acheimastou-Potamianou Μ.
 Βασιλαίκη Καρακατσάνη Α. 210
 Δημητριάδης Γ. 14, 203, 228
 Δρανδάκης Ν. 14, 210, 224, 326; см. также Драндакис Н.
 Ευστρατιάδης Σ. Ν. 316
 Ζίας Ν. 210
 Κουκιάρης Σ., αρχιμανδρίτης, 328, 330; см. также Кукиарис С.
 Μουρίκι Ντ. 285; см. также Мурики Д., Mouriki D.
 Μουσταπούλας Ν.Κ. 14, 203, 228
 Μπίθα Ι. 14, 184
 Πάλλας Δ. 201; см. также Pallas D
 Παπαζώτος Θ. 14, 58, 269
 Παπαμαστορακис Τ. 231, 232; см. также Paramastorakis T.
 Πελεκανίδης Σ. Μ. 326; см. также Pelekanidis S.
 Τσιγαρίδης Ε. 190; см. также Цигаридас Е., Tsigaridas E.
 Χατζιδάκη Ν. 203; см. также Chatzidakis N., Chatzidakis-Ba-
 charas Th.
 Χατζιδάκης Μ. 14, 184, 210, 267; см. также Хадзидакис М.,
 Chatzidakis M.

ПРЕДМЕТНО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

В указатель включены географические названия, а также произведения, распределенные согласно их местонахождению. В ряде случаев географические названия собраны в крупные блоки, в соответствии с регионом, к которому они принадлежат (Афон, Болгария, Греция, Грузия, Италия, Каппадокия, Кипр, Македония, Сербия). Названия селений, откуда происходят упоминаемые русские иконы, помещены в указатель, но не при каждом упоминании, с целью лишь помочь читателю, в случае необходимости, по месту происхождения найти название музея, где хранится икона из данного географического пункта. Грузинские серебряные рельефные иконы указаны под тем географическим пунктом, откуда они происходят. Курсивом выделены номера страниц с иллюстрациями.

Абхазия 201

Авиньон (Франция)

Музей Пти Пале

«Мазста», образ «Мастера 1310 г.», 228

Австрия 12, 311

Адриатика 137

Александров

Покровский (Троицкий) собор

Васильевские врата с золотой наводкой 126, 128, 178, 196, 197, 284, 354

«Троица», пластина западных (Тверских) врат, 110, 117–118, 128, 130, 216, 284, 287

Амьен (Франция)

собор

скульптура 331

Англия 12, 311

Ани (Турция)

церковь Тиграна Оенца

«Собор архангелов Михаила и Гавриила», фреска, 209

Антониев-Сийский монастырь 359, 363

Архангельск 136, 257, 359

Архангельская Публичная библиотека 359

Архангельский музей (Гос. музейное объединение «Художественная культура Русского Севера») 13

«Богоматерь Одигитрия»; «Спас Нерукотворный», двусторонняя икона из Верхней Мудьюги, 156

«Богоматерь Ярославская, с деисусным чином и избранными святыми», икона из Неноксы, 152, 156

«Введение во храм, с деисусным чином и избранными святыми», икона из Неноксы, 153, 156

«Св. Евстафий», икона из погоста Лядины, 202, 203

«Св. Климент папа Римский, с житием», икона из Неноксы, 339

«Сошествие во ад», икона из Кушерки, 161

«Сошествие во ад», икона из Неноксы, 161

«Сошествие во ад», икона из Сольвычегодска, 161, 161

«Спас Нерукотворный; Христос во гробе», икона из Князевского (кат. № 21), 12, 50, 134, 138–139, 140–141, 154, 222, 301–305, 306, 310, 321, 334 Табл. 47

Древлехранилище Епархиального церковно-археологического комитета 359, 363

Архангельская область 139, 265, 319

Афон 7, 93, 155, 264, 277, 278, 307

Лавра Св. Афанасия

«Иоанн Богослов», мозаичная икона, 250

Моливоклиси, «келлия»

храм

«Нерукотворный Образ», фреска, 307

монастырь Ватопед

росписи 93

«Троица», икона, 283

монастырь Кутлумуш

«Оплакivanje», итало-критская икона, 333

монастырь Св. Павла

«Богоматерь Одигитрия» («Гиперевлогимени» —

«Преблагословенная»), икона, 295

«Собор архангелов Михаила и Гавриила», икона, 209

монастырь Пантократора 143

монастырь Протат

росписи Мануила Панселина 93, 250

«Крещение», фреска Мануила Панселина, 74

«Христос Пантократор на престоле», фреска Мануила

Панселина, 70

«Апостол Петр», икона, 269

монастырь Хиландар

кафоликон (церковь Введения во храм) 313

«Троица», фреска, 282, 282

«Христос в Эммаусе», фреска, 282

«Богоматерь Полская»; «Введение во храм», двусторонняя икона, 313

«Богоматерь с младенцем», икона, 84, 93

«Введение во храм», храмовая икона, 313

Деисусный чин, иконы, 126

«Христос Вседержитель», икона, 93

трапезная

«Троица», фреска, 282

скит Св. Евстафия Плакиды (между Ивирином и Лаврой Св. Афанасия) 202

Балканы 100, 256

Бардейов (Словакия)

Шарийский музей

«Св. Никола, с житием», икона из церкви Воздвижения Креста в Дубова, 299, 301

Беларусь, Белоруссия 123, 358, 366

Белое море 133

Белозерск 28, 257

Белозеро, Белозерский край 8, 9, 15, 22, 84, 133, 136, 137, 138, 162, 205, 263, 264

Берлин

Музей позднеантичного и византийского искусства

«Архангел Михаил» и «Богоматерь Оранта», мраморные рельефы, 213, 217

«Сошествие во ад», икона, 161

«Христос на троне, с апостолами Петром и Павлом»; «Богоматерь с младенцем на престоле с архангелами», костяной диптих, 337

Берн (Швейцария)

Исторический музей

шитая кипрская (?) пелена-«антепендум» из собора в Лозанне с изображением Богоматери на престоле 195, 294

Болгария 7, 20, 100, 256

Бачковский монастырь 175, 209

церковь-костница

- «Нерукотворный Образ», фреска, 222
- Береде
кладбищенская церковь
«Нерукотворный Образ», фреска, 221
- Боянская церковь Св. Николая и Пантелеймона близ Софии
росписи, 58
«Нерукотворный Образ», фреска, 221
- Иваново
церковь Архангела Михаила
«Собор архангелов», фреска, 210
- Несебр 94
церковь Св. Стефана 294, 295
- Поганово
церковь Св. Иоанна Богослова
«Нерукотворный Образ», фреска, 307
- София
Национальный художественный музей, коллекция древнеболгарского искусства
«Богоматерь Властительница жизни» («Кирия тис Зоис»), икона, 94
«Богоматерь Умиление Горгоепикоос», икона из церкви Св. Стефана в Несебре, 294, 295
«Собор архангелов Михаила и Гавриила», икона из Бачкова, 175, 209, 209, 295
- Тырново
церковь Сорока мучеников
«Илья Пророк в пустыне», фреска, 245
- Большие Соли, село на Волге (ныне Некрасовское), 299
- Большое Загорье, село в Псковской области, 320
- Босфор 214, 223
- Брно (Словакия)
Моравская галерея
«Мадонна св. Фомы»; «Св. Убрус» («Плат св. Вероники»), двусторонний образ, 308, 309
- Брюссель
Музей Стокле
венецианский диптих 302
- Брянск 58
- Вага, река, 324, 332
- Вазенцы, погост на Онеге, 12, 84, 92, 96, 131, 132, 160, 265, 267–269
церковь Ильи Пророка 265
- Ватикан
Ватиканские музеи
костяной триптих 201
гроты
саркофаг с «Вознесением Ильи» 246
- Липсанотека Папского дворца
«Христос Ахиропитос», икона из церкви Сан Сильвестро ин Калите, 219, 222–223
- собор Св. Петра
«Солнце на колеснице», мозаика погребения под собором, 247
- Вашингтон
Национальная галерея
«Богоматерь с младенцем на престоле», итало-византийская икона из собрания Кан, 337, 339
«Богоматерь с младенцем на престоле», итало-византийская икона из собрания Меллона, 194, 197
- собрание Дамбартон Окс
«Апостол Петр», икона, 269
- Вёгорука, село в Заонежье, 127
- Великий Устюг 8, 9, 12, 15, 22, 36, 43, 50, 132, 133, 137, 138, 158, 206, 209, 210, 278, 303, 305
«Богоматерь Одигитрия», икона, привезенная в Устюг из Ростова, 211
Великоустюжский музей 206
«Св. Димитрий Солунский на престоле», икона из Дымковской слободы, 171
«Св. Никола, с деисусным чином и избранными святыми», икона из Михаило-Архангельского монастыря, 156
- деревянная крепость
«Спас Нерукотворный», наваратная икона, 158
- Михаило-Архангельский монастырь 22, 33, 133, 156, 206, 210, 211–212
- Троице-Гледенский монастырь 133
- Успенский собор (церковь Богородицы) 138, 211
- церковь Св. Димитрия Солунского в Дымковской слободе 171
- Верхняя Мудьога, село в Онежском районе Архангельской области
церковь Входа в Иерусалим 156
- Виделебье, погост в Псковской земле, 272, 274, 300
- Византийская империя, Византия 7, 17, 22, 24, 62, 94, 106, 165, 299, 306, 308, 312, 318, 327, 338
- Владимир 7, 8, 9, 11, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 28, 30, 34, 62, 64, 65, 97, 132, 163, 178, 186, 216, 230, 235, 236, 237, 242, 249
- Дмитриевский собор
«Св. Борис», «Св. Глеб», рельефы, 320
росписи 28
монастырь Свв. Константина и Елены близ Владимира 21
- Рождественский монастырь 18, 21, 236
- Успенский (Княгинин) монастырь 21
«Богоматерь Боголюбская», икона, 36, 65, 66
- Успенский собор 19, 20, 23, 36, 64, 98, 230, 235, 236, 237
- гробница Всеволода Большое Гнездо 20
- гробница митрополита Максима 230, 236
«дно чудное медяное» 20
«кивот» 19
книги 20
кресты 20
«порты блаженных первых князей» 20
притвор (галерея)
росписи 18–19, 28, 356
сосуды 20
- церковь Архангела Михаила на княжеском дворе 215
- церковь Воздвижения Креста 18
- Владимир-Волынский 237
- Владими́ро-Суздальский музей-заповедник
«Богоматерь Владимирская», икона из Покровского монастыря в Суздале, 172, 172
- «Богоматерь Максимовская», икона (кат. № 9), 10, 12, 63, 65, 67, 76, 78, 92, 93, 94, 131, 230–237, 242, 339
- Табл. 17
«Богоматерь Умиление (Подкубенская), с избранными святыми», икона, 262
- Археологическая коллекция
иконки с эмалью из клада 1993 г. 320
- Владимирская епархия 22

- Владимирская земля, Владимиро-Суздальская Русь, Владимиро-княжество 7, 17, 23, 35, 50, 227, 320, 357, 358
- Вогнецкий монастырь 136
- Волга, река, 19, 179, 191
- Вологодский край, область 7, 8, 13, 15, 22, 84, 132, 133, 136, 138, 139, 151, 161, 162, 242, 262, 263, 264, 310, 324, 331, 332, 335, 338
- Белавинская пустынь Кадниковского уезда 264
- Спасо-Каменный монастырь 133, 259, 264, 306
- Вологда 8, 9, 85, 137, 172, 259, 264, 332
- Вологодский музей
- **Богоматерь с младенцем на престоле, с двумя архангелами и предстоящими свв. Николаю и Климентом**, икона (*кат. № 28*), 10, 12, 106, 151, 152, 154, 159—160, 172, 184, 331, 334, 335—340. *Табл. 58*
 - **Богоматерь Умиление Подкубенская**, икона (*кат. № 13*), 10, 12, 83—84, 85 (илл.), 92, 93, 95, 131, 132, 168, 200, 257, 259—264, 261 (илл.), 295. *Табл. 27*
- «Зырянская Троица», икона, 285
- «Св. Евстафий», стелитовая иконка, 201
- «Сошествие во ад», икона из Дюдиковой пустыни, 161
- «Сошествие во ад», икона из церкви Ильи Пророка, 161
- «Сошествие во ад», икона из Спасо-Болотской церкви, 162
- «Сошествие во ад», икона из церкви Св. Иоанна Богослова, 162
- Духова Галактионова пустынь 264
- Дюдикова пустынь 161
- Спасо-Болотская церковь 162
- церковь Архангела Гавриила 151, 152, 335
- церковь Ильи Пророка 161
- церковь Св. Иоанна Богослова 162
- Волок 136
- Волынь 62, 100, 252
- Ратский монастырь 178
- Воронеж, река, 299
- Выбуты, погост в Псковской земле, 51, 54, 165
- Вытегорский погост
- «Деисусный чин со Спасом Нерукотворным», икона, 156
- Вышгород, город под Киевом
- Борисоглебская церковь 319
- Гавшинка, село близ Ярославля, 30, 50, 171
- Галицкая земля, Галицко-Волынская Русь, Галицко-Волынские земли, Галицко-Волынского княжество 242, 252, 318, 358
- Галич (Костромской) 19
- Галич (Южный) 237
- Германия 12, 311
- Гермия (Малая Азия)
- храм Архангела Михаила у источника святой воды 213
- Гильдесгейм (Германия)
- Вельфеншатц
- эмалевая пластина переносного алтаря 194
- Гиезно (Польша)
- собор
- бронзовые врата 316, 318
- Горлицы, село в Западной Украине, 301
- Городец 7, 19, 179, 186
- Городецкое княжество 186
- Гороховец 21
- Греция 7, 14, 58, 201, 256
- Алепохори близ Мегары
- церковь Спасителя
- росписи 58
- Аркалохори (Крит)
- церковь Архангела Михаила
- «Собор архангелов», фреска, 210
- Арта (Эпир)
- Влахернский монастырь
- росписи кафоликона 228
- Афины
- Акрополь 335
- Византийский музей
- «Богоматерь Гликофилуса», икона с изображением креста на обороте, 291
- «Богоматерь Одигитрия»; «Распятие», двусторонняя икона из Фессалоник, 295
- «Св. Георгий, с житием»; «Св. Ирина и Марина (или Екатерина)», двусторонняя икона, 184
- «Троица», икона, 281
- «Христос Пантократор», икона с изображением креста на обороте, 121, 291
- Частное собрание
- «Богоматерь»; «Св. Николай», двусторонняя икона, 184
- Великий Метеорон, монастырь
- «Богоматерь», «Христос во гробе», парные иконы, 303
- «Сошествие во ад», фреска, 329, 333
- Верия 14, 293
- Археологический музей
- «Богоматерь Одигитрия», икона из церкви Христа в Верии, 276
- церковь Св. Анны 290
- «Христос», икона, 290
- церковь Св. Прокопия 269
- церковь Христа 276
- «Нерукотворный Образ», фреска Каллиергиса, 221
- «Сошествие во ад», фреска Каллиергиса, 130, 325, 326
- Гераки 14
- церковь Евангелистрии
- «Сошествие во ад», фреска, 228
- церковь Св. Иоанна Златоуста
- «Св. Фекла», фреска, 203
- Дафин
- церковь Успения
- «Введение во храм», мозаика, 315, 316
- «Св. Николай», мозаика, 272
- «Сошествие во ад», мозаика, 255, 255
- Каливия
- церковь Св. Петра
- росписи 58
- Кастория
- Византийский музей
- «Богоматерь с младенцем»; «Царь Славы», двусторонняя икона, 184, 302
- «Илья Пророк в пустыне»; «Евангелист Иоанн Богослов», двусторонняя икона, 245
- «Св. Варвара»; «Св. Иулиания», двусторонняя икона, 184
- церковь Св. Николая Касницес
- «Нерукотворный Образ», фреска, 221, 224, 307
- «Св. Николай», фреска, 273

- Керкира, остров
музей
«Троица», икона, 283
- Кипула (Мани) на Пелопоннесе
церковь Свв. Бессребренников
«Сожествие во ад», фреска, 326, 326
- Кифера 14
церковь Св. Софии
«Св. Агале (Любовь)», фреска, 183, 184
- Кувара
церковь Св. Георгия
росписи 58
- Мани (Пелопоннес)
церковь Епископи
росписи 223–224
«Нерукотворный Образ», фреска, 223–224
- Маркопуло
церковь Панагии Мерента
росписи 58
церковь Таксиархов
росписи 58
- Мистра
Митрополия (церковь Св. Димитрия)
фресковый цикл жития св. Димитрия Солунского 317
монастырь Пантанассы
«Нерукотворный Образ», фреска, 307
церковь Одигитрии (Афендики)
фреска при гробнице ктитора Пахомия в северной галерее 232
церковь Перивлелты
«Введение во храм», фреска, 312, 315
«Троица», фреска, 285
- Монемвасия
церковь Св. Николая
«Сожествие во ад» с фигурой Каина, фреска, 326
- Наксос, остров
церковь Богоматери «в Снегах»
«Богоматерь Гликофилуса (Умиление)», икона, 294
- Халки
церковь Св. Георгия Диасорита
«Собор архангелов» («Бесплотных сил»), фреска, 210
- Патмос
монастырь Св. Иоанна Богослова
капелла Богоматери
росписи 30
«Архангелы Михаил и Гавриил по сторонам Богоматери», фреска, 217
«Троица», фреска, 282, 282
капелла Ильи Пророка 249
«Св. Николай», мозаичная икона, 273
- Пелопоннес 14
- Пентели
Спидия
росписи 58
- Саламин, остров
церковь Св. Мины
«Св. Евстафий», рельеф, 201
- Тинос
собрание в Евангелистрии
«Богоматерь с младенцем и ангелами», икона из Верии, 293, 294
- Фессалоники 178, 240
базлика Св. Димитрия
«Царевич Иоасаф (или св. Димитрий) со святителем Григорием Паламой перед Богоматерью с младенцем», фреска, 233, 234
монастырь Оснос Давид (Христа Латома)
«Богоматерь Страстная», фреска, 190
церковь Св. Николая Орфанос
Акафистный цикл, фрески, 365
«Вознесение пророка Ильи», фреска, 246
«Нерукотворный Образ», фреска, 221, 307, 307, 309
- Фокида
монастырь Оснос Лукас
кафоликон
«Вознесение пророка Ильи», фреска северо-западной капеллы, 246
«Св. Николай», мозаика, 272
«Св. Фекла», мозаика, 203, 204, 205
свв. жены, мозаики нартекса, 184
«Сожествие во ад», мозаика, 255, 326
церковь Одигитрии
«Явление архангела Михаила Иисусу Навину», фреска, 214
- Эвбея
церковь Св. Феклы
«Видение св. Евстафия», фреска, 204
- Грузия 201, 338
- Бедиа
«Богоматерь Одигитрия на престоле», рельеф на золотой чаше, вклад царя Баграта III, 338
- Джакундари
«Богоматерь Одигитрия на престоле», изображение на серебряном триптихе, 338
- Зарзма
храм
«Вознесение порока Ильи», фреска, 246
- Ипрари (Сванетия)
«Рождество Христово», фреска, 281
- Кхе (Сванетия)
церковь Св. Варвары
«Нерукотворный Образ», фреска, 222
- Лагурка (Сванетия)
«Богоматерь Одигитрия на престоле», рельефная серебряная икона, 338
- Латали (Сванетия)
церковь Свв. Архангелов («Тангил»)
«Нерукотворный Образ», фреска, 222
- Набахтеви
церковь Богоматери
«Троица», фреска, 281
- Пхотрер (Сванетия)
«Собор архангелов Михаила и Гавриила», икона, 209
- Тимотесубани
храм
«Вознесение пророка Ильи», фреска, 246, 247
- Цагери
«Богоматерь Одигитрия на престоле», рельефная серебряная икона, 338

- Чихарели
 «Богоматерь Одигитрия на престоле», рельефная серебряная икона, 338
- Чукули
 «Богоматерь Одигитрия на престоле», рельефная серебряная икона, 338
- Шии-Мгвиме, монастырь
 церковь Иоанна Предтечи
 «Гостеприимство Авраама» («Тронца»), рельеф алтарной преграды, 282
- Гурк (Австрия)
 собор
 «Богоматерь Умиление на престоле», фреска, 197
- Далмация 228, 302
- Двина, Северная Двина, река, 8, 9, 10, 15, 84, 104, 132, 133, 136, 136, 138, 161, 253, 263, 264, 269, 304, 310, 311, 313, 359
- Двинская земля 133, 136, 137, 138, 162, 253, 257
- Дмитров 19, 50, 178
- Днепр, река, 215
- Дубова (Словакия)
 церковь Воздвижения Креста 299
- Есино, деревня в Заонежье
 Варваринская часовая 156
- Женева (Швейцария)
 Музей искусства и истории
 серебряный процессионный крест с «Вознесением Ильи» 246
- Заволжье 19
- Задар (Хорватия, Далматинское побережье)
 церковь Св. Симуна
 «Богоматерь Умиление», икона, 227, 228
- «Залеская», Русь 6
- Зальцбург 317
- Западная Европа 327, 331, 338
- Западная Русь 8
- Западная Украина 300
- Запрудня, река в Костроме, 35, 179
- Зарайск 298, 299
 Никольская церковь 298
 «Св. Никола Зарайский», чудотворная икона, не сохранилась, 298, 299
- Ивановская область 253
- Иераполис (Сирия) 220
- Иерусалим 107
 Гефсимания 185
 Гроб Господень 107, 315, 316
 Св. Сион 185
 храм Воскресения 107, 143, 315
 храм царя Соломона 316, 317
 церковь Богородицы «Неа» 312
- Исаврия (Турция)
 реликварий с изображением св. Феклы (передан в музей в Адане) 203
- Италия 165, 201, 306, 338
 Ананьи
 крипта собора
 «Вознесение пророка Ильи», фреска, 246
- Арещо 195
- Боббио
 ампулы 203, 240, 315
- Болонья
 церковь Санта Мария деи Серви
 «Мадонна с младенцем и ангелами», образ Луччо, 197
 «Мадонна с младенцем и ангелами», образ Чимабуэ, 197, 228
- Венеция
 Археологический музей
 «Нереида», копия греческой статуи из храма Ареса в Афинах, 68
- собор Сан Марко
 атриум
 «Богоматерь на престоле, с Иоанном Богословом и евангелистом Марком», мозаика, 234
- капелла Богоматери Николеи
 «Богоматерь с младенцем на престоле», мраморный рельеф 336, 338
- капелла Дзен
 «Богоматерь Анникитос», мраморный рельеф 193, 196
 «Собор архангелов Михаила и Гавриила», мозаика, 207, 209
- Верона
 собор Сан Дзено
 бронзовые врата 317, 317
- Виенца
 палатцо Монтанари, собрание банка «Интеза»
 «Богоматерь Умиление (Подлубенская)», новгородская икона, 262, 263
 «Богоматерь Федоровская, с деяниями», икона, 181
 «Вознесение пророка Ильи», икона, 16, 42, 53, 53–54, 83, 247, 248
 «Воскресение — Сошествие во ад», икона, 327, 327
 «Воскресение — Сошествие во ад», икона в окладе, 327
 «Воскресение — Сошествие во ад», икона из Клинцов, 327
 «Сошествие во ад», икона, 16, 42, 52, 52–54, 83, 255
- Генуя
 монастырь Сан Бартоломео дельи Армени
 «Христос Ахиропитос», икона в окладе, 219, 223, 224, 306
- Зульо
 церковь Сан Пьетро ди Карниа
 «Христос Халкитис», костяной рельеф, 240
- Ла Специя
 Музей Амедео Лиа
 «Св. Крест и Нерукотворный Образ», алтарный образ Бартоло ди Фреди, 305
- Мессина (Сицилия)
 церковь Сан Грегорио
 «Богоматерь с младенцем на престоле», мозаика, 197, 232, 234
- Милан
 церковь Сант Амброджио
 саркофаг с изображением Вознесения Ильи 246
- Монте Гаргано
 церковь Архангела Михаила 248
- Монца
 ампула с изображением Гроба Господня и Распятия 240, 240, 305

- ампулы 203, 240, 315
- Палермо (Сицилия)
- Марторана (церковь Санта Мария дель Аммиральо)
ктиторская композиция 231, 231
- Палатинская капелла
- «Гостепримство Авраама» («Троица»), мозаика, 282
- «Канн», мозаика, 326
- музей
- «Богоматер с младенцем на престоле», мозаика, см. Мессина, церковь Сан Грегорио
- Парма
- баптистерий
- «Собор архангелов Михаила и Гавриила», фреска, 209
- Перуджа
- Национальный музей
- «Мадонна с младенцем на престоле», средник триптиха, 227
- Пиза
- архиепископат
- «Мадонна с младенцем и святые», образ Барнаба ди Модена, 333
- Национальный музей Сан Маттео
- «Пята и святые», образ Чекко ди Пьетра, 333
- Равенна
- церковь Сан Витале
- «Императрица Феодора со свитой», мозаика, 234
- Рим
- базилика Сан Джованни ин Латерано
- «Христос Ахиропнитос» над крестом и воинами, мозаика в апсиде, 240–241
- Виа Латина, катакомбы
- «Вознесение пророка Ильи», фреска, 247
- колонна императора Антонина, изображение Антонина и Фаустины, 281
- церковь Сан Сильвестро ин Капите
- «Христос Ахиропнитос», икона, 306
- церковь Санта Кроче ин Джерузальемме
- «Христос во гробе», мозаичная икона, 302
- церковь Санта Мария Антика
- «Сошествие во ад», фреска, 255
- церковь Санта Мария ин Арачели
- мозаика сенатора Капоччи, 231
- церковь Санта Мария ин Домника
- «Богоматер с младенцем, ангелами и папой Пасхалием», мозаика, 232, 234
- церковь Санта Мария ин Трастевере
- «Богоматер с апостолами Петром и Павлом и заказчиками», мозаика Каваллини, 231
- церковь Санта Прасселе
- капелла Сан Дзено
- «Богоматер с младенцем на престоле», мозаика, 58, 59
- церковь Санта Сабина
- деревянные резные двери с изображением Вознесения Ильи 248, 248
- Сант Анджело ин Формис
- фрески 50
- Сассоферрато
- музей
- «Св. Димитрий Солунский», мозаичная икона, 353
- Сицилия, остров, 195
- Скандиччи (близ Флоренции)
- церковь Сан Бартоло ин Туто
- «Мадонна», образ Джованни да Милано, 228
- Спадато 302
- Сутри (область Лацио)
- собор
- «Вседержитель на престоле», икона, 171
- Торчелло
- музей
- «Христос во гробе», икона, 302, 302
- Турин
- коллекция Галлино
- «Богоматер Умиление на престоле, с ангелами и святыми», алтарный образ, 192, 195
- Пинакотекка Сабауда
- «Мадонна с младенцем и ангелами», алтарный образ Луччо, 197
- Фонди (Кампанья)
- церковь Сан Пьетро 195
- Фьезоле
- Музей Бандини
- «Архангел Гавриил», стелитовый рельеф, 209
- Эмполи
- Колледжате
- «Нерукотворный Образ», алтарный образ Мазолино, 304
- Казань
- церковь Нерукотворного Спаса у Арских ворот 158
- Кайзери (Кесария), Турция
- каменный алтарь с рельефным изображением Вознесения Ильи 247, 248
- Калка, река, 299
- Калязин
- музей
- «Богоматер Умиление (Страстная)», икона (*кат. № 2*), 12, 22, 33, 35, 36, 40, 42, 44, 47, 164, 181, 184, 187–191, 195, 198, 200, 206, 210, 227, 257, 278, 339
- Табл. 4–7
- Каппадокия
- Айвали Килисе
- «Вознесение Ильи», фреска, 246, 246, 247–248
- Гереме
- капелла Киличлар Кучлук св. жены, фрески, 184
- Меремана (Гереме 33)
- «Св. Евстафий», фреска, 202
- Соганли
- церковь Св. Варвары
- «Сошествие во ад», фреска, 330
- Токали Килиссе
- росписи нартекса 330
- Камулиани, селение, 219, 220, 221
- Карабюлют Килисе
- «Вознесение Ильи», фреска, 246
- Мелитена, селение, 219
- Каргач, село, 172, 306, 310, 318
- Каргополь 133, 156

- Кашин 33, 50, 181, 195, 200, 210, 278
 Воскресенский собор 304
 Димитриевский монастырь 40, 187, 191
 «Св. Димитрий Солунский», икона, 40
 Страстной собор 187
 Кембридж (Англия)
 Музей Фитцуильям
 «Христос Пантократор» («Халкитис»), костяной рельеф, 240
 Кембридж (США)
 Художественный музей Фогг
 «Неруководный Образ, с орудиями Страстей», алтарный образ Роберто Одеризио, 303, 304
 Кидекша
 Борисоглебский монастырь 21
 церковь Свв. Бориса и Глеба 21, 24, 36
 Киев 6, 17, 18, 19, 20, 23, 58, 62, 64, 65, 86, 97, 235, 236, 237, 300
 Выдубицкий монастырь 64, 214, 215, 249
 Киево-Печерский монастырь 19, 22, 64, 223
 Отдел письма и печати при Киево-Печерской лавре 366
 Успенский собор 98
 Михайловский Златоверхий монастырь 64, 214, 248–249
 «Архидиакон Стефан», мозаика, 301
 монастырь Спаса на Берестове 22
 Музей археологии Академии наук Украины
 «Св. воин» (св. Евстафий?), шиферный рельеф, 201
 Музей при Киевской Духовной академии 366
 Музей русского искусства
 «Св. Борис и Глеб», икона, 40, 47, 51, 174, 175, 320
 собор Св. Софии
 погребение митрополита Кирилла («в соборной церкви») 236
 придел Архангела Михаила 64, 214
 росписи 30
 «Архидиакон Лаврентий», «Архидиакон Стефан», мозаики, 301
 мученик-старец (св. Евстафий?), фреска, 202
 «Пантократор» и архангелы, мозаики купола, 214
 свв. мученицы, фрески, 50
 церковь на Подоле
 иконы («Денсус», «Богоматерь», «Спас Неруководный») 223
 церковь Пророка Ильи (в Киеве?) 244
 Киевцев, урочище в Москве, см. Москва, церковь Св. Николы в Киевше
 Киевская Русь 6, 100
 Кижы, Кижский погост 162
 Кипр, остров, 7, 61
 Асину
 церковь Панагии Форбиотиссы
 «Св. Фекла», фреска, 204
 «Сошествие во ад», с фигурой Каина, фреска, 326
 Какопетрия 298
 церковь Св. Николая «тис Стегис» 58, 273
 Калопанайотис
 церковь Иоанна Лампадистиса
 росписи 58
 Като Лэфкара
 храм
 «Неруководный Образ», фреска, 224
 Кити 234
 Лагудера
 церковь Панагии Аракиотиссы
 росписи 183
 «Богоматерь с младенцем», «Симеон Богоприимец», фрески, 183, 190
 «Введение во храм», фреска, 312, 312, 315
 «Неруководный Образ», фреска, 221, 222, 224
 «Успение», фреска, 312
 Мутулла
 церковь Панагии
 росписи 58
 «Христос Пантократор», икона, 58
 Никосия
 Музей архиепископа Макариоса
 «Вознесение Ильи», икона, 244, 247
 «Богоматерь на престоле, со сценами чудес Богоматери», икона, 58
 «Св. Николай, с житием», икона из Какопетрии, 58, 273, 298
 «Богоматерь Одигитрия», икона из церкви Богоматери Аракиотиссы в Лагудера, 276, 276
 церковь Св. Кассиана 58
 Пафос
 церковь Панагии Теоскепастос
 «Богоматерь с младенцем»; «Св. Иаков Перский», двусторонняя икона, 185
 Педула
 церковь Св. Креста
 «Св. Марина, с житием», икона, 60
 церковь Св. Феодора ту Агру 244
 Киприани (Саханой), Турция
 церковь Архангела Михаила
 «Вознесение Ильи», фреска, 248
 Кирилло-Белозерский монастырь 136, 191, 192, 259
 Кириллов
 Кирилловский музей-заповедник
 «Успение», икона, 250
 Клермон (Франция)
 собор
 скульптура 331
 Кластернойбург
 золотой эмалевый алтарь мастера Николая Верденского 282
 Княжостров, погост на Северной Двине, 12, 50, 138, 149, 222, 253, 301–305, 306, 321, 359
 деревня Кузьмина
 Введенская церковь 301
 Ковжа, река, 138
 Никольский монастырь 138
 Коженьга, река и регион, 324, 332
 монастырь Св. Феодора 324
 Спасский погост 324
 Коломна 19, 64, 90, 162, 167, 298, 318
 Борисоглебская церковь в Запрудях 167
 Никольская церковь в кремле 298
 церковь Св. Иоанна Богослова 317
 Коневский монастырь на острове Коневец Ладожского озера 155

- Константинополь 14, 17, 23, 35, 62, 158, 214, 219, 220, 221, 240, 264, 276, 306
- Большой императорский дворец
- Медные врата («Халке»)
- «Христос Халкитис», мозаика, 240, 241
- церковь Богоматери Фаросской 244
- Нерукотворный Образ из Эдессы 219, 220, 221, 304
- церковь Неа (Новая)
- милоты и пояс пророка Ильи 244
- Влахеры, Влахернский монастырь, 36, 185, 221
- «Богоматерь на престоле», икона (не сохранилась) 195
- глава св. Феодора 40
- риза Богоматери 40, 227
- рука св. Георгия 40
- Вселенский патриархат 23
- Золотые ворота 221
- колонна со статуей архангела Михаила 214
- монастырь Богоматери Истинной Надежды 231
- монастырь Одегон 276
- «Богоматерь Одигитрия», чудотворная икона, не сохранилась, 276, 277, 338
- монастырь Пантократора 276
- монастырь Пророка Ильи 244
- монастырь Хора (Кахрие Джами)
- мозаики и росписи 93, 118, 242, 285
- «Богоматерь с младенцем», фреска, 260, 262
- «Введение во храм», мозаика, 316
- «Заклание телца», деталь мозаики «Чудо в Кане», 114, 116–117
- предки Христа, мозаики нартекса, 330
- «Сожитие во ад», фреска параклессiona, 130, 260, 326, 333
- «Христос Халкитис», мозаика, 76, 240
- номисма императора Михаила III 241
- печать патриарха Иоанна XIII Глики 195, 198
- собор Св. Софии 220, 276
- «Богоматерь с младенцем на престоле», мозаика апсиды, 338
- «Деисус», мозаика южной галереи, 58
- «Христос, император Константин Мономах и императрица Зоя», мозаика, 291
- солд императора Юстиниана II 241
- Халкопратия 185
- церкви Пророка Ильи 244
- церковь Архангела Михаила 276
- церковь Архангела Михаила на берегу Босфора 214
- церковь Богородицы Паммакарistos (Фетие Джами)
- «Св. Афанасий Александрийский», мозаика, 273, 274
- «Христос Пантократор», мозаика, 76, 291
- церковь Пророка Ильи в Петрионе 244
- церковь Св. Феклы 203
- церковь Свв. Апостолов 214
- Корсунь (Херсонес) 90, 299
- Кострома 7, 9, 13, 33, 34, 40, 50, 125, 159, 179, 180, 185, 299
- Богоявленский кафедральный собор
- «Богоматерь Федоровская»; «Неизвестная мученица», двусторонняя икона (кат. № 1), 11, 22, 33, 34, 35, 36, 40, 42, 43, 164, 179–186, 181, 189, 200, 205, 227. Табл. 1–3
- Богоявленский монастырь 181, 185
- Ипатьевский монастырь 180, 181, 184, 286, 287
- Троицкий собор
- «Богоматерь на престоле, с предстоящими апостолами Филиппом и Ипатием Гангрским», икона, не сохранилась, 184, 339
- придел Свв. Филиппа и Ипатия
- «Богоматерь на престоле, с предстоящими апостолами Филиппом и Ипатием Гангрским», икона, 184
- Костромской музей-заповедник
- «Богоматерь Федоровская, с деаниями», икона, 180, 181
- монастырь Нерукотворного Образа на реке Запрудня близ Костромы 35, 159, 179, 181
- Областной краеведческий музей 179
- Успенский кафедральный собор (Успенская церковь) 179, 180, 181, 186
- придел Св. Феодора Стратилата 179, 186
- церковь Воскресения на Дебре 179
- церковь Св. Иоанна Златоуста 179
- церковь Св. Феодора Стратилата 34, 40, 179, 185, 186, 357
- Костромское княжество, удел, 185, 186
- Которосль, река, 212
- Крестцы, поселок в Новгородской области, 40, 339
- Кривое, погост на Северной Двине, 10, 50, 137, 139, 143, 149, 159, 164, 165, 177, 191, 253, 304, 313, 315, 316, 317, 318, 321, 323
- Троицкая церковь 311
- Кубенское озеро колодезь Вологды 83, 133, 259, 264
- Кубенское, село (Кубенский погост)
- Воскресенская «Подкубенская» церковь 259, 260, 264
- Кукобой, село на севере Ярославской области, 306
- Кушерека, село в Онежском районе Архангельской области, 161
- Ладожское озеро 155
- Лан (Франция)
- собор
- «Нерукотворный Образ», икона, 221, 223, 224, 308
- Латинская империя 17, 220
- Ленинград, см. Санкт-Петербург
- Лион (Франция)
- музей
- «Богоматерь с младенцем на престоле», бронзовая литая иконка из раскопок на Акрополе в Афинах, 335, 337
- «Христос Халкитис», каменный рельеф, 240
- Литва 20
- Лозанна
- собор 294
- Луцк 237
- Львов
- Музей украинского искусства
- «Св. Никола, с житием», икона из села Гордицы, 301
- «Св. Никола, с житием», икона из села Радруж, 301
- Льеж
- музей
- «Богоматерь Млекопитательница на престоле» («Богоматерь отца Руперта»), рельеф, 196
- Любони, погост в Новгородской земле, 272, 300
- Люботово, погост в Псковской земле

- Никольская церковь 162, 334
 Лявля, село на Северной Двине
 церковь Богородицы (Введенская?) 313, 359
 Лядины, погост близ Каргополя. 202, 203
 Македония 7, 176, 197, 203, 209, 217, 222, 256, 295, 310, 313
 Велюса близ Струмицы
 монастырь Богородицы Елеусы
 иконы на темплоне 267
 Лесново
 церковь Архангела Михаила
 «Вознесение Ильи», фреска, 246
 Люботен
 церковь Св. Николая
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221–222
 Марков монастырь
 церковь Св. Димитрия
 Акафистный цикл, фрески, 365
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221
 «Плач Рахили», фреска, 329
 «Св. Фекла», фреска, 203
 «Христос Пантократор», «Богоматерь Одигитрия»,
 «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Св. Ди-
 митрий», иконы, 176
 Матейч
 церковь Богоматери
 Акафистный цикл, фрески, 365
 история Св. Образа, фрески, 224
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221
 Охрид
 Галерея икон
 «Богоматерь Одигитрия», икона из церкви Больших
 Св. Врачей, 275, 276, 277
 «Богоматерь Одигитрия»; «Благовещение», двусторон-
 ная икона из церкви Богоматери Перивлепты, 276
 «Богоматерь Одигитрия», «Распятие», двусторонняя
 икона из церкви Богоматери Перивлепты, 276
 «Богоматерь Перивлепта»; «Введение во храм», дву-
 сторонняя икона, 313
 «Евангелист Матфей», икона, 250
 собор Св. Софии
 «Вознесение Ильи», фреска, 246
 «Св. Фекла», фреска, 203
 церковь Богоматери Перивлепты 276
 росписи 58, 93
 «Рождество Богоматери», фреска, 116
 «Тайная вечеря», фреска, 116
 церковь Больших Св. Врачей 275
 Скопье
 Музей Македонии
 «Богоматерь Одигитрия», икона из монастыря Гаври-
 ила Лесновского в селе Лесновское-Злетово, 295
 Старо-Нагоричино
 церковь Св. Георгия
 «Вознесение Ильи», фреска, 246
 «Собор архангелов Михаила и Гавриила», фреска, 209
 Сушица
 церковь Богородицы
 капелла Св. Николая
 «Благовещение», фреска, 197
 «Сила Вышняго...», иллюстрация 3 кондака Акафиста
 Богоматери, фреска, 310
 церковь Св. Андрея на Треске
 «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», фрески, 209
 Чурчер
 церковь Св. Никиты
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221
 Малая Азия 201
 Матигоры, село на Северной Двине, 136, 253
 Борисоглебская церковь 136
 Никольская церковь 300
 Махришский монастырь 237
 Троицкая церковь 161
 Мезень, река, 172
 Местонахождение неизвестно
 бывшее собрание В.А. Вердина
 «Богоматерь Умиление (Поддубенская)», икона, эк-
 понированная в Лувре, 262
 бывшее собрание И.С. Остроухова
 «Богоматерь Умиление (Поддубенская)», икона, 262
 частное собрание
 «Сожетие во ад», икона (кат. № 27), 12, 16, 150, 152–
 154, 160–161, 164, 165, 170, 325, 331, 332–334,
 340 Табл. 57
 частное собрание за рубежом
 «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил» из деисусно-
 го чина, иконы (кат. № 25), 50, 144–145, 170, 318,
 322–324, 334 Табл. 53–54
 частное собрание за рубежом
 «Св. Климент папа Римский», икона, 266, 269
 «Успение Богоматери», шитый сударь, был в Тверском
 музее, 157
 Михаило-Архангельский монастырь на Белом море 136, 254,
 257
 Воскресенская церковь близ монастыря 254
 «Михеев берег» на Белом море
 Воскресенская церковь 254
 Можайск 64
 Мологский Афанасьевский монастырь 171
 Мон Сен Мишель (Франция)
 церковь Архангела Михаила 248
 Морача (Черногория)
 «Илья Пророк в пустыне», фреска, 255
 цикл деяний пророка Ильи, фрески, 255
 Москва 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 36, 62, 63, 64, 90,
 92, 96, 99, 100, 101, 104, 108, 114, 121, 122, 125, 130,
 131, 132, 136, 137, 158, 161, 162, 163, 167, 170, 172, 176,
 180, 192, 212, 257, 262, 264, 277, 286, 287, 288, 294, 304,
 313, 331, 355, 359, 363, 366
 Андроников Спасский монастырь 158, 159, 222
 Археографическая комиссия 5
 Боголюбленский монастырь 97, 99, 121–122, 287
 Всероссийский художественный научно-реставрационный центр
 им. И.Э. Грабаря (ВХНРЦ), см. Москва, Центральные
 государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ)
 Гос. Институт искусствознания (ГИИ) 5
 Гос. Институт реставрации (Гос.НИИР) 12, 225, 252, 270,
 334
 Гос. Исторический музей

- «Богоматерь с младенцем на престоле, с предстоящим преподобным Сергием Радонежским», икона, 107, 237
- «Богоматерь Скорбящая», византийская икона, 271, 274
- «Гроб Господень», каменная иконка из собрания С.Т. Большакова, 313, 315
- «Гроб Господень», каменная иконка из собрания А.С. Уварова, 313, 315
- «Иоанн Предтеча, Никита»; «Илья и Параскева(?)», каменная двусторонняя икона, 51, 50–51
- олонечское резное тьяло 160, 267, 268
- панагия с изображением Троицы и Богоматери Волопощене, золотая наводка, 95, 284
- «Св. Борис», «Св. Глеб», эмалевые пластины оклада Мстиславова Евангелия, 320
- «Св. Димитрий Солунский на престоле», каменная иконка, 171
- «Св. Никола», «Илья Пророк в пустыне», каменная двусторонняя иконка, 245
- «Св. Никола Зраиский», икона, 298
- «Свв. Борис и Глеб», икона из Зверина монастыря, 174, 175, 320
- «Сошествие во ад», икона из Махришского монастыря, 161
- «Сошествие во ад», икона из Михаило-Архангельского монастыря, 256
- «Спас Нерукотворный», икона из Андроникова монастыря, 222
- «Спас Нерукотворный, с денсуемым чином и избранными святыми», шитый воздух, 155, 157–158, 173, 223, 224, 235, 235, 307, 310, 322
- «Троица», молдавско-влакйская шитая пелена, 285
- «Христос во гробе», стегатоловая икона, 302
- «Христос Еммануил», мозаичная икона, 65
- Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
- «Богоматерь с младенцем на престоле», итальянская икона, 195, 337, 338
- «Св. Григорий Палама», византийская икона, 310
- «Христос Пантократор», византийская икона, 310
- Гос. Третьяковская галерея 5, 13, 191
- «Архангел Михаил», икона (кат. № 6), 10, 11, 33, 36, 41, 44, 68, 120, 125, 154, 198, 206, 211, 212–217, 250, 269, 285, 354. Табл. 13–14
- «Благословенно воинство Небесного царя» («Церковь воинствующая»), икона из Успенского собора Московского Кремля, 108
- «Богоматерь Владимирская», чудотворная икона, 20, 34, 36, 42, 65, 100, 159, 164, 180, 182, 183, 184, 228
- «Богоматерь Влакхеритисса» («Ярославская Оранта»), икона из Ярославля, 27, 28, 29, 30, 36, 50, 65, 188, 190, 196, 235, 267
- «Богоматерь Донская», икона из Благовещенского собора Московского Кремля, 159
- «Богоматерь Одигитрия», икона из Кирилло-Белозерского монастыря, 205
- «Богоматерь Одигитрия», икона из собора Рождества Богородицы в Муроме, 86
- «Богоматерь Одигитрия», икона из церкви Св. Николы от Кож в Пскове, 276, 277
- «Богоматерь Одигитрия Смоленская», икона из собрания С.П. Рябушинского, 9, 172, 277, 340
- «Богоматерь Печерская-Свенская, с преподобными Антонием и Феодосием», икона, 42, 51–52, 55, 56–57, 58, 167, 184, 338, 338, 338
- «Богоматерь Пименовская», икона из Благовещенского собора Московского Кремля, 178, 310
- «Богоматерь Умиление на престоле» («Толгская Первая»), икона (кат. № 3), 10, 11, 33, 35, 36, 37, 42, 43, 46–47, 51, 95, 125, 154, 164, 165, 184, 190, 191–198, 200, 206, 211, 226, 227, 228, 229, 257, 278, 293, 294, 295, 310, 338. Табл. 8
- «Богоматери Федоровская», икона, 181
- «Богоматерь Федоровская, с избранными святыми», икона, 181
- «Великомученик Никита на престоле», икона, 171, 171
- Денсуемый (Звенигородский) чин, иконы, 173
- Денсуемый (Звенигородский) чин, иконы, 167
- «Денсуемый чин: Спас. Богоматерь, Иоанн Предтеча», икона из Успенского собора Московского Кремля, 160, 240
- «Денсуемый чин: Спас Еммануил и два архангела», икона из Успенского собора Московского Кремля, 240
- «Илья Пророк в пустыне, с житием», икона из погоста Выбуты, 51, 54, 54, 165, 245, 250, 258
- «Покров», икона из Покровского монастыря в Суздале, 375
- «Рождество Богоматери, с избранными святыми», икона, 267
- «Св. Георгий», икона из Юрьева монастыря, 94, 353
- «Св. Димитрий Солунский на престоле», икона из Дмитрова, 26, 28, 30, 33, 50, 171
- «Св. Никола», икона из Ярославского музея, 84, 172, 257, 264
- «Св. Никола и апостол Филипп», икона из села Телятинково, 137
- «Св. Никола, с денсуемым чином и избранными святыми», икона из церкви Св. Леонтия в Заровье в Ростове, 156, 202
- «Св. Никола, с житием», икона из Введенской церкви в Ростове, 125
- «Св. Никола, с житием», икона из Каргача, 172, 310, 318
- «Св. Никола, с житием», икона из Никольской церкви в урочище Киевец в Москве, 300
- «Св. Никола, с житием», икона из села Павлово, 125, 273, 299
- «Св. Никола, с житием», икона из села Уйма близ Холмогор, 298, 300
- «Св. Никола, с житием», икона из собрания А.В. Морозова, 299
- «Св. Никола, с житием», икона из церкви Иоанна Богослова в Коломне, 317, 318
- «Св. Никола, с избранными святыми», икона из Новодевичьего монастыря, 272, 320
- «Св. Никола Можайский», деревянная статуя из Можайска, 242
- «Свв. Борис и Глеб», икона из села Большое Загорье, 320
- «Свв. Борис и Глеб на конях», икона из Успенского собора Московского Кремля, 175, 320
- «Свв. Борис и Глеб, с житием», икона из Борисоглебской церкви в Коломне, 58, 167, 175, 320, 321

- «Свв. Никола, Исайя и Леонтий Ростовские, с житием Николы», икона из собрания А.В. Морозова, 235, 236
- «Собор архангелов Михаила и Гавриила», икона из собрания И.С. Остроухова, 209, 210
- «Собор архангелов Михаила и Гавриила», икона из собрания П.И. Шукина, 210
- «Собор Богоматери», икона из Пскова, 268
- «Сошествие во ад», икона из Антикариата, 161
- «Сошествие во ад», икона из Воскресенской церкви в Коломне, 162, 331
- «Сошествие во ад», икона из села Чухченема (*кат. № 12*), 10, 63, 80–81, 82, 83, 83, 84, 131, 132, 167, 250, 253–258. *Табл. 25–26*
- «Сошествие во ад», икона из села Троицкое Шенкурского уезда, 161
- «Сошествие во ад», икона из собрания С.П. Рябушинского, 162
- «Спас Вседержитель», икона из собрания А.И. Анисимова, 257
- «Спас Вседержитель»; «Богоматерь Одигитрия», двусторонняя икона из Покровского монастыря в Суздале, 268
- «Спас на престоле» («Великомученик Никита на престоле?»), икона XIII в. под изображением Троицы XIV в. из Ростова, 170–171, 170
- «Спас на престоле, с избранными святыми», икона из собрания А.И. Анисимова, 40, 165, 267, 272, 274
- «Спас Нерукотворный», икона из Введенской церкви в Ростове (*кат. № 7*), 33, 35, 42, 44, 68, 198, 206, 217–220, 268, 302, 303, 306, 307, 308, 310, 313. *Табл. 15*
- «Спас Нерукотворный», икона из Великого Устюга, 158, 224, 303
- «Спас Нерукотворный», икона из села Новое (*кат. № 22*), 12, 50, 135, 139, 143, 154, 222, 257, 306–310, 318, 321, 323, 334. *Табл. 48*
- «Спас Нерукотворный», икона Симона Ушакова из церкви Троицы в Никитниках в Москве, 155
- «Спас Нерукотворный»: «Прославление креста», двусторонняя икона из церкви Св. Образа на Добрыне улице в Новгороде, 34, 154, 184, 189, 220, 222, 223, 224, 288, 304
- «Троица», икона Андрея Рублева, 107, 120, 167, 282, 285
- «Троица», икона из Ростова (с изображением Спаса на престоле или великомученика Никиты в нижнем слое), 33, 170, 283, 284
- «Троица», икона из собрания Новиковых, 285, 287
- «Троица», псковская икона, 284, 286
- «Успение», икона из церкви Успения с Пароменья в Пскове, 44, 50, 51, 229, 267
- Царские врата из погоста Кривое, 137, 191
- чин из погоста Кривое: «Спас на престоле», «Богоматерь», «Иоанн Богослов», «Христос во гробе», иконы, 137, 177, 268 («Христос во гробе»), 304
- «Чудо Георгия о змие», икона из собрания А.В. Морозова, 287
- Гос. Центральные художественно-реставрационные мастерские (ГЦХРМ), см. Москва, Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ)
- Данилов монастырь 97, 99, 101
- церковь Св. Даниила Столпника 101
- иконописная мастерская Чириковых 187
- «иконы московских чудотворцев» 180
- Комиссия по сохранению и раскрытию памятников живописи при Всероссийской коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины 9, 181, 230, 238, 289
- Межобластное научно-реставрационное художественное управление, реставрационные мастерские 12, 187
- монастырь «Николай Старого» 99
- Московский Кремль 64, 96, 97, 101
- Архангельский собор (церковь Архангела Михаила) 64, 97, 98, 100, 101, 215
- росписи 98
- «Архангел Михаил, с деяниями», храмовая икона, 36, 215, 285, 285
- Благовещенский собор (церковь Благовещения) 97, 101, 216, 238
- Деисусный чин в иконостасе 322–323, 323
- ризица 102
- «Спас на престоле» архиепископа Монсея, икона, 118, 128, 176–178, 176, 287, 288
- великоколяжский двор 97
- Вознесенский монастырь 97
- «Богоматерь Одигитрия», копия константинопольской чудотворной иконы, 277
- «Иоанн Великий», колокольня, 96, 98
- Мироваренная (Мироварная) палата 238
- Музей-заповедник «Московский Кремль» (коллекция) 5
- «Акафист Богоматери», икона, 365
- «Богоматерь с младенцем и ростовские святители Леонтий, Исайя и Игнатий», икона, 235, 236
- «Рождество Христово», икона, 365
- Оружейная палата
- «Архангел Михаил», шпата хоругвь, 214, 216
- «Богоматерь с младенцем на престоле», византийская лазуритовая каменная в новгородской оправе, 337
- иконописцы 181
- ковчег-мошевик с изображением Сошествия во ад, перегородчатая эмаль, 255
- ковчег-мошевик с изображением св. Николы, архангела Михаила, Бориса и Глеба, 215, 216, 217, 251, 296, 298
- колы с перегородчатой эмалью из Старой Рязани 320
- крест-мошевик с изображением Распятия и мученика Александра 102, 108
- оклад иконы «Троица» из Успенского собора 280
- потир архиепископа Монсея 94
- «рязанские бармы» 90
- саккос митрополита Алексея 102, 104
- саккос митрополита Петра 102
- пластины с перегородчатой эмалью, черной и гравировкой 102, 104
- «шапка Мономаха» 64
- «шлем Ярослава Всеволодовича» 215, 216
- «Явление Богоматери преподобному Сергию, с избранными святыми», шпата судья, 157
- Патриаршие палаты
- «Троица», икона, 280, 287
- Соборная площадь 286

- Успенский собор 96, 97, 98, 99, 100, 108, 238
 росписи 98, 99
 убранство 114, 170
 «Богоматерь Корсунская»; «Спас Вседержитель», двусторонняя икона, 46, 50, 184, 277
 «Богоматерь Одигитрия»; «Св. Георгий», двусторонняя икона, 185
 «Богоматерь Петровская», копия чудотворной иконы, 178, 178
 «Богоматерь Петровская», чудотворная икона (не сохранилась), 100, 178
 гробница митрополита Петра 78, 236, 238, 288
 жертвенник 288
 «Похвала Богоматери с Акафистом», икона, 365
 придел Поклонения веригам апостола Петра (Петропавловский), 97, 100, 238
 придел Похвалы Богоматери 108
 «Собор Богородицы», фреска 108
 придел Св. Димитрия 288, 289
 рака митрополита Ионы 222
 «Св. Димитрий Солунский», икона из Владимира, 178
 «Св. Никола, с житием» («Никола Везитский»), икона, 279
 «Спас» («Спас оплечный»), икона (*кат. № 10*), 10, 63, 65, 76, 77, 78, 92, 93, 94, 100, 120, 167, 170, 238–242, 290, 291, *Табл. 18*
 «Спас» («Спас Ярое око»), икона (*кат. № 18*), 10, 63, 114, 119, 120–121, 126, 130, 164, 170, 240, 241, 288–292, 289, *Табл. 39*
 «Спас Златая риза», икона, 164, 177
 «Спас Златые власы», икона, 239, 241, 268, 269, 290
 «Спас на престоле» («Спас митрополита Киприана»), икона, 279
 «Спас Нерукотворный», новгородская икона, 222, 223, 224
 «Троица», икона (*кат. № 17*), 12, 63, 111, 113, 115–117, 114–118, 120, 126, 130, 170, 177, 279–288, 286 *Табл. 36–38*
 Царские врата иконостаса 279
 «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», икона, 36, 215
 церковь Иоанна Лествичника 96, 97, 99, 101
 росписи 98
 церковь Рождества Богородицы 101
 «Богоматерь Федоровская», копия чудотворной иконы, 180
 церковь Св. Лазаря 101
 церковь Спаса на Бору («в монастыри») 64, 97, 98, 121
 придел 97
 росписи 98, 99
 Чудов монастырь 101
 собор Чуда архангела Михаила в Хонгах 101
 Музей-квартира П.Д. Корина
 «Богоматерь Знамение»; «Неизвестная мученица», двусторонняя икона, 28, 171, 184, 185, 205
 «Богоматерь Федоровская, с деянциями», икона, 181
 «Спас» с оплечным изображением, две иконы-пядницы, 291
 «Спас» с оплечным изображением, икона из Юрьева монастыря, 290, 291, 292
 Музей «Коломенское»
 «Богоматерь Федоровская, с деянциями», икона, 181
 Новодевичий монастырь
 Музей «Новодевичий монастырь» 222
 «Богоматерь, с припадающими митрополитами Петром и Алексеем», икона, 235
 серебряная панягия с изображением Троицы 284
 «Спас Нерукотворный; Христом во гробе», икона из Николо-Угрешского монастыря, 304, 305
 Смоленский собор 235
 Реставрационная комиссия Наркомпроса 9, 10
 Рогожское кладбище, собрание старообрядческой общины (Покровский собор)
 «Сошествие во ад», икона, 161
 «Спас» с оплечным изображением, икона, 290
 Симонов монастырь 121, 205
 Центральные Государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ, позднее ГЛХРМ, ВХНРЦ им. Грабаря) 9, 10, 12, 191, 193, 199, 206, 218, 230, 253, 254, 259, 275, 301, 311, 340
 Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева
 «Св. Димитрий Солунский», икона из Владимира, 178
 «Св. Никола, с житием», икона из Зараяска, копия чудотворного образа, 298
 «Св. Никола и Петр, митрополит Московский, в молении Еммануилу», икона, 235
 «Спас Вседержитель», икона из села Гавшинка, 30, 31, 50, 171
 «Спас Нерукотворный», икона из старообрядческой общины на Тверской улице в Москве, 222, 307, 308, 310
 церковь Св. Николы в урочище Киевце 300
 церковь Троицы в Никитниках 155
 церковь Успения на Апухтинке 285
 церковь Успения на Остоженке 300
 частное собрание
 «Свв. Борис и Глеб», икона (*кат. № 24*), 50, 139, 149–150, 170, 318, 319–321, 323, 334, *Табл. 51–52*
 частное собрание В. А. Бондаренко
 «Архангел Михаил, с Чудом в Хонгах», икона, 217, 217
 «Богоматерь Федоровская», икона, 181
 «Спас» с оплечным изображением, икона, 290, 292
 частное собрание В. А. Логвиненко
 «Вознесение пророка Ильи», икона (*кат. № 11*), 12, 16, 63, 65, 68–76, 78, 80, 83, 92, 93, 94, 117, 120, 131, 138, 167, 170, 178, 243–253, 249–252, 258, 331, *Табл. 19–24*
 «Св. Никола Чудотворец, с житием», икона (*кат. № 20*), 12, 16, 63, 123, 125–126, 729, 130, 131, 170, 295–301, 375, *Табл. 41–46*
 «Сошествие во ад», икона (*кат. № 26*), 12, 16, 147–150, 151, 152–154, 160–161, 164, 165, 170, 324–331, 333, 334, 340, *Табл. 55–56*
 «Спас» с оплечным изображением, икона, 239, 240, 292
 «Спас Нерукотворный», икона, 308
 Москва, река, 64
 Московская область 253
 Московское княжество 36, 64
 Метра 8, 172

- Муезерский монастырь (Карелия) 158
 Муром 7, 9, 15, 21, 63, 84, 86, 93, 96, 125, 163, 168, 270, 274
 Благовещенская церковь 86
 «Богоматерь», чудотворная икона, 86
 Борисоглебская церковь 86
 Историко-художественный и мемориальный музей 5
 «Св. Никола Чудотворец», икона (кат. № 15), 12, 63, 84, 86—87, 88, 92, 93, 95, 96, 131, 167, 168, 190, 270—274, 271, 274, 278 Табл. 32—34
 Николо-Набережная церковь («Николы Мокрого») 63, 86, 270
 приделы 270
 «Св. Никола, с житием», икона, 270
 Пушкарская улица 270
 собор Рождества Богородицы 86
 мощи свв. Петра и Февронии 86
 Муромское княжество 7
 Мюнхен 14
 Германский музей
 «Св. Убрус» на переносном алтаре 308
 Гос. библиотека Баварии
 «Христос Халкитис», косячная рельеф, 240
 собрание И. Нойферта
 «Спас на престоле», икона, 177
 Немнога, село на Пинеге
 Воскресенская церковь
 «Богоматерь Одигитрия», икона в иконостасе Михаило-Архангельского придела (не сохранилась), 137
 Нёнокса, село на Белом море, 339
 Никольская церковь 156, 161
 Троицкая церковь 156
 Нижний Новгород 7, 18, 23
 монастырь Св. Богородицы (Благовещенский?) 18
 «Богоматерь Одигитрия», копия константинопольской чудотворной иконы (не сохранилась), 277
 Художественный музей
 «Вознесение Ильи, с житием», икона, 249, 249—250
 церковь «вне града» 18
 церковь Спаса 18
 Николо-Карельский монастырь (близ Архангельска), 136
 Николо-Угрешский монастырь
 Никольский собор 305
 Новгород 6, 7, 8, 10, 14, 15, 22, 24, 28, 40, 42, 47, 51, 61, 63, 84, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 121, 125, 130, 132, 133, 136, 138, 154, 162, 168, 176, 214, 263, 269, 287, 288, 318, 320, 324, 338, 356, 357, 359
 Варваринский монастырь 184
 Гончарский конец 288
 Деревяницкий монастырь
 Воскресенская церковь 177, 353
 Детинец 99
 Оклоток в Детинце 99
 Духов монастырь 33
 церковь Св. Духа 177
 Зверин монастырь 174, 318
 церковь Богородицы 99, 177
 Ильина улица 245
 монастырь Св. Евфимия 184
 Новгородский музей
 «Богоматерь с младенцем у престола», икона, 112, 287
 «Деисусный чин и евангелисты», шитая пелена, 173, 322
 кратиры, причастные сосуды, 196
 оклад иконы «Апостолы Петр и Павел»
 «Св. Евстафий» 201, 201, 204
 «Св. Фекла» 204, 204
 оклад иконы «Богоматерь Корсунская»
 «Св. Евстафий» 202
 панagia архиепископа Моисея 95, 281, 284
 «Покров», икона из Зверина монастыря, 318
 «Св. Никола», икона из церкви Св. Николы на Липне, 23, 40, 51, 88, 88, 165, 190, 234, 235, 269, 272, 272, 274, 320
 «Св. Никола, с житием», икона из церкви Свв. Бориса и Глеба в Плотниках, 86, 318
 «Свв. Борис и Глеб на конях», икона, 175, 320
 «Свв. Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский», 235
 «Собор архангелов», софийская таблетка, 210, 210
 «Сошествие во ад», икона из Введенской церкви в Тихвине, 255, 256, 313
 «Сошествие во ад», часть праздничного чина Софийского собора, 326
 «Спас Вевержитель», икона из церкви Св. Феодора Стратилата, 299
 Окольный город 99
 Пантелеймонов монастырь 35, 222
 Редятина улица 288
 Савво-Вишерский монастырь близ Новгорода 40, 174, 320
 Сквородский монастырь 177
 церковь Архангела Михаила 177
 росписи 250
 Славенский конец, Славно, 214, 249
 собор Св. Софии 99, 164, 178, 214
 «Богоматерь Знаменье», икона, 34, 35, 100
 Васильевские врата, см. Александров
 древние гробницы 100
 «кивот» 99, 178
 «Пантократор» и архангелы, фрески купола, 214
 придел Рождества Богородицы
 «Спас на престоле», икона, 177
 Софийская сторона 214
 Торговая сторона 288
 Троицкий монастырь на Видогище близ Новгорода 137, 288
 Успенский монастырь в Коломач 177, 288
 церковь Архангела Михаила в Славенском конце 214
 церковь Архангела Михаила на Прусской улице 214
 церковь Благовещения на Городище 99
 «Христос по гробу», фреска жертвенника, 302, 303
 церковь Благовещения на Михайлове улице 177
 церковь Богородицы в Радюковцах 177
 церковь Входа в Иерусалим в Детинце 99, 178
 церковь Жен Мироносиц на Дворянские 353
 церковь Пророка Ильи на Славне 245, 249
 церковь Рождества Христова на Кладбище
 росписи 250
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221, 222, 307
 «Христос Еммануил», фреска, 222
 церковь Св. Георгия 287

- церковь Св. Димитрия 136
 церковь Св. Екатерины (возможно, придел церкви Успения на Торгу) 184
 церковь Св. Иоанна Златоуста «в Детинце в Околотке» 99
 церковь Св. Лазаря в Неревском поле 353
 церковь Св. Никиты 298
 церковь Св. Николая на Липне 23, 40, 190, 270
 росписи 23
 церковь Св. Образа на Добрыне улице 222, 223
 церковь Св. Образа на Красном поле 159, 222
 церковь Св. Параскевы Пятницы на Торгу 99
 церковь Св. Прокопия на Двориче 177
 церковь Св. Феодора Стратилата «на Ручью» 186, 299, 357
 росписи 121, 183
 «Св. Владимир, Борис и Глеб», фреска, 173, 320
 церковь Св. Феодора Стратилата на Ширковой улице 23, 186, 357
 церковь Свв. Бориса и Глеба в Плотниках 86, 318
 церковь Свв. Козьмы и Дамиана на Космодемьянской улице 99
 церковь Свв. Козьмы и Дамиана на Холопьевой улице 99
 церковь Спаса на Ковалеве 99
 «Св. Борис и Глеб», фреска, 174, 174, 175, 320
 «Христос во гробе», фреска, 303
 церковь Спаса на Нередице
 росписи 143, 229, 263
 «Илья Пророк в пустыне», фреска, 245
 «Св. Борис», «Св. Глеб», фрески, 320
 «Св. Евстафий», фреска, 201
 «Св. Убрус», фреска, 220, 221, 222, 224
 «Св. Фекиа», фреска, 203, 204, 205
 «Св. Чрепие», фреска, 221, 221, 222
 «Страшный суд», фреска, 153
 церковь Спаса Преображения на Ильине улице
 росписи Феофана Грека 121, 130
 архангелы, фрески купола, 214
 «Пантократор», фреска купола, 120
 праотцы, фрески, 330
 «Св. Фекла», фреска, 204
 «Троица», фреска, 284
 церковь Троицы на Редятиной улице, Гончарский конец, 287, 288
 «Богоматерь Умиление», икона (не сохранилась), 288
 церковь Троицы на Щитной улице, Торговая сторона, 287, 288
 церковь Успения на Волотопом поле 177
 росписи первого слоя в апсиде 130
 ангел из композиции «Служба святых отцов», фреска, 288
 росписи основного слоя 121, 130, 173
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221, 307, 307
 «Пантократор», фреска купола, надпись, 158
 «Св. Борис», «Св. Глеб», фрески, 174
 «Христос во гробе», фреска, 303
 церковь Успения на Торгу 184
 Щитная улица 287
 Юрьев монастырь 94, 177, 353
- Новгородская земля, Новгородская область 133, 256, 299
 Новое (Новленское), село в Ярославской области на реке Ухтоме, 12, 50, 139, 143, 222, 306, 318, 321
 Никольскан церковь 306
- Обертах, аббатство в Нижней Баварии, 317
 Обонежская пятна, Обонежье 8, 133, 136, 137
 Озерёво, погост Новгородской земли, 95, 299, 338
 Ока, река, 64, 86
 Олонеч, город и местность в Карелии, 156, 157
 Ильинский погост 156
 Петропавловская церковь в сельце Горы на реке Видлице
 «Спас Нерукотворный, с Николой, Параскевой Пятницей, Воскресением и архангелом Михаилом по сторонам», икона на ябле, 156—157
 Рождественский погост 157
 Воскресенская церковь в деревне Верхняя Толмачева
 «Спас Нерукотворный», икона над денусным чином, 157
 Ольгов городок в Рязанской земле 90
 Онега, река, 8, 84, 132, 133, 137, 265, 269
 Онежское озеро 133
 Орда 64, 100
 Орша (Белоруссия), 366
 Остров, город в Псковской земле
 Троицкая церковь 162
 Отен (Франция)
 собор Св. Лазаря
 «Господь, беседующий с Каином», рельеф, 326, 327
 Павлово, село близ Ростова, 125, 299
 Паданский погост в Карелии 253
 Палестина 236, 317
 Палех 8
 Пальмира
 погребальные портреты 260
 Париж
 Луар
 «Ника Самофракийская», статуя, 281
 «Евангелист Иоанн Богослов», пластина с золотой наводкой, 109—110, 126, 128
 саркофаг с «Вознесением Ильи» 246
 триптих костяной (Арбавильский) 201
 «Христос Пантократор» («Халкитис»), костяной рельеф, 238, 240
 Сент-Шапель, капелла
 Мандилюн (реликвия) 220
 Пёлкула, село на севере Карелии, 156
 Пёлтасы, село в Вологодской области, 12, 151, 153, 324, 326, 331
 Перемышль 237
 Переяславль (Переяславль Южный)
 собор Архангела Михаила 214
 Переяславль-Залеский (Переяславль) 64, 90, 236
 Спасский собор 64
 Переяславль-Рязанский (Переяславль), см. Рязань
 Пермь
 Картинная галерея
 «Неделя всех святых», икона Семена Хромого, 253
 Петрозаволск
 Музей изобразительных искусств Карелии
 «Св. Никола, с денусным чином и избранными святыми на полях», икона из Варваринской часовни в деревне Есино, 156
 «Св. Никола, с житием», икона из Паданского погоста, 253

- «Св. Евстафий и Трифон», икона из деревни Пяльма, 202, 203
 «Сошествие во ад», икона из Кижского погоста, 162
 «Спас Нерукотворный, с праздниками», икона с тьябла часовни в Пёлжуле, 156, 160
- Пенора, река, 133, 172
 Пинега, река, 137
 Пифия (Малая Азия)
 храм Архангела Михаила у священного источника, на месте храма Аполлона, 213
- Повользе 7, 299
 Полоцк 34
 «Богоматерь Эфесская», икона (не сохранилась), 34
 Польша 301
 Пошехонье 136
 Прикра (Словакия)
 церковь Архангела Михаила
 «Св. Никола, с житием», икона, 300, 301
- Пронск, город в Рязанской земле, 90
 Богословский (Вознесенский, Воскресенский) монастырь 90
 Псков 7, 14, 15, 125, 136, 162, 229, 286, 320, 357
 Мирожский монастырь
 церковь Спаса Преображения
 диаконник — придел Архангела Михаила в южной апсиде 215
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221, 222, 224
 Псковский музей-заповедник
 «Богоматерь Одигитрия», икона, 51, 95, 190, 276
 «Сошествие во ад», икона, 162
 «Сошествие во ад», икона из Любютова, 162, 334
 цапа серебряная с эмалью, с изображением Спаса на престоле, 177
- Снетогорский монастырь
 церковь Рождества Богородицы
 росписи 50, 94, 95, 229
 «Богоматерь с младенцем», фреска в конхе апсиды, 106
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221
 «Покров», фреска, 318
 «Св. Борис и Глеб», фреска, 175
- Троицкий собор 286
 церковь Св. Николы от Кож 177
 церковь Успения с Пароменя 229, 267
- Пуатье (Франция)
 церковь Св. Родегонды
 «Христос на троне», рельеф, 197
- Пэтруш (Румыния)
 храм
 «Нерукотворный Образ», фреска, 307
- Пяльма, деревня в Карелии, 202, 203
 Радонеж 121
 Радруж, село в Польше, 301
 Райхенау, аббатство, 317
 Ракула (Ракулы), село на Двине, 137, 253
 Воскресенская церковь 137
- Романов-Борисоглебский (ныне Тутаев)
 Воскресенский собор
 «Спас», чудотворная икона, 242, 290
- Ростов 6, 7, 8, 9, 11, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 30, 36, 42, 47, 50, 51, 61, 62, 64, 70, 84, 88, 92, 93, 100, 101, 121, 122, 125, 130, 132, 136, 137, 138, 150, 151, 162, 163, 167, 168, 170, 172, 186, 191, 192, 198, 199, 200, 210, 211, 218, 223, 257, 262, 263, 264, 269, 274, 286, 290, 294, 295, 299, 305, 306, 310, 318, 324, 331, 340, 355, 356, 366
 Авраамиев Богоявленский монастырь 21, 199
 Борисоглебский монастырь на Устье близ Ростова 138
 Введенская церковь 33, 35, 125, 218, 224, 308, 310, 313
 Ивановский монастырь 21
 монастырь Св. Петра (в Ростове?) 17
 Музей-заповедник «Ростовский кремль» (Ростовский музей) 5, 218
 «Богоматерь Умиление», икона из церкви Свв. Козьмы и Дамиана, 184
 «Богоматерь Умиление»: «Св. Евстафий и Фекла», двусторонняя икона (*кат. № 4*), 12, 33–35, 36, 42, 46, 47, 49, 50, 51, 154, 164, 191, 199, 199–206, 210, 257, 260, 262, 278, 339. *Табл. 9–10*
 «Спас на престоле, с предстоящим монахом»: «Гроб Господень», двусторонняя шиферная иконка, 42, 301
 Петровский монастырь 21, 36
 «Богоматерь с младенцем», «Св. Димитрий», «Св. Никола», иконы, вымененные на торгу Петром, царевичем Ордынским, 92
 Спасский монастырь 21
 Успенский собор 18, 19, 20, 21, 22, 23, 40, 64, 98, 223
 гробница епископа Леонтия 20
 «златая дверь» южные 19
 икона Богородицы 36
 иконы 19
 индия на трапезе 19
 «кивоты» 19
 кресты 19
 мощи 19
 пелены 19
 раки 19
 «рипиды» 19
 сосуды 19
 церковь Иоанна Предтечи на епископском дворе «вощаница» 40
 «Св. Феодор Тирон», икона (не сохранилась), 40
 церковь Св. Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова 199
 церковь Св. Леонтия в Заровье 156
 церковь Свв. Бориса и Глеба на княжеском дворе 18, 21, 23, 36
 росписи (предполагаемые) 24
 церковь Свв. Козьмы и Дамиана 170, 184
 церковь Святых отец Первого Вселенского собора 218
 Ростовская епархия 22, 51, 83, 95, 132, 137, 161, 163, 211, 242, 299, 331, 356
 Ростовское княжество 22, 121, 356
 Ростово-Суздальская земля, Ростовская земля 7, 62, 227
 Румыния 307
 Рязань 7, 9, 12, 15, 19, 63, 84, 86, 88, 125, 163, 274, 277, 278, 299
 Богословский монастырь близ Рязани 90
 Борисоглебский собор 88, 90
 Ольгов Успенский монастырь близ Рязани 90
 Рязанский музей-заповедник
 «Богоматерь Одигитрия», икона (*кат. № 16*), 12, 63, 91, 92, 93, 95, 164, 275–278. *Табл. 35.*

- «Денсул», сияющая иконка, 90
 «Св. Никола, с житием», икона из Успенского собора в Рязани, 92, 299, 301
 «Св. Борис и Глеб», шиферная иконка, 90, 174, 320
 Рязанское епархиальное древлехранилище 275
 «Св. Никола» («Никола Корсунский»), чудотворная икона (не сохранилась), 90, 277, 299
 Солотчинский монастырь 174, 320
 Спасо-Преображенский монастырь 90
 Спасский собор 88, 90
 Успенский собор 88, 277, 278, 300
 «Богоматерь Одигитрия», чудотворная икона (не сохранилась), 277, 278
 «Богородица», «Св. Борис и Глеб», «Св. Никола», иконы (не сохранились), 90, 277
 церкви Св. Никола Корсунского 277, 299
 Рязанская епархия 22
 Рязанская земля, Рязанское княжество 7, 90, 167
 Санкт-Петербург
 Гос. Русский музей 5
 «Ангел Златые власы», икона, 240
 «Апостол Петр», икона из Вегоруксы, 137
 «Апостолы Петр и Павел», икона из Белозерска, 257
 «Богоматерь Воплощение»; «Св. Никола», двусторонняя каменная иконка, 251, 298
 «Богоматерь Игоревская, с денсулом и избранными святыми», икона из церкви Свв. Флора и Лавра на реке Свида, 156
 «Богоматерь на престоле», каменная иконка из собрания В. А. Прохорова, 197
 «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом», икона из Крестца, 16, 40, 42, 58, 339, 339
 «Богоматерь Неопалимая купина, с предстоящими святыми», шитый сулдарь, 157
 «Богоматерь Одигитрия», икона из суздальского Покровского монастыря, 159, 205
 «Богоматерь Одигитрия Торонская» («Эфесская»), икона из Торонца, 276—277, 277
 «Богоматерь Умиление», икона из Белозерска 28, 183—184, 189, 190
 «Богоматерь Умиление (Поддубенская)», икона, 200, 262
 «Богоматерь Умиление»; «Св. Никола», двусторонняя икона из собрания Н. П. Лихачева, 293, 294
 «Богоматерь Умиление» («Толгская Третья»), икона (кат. № 19), 10, 63, 123—125, 126, 127, 164, 167, 200, 257, 292—295, *Табл. 40*.
 «Богоматерь Федоровская», фрагмент иконы из Ярославля с изображением победы костромского войска над татарами, 181
 «Введение во храм», икона (кат. № 23), 10, 50, 139, 142—143, 143, 146, 148—150, 159, 164, 165, 311—318, 321, 323, 334, *Табл. 49—50*.
 «Вознесение Ильи»; «Илья в пустыне», меднолитая иконка, 249
 «Денсул», икона из церкви Св. Николаи от Кож в Пскове, 177
 деревянный рельеф с изображением шатрового храма 158, 159
 «Евангелист Лука», пластина с золотой наводкой, 109—110, 126
 «Иоанн Предтеча», икона из Высоцкого чина, 173
 «Лихачевские врата», золотая наводка 109, 126, 354
 панягии с изображением Троицы, золотая наводка, 95, 284
 «Св. Евстафий», икона, 202
 «Св. Никола», икона из Духова монастыря, 33, 88, 88, 185, 272, 320
 «Св. Никола, с житием», икона из погоста Видельбье, 272, 274, 300
 «Св. Никола, с житием», икона из погоста Любино, 272, 300
 «Св. Никола, с житием», икона из погоста Озерьево, 95, 146, 299, 338
 «Св. Никола, с житием», икона из погоста Терёбушки, 299
 «Св. Никола, с житием», икона из посада Большие Соля, 123, 257, 299
 «Св. Никола, с житием», икона из села Верхние Матигоры, 300
 «Св. Борис и Глеб», икона из собрания Н. П. Лихачева, 9, 11, 172—176, 173, 174, 320
 «Св. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий», икона, 42, 48, 51, 58, 101, 338
 «Свв. Прокопий, Никита и Евстафий», софийская таблетка, 202, 204
 «Собор архангелов Михаила и Гавриила», икона (кат. № 5), 12, 33, 36, 38—39, 42, 43—44, 47, 50, 68, 120, 125, 132, 138, 154, 191, 198, 206—212, 214, 257, 278, 305, 339, *Табл. 11—12*.
 «Сошествие во ад», икона из Острова, 162
 «Сошествие во ад», икона из Феропонтова монастыря, 331
 «Спас Нерукотворный, Христос во гробе», икона Стефана Арефьева, 304
 «Спас» с оплечным изображением, икона из старообрядческой церкви на Волковом кладбище, 290
 «Спас» с оплечным изображением, икона из старообрядческой церкви на Волковом кладбище, с частичным раскрытием, 242, 289, 290
 «Спас» с оплечным изображением, икона-падница, вклад Ивана Грозного в Александро-Свирский монастырь, 291, 291
 «Спас» с оплечным изображением, икона-падница из собрания М. П. Погодина, 291
 «Спас Ярое око», икона из собрания Н. П. Лихачева, 240, 290, 290, 292
 «Успение Богоматери, с апостольским чином», шитая пелена, 154, 157
 Четырехчастная икона из церкви Св. Георгия в Новгороде 284, 284, 287—288
 «Чудо св. Георгия о змие, с житием», икона из собрания М. П. Погодина, 95, 146
 Гос. Эрмитаж, 5, 265
 «Благовещение», костяной рельеф, 197
 «Богоматерь с младенцем на престоле, с пророками», византийская икона, 194
 «Денсуный чин», иконы из погоста Вазенцы (кат. № 14), 12, 63, 84, 87 (илл.), 92, 131, 132, 160, 224, 258, 265—269, *Табл. 28—31*
 «Евангелист Марк», пластина с золотой наводкой, 109—110, 126, 128
 «Иоанн Предтеча», византийская икона, 121, 130, 286, 292
 коптская ткань с изображением мучения св. Феклы 203

- «Спас»; «Богоматерь Одигитрия», двусторонняя икона, 241
 «Спас Нерукотворный»; Христос во гробе», икона из Кашина, 304, 304
 «Успение Богоматери», шитый сударь из собрания Гальбека, 157
 «Христос Пантократор», византийская икона из монастыря Пантократора на Афоне, 143, 310, 318
 «Христос Пантократор» («Халкитис»), костаньяная пластина, 240
- Институт истории материальной культуры РАН, фотоархив
 «Богоматерь на престоле, с апостолом Филиппом и Ипатием Гангрским», негатив утраченной иконы, 184
- Историко-археологическая комиссия 359
- Музей истории религии
 «Богоматерь Федоровская, со святыми, тезоименитыми императорскому дому», икона В.П. Гурьянова, 181
 старообрядческая церковь на Волковом кладбище 242, 289
 церковь Богоматери Федоровской 181
- Саханой, см. Киприани
- Свенский монастырь 58
- Свидь, река в Вологодской области, 156
 церковь Свв. Флора и Лавра 156
- Северный Кавказ 198
- Сербия 7, 14, 100, 223, 256
 Белая церковь Каранска
 «Троица», фреска, 282
- Белград
 Народный музей
 «Троица», икона мастера Йована, 285
- Градц
 церковь Благовещения
 «Нерукотворный Образ», фреска, 222, 224
 «Христос во гробе», фреска, 302
- Граница
 церковь Успения
 «Премудрость создала себе храм...», фреска, 283, 283
 «Сошествие во ад», фреска, 330, 330–331
 «Троица», фреска, 282, 283, 283
 Деисусный чин, иконы, 322
- Дечаны
 церковь Христа Пантократора
 росписи и иконы 121
 Акафистный цикл, фрески, 365
 «Вознесение Ильи», фреска, 246
 «Изгнание из рая», фреска, 284
 «Св. Николай», фреска, 273
 «Архангел Гавриил», икона, 267, 292
 «Богоматерь с младенцем», икона, 260, 262, 267, 292
 «Иоанн Предтеча», икона, 267, 292
 «Св. Николай», икона, 128, 267, 292
- Жича
 церковь Спаса
 росписи 93
 «Богоматерь Страстная», фреска, 190
 «Собор архангелов Михаила и Гавриила», фреска, 208, 209
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221
- Каленич
 церковь Богоматери
 «Нерукотворный Образ», фреска, 307
- Нова Павлица
 церковь Введения Богоматери во храм
 «Нерукотворный Образ», фреска, 307
- Печ
 церковь Свв. Апостолов,
 росписи 58, 72, 93, 94, 96, 250
 «Св. Николай», фреска, 273
- Призрен
 церковь Богородицы Левинши
 росписи 93
 «Нерукотворный Образ», фреска, 307
 «Христос Кормитель», фреска, 232
- Псача
 церковь Св. Николая
 «Св. Николай», фреска, 273
- Раванша
 церковь Вознесения
 «Нерукотворный Образ», фреска, 307
 пророки и праведники, фрески, 330
- Ресава (Манассия)
 церковь Св. Троицы
 «Нерукотворный Образ», фреска, 307
- Солочаны
 церковь Св. Троицы
 росписи 58, 223
 надписи на свитках архиереев 251
 «Богоматерь Воплощение», фреска, 303
 ветхозаветные праведники, фрески, 330
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221, 224, 303
 «Проповедь двенадцатилетнего Христа во храм» («Преполовление»), фреска, 283
 «Сошествие во ад», фреска, 330
 «Сошествие Св. Духа на апостолов», фреска, 281
 «Св. Николай», фреска, 273
 «Св. Стефан Новый», фреска, 273
 «Троица», фреска, 280, 281, 282, 283
 «Христос во гробе», фреска, 303
 «Христос на престоле», фреска, 303
 капелла Св. Стефана 224
- Студенца
 церковь Богородицы
 «Богоматерь Студеницкая», фреска, 233, 234
 «Нерукотворный Образ», фреска, 222
 «Перенесение мощей Симеона Немани», фреска, 222
 церковь Иоакима и Анны («Кральева»)
 «Введение во храм», фреска, 312
 «Нерукотворный Образ», фреска, 221
- Сергиев Посад
 Сергиев-Посадский музей
 «Богоматерь Одигитрия»; «Св. Никола», двусторонняя каменная иконка, 278
 «Богоматерь Одигитрия»; «Спас», двусторонняя каменная иконка, 278
 «Богоматерь Умиление», грузинский крест-мошевик, 198
 «Богоматерь Умиление (Подкубенская)», икона, вклад бояр Хлоповых, 262, 263
 панagia архиепископа Серапиона 284
 «Св. Анна с Марией», византийская икона, 256

- «Спас на престоле», икона-пядница, вклад князя Ивана Ивановича Голицына, 177
- «Спас Нерукотворный», икона Симона Ушакова из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, 155
- «Спас» с оплечным изображением, икона-пядница, 291
- «Спас» с оплечным изображением, икона-пядница, возможно, вклад Н. Вельяминова по Ольге Годуновой, 291
- «Троица», икона, 283, 285
- Синай
монастырь Св. Екатерины
«Архангелы Михаил и Гавриил», икона, 217
«Богоматерь Декисократа» («Огненная»), икона, 190
«Богоматерь на престоле», икона, 195
«Богоматерь на престоле, со свв. Феодором и Георгием», икона, 40
«Богоматерь с младенцем на престоле», икона, 338
«Богоматерь Умиление», икона, 227
Декусные чины, иконы, 267
«Деусный чин» 11-фигурный, икона, 267, 269
икона с изображением чтимых образов Богородицы, 226, 227, 276
«Менологий», икона, с изображением Собора бесплотных сил, 210
«Распятие», икона, 268
«Св. Николай», икона, 272, 273
«Св. Николай», икона, 272, 273
«Св. Георгий и Евстафий», икона, 201, 202
створки складня с изображением апостола Фаддея и царя Авгаря с Нерукотворным Образом 220
церковь Пророка Ильи 249
- Сить, река, 20
- Словакия 299, 300, 301
- Смоленск 64, 277
Успенский собор 64
«Богоматерь Одигитрия Смоленская», чудотворная икона (не сохранилась), 277
- Сольвычегодск 161
Благовещенский собор 304
«Богоматерь Федоровская», икона, 181
- музей
надвратная сень 253
- Спассо-Каменный монастырь, см. Вологодский край
- Стамбул, см. Константинополь
- Старая Ладога
церковь Св. Георгия
«Св. Евстафий», фреска, 201
«Св. Никола», фреска, 272
- Старая Рязань 320; см. также Рязань
- Стокгольм
Национальный музей
«Апостол Петр», «Неизвестная мученица», створки краснофонного триптиха, 94
«Деисусный чин, со св. Николаем и неизвестным святым», икона, 173, 175
- Судзаль 8, 10, 11, 12, 17, 20, 21, 24, 172
Александровский монастырь 21
«Богоматерь Одигитрия», копия константинопольской чудотворной иконы (не сохранилась), 277
- Покровский монастырь 159, 172, 268, 375
Ризположенский монастырь 21
собор Рождества Богородицы 18, 19, 24
вымостка «моромором красным разноличным» 18, 24
«златые врата» 19, 28, 36
росписи 24, 25, 28, 356
южные врата
«Св. Евстафий» 202
сцены деяний архангела Михаила 215
- церковь Успения 19
- США 12, 311
- Сямь, река, 136
монастырь «Илья святой» 136
- Тарагон (Испания)
собор
антепендиум со сценами жития и чудес св. Феклы 203
- Тарнога, Тарногский район (Вологодская область), 324, 332
- Тверская епархия 22
- Тверь 15, 23, 51, 63, 64, 84, 94, 170, 257, 258, 263, 264, 356, 357, 359
монастырь Свв. Феодора Тирона и Феодора Стратилата 94
церковь Св. Феодора 94, 186, 357
- Отроч монастырь 23
Успенский собор 23
Спасский собор 23, 64, 357
придел Св. Образа 222
росписи 23
- Тверской музей
«Успение Богоматери», шитый сударь, см. Местонахождение неизвестно
- Телятниково, село в Заонжье, 137
- Терёбушки, погост в Новгородской земле, 299
- Тихвин
Введенская церковь 255, 313
- Торжок 19
- Торонто (Канада)
музей
«Богоматерь с младенцем на престоле», стеатитовая икона, 335
- Торопец 277
- Трапезунт (Турция)
собор Св. Софии
«Вознесение Ильи», фреска, 246
- Троице-Сергиев монастырь 102, 136, 177, 254, 256, 262, 263, 286, 287, 304
ризница
потир, вклад Дмитрия Ивановича Годунова, 102
- Троицкий собор 155
- Троицкое, село в Архангельской области, 161
- Тунис
Музей Бардо
мраморное блюдо с «Вознесением Ильи» из Сбейтлы 247
- Набель
Музей Сиди Марси
«Нереида», мозаика пола крипты, 68
- Тузов 237
- Тутаев, см. Романов-Борисоглебск
- Угличское княжество 22

- Уйма, село близ Холмогор, 298, 300
 Ухтома, река, 50, 306
 Ферапонтов монастырь 136
 собор Рождества Богородицы 331
 «Богоматерь с младенцем на престоле», фреска апсиды, 338
 Финляндия
 монастырь Ууси Валамо (Новый Валаам)
 «Богоматерь Конеvская» («Голубицкая»), чудотворная икона, 155, 156
 Хальберштадт (Германия)
 собор
 «Богоматерь с шитым изображением Троицы», 281, 282
 Харьков
 музей
 Каменнородская гривна с перегородчатой эмалью (погибла во время Второй мировой войны) 320
 Хахули (Турция)
 храм
 «Вознесение Ильи», фреска, 246, 248
 Херсонес, см. Корсунь
 Холм 237
 Холмогоры 253, 300, 304
 Хоны (Малая Азия) 215
 храм Архангела Михаила 213
 Хотьково
 Покровский монастырь 121
 Хумор (Румыния)
 храм
 «Нерукотворный Образ», фреска, 307
 Царское село
 собор Богоматери Федоровской 181
 Царьград, см. Константинополь
 Чернигов 88, 102
 музей 203
 Спаский собор
 «Св. Фекла», фреска, 203
 церковь Пророка Ильи 244—245
 Чухченема (Чухчерыма, Чюхчелема), село на Двине, 10, 80, 84, 131, 132, 167, 253—254, 256, 257, 263, 300
 церковь Пророка Ильи, Ильинский монастырь 253
 церковь Св. Николы, Никольский монастырь 253
 церковь Св. Стефана Первоученика 254
 Шамбери (Франция)
 собор, ризница
 «Богоматерь с младенцем на престоле, с апостолами Петром и Павлом, праздниками и святыми», костяной рельеф, 336, 338
 Шартр (Франция)
 собор
 скульптура 329—331
 Шейерн, аббатство (Бавария), 330
 Шексна («Шохьстна»), река, 136
 монастырь «Юрич святой в Раменейце» 136
 Никольский монастырь 136
 Шенкурск, Шенжурье 136, 161
 Эдесса 35, 219, 220, 221, 222
 Экуи (Франция)
 коллегium при соборе Богоматери
 «Св. Вероника», статуя, 307—308, 309
 Эхтериах 317
 Эчмиадзин (Армения)
 собор
 «Св. Фекла, слушающая апостола Павла», рельеф, 203
 Южная Русь 8, 22, 42
 Юрьев-Польский 17
 Михайло-Архангельский монастырь 21—22
 собор Св. Георгия 18
 фасадная скульптура 353
 «Архангел Михаил», рельеф, 213, 215
 «Нерукотворный Образ», рельеф, 223
 «Свв. Борис и Глеб», рельеф, 320
 Ярославль 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 19, 20, 24, 36, 50, 64, 125, 159, 182, 216, 295, 299, 355, 356
 Спасо-Преображенский монастырь 18, 21, 193, 212, 355, 356
 Спасо-Пробойнская церковь 159, 327
 «Спас Нерукотворный», храмовая икона, 159
 Толгский монастырь близ Ярославля 22, 33, 35, 95, 192, 193, 200, 211, 225, 228, 292, 294
 Введенский собор 193, 225
 Крестовоздвиженская церковь 191, 193
 Успенский собор 18, 64, 193, 340, 355, 357
 церковь Михаила Архангела 33, 35, 212, 215
 «Богоматерь», икона, вклад княгини Анны (не сохранилась), 35
 церковь Рождества Богородицы 171
 церковь Св. Николы Мокрого 270
 церковь Св. Параскевы Пятницы на Вespолье 125
 Ярославский музей-заповедник 5
 Ярославский филиал ЦГРМ 212, 225
 Ярославский художественный музей 5, 172
 «Богоматерь, Одигитрия», икона из церкви Рождества Богородицы, 171—172, 171
 «Богоматерь Умиление Толгская» («Толгская Вторая»), икона (кат. № 8), 10, 11, 33, 35, 36, 42, 45, 47, 50, 159, 164, 179, 184, 191, 192, 193, 198, 200, 206, 225—229, 241, 260, 293, 294, 295, Табл. 16
 «Воскресение — Сопоставление по ад», икона из Спасо-Пробойнской церкви, 327, 327
 Дискусный чин, иконы из церкви Св. Параскевы Пятницы на Вespолье, 125
 «Илья Пророк в пустыне», икона, 125
 «Св. Никола, с житием», икона Семена Спиридонова Колмогорца, 300
 «Спас Вседержитель», моленная икона ярославских князей, 10, 30
 Ярославская область 253
 Ярославское княжество 22

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ

Афины

- Национальная библиотека
- Евангелие, cod. 68, 365
- Евангелие, cod. 133, 365
- Евангелие, cod. 2465, 365

Афон

- Лавра Св. Афанасия
- Евангелие апракос из скевофилакиона, 255, 365
- Евангелие, cod. A-92, 365
- Литургический свиток, № 2, 268
- монастырь Ватопед
- Октатевх, cod. 602/515, 197
- монастырь Дионисиу
- Евангелие, cod. 13, 365
- Евангелие апракос, cod. 587 m, 210, 255, 365
- Псалтирь, cod. 65, 231, 231-232
- монастырь Есфигмен
- Менологий, cod. 14, 201
- монастырь Ивирон
- Евангелие апракос, cod. 1, 365
- Евангелие, cod. 5, 281
- монастырь Пантократора
- Псалтирь, cod. Pantocrator 61, 201, 239-240
- монастырь Св. Пантелеймона
- Томидии Григория Назизиана, cod. 6, 246
- Евангелие апракос, cod. 2, 365

Балтимор

- Музей Уолтерс
- Евангелие, cod. W 531, 228

Берлин

- Гравюрный кабинет
- Псалтирь, cod. Hamilton 78 A 9, 201, 276

Брешия

- Библиотека Квериниана
- Евангелие, cod. mbr. 2, 315, 317

Ватикан

- библиотека
- Библия патрикия Льва, cod. Reg. Gr. I B, 246
- Евангелие апракос, cod. gr. 1156, 365
- Книга Пророков, cod. Chigi R. VIII. 54, 115
- Книга Царств, cod. gr. 333, 246
- Лествица Иоанна Лествичника, cod. Ross. gr. 351, 220, 224
- Псалтирь Барберини, cod. Barb. gr. 372, 201, 240, 246, 282
- Христианская топография Козьмы Индикоплова, cod. gr. 699, 246

Вена

- Национальная библиотека
- Евангелие, cod. theol. gr. 300, 372

Венеция

- Библиотека Марциана
- Псалтирь, cod. gr. 17, 353
- Музей Коррер
- Бревиарий из Спалато 1291 г. 302
- Сан Джорджо деи Греци
- Евангелие апракос, cod. 2, 365

Дижон (Франция)

- библиотека
- Комментарии св. Иеронима на книгу Исаян, Ms. 129, 187, 189

Ереван

- Матенадаран

Эчмиадзинское Евангелие, оклад, 337

Загреб (Хорватия)

- Библиотека Хорватской Академии наук и искусств
- Апостол дьяка Николитца, cod. III a 44, 354
- Болгарское Евангелие 1273 г., инв. III A 20, 252
- Евангелие писца дьяка Дабжижива, cod. III b 18, 354

Киев

- Институт рукописей Национальной библиотеки Украины
- им. В.И. Вернадского
- Никоимидийское Евангелие, инв. ДА 25 Л, 190, 190
- Евангелие апракос («Орианское Евангелие»)**, инв. ДА 555 п (кат. № 31), 24, 122, 123, 124, 125, 126, 170, 178, 366–375, 368–371, 373–375. Табл. 63 а, б

Краков

- Библиотека Чарторыйских
- Лавришевское Евангелие, cod. 2097 IV ruski, 215, 216, 354, 375

Ламбах

- библиотека
- Ламбахский Ритуал, cod. lat. 73, 317

Льон

- Муниципальная библиотека
- Библия латинская, около 1200 г., 227, 227

Лондон

- Британский музей
- Евангелие митрополита Иакова Серрского, cod. Add. 39636, 143, 354
- Менологий, cod. Add. 11870, 201
- Псалтирь 1066 г., cod. Add. 19352, 183, 201, 240, 246
- дворец Ламбет, коллекция
- Английская Библия XII в., ms. 3, 282

Мадрид

- Национальная библиотека
- Сакраментарий, cod. 52, 192, 194-195

Москва

- Гос. Исторический музей
- Апостол Толковый, Син. 7, 30, 33
- Мстиславово Евангелие, Син. 1203, 364
- Галицкое Евангелие 1144 г., Син. 404, 252
- Евангелие, Муз. 3651, 130
- Евангелие, Хлуд. 30, 109, 116, 123, 126, 138, 286
- Евангелие Андроникова монастыря, Епарх. 436, 105
- Евангелие учительное Константина, пресвитера Болгарского, Син. 262, 30, 320, 353
- Изборник Святослава, Син. 1943/Син. 31 д, 356
- Лобковский Пролог, Хлуд. 187, 222, 223, 224, 307
- Псалтирь Марины, Син. 235, 358
- Псалтирь новгородская (Симоновская), Хлуд. 3, 146, 153, 177, 250, 255, 331, 353, 354, 356, 358
- Псалтирь Томича, Муз. 2752, 183, 285, 365
- Слово Ипполита о Христе и Антихристе, Чуд. 12, 30, 320, 353
- Хлудовская Псалтирь, гр. 129 д, 201, 201, 208, 239–240, 245, 246
- Научная библиотека МГУ, Отдел рукописей
- Евангелие, 2 Ag 80, 30, 33
- Оружейная палата Московского Кремля
- Евангелие Успенского собора (Морозовское), 175, 364
- РГАДА
- Жалованная грамота князя Олега Рязанского, ф. 281, № 9821, 90
- Российская государственная библиотека
- Евангелие, Увар. 293-F, 358

- Евангелие Симеона Гордого, ф. 304, Троицк., III, № 1/М. 8653, 109, 109—110, 112, 114, 120, 128, 358
- Евангелие Федора Кошки, ф. 304, III, № 4/М. 8654, 175
- Евангелие Хитрово, ф. 304, Троицк. III, № 3/М. 8657, 175, 364
- Миinea служебная на февраль, собр. Удольского, № 868, 212
- Симоновское Евангелие, Рум. 105, 372
- Троицкий Кондакарь, ф. 304, Троицк., № 23, 30, 33
- Хроника Георгия Амартола, ф. 173, Фунд., № 100, 47, 51, 84, 177, 256, 257, 356, 357
- Мюнхен**
- Гос. библиотека Баварии
- Евангельские чтения императора Генриха II, cod. lat. 4452, 314, 317
- Книга проповедей св. Августина на Евангелие от Иоанна, из Обертаиха, cod. lat. 9540, 317
- Миниатюра с изображением Богоматери, ветхозаветных праматерей и святых жен, из монастыря Шейерн, cod. Cl. 17401, 328, 330
- Толкование св. Августина на Книгу Бытия, из Зальцбургга, cod. lat. 15812, 317
- Нью-Йорк**
- Библиотека Пирпонта Моргана
- Евангелие апракос, cod. М 639, 365
- Пергаменный свиток конца XIV — начала XV в. со сценами истории Св. Образа, 224, 307
- Оксфорд (Англия)**
- Бодлейанская библиотека
- Евангелие, Cottonwell 16, 35, 353, 355
- Типикон монастыря Богоматери Истинной Надежды в Константинополе, 231
- колледж Christ Church
- Евангелие, cod. gr. 24, 294
- колледж Магдалины
- Комментарии св. Иоанна Златоуста на Книгу Бытия, cod. 3, 329, 329
- Париж**
- Национальная библиотека
- Гомилли св. Григория Назианзина, cod. gr. 510, 244, 246
- Евангелие греческое, Coislin 54, около 1290 г., 197
- Евангелие Лотаря, cod. lat. 266, 194, 197
- Евангелие св. Люписена, cod. lat. 9384, оклад, 337
- Кодекс Гиллократа, cod. gr. 2144, 196, 197
- Псалтирь, gr. 20, 201, 239
- Sacra Parallela, cod. gr. 923, 247
- Свиток Exultet 1136 г., Nouv. acq. lat. 710, из Сан-Пьетро ин Фонди, 193, 195
- Суассонское Евангелие Св. Медарда, lat. 8850, 197
- Теологические сочинения Иоанна Кантакузина, cod. gr. 1242, 285
- Патмос, монастырь Св. Иоанна Богослова
- Евангелие апракос, cod. 70, 365
- Рим**
- базилика Сан Паоло fuori ле Муре
- Библия Карла Лысого 197
- Санкт-Петербург**
- Библиотека Академии наук
- Евангелие апракос («Сийское Евангелие»), Археогр. комиссия, № 189 (кат. № 30), 104—108, 104, 105, 120, 123, 128, 131, 137, 165, 170, 173, 178, 313, 358, 359—366, 361—362. Табл. 62; см. также: Санкт-**
- Петербург, Гос. Русский музей, «Поклонение волхвов», миниатюра**
- Институт русской литературы (Пушкинский дом)
- Древлехранимые иконы В.И. Малышева
- Евангелие из Коврова, инв. Р. IV. Оп. 25. № 30, 353, 355
- Гос. Русский музей
- «Поклонение волхвов», миниатюра из Сийского Евангелия, 102-103, 104-108, 359, 360, 363, 364. Табл. 61; см. также: Санкт-Петербург, Библиотека Академии наук, Евангелие апракос («Сийское Евангелие»)**
- Российская национальная библиотека, Отдел рукописей
- Карахиссарское Евангелие, греч. 105, 301
- Киевская Псалтирь 1397 г., ОЛДП, Ф. 6, 176, 356
- Матигорский Паремейник 1271 г., Q. n. I 13, 136, 208, 372
- Миinea служебная на февраль, Q. n. I. 57, 212
- Новый Завет, греч. 101, 197
- Октоих, Соф. 124, 136-137
- Остромирово Евангелие, Ф. n. I 5, 364
- Пантелеймоново Евангелие, Соф. I. 34-35
- Переяславское Евангелие, Ф. n. I. 21, 105
- Псалтирь, греч. 265, 239
- Псалтирь, Ф. n. I. 2, 315, 358
- Рязанская Кормча 1384 г., Ф. n. II. 1, 252
- Слова св. Григория Двоеслова, Погод. 70, 202
- Торжественник, Ф. n. I. 46, 300
- Трапезундское Евангелие, греч. 21, 365
- Синай, монастырь Св. Екатерины**
- Гомилли св. Григория Назианзина, cod. gr. 339, 255
- Евангелие, cod. 208, 291
- Псалтирь, cod. gr. 61, 231
- Христианская топография Козьмы Индикоплова, cod. gr. 1186, 246, 248, 249
- Смирна**
- Библиотека Евангелической школы
- Христианская топография Козьмы Индикоплова (рукопись погибла в 1922 г.), 194
- Солье (Франция)**
- мзрия
- оклад Миссала Карла Великого (оклад Сент Андош), 337
- Тбилиси**
- Институт рукописей им. Кекелидзе
- Гелатское Евангелие, Q 908, 189
- Флоренция**
- Библиотека Лауренциана
- Supplicationes vanae, cod. Plut. XXV.3, 195, 197
- Чивинцале**
- Национальный археологический музей
- Молитвенник Гертруды, cod. CXX XVI, 356
- Шантильи (Франция)**
- Музей Коуде
- Псалтирь королевы Ингеборг, № 1695, 281, 282
- Ярославль**
- Ярославский музей-заповедник
- Евангелие апракос («Федоровское Евангелие»), инв. 15718 (кат. № 29), 65, 78, 79, 80, 81, 92, 94, 120, 131, 164, 170, 176, 178, 241, 242, 250, 251, 269, 340—358, 342—352, 354—356. Табл. 59—60**
- Опись ярославского Успенского собора 1803 г., инв. 155448, 357
- Служебник, инв. 15472, 356-357
- Спасское Евангелие, инв. 15690, 32, 33, 171, 366, 372

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ВВЕДЕНИЕ	
Круг произведений. Хронологические и географические рамки. Историография и проблематика	6
ГЛАВА I	
Возрождение художественной традиции во второй половине XIII века	
Иконопись Ростова (<i>кат. №№ 1–8</i>)	17
Исторические обстоятельства. Северо-Восточная Русь в XIII веке	17
Наследие. Живопись предмонгольского периода	24
Типология и иконография сохранившихся памятников	33
Стиль и образ. Вопрос об иконописных мастерских	42
ГЛАВА 2	
Живопись первой половины — середины XIV века. Местные основы и «новая встреча с Византией»	62
Первая треть XIV века. Обновление художественного языка. «Монументальный стиль» (<i>кат. №№ 9–16, 29</i>)	64
1330-е годы — середина XIV века. Местная традиция и русские варианты палеологовского стиля (<i>кат. №№ 17–20, 30–31</i>)	96
ГЛАВА 3	
Северные провинции Ростовской епархии в первой половине — середине XIV века.	
Иконы Вологодского края и Двины. Истоки искусства русского Севера (<i>кат. №№ 22–28</i>)	132
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
О преемственности художественного развития Северо-Восточной Руси в XIII–XIV веках	163
КАТАЛОГ	169
Предисловие к каталогу	170
<i>Кат. № 1. Богоматерь Умиление Федоровская; Неизвестная мученица.</i> Двусторонняя икона. Последняя треть XIII в. (около 1272–1276 гг.). Кострома, Богоявленский кафедральный собор	179
<i>Кат. № 2. Богоматерь Умиление (Страстная).</i> Вторая половина XIII в. Из Дмитриевского монастыря в Кашине. Калынинский краеведческий музей	187
<i>Кат. № 3. Богоматерь Умиление на престоле («Толгская Первая»).</i> Конец XIII в. Из Толгского монастыря. ГТГ	191
<i>Кат. № 4. Св. Евстафий Плакида и мученица Фекла.</i> (оборотная сторона двусторонней иконы). Вторая половина — конец XIII в. Из церкви Иоанна Богослова на Ишне. Гос. музей-заповедник «Ростовский кремль»	199
<i>Кат. № 5. Собор архангелов Михаила и Гавриила.</i> Около 1272 или 1276 г. (?). Из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге. ГРМ	206
<i>Приложение. А.А. Турилова. О времени основания Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге</i>	211
<i>Кат. № 6. Архангел Михаил.</i> Около 1300 г. Из церкви Архангела Михаила в Ярославле. ГТГ	212
<i>Кат. № 7. Спас Нерукотворный.</i> Конец XIII — начало XIV в. Из церкви Введения в Ростове. ГТГ	218
<i>Кат. № 8. Богоматерь Умиление Толгская («Толгская Вторая»).</i>	

	Конец XIII — начало XIV в. (до 1314 г.). Из Толгского монастыря. Ярославский художественный музей	225
<i>Кат. № 9</i>	Богоматерь с младенцем и митрополитом Максимом («Богоматерь Максимовская»). Около 1299—1305 гг. Из Успенского собора во Владимире. Владимиро-Суздальский музей	230
<i>Кат. № 10</i>	Спас Первая треть XIV в. Музей-заповедник «Московский Кремль», Успенский собор	238
<i>Кат. № 11</i>	Вознесение пророка Ильи. Конец XIII — первая треть XIV в. Москва, собрание В. А. Логвиненко	243
	<i>Приложение 1. А. А. Турилов.</i> Заключение о палеографической датировке иконы «Вознесение пророка Ильи»	251
	<i>Приложение 2. М. М. Наумова.</i> Исследование красочного слоя иконы «Огненное восхождение Ильи Пророка»	252
<i>Кат. № 12</i>	Сошествие во ад. Первая треть XIV в. Из села Чухченема на Северной Двине. ГТГ	253
	<i>Приложение М. Г. Гальченко.</i> Палеографическая экспертиза надписей на иконе «Воскресение — Сошествие во ад»	258
<i>Кат. № 13</i>	Богоматерь Умиление Подкубенская. Первая треть XIV в. Из Воскресенской церкви близ села Кубенское на Кубенском озере. Вологодский музей	259
<i>Кат. № 14</i>	Спас Вседержитель, Апостол Петр, Илья Пророк, Св. Никола Чудотворец «Чин» икон с иконостасного темплона. Первая треть — первая половина XIV в. Из церкви Ильи Пророка погоста Вазенцы на реке Онеге. Гос. Эрмитаж	265
<i>Кат. № 15</i>	Св. Никола Чудотворец. Конец XIII — первая половина XIV в. Из церкви Св. Николая Мокрого (Никола-Набережной) в Муроме. Муромский музей	270
<i>Кат. № 16</i>	Богоматерь Одигитрия. Конец XIII — первая треть XIV в. Рязанский музей-заповедник	275
<i>Кат. № 17</i>	Троица Ветхозаветная (Гостеприимство Авраама) Вторая четверть XIV в. (под записью 1700 г., с частичными раскрытиями). Музей-заповедник «Московский Кремль», Успенский собор	279
<i>Кат. № 18</i>	Спас («Спас Ярое око»). Середина — третья четверть XIV в. Музей-заповедник «Московский Кремль», Успенский собор	288
<i>Кат. № 19</i>	Богоматерь Умиление («Толгская Третья»). Первая половина — середина XIV в. Из Толгского монастыря. ГРМ	292
<i>Кат. № 20</i>	Св. Никола Чудотворец, с житием. Середина — третья четверть XIV в. Москва, собрание В. А. Логвиненко	295
<i>Кат. № 21</i>	Спас Нерукотворный; Христос во гробе Двуручная икона. Первая половина XIV в. Из Введенской церкви деревни Кузьмино на Княжострове. Архангельский музей	301
<i>Кат. № 22</i>	Спас Нерукотворный. Середина — третья четверть (вторая половина?) XIV в. Из Никольской церкви села Новое (Новленское) на реке Ухтоме. ГТГ	306
<i>Кат. № 23</i>	Введение во храм. Середина — вторая половина XIV в. Из Троицкой церкви погоста Кривое на Северной Двине. ГРМ	311
<i>Кат. № 24</i>	Св. Борис и Глеб. Середина — третья четверть XIV в. Из Архангельской области. Москва, частное собрание	319
<i>Кат. № 25</i>	Архангел Михаил, Архангел Гавриил. Из деисусного чина. Середина — третья четверть XIV в. Частное собрание за рубежом	322
<i>Кат. № 26</i>	Сошествие во ад. Вторая четверть — середина XIV в. Из селения Пёлтасы на реке Кокшеньге. Москва, собрание В. А. Логвиненко	324
<i>Кат. № 27</i>	Сошествие во ад. XIV в. (вторая половина — конец?). Из селения Пёлтасы на реке Кокшеньге. Местонахождение неизвестно	332
<i>Кат. № 28</i>	Богоматерь с младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николаем и Климентом. XIV в. (вторая половина — конец?). Из церкви Архангела Гавриила в Вологде. Вологодский музей	335

<i>Кат. № 29</i>	Евангелие апракос («Федоровское Евангелие») . Первая четверть XIV в. (1320-е годы?). Из Успенского собора в Ярославле. Ярославский музей-заповедник, инв. 15718.	340
	<i>Приложение А.А. Турилов</i> . О рукописи Федоровского Евангелия	357
<i>Кат. № 30</i>	Евангелие апракос («Сийское Евангелие») . 1340 г. БАН, Археогр. комиссия, № 189 (рукопись); ГРМ, инв. Др. гр. 8 (миниатюра «Поклонение волхвов»).	359
<i>Кат. № 31</i>	Евангелие апракос («Оршанское Евангелие») . Рукопись: вторая половина XIII в. Миниатюры: вторая четверть XIV в. Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского, Институт рукописей, инв. ДА 555 п.	366
SUMMARY		377
ЛИТЕРАТУРА		381
АЛЬБОМ		411
УКАЗАТЕЛИ		
	Именной указатель	477
	Предметно-географический указатель	488
	Указатель рукописей	507

Энгелина Сергеевна Смирнова

**Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир,
Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край,
Двина. Середина XIII — середина XIV века**

Редактор А. С. Преображенский
Дизайн, цветоделение О. Федянина

Верстка Н. Завойрова
Корректор М. Г. Джавадян

Изд. лиц. ИД № 03851 от 25.01.01

Подписано в печать 25.12.03

Формат 60 × 90 1/8. Бумага мелованная

Гарнитура Литературная. Печать офсетная

Печ. л. 32. Тираж 2000 экз.

Издательство «Северный паломник»

127018 г. Москва, 3-й пр-д Марьиной рощи, д. 40, стр. 1, комн. 6, оф. 312

Тел./факс (095) 289 95-97, 289 60-24

Информацию о деятельности издательства можно найти на сайте:

www.pilgrim.ru

E-mail: info@pilgrim.ru

Отпечатано в типографии «АМА-ПРЕСС»

www.ama-press.ru

ISBN 594431125-8



9 785944 311252

Книжный магазин
ИМАЖ-АРТ
МОСКВА
5-94431=125=8 (832) (2-2) 0810

Смирнова. Иконы Северо-Восто-



1455397

495.00

