

ЛОКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

Общая схема исторического развития русского иконописания в целом является понятной и согласованной с особенностями культуры каждой эпохи. Созданию этой схемы предшествовало изучение материала, а также общих исторических закономерностей, одной из которых была прочная связь древнерусского искусства с византийским. Именно она порой становилась предметом особого внимания, причем на различных хронологических этапах и в разных аспектах¹. Вопросы генезиса, несомненно, весьма существенны, поскольку речь идет о наследовании большой художественной традиции, эллинистической в своей основе, принесенной из Византии уже в эпоху Крещения Руси. Ей и суждено было предопределить характер древнерусского сакрального искусства². Зародившись на киевской почве, оно затем проникло вместе с христианством во все пределы Русской земли, и даже на отдаленные территории, где положило начало местным традициям. Определенный результат его эволюции можно видеть в первой половине XIII в.³ Период становления национальных европейских культур оказывается почти синхронным монголо-татарскому нашествию на Русь, и новые явления в русской иконописи прослеживаются преимущественно уже в XIV в., в значительной мере под воздействием византийского искусства эпохи Палеологов⁴. В радикально изменившихся условиях происходит и становление украинского искусства⁵. По мере ослабления связей с Византией, главным образом в результате захвата в 1204 г. Константинополя крестоносцами и возникновения Латинской империи на Востоке, русские местные художественные центры вынуждены искать свои пути развития, опираясь на прежние достижения. В этих условиях копирование ранних образцов приводит к возникновению нового стиля, подобно тому, как это происходило на Западе уже в XI в.⁶

История русской иконописи на различных этапах ее изучения неодинаково представляла классификацию произведений по областным группам. Не всегда правильной оказывалась датировка икон, особенно отмеченных архаизирующими особенностями стиля. Ошибки были, впрочем, вполне естественны, при отсутствии широкого сравнительного материала, содержащего «эталонные» образцы. Хронологическая шкала датировок, в сущности, окончательно не отредактирована и на сегодняшний день, и, соответственно, остается простор для различных версий в оценке вполне конкретных исторических фактов. Тем более, должны были отличаться друг от друга представления как о путях развития русского иконописания, так и о природе особенностей самих икон, притом вполне хрестоматийного ряда. Стоит хотя бы соотнести, скажем, характеристики, принадлежащие П. П. Муратову, А. И. Некрасову, В. И. Антоновой и

¹ Lazarev V. N. La méthode de collaboration des maitres byzantines et russes // *Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire*. Copenhagen, 1956. T. XVII. P. 75–90 (Лазарев В. Н. О методе сотрудничества византийских и русских мастеров // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 140–149); Лазарев В. Н. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий // *Византийский временник*. М.; Л., 1960. Т. XVII. С. 100–104; Lazarev V. Byzanz und die altrussische Kunst // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. Wien, 1972. Bd. 21 (Festschrift für O. Demus zum 70. Geburtstag). S. 179–188; Lazarev V. N. Verbreitung der byzantinischen Vorlagen und die altrussische Kunst // *Actes du XXII-e Congrès International d'Histoire de L'art*. Budapest, 1969. Budapest, 1972. T. I. S. 111–117; Лазарев В. Н. Византия и древнерусское искусство // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 211–221; Лазарев В. Н. Распространение византийских образцов и древнерусское искусство // Там же. С. 222–226.

² Пуцко В. Г. Византийські шляхи давньоруського мистецтва // *Археологія*. 1991. № 2. С. 26–41.

³ Пуцко В. Г. Сакральное искусство Руси перед монголо-татарским нашествием: результаты и перспективы развития // *Проблемы славяноведения*. Брянск, 2005. Вып. 7. С. 3–10.

⁴ Пуцко В. Г. Новые направления в русском искусстве XIV века // *Russia Mediaevalis*. München, 1979. T. IV. С. 35–70.

⁵ Пуцко В. Доба утворення українського мистецтва // *Ант*. 2006. С. 36–41. № 16–18.

⁶ Swarzenski H. The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century // *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art / Acts of the twentieth international congress of the history of art*. Princeton, 1963. Vol. I. P. 7–18. Pl. I–VII.

Н. Е. Мневой, В. Н. Лазареву, Г. И. Вздорнову⁷. Во всех этих случаях речь может идти прежде всего об определенной позиции исследователя, являющейся следствием системного изучения материала.

Г. И. Вздорнову принадлежит весьма емкая характеристика интересующего нас процесса: «Интенсивные художественные связи, которые осуществлялись между Киевом и Новгородом, Новгородом и Псковом, Киевом и Владимиром, Ростовом и Киевом, а также между русскими городами и Византией, неизбежно нивелировали процесс развития искусства, совершавшийся в отдельных городах. Они придавали ему общие черты, которые заслоняли проявления местного стиля. Дробление больших государственных территорий на уделы, начавшееся в XII в., способствовало развитию местных особенностей в искусстве того или иного княжества, и в ряде случаев оно даже привело к зарождению самостоятельных школ. В Новгороде, Ростове и Владимире уже в XII в. стали складываться художественные традиции, стоявшие по отношению к традициям Киева и Византии несколько особняком. Вторжение монголо-татар и длительная изоляция Руси от Византии, а также усилившаяся разобщенность русских городов между собой с небывалой силой подтолкнули рост областных тенденций в искусстве. Именно в XIII в. произошла кристаллизация новгородской и ростовской школ живописи, а несколько позже, уже в XIV в., — тверской, псковской, московской и вологодской»⁸. Объяснение происшедших изменений вполне логичное, но, к сожалению, для его обоснования оказывается возможным привлечь немного произведений, в особенности несомненно обнаруживающих местное происхождение. Последнее ведь далеко не всегда оказывается идентичным бытованию икон, легко перемещаемых в пространстве. Они, безусловно, становятся фактором местной духовной культуры, но вряд ли могут характеризовать центр, где оказались по каким-то причинам.

В отличие от Италии и Далмации, где происхождение икон может определяться архивными документами, в России существуют лишь описи монастырей с XVI в., дающие иногда представление о прежнем местонахождении некоторых сохранившихся икон. В целом это небольшое подспорье, хотя им никак не следует пренебрегать, как и иными письменными источниками.

В. Н. Лазарев утверждал: «Большим завоеванием нашей науки о древнерусском искусстве является уточнение понятия отдельных школ. Новгородская, псковская и московская школы приобрели теперь настолько четкие очертания, что уже не представляет особого труда опознавать их произведения. Начинают вырисовываться контуры и таких школ, как нижегородская и вологодская. Немало сделано для научной характеристики так называемых “северных писем”»⁹. Напротив, исследователь решительно отвергает правомерность определения «Ростово-суздальская школа живописи» для продукции многочисленных мастерских Северо-Восточной Руси, замечая, что на выставке 1967 г. в Третьяковской галерее «никакого цельного впечатления об определенной школе, обладающей своим индивидуальным лицом, не получилось»¹⁰. По мнению ученого, «такой всеобъемлющей школы фактически не существовало, а существовали отдельные небольшие школы, связанные с наиболее крупными городами ростово-суздальской земли»¹¹. Их продукция в хронологических границах середины XII — середины XIV в. недавно стала предметом изучения¹². Действительно, она воспринимается как результат деятельности различных, большей частью не связанных друг с другом мастерских, и среди выполненных

⁷ См.: Муратов П. Русская живопись до середины 17-го века // Грабарь И. История русского искусства. М., 1914. Т. VI; Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937; Антонова В. И., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. М., 1963. Т. I—II; Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983; Вздорнов Г. И. Живопись // Очерки русской культуры XIII—XV веков. М., 1970. Ч. 2: Духовная культура.

⁸ Вздорнов Г. И. Живопись. С. 255.

⁹ Лазарев В. Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. С. 308.

¹⁰ Там же. С. 308—309.

¹¹ Там же. С. 309.

¹² Смирнова Э. С. Иконы Северо-Восточной Руси: Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII — середина XIV века. М., 2004.

в них икон явно выделяются своим высоким художественным уровнем исторически локализуемые Ярославем. Это самые элитарные произведения русского иконописания своей эпохи, наряду с происходящими из Новгорода, давно получившими широкую известность. Локализация отмеченных икон Ростовом принципиально не исключена, но фактически не доказана¹³.

Поскольку русские иконы ведут свое происхождение от византийских и в сущности представляют их воспроизведения, хотя и с радикальным переосмыслением образцов, важно было выяснить судьбу греческих оригиналов на Руси, и такая работа теперь существует¹⁴. Однако далеко не всегда удается представить рядом с сохранившимся оригиналом его разновременные списки, как это сделано по отношению к иконе Богоматери Владимирской¹⁵. Невосполнимой оказывается утрата икон XI—XV в., исторически связанных с Киевом, Черниговом, Переяславом, Галичем, Смоленском, Полоцком. Таким образом, сохранившиеся представляют лишь часть иконописных локальных традиций, преимущественно Северо-Западной и Северо-Восточной Руси. Именно о них и может идти речь.

Наиболее сохранившимися, известными и изученными являются новгородские иконы, которым посвящены основательные исследования¹⁶. Совершенно закономерным оказывается византизирующий характер ранних произведений, которые В. Н. Лазарев определял как грекофильские; во второй половине XIII в. появляются иконы с ярко выраженными народными чертами¹⁷. О том, что в конце XIII в. успешно адаптируются как византийские, так и западные иконографические и стилистические элементы, свидетельствует икона с изображением св. Николы (с Деисусом и избранными святыми на полях), выполненная Алексеем Петровым в 1294 г. для Липецкого монастыря¹⁸. Фольклоризация византийского наследия в новгородском иконописании XIII—XIV в., казалось бы, затронула все его направления. В этом контексте поэтому резко выделяются выполненные около 1341 г. мастерами палеологовского времени иконы праздничного иконостаса Софийского собора в Новгороде¹⁹. Впрочем, стиль, сложившийся в местной элитарной среде, в руках отдельных мастеров быстро подвергся примитивизации, в соответствии с коренной локальной традицией, приверженность к которой отличала большую часть произведений. Им свойственны декоративная красочность и впечатляющая яркость формы. Иконы архаического типа могут восходить к более ранним оригиналам либо, напротив, представлять адаптацию развитого образца. По этой причине оказывается неоднозначным восприятие иконы Николы Зарайского в житии, из погоста Озерёво, датируемой первой четвертью XIV в.²⁰ (Рис. 1). Линейно-композиционный ритм вместе с цветовой гаммой на первый взгляд обнаруживает позднероманские реминисценции. Не исключено, что в опосредствованной форме здесь проявились следы искусства греческих мастеров, обслуживавших крестоносцев²¹. Уже с XIII в. в практике новгородских мастеров встречаются краснофонные иконы, известные в более раннее время в Византии,

¹³ Там же. № 3, 6, 8.

¹⁴ См.: *Этингф О. Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М., 2005.

¹⁵ Богоматерь Владимирская: Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995.

¹⁶ *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода. М.; Л., 1947; *Лазарев В. Н.* Новгородская иконопись. М., 1969; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 48—67; *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976; *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982; *Гордиенко Э. А.* Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. СПб., 2001.

¹⁷ *Лазарев В. Н.* Ранние новгородские иконы // *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. С. 103—127.

¹⁸ *Смирнова Э. С.* Икона Николы 1294 года мастера Алексея Петрова // *Древнерусское искусство: Зарубежные связи.* М., 1975. С. 81—105.

¹⁹ Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. Каталог выставки. М., 1991. С. 218. № 27/1—3. См. также: *Филатов В. В.* Праздничный ряд Софии Новгородской. Древнейшая часть главного иконостаса Софийского собора. Л., 1974.

²⁰ *Лихачева Л. Д.* Икона «Никола в житии» из погоста Озерёво // *Сообщения Гос. Русского музея.* Л., 1974. Вып. X. С. 91—96; *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. С. 199—203, 300—314. № 13; Святой Николай Мирликийский в произведениях XII—XIX столетий из собрания Русского музея. СПб., 2006. С. 48—49. № 4.

²¹ Подробнее см.: *Пуцко В.* Крестоносцы и западные тенденции в искусстве Руси XII — начала XIV в. // *Actes du XV-e Congrès International d'études byzantines.* Athènes—1976. Athènes, 1981. Т. II. С. 964—965. Рис. 4—6.

причем регионом их распространения являются преимущественно северо-восточные новгородские провинции²². Усиление социального расслоения новгородского общества приводит к тому, что богатые бояре и купеческие объединения особое внимание уделяют иконам греческого мастерства, что находит отражение в стиле таких икон, как иконы с изображениями Благовещения (XIV в. из церкви Бориса и Глеба в Плотниках) и Покрова (около 1399 г. из Зверина монастыря), отражающие византизирующее направление²³. Этому способствовал приток в Новгород во второй половине XIV в. квалифицированных мастеров, в числе которых был и Феофан Грек. Их присутствие оказало воздействие на местную традицию, о чем свидетельствуют иконы позднего XIV в., такие как Отечество с избранными святыми и Сошествие во ад, из Тихвина²⁴. Особую группу образуют провинциальные иконы этого времени, отличающиеся упрощенностью стиля и преобладанием декоративно-плоскостного начала, с доминирующей графической линией.

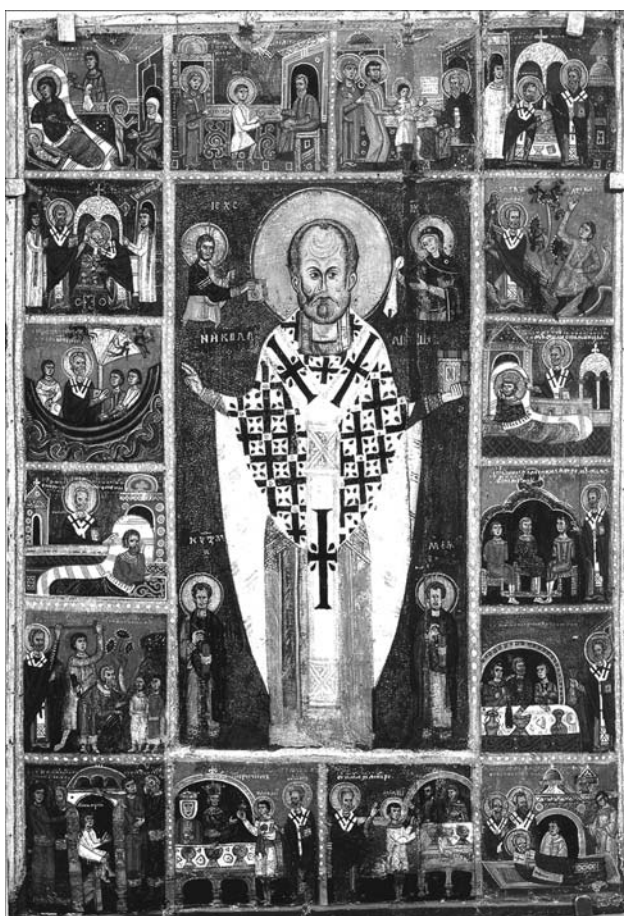


Рис. 1. Никола Зарайский в житии. Первая четверть XIV в. Из церкви погоста Озерво. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

Местное новгородское творчество представляет, главным образом, иконопись XV в., когда излюбленным типом становится единоличное изображение, обычно наиболее популярного святого. Таковы краснофонные иконы Чуда Георгия о змие, погрудно изображенного Ильи Пророка. Примечательна икона Власия и Спиридона с представленными на ней овцами, козами, коровами и кабанами; на иконах Флора и Лавра — лошади. Получают распространение иконы избранных святых, над которыми образ

²² Перцев Н. В. Древнерусские краснофонные иконы // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 83–90.

²³ Гордиенко Э. А. Новгородское «Благовещение» с Феодором Тироном // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. С. 215–222; Лазарев В. Н. О дате одной новгородской иконы // Новое в археологии. М., 1972. С. 247–253; Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. С. 215–219, 222–227, 326–328, 332–334. № 19, 21.

²⁴ Лазарев В. Н. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 101–112; Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. С. 234–238, 340–345. № 25, 26.

Богоматери Знамение²⁵. В середине XV в. на волне патриотических настроений разрабатывается иконографическая тема «Знамение от иконы Богородицы» (Битва новгородцев с суздальцами)²⁶. Окончательно оформляется новгородский извод иконографической схемы Покрова, трехчастной в своей основе, обычно с тремя ярусами изображений²⁷. Однако на рубеже XV—XVI в. в нее явно проникают элементы московской иконографии, результатом чего оказывается включение изображения стоящего на амвоне Романа Сладкопевца и иная группировка святых («горками»). Уникален «Деисусный чин и молящиеся новгородцы», 1467 г., из часовни Варлаама Хутынского, возможно воспроизводящий более раннюю композицию, схема которой соответствует итало-византийской иконе XIII в. в монастыре св. Екатерины на Синае²⁸ (Рис. 2). Присоединение Новгорода к Москве для локальных иконописных традиций конца XV в. имело неоднозначные последствия. В целом наблюдается обогащение иконографии и проникновение утвердившихся в Москве византийских классицирующих форм, особенно отличающих «Софийские таблетки».



Рис. 2. Деисусный чин и молящиеся новгородцы. 1467 г. Икона из часовни Варлаама Хутынского в Новгороде. Новгород, Историко-архитектурный музей-заповедник

Уместно здесь напомнить характеристику, принадлежащую В. Н. Лазареву: «Сравнивая новгородскую икону XV в. с современной ей московской, нетрудно заметить, что она менее аристократична,

²⁵ Смирнова Э. С. О местной традиции в новгородской живописи XV в. Иконы с избранными святыми и Богоматерью «Знамение» // Средневековое искусство: Русь. Грузия. М., 1978. С. 193–211.

²⁶ Анисимов А. И. Этюды о новгородской иконописи. II. Чудо от иконы Богородицы // София. 1914. № 5. С. 5–21; Порфиридов Н. Г. Два сюжета древнерусской живописи в их отношении к литературной основе // ТОДРА. М., Л., 1966. Т. XXII. С. 112–115.

²⁷ Гордиенко Э. А. «Покров» в новгородском изобразительном искусстве. (Источники образования типа) // Древний Новгород: история, искусство, археология. Новые исследования. М., 1983. С. 314–337.

²⁸ Анисимов А. И. Этюды о новгородской иконописи. I. Молящиеся новгородцы // София. 1914. № 3. С. 9–28; Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. С. 246–248, 440–441. № 28.

что в ней настойчиво проступают архаические черты, что в целом ей свойствен большой демократизм. Новгородцы отдают предпочтение приземистым фигурам, им нравятся лица ярко выраженного национального типа, с резкими, порой даже несколько грубоватыми чертами, во взгляде их святых часто есть что-то пронзительное. И в XV в. их излюбленным композиционным приемом остается рядоположение с намеренно широкими интервалами. Они избегают вводить в иконы сильное движение, предпочитая статические, разреженные композиции... Лучше всего новгородская икона опознается по ее звонкому колориту, в котором преобладает огненная киноварь. Палитра новгородского мастера состоит из чистых, беспримесных, особо интенсивных красок, даваемых в смелых противопоставлениях»²⁹. Весьма вероятно, что отмеченные качества и обеспечили успех этих произведений в северных новгородских провинциях, на что указывает ареал их распространения. Вместе с тем иконы не только завозили из Новгорода, но также выполняли на месте. Речь идет о «северных письмах», трактовка которых со временем претерпела заметную эволюцию³⁰. Так, более широко и предметно рассмотрено художественное наследие Обонежья, как в новгородское время, так и в XVI в.³¹ Выделена вологодская иконопись XIV—XV в. и изучена с учетом новгородского, ростовского и московского векторов ее развития³². В регионе Вологды фактически пересекаются различные локальные традиции и сочетаются разнообразные по происхождению произведения, начиная от элитарных столичных и кончая провинциальными примитивами³³. Примерно то же, с некоторыми отклонениями в сторону самобытного фольклоризированного творчества, наблюдается севернее, где тоже четко опознаются предметы художественного импорта из Новгорода и Москвы³⁴. Особо надо отметить проникновение на Север элитарных образцов, указывающее на связь с крупными художественными центрами³⁵. Все это подчеркивает общность культурного процесса, охватывавшего широкую территорию средневековой Руси³⁶.

Псковская иконописная традиция по сравнению с новгородской кажется более монолитной, без столь явного противопоставления элитарного и «низового» уровней³⁷. Вместе с тем здесь есть как стилистическое разнообразие, так и архаизм форм, особенно в ранних произведениях, относящихся ко второй половине XIII в. Наиболее наглядным примером может служить житийная икона Ильи Пророка из с. Выбуты³⁸ (Рис. 3). Истоки ее иконографии и стиля надо искать на Балканах³⁹. В трактовке образа и художественных приемах икон Богоматери Одигитрии, Успения много общего с романской живописью, скорее всего обязанного уже упомянутому греческому посредничеству, восходящему к эпохе крестовых походов. Таковы происхождение крупного золотого ассиста и крутлых, а также овальных стеклянных вставок оклада иконы Деисуса первой

²⁹ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 60–61.

³⁰ См.: Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967. С. 16–24 (История изучения «северных писем»); Реформатская М. А. Северные письма. М., 1968; Вздорнов Г. И. О северных письмах // Советское искусствознание. Вып. 80 / I. М., 1981. С. 44–69.

³¹ Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV–XVI веков. С. 25–92.

³² Вздорнов Г. И. Вологодские иконы XIV–XV веков // Сообщения Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей. М., 1975. Вып. 30. С. 125–153.

³³ Рыбаков А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995.

³⁴ Северные письма. Каталог. Архангельск, 1999.

³⁵ Пуцко В. Г. Элитарный иконописный образец в восприятии народных мастеров Русского Севера // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера (Мат-лы IV Международной науч. конф. «Рябининские чтения — 2003»). Петрозаводск, 2003. С. 409–411; Пуцко В. Г. Северная русская икона: фольклорное истолкование византийского образа // Русская культура на рубеже веков: Русское поселение как социокультурный феномен. Вологда, 2002. С. 56–71; Пуцко В. Г. Иконы Каргополя: фольклорная адаптация византийского художественного наследия // Христианство и Север. М., 2002. С. 73–78.

³⁶ Пуцко В. Г. Икона в истории культуры Русского Севера // Исследования по истории книжной и традиционной культуры Севера. Сыктывкар, 1997. С. 175–182.

³⁷ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 72–80; Овчинников А., Кишилов Н. Живопись древнего Пскова. XIII–XVI века. М., 1971; Псковская икона XIII–XVI веков / Сост. Родникова И. С. Л., 1991; Васильева О. А. Иконы Пскова. 2-е изд. М., 2006.

³⁸ Лифшиц Л. И. Заметки о стиле житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты близ Пскова первой половины — середины XIII в. // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 326–343; Реформатская М. А. Об особенностях композиционного построения житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII век. С. 344–355.

³⁹ См.: Мижовић П. Теофанија у сликарству Мораче // Зборник Светозара Радојчића. Београд, 1969. С. 179–196.

половины XIV в. из церкви Николы от Кожы в Пскове. Иконы XIV в. в одних случаях принадлежат к архаическому течению, в других — имеют противоречивые стилистические черты, порой сближаясь с искусством Новгорода. Высокого уровня творческой зрелости псковские мастера достигают на рубеже XIV—XV в., когда вырабатывается необычайно свободная манера письма, с резкими противопоставлениями темного и светлого, как бы контрастирующая с внешней неподвижностью фигур⁴⁰ (Рис. 4). В XV в. в значительной мере преобладают уже чисто иконописные приемы, но высветления четко отграничены от теней, как в полуфигурном Деисусном чине первой половины XV в. Устойчивость местных архаизирующих традиций не пресеклась и позже, о чем свидетельствуют псковские иконы рубежа XV—XVI в., и только присоединение Пскова к Москве в 1510 г. стимулировало перелом, свидетельствующий о начале следования столичным образцам. Появляются произведения компромиссного характера, иногда несколько сумрачные, с деформированными фигурами. В результате в Пскове в XVI в. иногда существует несколько вариантов одной и той же иконографической схемы. Псковские мастера этого времени получают широкое признание, им поручают выполнение икон для соборов Московского Кремля после пожара 1547 г.



Рис. 3. Илья Пророк в житии. Вторая половина XIII в. Икона из церкви села Выбуты близ Пскова. Москва, Государственная Третьяковская галерея

Теоретически крупным художественным центром довольно рано должен был стать Ростов — центр огромной по территории епископии, охватывавшей Залесье, Поволжье и Север, в пределах которых, соответственно, существовали свои иконописные мастерские. К сожалению, в самом Ростове не сохранились произведения современные и качественно равноценные происходящим из Ярославля и Белозерска, выполненным выдающимися мастерами, возможно заезжими. Речь идет об иконах

⁴⁰ Реформатская М. А. О группе произведений псковской станковой живописи: второй половины XIV века // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 114—126.

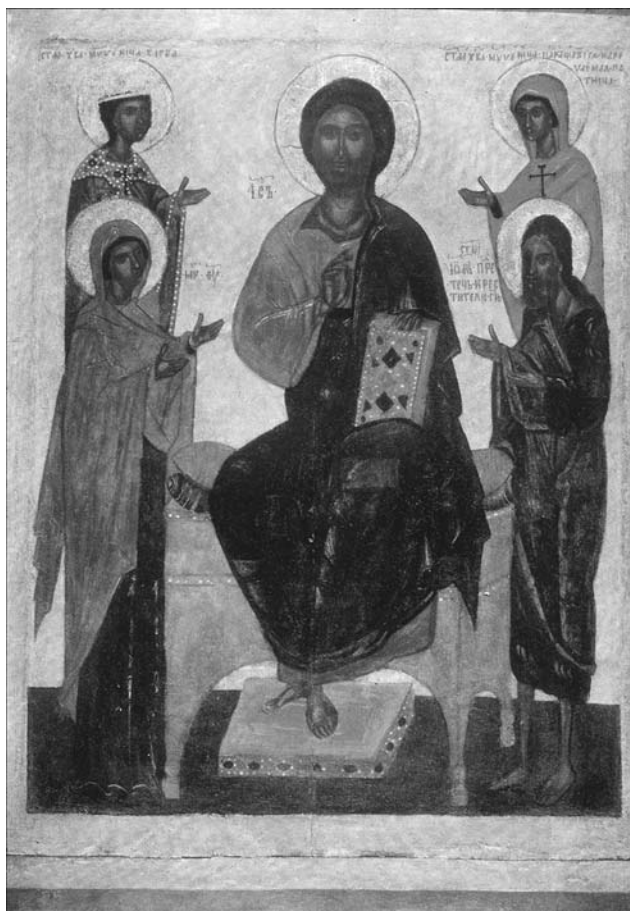


Рис. 4. Деисус. Конец XIV – начало XV в. Новгород, Историко-архитектурный музей заповедник

Богоматери Великой Панагии (20-е годы XIII в.)⁴¹ и Богоматери Белозерской (40-е годы XIII в.)⁴². Если настаивать на авторстве местных иконописцев, то придется признать их быструю последующую деградацию, хотя бы на примере сохранившихся работ. И более того, в самом Ростове сохранились практически одновременно выполненные, в конце XIII в., поразительно отличающиеся друг от друга по мастерству иконы Спаса Нерукотворного из церкви Введения⁴³ и двусторонняя, со св. Евстафием Плакидой и мученицей Феклой, из церкви Иоанна Богослова на Ишне⁴⁴. Это позволяет говорить о существовавшей дистанции между элитарным письмом и фольклоризированной иконописью, рассчитанными на различную социальную среду. Как бы промежуточное место между ними занимает икона Собора архангелов Михаила и Гавриила последней трети XIII в. из Михаило-Архангельского

⁴¹ Пуцко В. Богоматерь Великая Панагия // Сборник радова Византолошког института. Београд, 1978. Књ. 18. С. 247–256; Смирнова Э. С. Литургические образы в произведениях живописи (на примере иконы начала XIII в.) // Византийский временник. М., 1994. Т. 55/80/–I. С. 197–202.

⁴² Пуцко В. Г. Иконы в древнем Белозерье // Белозерье: Историко-литературный альманах. Вологда, 1994. Вып. I. С. 236–244; Гордиенко Э. А. О происхождении двух белозерских икон XIII в. // Искусство Руси, Византии и Балкан XIII века: Тезисы докладов конференции. Москва, сентябрь 1994. СПб., 1994. С. 33–40; Вилинбахова Т. Б. Об иконе «Богоматерь Умиление (Белозерская)» // Искусство Руси, Византии и Балкан XIII века: Тезисы докладов конференции. Москва, сентябрь 1994. С. 40–41; Пуцко В. Г. Икона Богоматери Белозерской: русская иконопись XIII века в европейском художественном контексте // Белозерье: Краеведческий альманах. Вологда, 1998. Вып. 2. С. 330–343.

⁴³ Пуцко В. Г. Ростовская икона Спаса Нерукотворного // История и культура Ростовской земли. 2003. Ростов, 2004. С. 341–353; Смирнова Э. С. Иконы Северо-Восточной Руси. С. 218–225. № 7; Спас Нерукотворный в русской иконе. Каталог выставки. М., 2005. С. 222, 223. № 3.

⁴⁴ Мельник А. Г. Старейшая икона Ростовского музея // Средневековая Русь. М., 2001. Вып. 3. С. 184–190. Илл. 1–2; Смирнова Э. С. Иконы Северо-Восточной Руси. С. 199–206. № 4.

монастыря в Великом Устюге⁴⁵ (Рис. 5). Возможно, она более адекватно отражает общий характер ранней ростовской иконописи, в вариативных проявлениях удерживаемый местными иконописцами более позднего времени, когда усиливается фольклорное начало⁴⁶ (Рис. 6). Со второй половины XV в. заметно упрочнились московские влияния, сильно видоизменяющие локальные традиции⁴⁷. Среди сохранившихся икон XV—XVI в., происходящих из Ростова и его окрестностей, немало выполненных искусными столичными мастерами⁴⁸. Приписывать их местным иконописцам невозможно по причине сильных отличий. С другой стороны, нельзя отрицать вклад византийских и позже московских художников в становление и развитие ростовской иконописной традиции⁴⁹. По мнению В. Н. Лазарева, ростовская иконопись «не создала ни одного подлинного шедевра»⁵⁰.

Близость к Ростову богатого и цветущего Ярославля существенно затрудняет суждение о его локальных традициях на материале произведений XIII—XIV в.⁵¹, тогда как пора расцвета и широкой известности ярославской иконописи хронологически приходится на XVI—XVII в.⁵²

Еще более парадоксально обстоит дело с выявлением локальных традиций в иконописании Владимира и Суздаля. В домонгольский период во Владимире были известны изысканные по исполнению произведения византийского круга⁵³. Со второй половины XIV в. жизнь Владимирской земли подчинена политическим интересам Москвы, и это заметно проявляется в дальнейшем характере сакрального искусства. В Суздале в Покровском монастыре происходит последовательное накопление икон элитарного художественного уровня — вкладов аристократических семей. Нельзя категорически исключать выполнение в 60-е годы XIV в. в Суздале двусторонней византизированной по стилю иконы с изображениями Спаса Вседержителя и Богоматери Одигитрии⁵⁴. Но вряд ли из той же иконописной мастерской могло выйти относимое к указанному времени изображение Покрова, с признаками менее искусной индивидуальной манеры⁵⁵. На существование стойких локальных традиций ничто не указывает и в сохранившихся разнохарактерных более поздних иконах, среди которых немало образцов столичного круга, оттеняемых имеющими явно провинциальное происхождение и, по-видимому, отчасти обязанными своим появлением здесь новгородским переселенцам XV—XVI в.⁵⁶ Нижегородская иконопись тоже находилась под перекрестным влиянием Москвы и Новгорода⁵⁷.

Неоднозначным оказывается решение вопроса о локальной традиции Твери, иконописи которой посвящена обширная литература⁵⁸. В. Н. Лазарев в ранних тверских иконах отмечал грузные формы,

⁴⁵ Вздорнов Г. И. Икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга // Сообщения Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ВЦНИЛКР). М., 1971. Вып. 27. С. 141—162; Смирнова Э. С. Иконы Северо-Восточной Руси. С. 206—212. № 5.

⁴⁶ Пуцко В. Г. Ростовская икона Троицы Ветхозаветной: иконография и стиль // Троицкие чтения. 2001—2002 гг. Большие Вяземы, 2003. С. 142—154.

⁴⁷ Пуцко В. Г. Заметки о ростовской иконописи второй половины XV в. // Byzantinoslavica. Т. XXXIV. Prague, 1973. С. 200—209.

⁴⁸ См.: Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. М., 2003.

⁴⁹ Пуцко В. Г. Иконы XIII—XV вв. из Ростовской земли: проблема историко-художественного контекста // История и культура Ростовской земли. 2004. Ростов, 2005. С. 254—270; Пуцко В. Г. Ростовская иконопись в истории русского искусства // История и культура Ростовской земли. 2005. Ростов, 2006. С. 486—498.

⁵⁰ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 128.

⁵¹ См.: Вздорнов Г. И. Живопись. С. 266—267; Масленицын С. И. Ярославская живопись. М., 1973. С. 7—21; Болотцева И. П. Ярославская иконопись XIII—XVIII веков. Каталог выставки. Ярославль, 1981.

⁵² Болотцева И. П. Ярославская иконопись второй половины XVI—XVII веков. Ярославль, 2004.

⁵³ Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков. (К истории иконостаса) // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. С. 128—139.

⁵⁴ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. М., 1995. Т. I: Древнерусское искусство X — начала XV века. С. 119—120. № 47.

⁵⁵ Там же. С. 121. № 48.

⁵⁶ См.: Иконы Владимира и Суздаля. М., 2006.

⁵⁷ Мнева Н. Е. Древнерусская живопись Нижнего Новгорода // Государственная Третьяковская галерея: Материалы и исследования. М., 1958. Вып. 2. С. 28—36; Балакин П. П. Искусство Нижнего Новгорода XIV—XVI веков // Балакин П. П. Древнерусское искусство Нижнего Новгорода: Статьи. Нижний Новгород, 1999. С. 24—39.

⁵⁸ Попов Г. В. Пути развития тверского искусства в XIV — начале XVI века (живопись, миниатюра) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 310—358; Евсеева Л. М., Кочетков И. А.,

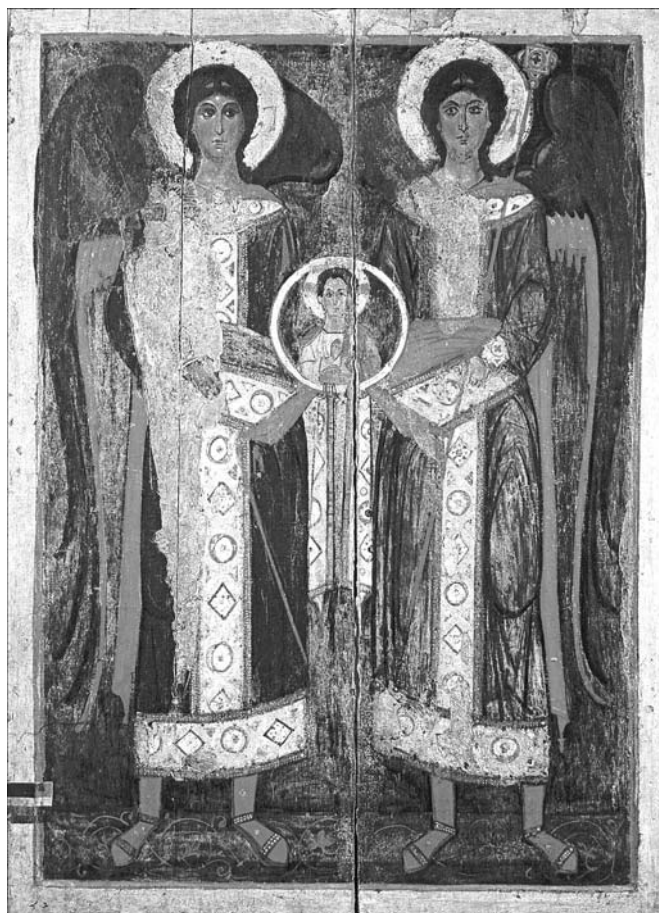


Рис. 5. Собор архангелов Михаила и Гавриила. Последняя треть XIII в. Икона из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



Рис. 6. Троица Ветхозаветная. 1360–1380 г. Икона из церкви Космы и Дамиана в Ростове Великом. Москва, Государственная Третьяковская галерея

статичные композиции, резкие сочетания высветлений и густых теней, большую силу и экспрессию. И далее писал: «В отличие от Москвы, Тверь не усвоила основ палеологовской живописи, проявив к последней малый интерес. Архаическое течение было настолько сильным, что в значительной мере нейтрализовало полученные извне импульсы. В основном эти импульсы шли из Москвы, но тверичи относились ко всяким воздействиям со стороны крайне сдержанно, всячески стремясь сохранить в первоизданной чистоте узкоместный художественный язык»⁵⁹. В этом плане ранняя тверская иконопись заметно сближается с псковской⁶⁰. С XV в. все более сказываются московские воздействия, причем как в иконографии, так и в стиле, усвоение которого в целом все же остается недостижимым. На преобладающей части произведений лежит отпечаток провинциализма, проявляющийся в грузных фигурах и пестром сочетании цвета. Но вряд ли надо настаивать на глубоком провинциализме тверского иконописания XIV в. в целом, поскольку явно существовало и аристократическое течение, обязанное константинопольским истокам, и его следы опознаются еще в XV в.⁶¹

Нам ничего неизвестно о тех течениях, которые определяли истоки раннемосковской иконописи, и роль византийских воздействий — это первое, что следует из летописного известия под 1344 г. о приезде греческих писцов, приглашенных митрополитом Феогностом. В следующем 1345 г. работают «русские родом, но греческие ученики». От этой поры сохранились два произведения в Успенском соборе Московского Кремля. Одно из них — икона с оплечным изображением Спаса⁶² (Рис. 7), другое — «Спас Ярое око»⁶³ (Рис. 8). Обе иконы могут служить примерами наиболее ранней интерпретации палеологовских образцов на московской почве. Происхождением московского иконописания интересовались уже его первые исследователи⁶⁴, но именно В. Н. Лазареву принадлежит самое обстоятельное научное разыскание, охватывающее процесс развития в течение XIV—XV в.⁶⁵ Преимущественное внимание ученый уделяет тому направлению, которое находило поддержку в великокняжеских кругах, жадно тянувшихся к византийской культуре и стремившихся окружить свою власть ореолом блеска, тем самым подчеркивая превосходство над другими князьями. Однако в пределах Московского княжества, разумеется, могли работать и мастера-иконописцы из других русских земель, о чем, в частности, свидетельствуют большие житийные иконы из Коломны и Николо-Угрешского монастыря, выполненные во второй половине XIV в.⁶⁶ Но не им было суждено определить характер московской иконописной традиции, откровенно византизированной, отмеченной появлением таких первоклассных произведений, как икона Воскресения—Сосшествия во ад конца XIV в. из Коломны⁶⁷. Кроме соприкосновения с

Сергеев В. Н. Живопись древней Твери. М., 1974; *Попов Г. В.* Иконопись // Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. М., 1979. С. 7—476; *Попов Г. В.* Тверская икона XIII—XVII веков. СПб., 1993.

⁵⁹ *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 130.

⁶⁰ *Попов Г. В.* Тверская живопись XIV в. и палеологовский стиль // Средневековое искусство: Русь. Грузия. С. 176—192.

⁶¹ Подробнее см.: *Пуцко В. Г.* Сакральное искусство Тверской земли (некоторые аспекты изучения) // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Тверь, 2003. Вып. 5. С. 215—228.

⁶² *Попова О. С.* Икона Спаса из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. С. 125—146; *Смирнова Э. С.* Иконы Северо-Восточной Руси. С. 238—242. № 10 (условно отнесена к Ростову и датирована первой третью XIV в.); Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века. Каталог. М., 2007. С. 98—102. № 6 (датирована первой четвертью XIV в.).

⁶³ *Zidkov G.* L'icone du «Sauveur a l'oeil courtoise» de la Cathedrale de la Dormition a Moscou // L'art byzantin chez les Slaves. Paris, 1932. Vol. II. P. 174—194; *Попова О. С.* Икона «Спас Ярое око» из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. С. 126—148; *Смирнова Э. С.* Иконы Северо-Восточной Руси. С. 288—292. № 18 (представлена как московская или новгородская икона середины — третьей четверти XIV в.); Иконы Успенского собора Московского Кремля. С. 103—107. № 7.

⁶⁴ *Жидков Г. В.* Московская живопись середины XIV века. М., 1928; *Некрасов А.* Возникновение московского искусства. М., 1929. Т. I.

⁶⁵ *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 71—190; *Лазарев В. Н.* Дюнисий и его школа // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 482—531; *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М., 1971; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 81—126. См. также: *Смирнова Э. С.* Московская икона XV—XVII веков. М., 1988.

⁶⁶ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I. С. 134—138. № 58, 59.

⁶⁷ Там же. С. 138—140. № 60; *Смирнова Э. С.* О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сосшествие во ад» из Коломны) // Древнерусское искусство: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998. С. 229—245.



Рис. 7. Спас. Вторая четверть XIV в. Икона из Успенского собора Московского Кремля. Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»



Рис. 8. Спас («Спас Ярое око»). Середина XIV в. Икона из Успенского собора Московского Кремля. Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»

утонченными константинопольскими образцами живописи эпохи Палеологов, определяющее значение имела творческая деятельность таких крупнейших мастеров, как Феофан Грек и Андрей Рублев, художественное наследие которых занимает одно из центральных мест в истории русского средневекового искусства в целом⁶⁸. В сущности, оно совершенно затмило творчество их современников, и создается впечатление, что лишь они представляют иконописание своей эпохи⁶⁹. Воздействие их на московскую локальную традицию все же явно не было всеобъемлющим, поскольку кроме элитарного направления в московский иконописи существовало еще иное, низовое, фольклоризированное, подвергавшее высокие образцы упрощению. В. Н. Лазарев заметил, что «органически усвоив все тонкости палеологовской живописи, московские художники на этом, однако, не остановились. Дальше они пошли своим путем, и с этого момента началось постепенное преодоление византийского наследия. С наибольшей последовательностью данный шаг сделал Андрей Рублев»⁷⁰. Между тем гениальный мастер был наиболее близок к высоким проявлениям палеологовского искусства, в преодолении которых не было никакого смысла: иное дело, что отсутствие в Московской Руси классической образованности сводило на нет все высокие порывы. Так дело обстояло и в искусстве, и то, что «нервной византийской красочной лепке Рублев противопоставляет спокойную гладь ровных красочных пятен, византийскому как бы вибрирующему контуру — ясный и скупой очерк», говорит именно об упрощении. Во второй половине XV в. этим же путем пойдет Дионисий, радикально перерабатывающий старые иконографические изводы либо вносящий в их осмысление творческое начало.

Андрей Рублев и Дионисий крепко связаны с московскими традициями, и их творчество, бесспорно, отражает наиболее высокий расцвет сакрального искусства эпохи, современной политической агонии и гибели Византии. Но византийская культура продолжает существовать, и греческие мастера явно работают в Москве еще в конце XV в. Достаточно присмотреться к индивидуальным манерам в иконостасных иконах Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, написанных около 1497 г., чтобы безошибочно выделить мастерски выполненную моделировку объемов, свободную импульсивную кисть носителей классицирующей традиции и противопоставить это локальным цветовым пятнам и тонкой каллиграфической линии русских иконописцев в общем хорошего профессионального уровня⁷¹. Можно ли один из технических подходов назвать передовым, а другой — упадочным? Речь идет, скорее, о представителях разных национальных традиций, уже не локальных. Что касается последних, то они к XVI в. постепенно если не гасятся, то нейтрализуются воздействиями наиболее аристократической московской. И распознавание происхождения икон примерно к середине XVI в. оказывается не всегда легким делом, особенно по отношению к ближайшим к Москве художественным центрам.

В нашу задачу не входит изучение судьбы локальных традиций этого периода оформления общенационального художественного стиля, впрочем, не везде сразу уничтожившего следы провинциальной самостоятельности культурного развития. В одних случаях они сохранялись как остатки священной старины, в других — скорее потенциально, по причине трудностей в овладении новым, более изысканным стилем, в следовании новым образцам. Тем временем последовательно сказывались общие закономерности, и эволюция иконописания охватывала все большую территорию. Возникали новые центры и мастерские. Но и в этих условиях греко-русские художественные связи не прерывались⁷². В их полезности по-прежнему не было сомнений, и в противостоянии византийскому наследию явно не видели смысла. Люди того времени рассуждали на этот счет иначе, чем наши современники.

⁶⁸ Из посвященной им обширной литературы можно ограничиться привлечением двух монографий: Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961; Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.

⁶⁹ Подробнее см.: Пуцко В. Г. Искусство Московской Руси на рубеже XIV—XV вв. // Сборник Калужского художественного музея. Калуга, 1993. Вып. I. С. 16—25.

⁷⁰ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 111.

⁷¹ Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., 2003. Илл. 5—35.

⁷² См.: Пятницкий Ю. А. Московский Кремль и Греко-русские связи XVI—XVII веков // Русская художественная культура XV—XVI веков. М., 1998. С. 23—37.