

Общая характеристика

Произведения русской живописи первой половины XIV в. образуют пеструю картину. Это впечатление зависит не только от недостаточной сохранности памятников, но отражает историческую реальность. Если в конце XIII в. русская культура лишь начинала приходить в себя после глубокого шока, причиненного татарским нашествием, то в первой половине XIV в. она просыпается, оживает.

Значение рассмотренного периода не ограничивается лишь самим фактом возрождения художественной деятельности на Руси. Восстановление Византийской империи в 1261 г., со столицей в Константинополе, коснулось жизни балканских народов, в том числе южнославянских стран, но не затронуло Русь. Выброшенная в XIII в. из контекста византийского культурного круга, с трудом и лишь частично сохранявшая свои давние, исторически сложившиеся связи с византийским миром, Русь долго оставалась на обочине общего движения, на далекой окраине православной общности, византийского содружества. И только в XIV в. она полностью возвращается в семью православных народов, получая в ней исключительно важную роль во второй половине столетия.

На рубеже столетий и особенно в первой трети XIV в. в русскую живопись приходит мощная стилистическая волна, отражающая совсем особое освоение и осмысление антикизирующего «тяжелого стиля» византийской живописи предшествующего периода, середины — второй половины XIII в., которое представлено в Византии фресками Сопочан и Бояны, Храма Святых Апостолов в Пече и Богородицы Перивлепты в Охриде. Могучие образы, рожденные заново пробудившимся интересом византийской живописи к античному наследию, выразительность скульптурных, массивных форм, цельность духовной жизни изображенных персонажей, масштабность эмоциональной характеристики привлекли русских художников. В этом искусстве они не могли не увидеть общности с их собственным художественным наследием, с героическими образами русской живописи XIII в., и вместе с тем не могли не увлечься новой для них пластикой объема, живостью цветовых рефлексов. Это искусство, захватывающее своей энергией, широтой звучания, было ближе русской культуре, нежели утонченная живопись представителей Палеологовского ренессанса, и потому именно оно получило популярность в различных русских центрах в первой трети XIV в. При этом на каждом из сохранившихся русских произведений нового типа можно увидеть своеобразный национальный отпечаток — в структуре композиции и рисунка, ярком цвете, более открытом выражении лика.

Основные культурные ареалы Руси располагаются в этот период лишь на севере прежней территории Киевского государства. Выделяются три основные области: Северо-Восточная Русь, включающая в себя в свою очередь, несколько художественных центров, как старых (Владимир и Ростов), так и новых (Тверь и Москва), а также

Новгород и Псков. В разных областях Руси художественный процесс имеет свои общие признаки и свои локальные особенности.

Памятники Владимира и Ростова



Богоматерь
Максимовская.
Около
1299-1305 гг.
Из Успенского
собора во
Владимире



Вознесение пророка Ильи.
Конец XIII — первая треть
XIV в. Москва, собрание
В.А.Логвиненко

Еще очень сдержанно новые стилистические особенности проявляются в иконе «Богоматерь Максимовская». Отличие иконы от русских произведений XIII в.

состоит в объемности фигуры Богоматери, тяжести крупных драпировок ее одежд. Благодаря узкой доске объемность и крупность форм становится особенно заметной, но удлиненная и тонкая фигура Богоматери вызывает ассоциации с гораздо более ранними произведениями.



Спас. Первая треть XIV в.
Успенский собор Московского

Значительно теснее связана с новым стилем икона «Спас». Образ выделяется монументальностью композиции и обобщенным, укрупненным характером рельефа. Наследие византийского искусства конца XIII в. сказывается в массивности форм, в их повышенной значительности, своего рода «напоре». Однако стиль отчасти отражает и константинопольскую культуру палеологовского периода, т.е. раннего XIV в., что

сказывается в скользящих высветлениях, плавных светотеневых переходах и тонких линиях золотого ассиста на одеждах. Печать местного русского творчества заметна в необычной трактовке рельефа лика. Он особым образом упорядочен, в отдельных элементах даже схематичен, выглядит граненым или точеным. Русское наследие очевидно и в широком, хотя и в значительной мере утраченном перекрестии нимба, с крупным орнаментом. Самое важное отличие иконы — сочетание сосредоточенной отрешенности с открытостью образа.

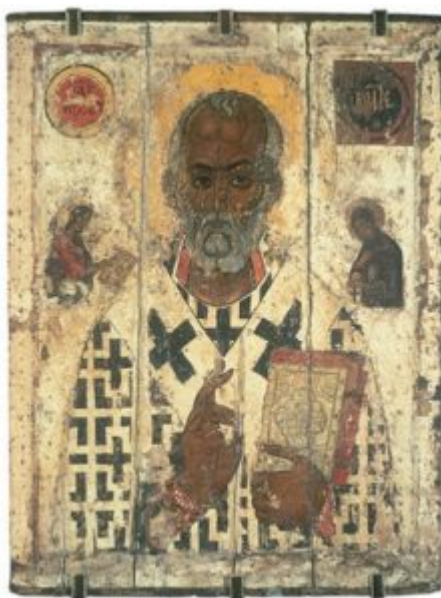
Наиболее ярко и последовательно новое искусство воплощено в иконе «Вознесение пророка Ильи». О ее происхождении нет документальных свидетельств, но по колористическим признакам можно предположить, что икона создана в Ростове. Произведение поражает исключительной связностью действия, красотой ракурсов, пластикой фигур и выразительностью жестов.

В «Вознесении Ильи» содержится много аллюзий на образы античности, а также на произведения византийской живописи второй половины — конца XIII в. Однако новые художественные впечатления, использованные иконописцем, аккумулированы им в рамках русской традиции. Это сказывается прежде всего в лаконизме и геометрической структурности композиции, с ее круглым огненным облаком, в выявленных диагоналях и акцентированных угловых изображениях, в сохраняющемся значении крупных, локально окрашенных плоскостей — киноварное круглое облако на ярко-голубом фоне неба, а также в ликах, наполненных глубоким чувством.

Муром и Рязань



Богоматерь Одигитрия.
Конец XIII первая треть
XIV-в. Рязанский-музей



Св. Никола. Конец XIII
первая половина XIV в. Из
Николо Набережной церкви
в Муроме

По-своему, более сдержанно было воспринято новое искусство в двух центрах приокского края, к югу от Ростова — в Муроме и Рязани. Возможно, происходящие оттуда иконы исполнены ростовскими художниками или под их влиянием.

Мастер иконы «Св. Никола» использует новые возможности стиля иначе, он сохраняет строгую фронтальность и симметрию композиции и даже подчеркивает эти признаки, располагая кисть благословляющей руки строго по центральной оси иконы и

фиксируя верхние углы крупными и яркими медальонами с надписями. Но лик приобретает в Муромской иконе немыслимую для более раннего времени скульптурность, выпуклость, почти бугристость, а его выражение — оттенок скорби и сострадания.

«Богоматерь Одигитрия» исполнена мягче, в трактовке скорбного лика Богоматери есть деликатная сдержанность. Индивидуальные особенности иконы из Рязани - тонкая и плавная моделировка округлого лика Богоматери, необычный рисунок Ее печальных глаз с чуть опущенными наружными углами.

Иконы из северных областей Ростовской епархии

Новый стиль, с подчеркнuto объемной трактовкой тяжелых форм, распространяется, через посредство Ростова, в северных владениях Ростовской епархии.

«Богоматерь Подкубенская» — необычайно светлый, сероватый, почти белый лик Богоматери, его крупные черты и запоминающиеся изогнутые очертания глаз, скорбное выражение

которых подчеркнuto широкими и темными подглазными тенями.

Икону «Сошествие во ад» отличают тяжелые фигуры, массивные черты ликов, округленность очертаний. Вместо тонких ритмов, использовавшихся в живописи больших русских центров, композиция северной иконы строится на сопоставлении крупных масс и их симметрии. Выразительность иконы создается внимательными взглядами участников и очевидцев чуда и, что самое



Сошествие во ад. Первая треть XIV в. Из погоста Чухченема на Северной Двине. ГТГ



Богоматерь Умиление Подкубенская. Первая треть XIV в. Вологодский музей

важное, диалогом Христа и Адама, переключкой их взглядов, которые делают эту провинциальную икону видным явлением в истории русской культуры. Цветовая гамма — сочетание голубого и розового, ярко-желтого и киновари — характерна для художественной традиции Ростова.

Ростов и Тверь

На новые пути выходит и книжная иллюстрация, о чем свидетельствуют обе лучшие рукописи Северо-Восточной Руси.

Две первоначальные миниатюры Федоровского Евангелия, с их гибкими, уподобленными античным статуям фигурами, разнообразием ракурсов, имеют мало общего с застывшими персонажами русских рукописей второй половины XIII в. От прежнего в их художественном языке сохраняется лишь повышенная яркость цвета и, что еще более важно, особая значительность образа, его героическое начало и внутренний напор.

Вторым важнейшим памятником русской рукописной иллюстрации, в котором русская традиция впитала приемы византийской живописи второй половины — конца XIII в., являются иллюстрации к списку Хроники Георгия Амартола. На развороте друг против друга помещены две большие миниатюры-фронтисписы.

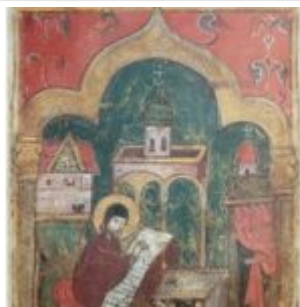
Обе содержат многочисленные приметы сходства с византийским, а отчасти и с русским искусством конца XIII в. В первой миниатюре это внушительные фигуры, массивные закругленные драпировки одежд Спасителя. Округлый, объемно вылепленный лик Христа, с крупными чертами имеет спокойное, чуть скорбное выражение. Архитектурный фон еще плоскостный, но уже отличающийся от фонов в комниновском искусстве непринужденностью очертаний и композиции.

Во второй миниатюре — это спокойная, объемно трактованная фигура монаха Георгия, его пространственно переданная поза. Особенность этой миниатюры — преобладание антуража, а не господство фигуры: обильные, хотя и плоскостно трактованные архитектурные сооружения. Обе композиции импозантные и спокойные, органично сочетают наследие русского искусства XIII в., торжественного и величавого, с мотивами византийской живописи позднего XIII в.





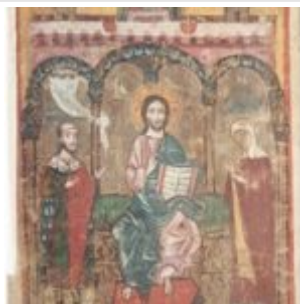
Евангелист Иоанн Богослов и Пророк. Миниатюра Федоровского Евангелия. Первая треть XIV в. (1320-е гг.). Ярославский музей-заповедник



Монах Георгий, составляющий Хронику. Миниатюра Хроники Георгия Амартола



Св. Феодор Стратилат. Миниатюра Федоровского Евангелия. Первая треть XIV в. (1320-е гг.). Ярославский музей-заповедник



Спас на престоле, с предстоящими тверским князем Михаилом Ярославичем и его матерью княгиней Оксинией. Миниатюра Хроники Георгия Амартола. Первая треть XIV в. РГБ

Новгород



Апостол Петр () и
неизвестная преподобная. Иконы. Живопись первой
Створки складня- трети XIV в. на иконе XII
триптиха. Первая треть из новгородского Юрьева
XIV в. Стокгольм, монастыря. ГТГ
Национальный музей

Развитие новгородской живописи в первой половине XIV в. совпадало по общей схеме с картиной в Москве и в Северо-Восточной Руси. Сначала появляются единичные произведения, свидетельствующие о возобновлении русско-византийских контактов. Затем приглашаются и целые группы византийских живописцев. Вырисовывается художественный слой, где переплетается местное и византийское, где палеологовские мотивы получают совсем особую локальную интерпретацию. Одновременно существует искусство архаического, народного плана.

Однако по общему характеру и по деталям развития новгородская живопись оказывается глубоко своеобразной. В ней сохраняется героический тон, высокий накал эмоций, сила и активность воздействия.

Среди новгородских произведений первой трети XIV в. есть яркие примеры нового, византинизирующего искусства. Один из них — лик св. Георгия в большой иконе XII в. из Юрьева монастыря, поновлявшейся в XIV в.. Сохранив рисунок фигуры, мастер XIV в. переписал лик. Он использовал слои первоначальной живописи лишь в качестве нижнего, основного тона, поверх которого он так положил яркую розоватую карнацию и белильные световые блики, что лик юного святого приобрел объемность, словно ожил под скользящими лучами света и получил выражение сосредоточенной, волевой решимости.

В первой трети XIV в. были написаны и две иконы «народного» художественного пласта, с фигурами на одной из них — апостола Петра или богоотца Иоакима, а на другой — неизвестной преподобной (или Анны?). Неподвижные фигуры написаны в традициях русской живописи XIII в., тогда как лики, с их выражением задумчивости и скользящими пятнами света, обнаруживают воздействие новой культуры.

Такая же «инкрустация» нового стиля в традиционную структуру содержится в миниатюрах Псалтири собрания Хлудова. В первой пояснительная надпись гласит, что

«Давид царь составляет Псалтирь» (то есть сочиняет ее текст), а в другой — что он «пишет» Псалтирь, то есть записывает текст. Миниатюры построены плоскоотно и симметрично, с яркой раскраской, и отличаются от произведений XIII в. лишь подвижностью поз, сухостью бесплотных фигур, игрой стилизованных линий и остротой контуров.

Перед двумя обычными выходными миниатюрами находится еще одна — «Явление Христа женам-мироносицам». Эту миниатюру писал другой мастер. Если симметричная,

плоскостная композиция, застывшие фигуры мироносиц, яркие цветовые плоскости роднят ее с другими иллюстрациями кодекса, то фигура Христа дана в более свободной и гармоничной позе. Главное же новшество — в трактовке лика Спасителя, с тонко градуированным рельефом, некрупными чертами, скользящим светом и богатством оттенков жизни.



Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири



«Давид царь составляет Псалтирь». Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3



«Давид царь пишет Псалтирь». Миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3

Около 1341 г. исполнены изображения двенадцатых праздников на трех длинных горизонтальных досках для иконостаса Св. Софии, где они находились над архитравом, между двумя центральными столбами. Многие черты определены палеологовским стилем: разнообразие композиционных ритмов, вариации силуэтов, пространственность композиций, ракурсы фигур и построек, богатая цветовая гамма с обилием рефлексов и переходных оттенков. Однако этим иконам присуща необычная для византийских произведений плотность и жесткость формы, возникающая благодаря густым малопрозрачным краскам, длинным контурам теней и высветлений на одеждах и другим приемам. Особенность Софийских праздников — и в акценте на общее впечатление от композиции, при незначительной роли ликов.

Новые приемы, усвоенные новгородскими мастерами и обеспечившие их композициям богатство ракурсов, пространственность, разнообразие решений, получили в Новгороде популярность. Именно они легко опознаются в миниатюрах новгородского Евангелия ГИМ, Хлуд. 30, где форма охарактеризована так активно, что каждая фигура, постройка, мебель выглядит словно сгусток массы, наполненный внутренним напряжением и окруженный незримым сиянием, излучением энергии.



Сошествие во ад, Вознесение,
Сошествие Св. Духа на апостолов,
Успение Богоматери.

Икона из праздничного ряда
иконостаса Софийского собора в
Новгороде. Около 1341 г.
Новгородский музей.

Композиции этих миниатюр точно воспроизведены на медных, с «золотой наводкой» Царских вратах с изображением «Благовещения» и четырех евангелистов. Изделия в технике «золотой наводки», подобные графике или гравюре Нового времени, стали чрезвычайно популярны в Новгороде во второй четверти XIV в. В Новгороде в этой технике также исполнялись преимущественно врата, как иконостасные, так и храмовые. Из нескольких, судя по поздним описям, медных врат новгородского Софийского собора сохранились лишь одни, заказанные архиепископом Василием в 1336 г.

На фоне разнообразных опытов новгородского искусства, которое осваивает новые византийские традиции, одиноко выглядит фреска в алтарной апсиде «Служб святых отцов». У престола, на котором находятся потир и воздух, стоят два ангела в диаконских облачениях, с рипидами, которые они бережно придерживают кончиками пальцев. За ангелами — святители Иоанн Златоуст и Василий Великий, которые держат развернутые свитки с текстами из литургических служб. Стройные фигуры, красивые и сосредоточенные лики ангелов, отдаленно напоминающие типы Палеологовского ренессанса

В Новгороде был силен низовой, народный культурный слой. На протяжении первой половины XIV в. здесь создаются иконы, совершенно не затронутые новыми веяниями. Простые геометризованные формы, ярко раскрашенные плоскости, выразительные

жесты угловатых фигур. Это архаическое искусство не имеет никаких следов античной традиции. Неподвижные фигуры в иконах такого типа напоминают деревянную скульптуру, восходящую к традиции дохристианского периода. Среди икон «народного» слоя наиболее часто встречаются изображения отдельных святых или их групп, иногда в окружении сцен их жития и деяний.

Искусство народного типа не определяло в XIV в. лица новгородской культуры, но занимало прочные позиции и стало как бы носителем традиции, хранило всю силу новгородского творчества, столь ярко себя проявившего в предшествующем столетии. Дожив до XV в., оно слилось там с палеологовской традицией, соединив свою прямолинейную убедительность с ее гибкостью и утонченностью.



Евангелист Лука. Миниатюра новгородского Худовского Евангелия. 1330-е — 1340-е гг.



Св. Никола, с житием. Первая половина XIV в. из погоста Озерёво, Ленинградской области. ГРМ



Служба святых отцов. Фреска апсиды Успенской церкви на Болотовом поле близ Новгорода. 1352 г



Чудо Георгия о змие, с житием. Первая половина XIV в. Из собрания М.П.Погодина



Евангелист Лука. Деталь Царских врат с изображением Благовещения и четырех евангелистов. Золотая наводка на меди. 1330-е -1340-е гг. Из собрания Н.П.Лихачева. ГРМ

Ростов

Живопись Ростова, несмотря на утрату этим городом ведущей культурной роли в Северо-Восточной Руси, продолжала рождать яркие и незаурядные произведения, в которых усилившаяся провинциальность формы искупалась искренностью и действенностью образа.

«Богоматерь Толгская» отличается по иконографии от двух предшествующих икон из того же монастыря: Младенец не привстает на руках Богоматери. Редкая особенность этой иконы — розовый гиматий Христа, который образует крупные выющиеся складки и, главное, проложен между соприкасающимися щеками Богоматери и Христа, благодаря чему подчеркивается символика гиматия, напоминающего своим цветом об искупительной жертве Спасителя. Истоки стиля иконы поддаются четкому определению: это иконопись Ростова, с ее плотной фактурой, розоватой карнацией, яркими румянами на щеках. Утрированно широкий силуэт Богоматери, скорбные лики, сочетание темно-синего и кораллово-розового с серебряным фоном — все это создает эффект тревожной напряженности.

Так называемое Оршанское Евангелие было написано и украшено орнаментом во второй половине XIII в., а на листах для миниатюр, остававшихся свободными изображения были исполнены позднее — приблизительно во второй четверти XIV в. Фигуры евангелистов сохраняют родство с образами XIII в., но детализированные контуры, размашистые игольчатые пробела, острые и напряженные взгляды ясно указывают на более позднее, «палеологовское» время создания этих композиций.



Богоматерь Умиление Толгская («Толгская Третья»). Первая половина — середина XIV в. ГРМ



Евангелист Лука. Миниатюра Оршанского Евангелия. Вторая четверть XIV в.

Ростовский Север



Спас Нерукотворный.
Середина — третья
четверть (вторая
половина) XIV в.



Спас Нерукотворный;
Христос во гробе. Первая
половина XIV в. Из погоста
Княжостров на Северной
Двине. Архангельский
музей изобразительных
искусств

Иконы из северных деревень и небольших монастырей, которые находились под церковным и культурным влиянием Ростова, а отчасти и Москвы создают еще один слой, наиболее своеобразный. В искусстве приблизительно второй четверти — середины XIV в. происходит поляризация художественных признаков, оформляется принципиальное различие между искусством центра и живописью периферии.

В стиле северных икон видна зависимость от традиций крупных центров, вкуче с особой их интерпретацией: искренность, непосредственность, трогательность искупают упрощение художественных приемов. Иконы отличаются относительно частым использованием голубых оттенков, а также смягченностью образа. Северные художники любили четкие, геометрические композиции, в которых контуры приобретают строгость геральдики.

Таковы иконы «Спас Нерукотворный; Христос во гробе» и «Спас Нерукотворный» середины — второй половины XIV в. Лик Христа и пряди Его волос прорисованы и моделированы с идеальной симметрией. Это придает образу силу и твердость, не мешая его сиянию, свечению, почти ласковости взгляда.

Примитивная икона северной ростовской традиции «Богоматерь на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом», с ангелами в верхних углах, с точки зрения иконографии восходит к византийским изображениям Богородицы на престоле, часто создававшимся в XIII в. Фигура Богородицы в вологодской иконе — узкоплечая, большеголовая, архаичная, напоминающая деревянные фигуры из крестьянского дохристианского искусства. Концептуальная насыщенность возникает благодаря трактовке фигуры Христа. Его значительность подчеркнута

фронтальной позой, и алым гиматием. Он является смысловым центром композиции, Ему поклоняется Богоматерь, фигура Которой служит престолом для Христа. К Нему обращены и молитвенные жесты обоих святителей.



Вологодские мастера восприняли многие приемы ростовских художников и утрировали их. Художники придали геометрическую твердость ликам, которые стали напоминать маски, и подчеркнули три основных элемента цветовой гаммы — ярко-желтый, синий и красный.

Богоматерь с Младенцем на престоле, с предстоящими свв. Николой и Климентом. XIV в. Из церкви Архангела Гавриила в Вологде. Вологодский музей

Сошествие во ад. Вторая четверть — середина XIV в. Из села Пёлтасы, Вологодской области. Москва, собрание В.А. Логвиненко

В иконах из северных областей Ростовской епархии, как это часто бывает в провинциальном искусстве, встречаются редкие иконографические варианты, не сохранившиеся в больших центрах. Такова икона «Сошествие во ад», в которой внизу изображена сцена борьбы ангелов с Сатаной (его фигура была на срезанной части доски), Вельзевул и персонификация Смерти (все три эти фигуры с соответствующими надписями хорошо сохранились на реплике этой иконы, исполненной чуть позже в XIV в.). В основной части композиции помещена уникальная группа из шести ветхозаветных праматерей, во главе с Евой. Эта иконографическая особенность получила распространение в иконах русского Севера, подчеркивая особую жизненную силу женских образов, популярных в народной культуре.

Псков

Псков уже в конце XIII в. и особенно в первой половине XIV в. в культурном отношении оказался обособленным от Новгорода. Псков оказывается достаточно замкнутым в культурном отношении. Этот фактор во многом предопределил самобытность псковской культуры, развитие которой имело свою логику и не всегда совпадало с последовательностью общевизантийских художественных процессов. Возводящиеся в первой половине XIV в. церкви ориентированы на местные образцы, а живопись развивается исключительно своеобразно. Обнаруживая несомненное сходство с некоторыми произведениями византийского круга XIII-XIV вв., псковская живопись

этого периода демонстрирует стихийную силу и своеобразие псковской культуры, подпитываемой местными художественными традициями, которые энергично формируются уже с конца XIII столетия.



Богоматерь с Младенцем.
Фреска алтарной конхи собора
Рождества Богородицы
Снетогорского монастыря
близ Пскова. 1313 г.



Вознесение Господне.
Фреска купола собора
Рождества Богородицы
Снетогорского
монастыря близ Пскова.
1313 г

Первым памятником русской монументальной живописи, созданным в XIV в., оказываются росписи собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря.

Ключевые элементы росписи демонстрируют обращение к образцам XII в., когда в декоративных программах преобладали сложные догматико-повествовательные сюжеты. Такого купольное «Вознесение», в котором доминирует огромная фигура Христа, восседающего на радуге и несомого шестью ангелами.

В конхе представлена тронная Богоматерь с Младенцем и двумя поклоняющимися архангелами. Уникальна поза Богородицы: левой рукой Она придерживает юного Христа, сидящего на Ее колене, а правую руку отвела вверх в сторону в указующем жесте, который направлен на свод алтаря, где был изображен Христос во славе, в том обличье, в котором Он являлся ветхозаветным пророкам — в белых одеждах, восседающим на троне херувимском, в окружении четырех существ — символов евангелистов. Таким образом, Богоматерь, указывая на Него рукой, со свойственной псковскому

искусству чуть прямолинейной простотой, как будто говорит: Бог ветхозаветных теофаний, являвшийся пророкам в облике грозного Судии, ныне воплотился в образе Младенца, грядущего спасти человечество. Верхняя зона подкупольного креста отведена под традиционные сюжеты.

Однако главная тема росписей основного объема — это прославление Богоматери, Которой посвящен храм.

Акцентированная иллюстративность живописи, ее программная повествовательность и литературность, проявившаяся в росписях Снетогорского монастыря, отныне станет неотъемлемой чертой псковской художественной культуры. В Снетогорских росписях впервые отчетливо проявилось своеобразие художественного языка Пскова, который, однажды сформулированный, сохранится без принципиальных изменений вплоть до конца XVI в.

В Снетогорском монастыре работала артель, которую возглавлял ведущий мастер, определивший художественный облик ансамбля. Мастер отказывается от сложных цветовых решений или тщательных пластических проработок, свойственных живописи палеологовской эпохи. Однако перед нами отнюдь не упрощенность примитива. В снетогорских фресках парадоксальным образом сочетаются известная наивность и повышенная эмоциональность, виртуозность исполнения и умышленное ограничение художественных приемов.

Индивидуальность мастера снетогорских росписей в значительной степени воспитана уже на местной художественной традиции. В его рисунке узнается плавность очертаний, отказ от детализации, масштабная значимость крупных форм, свойственные для псковских икон конца XIII в. За округлостью очертаний в Снетогорских фресках угадывается небывалая внутренняя мощь.

Едва ли не главной особенностью снетогорских росписей является их колорит, построенный на сочетании темных сближенных тонов — темно-лиловых и фиолетовых, красной и коричневой охры, оливковой зелени, на фоне которых яркими пятнами смотрятся светло-желтые нимбы, небольшие вкрапления киновари, обильные белые жемчуга, высветления складок и как правило многочисленные сопроводительные надписи.

Иконный фонд Пскова первой половины — середины XIV в. немногочислен. «Богоматерь Одигитрия» — икона, созданная еще в конце XIII столетия, но обнаруживающая несомненные параллели с искусством Снетогорских фресок. В

образах «Богоматери Одигитрии», чрезвычайно трудно уловить местные настроения. Художник мыслит общими категориями, в равной степени характерными для искусства различных регионов. И все же можно отметить усиление конструктивного начала и в написании складок одежд, и особенно в живописи ликов Богородицы и Младенца. Эта конструктивная определенность в построении образа останется неотъемлемой чертой псковской живописи последующих столетий.



Апокалиптические звери из «Видения пророка Даниила». Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г



Введение во храм. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г.



Воскрешение Лазаря. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г



Моисей, обличающий иудеев. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г

Среди нескольких псковских икон первой половины — середины XIV в., стилистически близкой к росписям Снетогорского собора оказывается «Крещение». Икона выполнена в характерном сдержанном коричневатом колорите, где фоном служит не традиционное золото или охра, а серебро, придающее живописи серый оттенок. Как и во фресках, фигуры ангелов сочетают в себе порыв движения и монументальную статичность, что подчеркнуто их повторяющимися позами. Их лики обладают крупными, пластически выразительными чертами, тогда как обнаженная фигура Христа написана в подчеркнуто сухой манере. Если во фресках Снетогорского собора перед нами открывается процесс художественного поиска, то икона «Крещение» представляет собой следующий, более стабильный этап развития псковской живописи, когда формы экспрессивного языка приобретают устойчивые рамки.



Ангел из «Вознесения». Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г



Рай. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г



Сошествие Св. Духа. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря близ Пскова. 1313 г

Две другие иконы — «Деисус» и «Св. Николай Чудотворец», созданные в середине XIV в. или несколько позднее, происходят из псковской церкви Св. Николы «от Кож» и представляют собой иную сторону псковской иконописи. Они часто объединяются в единую стилистическую группу, хотя в образе св. Николая Чудотворца можно увидеть приметы искусства второй половины XIV столетия, тогда как «Деисус» в большей степени обращен к образцам прошлого. Обе иконы проникнуты духом ретроспективизма и в них явственно просматриваются приметы древних образов. Использование обильного и крупного золотого ассиста, формирующего мощный рельеф фигур более характерно для живописи рубежа XII-XIII в. Святые на обеих иконах отличаются особым модулем пропорций с широкоплечими вытянутыми фигурами. Примечательно, что подобный ретроспективизм с легким налетом консерватизма останется характерной чертой псковского искусства последующих веков. Сохранившиеся псковские произведения первой половины — середины XIV в. свидетельствуют о богатстве оттенков в местном искусстве, среди которых присутствует и стихийная сила Снетогорских фресок, и утонченный византизм некоторых икон.



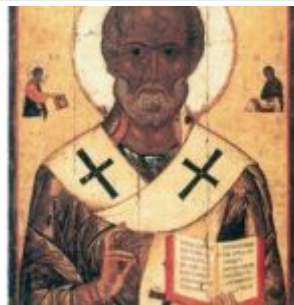
Богоматерь Одигитрия. Деталь. Начало XIV в. Псковский музей-заповедник



Деисус. Середина XIV в. Из церкви Николы от Кож во Пскове. ГРМ



Крещение. Вторая четверть — середина XIV в. Из церкви Успения с Пароменья во Пскове.



Св. Николай Чудотворец. XIV в. Из церкви Николы от Кож во Пскове. ГТГ