Русская живопись XIII в., в силу сложившихся политических обстоятельств, почти не была затронута новым обращением к эллинистической традиции, которое было характерно для главных течений в искусстве Византии. Русские художники начали знакомиться с приемами византийского классицизма лишь на рубеже XIII-XIV вв., причем на первых порах лишь в ограниченном масштабе. Тем не менее, значение русского искусства XIII в., и прежде всего живописи, в истории национальной культуры исключительно велико. Именно искусство показывает нам со всей отчетливостью, что между опиравшейся на киевское наследие великой домонгольской традицией, с одной стороны, и новым духовным и культурным подъемом Руси, центром которой в XIV в. постепенно становилась Москва, не существует зияющего разрыва, лакуны. Искусство XIII в. — свидетельство непрерывности русской культурной истории, преемственности между ее «киевским» и «московским» периодами.

## Основные художественные особенности

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

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

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

# Периодизация и стилистические группы

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

## «Предмонгольский» период (произведения первой трети — первой половины XIII века)

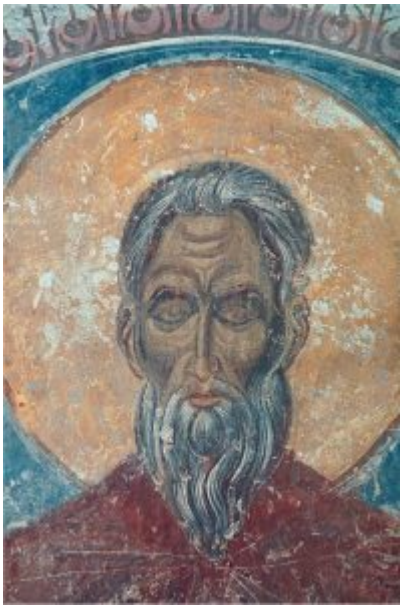
### Стенописи

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

*Фрески диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230-1233 гг.*

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

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



*Неизвестный преподобный. Фреска*

*диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230-1233 гг.*

молитвенной и праведной жизни преподобных играл огромную роль в духовной жизни православных стран; выразительные фигуры иноков часто включаются в программу храмовой росписи. С этой точки зрения роспись диаконника суздальского храма продолжает ту традицию, которая представлена, например, фресками храма Рождества Богородицы в Антониевом монастыре в Новгороде, 1125 г.: подчеркивается не тонкость богословских размышлений, а богатырская сила духа, стойкость в защите веры.

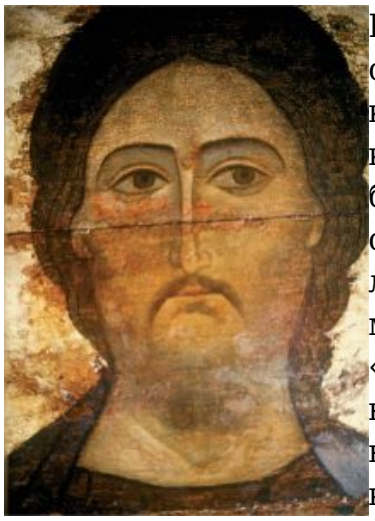
Художественный язык суздальской фрески XIII в. более схематичен, чем в росписях предшествующего периода. Это сказывается в плоскостном развороте композиции, обобщении контуров, укрупнении форм. В рельефе лика появилось больше конкретности, связности элементов, чем в идеалистическом, воздушном искусстве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

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

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

**Иконы и миниатюры Новгорода и Северо-Восточной Руси**

**«Стиль Студеницы» и его варианты**



*Спаситель. Деталь иконы Деисусный чин. Нач. 13 в ГТГ*

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

Сама поэтика этого искусства, духовный строй его образов нашли отклик в глубинных основах русской культуры. На Руси он получил новое дыхание,

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

причем в русских произведениях все более важную роль начинает играть плавный, певучий силуэт, постепенно становящийся существенной приметой русской иконописи. Сохранившиеся русские произведения XIII в. дают несколько разновидностей нового стиля. **«Деисусный чин»** с изображением Спаса, Богоматери и Предтечи был передан в ГТГ из Успенского собора Московского Кремля, куда в XVI в., при Иване Грозном, собирали иконы из многих древних городов. «Деисусный чин», скорее всего, украшал темплон неизвестного нам храма. В этой иконе все гармонично: и пропорции изображений, и интервалы между ними, хотя линии и рельеф стали, в сравнении с живописью XII в., более ровными, спокойными. С большой деликатностью в этой иконе совмещены три оттенка характеристик. В спокойном лике Христа, с некрупными чертами, появилось выражение сердечной участливости, пока еще чуть намеченное, которое впоследствии, в XV в., станет важной особенностью русского **образа Спасителя**. Изображение Богоматери словно взято более

крупным планом, оно массивнее. Золотая кайма мафория, образующая раму вокруг лика, подчеркивает величие Царицы Небесной. Между тем, изображение Иоанна Предтечи, с его обильными и неспокойными прядями волос, со скорбно сведенными бровями, выдает более прочную, хотя и не буквальную, связь с традицией «динамического» стиля в искусстве XII в. Масштабностью форм, величием облика изображенных «Деисусный чин» отдаленно напоминает фрески 1233 г. в соборе Рождества Богородицы в Суздале.

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

*Успение Богоматери. Начало XIII в. Из Десятинного монастыря в Новгороде. ГТГ*

Воспроизводя гармонию и ритм комниновской живописи, мастера «очищают» их, опуская детали форм и выделяя основные контуры. Изображение становится более лаконичным, сосредоточенная созерцательность духовного мира приобретает особую глубину. Икона «**Успение Богоматери**» (ГТГ) происходит из монастыря Рождества Богородицы (Десятинного) в Новгороде. Несмотря на то, что в композиции иконы есть некоторая жесткость, иногда свойственная новгородским произведениям, а именно — строгая симметрия, изокефалия, геометризм, в ней с такой глубиной выражено чувство возвышенной скорби, сдержанной печали, что вспоминаются не только лучшие византийские памятники, но и античные надгробные рельефы. Скорбь выражают все апостолы, а также святители. Ни одна поза, ни один жест или силуэт не повторяются, они образуют лишь ритмические соответствия, музыкальные переклички. Настроение скорби передается не только склоненными головами, поникшими плечами, но и руками, поднятыми то к подбородку, то к губам или шее, словно для того, чтобы удержать стон и не нарушить достоинства и тишины последнего прощания.

Сходные образы встречаются и в книжной миниатюре. «**Служебник Варлаама Хутынского**», назван так потому, что, по преданию, рукопись принадлежала игумену одного из новгородских монастырей.

Заставки, помещенные в начале всех трех литургических текстов — Василия Великого, Иоанна Златоуста и «Литургии Преждеосвященных даров»,

составленной Григорием Двоесловом, а также обрамления миниатюр богаты крупным и ярким цветочным орнаментом, поэтому общая художественная интонация миниатюр мажорная, праздничная. На хорошо сохранившейся миниатюре с Иоанном Златоустом св. архиепископ Константинопольский изображен как составитель литургии, с развернутым свитком текста. Но он очень похож и на изображения епископов в апсидах православных храмов, и особенно на фигуры в апсиде Богородичной церкви в Студенице, Сербия, 1208-1209 гг. В его тонкой, хрупкой фигуре ощущается аристократизм, а в сухощавом лике — глубина духовной и интеллектуальной жизни.

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

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

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

*Богоматерь Влахернитисса (Знамение). Ок. 1224 г. Из Успенского собора в Ярославле. ГТГ*

Центральным памятником этого течения является икона «**Богоматерь Знамение**» (или «Богоматерь Влахернитисса», иногда ее называют также «Богоматерь Великая Панагия» или «Ярославская Оранта»), в ГТГ. Икона происходит из Ярославля, города, который еще недавно не играл особой роли, а в XIII в., когда многие города Северо-Восточной Руси начали разрастаться и превратились в центры отдельных княжеств, стал вторым по значению городом в Ростовском княжестве.

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

Богоматерь, на груди Которой изображен в медальоне воплотившийся Логос, в ярославской иконе представлена в рост: этот вариант был известен на Руси уже в XII в., например, в апсидной фреске церкви Спаса на Нередице, 1199 г.

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

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

Колорит ярославской иконы — скупой, в нем сочетаются пурпурный, синий и киноварно-красный (подушка), и только в ликах использована богатая палитра

полутонов. Главное в

цветовом решении -золото, оно буквально заливает всю икону. Раньше фон иконы был покрыт металлическим орнаментированным окладом (вероятно, серебряным, может быть, с позолотой), остались следы прикреплявших его маленьких гвоздиков. Нимбы же, металлическими, но украшенными с особой роскошью.

*Св. Димитрий Солунский на престоле. Около 1212 г. Из Успенского собора в Дмитрове. ГТГ*

«**Димитрий Солунский на престоле**» (ГТГ) близок по стилю к «Богоматери Знамение» из Ярославля. Икона происходит из небольшого города Дмитрова, где была церковь Св. Димитрия, заново возведенная из кирпича, вероятно, около 1212 г.

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

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

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

Центральный памятник этой группы **— «Богоматерь Умиление**» из Белозерска (ГРМ). В основе ее иконографии, изображающей Богоматерь с Младенцем, Который обнимает Мать за шею и прижимается щечкой к Ее щеке, лежит знаменитая византийская икона первой трети XII в. **«Богоматерь Владимирская**» (ГТГ). Многие историки искусства справедливо полагают, что по иконе из Белозерска можно судить о первоначальной композиции «Богоматери Владимирской», от которой, как известно, сохранились только лики Богоматери и Христа. Но в собственно художественном плане между этими иконами мало сходства, в иконе из Белозерска византийская основа изменена. Христос изображен не нежным младенцем, а отроком, почти подростком, Богоматерь тоже выглядит не столь юной (искусство XIII в. вообще тяготеет к изображению более зрелого, взрослого, оформившегося, ср. св. Димитрия в иконе из Дмитрова, который представлен средовеком). Голова Богоматери укрупнена, что подчеркнуто широким красным нимбом. В композиционном решении важен и общий контур плеч, и — особенно — силуэты светлых рук с тонкими пальцами, обнаженных до колен ножек Христа, а также образованные этими формами Строгий лик Богоматери, печальный взор Ее преувеличенно огромных глаз, почти взрослая серьезность Христа переводят иконографию Богоматери Гликофилусы из утонченно-лирического толкования «Богоматери Владимирской» в атмосферу суровой скорби, мужественности в предвидении грядущих страданий.

Большой размер иконы (155 х 106 см), четкие силуэты на белом фоне, яркие краски — все это способствует восприятию иконы с большого расстояния, она словно рассчитана на многолюдный приход верующих, большой собор. Своей яркостью и активностью икона напоминает произведения западноевропейского романского искусства.

*Апостолы Петр и Павел. Начало — первая*

Не столь интенсивно выражен новый стиль в иконе **«Апостолы Петр и Павел**» (ГРМ), начала — первой половины XIII в., также найденной в Белозерске. Красочная гамма ее хотя и несложная, но мягкая: светло-лиловый и желто-розовый гиматии, светло-голубые хитоны. Новое сказалось в композиции: в одинаковой постановке фигур, в идентичности силуэтов, поз и жестов, в повторяющемся рисунке складок. Оба апостола изображены «в унисон», как

верные и неуклонные проповедники учения, и Спаситель благословляет каждого из них с небес, обеими руками. В иконе XI в. того же сюжета, из Софийского собора в Новгороде, был дан гораздо более сложный «диалог» фигур.

*половина XIII в. Из Белозерска. ГРМ*

## Переходный этап. Стилистические группы

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

### Новгород и Северо-Восточная Русь

*Спас Вседержитель. Вторая четверть — середина XIII в. Из деревни Гавшинка близ Ярославля. ЦМиАР*

Одна из икон такого типа — **«Спас Вседержитель»** из деревни Гавшинка неподалеку от Ярославля (ЦМиАР). Несмотря на утрату части нимба и на мелкий поздний орнамент на окаймлениях хитона и переплете Евангелия, икона впечатляет исключительной силой Спасителя, мускулистостью Его рук и торса, внутренним напором формы, энергией взгляда. Второй памятник — **двусторонняя новгородская икона** в Музее-квартире П.Д.Корина. На лицевой стороне этой иконы изображена Богоматерь Знамение, в манере, обнаруживающей упрощенное повторение монументальных

образов первой трети XIII в. На обороте находится изображение мученицы, напоминающее о страданиях во имя Христа и о страстях Христовых.

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

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

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

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

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

Наиболее резкий разрыв с предшествующей традицией обнаруживается в иконе **«Св. Никола»** из Духова монастыря в Новгороде (ГРМ). По общей схеме она повторяет «Св. Николу» конца XII в. из Новодевичьего монастыря: крупное поясное изображение святого в среднике, а на полях — различные святые. Правда, схема иконы ГРМ несколько усложнена: на самом фоне иконы, по сторонам головы святого, представлены разноцветные медальоны, синие и красные, окруженные белыми точками (как эмали, окруженные жемчугом), а в ме дальонах — святые, благочестиво повернутые к св. Николе: св. Афанасий Александрийский, апостол Иуда, св. мученик Анисим и св. великомученица Екатерина.

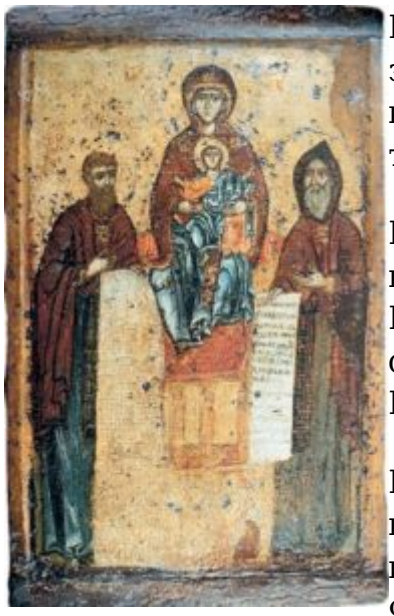
В **«Борисе и Глебе»** еще отдаленно ощущается византийская основа: ясная геометрическая конструкция, архитектоника дугообразных и прямых линий напоминает о монументальных русских иконах первой трети столетия. Однако эти стилевые приметы выглядят приглушенными, господствует же необычайно интенсивная героическая интонация образа.

**Псков**

В ином ключе решена икона **«Илья Пророк в пустыне»**, с житием, из погоста Выбуты близ Пскова (ГТГ). Она скомпонована при помощи удивительно свободных, округлых и эластичных линий, широких и мягко окрашенных цветовых поверхностей — серебристо-голубых, коралловых, терракотовых, пурпурных. Ее образы, в отличие от только что рассмотренных произведений, лишены резкости и напора, им присуща спокойная уверенность и сила. В центральной части иконы представлена сцена, соединяющая два библейских сюжета: «Кормление Ильи вороном» (3 Царств, 17:3-7), что рассматривалось как ветхозаветный прообраз Евхаристии, и изображение Ильи, слушающего небесный глас (3 Царств, 19:11,12). Тематикой Теофании, откровения Божества продиктован пафос композиции. Склонность ко всему массивному, широкому, монументальному сказалась даже в запоминающихся чертах лика Ильи в среднике: у него очень широко расставленные глаза.

*Илья Пророк в пустыне, с житием. XIII в. Из погоста Выбуты близ Пскова. ГТГ*

**Киево-черниговская традиция**



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

Исключительное место среди русских произведений XIII в. занимает икона **«Богоматерь Печерская»** (ГТГ), из Свенского монастыря близ Брянска (к северу от Чернигова, на территории теперешней России).

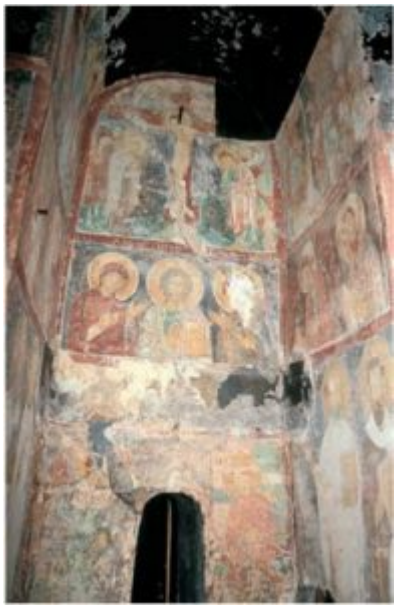
В центре композиции, вверху, на высоком престоле с большим подножием на аркаде, изображена Богоматерь с Младенцем. По сторонам и несколько ниже — крупные, удлиненные фигуры преподобных Антония и Феодосия, основавших в XI в. Печерский монастырь в Киеве.

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

В композиции иконы недостает геометрической точности, она странно асимметрична, ее ритм сбивчив. Она чем-то похожа на книжную миниатюру, где художественный язык мог быть свободнее, чем в иконописи.

**Полоцк**

**Фрески в капелле** (небольшом приделе) на хорах Спасо-Преображенского собора в Полоцке — единственная русская стенопись, которую можно условно



отнести к середине XIII в. Она смогла появиться потому, что Полоцк не был захвачен татарами, благодаря чему там сохранялась некоторая свобода художественной жизни. Кроме того, это была не роспись нового храма, а лишь добавление к ранее созданному фресковому ансамблю. В восточной части капеллы, где сделана небольшая, прямоугольная в плане «апсида», изображен пятифигурный поясной Деисус, над ним — «Распятие», а под ним - «Благовещение»; слева и справа — «Сретение» и «Введение во храм». На стенах, преимущественно в восточной части, сохранились фигуры св. епископов, мучеников, преподобных монахов и монахинь. В западной части придела представлены сцены из жития преподобной Евфросинии Александрийской — св. покровительницы Евфросинии Полоцкой. У входа в

капеллу изображена, очевидно, и она сама с моделью храма в руках. Роспись исключительно интересна по своей программе, причем не только из-за сцен редко изображавшегося жития, но и из-за композиций восточной части, где развернутый деисусный чин и ярус праздничных сцен над ним являются прообразом будущих ярусов иконостаса (или отражением уже существовавших к тому времени композиций). Фрескисты придерживаются относительно спокойной характеристики ликов, оперируют скупыми, чуть романизированными композициями, и лишь в трактовке одежд позволяют себе передать изобилие драпировок, их массивность, светотеневые контрасты.

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

**Книжная миниатюра. Памятники Галицко-Волынской Руси и Ростова**

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

Русская миниатюра в рукописях около середины XIII в., в отличие от икон, сохраняет изящество, легкость и изысканность. Самый яркий образец —**миниатюры Евангелия** в языке которого заметны диалектные особенности Галицко-Волынской Руси. Миниатюры с евангелистами Лукой и Марком, с трепещущими драпировками, сложными ракурсами, худыми подвижными телами и словно вовлечеными в общее движение постройками-кивориями на извивающихся колонках, воспроизводят нормы «позднекомниновского маньеризма» конца XII в. Две другие миниатюры, с евангелистами Иоанном и Матфеем, сохраняя ту же преемственность, особенно заметную в рисунке змеевидных драпировок, воспринимают и совсем новые стилистические качества. Контуры столиков и кресел передают их объемность, фигуры евангелистов выглядят весомыми, в них выявляется не силуэт, а почти скульптурная массивность, черты ликов кажутся укрупненными и округлыми, а композиции решены с явным намеком на пространственность. Стиль этих миниатюр — более передовой, чем почерк, на основании которого палеографы иногда относят Евангелие к началу XIII в

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

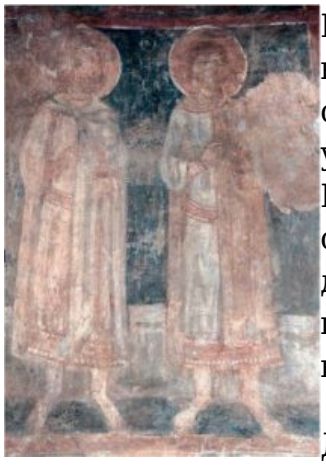
*Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия. XIII в. ГТГ, инв. К-5348*

*Евангелисты Лука и Марк. Миниатюра Спасского Евангелия апракос. 2 четверть 13 в. Из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле*

миниатюры — новыми, более суровыми интонациями.

# Искусство второй половины XIII века

## Стенописи конца XIII в.



*Два неизвестных мученника. Церковь Св. Николы на Липне близ Новгорода. Около 1294 г.*

Как раз при митрополите Максиме, в 1280-х годах, благодаря некоторому росту благосостояния, на Руси возобновляется строительство храмов из камня, а вскоре, в 1290-х годах, эти храмы украшаются стенописью. В 1292 г. был расписан храм Спаса Преображения в Твери, а около 1294 г. — Никольская церковь на острове Липно близ Новгорода. Поскольку на Руси уже несколько десятилетий не строилось каменных церквей и, насколько известно из письменных источников, не исполнялись стенописи, то не могло быть и опытных фрескистов

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

## Иконопись

Произведения, дошедшие до нас от второй половины XIII в., были созданы главным образом в двух активно действовавших тогда художественных центрах.

Это, прежде всего, Ростов, который взял на себя ведущую роль в политической и

культурной жизни Северо-Восточной Руси, поскольку другой крупный центр региона, Владимир, был слишком жестоко разорен татарами и долго не мог восстановить свои силы. В Ростове была кафедра епископа, и при ней, вероятно, действовала иконописная мастерская. Оттуда иконы расходились по всей огромной епархии, включая Вологду и далекие северные края. Возможно, что, наряду с Ростовом, в этом крае действовали и другие, но незначительные мастерские. Вторым крупнейшим художественным центром оставался Новгород.

Иконы, сохранившиеся от второй половины XIII в., — это либо храмовые, сюжет которых отвечал посвящению престола, помещавшиеся в нижнем ярусе алтарной преграды или в специальном киоте, либо чтимые иконы Христа и Богоматери, тех или иных святых, а также процессионные двусторонние иконы.

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

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

Все перечисленные приемы в той или иной мере использовались и раньше, но теперь они стали господствующими, определяющими. Уменьшилась роль византийской традиции. Она опознается лишь как некая отдаленная, смутная основа. Исчезает

важнейшая составляющая византийской культуры — ориентация на эллинизм, на античность. Резче выступают национальные черты. Во второй половине XIII в. произошел перелом в развитии русской культуры, которая очутилась почти вне византийского круга, оказалась выброшенной из него силою исторических обстоятельств, прежде всего — из-за татарского разгрома и последующего завоевания Руси. Была и другая причина перелома: гибель княжеской, придворной, аристократической культуры, ее замещение совсем иными, народными и монашескими пластами. Эллинизм, традиционно связывавшийся в византийском мире с аристократическими кругами, во второй половине XIII в. перестал быть востребованным на Руси.

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

*Неизвестная мученица. Оборотная сторона чудотворной двусторонней иконы «Богоматерь Умиление Феодоровская». Около 1272-1276 гг. Богоявленский кафедральный собор в Костроме*

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

Характерной особенностью «Богоматери Феодоровской» является положение ножек Христа, согнутых, но раздвинутых словно в шаге. Изображение сохранило первоначальную композицию, но сама живопись сильно стерта и переписана в 1636 г. по инициативе патриарха Филарета и царя Михаила Феодоровича, поскольку этот образ сыграл большую роль в избрании на царство этого первого царя из династии Романовых. На обороте изображена неизвестная мученица (иногда ее называют Параскевой) в ярко-красных одеждах, украшенных золотым растительным орнаментом.

Центральным произведением Северо-Восточной Руси второй половины XIII в. является **«Богоматерь на престоле»** из Толгского монастыря близ Ярославля, ГТГ. Важное новшество — колорит. Его

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

*Богоматерь Умиление (Страстная). Вторая половина XIII в. Из Дмитриевского монастыря в Кашине. Калязинский краеведческий музей*

необычность определяется фоном — серебряным вместо золотого, использованием глубоких и насыщенных оттенков синего и бархатисто-зеленого, многочисленными вариациями коричневого и пурпурного, и особенно — включением розово-кораллового цвета (хитон Христа, одежды ангелов). Смешанные тона вместо чистых, вспышки

светлых при общей темной гамме создают ощущение напряженности, взволнованности.

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

В остальных произведениях новый стиль выступает в законченном виде.

*Св. мученик Евстафий и равноапостольная Фекла.*

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

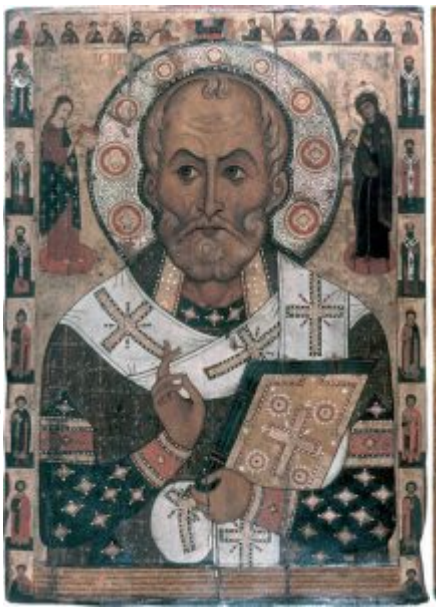
Вереница ростовских икон XIII в. замыкается **«Спасом Нерукотворным**» из Введенской церкви в Ростове (ГТГ), в котором, как и в «Архангеле Михаиле» из Ярославля, уже ощущается приближение новой эпохи: слитность

*Оборотная сторона двусторонней иконы. Вторая половина XIII в. Из Авраамиева Богоявленского монастыря в Ростове (_). Музей-заповедник «Ростовский кремль»*

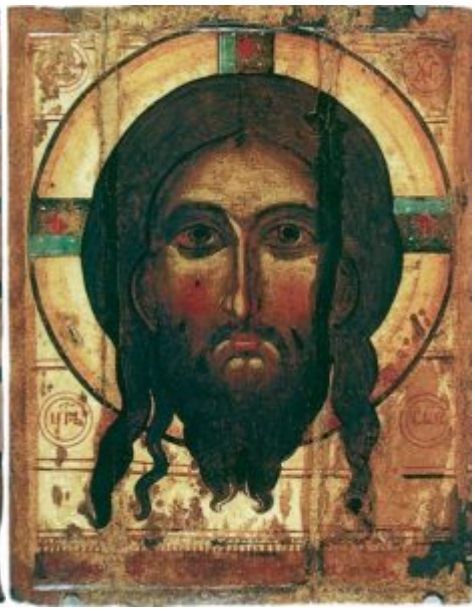
композиционных элементов, чуть-чуть заметная встревоженность в выражении лика, в отличие от невозмутимости, непоколебимого торжества в более ранних ростовских иконах.

Узловым произведением иконописи Новгорода является **«Св. Никола»** с избранными святыми, 1294 г. (Новгородский музей).

Но исключительность святого передается в иконе 1294 г. иначе, во многом посредством внешней характеристики. Его облачения так украшены имитацией жемчугов и золотых накладок, что в облике святого появляется нечто царственное. Ассоциация усиливается благодаря пурпурному цвету фелони святителя. Узор нимба столь убедительно изображает металлический и эмалевый декор, что невольно кажется, будто икона воспроизводит некий особо чтимый и разукрашенный образ святого, вроде того, который находился в соборе Св. Софии в Константинополе и был описан там русскими паломниками. Поскольку св. Никола почитался как защитник христианской веры и борец с ересью, то по сторонам нимба представлены сам Христос (в ярко-красном хитоне и покрытом крестами гиматии, что напоминает об искупительной жертве Спасителя) и Богоматерь, вручающие святому Евангелие и омофор, знаки епископского сана, согласно записанному в более позднее



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



*Спас Нерукотворный. Конец XIII — начало XIV в. Из Введенской церкви в Ростове. ГТГ*

время рассказу о Никейском чуде (за выступление против еретика Ария Николай Мирликийский был посажен в темницу и лишен епископского сана, но явившиеся Христос и Богоматерь восстановили его архипастырское достоинство).

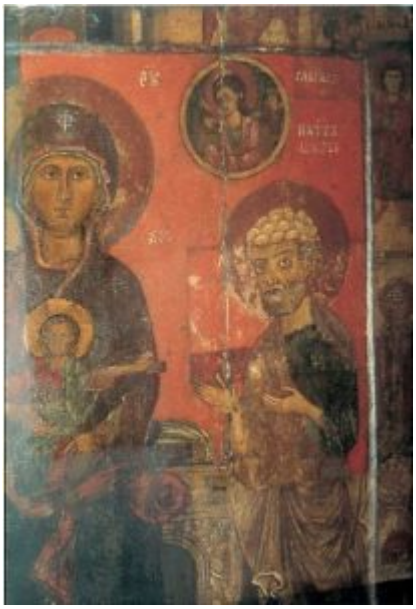
В выборе художественных средств Алекса Петров опирается на традицию. Отсюда строгая плоскостность общей композиции, плавно построенный тонкий рельеф лика, его общий оливково-охрис-тый тон, эластичность линий, мимика и жест проницательного и мудрого владыки. Но многое изменилось: композиция исключительно плотная, нагруженная, размер гиперболизирован, орнамент небывало развит, изгибы контуров подчинены условному ритму, а вовсе не закономерностям построения человеческой фигуры. В иконе присутствуют два центра, вокруг которых организуется ритмическое движение линий. Первый -лик св. Николы, окруженный нимбом и подчеркнутый широкой дугой омофора. Второй — благословляющая рука, которой приданы совсем особые, запоминающиеся очертания и от которой словно исходит излучение.

Икона **«Иоанн Лествичник, Георгий и Власий»** (ГРМ).Нарочито укрупненная, плоская фигура святого, очерченная спрямленными угловатыми линиями, его очень большая благословляющая рука, яркая тяжелая книга производят внушительное впечатление на зрителя. Но особенно впечатляет лик, образ аскета, пребывающего над деталями повседневности, собравшего все свои духовные силы для того, чтобы приблизиться к идеалу, который открывается перед его внутренним взором. В его лике ест что-то родственное суровым образам вос-точнохристианской культуры, например, изображениям святых во фресках

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

К иконе с Иоанном Лествичником очень близка икона «**Спас на престоле**», из бывшего собрания А.И.Анисимова (ГТГ), с неподвижными позами, жесткими складками негнущихся одежд и столь крупными фигурами на полях, что они приобретают большую роль в общей композиции.

В других новгородских иконах образы несколько мягче. Их живопись более сдержанная, лики исполнены тонкими, прозрачными слоями. Первая из них — **«Богоматерь на престоле»,** с предстоящими св. Николой и св. Климентом, с избранными святыми на полях, ГРМ. Ее иконография имеет много смысловых оттенков. Центральное изображение воспроизводит чтимую икону Киево-Печерского монастыря, где Богоматерь была представлена сидящей на престоле фронтально, с Младенцем на коленях. Христос благословляет обеими руками, то есть архиерейским благословением. Оба святителя пользовались на Руси и в Новгороде особой популярностью, причем Климент папа Римский чтился и как наследник апостола Петра (он представлен на иконе в апостольских одеждах и с внешностью Петра), и как святой, чьи частицы мощей хранились в Киеве, и как св. патрон новгородского архиепископа Климента, при котором, вероятно, икона и была создана.



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

Вторая группа икон — «**Сошествие во ад» и «Вознесение пророка Ильи»,** обе из коллекции банка «Интеза» (Вичен-ца, Галерея палаццо Леони Монтанари). В «Сошествии во ад» иконография воспроизводит один из самых распространенных в древности вариантов: Христос представлен фронтально, с крестом в руке — символом

Его страстей и триумфа, а по сторонам — по три фигуры. Справа это Давид, Соломон и Иоанн Предтеча, а слева, кроме Адама, должны быть Ева и Авель.  В «Вознесении пророка Ильи», напротив, иконография фиксирует новые, чисто русские черты: в отличие от византийской традиции, появляется изображение архангела Михаила — обитателя горних высей, фигура Ильи укрупняется

Наконец, еще один тип новгородской иконописи представлен изображениями на Царских вратах, происходящих из северных владений Новгорода, ГТГ. **«Благовещение»** и фигуры св. епископов-литургистов Иоанна Златоуста и Василия Великого написаны совсем просто, почти как рисунок с

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

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

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

раскраской и чуть заметной лепкой рельефа, а контуры выглядят несколько вялыми. Вероятно, изображения на вратах, предназначавшихся для северной провинции, были поручены второразрядному художнику. Плодом контактов, осуществлявшихся через митрополичью и епископские кафедры, было и предощущение стилистических новаций в некоторых произведениях, и появление на Руси византийских икон XIII в.

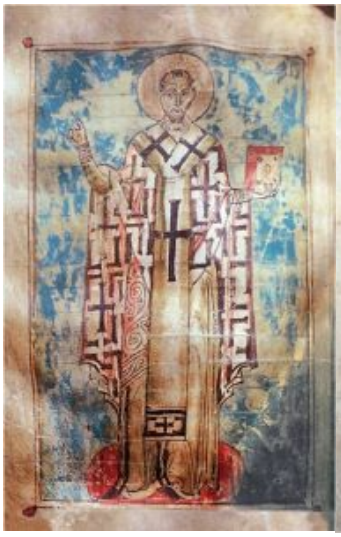
## Книжная миниатюра второй половины XIII в.

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

представлен составитель одной из Литургий — Иоанн Златоуст.

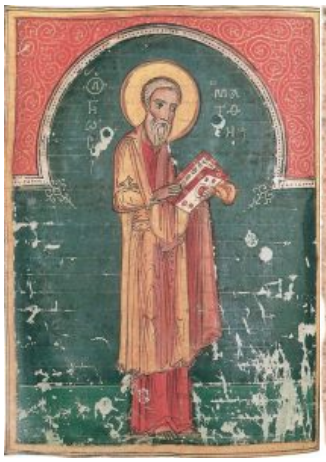
Пролог, когда-то принадлежавший московскому коллекционеру Алексею Лобкову, ГИМ, Хлуд.187, содержит чтения на сентябрьскую половину года, но в качестве сюжета для заставки здесь избрано изображение Нерукотворного Спаса, история которого излагается только в чтениях на август.

Необычной, редкой иконографией отличаются и миниатюры Симоновского Евангелия апракос 1270 г., РГБ, Рум.105, написанного писцом Георгием по заказу Симона, инока новгородского Юрьева монастыря. Евангелисты представлены здесь не



*Иоанн Златоуст. Миниатюра Соловецкого Служебника. Вторая половина XIII в. РНБ, Сол. 1017_1126*

*Два святителя. Миниатюра из Уваровской кормчей. 2 половина 13 в. ГИМ. Увар.124*



*Евангелист*

*Заставка с*

как авторы, сидящие над своими рукописями, а в рост, с книгой в руках, погруженными в глубокое раздумье, как будто они размышляют над текстами, только что полученными с небес или предназначенными в дар небесам.

По стилю новгородские миниатюры очень похожи на местные иконы того же времени, с их яркостью, плоскостностью, большой ролью

| | | |
|---|---|---|
| *Матфей. Миниатюра Симоновского Евангелия. 1270 г. ГИМ. Рум. 105* | *миниатюрой, изображающей Спаса Нерукотворного. Из Лобковского Пролога. Около 1282 г. ГИМ, Хлуд. 187* | графического начала, с их неподвижными фигурами и скрытым внутренним напряжением, с их подчеркнутыми выразительными взглядами и энергией духовной жизни. Наиболее сильное впечатление производят миниатюры в рукописи 1270 г. Фигуры евангелистов по своей величественности могут быть сравнимы с изображениями в монументальной живописи, а яркие красные и зеленые фоны, обрамления в виде массивных арок, обильный орнамент придают этим миниатюрам сходство с произведениями некоторых областей византийской периферии, в которых большую роль играла народная культура, таких как Каппадокия или Южная Италия. |

**Остальное**

Спас Вседержитель. Вторая четверть — середина XIII в. Из Успенского собора в Ярославле. Ярославский художественный музей

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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