

## Ростов

Судьбы местных школ были в XV в. различны. Ростов, некогда блиставший своим искусством и сыгравший огромную роль в становлении московской культуры, в XV в. переходит в культурном отношении на роль провинции. Но он остается хранителем собственной древней художественной традиции. В Кирилло-



*Дионисий Глушицкий.  
Преподобный Кирилл  
Белозерский. Икона XV в. ГТГ*

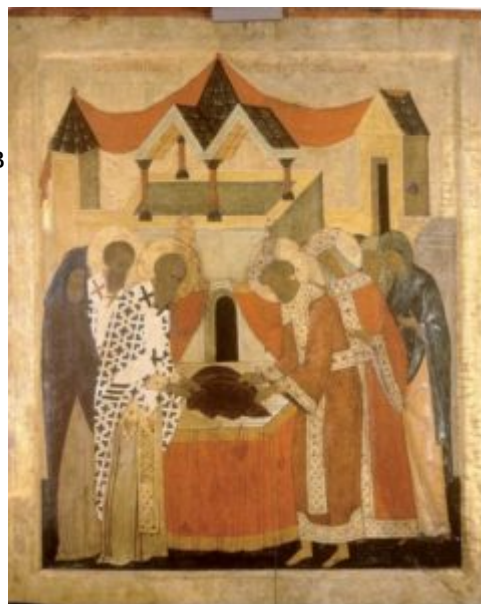
Белозерском монастыре, который был основан на землях Ростовской епархии, сохранилась икона «Успение», служившая храмовой, вероятно, еще для деревянной церкви, построенной при жизни преподобного Кирилла, то есть до 1427 г. Плотная композиция, смугло-румяные лики апостолов резко отличают икону от московского искусства первой трети XV в., но зато живо напоминают ростовские произведения XIII-XIV вв. Живопись Ростова продолжала служить источником импульсов для своей округи, а также для обширных северных территорий в Вологодском крае и в районе Северной Двины и Беломорского побережья, поскольку эти земли отчасти входили в состав Ростовской епархии, а отчасти находились в сфере давнишнего культурного влияния Ростова и Новгорода. Среди икон этого круга, так называемых «северных писем», встречаются образы удивительной жизненности. Предание сообщает, что икона «Кирилл Белозерский» (ГТГ) написана вологодским иноком Дионисием Глушицким в 1424 г. непосредственно с натуры, когда Кирилл Белозерский был еще жив (возможно, сохранившаяся икона относится к несколько более позднему

времени, но повторяет основные черты предыдущей). Скромный облик старца, невысокого, коренастого и крупноголового, не имеет ничего общего с идеализированными фигурами иноков в искусстве Москвы, в частности, в творчестве другого Дионисия — мастера ферапонтовских фресок. Основные качества белозерского игумена Кирилла — открытость к людям, искренность, внутренняя сила, позволявшая деятелям его типа совершать великие духовные подвиги, просвещать Русь, укреплять авторитет Церкви, осваивать северную глушь и создавать там первые обители. Образ преподобного Кирилла восходит, через много промежуточных звеньев, к идеалу христианского инока, каким он предстает у Иоанна Лествичника и в учении исихазма, в том числе в его позднем варианте, выраженном святителем Григорием Паламой. Но в русской иконе этот образ приобрел новую окраску, которая определяется патриархальной, крестьянской средой северных сел и небольших монастырей.

На искусство Вологодского края не могла не повлиять живопись Москвы.

Переносчиками московской

традиции были не только ансамбли значительных монастырей, находившиеся в этом крае и наполненные произведениями лучших московских художников, но и иконы из небольших деревянных храмов, выполненные в Москве или с подражанием московскому стилю. Такова, например, икона «Положение ризы и пояса Богоматери во Влахернах» (Музей имени Андрея Рублева), служившая храмовым образом в небольшой деревянной церкви Положения ризы Богоматери, которая была построена в 1485 г. в селе Бородава, неподалеку от Кирилло-Белозерского монастыря. Ее сюжет объединяет поклонение двум реликвиям Константинополя: ризе (мафорию) Богоматери, хранившейся во Влахернах, и поясу, хранившемуся в Халкопатрии, но впоследствии, как известно, также перенесенному во Влахерны. Композиция носит скорее символический, нежели исторический характер: на престоле лежат обе реликвии, а по сторонам стоят, молитвенно простирая руки, слева — два епископа (один из них, видимо, патриарх Константинопольский) и монах, а справа — императорская чета и миряне. Представлено поклонение святыням, а не акция их перенесения. Киворий, осеняющий престол, обозначает храм, две башни и стена — Влахерны или даже сам город Константинополь. Отличие этой иконы от произведений Дионисия состоит в сравнительно простом композиционном ритме, относительной замкнутости ликов, а также в ярких контрастах зеленого цвета с обильно употребленной киноварью. Эта икона, заказанная на средства Иоасафа, архиепископа Ростовского, по всей видимости, является репликой московского образа — храмовой иконы церкви Положения ризы Богоматери, которая была выстроена в Московском Кремле при дворе московских митрополитов.



*Положение ризы и пояса  
Богоматери во Влахернах.  
Около 1485 г. Из*

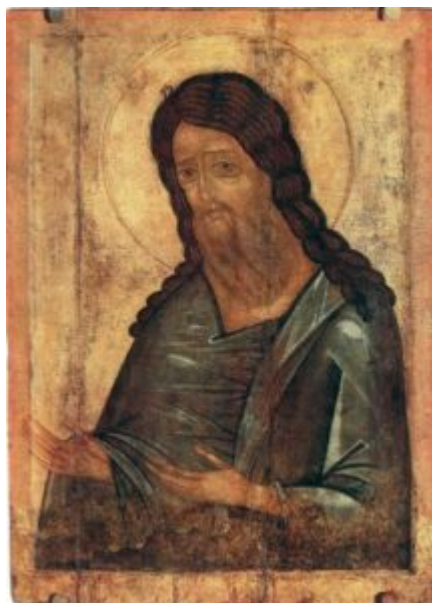
*Ризположенской церкви села  
Бородавы. ЦМиАР*

## Тверь

Тверь, город, находящийся между Москвой и Новгородом, оставалась в XV в. центром большого княжества, с яркой политической жизнью, активными самостоятельными

контактами с Константинополем, особенно по линии церковных сношений, с немалыми культурными традициями. Тверь выдвинула своих больших политических и церковных деятелей, своих страстотерпцев, пострадавших за христианскую веру от татар, и даже своего знаменитого землепроходца, купца Афанасия Никитина, совершившего в 1460-1470-х гг. путешествие в далекую Индию — своего рода внутриконтинентальную аналогию заморскому плаванию Христофора Колумба.

В искусстве Твери безусловно существовали несколько слоев и художественных направлений, отражавших как аристократические вкусы княжеского двора, так и интересы церковных кругов, монастырей, а также широкие народные традиции, пристрастия крестьян и жителей городских посадов. Однако многие храмы и монастыри Тверского княжества были разрушены или жестоко разорены в результате татарских набегов и кровопролитных войн с Новгородом и особенно с Москвой, за первенство среди русских земель. Поэтому мы можем составить лишь суммарное представление о тверской живописи XV-XVI вв.



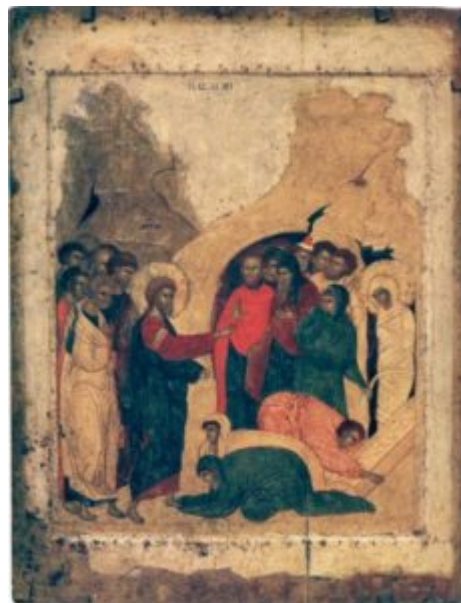
*Иоанн Предтеча. Начало XV в. Из деисусного чина. Из села Ободово близ Торжка. ЦМиАР*

С начала XV в. культура Твери была захвачена общими для всей Руси духовными движениями, отразившими особую, русскую интерпретацию паламизма и побуждавшими к созданию образов тихой молитвы, наделенных смирением и добросердечием. Важную роль для формирования специфики живописи Твери XV-XVI вв. сыграло то обстоятельство, что на местной культуре слабо отразилась новая волна византийского классицизма, тот «неоэллинизм», который стоял у истоков московской живописи XV в., включая творчество Андрея Рублева. В тверских произведениях еще очень сильны мотивы XIV в., проявляющиеся то в типах ликов, то в массивности формы, а иногда и во внутренней характеристике образа. Одним из самых выразительных тверских памятников являются две иконы из поясного деисусного чина, в селе Ободово около Торжка, небольшого города Тверской земли (Музей имени Андрея Рублева). Иоанн Предтеча на одной из этих икон наделен такой силой чувства, такой скорби в его светлых глазах с большими подглазными тенями, что икона невольно вызывает в памяти богатырские, повышенно эмоциональные образы XIV в. О приверженности к старой традиции свидетельствует и неодинаковость жестов Богородицы и Предтечи, и рельефность форм, и многоцветная живопись с обилием рефлексов. Лишь элементы стилизации в рисунке и пластике фигуры Богородицы (чей образ также наделен большой внутренней силой) заставляют отнести ансамбль к началу XV в.

Путь, пройденный тверским искусством к середине XV в., во многом аналогичен пути

московскому. Большой

ансамбль иконостаса из Воскресенского собора города Кашина (сейчас в ГТГ и ГРМ) происходит из Спасо-Преображенского собора Твери и создан несколькими мастерами. Всем иконам присущи выверенность и аккуратность композиции, повторяемость форм, точность фигур. Ансамбль чем-то напоминает иконостас Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре, но



*Воскрешение Лазаря. Вторая четверть — середина XV в. Из праздничного ряда иконостаса Спасо-Преображенского собора в Твери. ГРМ*

создан несколько позднее, во второй четверти -середине XV в., поэтому стандартность приемов и склонность к изяществу форм в тверских иконах стали сильнее. По этим иконам можно отчасти судить, какими были не дошедшие до нас произведения московской живописи середины XV в., до появления Дионисия. Однако тверская живопись, не испытав в начале XV в. глубокого воздействия новой волны византийского классицизма и принесенного этой волной особого внимания к плавному и обобщенному силуэту, к спокойному ритму, продолжала питаться мотивами и формами XIV в., приспособливая их к выражению новых настроений. Классицизм тверской живописи — «скульптурный», идущий от византийского искусства XIV в. В иконах XV в. из тверского Спасо-Преображенского собора есть и сдержанность чувств, и красота формы, и сияние широких цветовых плоскостей (особенно запоминаются бирюзовые, золотистые, сине-зеленые оттенки), то есть многие важные качества русской живописи того времени.



*Спас в силах. Вторая четверть — середина XV в. Из деисусного чина Спасо-Преображенского собора в Твери. ГРМ*

Однако в этих произведениях отсутствует ощущение райского блаженства, идеальной умиротворенности, которое пришло в искусство Москвы уже в начале XV в. Это сказывается даже в «Крещении» из праздничного ряда (ГРМ) — самой изящной композиции, с тонкими, хрупкими фигурами, которые напоминают некоторые утонченные образы византийской живописи раннепалеологовской эпохи. В других иконах того же ансамбля — фигуры более тяжелые, лики — более суровые. Ни «Спас в силах» из деисусного ряда иконостаса, ни сохранившиеся из того же яруса изображения архангелов, с их колючими веерообразными белильными пробелами на суровых ликах, не вызывают никаких ассоциаций со сценой «Причащение апостолов», с ее просветленным настроением.



*Евангелист Матфей и  
София Премудрость*

Благодаря своему географическому положению — между Москвой и Новгородом, а также близко к рубежам Псковской земли, Тверь была знакома с художественной культурой этих областей. Некоторые тверские произведения очень похожи на иконы Новгорода. Такова композиция «Евангелист Матфей и Премудрость Божия» — фрагмент несохранившихся Царских врат с фигурами четырех евангелистов (ГРМ). Грузные фигуры и массивная архитектура напоминают мотивы новгородских икон, тогда как ласковое выражение лика Матфея отражает общую тенденцию русской живописи XV в., пришедшую в Тверь не в утонченных московских формах, а в более «народной» новгородской редакции. Особенности тверского искусства, сказавшиеся в этом памятнике — светлый, сероватый тон ликов и обилие голубых и зеленоватых оттенков в колорите.

*Божия. Фрагмент Царских врат. XV в. ГРМ* Сюжет сцены — евангелист с вдохновляющей его

Премудростью — хорошо известен в русском искусстве. Небесная инспирация евангелистов представлена уже в миниатюрах древнейших русских Евангелий, [Остромирова](#) и [Мстиславова](#). В XIV-XV вв. евангелисты с персонификациями Премудрости встречаются в искусстве многих центров, но чаще всего — в Новгороде. Тверские художники, тоже любившие этот иконографический извод, предпочитали вариант, когда фигура Премудрости стоит перед евангелистом (в Новгороде фигуру Премудрости чаще изображают за плечом евангелиста), беседует с ним, вручает ему книгу с будущим текстом. Распространение иконографии евангелистов с Премудростью отражает стремление русского искусства к наглядному изображению святости и боговдохновенности текста Священного Писания.

## Новгород

Выдающимся явлением в русском искусстве XV в. была живопись Великого Новгорода. Она, как и все русское искусство этого времени в целом, создает обобщенный образ райской красоты, обретенного блаженства, сияющего небесного мира. Однако в новгородском искусстве, по сравнению, например, с московским, больше внутренней энергии, эмоциональной приподнятости, его произведения оказывают более острое воздействие на зрителя, они в меньшей степени предполагают медленность и постепенность погружения в художественный мир изображения.

Стилистический диапазон новгородской живописи широк: от утонченных византизирующих образов до мощной, яркой, даже несколько огрубленной живописи в памятниках «народного» слоя; от многогранной духовной характеристики в произведениях первой трети XV в., с их сосредоточенными, печальными ликами, до формальной изысканности искусства около 1500 г.

## Новгородские росписи

Средоточием художественной жизни была по-прежнему кафедра новгородских архиепископов, при которой существовала большая группа художников. Не только владыка, но и некоторые приближенные к нему лица чаще всего выступали в качестве заказчика художественных мероприятий, хотя ктиторами, как и прежде, могли быть и светские лица, знатные персоны или просто объединения жителей городской улицы или участка.

Имеется много письменных сведений о росписи новгородских храмов на протяжении почти всего XV столетия. Немногие сохранившиеся произведения позволяют заключить, что в начале века росписи создавались с ориентацией на византийские и

южнославянские образцы, как в иконографии, так и в стиле, и, возможно, с участием групп странствующих мастеров, то есть так же, как это было при создании новгородских стенописей XIV в., в написании которых, как мы видели, участвовали то индивидуально работавшие приглашенные художники, из которых самым ярким был Феофан Грек, то артели из нескольких мастеров, сотрудничавшие с местными кадрами.

Важнейшим ансамблем была роспись церкви Архангела Михаила в Сквородском монастыре, исполненная около 1400 г. и явившаяся одним из первых произведений, познакомивших Русь с новыми стилистическими оттенками византийской живописи этого времени. При архиепископе Иоанне (1388-1415), когда, бесспорно, и был распisan Сквородский монастырь, выполнялись и другие росписи, до нас, к сожалению, не дошедшие: в 1400 г. в надвратной церкви Воскресения Христова в новгородском Кремле, в 1403 г. — в пригородном Лисицком монастыре.

Особой интенсивности достигла деятельность фрескистов при архиепископе Евфимии II (1429-1458), знаменитом персонаже новгородской истории, и при его преемниках. По заказу архиепископа Евфимия не только строили и расписывали много новых зданий, в том числе архиепископский дворец в новгородском Кремле, но и реставрировали давно выполненные росписи, например, в Софийском соборе, а также в церкви Св. Георгия в Старой Ладогe, где архиепископ повелел в 1445 г. «подписать, идеже опало». Видимо, это была уже совсем другая артель, работавшая вне византийских контактов, отражавшая не традицию монументальной живописи широкого византийского круга, а приемы местной иконописи, с ориентацией на замкнутость местной школы. О творчестве артели можно судить по ансамблям, сохранившимся от времени архиепископа Ионы (1459-1471), к которому она перешла от Евфимия.



*Пророк Иона. Роспись церкви Преп. Сергия Радонежского на архиепископском дворе*

Вскоре после 1459 г. была расписана небольшая церковь Сергия Радонежского, выстроенная при дворе новгородских архиепископов в знак глубокого почитания этого московского святого всей Русской Церковью. В бесстолпном храмике, апсида которого была разрушена и до нас не дошла, сохранились фигуры двух первосвященников на склонах предалтарной арки, двух архидиаконов на стенах прохода из наоса в алтарь. На восточной стене, с юга от алтарной арки — большая фигура пророка Ионы, св. патрона архиепископа. С севера от алтарной арки — фигуры двух преподобных иноков, Сергия Радонежского и Варлаама Хутынского либо Саввы Освященного (Иерусалимского). Западная часть храма была занята сценами из житийного цикла Сергия Радонежского, который является более ранним, чем сохранившиеся на московской почве, родной для преподобного Сергия. В откосах окон и ниш, а также в цокольной части — обильные орнаментальные фризы и огромные розетки. Фигуры на восточной стене, чьи одежды сохранились неплохо, написаны значительно более сухо и графично, чем в любых более

в Новгороде. Около 1463 ранних новгородских стенописях. Но особенно заметны новые

г.

принципы в изображении житийных сцен. Они выглядят совсем как иконы: тщательно выписанные небольшие фигуры и здания, яркие краски. Последнее объясняется тем, что сама техника живописи этих художников приближается к темпера (связующее включает много клея). Троицкий монастырь изображен в этих сценах с высокими крепостными стенами и одноглавым белым храмом, то есть уподоблен священному городу Иерусалиму, как его часто изображали в иконах «Вход Господень в Иерусалим». Несмотря на известное упрощение, фигуры и постройки в стенописи Сергиевской церкви переданы выпукло, с той пластической определенностью, какая была характерна для искусства византийского круга.



*Сцены из Жития Сергия Радонежского. Роспись церкви Преп. Сергия Радонежского на архиепископском дворе в Новгороде. Около 1463 г.*

От этой же артели сохранились росписи церкви Симеона Богоприимца в Зверине монастыре, построенной по случаю избавления от эпидемии чумы 1467 г.. В этом маленьком храме столбы,





*Церковь Симеона  
Богоприимца в Зверине  
монастыре в  
Новгороде. Интерьер.  
Около 1467 г*

поддерживающие своды, сделаны круглыми не только для красоты, но и чтобы сэкономить пространство и тем самым расширить проходы. Он расписан по необычной программе, над которой потрудились интеллектуалы архиепископского двора. Весь наос, за исключением ктиторского портрета архиепископа Ионы, с храмом в руках, представляет собой иллюстрацию к Менологии, где бюсты многочисленных святых расположены регистрами в календарной последовательности, а вместо событий христологического или богородичного цикла изображены только Христос или Богородица. Фигуры в медальонах и без представлены на стенах, сводах, столбах, местами чередуясь с разнообразными орнаментами. Каждый молящийся в этом храме чувствует себя под покровительством многолюдного хора заступников за православных христиан, представителей всей христианской святости. Регистрами росписи подчеркиваются поверхности стен и сводов, структура здания. Фронтальные фигуры обращены в храм, к молящимся, и реальное пространство интерьера является и художественным пространством этой росписи. Фрески исполнены яркими красками, тщательно выписаны, и вся роспись напоминает большую икону с изображением «избранных святых». Ансамбль росписи церкви Симеона Богоприимца является своего рода параллелью распространившимся в XV в. многофигурным композициям типа «О Тебе радуется», где представлены фигуры всех чинов святости, составляющие собирательный образ христианской Церкви. Следует вспомнить и о многочисленных иллюстрациях к Менологиям в балканских стенописях XIII-XIV вв., где они, правда, занимали лишь скромную часть храма и играли подчиненную роль в ансамбле.

В отличие от объемно-пластической характеристики формы в Сергиевской церкви, в своей новой работе та же артель пользуется силуэтно-плоскостным приемом. Перемены в стилистической ориентации объясняются, по-видимому, широкими изменениями в культуре православного мира в середине — второй половине XV в. после падения Константинополя. Как по смыслу, так и по композиционным особенностям роспись церкви Симеона Богоприимца предвосхищает роспись подпружных арок в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, с множеством поясных изображений святых в медальонах.

Последняя известная работа артели фрескистов новгородской владычной кафедры — роспись церкви Св. Николая в Гостинополье, селе на реке Волхов к северу от Новгорода, исполненная около 1475 г. и погибшая во время Великой Отечественной войны. Судя по оставшимся фотографиям, она была исполнена в том же иконном стиле, силуэтно-плоскостными приемами, но по более традиционной программе, чем в

храме Зверина монастыря. В последней четверти XV в. в деятельности новгородских фрескистов наступает длительная пауза, ввиду присоединения Новгорода к Москве и прекращения на долгое время каменного строительства.

## Новгородская иконопись

Сферой наиболее интенсивной деятельности новгородских художников была в XV в. иконопись. Наибольшая часть произведений новгородской иконописи, за исключением отдельных памятников первой трети века, обладает относительным единством стиля, глубоко своеобразного, мгновенно узнаваемого благодаря особому почерку местных художников, но отражающему, тем не менее, важные общие тенденции русской художественной культуры XV в. Своими сияющими красками, четкой линейной организацией, строгой структурой силуэтов на плоскости фона новгородские иконы рисуют красоту небесного мира, блаженство рая, что было характерно для всей русской живописи XV в. Однако новгородским произведениям свойственна интонация апофеоза, триумфального торжества христианской Церкви. Святые в новгородских иконах — это оплот Церкви, ее защитники, заступники православных, они полны энергии и решимости, они готовы к мужественному совершению великих поступков. Новгородские иконы словно соединяют два начала: они изображают и достигнутый идеал рая, и путь к нему, исполненный пафоса и драматизма.

В новгородских иконах XV в. заметны возрожденные традиции местной живописи XIII в.: яркий цвет с обилием красного, в том числе нередко в окраске фонов; крупные участки ярко и ровно окрашенных плоскостей; увеличение интенсивности цветовых контрастов при помощи темных контуров, разграничивающих эти плоскости; четкие очертания форм; наконец, триумфальный и героический характер образа.

Реминисценции этого древнего искусства, которое было насыщено вкусами широких народных слоев, жили в новгородской иконописи и на протяжении XIV в., но не в основных, а во вторичных, маргинальных художественных течениях. В XV в. эта традиция поднимается в основной, верхний, господствующий культурный пласт, соединяясь с наследием палеологовской эпохи. Именно из палеологовского опыта пришли ритмизированные гибкие линии, рельефность форм и цветные рефлексы на одеждах.

На протяжении почти всего XV в., вплоть до его последней четверти, новгородские художники оттачивали найденные художественные приемы. Среди них -лаконичная композиционная конструкция, с использованием простых геометрических мотивов, например, треугольника, диагонали, дуги («Чудо Георгия о змие», ГРМ, «Илья Пророк», ГТГ). Цветовой строй образован относительно немногими цветами: красной киноварью, белым, несколькими оттенками охр, пурпурно-коричневым тоном, а также голубыми и зелеными оттенками, причем новгородцы почти не употребляют глубокого ультрамаринового синего, используя вместо лазурита иной исходный материал — азурит, имеющий чуть зеленоватый тон. Фактура новгородских икон — очень плотная. Краски разведены густо, пастозно, поверхность бывает на ощупь почти рельефной, в отличие от прозрачных и ровных красок московских иконописцев.

Нет сомнения, что новгородским мастерам приходилось создавать много иконостасных комплексов для строившихся и ремонтировавшихся (в том числе после пожаров) церквей Новгорода, его пригородов и далеких северных земель. Ни одного цельного иконостаса до нас не дошло, но сохранились — полностью или частично — некоторые деисусные чины и отдельные иконы из праздничного и пророческого рядов.

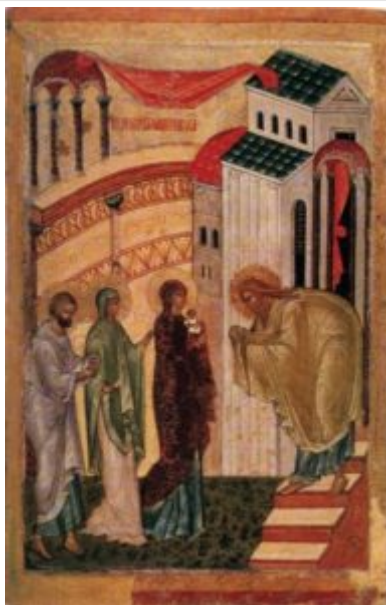
Примерами деисусных чинов являются пять икон 1438 г., составляющих центр иконостасного яруса в новгородском Софийском соборе (исполнены иноком Аароном по повелению архиепископа Евфимия II), фрагменты комплексов из церкви Св. Власия (Новгородский музей), из Муромского монастыря на Онежском озере (ГРМ), из Никольской церкви в Гостинополье (ГТГ), из старообрядческой Покровско-Успенской церкви в Гавриковом переулке в Москве (сильно поновлен, ГТГ). Среди остатков праздничного ряда — пять икон из Успенской церкви в Володове («Сретение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Сошествие во ад», «Успение»), где по какой-то причине старый иконостас неизвестной нам формы был переделан в третьей четверти XV в., а также разрозненные произведения («Воскрешение Лазаря» в ГРМ, «Распятие» в Ярославском художественном музее, «Снятие со Креста» в собрании банка «Интеза» в Галерее Палаццо Монтанари в Виченце). Известны иконы пророческого яруса, из Никольской церкви в Гостинополье (ГТГ и ГРМ).



Мастер Аарон. Деисусный чин в иконостасе Софийского собора в Новгороде. 1439 г.



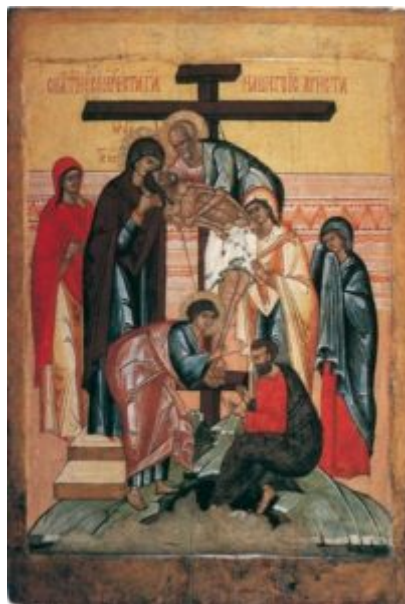
Спас на престоле. Средник деисусного чинов. Третья четверть XV в. Из церкви Св. Власия в Новгороде. Новгородский музей



Сретение. Третья четверть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Успенской церкви на Волотовом поле близ Новгорода. Новгородский музей



Лик Христа из «Сшествия во ад». Третья четверть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Успенской церкви в Волотовом поле близ Новгорода. Новгородский музей



Снятие со Креста. Новгородская икона XV в. Собрание банка «Интеза». Галерея «Паллаццо Монтанари» в Виченце, Италия

Новгородские иконостасы не были простым сколком с московских. Так, центральной иконой деисусного ряда в новгородских храмах является не «Спас в силах», а «Спас на престоле» — традиционная иконография, не содержащая в себе аллюзии на тему Второго Пришествия. Мы не знаем ни одной иконы из новгородского



*Пророки Даниил, Давид, Соломон.  
Средник пророческого ряда  
иконостаса Успенского собора  
Кирилло-Белозерского монастыря.  
Около 1497 г. ГТГ*

храма, которая служила средником пророческого ряда. Но средник пророческого ряда сохранился в составе икон упоминавшегося иконостаса 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, над которым работали, судя по стилю, не только мастера из Москвы и Ростова, но и новгородский иконописец. Именно новгородскому мастеру принадлежит икона «Пророки Даниил, Давид, Соломон», по композиции которой ясно, что в центре пророческого яруса располагалась не фигура Богоматери «Знамение», а поясное изображение пророка Давида — предка Богоматери.

По необъяснимой причине, среди новгородских икон осталось относительно мало отдельных изображений Христа или Богоматери с Младенцем, которые должны были находиться в местном ряду иконостаса или на стенах храма, или просто среди коллекции небольших «пядниц», которые всегда находятся в храме как

отдельный ряд или в качестве икон, сменяемых на аналое, или просто как памятные иконы для монастырских паломников. Подобные иконы в большом количестве присутствуют среди московского художественного наследия. Между немногими новгородскими иконами Богоматери иногда встречаются иконографические типы, в которых повторяются московские или ростовские образцы, но благодаря повышенной яркости цвета и стремительности контуров их интонация становится более энергичной, чем в иконах мастеров Центральной Руси.

Среди новгородских икон наибольшее число произведений — это относительно небольшие изображения отдельных святых или их групп. Как правило, это либо находки в провинциальных церквях и часовнях на



*Богородица Умиление.  
Новгородская икона XV в.  
Собрание банка «Интеза».  
Галерея «Паллаццо  
Монтанари» в Венеции,  
Италия*



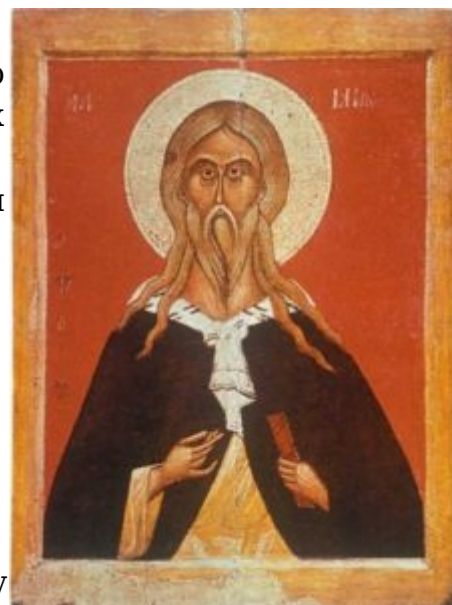
*Чудо св. Георгия о змие.  
Первая половина XV в.  
Из деревни Манихино  
Пашского района  
Ленинградской области.  
ГРМ*

территории Новгородской земли, либо памятники из дореволюционных частных коллекций, которые могли иметь такое же происхождение. Они могли находиться в нижнем ряду иконостаса, на стенах церквей и часовен. Иконы такого рода нередко поражают обобщенностью, переносом сюжета в космический план. «Чудо Георгия о змие» на иконе ГРМ — это не иллюстрация житийного эпизода, а символ победы христианства, триумфа добра над злом, торжества светлого начала над темными силами. Композиция напоминает элемент герба, она родственна геральдическим структурам, ее язык эмблематически лапидарный. В этой иконе синтезировались и органично переплелись не только художественная традиция

византийского  
 палеологовского искусства и  
 славянская народная  
 склонность к декоративному  
 лаконизму и яркости. Здесь  
 соединилось нечто большее: в  
 русской иконе, созданной в  
 далеком от Византии северном  
 городе, на закате  
 византийской эры, звучит  
 древний мифологический  
 мотив всей  
 средиземноморской культуры,  
 а то и более широкого  
 культурного пласта, тема  
 триумфа воина-всадника,  
 победившего чудовище.

Многогранностью смысловых слоев и лаконизмом художественного языка отличается и «Илья Пророк» из

собрания Остроухова (ГТГ). Эту выдающуюся икону часто трактовали как аллюзию на славянского, дохристианского бога Перуна, «громовержца», чей культ в среде восточных славян унаследовал пророк Илья. Возможно, эти ассоциации действительно имели место, однако на первом плане в иконе стоит христианская тематика, преломленная через ветхозаветный сюжет. Выразительность иконы создается прежде всего ликом, взглядом визионера, общавшегося с Господом, наделенного властью над явлениями природы. Длинные пряди волос и бороды напоминают о пустынножительстве Ильи как прообразе христианского монашества. Большое значение имеет структура композиции, треугольники и острые углы в силуэте и контурах одежды, благодаря чему торс Ильи вырастает, как пирамида, и приобретает энергию пружины. Первостепенное значение отведено колориту, цветовому контрасту киноварного фона с золотым нимбом, желтыми, белыми и пурпурно-коричневыми одеждами.



*Илья Пророк. Первая половина XV в. Из собрания И.С.Остроухова. ГТГ*

Образы-гиперболы, не укладывающиеся в разряд икон-портретов, представлены и иконой «Св. Параскева и Анастасия», из собрания Н.П.Лихачева, ГРМ. В контексте византийского и русского искусства эти св. мученицы уже давно



*Св. мученицы Параскева и Анастасия. XV в. Из собрания Н.П.Лихачева. ГРМ*

получили обобщенную трактовку, образовав контаминацию в одном образе нескольких святых с одним именем. Они почитались как своего рода персонификации евангельских событий, аллюзии на них: Параскева, по прозвищу Пятница, — как олицетворение Страстной пятницы (отсюда ее красный мафорий, напоминающий о страстях и крестной жертве), а Анастасия, благодаря своему имени («Анастасис» по-гречески «Воскресение»), — как олицетворение Воскресения. Но в искусстве Новгорода и Пскова образы св. мучениц приобрели еще одно глубинное измерение, как символы неких фундаментальных жизненных начал. Св. Параскева в новгородской иконе воспринимается как олицетворение величия и стойкости, а св. Анастасия (сосуд в ее руке напоминает о ее роли как целительницы) — как

символ энергии и решимости.

В другом, камерном ключе решена икона «Огненное восхождение пророка Ильи на небо», из собрания Н.П.Лихачева, ГРМ, исполненная, возможно, в северной провинции Новгорода. Полный добросердечия лик Ильи, написанный пятнами светлой охры, с негустыми тенями, родственен образам московской живописи XV в., начиная с иконостаса Троицкого собора, а в движении форм есть отголоски круговых композиций московского искусства.



*Огненное восхождение пророка Ильи на небо. XV в. Из собрания Н.П.Лихачева. ГРМ*

В новгородской иконописи получили распространение изображения некоторых святых в роли покровителей домашних животных. Нет сомнения, что в этом отразились особенности новгородского общества, с его большой



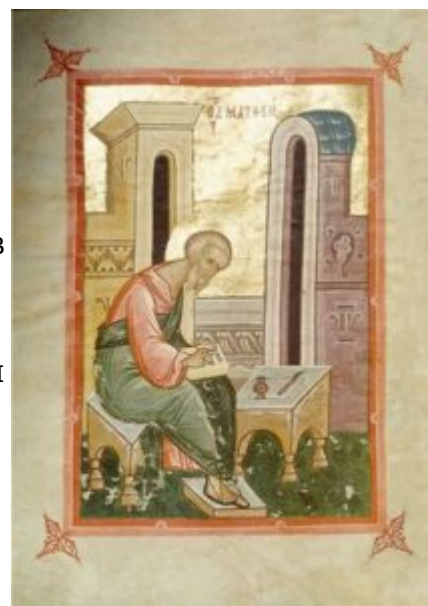


долей крестьянства, населявшего обширные окрестные земли и северные территории. На иконе «Власий Севастийский и Спиридон Тримифунтский» из церкви Св. Власия в Новгороде (ГИМ) фон в верхней части был заменен на более поздний вместе с грунтом, и при этом, к сожалению, были частично срезаны очертания горок. Св. епископы изображены среди сияющих разноцветных скал, «в пейзаже», они словно беседуют друг с другом (новгородский вариант многочисленных изображений бесед в московской живописи XV в.). Животные, стоящие внизу, изображены так, что кажется, доброта христианских святых затрагивает бессловесные существа.

*Св. Власий Севастийский и Спиридон Тримифунтский. Третья четверть XV в. Из церкви Св. Власия в Новгороде. ГИМ*

Эпизоды чудесной помощи свв. Власия и Спиридона животным встречаются в их житиях, но в византийском искусстве они почти не получили отражения. В новгородской живописи эти мотивы актуализировались, наполнились новым смыслом и стали в один ряд с изображениями св. Герасима (Сан Джироламо в итальянском искусстве, св. Иеронима в европейском), вылечившего в пустыне лапу льву, и с рассказом о преподобном Сергии Радонежском, к келье которого в глухом северном лесу пришел, вместо южного льва, северный медведь, также с больной лапой. Сюжет новгородской иконы не носит «ветеринарного», примитивно-прагматического характера, он связан с христианской идеей о единстве человека с природой, о благодати и красоте мира, о чудесах, которые творит Спаситель через посредство святых. Новгородская икона, пусть

поздняя и относительно провинциальная, состоит в родстве с великими композициями христианского искусства, изображающими царя Давида в образе псалмопевца среди животных и растений, а через это звено — и с другими родственными образами раннехристианской и античной культуры, включая Орфея в окружении животных. Икона из церкви Власия типом и выражением ликов напоминает «Огненное восхождение пророка Ильи», а также миниатюры новгородского Евангелия 1468 г.. Вероятно, эти иконы созданы в середине — третьей четверти XV в.



В иконе «Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре», ГТГ, созданной, возможно уже в начале XVI в. и обнаруживающей характерное для этого периода

воздействие изысканного московского искусства, сюжет и иконография имеют также древние и до сих пор не вполне ясные истоки. Фигуры архангела Михаила, который держит под уздцы двух разноцветных

*Евангелист Матфей.*  
*Миниатюра Островского*  
*Евангелия. 1468 г.*  
*Московский областной*  
*краеведческий музей,*  
*Истра*



оседланных коней, и стоящих по сторонам Флора и Лавра напоминают античные композиции с юношами и конями, в том числе и Диоскуров. Византийских прототипов этой иконографии не сохранилось. На некоторых русских иконах имеется надпись: «Архангел Михаил поручает Флору и Лавру стадо коней». Внизу в таких иконах представлены всадники Спевсипп, Елевсипп и Мелевсипп, которые пасут большое стадо у водопоя.

*Чудо архангела Михаила о*  
*Флоре и Лавре, с Власием и*  
*Спиридоном. Конец XV —*  
*начало XVI в. Из села*  
*Типиницы в Карелии. Музей*  
*Республики Карелии,*  
*Петрозаводск*

Творческий подход новгородских художников XV в. к сокровищнице византийско-русской иконографии сказался не только в сохранении и преобразовании очень древних и редких вариантов, в их наполнении новым

смыслом, но и в рождении новых схем, отражающих реальную новгородскую действительность, в которых византийские прототипы звучат лишь отдаленно. В двухъярусной иконе 1467 г. «Деисусный чин и молящиеся новгородцы» (Новгородский музей) дана разновидность средневекового ктиторского портрета, но весьма своеобразная. Заказчик, богатый боярин Антипа Кузьмин, приказал изобразить членов своей семьи в молении перед



*Деисусный чин и*  
*молящиеся новгородцы.*  
*1467 г. Новгородский музей*

Христом. Семеро взрослых, в богатых одеждах, представлены в виде внушительной изокефальной шеренги, с равномерно размещенными фигурами, напоминая в совокупности портрет знатной семьи феодалов, даже столь высокого ранга как сербские короли, чьи портреты сохранились в изобилии в сербских храмах XIII-XIV вв. Среди перечисленных семи имен не значится сам заказчик, из чего следует, что это те члены его семьи, которых уже нет в живых (в их числе — два маленьких ребенка, в белых одеждах, безымянные, то есть умершие во младенчестве). Предки боярина молятся за него, живущего. Деисусный чин в верхнем ярусе иконы написан бегло, словно заученным и многократно использованным приемом. Фигуры удлиненные, манерно изогнутые, на одеждах — обильно положенные острые белильные блики, оставляющие впечатление декоративного приема. Портреты же исполнены плавно, тщательно, с большим чувством и даже, кажется, в чуть более крупном масштабе. В русском искусстве сохранилось относительно мало ктиторских портретов, поэтому новгородская икона

восполняет эту лакуну и свидетельствует об оригинальности преломления византийской традиции.



*Чудо от иконы Богородицы. Знамение. XV век. Новгородский музей*

Новгородская культурная реальность отражена и в иконах «Чудо от иконы Богородицы» («Осада Новгорода суздальцами»), лучшая из которых хранится в Новгородском музее. Изображено одно из чудес от новгородской чудотворной иконы XII в. «Богоматерь Знамение», совершенное в 1169 г., когда войска владими́ро-суздальского князя Андрея Боголюбского осадили Новгород. Рассказ о чуде получил особую популярность в XIV в., а для чудотворной иконы, с XII в. хранившейся в церкви Спаса Преображения на Ильине улице, в 1354 г. строится каменный храм напротив Спасской церкви. Первые изображения чуда от иконы «Богоматерь Знамение» сохранились от XV в. Дошедшие до нас памятники XV и XVI вв. имеют трехъярусную композицию. На иконе Новгородского музея в верхнем регистре представлено, как процессия, во главе с архиепископом Иоанном, выносит икону из церкви Спаса Преображения на Торговой стороне города, переносит по мосту через реку Волхов и встречает у Кремля, где виден Софийский собор. Ниже — икона поставлена на башне городских укреплений, а вражеские воины, не почитая ее, выпускают в нее стрелы. В нижнем регистре изображена победа новгородского войска, возглавляемого Иисусом Навином (?), свв. Борисом, Георгием и Глебом.

В сложении этой иконографии сыграла роль тенденция поздневизантийской культуры к изображению сцен поклонения чудотворным иконам Богородицы, через которые Богоматерь осуществляет Свое покровительство православному миру (ср. многочисленные изобразительные циклы Акафиста Богородицы). Складывалась и русская традиция изображения циклов чудес от прославленных русских чудотворных икон, с особой силой проявившаяся в живописи XVI-XVII вв. Большую роль сыграло и тяготение новгородской культуры XV в. к прославлению собственной истории и древностей. В данном случае имело место и напоминание о победе новгородцев над суздальцами, которые рассматривались как предшественники москвичей, соперников Новгорода в XV в. Структура иконы искусно комбинирует иконографию Акафиста и приемы изображения битв в иллюстрациях к Псалтири, Октатевхах и хрониках, а выразительность фигур и групп, серебристый колорит, создающийся обилием белого (одежды и храмы) и голубого (шлемы воинов), делает икону одним из самых значительных произведений новгородской живописи.



*Апостол Фома. Начало XV в. Из собрания Н.П.Лухачева. ГРМ*

Несмотря на целостность стиля новгородской иконописи на протяжении XV в., удается обнаружить в его эволюции определенные хронологические градации. Рождение нового стиля, с его необычайной яркостью цвета и силуэтно-плоскостным характером форм, приблизительно совпало с рубежом XIV и XV вв., то есть с тем самым временем, когда новый стиль, в его форме «неоэллинизма», появился на Руси. Первым его произведением в Новгороде, среди сохранившихся икон, является «Апостол Фома» (ГРМ), с поясным изображением, которая представляет собой местный, типично новгородский отклик на византизирующие росписи церкви Архангела Михаила Сковородского монастыря, около 1400 г.

Повторены тип лика, форма рта, тонкая кисть руки и даже имитированы

пышные складки.

«Почвенная» традиция — в плотности композиции, яркости красного фона, стилизации линий, а главное — в патетическом характере образа, в героической осанке апостола, который похож на юного воина-мученика, например на св. Димитрия. Меньше конкретной местной окраски в иконе «Свв. Никола и Георгий» (ГРМ), которая имеет общие черты и с московскими произведениями, и со Сковородскими фресками — в изысканном, несколько манерном облике святых, особенно в позе и жесте св. Николы, в типе лика св. Георгия, в ритме эластичных дугообразных линий.



*Свв. Никола и Георгий. Начало XV в. ГРМ*

Несколько икон первой трети века перекликаются с московскими образами того же времени или исполнены под впечатлением московской живописи. Такова большая икона «Сошествие Св. Духа на апостолов» из новгородского Духова монастыря, отчасти «Двенадцать апостолов» из церкви Двенадцати апостолов (обе в Новгородском музее).

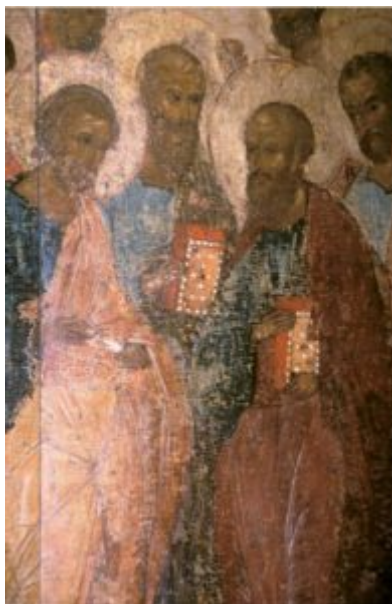
В первой из них задумчивые лики с полуприкрытыми глазами вызывают в памяти образы московской живописи около 1400 г. (отчасти и фрески Успенского собора в Звенигороде), коричневатый неяркий колорит восходит к искусству конца XIV в., а в геометризме композиции, с расположением фигур апостолов по строгой дуге проявляются местные привычки. Во втором памятнике, созданном около 1432 г., изображено задумчивое сопереживание, молчаливое соприсутствие апостолов, причем сами апостолы представлены могучими и плечистыми, в ярких одеждах.



Сошествие Св. Духа на апостолов. Начало XV в. Из Духова монастыря в Новгороде. Новгородский музей



Собор двенадцати апостолов. Первая треть XV в. Из церкви Двенадцати апостолов в Новгороде. Новгородский музей



Собор двенадцати апостолов. Деталь. Первая треть XV в. Из церкви Двенадцати апостолов в Новгороде. Новгородский музей

Среди новгородских произведений первой трети столетия выделяется несколько памятников, продолжающих одно из важных стилистических направлений русской живописи конца XIV в. Для этих икон характерны заостренные очертания фигур и драпировок, выразительные жесты хрупких, маленьких кистей рук, склонность к асимметрии форм, не только чистые (красный, синий), но и смешанные цветовые оттенки (коричневатые, сине-зеленые). Лики в этих иконах, с широкими подглазными тенями, похожими на отеки от



*Спас на престоле,  
Богоматерь, Иоанн  
Предтеча. Центральная  
часть деисусного чина.*

недавних слез, с необычно маленькими подбородками, выражают щемящую скорбь. Большую роль в этих иконах играют позы, смиренные молитвенные жесты. Это искусство, родившееся в конце XIV в., отражает одну из граней проблематики исихазма, его призыв к молитве, нравственному совершенствованию, духовному очищению. Это художественное направление намечается в некоторых образах росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде, позже его можно угадать в изысканных миниатюрах московского мастера на полях [Киевской Псалтири](#) 1397 г. В XV в. эстафета этого стилистического направления вновь перешла к Новгороду.

В новгородских произведениях XV в. прежние мотивы выражаются в форме более изысканной, тщательно отделанной, но, как правило, с повышенной экспрессией, которая издавна была присуща новгородскому искусству.

*Начало XV в. Из собрания И.С.Остроухова. ГТГ* Деисусный чин из собрания И.С.Остроухова (ГТГ) состоял по крайней мере из 11 фигур (кроме Христа с Богородицей и Предтечей и двух архангелов, это были два апостола, два святителя и еще двое святых). Поскольку один из святых — это равноапостольный князь Владимир, в то время редко изображавшийся, то можно предположить, что этот чин был исполнен для надвратной Владимирской церкви новгородского Кремля, ремонтировавшейся в 1411 г. Уплотненная композиция центральной иконы, беспокойные линии одежд указывают на традицию XIV в. Но второй мастер, участвовавший в создании чина и исполнивший, из тех что



*Св. князь Владимир. Из деисусного чина. Начало XV в. Из собрания И.С.Остроухова. ГТГ*



*Сошествие во ад. Начало XV в. Новгород. Стокгольм, Национальный музей*

сохранились, иконы апостола Петра и князя Владимира, работал уже иначе: лики его персонажей умиротворенные, карнация относительно плавная, одежды сияют широкими, ровными цветными плоскостями.

Малоизвестное, но исключительное по своей художественной выразительности направление представлено иконой «Сошествие во ад», начала XV в. (Национальный музей в Стокгольме). В ее образах воплощена такая сердечность переживаний, человеколюбие Спасителя, искренность надежды и глубокая вера праведников и прародителей, что длинные изгибающиеся фигуры и утрированные жесты лишь усиливают остроту впечатления, придавая иконе некоторое сходство с псковскими произведениями.

Перелом, произошедший в русской живописи около середины XV в., протекал в искусстве Новгорода, в силу консервативности местной культуры, не в столь острой форме, как в Москве. Но и здесь он достаточно заметен — в стилизации фигур, сокрытии строения фигуры под условными драпировками, усилении линейного ритма, абстрактности форм. В ликах из лучших новгородских произведений второй половины — конца XV в. очевидны новые оттенки духовной жизни, ориентация на этическую, нравственную сторону образа. Святые на иконах отличаются кротостью, тишиной,



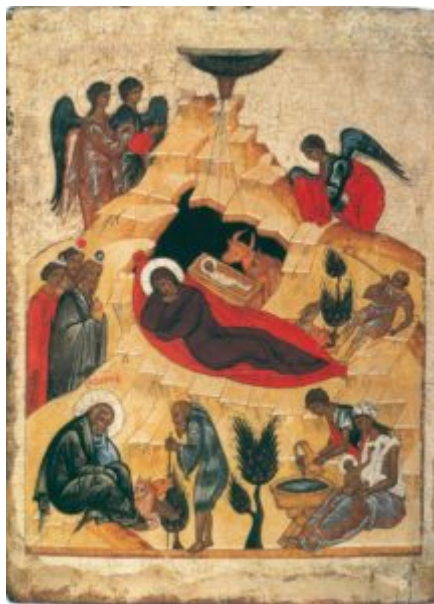
внимательной добросердечностью. Таковы, например, иконы «Свв. Иаков Иерусалимский, Никола и Игнатий Антиохийский» в ГРМ (первый из них назван «Брат Божий», а третий — «Богоносец») из Муромского монастыря на Онежском озере, «Свв. Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский» из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода (Новгородский музей), иконы из иконостаса Никольской церкви в Гостинополе (ГТГ, ГРМ, ГИМ, Музей-квартира П.Д.Корина, собрание банка «Интеза»). При этом новгородские мастера сохраняют самостоятельный художественный язык, оперируя острыми, клиновидными линиями, уплотненными композициями.



Святители Николай Мирликийский, Иаков Иерусалимский, Игнатий Антиохийский. Вторая половина XV в. Из Муромского монастыря на Онежском озере. ГРМ



Свв. Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский. Конец XV в. Из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода. Новгородский музей



Рождество Христово. Конец XV века (ок. 1475 г.). Из праздничного ряда иконостаса Никольской церкви в Гостинополье. Собрание банка «Интеза». Галерея «Палаццо Монтанари» в Виченце, Италия

К концу XV в. новгородская иконопись, под воздействием общерусских тенденций, становится более каллиграфичной, рафинированной, приобретает изящество форм. Это лучше всего заметно в серии Софийских таблеток — маленьких двусторонних иконок, написанных не на дереве, а на загрунтованном холсте и имевших несколько функций; в частности, их выкладывали на аналой в день того или иного праздника или памяти того или иного святого. Такие иконки-«святцы» имелись в XV в. и в других крупных русских храмах, но в Новгороде сохранилась наиболее полная серия из 25 иконок. Они были созданы в правление архиепископа Геннадия (1484-1504), взявшего на себя нелегкий труд организации новгородской жизни после присоединения к Москве, задачу сохранения и обновления традиций.



Вход в Иерусалим. Софийская таблетка. Конец XV в. ГТГ



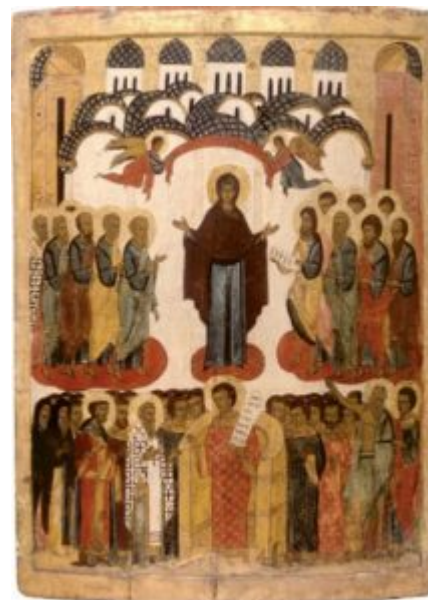
Свв. князья Владимир, Борис и Глеб. Софийская таблетка. Конец XV в. Музей-квартира П.Д.Корина

В другой форме сказались перемены в иконе «Покров» (Галерея Палаццо Монтанари, Виченца). Ее схема -новгородская: пятиглавый храм, четкие регистры и группы, ангелы поднимают над Богородицею красную ткань. Композиция стала, пожалуй, даже более плотной, чем раньше, поскольку количество

персонажей увеличилось (в соответствии с московской версией), а пропорции фигур остались по-новгородски крупными, тяжелыми. Вверху, по обеим сторонам Богородицы, представлены апостолы, а также Иоанн Предтеча и один епископ (св. Николай?). Внизу появилась фигура Романа Сладкопевца на амвоне, и, кроме императора и патриарха, также группы святых — мучеников и преподобных. Самым важным новым качеством «Покрова» является живопись ликов — тонких, с мелкими чертами, с полуприкрытыми, как в дионисиевских произведениях, глазами.

## Псков

XV век для Пскова — эпоха наивысшего расцвета, экономического благополучия, самостоятельности псковских политических и церковных структур. Искусство Пскова в это время следует устойчивым и внешне однотипным художественным формулам, как будто стараясь тем самым подчеркнуть незыблемость и неизменность псковского жизненного уклада. Эти особенности порой делают сложной датировку отдельных памятников,



*Покров. Конец XV в.  
Собрание банка «Интеза».  
Галерея «Палаццо  
Монтанари» в Виченце,  
Италия*

поскольку в них главным оказывается традиционализм, частое обращение к старым образцам, наработанным композиционным и иконографическим схемам, но тем не менее и здесь, иногда подспудно, находят выражение новые художественные идеи, определяющие общее своеобразие русской живописи XV столетия.

Для псковской живописи XV в., как и для всего русского искусства в целом, характерно снижение пафоса



*Три святителя и Параскева  
Пятница. Первая четверть XV в.  
ГТГ*

экспрессии, свойственного произведениям предшествующего столетия, преобладание статичных форм, чередование ритмики повторяющихся плавных контуров, гармоничное построение колорита, сосредоточенность образов, настраивающее зрителя на тихую углубленную молитву. Однако все эти общие характеристики следует применять к псковским иконам и фрескам с известной поправкой на своеобразие этой школы. Внутреннее напряжение духа, сдерживаемое внешне статичными и как бы успокоенными формами, присутствует в псковском искусстве, может быть, в еще более определенном виде, чем в живописи XIV века. По-прежнему художники используют специфически псковский колорит с преобладанием насыщенных и темных коричневых, красных и зеленых тонов, на фоне которых все также сияют вспышки яркой киновари или белильных «жемчугов» и складок одежд. Но в целом колористический строй становится более сдержанным, построенным на сочетании сближенных тонов, контраст уступает место гармонии. В письме ликов утверждается особый псковский физиогномический тип, в котором подчеркнута структура широкого скуластого лица с крупными чертами и особо выделяющейся конструкцией носа с немного гипертрофированным утолщением на конце. Псковские образы XV в. — основательны и целеустремленны, их спокойно направленные на зрителя взгляды отражают ясность и незыблемую определенность жизненной позиции, просветленность и твердость веры. Экспрессивная выразительность произведений позднего XIV в. уступает место духовной сосредоточенности и психологизму. Но псковские

святыне чужды мистической отрешенности произведений московского круга. Напротив, жизненность и метафизика непостижимым образом соединяются в них в гармонии и целостности.

Существо произошедших в псковском искусстве перемен хорошо демонстрирует икона раннего XV столетия с изображением и трех вселенских святителей — Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова, и св. мученицы Параскевы Пятницы ( ГТГ). Икона написана в подчеркнута сдержанной цветовой

гамме, что призвано выявить строгость образа. Лики святых с обостренными чертами, впалыми щеками анахоретов и горящими взглядами проповедников имеют акцентированно аскетичный вид, но их мистицизм не умозритель, а активно направлен во вне, на зрителя, в мир. В иконе много реминисценций искусства позднего XIV века — лики по-прежнему обладают рельефной пластикой и проработаны активной линейной пробелкой, как будто призванной подчеркнуть эмоциональную приподнятость святых. Однако в целом образ оказывается более сдержанным, исполненным чуть иератичного достоинства и величия.

Так называемый «Пароменский» Деисусный чин, созданный около 1445 г. для городской церкви Успения с Пароменья (у парома через реку Великую) (Псковский музей), представляет собой редкий пример полностью сохранившегося апостольского деисуса, в котором, помимо Богоматери, Иоанна Предтечи и двух архангелов, представлены все 12 апостолов. Плотный и глубокий колорит иконы дополнен некогда обильными золотыми ассистами, которые полностью покрывали одежды апостолов, сияя на фоне насыщенных красок и формируя пластику их крупных скульптурно выразительных и немного грубоватых фигур. В ликах, при всей их контрастности, со всей очевидностью проявляется тяготение к пластической проработке формы, создающей рельефный светотеневой переход, в котором пробела играют уже второстепенную роль. Монументальная пластика образов дополнена объемными накладными нимбами, которые отныне станут одним из излюбленным приемов псковских иконописцев.



*Апостол  
Марк. Около  
1444 г. Из  
деисусного  
чина церкви  
Успения с  
Пароменья  
во Пскове.  
Псковский  
музей*



*Сошествие во ад. середина XV в. Псковский музей*

Иную сторону псковской живописи середины XV столетия отражает «Сошествие во ад» (Псковский музей). Все художественные формулы, вырабатываемые псковскими художниками на протяжении более полутора столетий, в этой иконе стараются быть доведенными до простого совершенства и найти ясное и сконцентрированное выражение. Икона написана в легкой и подвижной манере, краски становятся прозрачными, а пробела ложатся едва уловимыми, стекающими бликами, лишь намечая форму, но очень точно подчеркивая структуру фигуры и вектор ее движения. Живопись как будто освобождается от традиционно псковской весомости и некоторой тяжеловесности, но в то же время сохраняет корневые черты, формирующие неповторимый облик псковской иконы XV в. Мы видим все тот же темно-насыщенный колорит со вспышками ярких цветовых пятен, внутренняя напряженность образов сочетается с величественной устойчивостью фигур, а вся икона имеет идеальную композиционную выверенность и иконографическую насыщенность сюжета, который получит в псковском искусстве второй половины XV -начала XVI столетий необычайную популярность (известно 5 ее реплик, в том числе икона конца XV в. в ГРМ из города Острова).

Икона «Сошествие во ад» намечает появление в псковском искусстве XV в. пласта элитарной культуры, рассчитанной на тонкое вкусовое восприятие и, вероятнее всего, связанной с высшей боярско-купеческой

средой Пскова. Представителями именно этой среды, судя по вкладным надписям, были заказаны в 1465 г. росписи церкви Успения в селе Мелетово — небольшой в настоящее время деревне в 40 км от Пскова, стоявшей на некогда оживленном торговом тракте, который соединял Псков с Новгородом и Москвой. Росписи церкви дошли до нас фрагментарно, что осложняет анализ многих изображений, но, несмотря на значительные утраты, даже при беглом ознакомлении с памятником становится очевидной неординарность его иконографической программы и высочайшее художественное качество исполнения фресок.



*Пророк Аарон. Фреска церкви Успения в Мелетове.*

Общая система декорации Успенской церкви не выходит за рамки традиционного содержания. В куполе изображен Пантократор в окружении небесных сил, ниже расположены фигуры пророков, паруса отведены под

фигуры евангелистов, своды и стены рукавов  
подкупольного креста

1465 г.



*Петр благословляет  
Галлу Милостивую.  
Фреска церкви Успения в  
Мелетове. 1465 г.*

занимают евангельские сцены и сюжеты, посвященные Богородице и престольному празднику Успения. Однако детальный анализ росписи позволяет выявить здесь множество чрезвычайно редких, а порой и уникальных иконографических сюжетов и деталей, не встречающихся в таком обилии ни в одном русском храме этого периода. Так, «Служба св. отцов» в алтаре дополнена «Тайной вечерей» и «Омовением ног», а в жертвеннике расположены сцены «Зосима причащает Марию Египетскую», «Жертвоприношение Авраама», «Видение Василия Великого», «Видение Петра Александрийского», а также уникальный сюжет, где апостол Петр благословляет лежащую на смертном одре Галлу Милостивую — одну из прославленных Итальянских монахинь, чье жизнеописание было составлено св. Григорием Двоесловом. Страстной цикл включает, например, изображение Христа, несущего бездыханное тело благоразумного разбойника в рай, а также

«Уверение Фомы», где Христос представлен на фоне гроба, из которого только что восстал. В этих и других сюжетах выпукло проявляется главная специфика иконографического мышления псковских художников: книжная премудрость и отличное знание иконографических сюжетов, понимание их глубинного символического значения сочетаются с почти наивной простотой изложения, за которой угадывается глубокая и искренняя вера, буквально воплощающая слова Христа: «Если не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3).



*Христос несет  
благоразумного  
разбойника в Рай. Фреска  
церкви Успения в  
Мелетове. 1465 г.*

Значительное место в росписи Успенской церкви занимали ветхозаветные сюжеты и иллюстрации различных житийных, апокрифических или нравоучительных сказаний, которые сосредоточены в западной части храма. Среди них выделяется цикл сюжетов, посвященных

сказаниям о явлениях Богоматери. Наиболее показательна иллюстрация «Сказания о явлении Богоматери скомороху», где изложена история скомороха, поносившего в цирке Богородицу, за что он был наказан чудесным отсечением рук и ног, а затем, после раскаяния, был исцелен Самой Богородицей. В юго-западном объеме под хорами, а также в небольшом помещении на самих хорах, сохранилось несколько сцен из цикла, видимо, посвященного деяниям архангела Михаила. Здесь представлены такие сюжеты, как «Канон на исход души», «Моисей и Аарон у Скинии Завета», «Пророк Нафан осуждает Давида», «Жертвоприношение Ильи на горе Кармил», «Архангел Михаил побивает войско Навуходоносора», «Чудо о Флоре и Лавре». Нетрадиционно представлены и пророки в барабане, где их фигуры сопровождают различные символические изображения (процветший жезл в руках Аарона), Даниил, который держит в руках головы трех своих спутников Азарии, Анании и Мисаила. Более того, Моисей в восточном простенке барабана представлен не в виде одиночной фигуры, а как участник двух сцен - «Явления Неопалимой купины» и «Чуда превращения змеи в жезл». Здесь, как и в росписях собора Снетогорского монастыря, вновь отчетливо звучит особенное пристрастие псковского искусства к ветхозаветным темам, которое станет основой для развития аллегоризма в русской живописи эпохи Ивана Грозного.



Сказание о явлении Богоматери скомороху. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465





Пророк Даниил. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.



Явление Моисею неопалимой купины. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

Среди псковских памятников XV столетия мелетовские фрески являют собой пример наиболее рафинированного искусства. Утонченность художественного вкуса и иконографической мысли говорят о том, что их мастера вышли из самых элитных художественных кругов Пскова. Наиболее сохранные участки этих росписей, такие как «Сретение» или «Положение во гроб», выдают руку опытейших художников, которые в быстрой технике фрески сумели достичь иконной тщательности в проработке живописных форм. Прекрасное понимание пропорций, безукоризненное владение рисунком, тончайшая цветовая нюансировка, создающая при традиционно сдержанном псковском колорите цветовые градации удивительной изысканности и красоты, — все это ясно свидетельствует об истинном расцвете псковской фрески в середине XV столетия. В то же время, здесь отчетливо проявляется тенденция к созданию более камерного образа, что находит продолжение в современных мелетовских росписях

памятниках иконописи.



Сретение. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.



Положение во гроб. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.



Положение во гроб. Фрагмент. Фреска церкви Успения в Мелетове. 1465 г.

«Рождество Христов» из Опочки (Псковский музей) создано одновременно росписям Успенской церкви и, не исключено, одним из мастеров, участвовавших в декорации этой церкви — настолько близки



приемы письма ликов и другие детали. Музыкальная ритмичность композиции, в целом свойственная псковской иконописи, проявляется в этой иконе с особой силой. Повествование событий Рождества Христа представлено отдельными фигурками — волхвов, служанок, омывающих Младенца, спящего Иосифа с явившимся ему ангелом, пастухов. Все персонажи показаны на широком фоне горок, представляя собой замкнутые группы, которые, как аккорды, объединены между собой единой мелодической линией повествования и сливаются в едином гимне, который поется сонмом ангелов, славящих чудесное Рождение

Спасителя.

*Рождество Христово. Середина XV в. Из церкви Покрова в Опочке. Псковский музей*

Утонченность и миниатюрность, свойственные «Рождеству», проявляются в целом ряде псковских икон, созданных в этот период. Одним из ярких примеров является небольшая иконка, иллюстрирующая посвященный Богородице литургический гимн «О Тебе радуется» (ГТГ). В центре композиции изображена тронная Богородица с Предвечным Младенцем, Которая представлена на фоне храма — прообраза Небесного Иерусалима, и в окружении райского сада. Ее славословят сонмы святых и ангелов, которые окружают Ее престол симметрично расположенными группами. Среди святых в нижней части иконы выделяется фигура Иоанна Дамаскина со свитком в руках — автора этого гимна. Этот сюжет



*«О Тебе радуется...». Деталь. Вторая половина XV в. ГТГ*

становится одним из самых популярных в русской живописи с конца XV в., и весьма примечательно, что его схема впервые появляется в псковском искусстве. Так Псков в очередной раз заявляет себя законодателем русской иконографии.



Троица. Рубеж XV — XVI вв.  
ГТГ

В иконе «О Тебе радуется» уже ощущается высокая степень стилизации художественных приемов, которая в памятниках рубежа XV-XVI столетий проявится с еще большей силой. В этом отношении показательна одна из известнейших псковских икон с изображением «Троицы» или «Гостеприимства Авраама», то есть такого иконографического варианта этого сюжета, когда трапезе ангелов прислуживают Авраам и Сарра (ГТГ). Эта тема и данный иконографический тип были особенно популярны во Пскове, который издавна назывался «домом Троицы», в соответствии с посвящением св. Троице древнего псковского кафедрала. Данный извод «Троицы» с изокефальным построением композиции, часто повторяемый в псковских памятниках, очевидно, воспроизводит древний и особо почитаемый, но не дошедший до нас образ «Св. Троицы», хранившийся в Троицком соборе Пскова. Наряду с чисто псковскими чертами, в иконе отчетливо звучит влияние московского искусства, выражающееся в удлинённости пропорций, изысканности постановки фигур, плавности очертаний и успокоенной ритмичности композиции. Икона «Троица» свидетельствует о постепенном проникновении в псковскую художественную среду эстетических идеалов столичного искусства круга Дионисия.

- Сарабьянов
- Ильина