

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ НА ПРЕСТОЛЕ
С ПРЕДСТОЯЩИМИ НИКОЛОЙ И КЛИМЕНТОМ»
XIV в. из ВОЛОГОДСКОГО МУЗЕЯ
(К вопросу о романских реминисценциях
в живописи Северной Руси XIII—XIV вв.)

А. А. Рыбаков

Среди древнейших произведений живописи в собрании Вологодского областного краеведческого музея привлекает внимание небольшая икона, отличающаяся звучными сочетаниями киноварных, темно-голубых, желтовато-охряных и светло-зеленых голубоватых красок. На ней изображена Богоматерь, сидящая на престоле, с младенцем на коленях, которого она придерживает левой рукой; ее правая рука в жесте моления обращена к Христу. На Богоматери темно-голубой хитон и ниспадающий с плеч мелкими параллельными складками мафорий с киноварной каймой. Слегка повернувшись к сыну, она задумчиво-нежно склонилась над ним. Младенец представлен анфас, в левой руке у него — свернутый свиток. Это единственный персонаж иконы, взгляд которого обращен прямо на зрителя; правой рукой он благословляет предстоящих иконе. Он одет в светло-голубой хитон-рубашку с оплечьем, через плечо перекинут конец ярко-красного гиматия, прикрывающего нижнюю часть его фигуры.

Престол, на котором восседает Богоматерь, мало похож на царский трон, но более напоминает деревянную скамью с украшенной простейшей порезкой доской сиденья и профилированными ножками, перехваченными внизу резным пояском. На сиденье подстелен светло-голубой коврик, поверх которого положена подушка-мутула горящего киноварного цвета. Византийский пульпит под ногами Богоматери на вологодской иконе превратился в белый половик с широкими фполетовыми краями и с трехполосной киноварной каймой.

Монументальная фигура Богоматери с младенцем занимает почти всю высоту изобразительного поля иконы. Стоящие по сторонам престола святители Николай и Климент написаны в ином масштабе, их фигуры значительно меньше фигуры Богоматери. Стоя у подножия престола, головой они едва достигают высоты его сиденья. С левой стороны изображен Николай, архиепископ Мирликийский. На нем фелонь-полиставрион и омофор с черными крестами по белому полю, киноварная епитрахиль и темно-голубой подризник. Возле другого святителя на поле сохранилась киноварная подпись: «СТЫ КЛИМЕНТЕИ»¹. Судя по особенностям иконографии, это Климент, папа римский (в соответствии с указаниями иконописного подлинника, он «подобием кудряв аки Георгий»²). Как и Никола, Климент представлен в молитвенном обращении к Богоматери и в таких же одеждах.

В верхней части иконы в круглых клеймах на светлом охристо-розоватом фоне написаны полуфигуры архангелов Михаила — в киноварно-красном плаще и темно-голубом хитоне — и Гавриила — в темно-голубом

плаще и в киноварном хитоне. Смиренно и почтительно их головы склонены пред Богоматерью, а взоры обращены к Христу.

Светлый голубоватый позем, белые поля, киноварная кайма по луже и полям, киноварные описи нимбов довершают цветовой строй иконы. Яркие контрастные краски, композиционное решение, подчиненное выражению идеи моления перед младенцем-Вседержителем через святых патронов и Богоматерь, противопоставление земного и небесного начал, выраженное в разномасштабности изображения центральных и второстепенных персонажей, зрительно ощущимая весомость коренастых и крупноголовых фигур и крепко сколоченного престола-скамьи, как будто затаившаяся в уголках губ и в оживленных пробелами глазах, светлая улыбка на округлом лице Богоматери, декоративная плоскость изобразительного языка — все это резко отличает вологодскую икону от традиционного византийского образа Богоматери-Одигитрии, величественной царицы мира или скорбящей матери.

Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом» поступила в музей из вологодской церкви Архангела Гавриила в 1930 г. и раскрыта А. И. Брягиным зимой 1931 г.³; повторная реставрация выполнена Н. И. Федышиным в 1974 г. Основой для иконы служит сосновая доска с ковчегом, состоящая из двух частей. Первоначально доска была скреплена двумя накладными шпонками на деревянных нагелях; при одном из позднейших поновлений шпонки были удалены и нагеля срезаны, но следы их просматриваются как под поздней масляной закраской на тыльной стороне, так и под красочным слоем авторской живописи на лицевой стороне. Живопись выполнена в технике темперы по белому левкасу. В музее икона датируется XIV веком⁴.

Многое в этой иконе необычно как по иконографии, так и в стилистическом плане. Прежде всего привлекает внимание довольно редкий для ранних памятников древнерусской живописи сюжет произведения⁵. Сцена адоративного предстояния святых патронов восседающей на престоле Богоматери с младенцем изображена на иконе «Богоматерь Печерская (Свенская)», XIII в., из Успенского Свенского монастыря⁶. Однако икона Свенского монастыря отличается от вологодской не только изображенными персонажами (по сторонам Богоматери на ней представлены Феодосий и Антоний Печерские), но и рядом существенных иконографических особенностей: и Богоматерь и младенец изображены в строго фронтальной позе, отсутствует изображение архангелов, для всех фигур сохранен единый масштаб, Феодосий и Антоний не столько предстают Богоматери, сколько соприсутствуют с ней.

Ближайшей аналогией для вологодской иконы является «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом» второй половины XIII в. из собрания Государственного Русского музея⁷. Эта аналогия ограничивается, впрочем, сюжетом и главным мотивом иконографической схемы: центральную часть композиции занимают фигуры Богоматери и младенца, которым слева и справа предстают Никола и Климент. Но при этом и Богоматерь, и младенец изображены анфас т. е. соотносятся с иконографическим типом «Богоматери Печерской». Как и на иконе «Богоматерь Печерская», фигуры святых в среднике выдержаны в едином масштабе. Только фигуры палеосных святых на иконе Русского

Богоматерь на престоле, с предстоящими Николаем и Климентом, XIV в. ВОКМ



музея отличаются от фигур главных персонажей уменьшенными размерами, что не имеет принципиального значения, поскольку они расположены в другой картинной плоскости, в ином пространстве. При краснофонном среднике поля иконы имеют светлый желтоватый тон.

Некоторая сюжетная и иконографическая связь иконы Вологодского музея обнаруживается и с другим известным памятником живописи новгородского круга — иконой «Богоматерь с младенцем на престоле» первой половины XV в. из собрания С. П. Рябушинского (ГТГ)⁸. Для нас на этой иконе представляет интерес изображение Богоматери с младенцем, сидящей на престоле, в иконографическом изводе, близком иконе из Вологды: Богоматерь представлена в легком повороте к младенцу, сидящему у нее с левой стороны, склонив к нему голову. Кроме того, в центральной сцене этого произведения, написанной в среднике,

Богоматерь на престоле, с предстоящими Николаем и Климентом. Тыльная сторона.



присутствуют архангелы Михаил и Гавриил, придерживающие завесу над Богоматерью, а среди палеосных святых изображён святитель Никола в рост, причём только Никола представлен в молитвенном обращении к Богоматери. В целом же икона из собрания С. П. Рябушинского отличается более развитой композицией и иным, не столько адоративным, сколько лирическим, эмоциональным содержанием. М. В. Алпатов и В. Н. Лазарев не без оснований отметили в этом произведении явное влияние ранней итальянской готики⁹.

Близкой аналогией для вологодской иконы является небольшой образок из собрания Н. П. Лихачева «Богоматерь на престоле с предстоящими Никитой, архиепископом Новгородским, и преподобным Варлаамом Хутынским», XV в. (ныне — в ГРМ)¹⁰. Обе иконы близки по изображению поз Богоматери и предстоящих, отличаются резким увели-



Богоматерь на престоле с предстоящими Николаем и Климентом. Деталь (лица Богоматери и младенца)

чением масштаба фигуры Богоматери по сравнению с фигурами предстоящих, схожи по упрощенному рисунку престола без спинки, на резных ножках. Но есть между ними и различия: на иконе из собрания Н. П. Лихачева отсутствуют изображения ангелов, младенец представлен не во фронтальной позе, а в трехчетвертном повороте влево, он сидит не на коленях Богоматери, а на ее полусогнутой левой руке. Эти различия, впрочем, не отменяют типологической общности икон, имеющих в основе, очевидно, единый прототип.

Приведенными примерами практически исчерпывается ряд сюжетных и иконографических аналогий для иконы «Богоматерь на престоле с предстоящими Николаем и Климентом» из Вологды в древнерусской станковой живописи XIII–XV вв.¹¹ Скудость этого ряда не случайна. Исследовавший генезис и эволюцию иконографического типа сидящей Одигитрии В. Н. Лазарев пришел к выводу, что этот извод не был характерен для византийского (константинопольского) искусства, но более связ-

Богоматерь на престоле, с предстоящими Николаем и Климентом. Деталь (Кримент, папа римский)



зан с восточнохристианской (спро-египетской или спро-палестинской) иконографической традицией, привившейся и давшей особенно пышные и обильные всходы на латинском Западе, что нашло соответствующее отражение в формировании иконографии Богоматери на Руси. К подобному же заключению ранее пришел Н. П. Кондаков ¹².

Появление на Западе храмовой иконы с Богоматерью на престоле и предстоящими святыми в значительной мере было инспирировано также древней византийской традицией помещения в конхе алтарной апсиды изображения Богоматери. Алтарные апсиды византийских церквей уже в доиконоборческий период украшались мозаиками, на которых представлялась Богоматерь с младенцем и предстоящими ангелами. Ранние из таких мозаик относятся к VI—VII вв. (базилика в Паренце, ок. 550 г.; церковь св. Димитрия в Салониках, конец VI в.; церковь Панагии Ангелоктисты на Кипре, первая половина VII в. и др.¹³). Эта традиция продолжалась и после восстановления иконопочитания («Богоматерь с

младенцем на престоле и архангел Гавриил» в апсиде Софии Константинопольской, IX в.), хотя в мозаиках, созданных мастерами константинопольского круга, в этот период чаще встречается изображение Богоматери на престоле без предстоящих или же в иконографическом изводе Оранты¹⁴.

Среди сохранившихся мозаик Софии Константинопольской важное значение для выявления генезиса иконы с изображением Богоматери на престоле, архангелов в клеймах и предстоящих святителей имеют также композиции «Пантократор на престоле с предстоящим императором Львом VI» в люнете над главным входом из нарфика в храм, 886—912 гг., и «Богоматерь на престоле с предстоящими императорами Константином и Юстинианом» второй половины X в. в люнете над дверью из южного вестибюля в нарфик¹⁵. В первой из них примечательно включение в состав адоративной композиции круглых клейм с орудиями изображениями Богоматери и ангела; этот прием впоследствии не получил развития в монументальном искусстве византийского ареала, но приобрел широкую популярность в иконописи Италии и Древней Руси. Тема предстояния донаторов, развитая во второй мозаике, восходит в своей основе к античному и позднеримскому искусству; эта иконографическая традиция не пресекалась на почве Италии (фреска в римской крипте Комодиллы, VI в.; мозаика в конхе алтарной апсиды церкви Санта Аньезе фуори ле Муре, ок. 625 г.¹⁶, и др.), где изображения донаторов нередко совмещались с изображениями святых патронов или же заменялись ими.

Как отметил Н. П. Кондаков, с расцветом романской и раннеготической архитектуры в Италии интерьеры церквей все чаще украшались большими алтарными иконами, на которых изображалась Богоматерь с младенцем на престоле в окружении ангелов и с предстоящими святыми. Они иногда составляли главное украшение храма, заменяя прежние мозаики и фрески¹⁷. С XII столетия, по наблюдению В. Н. Лазарева, сидящая Одигитрия стала излюбленным образом мастеров романского и готического Запада, из фресок и мозаик перейдя в скульптуру, миниатюру, а затем и в станковую живопись, тогда как Византия отдавала предпочтение иным традиционным иконографическим типам¹⁸. Именно в Италии эпохи Дученто в непосредственной связи с алтарными мозаиками и фресками сложился тот классический тип алтарного образа Богоматери, который затем активно развивали мастера Треченто и довели до совершенства мастера Высокого Возрождения.

Одновременно интерес к новым вариантам алтарных композиций возрастал и в Древней Руси, особенно в Новгороде, поддерживавшем активные торговые связи и неизбежно связанные с ними культурные контакты со странами Западной Европы. Если в киевских храмах XI—XII вв. конху алтарной апсиды украшал традиционный образ Оранты, если «Оранта» располагалась еще и в алтаре Софии Новгородской (1108), то в росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (середина XII в.) конху алтаря занимает дейсус, что было нарушением старой византийской системы, но развитием ее восточнохристианских вариантов. Вслед за тем, в 1189 г., в конхе церкви Благовещения в Аркажах появляется совсем необычная для византийского искусства

сцена: к Христу «во славе» с двух сторон направляются святители с развернутыми свитками; ближайшие аналогии ей находятся среди памятников романского круга¹⁹. Новшеством в древнерусском искусстве стала и роспись апсид в церкви Спаса на Нередице (1199): в конхе алтаря была изображена «Богоматерь Знамение» в рост, а по сторонам ее — процессии святых жен и мужей с Борисом и Глебом; в конхе жертвеника — «Богоматерь Знамение» с предстоящим Алексеем Человеком Божиим и пономарем Эдесского храма. Алексей Человек Божий — патрон города Рима, где существовала церковь его имени; среди фресок и мозаик римских церквей романской эпохи отыскиваются и подобные решения алтарных композиций²⁰.

На вологодской иконе «Богоматерь на престоле с предстоящими Николай и Климентом» есть одна малоприметная на первый взгляд иконографическая деталь: линия позема по сторонам изображения Богоматери приподнимается вверх, образуя дугообразный прогиб. Эта уникальная иконографическая особенность вологодской иконы может быть объяснена тем, что образцом для художника в данном случае послужила роспись в конхе алтарной апсиды какого-то храма, точнее — рисунок (или прорись), сделанный с этой росписи. При воспроизведении росписи в конхе апсиды, если рисующий смотрит на нее из положения обычного зрителя, т. е. снизу, линия позема воспринимается как более или менее (в зависимости от точки зрения) крутая дуга, обращенная прогибом вниз. Так она обычно и фиксируется на рисунке²¹.

До начала XV столетия Вологда числилась волостью Великого Новгорода, поэтому в поисках прототипа вологодской иконы логично обратиться к росписям новгородских храмов. Романский по сути характер алтарных композиций с включением персонажей, предстоящих Богоматери, фигура которой по масштабу значительно превосходит фигуры предстоящих, убедительно доказан В. Н. Лазаревым²². Романские черты отмечаются исследователями главным образом в новгородской живописи XII—XIII вв.; следовательно, в рамках этого периода и должен возникнуть памятник, каким-то образом связанный с выражением идеи заступничества (патроната) святых Николы и Клиmenta. Единственным новгородским храмом этого времени, связанным с донаторами, соименными святым Николаю и Клименту, является церковь Николы на Липне. В новгородской летописи под 1292 годом сообщается: «...заложи архиепископъ новгородчкыи Климентъ церковь камену святого Николу на Липне»²³. В другую новгородскую летопись — «Летописец новгородский церквам божиим» — включено известие об исполнении для церкви Николы на Липне в 1294 г. иконы Николы «повелением и стяжанием раба божия Николы Васильевича» (сведения взяты, очевидно, из подписи на самой иконе)²⁴. Возможно, с именем Николы Васильевича связано и укращение церкви фресками²⁵.

Роспись церкви Николы на Липне погибла во время Великой Отечественной войны. Из сохранившихся описаний известно, что в конхе алтарной апсиды там была изображена полуфигура Богоматери типа «Знамение» с предстоящими архангелами и святителями²⁶. Среди предстоящих на этой переписанной в 1877 г. фреске могли быть первоначально представлены святые патроны строителя храма и заказчика рос-

писи, подобно тому как донаторы — новгородские архиепископы Моисей и Алексей — изображены в предстоянии Богоматери на престоле в росписи Волотовской церкви, что, в свою очередь, могло проявиться в появлении моленной иконы Богоматери с предстоящими Николой и Климентом.

Но нельзя, впрочем, исключать и возможности специального заказа иконы с двойным патронатом по случаю завершения строительства и украшения церкви, наряду с иконой Николы в 1294 г. работы Алексы Петрова. Ф. А. Каликин высказал мнение, что, например, псковская икона с изображением Богоматери с предстоящими князем Довмонтом и его женой Марией является копией XVI в. с оригинала второй половины XIII в.²⁷ Есть основания предполагать, что в основе иконы «Богоматерь на престоле с предстоящими Никитой, архиепископом Новгородским, и Варлаамом Хутынским» XV в. из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ) находится также какой-то более древний прототип²⁸.

Каким же образом на новгородской моленной иконе конца XIII — начала XIV в. вместо изображения палладиума Великого Новгорода — «Богоматери Знамение» — могло оказаться изображение Богоматери с младенцем на престоле в иконографическом типе сидящей Одигитрии? По иконе «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом» XIII в. (ГРМ), по фрескам церкви Успения на Волотове и Федора Стратилата XIV в. нам известно, что новгородским художникам был знаком извод типа «Богоматери Печерской», но достоверных известий о бытованиях в то время в их среде образцов иконографического извода сидящей Одигитрии не имеется²⁹. Справедливость вывода В. Н. Лазарева о малой популярности этого типа в сфере влияния византийской традиции и о широчайшем распространении его на латинском Западе, где классическим периодом его распространения был XIII век, не подлежит сомнению³⁰. Одигитрию, сидящую на престоле, в западной иконографии XIII в. можно встретить в росписях, в миниатюре, в тимpanах соборов, в статуях и в иконах.

Чтобы ответить на поставленный вопрос, необходимо вспомнить, что в результате разгрома среднерусских княжеств и Киева в ходе татаро-монгольского нашествия с середины XIII в. в качестве ведущего направления торгово-экономических и политических интересов Новгорода все явственнее вырисовывались связи с западными соседями, со славянскими и немецкими прибалтийскими городами при одновременном резком упадке активности в юго-западном и юго-восточном направлениях, в связях с Византией и Владимиро-Сузdalской землей. Успешное отражение крестовых походов датских и немецких рыцарей укрепило позиции Новгорода и придало стабильность сношениям с Прибалтикой и с Готским берегом³¹. Обмены пленными, захват трофеев содействовали взаимной инфильтрации культур, как и торговые операции³². Конфессиональные различия и противоречия не мешали новгородцам использовать произведения западноевропейских мастеров, особенно из области декоративно-прикладного искусства и пластики, в церковном обиходе и в личном быту³³. В тесном соприкосновении соседствующих народностей неизбежно происходили процессы своеобразной культурной диффузии.

Излюбленный иконографический тип итальянских живописцев Дучен-

то, образ Одигитрии, сидящей на престоле, распространился из Италии по всей Европе. Во Франции его охотно включали в пластику тимпанов на фасадах соборов, в иллюминованные манускрипты, в Германии и Прибалтике его часто воплощали в полихромной скульптуре³⁴. С образцами подобного искусства новгородцы могли познакомиться как у себя дома, в существовавших в Новгороде католических церквях св. Олафа и св. Петра, так и во время своих торговых, дипломатических и других поездок в Прибалтику, на Готский берег, в Данию и Германию. При всей плоскостности живописного решения фигура Богоматери с младенцем на вологодской иконе отличается почти материальной весомостью, пластической выразительностью силуэта, присущей романской и раннеготической скульптуре.

При исполнении личного письма на вологодской иконе в первую очередь был сделан подготовительный рисунок темной краской по левкасу. После этого рисунок покрывался охрой розоватого оттенка, которая моделировалась белильной штриховкой и легкой поддумянкой. Теневые участки ликов слегка прикрыты лессировочным слоем коричневатого тона (под бровями, у носа, под нижней губой, у подбородка и шеи). Темной описью подчеркнуты брови, глаза, нос, обведены контуры рук. Волосы у святителей прописаны темной росписью (прямые волосы у Николы и «кудреватые», согласно традиции, у Климента, папы римского), в светах отмечены белильными штрихами (ил. 3).

Такая манера относится ко второй группе домонгольской техники личного письма, по классификации Н. В. Перцева, и, по его замечанию, соответствует приемам описанной Ченнино Ченнини практики итальянских мастеров раннего Возрождения. К этой группе памятников древнерусской живописи Н. В. Перцев отнес новгородские иконы «Никола» из Липны работы Алексы Петрова, 1294 г. (Новгородский музей), «Спас на престоле» второй половины XIII в. (ГТГ), «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» второй половины XIII в. (ГРМ)³⁵, т. е. те памятники, в которых исследователи отмечают сходство с произведениями мастеров романского искусства. К этому следует добавить, что подобную же технику личного письма В. И. Лазарев установил в новгородских фресках Рождественского собора Антониева монастыря, 1125 г., и церкви Благовещения в Аркажах, 1189 г., отличающихся, по его мнению, особенной близостью к романским росписям³⁶.

К числу индивидуальных особенностей иконы относится светло-зеленый позем холодного голубоватого оттенка. Условное обозначение земной тверди подобным цветом редко встречается на иконах, но в широком хронологическом диапазоне такой колер использовался для письма поземов на фресках. Этой специфической ноткой цветовой гаммы, возможно, подтверждается гипотеза об использовании алтарной росписи для разработки композиционной основы, а может быть, и колористического решения иконы. Колером близкого цвета и тона написаны поземы в росписи церкви Благовещения в Аркажах, 1189 г., и во фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря, 1125 г., в Новгороде.

Не поддается однозначному толкованию такая деталь вологодской иконы, как отделение позема от фона тремя темными линиями. Среди древнерусских памятников станковой живописи, близких по времени,

аналогий для этого приема не обнаруживается. Но с наибольшей долей вероятности он объясняется опять же из приемов древнерусской монументальной живописи. Графичными линиями, наносимыми темной краской по светлому фону позема, во фресках притеняли «горки», писали травы; той же темной краской покрывали позем на границе его слияния с фоном (небом) или с архитектурой. Подобным образом моделированы поземы на упомянутых фресках XII в. в церкви Благовещения в Аркажах и в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря. Видимо, иконописец воспроизвел этот фресковый прием, не очень ясно понимая его назначение, но найдя его отвечающим своим эстетическим представлениям. Графичный характер живописи, усиление в ней линеарного начала является одним из характерных стилистических принципов романского искусства.

Заслуживает внимания в иконографии вологодского памятника изображение крестов на омофоре Климента в виде тетрафолия с закругленными концами (ил. 4). Кресты подобной формы на омофорах святителей встречаются на памятниках, датируемых IX–XIII веками,— как на иконах, так и в монументальной живописи, и в миниатюре. В омофоре с крестами подобного типа изображены патриарх Никифор в Хлудовской псалтири, IX в. (ГИМ), св. Николай на иконе «Святые Зосима и Николай», X в. (монастырь св. Екатерины на Синае), святители Климент, папа Римский, и Григорий Чудотворец в мозаике Софии Киевской, XI в., святитель Фока в росписи алтаря церкви Спаса на Нередице, XII в., Василий Великий на царских вратах из с. Кривое, XIII в. (ГТГ), Иоанн Златоуст в Служебнике Варлаама Хутынского конца XII – начала XIII в. (ГИМ)³⁷. Эта византийская традиция дольше, чем в других местах, держалась в северных волостях Великого Новгорода. Кресты с закругленными концами на вологодской иконе являются одним из свидетельств ее близости к кругу памятников новгородской провинциальной живописи XIII в.

В новгородской живописи второй половины XIII в. отмечается активное нарастание черт, связанных с народными эстетическими представлениями. Так, характеризуя фрески церкви Николы на Липне 1294 г., В. Н. Лазарев писал о большеголовых приземистых фигурах, геометрически обобщенных линиях, ярких красках³⁸. Аналогичные черты указываются и в новгородских иконах этого времени³⁹. На подобной же глубинной народной основе развивалось романское искусство Запада, что значительно увеличивало возможности их взаимодействия и облегчало пути их сближения⁴⁰.

Одним из важнейших признаков проявления народной эстетической основы в колорите вологодской иконы является смелое энергичное сочетание контрастных тонов: теплых и холодных, светлых и темных. На фоне темного мафория и темно-голубого хитона Богоматери ярко светится киноварь гиматия Христа; такое же сопоставление темно-голубого и киноварного цветов проведено в изображении подrizников и епитрахилей святителей, одежд архангелов. Резко рисуются на белом фоне черные кресты фелоней-полиставрионов святителей. Этим приемом исполнения вологодская икона сближается с иконой «Никола с деисусом и с избранными святыми», 1294 г., работы Алексы Петрова из Николо-Ли-

греко-византийского мира, а через Новгород — с культурой стран Балтийского региона и Западной Европы. Вологодская икона является еще одним штришком, подтверждающим справедливость выводов Д. С. Лихачева о широкой историко-художественной платформе, на которой выросло яркое искусство русского Предвоздрождения⁴³.

⁴ По сторонам нимба Богоматери вместо обычных монограмм читается киноварная подпись «СТАЯ БОДА» («СВЯТАЯ БОГОРОДИЦА»). Над полуфигурой архангела слева — надпись киноварью «МИХАИЛЬ», справа — «ГАВРИЛЪ». У фигуры Николы — колончатая киноварная надпись «СТЫ НИКОЛАЕ». Начертанием букв надписи вологодской иконы напоминают устав надписей на новгородской иконе второй половины XIII в. «Спас на престоле с избранными святыми» (ГТГ), но отличаются меньшей строгостью исполнения.

² Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976. С. 163.

³ Из истории реставрации древнерусской живописи. Переписка И. В. Федышиной (1924—1936)/Подгот. к печ. Г. И. Вздорнов. М., 1975. С. 101.

⁴ ВОКМ. № 7896. Размеры — 84,2×67×2,7. В отношении датировки памятника единой точки зрения пока не установилось. Проводившая атрибуцию икон собрания Вологодского музея Н. А. Демина датировала икону первой половиной XIV в. (см.: Демина Н. А. Список памятников древнерусской живописи в фондах Вологодского музея (рукоп.), 1954—1955 г. Л. 1 // Отдел фондов ВОКМ. № 297). К XIV в. относил икону и раскрывавший ее художник-реставратор А. И. Брягин (см. запись беседы сотрудников Вологодского музея с В. Н. Лазаревым 28 июля 1945 г. // Научный архив ВОКМ; рукоп.). В. Н. Лазарев со ссылкой на стилистическое отставание северной живописи, а вслед за ним Г. И. Вздорнов и Э. С. Смирнова датируют ее XV в. (см.: Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М., 1954. Т. 2. С. 266; Вздорнов Г. И. Вологда. Л., 1972. С. 55. Ил. 29; Смирнова Э. С. Указ. соч. С. 164). С учетом материальных, иконографических и стилистических особенностей мы относим памятник к XIV в., полагая при этом, что для уточнения датировки требуется его углубленное технико-технологическое исследование (в первую очередь, путем дендрохронологического анализа и анализа пигментов).

⁵ В упоминавшейся записи беседы с сотрудниками ВОКМ 28 июля 1945 г. (сделанной, вероятно, Е. Н. Федышиной) В. Н. Лазарев об этой иконе заметил: «Это очень редкий в иконографии тип сидящей Одигитрии».

⁶ ГТГ, № 12723, размеры — 67×42; см.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи. М., 1963. Т. 1. № 12. Ил. 32—35; Живопись домонгольской Руси: (Каталог выставки). М., 1974. № 12; Живопись Руси XI — начала XIII века. Л., 1982. С. 233. Ил. 203—205. Список иконы Печерской Богоматери имелся в Ильинской церкви Вологды, где ей совершалась служба 3 мая (по ст. ст.); см.: Вологодский иллюстрированный календарь на 1894 год. Вологда, 1893. С. 19.

⁷ Икона происходит из собрания Е. И. Логинского, поступила в ГРМ в 1973 г. (инв. № РДРЖК 3128). Ее размеры — 77×75×3; доска была скреплена набивными шпопками на деревянных нагелях (см.: Афаньев Т. А. Икона «Богоматерь на престоле» XIII в. // ПКНО, 1975. М., 1976. С. 138—144). Находится в процессе реставрации.

⁸ ГТГ. № 12870, размеры — 36×27 (см.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Указ. соч. Т. 1. № 49. Ил. 59; Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий: Каталог выставки. Л., 1974. № 35). Э. С. Смирнова выразила сомнение в новгородском происхождении этого памятника и предполагает его связь со среднерусской провинцией, датируя его второй половиной XV в. (см.: Смирнова Э. С., Луарина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. С. 176).

⁹ Alpatoft M. Eine abendländliche Komposition in altrussischer Umbildung // BZ. Bd. 30, 1929/30. S. 280—281; Лазарев В. Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.) // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978. С. 280—281.

¹⁰ Лихачев Н. П. Историческое значение итalo-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итalo-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911. Рис. 177. С. 84.

¹¹ Мы не привлекаем икону «Богоматерь Умиление» («Толгская Первая») XIII в. из Воздвиженской церкви Толгского монастыря (ГТГ), представляющую иной иконографический тип и стилистически чуждую вологодской иконе, тем более что, по нашему мнению, не без оснований В. И. Антонова определяла ее как «редчайший образец грузинской станковой живописи третьей четверти XIII в.» (Антонова В. И., Мнева Н. Е. Указ. соч. Т. 1. № 162. С. 202–203). Не имеет прямой иконографической и стилистической связи с вологодской иконой и сцена предстояния Богоматери с младенцем на престоле двух ангелов на иконе «Четыредесятница» конца XIV в. (ГТГ), связываемой обычно с именем Феофана Грека (см.: Вэдорнов Г. И. Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983. С. 271–273. Ил. XV).

В древнерусских фресках этот сюжет дошел до нас в росписи церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде (вторая половина XIV в.), где Богоматерь с младенцем на престоле написана дважды: в алтарной апсиде — с предстоящими ангелами — и на южной стене — с предстоящими строителями церкви архиепископами Моисеем и Алексеем, в иконографическом изводе, близком «Богоматери Печерской» (см.: Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. XI–XV вв. М., 1973. С. 60–61. Ил. 340–342). Позднее этот мотив получит развитие во фресках собора Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря 1502–1903 гг. (роспись конхи алтарной апсиды, композиции Акафиста Богоматери и др.).

Единичны примеры изображения Богоматери на престоле в древнерусской книжной миниатюре XI–XIV вв. Столы же редки они в древнерусской пластике.

¹² Лазарев В. Н. Этюды по иконографии Богоматери // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 312; Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. II. С. 270–271.

¹³ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1948. Т. 2. Табл. 22а, 24, 34а.

¹⁴ Мозаики св. Софии в Салониках, IX в.; церкви Успения в Никее, 1025–1028 гг.; Неа Мони на Хиосе, 1042–1056 гг. и др. (см.: Там же. Табл. 40–43, 97–101, 102–105).

¹⁵ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. Табл. XVII–XX.

¹⁶ Oakeshott W. Mosaici Rima. Beograd, 1977. С. 139. Т. 16, 87; Кондаков Н. П. Указ. соч. СПб., 1914. Т. 1. С. 182. Ил. 101.

¹⁷ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской живописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911. С. 7.

¹⁸ Лазарев В. Н. Этюды по иконографии Богоматери. С. 312–313.

¹⁹ Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. С. 47; в числе иконографических аналогов этой сцены можно указать на саксонские gobelены XII в. «Христос с апостолами» (собор в Хальберштадте; см.: Flemming J., Lehmann E., Schubert E. Dom und Domschatz zu Halberstadt. B., 1974). «Свадьба Меркурия и Филологии» (собор в Кведлинбурге; см.: Restaurierte Kunstwerke in der Deutschen Demokratischen Republik. B., 1980. С. 308. Abb. 260).

²⁰ К иконографическим аналогам нередицкой алтарной росписи В. Н. Лазарев относит фреску Сан Сильвестро в Тиволи (ок. 1100); мозаику в церкви Санта Мария ин Трастевере в Риме (ок. 1145); мозаику в церкви Санта Франческа Романа в Риме (ок. 1161) и др. (см.: Лазарев В. Н. Искусство средневековой Руси и Запад. С. 264, 266, 268).

²¹ О существовавшей практике зарисовок с настенных росписей и мозаик и об использовании этих рисунков в качестве образцов (подлинников) имеется немало свидетельств. Можно указать на составление схемы росписи Успенской церкви Печерского монастыря по воле Владимира Мономаха в XII в., на свитки византийских мастеров, хранившиеся в XII в., в ризнице Печерского монастыря, на Альбом Вийара де Онисекура XIII в., копии мозаик базилики св. Петра в Ватиканском музее, Винчестерские зарисовки мозаик римской церкви Санта Прасседа XI в. в Британском музее и др. (см.: Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. С. 19; Oakeshott W. Op. cit. S. 62. II. 121, 122). Изображение линии поэма в виде дуги с прогибом вниз при копировании изображения в конхе апсиды см. в копии апсидной мозаики из базилики св. Петра в Риме (Oakeshott W. Op. cit. II. 29), в копии мозаики в конхе алтарной апсиды церкви Панагии Ангелоктисты на о. Кипр (Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 1. Табл. IV). А. И. Анисимов рассматривал икону «Богоматерь Печерская (Свенская)» XIII в. как копию мозаики, помещавшейся в конхе алтарной апсиды Успенской церкви Печерского монастыря (Анисимов А. П. Домонгольский период древнерусской живописи // Вопр. реставрации. М., 1928. II. С. 152). О связи

иконы «Богоматерь Великая Панагия (Ярославская Оранта)» с алтарной мозаикой Софии Киевской и с алтарной росписью церкви Спаса на Нередице говорит С. И. Масленицын. См.: *Масленицын С. И.* «Богоматерь Великая Панагия (Ярославская Оранта)» // Русское искусство XI–XIII веков. М., 1986. С. 101.

²² Кроме вышеуказанной статьи В. Н. Лазарева (см. примеч. 20) о романских чертах в новгородских росписях см.: *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. С. 47, 49; *Артамонов М. И.* Мастера Нередицы // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1939. Вып. 5. С. 41–42; *Мурьянов М. Ф.* Алексей Человек Божий в славянской рецепции византийской культуры // ТОДРЛ. 1968. 23. С. 110–112, 121–122 и др.

²³ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950. С. 327.

²⁴ Новгородские летописи. Изд. Археографической комиссии. СПб., 1879. С. 209–210. Текст надписи на иконе см.: *Смирнова Э. С.* Указ. соч. С. 171–172.

²⁵ В. Н. Лазарев датирует роспись временем около 1294 г. См.: *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. С. 51.

²⁶ Там же. С. 84. Примеч. 146.

²⁷ *Каликин Ф. А.* Портретное изображение псковского князя Довмонта // ТОДРЛ. 1962. 18. С. 272–276.

²⁸ Примечательной иконографической особенностью этого памятника является резкая (хотя и не столь значительная, как на вологодской иконе) разномасштабность изображения фигур Богоматери и предстоящих, которую Ф. А. Каликин считал особенно характерной для памятников живописи XII–XIII вв. (см.: *Каликин Ф. А.* Указ. соч. С. 275).

²⁹ С именем новгородского архиепископа Евфимия связана камея из ляпис-лазури XII в. с изображением сидящей Одигитрии, но, судя по надписи на оправе, она скорее всего является приобретением Евфимия (2-я четверть XV в.). См.: Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 2. № 642.

³⁰ *Лазарев В. Н.* Этюды по иконографии Богоматери. С. 312–313. Богоматерь на престоле с предстоящими архангелами часто изображалась в кончах апсид грузинских храмов XI–XIII вв., что связывается с культом Марии – покровительницы Грузии (см.: *Пирамишвили О.* Роспись Кинцвиси. Тбилиси, 1979. С. 39). О культурных контактах Грузии с Константинополем и Римом см.: *Амиранашвили Ш. Я.* История грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957. Т. 1. С. 66–76. Для Великого Новгорода XIII в. сколько-нибудь заметное наличие культурных связей с Грузией не отмечается.

³¹ В Договорной грамоте Новгорода с Готским берегом, Любеком и немецкими городами о мире и торговле 1262–1263 гг. говорилось: «Что ся учинило тяже межи новгороди и межю немци, и гты, и со всемъ латинъскимъ языкъмъ, то все отложи-хомъ, а миръ докончахъмъ на сеи правде. Новгоцмъ гостить на Гоцкыи берегъ бес пакости, а немцъмъ и гтымъ гостити в Новъгороде бес пакости и всему латинскому языку на старыи миръ» (Грамоты Великого Новгорода и Пскова. М.; Л., 1949, С. 57).

³² Об обмене пленными после Ледового побоища 1242 г. см.: *Пашуто В. Т.* Внешняя политика Древней Руси. М., 1968. С. 297.

³³ См.: *Даркевич В. П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (Х–XIV вв.). М., 1966; *Бочаров Г. Н.* Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969; и др.

³⁴ В качестве примеров можно указать на рельеф южной ограды хора в церкви Либфрауенкирхе (ок. 1200) (Хальберштадт, ГДР); на деревянные скульптуры в сковицнице хальберштадтского собора (ок. 1230) в Музее острова Сааремаа (ок. 1280–1290); на миниатюру из французской рукописи Готье де Куэнси «Жизнь и чудеса Богоматери» конца XIII в., ГИБ и др. См.: *Ювалова Е. П.* Немецкая скульптура, 1200–1270. М., 1983. Ил. 15, 50; *Raam W.* Gooti puuskulptur Eestis. Tallinn, 1976. II. 2, 4; *Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях, 1270–1300. М., 1984. С. 114.

³⁵ *Перцев Н. В.* О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII–XIII вв. // Сообщ. Государственного Русского музея, VIII. Л., 1964. С. 90–91. Применение этого приема, по наблюдениям Н. В. Перцева, прекратилось на рубеже XIII–XIV вв. См.: Там же. С. 92.

³⁶ *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. С. 41, 47. Подобная техника личного письма присуща и памятникам романской живописи Германии. (См.: *Nickel H. L.* Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR. Leipzig, 1979. S. 50. II. 19–23).

³⁷ См.: *Лихачева В. Д.* Византийская миниатюра. М., 1977. Табл. 1; *Weitzmann K. Sinai // Frühe Ikonen. Sinai. Griechenland. Bulgarien. Jugoslavien. Sofia; Belgrad, 1972.* Т. 13; *Логгин Г. Н.* София Киевская. Киев, 1971. Табл. 69, 71, 75, 88; *Лазарев В. Н.* Древнерусская мозаика и фрески. Табл. 243, 250; *Смирнова Э. С.* Указ. соч. С. 166, 169. Ил. 272; *Popova O.* Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle. Leningrad, 1975. II. 14.

³⁸ *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. С. 52.

³⁹ *Смирнова Э. С.* Указ. соч. С. 44–45.

⁴⁰ О демократизме романского искусства, отражении в нем представлений, чаяний и устремлений народных масс см.: *Тяжелов В. Н.* Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. (Малая история искусств). М., 1981. С. 14; *Лазарев В. Н.* Искусство Проторенессанса. М., 1956. С. 57.

⁴¹ *Смирнова Э. С.* Указ. соч. С. 48; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Т. 1. С. 194, 199. При этом главной причиной сходства В. Н. Лазарев считает общность восточнохристианской традиции, тогда как, вероятно, более важна стадиальная близость историко-культурного развития.

⁴² Здесь уместно напомнить, что и Никола, и Климент чтились как восточной, так и западной церковью. Но усиление культа Николы и в Европе после «спасения» его мощей из Мир Ликийских, захваченных арабами, и с перенесением их при помощи норманнов в 1087 г. в Бари происходило уже при участии римской курии. Сохранилось известие о том, что от папы Урбана II к великому князю Всеволоду Ярославичу (1078–1093) приходил некий епископ Федор с мощами Николая Мирликийского (см.: *Рамм Б. Я.* Папство и Русь в X–XV веках. М.; Л., 1959. С. 70). В. Т. Пашуто высказал предположение, что кто-то из русских участвовал в перенесении мощей Николы из Малой Азии в Италию и присутствовал потом в Бари при освящении Урбаном II церкви над его гробницей. (См.: *Пашуто В. Т.* Указ. соч. С. 130–131).

С именем Климента, папы римского, связывалось крещение Руси, мощи его были перенесены из Корсуня князем Владимиром и находились в Десятинной церкви. Он почитался как просветитель язычников и, подобно Николе, как покровитель плавающих и путешествующих. Древнейшие церкви, посвященные Клименту, существовали в Риме, Моравии, Чехии, в Скандинавских странах (см.: *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 34–35). Развитие культа Николы и Климента в Новгороде относится к XII–XIII вв. и совпадает с периодом усиления западной ориентации во внешних связях новгородской «боярской республики».

В Вологде также существовали с глубокой древности церкви Николы и Климента, но время их возникновения в источниках не зафиксировано.

⁴³ Определяя понятие восточноевропейского Предвоздрождения, Д. С. Лихачев писал: «Это не Возрождение, так как оно носит еще в значительной мере религиозный характер, связано с позднеготическим мистицизмом, с позднеготической эмоциональностью и экспрессивностью. Это движение еще не противостоит средневековью. Религиозное начало не оттесняется на второй план, как это было в западноевропейском Возрождении. Напротив, Предвоздрождение развивается в пределах религиозной мысли и религиозной культуры. Оно также полно интереса к античной и эллинистической культуре...» (Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV – начало XV вв.). М.; Л., 1962. С. 162).

