

Византийский фактор в русской иконописи времени преподобного Сергия

В истории сакрального искусства средневековой Руси выделяются эпохи его развития, хронологически соотнесенные с общим историко-культурным контекстом. Благодаря этому прослежены периоды становления, расцвета, упадка, обусловленные различными причинами. Общая схема предполагает византийский источник и отличительные особенности, обнаруживающие новую внутреннюю интонацию образов и иной стиль. Речь идет о произведениях иконописи, классификация которой и сегодня остается трудной и противоречивой. По крайней мере, явления расцвета и упадка не являлись абсолютными, и, скажем, в течение XIII в. в одном регионе оказались выполнены иконы, без учета которых трудно представить русскую иконопись в целом¹. Некоторые из них, казалось бы, вряд ли могли появиться в той беспросветной обстановке, которая в историческом сознании прочно связывается с «монгольским» периодом².

Однако впереди было духовное возрождение Руси, в котором оказалось суждено сыграть ключевую роль преподобному Сергию Радонежскому, рождение и воспитание которого связаны с Ростовом. Его жизнь и деятельность проходили в сложной политической обстановке, с явным усилением московских князей³. Удивительно, что он, не при-

¹ Пуцко В. Г. Ярославские и ростовские иконы XIII в. в византийском историко-художественном контексте // СРМ. Ростов, 2012. Вып. 19. С. 196–209.

² Пуцко В. Г. Русское искусство после трагедии 1238–1241 гг. // Слов'яни і Русь: археологія та історія. Збірка праць на пошану дійсного члена Національної Академії наук України П. П. Толочка з нагоди його 75-річчя. Київ, 2013. С. 272–282.

³ Подробнее см.: Борисов Н. С. Политика московских князей (конец XIII — первая половина XIV века). М., 1999; Он же. Русская церковь в политической борьбе XIV–XV веков. М., 1986.

нимая непосредственного участия в борьбе, силой своего высокого нравственного авторитета, «тихими и кроткими речами», «благоуветливыми глаголами», достигал больших результатов. Основав общежительный монастырь, подвижник руководил духовной жизнью каждого инока, и многие из его учеников затем становились строителями, игуменами и наставниками новосозданных обителей. С этой средой оказался непосредственно связан исключительный подъем русской духовной культуры, органической составной частью которой служит иконописание.

Известно о том, что сохранение художественных традиций является заслугой Православной Церкви, всячески способствовавшей духовному обновлению русского общества, опираясь на богатое византийское наследие. В искусство постепенно привносится немало нового, получающего известность в Византии в эпоху династии Палеологов. Начало этого процесса прослеживается с 1338 г., когда, по свидетельству 1 Новгородской летописи, «гречин Исаяя с други» расписал церковь Входа в Иерусалим в Новгороде. Показательно, что, тем не менее, активность возрастает в основном ко второй половине столетия, с которой связана и деятельность преподобного Сергия⁴.

О том, с каким направлением византийского искусства пришлось встретиться Новгороду, свидетельствуют выполненные греческими мастерами около 1341 г. иконы праздничного ряда Софийского собора в Новгороде с их архаическими чертами⁵. Новгородские иконы второй половины XIV в. уже отражают традиции позднепалеологовского искусства, порой отличаясь упрощенностью и даже схематизмом форм, склонностью к статической трактовке фигур⁶. Сказывается трудность в восприятии классического образца, с соблюдением анатомически правильного строения фигуры, умения передать движение, живописных приемов. В псковской иконописи XIV в. тоже немало архаизмов, обязанных более ранним образцам⁷. В их числе могли находиться иконы кисти византийских мастеров, выполненные по заказам крестонос-

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

⁵ Филатов В. В. Праздничный ряд Софии Новгородской. Древнейшая часть главного иконостаса Софийского собора. Л., 1974.

⁶ *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976. С. 96–100.

⁷ См.: Псковская икона XIII–XVI веков. Сост. И. С. Родникова Л., 1991.



Ил. 1. «Спас Ярое Око». Середина XIV в. из Успенского собора Московского Кремля

Иваном, по поручению жены великого князя Симеона Гордого Анастасии расписывает монастырскую церковь Спаса на Бору⁹. С творчеством греческих мастеров митрополита Феогноста принято было связывать выполнение сохранившейся иконы «Спас Ярое Око»¹⁰, позже приписанной московскому мастеру середины XIV в.¹¹ (ил. 1). Это оплечное

цев⁸. В обоих случаях не приходится говорить об адекватном усвоении динамики палеологовских иконографии и стиля. Сказывалось отсутствие соответствующей профессиональной подготовки, отличающей лучших греческих мастеров.

При митрополите Феогносте (1328–1353) византийские иконописцы уже работают в Москве: в 1344 г. им было поручено расписать Успенский собор. Несколько позже группа художников «русстии родом, а гречестии ученицы», руководимая Гоитаном, Семеном и

⁸ Weitzmann K. Icon Painting in the Crusader Kingdom // *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, 1966. Vol. 20. P. 49–83.

⁹ *Приселков М. Д.* Троицкая летопись. Реконструкция текста. СПб., 2002. 2-е изд. С. 366–367.

¹⁰ *Жидков Г. В.* Московская живопись середины XIV в. М., 1928. С. 13–39.

¹¹ *Лазарев В. И.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // *История русского искусства*. М., 1955. Т. 3. С. 80; *Попова О. С.* Икона «Спас Ярое Око» из Успенского собора Московского Кремля // *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*. М., 1977. С. 126–148; *Остащенко Е. Я.* Спас («Спас Ярое Око») // *Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века*. Каталог. М., 2007. С. 103–107. Кат. 7; *Смирнова Э. С.* Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII — середина XIV века. М., 2004. С. 288–292. Кат. 18.

изображение с асимметричными чертами лица и детализированным рельефом, с пристальным взглядом, непосредственно связано с византийской традицией, притом архаизирующей. Данное отличительное свойство наглядно сказывается при сопоставлении с известной иконой Христа Пантократора с двумя ктиторами, из монастыря Пантократор на Афоне, датируемой около 1363 г.¹² (ил. 2). Последнее произведение отличает духовная просветленность образа, созвучная учению свт. Григория Паламы, существующая рядом с классическим искусством, примером которого служит частично раскрытая икона Троицы Ветхозаветной, середины XIV в., в Успенском соборе Московского Кремля¹³.



Ил. 2. Христос Пантократор с двумя ктиторами. Около 1363 г. Из монастыря Пантократор на Афоне

Прежде находившуюся в Петропавловском приделе того же Успенского собора икону свв. Бориса и Глеба на конях, датируемую второй половиной XIV в., обычно связывают с Москвой либо Псковом. Приводя различные аргументы, исследователи затрудняются сделать определенные выводы, исключая и приписывание пресловутой самобытности¹⁴. Такое сочетание неоднородных элементов, определяющих иконографию и стиль, логичнее всего предположить при радикальной перера-

¹² Пятницкий Ю. Христос Пантократор с двумя ктиторами // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. Каталог выставки. М., 1991. С. 222–223. Кат. 35.

¹³ Зонина О. В., Качалова И. Я. Троица Ветхозаветная (Гостеприимство Авраама) // Иконы Успенского собора Московского Кремля. С. 108–113. Кат. 8.

¹⁴ Гусева Э. Свв. Борис и Глеб на конях // Византия. Балканы. Русь. С. 224. Кат. 37.



Ил. 3. Архангел Михаил. XIV в. Афины, Византийский музей

ботке более раннего образца. Потенциально им мог быть образ конных святых воинов, представленный в византийской иконописи, предназначенной для крестоносцев¹⁵. Композиционная схема московской иконы в целом совпадает с отличающейся икону свв. Феодора и Георгия в монастыре св. Екатерины на Синае и ее западный прототип. Нам неизвестно, достигали ли подобные иконы пределов Руси, но отголоски явлений, связанных с крестоносцами, в русском сакральном искусстве не являются мифом¹⁶. Следует заме-

тить очевидное хронологическое запоздание усвоения моделей. Но ведь и проникновение палеологовских образцов далеко не всегда было молниеносным, о чем свидетельствует уже упомянутая икона Спаса.

Не приходится сомневаться в том, что далеко не все привезенные на Русь в XIV в. византийские иконы уцелели до нашего времени. Но в то же время нельзя приписывать лишь случайности, что сохранившиеся в Москве греческие иконы относятся почти исключительно к последним десятилетиям того же XIV в.¹⁷ В указанное время работает

¹⁵ Weitzmann K. Byzantium and the West around the Year 1200 // The Year 1200: A Symposium. New York, 1975. P. 68. Fig. 35, 36.

¹⁶ См.: Пуцко В. Крестоносцы и западные тенденции в искусстве Руси XII — начала XIV в. // Actes du XV^e Congrès International d' études byzantines. Athènes, — 1976. Т. II: Art et archéologie. Communications Athènes, 1981. С. 953–972.

¹⁷ Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля. Каталог. М., 2013. С. 347–361, 414–419; Шенникова Л. А. Констан-

на Руси Феофан Грек, один из самых выдающихся византийских мастеров¹⁸. Среди константинопольских икон XIV в. одной из самых элитарных является икона с изображением Архангела Михаила, хранящаяся в Византийском музее в Афинах¹⁹ (ил. 3). Ее отличает изысканность фактуры, тонкая игра светотени, тщательная моделировка объемов. Обращают на себя внимание густо положенные на лицо светлыми красками мазки, передающие нежность кожи. Подобные, если не более мастерски используемые приемы можно обнаружить и в иконах деисусного ряда иконостаса Благовещенского



Ил. 4. Богоматерь. Икона деисусного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Последняя четверть XIV в. Фрагмент

собора Московского Кремля, датируемых последней четвертью XIV в. и устойчиво связываемых с именем Феофана Грека²⁰. Примером служит лик Богоматери (ил. 4). О том, как рафинированные константинопольские образцы оказывали воздействие на московскую иконопись, позволяет судить сравнение датируемой 1380-ми гг. иконы Богоматери Одигитрии Пименовской (ил. 5) и датируемой последней четвертью XIV в. иконы Богоматери Умиление из придела Николая Чудотворца Благовещенского собора Московского Кремля, кисти местного мастера²¹ (ил. 6). В последнем произведении, с одной стороны, угадывается

тинопольская икона «Богоматерь Одигитрия Пименовская» в Московском Кремле // Московский Кремль XIV столетия. Древние святыни и исторические памятники. М., 2009. С. 237–250.

¹⁸ См.: Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961; Вздорнов Г. И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983.

¹⁹ The World of the Byzantine Museum. Athens, 2004. P. 150. Cat. 119.

²⁰ Щенникова Л. А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М., 2004. С. 119–173. Кат. 1–11.

²¹ Византия. Балканы. Русь. С. 226–228. Кат. 43, 46.



Ил. 5. Богоматерь Одигитрия Пименовская. 1380-е гг. Из: Успенского собора Московского Кремля

упомянутые иконы Архангела Михаила и Богоматери Одигитрии Пименовской. В литературе широко известен семифигурный Высоцкий чин, выполненный в византийской столице между 1387–1395 гг. по заказу игумена Серпуховского Высоцкого монастыря Афанасия Высоцкого, последовавшего за митрополитом Киприаном в Константинополь и поселившегося там в Студийском монастыре²². Полуфигурные изображения отличаются хорошим рисунком, а сохранившиеся участки авторской живописи говорят о свободном владении кистью. И все же остается ощущение некоторой скованности, усиливаемое за счет следов поновлений. И таких примеров можно привести немало.

влияние элитарной модели, а с другой — становятся очевидным несовершенные технические приемы, далеко не адекватные употребляемым греческими столичными изографами. Сказывалось отсутствие правильно поставленного профессионального обучения иконописи.

Нельзя, конечно, утверждать, что из иконописных мастерских Константинополя выходили исключительно произведения такого высокого художественного уровня, как уже

²² Лазарев В. Н. Новые памятники византийской живописи XIV века. Высоцкий чин // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М. 1971. С. 357–372 (впервые опубли. в 1951 г.); Пуцко В. Г. Высоцкий чин: византийский художественный импорт в Московскую Русь // II Конференция «Города Подмосковья в истории российского предпринимательства и культуры»: Доклады, сообщения, тезисы. Серпухов, 1997. С. 107–112. Воспроизведение в цвете см.: Византия. Балканы. Русь. Кат. 51/1–7.

Вряд ли можно считать случайным то обстоятельство, что некоторые из сохранившихся русских икон конца XIV в. почти не поддаются локализации. Отчасти причиной этого служит несовершенство существующей классификации с ее условностями, в конечном итоге опирающимися на персональное восприятие произведений. Так, икона Спаса Нерукотворного, конца XIV в. из Успенского собора Московского Кремля определяется как новгородское произведение²³ (ил. 7). Лик в легком повороте, пропорциональ-



Ил. 6. Богоматерь Умиление. Последняя четверть XIV в. Из придела Николая Чудотворца Благовещенского собора Московского Кремля

ное лицо, оливковый санкирь и охрение разбеленной охрой широкими мазками, усиленные легкой коричневой краской теневые места, — все это едва ли можно признать предопределяющей локализацию. Кроме того, в Новгороде работали различные мастера, в том числе сформировавшиеся в иных пределах, в том числе в Византии. В данном случае воздействие византийского оригинала более чем вероятно. Изредка появляются в это время и столь византинизирующие иконы, в отношении которых вопрос о национальной принадлежности их мастеров остается открытым. Имеются в виду приписываемая Феофану Греку двусторонняя икона из Успенского собора Коломны, перенесенная между 1552–1563 гг. в Благовещенский собор Московского Кремля, с изображе-

²³ Качалова И. Я. Икона «Спас Нерукотворный» в Успенском соборе Московского Кремля // ПКНО. 1975. М., 1976. С. 181–185; Качалова И. Я. Спас Нерукотворный // Иконы Успенского собора Московского Кремля. С. 134–137. Кат. 12.



Ил. 7. Спас Нерукотворный. Конец XIV в. Из Успенского собора Московского Кремля

ниями Богоматери Донской и Успения²⁴, а также икона с изображением Благовещения из ризницы Троице-Сергиевой лавры²⁵. Но в большинстве случаев палеологовский стиль подвергается заметной адаптации, как в иконе Воскресения — Сошествия во ад, из Воскресенского собора Коломны²⁶, и в двусторонней иконе с изображениями Спаса Вседержителя и Богоматери Одигитрии, из Покровского собора Покровского монастыря в Суздале²⁷ (ил.

8). В последнем случае сказанное особенно наглядно прослеживается при соотнесении с упомянутой иконой Христа Пактократора с двумя ктиторами, датируемой около 1363 г. (ил. 2).

Из приведенного перечня икон становится очевидным, что византийский фактор определяет характер сравнительно небольшого круга икон, так или иначе связанных с Москвой. В количественном отношении этот показатель, конечно, остается относительным, поскольку сохранились далеко не все произведения, некогда украшавшие соборные и монастырские храмы русской столицы. Однако данный ориентир все-таки необходимо учитывать, даже зная о том, что и среди москов-

²⁴ Корина О. Феофан Грек (?). Богоматерь Донская. Успение Богоматери // Византия. Балканы. Русь. С. 236–237. Кат. 64.

²⁵ Гусева Э. Благовещение // Византия. Балканы. Русь. С. 255. Кат. 96.

²⁶ Гусева Э. Воскресение — Сошествие во ад // Византия. Балканы. Русь. С. 234–235. Кат. 60; Смирнова Э. С. О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны) // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. С. 229–245.

²⁷ Розанова К. Богоматерь Одигитрия. Спас Вседержитель // Византия. Балканы. Русь. С. 245–246. Кат. 78.

ских икон встречались почти не затронутые воздействием современного им византийского искусства. Таковы и ростовские иконы, неоднократно привлекавшие внимание исследователей²⁸.

А как дело обстояло в основанном преп. Сергием Троицком монастыре? Кажется бы, факт посольства константинопольского патриарха Филофея и наличие связанной с его прибытием реалии дает основание говорить о непосредственной связи пустынной тогда обители с византийской столицей²⁹. Среди икон, изначально исторически связанных с монастырским собранием, не оказалось проливающих свет на решение этого вопроса, за исключением относящегося к последней четверти XIV в. константинопольского образа Богоматери Перивлепты³⁰. О Павлом Флоренским написана блестящая статья



Ил. 8. Спас Вседержитель. Двусторонняя икона. 1360-е гг. Из Покровского собора Покровского монастыря в Суздале

²⁸ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. С. 112–118. Кат. 43–45.

²⁹ Белоброва О. А. Посольство константинопольского патриарха Филофея к Сергию Радонежскому // Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Загорск, 1958. Вып. 2. С. 12–18; Кучкин В. А. Сергей Радонежский и «филофеевский крест» // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. С. 16–22; Белоброва О. А. О судьбе московских реликвий с именем патриарха константинопольского Филофея // ТОДРЛ. Т. 58. СПб., 2006. С. 789–794.

³⁰ Антонова В. И. Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке // Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования. М., 1960. С. 104–110; Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского

об иконах, по преданию принадлежавших преподобному Сергию³¹. Соответственно они представлены в литературе как выполненные в XIV в.³² В действительности известные иконы св. Николы и Богоматери Одигитрии, вероятнее всего заменившие утраченные мемориальные, относятся к более позднему времени³³. Ничего здесь в сущности не дает и столь обстоятельно исследованная икона Троицы с ее спорной датировкой³⁴. Поэтому говорить о важности византийского фактора в иконах, появившихся в Троицком монастыре еще при жизни преп. Сергия, не приходится.

Насколько можно проследить значение византийского фактора в развитии русской иконописи XIV в., речь может идти прежде всего об ее элитарном направлении, преимущественно связанном с Москвой³⁵. Именно туда в основном направлялся художественный импорт, там же трудились и приезжавшие греческие мастера. Вряд ли их могло быть много. Сказывалась отдаленность византийской столицы, в отличие от славянских стран на Балканах, где византийское воздействие было всегда более очевидным. На Руси, напротив, существовал простор для самостоятельного творчества, качественно отличного от собственного Византии.

музея. М., 1977. С. 73. Кат. 98; *Пименова М. М.* Византийская икона «Богородица Перивлепта» конца XIV в. // Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского музея-заповедника. М., 1990. С. 17–27; *Воронцова Л.* Богоматерь Перивлепта // Византия. Балканы. Русь. С. 232–233. Кат. 56.

³¹ *Флоренский П. А., свящ.* Моленные иконы преподобного Сергия // ЖМП. 1969. № 9. С. 80–90.

³² Там же.

³³ *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. С. 71–72. Кат. 96, 97. *Кочетков И. А.* Икона Николы, известная как келейная преподобного Сергия // ИКРЗ. 1993. Ростов, 1994. С. 56–59; *Пуцко В. Г.* Икона Богоматери Одигитрии из ростовского княжеского дома // ИКРЗ. 2000, Ростов, 2001. С. 96.

³⁴ *Вздорнов Г. И.* Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVII вв. М., 1970. С. 115–154.

³⁵ См.: *Пуцко В. Г.* Преподобный Сергей Радонежский и вопрос московского «византинизма» // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Роль Сергиево-Посадского музея-заповедника в сохранении, изучении, популяризации и развитии историко-художественного наследия Троице-Сергиевой лавры: материалы VII Международной конференции. 23–25 сентября 2010 года. Сергиев Посад, 2012. С. 207–213.