

«БОГОМАТЕРЬ СТРАСТНАЯ» ИЗ ДМИТРИЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ В КАШИНЕ

В. Д. Сарабьянов

В 1986 г. в реставрационные мастерские Межобластного научно-реставрационного художественного управления поступило несколько десятков икон из Калазинского краеведческого музея, в том числе и уникальная по своей иконографии икона с изображением Богородицы типа Умиление и двумя папашами в верхних углах иконного поля ангелами, которые несут орудия страстей.¹ Состояние иконы было аварийным: ее доска, утонченная и сдублированная при одном из поновлений, была расколота на три части, а дублировочные дополнения почти полностью отклеились от авторского основания. Грунт повсеместно отставал от основы, поэтому икона поступила в мастерскую под сплошной заклеякой. Перед отправкой из музея она была вынута из оклада-ковчега позднего XIX в., который имел по бокам две ручки, свидетельствовавшие о том, что это был выносной образ. Лишь после проведения противоаварийных мер, удаления заклеяки, снятия дублировочных досок, в результате чего открылась оборотная сторона иконы со следами от накладных шпонков, и рентгенографирования стала очевидной чрезвычайная древность иконы.

На это указывают прежде всего технологические особенности иконы. Ее прямоугольный щит составлен из трех липовых досок, некогда соединенных двумя накладными шпонками, от крепления которых остались следы в виде гнезд от деревянных гвоздей; такие шпонки использовались в практике русской иконописи в XI—XIII вв.² С лицевой стороны икона имеет ковчег с грубо обработанным неровным профилем луги. Обратная сторона иконы полностью стесана, и лишь небольшой участок первоначальной поверхности, сохранившийся

в центре иконы, демонстрирует нам характер грубой обработки доски, тесаной топором, что также косвенно свидетельствует о древности иконы. Отличительной чертой является и характер грунта, настолько тонкого, что на отдельных участках красочный слой лежит непосредственно на поверхности доски. Грунт использован здесь скорее как выравнивающая шпаклевка, сглаживающая шероховатости и неровности древесины, что показательно для некоторых русских икон середины—второй половины XIII в.³ Обращает на себя внимание и чрезвычайно грубый помол краски, которая на пигментах минерального происхождения имеет крупнозернистую фактуру с многочисленными включениями видимых глазом фракций белой породы.

Как показали проведенные исследования, а затем и раскрытие памятника, иконная доска и живопись не раз поновлялись, причем самое раннее поновление по времени не намного позднее времени создания памятника. В настоящее время поля иконы опилены и стесаны, и их ширина заметно уменьшилась, а нижнее поле отсутствует почти полностью. Кроме того, доски иконы при одном из ремонтов были разъяты и чуть стесаны для более плотной подгонки при их сплачивании, что привело к некоторому сужению лика Богородицы, искажению его пропорций, а также нарушению контуров фигуры по стыку двух швов.⁴ Особое внимание привлекает последнее поновление иконы, когда она была полностью раскрыта, а затем переписана «в древнем стиле» с точным следованием старому рисунку, но с некоторыми изменениями иконографии: у младенца был удлинен хитон, закрывший его обнаженные до колен ножки. В нижней части иконы, где грунт был полностью заменен, идет простран-

ная надпись, которая из-за многочисленных випадов левкаса читается лишь фрагментарно: «Рестаувиро<вана> стая чудотворная икона Владимир<ская Пресвя>тая Блды Иосифомъ с<ыном> Чириковымъ ... разрешении Его Высокопре<освящен>ства ... архиеписк<опа> Тверскаго ... старост<е> ... Иевстафьеве 18 ... 17 дня».

Несмотря на отсутствие точной даты поновления, упоминание имени Осипа Семеновича Чирикова (ум. в 1903 г.) — известного иконописца из Мстеры, основателя иконописно-рестаурационной мастерской в Москве, отца еще более известных Григория и Михаила Чириковых, работавших в основном уже в советское время, а также замена традиционного «поновлен» «ученым» термином «рестаурирован», однозначно свидетельствуют о том, что эти работы выполнялись в последние годы XIX в.

Отсутствие «Богоматери Страстной Владимирской» в списках русских чудотворных икон показывало, что обречение ее скорее всего состоялось незадолго до поновления и не прошло должной регистрации в учреждениях Синода, а почитание не успело стать общерусским. Тем не менее имевшихся исходных данных было достаточно для того, чтобы начать поиск места происхождения памятника. Коллекция Калязинского музея формировалась в 1920—1930-е гг. на базе богатейшего собрания древностей Троицкого Калязинского монастыря по инициативе местного краеведа Н. Ф. Никольского.⁵ Совершенно очевидно, что все сохранившиеся экспонаты краеведческого музея могли происходить либо из Калязинского монастыря, либо из ближайшей его округи. Поиски упоминаний о «Страстной Богоматери», не фигурировавшей в материалах Калязинского монастыря, сразу дали результат, как только место изысканий было перенесено в Кашин, являющийся самым древним городом данного региона.⁶

Согласно ряду краеведческих и справочных изданий конца XIX—начала XX в.,⁷ в Дмитриевском монастыре Кашина хранилась икона «Страстной Богоматери» «древнего письма» (как подчеркивалось в ряде описаний), являвшаяся местночтимой святыней. Праздество в честь иконы совершалось 13 августа, а 26 октября с нею совершался крестный ход из городского Воскресенского собора в монастырь, что находит прямое подтверждение в характере

приспособленного для выносов оклада-киота, в котором хранилась икона. Время обретения иконы ни в одном издании не названо, однако очевидно, что оно произошло в последней трети XIX в. На это указывает упоминание «Богоматери Страстной» в монастырской описи 1853 г. как простого запрестольного выносного образа,⁸ а также факт закладки в монастырь в честь новообретенной святыни Страстного собора, проектирование которого было начато в 1885 г., а строительство шло с перерывами из-за нехватки средств с 1890 по 1903 г.⁹

Время основания Дмитриевского монастыря неизвестно. Впервые он фигурирует в документах 1521 г. в связи с упоминанием настоятеля монастыря архимандрита Варсонофия, чин которого указывает на достаточно древность обители.¹⁰ Действительно, в описаниях монастыря названо одно из захоронений, датированное 1492 г.,¹¹ а предание связывает основание обители со св. Макарием Калязинским¹² и даже с отцом св. Анны Кашинской ростовским князем Дмитрием Борисовичем (1253—1294 гг.),¹³ что отодвигает время создания монастыря во вторую половину XIII столетия.¹⁴ Однако в настоящее время в нашем распоряжении нет никаких данных по древней истории монастыря и иконы; приходится констатировать, что документально обоснованная история памятника начинается лишь с первого упоминания «Страстной Богоматери» в описи Дмитриевского монастыря 1710 г.¹⁵

Кашинская «Богоматерь Страстная» представлена в уникальном иконографическом изводе, где образ Богородицы типа Умиление объединен с темой страстей Христа. Исследования последних десятилетий показали, что страстная тематика приобретает особую актуальность в искусстве византийского мира с конца XI в. и особенно после константинопольских соборов 1156—1157 гг., рассматривавших вопросы о сущности еххаристической жертвы и соединения во Христе божественной и человеческой природы.¹⁶ Одним из новых мотивов, вызванных актуализацией страстной тематики, стало появление в различных сюжетах двух ангелов, несущих орудия страстей или поклоняющихся им.¹⁷ Аналогичные включения этой темы мы имеем и в кругу богородичных изображений.

Самым ранним примером соединения темы страстей с изображением Богоматери является миниатюра Никомидийского Евангелия, со-



•Богоматерь Страстная». Икона. Третья четверть XIII в. (В процессе реставрации)

зданного в 50-х гг. XII столетия.¹⁸ Интересующая нас миниатюра включена в парную фронтальную композицию, где слева представлен Христос Эммануил в славе и в окружении четырех символов евангелистов, а справа изображена тронная Богоматерь с младенцем и двумя парящими ангелами, которые держат в покровенных руках орудия страстей. Эта двойная композиция, по справедливому наблюдению А. Л. Саминского, точно отразила догматическую основу постановлений соборов 1156—1157 гг. о предвечной жертве и воплощении Бога Слова, что вкупе с другими особенностями рукописи и позволяет датировать ее временем вскоре после указанных константинопольских соборов.¹⁹

Весьма вероятно, что миниатюра Никомидийского Евангелия явилась если не первым, то одним из самых ранних примеров соединения темы страстей с богородичным образом. Однако это не повлекло за собой появления устойчивой иконографической схемы Страстной Богоматери. Об этом свидетельствует еще один ранний пример подобного изображения — известная фреска из церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре (1192 г.), которая представляет собой еще один вариант включения этой темы в сложную догматическую композицию. Фигура Богоматери расположена на южной стене храма у примыкания к алтарной преграде. Мария изображена в рост, на фоне высокого трона. Ее руки сомкнуты перед грудью, образуя своего рода колыбель или, по определению Г. Бельтинга, литургическую ложку («лжицу»), в которой покоится младенец как образ евхаристической жертвы. Сверху к ней слетают два ангела с орудиями страстей, акцентирующие идею жертвенности Христа. Еще одной особенностью является поза Христа, одновременно спящего и пробуждающегося, что определенно прообразует его будущую смерть и воскресение;²⁰ последняя тема найдет развитие в иконографии Спаса Недреманное Око.²¹ Напротив, на северной стене, изображен Симеон Богоприимец, фигура которого образует вместе с Богородицей единую композицию, во многом навеянную темой Сретения, и, более конкретно, — словами, с которыми Симеон Богоприимец обращается к Богоматери: «И Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2:35), а также песнопением на Сретение: «Еже к Нему обещания Симеон конец прием, бла-

гословя Деву Марию Богородицу, страстей образы, иже из Ней, провозгласи».²²

Рассмотренные примеры показывают, что на начальной стадии формирования иконографии Страстной Богоматери, т. е. во второй половине XII в., изображения ангелов с орудиями страстей появляются как результат расширенного общедогматического или литургического осмысления сюжета. Тема страстей присутствует здесь как очень существенный, но все же вспомогательный иконографический элемент, как важный смысловой акцент, значительно расширяющий рамки данного изображения, но еще не получивший самостоятельного значения. По существу, оба рассмотренных примера могли бы существовать и без ангельских изображений, не утрачивая при этом глубинного смысла образа.

Лишь на рубеже XIII—XIV столетий в византийском искусстве выкристаллизовывается вариант иконографии Страстной Богоматери, который с незначительными изменениями просуществует вплоть до позднего средневековья. Этот вариант, хорошо известный по многочисленным иконам критской школы XV—XVII вв., приобретает повествовательную и повышенно эмоциональную интерпретацию сюжета, но при этом неизбежно утрачивает догматическую глубину осмысления изображения. Главной отличительной чертой поздней иконографии становится поза младенца, который, в испуге оборотившись на слетающего ангела (или ангелов) с орудиями страстей, пытается укрыться от них на груди Богоматери. Все элементы изображения, в отличие от ранних примеров, становятся взаимозависимыми и уже не мыслятся в отрыве друг от друга. Наиболее ранние примеры этой иконографии известны по монументальной живописи: это фрески Оснос Давид в Фессалониках (конец XIII в.)²³ и Жичи (1310 г.).²⁴ В XV—XVI вв. примеры такой иконографии становятся многочисленными.²⁵

Кашинская «Страстная Богоматерь» несомненно относится к первому иконографическому типу, где тема страстей присутствует не в качестве повествовательного дополнения, а на уровне догматического понимания образа, что косвенно может свидетельствовать в пользу более ранней датировки иконы. В этом отношении она сравнима со многими крупномасштабными богородичными иконами, с конца XI столетия получившими распространение в



«Богоматерь Страстная». Икона. Третья четверть XIII в. Фрагмент. Лики Марии и младенца



«Богоматерь Странная». Икона. Третья четверть XIII в. Фрагмент. Ангел с орудиями страстей



«Богоматерь Страстная». Икона. Третья четверть XIII в. Фрагмент. Ангел с орудиями страстей

византийском, а чуть позже и русском искусстве, где помимо Богоматери с младенцем, представленных в любом из существовавших иконографических изводов, обязательным элементом являются фигуры двух молитвенно обращенных к Богородице ангелов. Иногда ангелы изображены с жезлами — атрибутами небесной свиты, но чаще они представлены либо с молитвенно сложенными покровенными руками, либо с предметами богослужебного обихода. По существу, такие иконы представляют собой образ небесного служения, совершаемого ангелами перед Богородицей, символизирующей Небесный Престол с вознесенным на него Предвечным Агнцем — младенцем Христом.

Особое распространение такие иконы получили на Руси. Одним из наиболее ярких примеров подобной интерпретации богородичного образа является «Ярославская Оранта» (около 1224 г.),²⁶ где воздевшая руки Богоматерь с младенцем в медальоне, расположенном на ее груди, по точному определению Н. П. Кондакова, «возносит живой образ артоса».²⁷ Евхаристический смысл иконы дополнен поясными изображениями двух архангелов в медальонах, которые держат в руках традиционные атрибуты — жезлы и зеркала с крестами, а на их плечах лежат святительские крещатые омофоры, служащие обязательным литургическим облачением архиереев.²⁸

На других русских богородичных иконах тема ангельского предстояния и моления не имеет столь тонкой догматической проработки; она выражена более стандартно и односложно. Так, на иконе «Большая Толгская Богоматерь» (конец XIII в.) имеющие традиционное облачение ангелы представлены в молитвенно сложенных позах и с покровенными руками.²⁹ Два ангела в угловых медальонах «Белозерской Богоматери» (первая треть XIII в.) облачены в «небесные» белые одежды, напоминающие дьяконские стихари, и также представлены с покровенными руками.³⁰ На псковской «Одигитрии» позднего XIII в. два ангела изображены в образе небесных дьяконов: они облачены в стихари, с орарями, перекинутыми через плечо, и с кадилами в руках.³¹ В византийской иконографии существовали и другие варианты подобных литургических изображений, как, например, восходящая к византийским образцам французская миниатюра из Комментариев св. Иеронима на пророка Исайю (до 1134 г.), где к Богоматери с младенцем

слетают два ангела с евхаристическими сосудами.³² Этот перечень теперь дополняет кашинская «Страстная Богоматерь», где два склоненных ангела держат в покровенных руках орудия страстей — крест и копье (левый ангел), розги и губу (правый ангел), имеющие столь же очевидный литургический смысл.

Акцентировка литургического значения этих образов предполагала их особую роль и в богослужении, и в структуре убранства храма. Подобная крупная богородичная икона могла располагаться не только слева от царских дверей, являясь обязательным образом в составе алтарной преграды, но и вне иконостаса — в алтаре или даже в подкупольном пространстве, что предполагало и ее особое почитание, и ее участие в различных богослужебных процессах.³³ Примечательно, что кашинская икона фигурирует в описи 1853 г. именно как выносной за престольный образ, а упоминание источников XIX в. об использовании ее в крестных ходах, возможно, являлось отражением куда более древней традиции, конкретно связанной с этой иконой.

Особым богослужебным значением подобных, причем не только богородичных икон, вероятно, предопределено, что часто они были двусторонними, и изображения на обороте нередко связывались именно с темой страстей Христа.³⁴ Типичным примером является уже упоминавшийся новгородский «Спас Нерукотворный» с «Поклоном Кресту» на обороте. Столь же показательна известная двусторонняя икона второй половины XII в. из Кастории, где на лицевой стороне изображена «Одигитрия» с двумя молитвенно поклоняющимися ангелами, а на обороте представлен «Христос во гробе» («Царь славы»)³⁵ Вероятно, в это же время складывается иконография диптиха с изображением Скорбящей Богоматери и Христа во гробе, наиболее ранние примеры которой относятся уже к XIII столетию.³⁶ Существуют и более повествовательные варианты интерпретации той же темы. Такова, например, икона XIII в. из Мелика, где на лицевой стороне по сторонам от Одигитрии расположено «Благовещение», а на обороте помещено несколько клейм страстного цикла.³⁷

Рассмотренные памятники позднего XII и особенно XIII столетия показывают, что появление нового иконографического варианта Богоматери в изводе Умиления с двумя ангелами, несущими орудия страстей, было вполне зако-



«Богоматерь Белозерская». Икона. Начало XIII в. ГРМ

номерно и отражало общие тенденции развития в изобразительном искусстве литургической темы страстей Христовых.³⁸ Более того, сам иконографический тип Богоматери, ласкающей младенца, получивший в научной литературе достаточно условное наименование «Елеуса», или «Умиление», наиболее емко выражал идею реальности воплощения Христа и его грядущих страданий.³⁹ Таким образом, появление ангелов с орудиями страстей на кашинском «Умилении» явилось своего рода логическим итогом развития этой иконографии. Наиболее предпочтительным временем для появления такого изображения представляется период с конца XII до середины—второй трети XIII в., поскольку, как уже говорилось, в конце этого столетия получает устойчивое распространение вариант иконографии Страстной Богоматери с испуганным младенцем. Однако вряд ли кашинская «Богоматерь» явилась первой иконой, где традиционный тип Умиление был соединен с темой страстей. Некоторые обстоятельства позволяют предположить, что прототипом этой иконы могла быть главная русская святыня — «Богоматерь Владимирская».

«Владимирская Богоматерь» не имела традицион для подобного типа богородичных икон ангельских фигур в углах икононого поля. На это указывают и пропорциональные соотношения изображения, и сохранившиеся фрагменты первоначального золотого фона и титулов Богоматери, которые не оставляют места для фигур ангелов. Таким образом, мы не можем говорить о прямом копировании мастером кашинской «Богоматери» прославленного образа. Однако актуальность страстной тематики для «Владимирской Богоматери» подтверждается изображением на оборотной стороне иконы «Престола с орудиями страстей», которое дошло до нас в варианте начала XV в., но несомненно повторяло изначально существовавший здесь сюжет на аналогичную тему. Конечно, нельзя с полной уверенностью говорить об абсолютной идентичности композиций XII и XV вв. Неоспоримым является лишь факт изначального существования изображения на обороте «Владимирской Богоматери», поскольку при создании она мыслилась как выносная,⁴⁰ а следовательно, двусторонняя. Однако, как показывают приведенные выше примеры, тема страстей, особенно в контексте богородичных сюжетов, была актуальна именно для

XII столетия, тогда как самостоятельное возникновение ее в XV в. было вряд ли возможно.

Лик «Владимирской Богоматери» исполнен столь глубокой печали и скорби, что все исследователи отмечали эту особенность как одну из главных характеристик, определяющих общее содержание образа. Скорбный взгляд Богородицы как будто предвидит будущие крестные страдания Сына, которые и представлены на обороте иконы. Таким образом, оба сюжета оказываются объединенными единой догматической программой, что и позволило известной исследовательнице богородичных тем М. Татич-Джурич назвать эту икону первым из известных изображений Страстной Богоматери.⁴¹ В этом отношении «Владимирская Богоматерь» находит близкую параллель в упоминавшейся двусторонней иконе из Кастории с «Одигитрией» и «Христом во гробе» на оборотной стороне, где связующим звеном также является скорбное выражение лица Богоматери, правда, написанного в совершенно иной манере драматического экспрессионизма, типичного для позднекомниновского искусства конца XII столетия.⁴²

Весьма вероятно, что программное содержание «Владимирской Богоматери», уже ставшей в XIII столетии общерусской святыней,⁴³ инспирировало появление иконографии, представленной «Страстной Богоматерью» из Кашина. Однако не исключено, что кашинская Богородица и в целом повторяла иконографический тип владимирской иконы. Общепризнанным является тот факт, что нынешний облик «Владимирской Богоматери» существенно отличается от ее первоначального вида. Изменился не только абрис фигуры Богородицы, но и поза младенца, первоначально представленного, по мнению большинства исследователей, в более спокойной и уравновешенной позе. Контур его спины не имел столь сильного изгиба, который был придан ему при реставрации XVI в.,⁴⁴ а ножки младенца, как и на многих древних иконах типа Умиление,⁴⁵ были обнажены.⁴⁶ Конечно, невозможно точно восстановить первоначальный вид «Владимирской Богоматери», однако некоторые данные мы можем получить из сопоставления трех русских богородичных икон XIII в., чья иконография обнаруживает близость владимирской иконе. Речь идет о «Белозерской» и «Федоровской», к которым теперь можно присоединить и кашинскую «Богоматерь».

Мысль о близости «Белозерской Богоматери» владимирской иконе была сформулирована В. И. Антоновой.⁴⁷ Действительно, определенное сходство в интерпретации образа, его тяготение к комниновской классике, несмотря на очевидное преобладание художественных форм XIII столетия, делает это предположение вполне вероятным. Однако обращение к владимирскому прототипу, если и имело здесь место, остается достаточно свободным и не ставит перед собой задачи буквального следования образцу. «Белозерская Богоматерь» обладает вполне самостоятельной пластической выразительностью, что проявляется в иконографии образа, а именно — в иных пропорциональных соотношениях фигур. Но даже с учетом фрагментарной сохранности «Владимирской Богоматери» формальные иконографические отличия двух икон очевидны. Так, на белозерской иконе младенец обнимает Богоматерь за шею поверх ее одежд, тогда как на владимирской его рука продета под мафорий. Бросается в глаза и уменьшение размеров рук Богоматери, особенно ее левой руки, которая у «Владимирской», судя по небольшому фрагменту древней живописи, касалась груди младенца.

Вторая из названных икон — «Федоровская Богоматерь», обретенная, согласно преданию, в 1239 г., сохранилась чрезвычайно плохо, так что мы можем составить представление лишь о рисунке древнего образа, повторенного в поздних поновлениях. Мысль о копийности этой иконы и ее ориентации на владимирскую святыню была высказана еще И. Э. Грабарем⁴⁸ и позже сформулирована С. И. Масленицыным.⁴⁹ Ее сходство с «Владимирской Богоматерью» по сравнению с белозерской иконой имеет больше формальных признаков: это и идентичность расположения рук младенца, и естественное пропорциональное соотношение фигур. Однако куда более убедительным доводом представляется вовсе не повторение «Федоровской Богоматерью» известных нам иконографических деталей «Владимирской», а буквальное совпадение костюмов иконы с «Кашинской Богоматерью». Ориентация этих двух богородичных образов на один образец представляется очевидной: в точности совпадает не только расположение фигур, но и рисунок складок одежд, и характерное расположение полуприкрытой драпировки правой руки Богородицы, которой она

поддерживает младенца под ножки, одна из которых обнажена от колена, а другая закрыта одеждой до ступни. Принимая во внимание древность обеих икон и особое почитание, которым пользовалась «Владимирская Богоматерь» в XIII столетии, возможность повторения в двух рассмотренных памятниках идентичной иконографии вряд ли может быть случайной, и ориентация их на владимирскую святыню становится более чем вероятной.

Сам облик Марии на кашинской иконе как будто также навеян образом «Владимирской Богоматери». К сожалению, красочный слой ликов на «Страстной Богоматери» оказался сильно потертым, а пропорции в результате стесывания досок — искаженными, однако, сделав поправку на эти дефекты и утраты, мы приходим к выводу, что образ кашинской «Богородицы» был написан с несомненной ориентацией на классический образец комниновского искусства. Ее лицо обладало почти классическими пропорциями и утонченными чертами, типичными для искусства именно XII в.: тонкий и длинный, чуть сгорбленный «комниновский» нос, изящный подбородок, маленький рот, крупные миндалевидные глаза. Первоначальная многослойная живопись сохранилась неповрежденной лишь на нескольких участках лика (шея и подбородок Богородицы, обводка крыла носа), но по ним можно восстановить систему личного письма. Лики были написаны методом постепенного напластования жидко разведенной охры телесного цвета, с использованием высветленных киноварных румян в качестве притенений, которые сверху были покрыты утолщенными охрой белдами. Завершающая прорекка ликов имела столь же сплавленный характер, тонко объединяя красочные слои в единое целое. Подобная система жидкого прозрачного письма ликов с ограниченным использованием оливковых теней, замененных отчасти румьянами, находит параллели в некоторых русских иконах раннего XIII в., среди которых наиболее показательны «Богоматерь Умиление» из Успенского собора Московского Кремля (около 1200 г.),⁵⁰ «Спас Златые Власы» (первая четверть XIII в.)⁵¹ и «Белозерская Богоматерь» (первая треть XIII в.).

Изначально лик Богоматери обладал куда более сдержанной и мягкой живописной структурой; утраты придали ему излишнюю контрастность и резкость, обнажив промежуточ-

ный слой живописи и обострив пластику образа. Но даже при существующих утратах лик Богородицы сохранил выражение внутренней сосредоточенности, молитвенной отрешенности и глубокой скорби. Эти черты, свойственные классическому искусству XII в., оказываются в известном противоречии с пластически упрощенной трактовкой остальной части изображения, выдающей признаки почвенного русского искусства развитого XIII столетия. Именно это несоответствие еще раз подчеркивает копииную природу «Страстной Богоматери» и вновь заставляет вспомнить неповторимый образ «Владимирской Богоматери», как бы пропущенный через иную культуру и эпоху и при этом остающийся недосыгаемым идеалом для мастера кашинской иконы.

Если лик Богородицы вызывает отдаленные ассоциации с искусством комниновской эпохи, то в целом «Страстная Богоматерь» принадлежит уже к иной эпохе, когда на фоне известного отхода от византийской традиции стали проявляться более упрощенные, почвенные художественные тенденции. Именно здесь, среди русских памятников середины—второй половины XIII столетия, кашинская икона и находит свое место.

Среди немногочисленных памятников русской иконописи XIII в. лишь несколько красnofонных икон можно несомненно связать с искусством Новгородца, остальные же чрезвычайно трудно объединить по хронологическому и территориальному признакам. Не является исключением и «Страстная Богоматерь», чьи художественные особенности находят параллели в иконах, происхождение которых связано с разными художественными центрами Руси. Так, колорит иконы, построенной на контрастном сочетании темного сине-зеленого фона и столь же темного вишневого мафория со светло-желтым нимбом и ярко-красной краской, использованной в написании одежды Богоматери, младенца и ангелов, находит прямую параллель в иконе «Собор Архангелов» второй половины XIII в., происходящей из Великого Устюга,⁵² а система разделки складок мафория широкими ярко-красными линиями с декоративными дополнениями в виде завитков и «жемчужов» абсолютно аналогична такому же приему на двусторонней новгородской иконе с изображением «Богородицы Знамение» и мученицы (св. Ульяны?) из собрания П. Д. Копина.⁵³

И все же наибольшее сходство кашинская Богоматерь обнаруживает с уже не раз упоминавшейся «Белозерской Богоматерью». Оно проявляется и в пластической выразительности системы личного письма, о чем говорилось выше, и в монументализации образа, которое в обоих случаях привело к изменению обычных пропорциональных соотношений в фигуре Богоматери, к укрупнению размеров головы и сужению плечей. Чрезвычайно показательны общие масштабные соотношения икон. В обоих случаях фигуре Богоматери как будто тесно в рамках икононого поля, из-за чего контуры изображений приобретают внутреннее напряжение, которым и обусловлен чуть резкий изгиб плеча Богородицы и излишне вытянутая каплеобразная форма ее правой головы. Внутренняя напряженность обоих образов подчеркивается и схожим колористическим строем двух икон, основанных на сочетании плотных, насыщенных цветов, а потому ярких и открытых, но все же достаточно темных красок, на фоне которых приобретает особую, «просветленную» выразительность полупрозрачная живопись ликов, ножек младенца, рук Богоматери.

Но нельзя не заметить и принципиальных отличий. В «Белозерской Богоматери» все названные элементы сочетаются еще вполне гармонично, как стилистические акценты, объединенные классической основой этого искусства, которая еще достаточно отчетливо дает себя знать. В «Страстной Богоматери» эти художественные формулы получают более самостоятельную, открытую, но и упрощенную интерпретацию, что приводит к известной чрезмерности художественных характеристик. Колорит иконы становится слишком контрастным, в нем преобладает открытый красный цвет, которым написан хитон младенца, одежды ангелов и разделка складок на мафории Богоматери. В пропорциональных соотношениях фигуры Богоматери, ее головы и торса заметна некоторая неестественность, а в контурах фигуры появляется известная аморфность, которая соседствует с излишне динамичными и резкими изломами каймы мафория, обрамляющей лик Марии. В сравнении художественных особенностей оба памятника выступают как ориентированный на классические стандарты образ и его поздняя и провинциальная реплика.

Рассмотренные художественные и иконографические особенности «Страстной Богома-

тери» позволяю отнести время создания иконы к середине—второй половине XIII в., причем более предпочтительными кажутся 50—70-е гг., т. е. третья четверть столетия. На это указывают и приведенные выше иконографические особенности памятника, и еще заметная ориентация на классические византийское наследие XII в., что в живописи конца XIII столетия полностью уступило место более примитивным почвенным тенденциям. Близость кашинской иконы к «Белозерской Богоматери» дает основания, в подтверждение мнения В. И. Антоновой, связать обе иконы с Ростовом,⁵⁴ являвшимся в то время главным церковным и художественным центром данно-

го региона. Это предположение как будто находит подтверждение и в легендарных сведениях об основании Дмитриевского монастыря в Кашине ростовским князем Дмитрием Борисовичем, что делает возможным участие ростовских иконописцев в написании икон для только что отстроенной обители, среди которых могла находиться и «Страстная Богоматерь». Эта версия о происхождении иконы не противоречит сделанным выше выводам о ее иконографических и художественных особенностях, однако такое суждение требует более существенных фактических подтверждений, которые, возможно, будут получены в ходе дальнейших исследований памятника.

¹ Размер 78,5 × 122 см. Инв. № 367. Раскрытие проведено художником-реставратором С. Р. Брагиным. В настоящее время икона находится на реставрации в мастерских Межобластного научно-реставрационного художественного управления.

² Фидатов В. В. Русская станковая темперная живопись: Техника и реставрация. М., 1961. С. 6. Ил. 1, 2, 6.

³ Аналогичный характер грунта прослеживается, например, у новгородской иконы «Богоматерь на престоле со св. Николаем и Климентом» конца XIII в. (ГРМ). Это сообщает реставрирующей иконе С. И. Голубев, за что я принимаю ему искреннюю благодарность.

⁴ Тот же дефект наблюдается на ряде русских икон, например, на известной новгородской иконе рубежа XIII—XIV вв. «Св. Иоанн Лествичник со св. Георгием и Власием». См.: Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода: Середина XII—начало XV века. М., 1976. С. 157—160.

⁵ Никольский Н. Ф. Калязинский Государственный историко-археологический музей: Краткий путеводитель. Калязин, 1926.

⁶ Впервые Кашия упоминается в Никоновской летописи под 1238 г. в перечислении городов, захваченных Батыем. По легендарным данным, Кашия существовал уже во второй половине XII в. и был основан Юрием Долгоруком. См.: Кириков Б. М. Кашия. Л., 1988. С. 4 (далее — Кириков, 1988).

⁷ Общие сведения о монастыре и иконе см.: Арсений, архим., Описание Кашинского Дмитровского монастыря Тверской епархии. Тверь, 1901. С. 8—9, 30—32 (далее — Арсений, архим., 1901); Павловский А. А. Всеобщий иллюстрированный путеводитель по монастырям и святым местам Российской империи и Афою. Нижний Новгород, 1907. С. 681—682 (далее — Павловский, 1907); Денисов Л. И. Православные монастыри Российской Империи. М., 1908. С. 829—830 (далее — Денисов, 1908); Завьялов И., свящ. Город Кашия, его история, святые и достопримечательности. СПб., 1909. С. 46—50.

⁸ РГИА, ф. 834, оп. 3, № 3109: Описание Кашинского Дмитровского монастыря, 1853 г. На л. 5 читаем: «В церкви монастыря в алтаре: <...> Запрестольный образ Страстной Богоматери на доске с ручкою, по полям обложен басменным серебром, с позолоченны-

ми венцем и диазою, без пробного серебра, весу в коих [л. 5 об.] весу 30 золотиков, и с живописным на другой стороне изображением Ангела хранителя. Оборотное изображение ангела, вероятнее всего, было позднего происхождения. Никаких следов от него не сохранилось.

⁹ О ходе строительства Страстного собора см.: Арсений, архим., 1901. С. 30; Кириков, 1988. С. 63—66.

¹⁰ Строев П. М. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877. С. 467—468; Заеринский В. В. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской Империи. СПб., 1892. Т. 2. С. 126.

¹¹ Арсений, архим., 1901. С. 9; Павловский, 1907. С. 682.

¹² Арсений, архим., 1901. С. 9.

¹³ Даты жизни князя Дмитрия Борисовича приводятся по С. М. Соловьеву. См.: Соловьев С. М. Соч. М., 1988. Кн. 1. С. 326.

¹⁴ Виноградов И. А. Археологическая экскурсия в с. Кожино и города Кашия, Калязин и Углич. Тверь, 1901. С. 20—21.

¹⁵ Денисов, 1908. С. 830.

¹⁶ Влияние богословских диспутов на изобразительное искусство посвящена обширная литература. Назовем лишь несколько основополагающих трудов: Pallas D. I. Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: Der Ritus — das Bild. München, 1965 (далее — Pallas, 1965); Babuh Г. Христолошке распре у XII веку и поjava нових сцена у апсидалном декору византијских цркава // ЗЛУ. 1966. Т. 2. С. 9—31; Belting H. An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium // DOP. 1980/1. Vol. 34/35. P. 1—16 (далее — Belting, 1980/1); Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 179—278 (далее — Walter, 1982).

¹⁷ Типичным примером подобного составного сюжета является миниатюра Гелатского Евангелия рубежа XII—XIII вв., где изображены ангелы, слетающие с орудиями страстей к медальону с бюстом Христа Эммануэла. (См.: Саминский А. Л. Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII—начала XIII века // Музей 10. М., 1989. С. 207). Но наиболее показательным можно считать оборот известной новгородской иконы «Спас Неукротворный», где представлены

два ангела с орудиями страстей, поклоняющиеся кресту (Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. № 5, библиография на с. 164—165 (далее — Лазарев, 1983)). По существу, оба примера, в высказательном или буквальном виде, представляют собой образ ангельского служения у Престола Всевышнего.

¹⁸ Восприимчивость парной миниатюры см.: Мокрецова И. П. О некоторых особенностях миниатюр Никомидийского Евангелия // ДРИ: Рукописная книга: Сборный. М., 1983. С. 303—309. Ранее кодекс датирован XIII столетием, но был справедливо отнесен А. В. Карр во вторую половину XII в. См.: Carr A. W. Byzantine illumination 1150—1250: The study of a provincial tradition. Chicago; London, 1987. P. 51—63.

¹⁹ Саминский А. Л. Никомидийское Евангелие: Докл. на XVIII Международном Конгрессе византинистов в Москве, 8—15 августа 1991 г.

²⁰ *Belling*, 1980/1. P. 10.

²¹ Об иконографии «Спаса Недреманное Око» см.: Редин К. Икона Недреманного Ока. Харьков, 1901—1908; Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928. P. 257—263; Бакалова Е. Стенописи на църквата при село Беренде. София, 1976. С. 29—31; Todić V. Анархос: Icoanographie et signification du thème // *Byz.* 1994. T. 64. P. 135—165.

²² *Stylianou A.* Sociological Reflections in the Painted Churches of Cyprus // *JÖB*. 1982. Bd 32/5. P. 523—526 (далее — *Stylianou*, 1982).

²³ В церкви Оснос Давид Лятоского монастыря образ «Богородицы Страстной» расположен на восточной стене северного рукава подкупольного креста, т. е. слева от алтаря, замещающая традиционный богородичный образ алтарной преграды. См.: Τσιουρίδης Ε. Ο τοιχογραφία της μονής Λατσοῦ Θεσσαλονίκης καί η Βυζαντινή τοιχογραφία τοῦ 12ου αἰῶνα. Θεσσαλονίκη, 1986. P. 25—31. П. 3.

²⁴ *Кашанин М., Бошкович Т., Мижовић П.* Жича. Београд, 1969. С. 152. В отличие от более поздних примеров этой иконографии Богоматери, расположенная на юго-западном пилестре подкупольного пространства, изображена в рост, а ангел, также ростовой, занимает соседнюю плоскость столба. В Джурчи считают, что эта композиция повторяет, как и многие сюжеты росписи 1310 г., первоначальную декорацию времен архиепископа Саввы (около 1220 г.). См.: *Вурш В. J.* Византизмские фрески у Югославии. Београд, 1974. С. 202.

²⁵ Эволюцию иконографии «Страстной Богоматери» с испуганным младенцем см.: *Tatić-Durić M.* Icoanographie de la Vierge de Passion: Genèse du dogme et des symboles // *De Cultu Mariano: Saeculis XII—XV / Acta Congressus Mariologici Mariani Internationalis Romae Anno 1975 Celebrati*. Roma, 1981. Vol. 4. P. 151—168.

²⁶ Анализ литургической символики «Ярославской Оранты» см.: *Смирнова Э. С.* Литургические образы в произведениях живописи (на примере иконы начала XIII в.) // *ВВ*. 1994. Т. 55. С. 199—200.

²⁷ *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 115.

²⁸ *Walter*, 1982. P. 9—13.

²⁹ *Лазарев*, 1983. № 25.

³⁰ Там же. № 11.

³¹ *Алпатов М. В., Родникова И. С.* Псковская икона XIII—XVI веков. Л., 1990. Кат. № 2.

³² *Лазарев В. Н.* Этюды по иконографии Богоматери // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 282—285, примеч. 84 (статья впервые опубликована: *Lasareff V.* Studies in the iconography of the

Virgin // *AB*. 1938. Vol. 20. P. 26—65 (далее — *Лазарев*, 1938/1971).

³³ Исследование об использовании богородичных икон в процессионных богослужениях см.: *Paterson Ševčenko N.* Ikons in the Liturgy // *DOP*. 1991. Vol. 45. P. 45—57.

³⁴ *Pallas*, 1965. S. 78—290; *Belling*, 1980/1. P. 7—9.

³⁵ *Belling*, 1980/1. P. 2—4.

³⁶ Одним из ранних примеров этой иконографии, очевидно, является балканская икона XIII в. из собрания ГТГ с изображением «Скорбящей Богоматери». См.: *Византия. Балканы. Русь: Иконы конца XIII—первой половины XV века: Каталог выставки (ГТГ. Август—сентябрь 1991 г.)*. М., 1991. № 2 (библиография). См. также диптих XIV в. из Метерео (*Belling*, 1980/1. P. 7—9).

³⁷ *Trésors d'art Médiéval Bulgare. VII-e — XVI-e siècle. Genève*, 1988. М. 148. Исследование этой иконы подготавливается сейчас Э. Бакаловой. На эту иконку мне указала О. Е. Этингоф, за что я выражаю ей искреннюю благодарность.

³⁸ Существует соблазн связать появление подобной иконографии с трагическими событиями татаро-монгольского нашествия. Аналогичное объяснение появления «Страстной Богоматери» в росписях Лагудера приводит А. Стяллану, связывая содержание этой фрески с драматическими событиями нашествия крестоносцев на Кипр (*Stylianou*, 1982. P. 526). Однако такая интерпретация очевидной литургической символики данной иконографии представляется надуманной.

³⁹ Анализ термина «Елеуса» или «Умиление» и рассмотрение этого типа иконографии Богоматери с исчерпывающими ссылками на обширную библиографическую работу см.: *Этингоф О. Е.* К иконографии «ласкающей Богоматери» («Гликофлудас») // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 96—116 (далее — *Этингоф*, 1995).

⁴⁰ На ее предзнаменование как выносной указывает фрагмент древней деревянной ручки, отходящей от нижнего поля иконы. См.: *Анисимов А. И.* Домогольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. М., 1928. Т. 2. С. 111. В «Сказании о чудесах Владимирской Божией Матери», составленном в конце XII в., имеется указание на то, что она находилась в Успенском соборе Владимира за престолом или перед алтарем. См.: *Анисимов А. И.* Владимирская икона Божией Матери // *Анисимов А. И.* Древнерусское искусство. [Сб. статей.] М., 1983. С. 209, 238. (Первоначально работа была опубликована отдельной книгой в Праге в 1928 г.) (далее — *Анисимов*, 1928/1983).

⁴¹ *Татищ-Вурш М.* Богородица Владимира // *ЗВУ*. 1985. Т. 21. С. 29—50.

⁴² *Belling*, 1980/1. P. 4.

⁴³ *Анисимов*, 1928/1983. С. 203—215.

⁴⁴ Такое мнение первым высказали М. В. Алпатов и В. Н. Лазарев (*Алпатов М. В., Лазарев В. Н.* Византийская икона коминионской эпохи // *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 9—10; статья впервые опубликована: *Alpatoff M., Lasareff V.* Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. Berlin, 1925. Bd 46. S. 140—155). А. И. Анисимов считал, что изменения фигур Богоматери и младенца не были значительными (*Анисимов*, 1928/1983. С. 251—254). И. Э. Грабарь считал, что первоначально младенцем был изображен стоящим или встающим, как на «Толской Богоматери» (*Грабарь И. Э.* Древнейшая песнь материнства: К вопросу о происхождении и эво-

люди иконографического типа Богоматери «Умиление» («Eleouca») // Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 214—219; статья впервые опубликована: *Grabar I. Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eleouca // Melanges Charles Diehl. Paris, 1930. Vol. 2. P. 29—42* (далее — *Грабарь, 1930/1966*). Итог этим мнениям подведен в работе В. И. Антоновой, которая одной из первых реплик с «Владимирской Богоматери» считает «Богоматерь Белозерскую» (*Антонова В. И. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери // ВВ. 1961. Т. 18. С. 198—205* (далее — *Антонова, 1961*)).

⁴⁵ Примеры подобных изображений рассмотрены в работах: *Лазарев, 1938/1971. С. 282—322*; *Grabar A. Les images de la Vierge de Tendresse: Type iconographique et thème // Зограф. Белград, 1975. Т. 6. P. 25—30*; *Tatić-Djurić M. Eleouca: A la recherche du type iconographique // JOB. 1976. Bd 25. S. 259—276*; *Thierry N. La Vierge de Tendresse a l'époque Macédonienne // Зограф. Белград, 1979. Т. 10. P. 59—70*; *Этингоф, 1995*.

⁴⁶ Эта деталь убедительно реконструирована в статье В. И. Антоновой. См.: *Антонова, 1961. С. 202—205*.

⁴⁷ Там же. С. 204—205.

⁴⁸ *Грабарь, 1930/1966. С. 220*.

⁴⁹ *Масленицын С. И. Икона «Богоматери Федоровской», 1239 г. // ПКНО, 1976. 1977. С. 155—166*.

⁵⁰ О. В. Зюнова датирует икону первой половиной XII в. См.: *Зюнова О. В. «Богоматерь Умиление» XII века из Успенского собора Московского Кремля // ДРИ: Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 270—282*. Более убедительна датировка В. Н. Лазарева началом XIII в. См.: *Лазарев, 1983. № 8*.

⁵¹ *Лазарев, 1983. № 22*. См. также: *Яковлева А. И. Икона «Спас Златые власы» из Успенского собора Московского Кремля // ДРИ: Художественная культура X—первой половины XIII в. М., 1988. С. 207*.

⁵² *Лазарев, 1983. № 29*.

⁵³ Там же. № 14.

⁵⁴ *Антонова, 1961. С. 204—205*.