

УДК 75.033.2.94(47).043.246.3
 ББК 85.14
 DOI 10.18688/aa2313-3-27

И. А. Шалина

Икона святых апостолов Петра и Павла из Белозерска и ее место в истории древнерусского искусства первой трети XIII века

В связи с закрытием ЦГРМ в 1934 г. и распределением еще находившихся там памятников по различным музеям крупная партия — около 100 номеров — поступила в ГРМ. В их числе оказалась храмовая икона верховных апостолов Петра и Павла (Илл. 85). Обнаружил ее в сентябре 1918 г. обследовавший храмы Белозерска А. И. Анисимов, сообщавший в письме И. Э. Грабарю, что им «найдена одна доска, одновременная [Богоматери] Максимовской» [конец XIII в. ВСМЗ]. Не ведаю еще, что она даст на левкасе, но ожидаю многого». В постскриптуме добавлял: «Петр и Павел», действительно, оказались редчайшей иконой. Окрылись удивительные орнаменты на Евангелии у Павла, на венцах (!!), древнейшая техника плавью, превосходные киноварные надписи на костяном желтоватом фоне. Это будет уник, который сразу войдет в историю русского искусства, как один из **значительнейших** памятников»¹. Пробные расчистки живописи А. И. Анисимова были расширены П. И. Юкиным во время их совместной экспедиции в Белозерье в мае – июне 1919 г.², он же в июне 1926 г. вывозил все отобранные и сложенные в городской церкви Вознесения иконы в ЦГРМ³. Как выглядел в то время памятник, демонстрирует фотография, сделанная ещё на месте А. В. Лядовым (Илл. 86)⁴: древняя доска была надставлена П-образной рамой с поясным пророческим чином и Богоматерью Воплощение на верхнем поле, и развернутыми в сторону средника десятью ростовыми апостолами — по сторонам. Судя по пропорциям фигур, рама появилась не ранее последней трети XVI в., видимо, в связи с размещением иконы в новом киоте.

Самые ранние сведения о Петропавловском храме в Белозерске содержатся в грамоте 1572 г., данной ростовским архиепископом Корнилием некоему Алексею Семёнову сыну, принявшему иноческий чин «в особном монастыре Петра и Павла на Беле озере на посаде» [5, с. 6–7, № III], упраздненном после значительного разорения Белозерска во время польско-литовского нашествия (1612). По переписи 1617/18 г. на территории монастыря стояли две шатровые деревянные церкви, в том числе новый приходской

¹ ОР ГТГ. Ф. 106. Д. 1696. Письмо от 13.09.1918. Л. 1, 3. Благодарю И. Л. Кызласову, указавшую мне на этот документ.

² ОР ГТГ. Ф. 106. Д. 1711–1713. Письма к И. Э. Грабарю с 7/20 мая по 7/20 июня 1919 г. См. комм. Г. И. Вздорнова к работе [1, прим. 51, с. 405]. А. И. Анисимов высоко ценил этот уникальный памятник [1, с. 92]. В мемуарах П. И. Юкина перепутано время работы: «[В] 1922 [году] <...> укрепили 2 древ[ние] иконы в Белозерске. Мы нашли много древнейших икон: Петр и Павел <...> и много других. Все эти вещи мы доставили в ЦРМ». ОР ГТГ. Ф. 4. Д. 183. Л. 11 об.

³ ОР ГТГ. Ф. 67. Д. 367. Л. 33 об.; Д. 180. Л. 2.

⁴ ОР ГТГ. Ф. 67. Д. 180. Снимок № 593.

храм Петра и Павла, храмовой иконой которого называется «образ местной святых апостол Петра и Павла на краске» [8, с. 64]. С той же пометой «на красках» одно из двух изображений упоминается и в переписной книге Белозерска 1677 г., однако интересующей нас престольной иконой явно считалась другая: «В Петровской улице церковь во имя верховных апостол Петра и Павла, с пределом, шатровая с трапезою и с папертью». В ней местный «образ верховных апостол Петра и Павла на золоте в киоте, венцы серебряные, резные, золочены, ожерелья низанные, 3 креста каменные в серебре, 2 жемчуги, 10 крестов серебряных неболших» [4, приложение, с. 102–103]. Судя по единственному в церкви богатому убранству и прикладу, образ был не только храмовым, но и местнотимым, что подтверждает предание о его чудотворениях во время Смуты [4, с. 17]. Все остальные иконы в храме, в том числе «Петра и Павла на краске», либо вообще не имели окладов, либо были украшены скромнее. Упоминание о киоте, в котором находилась икона, согласуется с окружающей её рамой, запечатлённой на фотографии, а изменение цвета фона соответствует описанию реставраторов, обнаруживших под грубой записью XIX в. слой живописи XVII столетия, лежавшей на золоте⁵.

Храмозданная грамота Иосифа, епископа Вологодского и Белозерского, и сохранявшаяся в притворе в XIX в. доска с надписью, свидетельствуют, что в 1718 г. постройка была заменена вновь срубленной церковью, стоявшей к востоку от древнего городища в центре города. На ее месте в 1770 г. возвели каменный пятиглавый храм⁶.

Начатые П. И. Юкиным в Белозерске пробные расчистки были продолжены в ЦГРМ в 1933 г. И. В. Овчинниковым в связи с планировавшейся в Третьяковской галерее выставкой «феодалного искусства», однако «ввиду фрагментарности живописи» работы прекратили⁷. Полностью икона раскрывалась уже в Русском музее И. Я. Челноковым, Я. В. Сосиным и И. И. Тюлиным⁸. На протяжении 1934–1936 гг. они снимали послойные записи XIV, XVII и XIX в., частично оставленные в местах утрат. Авторские, как считалось, серебряные, фон средника, нимбы и поля сохранились фрагментарно, причем сильно окислились и потемнели.

Во второй четверти XV в. (реставраторы датировали этот слой то XIV, то XVI в.) икона была полностью прописана. Датировать эту запись можно по рисунку личного письма, чрезвычайно близкого образам двенадцати апостолов на новгородской иконе около 1432 г.⁹ и особенно «Зачатию Иоанна Предтечи» (ЦМиАР) [22, кат. № 61, с. 298–299], которое мы склонны датировать 1430–40-ми гг., то есть раньше, чем это принято в литературе. Отметим идентичный своеобразный абрис носов и манеру наложения пробелов, в том числе двух круглящихся линий на щеках. При этой записи первоначальный фон был заменен жёлтой краской (аурипигмент) с киноварными над-

⁵ ОДРИ ГРМ. Д. 11. Планы и отчеты реставрационной мастерской по древнему искусству 3 янв. 1924 – 28 дек. 1936 г. Протокол 12. Л. 241.

⁶ Построенная в стиле, соединяющем элементы барокко с формами XVII столетия, в первой половине XIX в. церковь была дополнена трёхъярусной колокольней и обширной трапезной. Храм закрыт в 1930-е гг., колокольня и верхняя часть четверика сломаны. В 1990-х гг. передан краеведческому музею.

⁷ ОР ГТГ. Ф. 67. Д. 180. Л. 2–2 об.

⁸ ОДРИ ГРМ. Д. 11. Протоколы реставрационной мастерской по древнему искусству ГРМ. 3 янв. 1924 – 28 дек. 1936 г. Л. 237–241; Д. 13. Планы и отчеты реставрационной мастерской по древнему искусству ГРМ. Янв. 1932 – дек. 1936 г. Л. 160–165.

⁹ НГМ. Инв. № 2822. 136×96 [10, кат. № 22, с. 254–257, текст Е. В. Гладышевой].

писями, тогда же появились новые изображения ангелов на верхнем поле по сторонам Голгофского Креста¹⁰, оставленные во время последней реставрации, а также наливной из левкаса орнамент на нимбах и крышке Евангелия, судя по реставрационным фотографиям, близкий чеканному декору, характерному для искусства Новгорода этого столетия [17]. Рисунок сетки с округлыми многолепестковыми розетками схож с орнаментом, окружающим головы святителей на иконе из Мало-Кириллова монастыря конца XV в.¹¹ (Илл. 87–88). Во время следующей записи XVII в. средник был покрыт золотом, что и отметил составитель переписной книги 1677 г.

Апостолы представлены как столпы веры в строго фронтальных позах, первоначально — на мерцающем, покрытом цветными лаками оловянном фоне¹² и без позома. Они изображены благословляющими и с символами Священного писания — свёрнутым и перевитым красной тесьмой свитком у Петра, напоминающим о приписываемых ему посланиях, и закрытым Евангелием у Павла, известного богослова и проповедника. Апостолы облачены в хитоны голубого цвета и золотисто-розовые гиматии, одинаково перекинутые широкими полотнищами через левое плечо и свисающие полукруглой складкой с правого. Между ними у верхнего поля, также на оловянном фоне, размещён полукруг «неба», очертания которого точно повторяет вписанное в него поясное изображение Спасителя, благословляющего избранных учеников простёртыми руками.

В подавляющем числе кратких упоминаний об иконе, которой до сих пор не было посвящено монографического исследования, отмечается традиционность иконографии фронтальных фигур, представленных по сторонам Христа. Считается, что она повторяет древнейший образ середины XI в. из Софийского собора в Новгороде [6; 12, с. 471] (Илл. 89). Однако даже беглого взгляда на эти произведения достаточно, чтобы признать их глубокие композиционные различия. Главные приметы новгородского памятника, который, в отличие от белозерского, имеет целый ряд византийских прототипов, — зеркальное по сравнению с рассматриваемым расположение святых по отношению к Спасителю и активный разворот обращённых друг к другу фигур [10, кат. № 1, с. 74–82, текст Э. С. Смирновой]. Учитывая последовательность, первую икону правильнее называть «Павел и Петр», а вторую — в соответствии с обычным порядком упоминания верховных апостолов.

Несмотря на широкую распространенность в восточнохристианском искусстве парных портретов святых, как правило, представленных фронтально, столь характерная композиционная схема оказалась неостребованной лишь для изображений верховных апостолов. Более того, как показывают наблюдения над историей их иконографии¹³, памятник Русского музея не просто обладает самостоятельным изводом, но является едва ли не уникальным его примером.

Парность образов Петра и Павла была вызвана не только их совместным почитанием, но и исключительной ролью как главных проповедников христианского учения,

¹⁰ Следы первоначальных изображений просматриваются под микроскопом в виде отдельных фрагментов (установлено Е. С. Гладковой во время последнего исследования иконы).

¹¹ НГМ. Инв. № 10922. 147×108 [10, кат. № 46, с. 347–351, текст Е. В. Гладышевой].

¹² Установлено во время последнего исследования иконы под микроскопом реставратором Е. С. Гладковой.

¹³ Этот вопрос подробно рассмотрен в нашей работе: *Шалина И. А. Икона святых Петра и Павла из Белозерска в контексте византийской иконографии верховных апостолов // Труды ГЭ. Византия в контексте мировой культуры. В печати.*

причём наиболее древние артефакты предшествуют установлению одновременной памяти святых 29 июня (в Константинополе это произошло около 496 г.), считавшегося днем мученической смерти обоих. Следовательно, иконографическая традиция, прежде всего, отражала первостепенное значение апостолов как основателей христианских Церквей. Разная последовательность поминания апостолов в истории посвящённого им богослужебного последования, а также желание подчеркнуть привилегированность одного из них стали причиной различного расположения святых по правую или левую руку Христа¹⁴. Каждый из вариантов имел долгую иконографическую традицию и наделялся определённым смыслом, не всегда совпадающим с идеей превосходства одного из апостолов как патронов Римской и Константинопольской Церквей. Однако главной особенностью иконографии парного портрета Петра и Павла стала схема с обращёнными друг другу фигурами, причем независимо от наличия между ними центрального образа. Действительно с первых веков христианства они изображались в позе предстояния перед благословляющим и коронующим их Христом (=престолом, крестом, или терновым венцом), что хорошо видно уже по фрескам катакомб и донцам поминальных сосудов [25, р. 221–225, no. 84–94]. В мозаичном убранстве апсид и фресковом декоре храмов апостолы, как правило, предстоят алтарю, но во всех случаях показаны в молитвенной и развёрнутыми к центру. Схема неизменно сохраняется в византийском и русском искусстве, доживая до конца Средневековья, как в миниатюрах рукописей, так и иконах. На наш взгляд, столь устойчивый тип сложился в результате выделения главного ядра композиции передачи основателям Церкви Закона — *Traditio legis* и ключей — *Traditio clavium*. Сокращённый вариант этого сюжета, знаменующего торжество веры, и демонстрирует иконография обращённых друг к другу верховных апостолов (Илл. 90). Как кажется, только этим можно объяснить тот факт, что фронтальные портреты Петра и Павла не были востребованы в христианском мире на протяжении всей истории почитания апостолов. Известны лишь единичные его примеры. Парность прямолинейных образов соблюдена на створке доиконоборческого синайского триптиха с Павлом на первом месте [26, р. 186, 188–189, no. I.5] и на миниатюре Эчмиадзинского Евангелия 989 г. (Матенадаран. № 2374. Л. 6 об.) (Илл. 91)¹⁵ с зеркальным расположением святых. Как и в нашем случае, фигуры там представлены в одинаковых позах и с одинаковыми жестами, и даже облачены в одежды тех же необычных цветов. Поскольку даже в самостоятельных изображениях одного из двух апостолов его позы стремились придать разворот, их одиночные фронтальные образы также редки. В качестве примера следует назвать изображения Петра на миниатюре Трирской Псалтири (Молитвенника Гертруды) с припадающими русскими князьями (1078–1086 гг. Чивидале, Национальный Археологический музей. Ms. CXXXVI. Л. 5 об.) [16, с. 110–111, илл. на с. 104, прим. 108] и на иконе 3-й четв. XII в. из Протата на Афоне [27, еп. 77, σ. 98, 208]. Тем не менее, в станковой живописи памятник Русского музея остается уникальным примером прямолинейного парного портрета. Впоследствии в отечественном искусстве иконография образов Петра и Павла следовала византийской схеме с развёрнутыми фигурами, а

¹⁴ Некоторые наблюдения об этом сделаны Э. С. Смирновой [10, кат. № 1, с. 76–78].

¹⁵ URL: https://web.archive.org/web/20071206234614/http://armenianstudies.csufresno.edu/iaa_minia-tures/image.aspx?index=0017

единичные фронтальные изображения¹⁶ могли восходить к древним чудотворным или прославленным иконам, каким и было произведение из Белозерска.

Рассматриваемая композиция, в которой нет и намек на разворот фигур к центру, более отвечала художественным поискам русского искусства XIII в., стремившегося создать открытый, обращённый к предстоящему молитвенный образ, и вполне соответствовала представлению о незыблемости святых. В её основе лежит ещё и богословское представление о цельности парного портрета, ставшего ёмким образом миропопорядка, разумно и гармонично устроенной Вселенной, духовном братстве, соединённом ради любви к Богу; а также евангельская идея создания Церкви на земле: «ибо, где двое или трое собраны во имя мое, там Я посреди них» (Мф. 18:20), что в данном случае подтверждается изображением благословляющего Вседержителя. Поэтому столь настойчиво в иконе подчёркивается не только равенство апостолов, но и одинаковость поз и жестов, дублирование одежд и атрибутов.

Действительно, пафос торжественной приподнятости, в целом свойственный искусству первых десятилетий XIII столетия, в рассматриваемом произведении сочетается с принципиально иным качеством — обращением святых к молитвенно предстоящей им пастве. По сравнению с древним образом новгородского Софийского собора с его тонкими дефинициями внутреннего духовного единства и значимости каждого из апостолов, здесь всё подчинено прямому контакту с предстоящими, к которым обращены взоры святых: на первый план выдвигаются мотивы служения, наставничества и учительства. Образная ткань иконы согласуется с песнопениями Октоиха, воспевающими Петра и Павла как столпов веры, основание Церкви, «труб Божественного учения», «твердых и боговещанных» благовестников Нового закона. Вместе с тем в смягчённых и не лишённых созерцательности ликах нет и следа той нарочитой и декларативной императивности, требовательной интонации, которые с начала XIII в. были присущи прежде всего новгородским памятникам. Напротив, при всей монументальной значительности неподвижных и статуарных фигур, наряду с непоколебимой стойкостью образов, ощутимы ноты терпимости, обращения к предстоящему, убеждения, более отвечающие миссии проповедников. Осмысленная по-новому композиция не только не подчёркивает приоритет одного из апостолов, но всеми художественными средствами выявляет их абсолютное равенство. Поэтому мастер настойчиво демонстрирует совпадение абрисов, поз и одеяний, одноцветность хитонов и гиматиев, симметричность поднятых в благословении рук и атрибутов, даже положение плащей, которые одинаково, полукруглыми складками, лежат на правых плечах и диагонально свисают по подолу. На фоне этой согласованной симметрии, дублирования жестов и ритмического единообразия особенно заметны даже малые изменения — чуть увеличенная фигура Петра с широким ликом, разное перстосложение десниц, интонационная разница образных характеристик.

Важный художественный прием мастера — пространственная свобода композиции с мерно раздвинутыми и не выделенными описями фигурами, окутанными равными и широкими участками фона, который первоначально был оловянным и плавно переходил в такие же поля. Он усиливал ощущение воздушной среды, в которой пребыва-

¹⁶ Ранняя из них — новгородская из дер. Пяльма, относится к 3-й четв. XV в. 52×31 см. Музей изобразительных искусств республики Карелия, Петрозаводск. Опул.: [20, илл. 35, кат. № 35, б/п]. Вторая икона XVI в., ГИМ. Инв. № И VIII 399. 31×26 см.

ют обособленные друг от друга святые. Способствует этому и тонально сдержанный колорит, построенный на сочетании мягких, разбеленных голубых и золотисто-розовых красок, воспринимавшихся на оловянном, покрытом цветными лаками фоне как вибрирующая нерукотворная живописная поверхность. Вневременность и явленность образов подчёркивало и отсутствие позома. Мощност монументальных фигур компенсирует кажущуюся неустойчивость всей конструкции, её подвижное равновесие, выраженное в несоразмерно крупных и словно вывернутых на зрителя ступнях ног, поставленных прямо на край ковчега, а также в зыбкой линии извилистых и прихотливо уложенных складок подолов, вносящих ощущение взволнованности и трепетности.

Надо иметь в виду, что лики с правильными чертами и крупными широко открытыми глазами (Илл. 92) сохранились лишь на уровне подмалёвка, во время первой реставрации были счищены все разделки, которые, судя по мельчайшим остаткам тонких белильных оживок на ухе Петра, отмечали наиболее важные высветленные места. Скупая световая проработка явно не лишала образы состояния внутренней сосредоточенности и теплого добросердечия.

Икону традиционно датируют в широких границах от конца XII до середины XIII в., в последнее время — чаще первой половиной столетия. Однако живопись её явно старше другого белозерского памятника — образа Богоматери Умиление, который мы склонны связывать с 1230-ми годами [23]. Л. И. Лифшиц обоснованно предложил рассматривать изображение апостолов в кругу произведений первой трети столетия, ограничив время его создания 1230-ми гг. [14]. Сравнение иконы с датированными произведениями этого времени позволяет сузить хронологический диапазон до третьего десятилетия. Композиционные особенности монументальных фигур, тяжелые складки и ритм дублирующих окружностей нимбов и небесного сегмента напоминают принципы построения Богоматери Оранты (ок. 1224) из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле [7, кат. № 15, с. 430–459], а свободное расположение пластически выявленных и обособленных друг от друга фигур апостолов с широкими цезурами фона, подчёркнутое внимание к ритму диагонально скошенных плащей и разбеленный колорит сближают памятник с росписями монастырского собора в Жиче (1220–1221) [15, с. 106–125] (Илл. 93). Особенно показательно сравнение иконы с фигурами апостолов на южной и западной стенах, чрезвычайно напоминающими её крупные и величественные, полные достоинства образы. Очень близок и характер одеяний с пространственно-волнистыми фалдами спадающих гиматиев, выделяющими округло выступающие мощные объёмы бедер.

Целый ряд особенностей живописи свидетельствуют о том, что мастер копировал или ориентировался на какой-то монументальный образец XI в., подобный иконе из новгородского Софийского собора. При всех иконографических отличиях, их объединяет целый ряд черт, характерных для искусства раннекомниновского времени. Это, прежде всего, постановка фигур в контрапосте, при котором одна нога располагается ближе к центральной оси, а другая выдвинута вперёд, непомерно широкие ступни; пропорции монументальных фигур с небольшими головами и крупными чертами лиц, глубоко посаженными раскрытыми и трагически выразительными глазами, высокий рельеф широких одежд. Отметим, что и необычные по цвету одеяния апостолов с нежными оттенками голубого и охристо-розовых цветов, ставших приметами искусства первых десятилетий XIII в., часто встречаются в произведениях XI в.

Живопись рассматриваемой иконы стоит особняком от небольшой группы русских памятников первой трети XIII в., что, несмотря на существование данных о её происхождении, затрудняет идентификацию художественного центра. Начиная с В. Н. Лазарева [13, с. 114, илл. на с. 120] большинство исследователей, в том числе Э. С. Смирнова [21, с. 22] и Г. С. Колпакова [12, с. 471–472], связывали создание иконы с Новгородом. В. Г. Пуцко находил это сходство условным и считал затруднительным «поставить это произведение в связь с продукцией определённого художественного центра» [18, с. 237–239]. В. И. Антонова [2, с. 102–103] и вслед за ней А. А. Рыбаков [19, с. 20] считали произведение близким ростово-ярославскому кругу памятников, к чему в последнее время склоняется большинство исследователей, в том числе Л. И. Лифшиц [14, с. 229].

Правда, единственной отдаленной параллелью образной характеристике иконы в искусстве этих земель является сходный лик небольшого моленного образа Спаса Вседержителя из Успенского собора в Ярославле [11, т. 1, кат. № 1, с. 40] (Илл. 94), освящённого в 1219 г. Его принято считать надгробной иконой ярославских князей Василия и Константина и датировать серединой XIII в. Однако художественные особенности памятника в большей степени вписываются в стилистику 1220-х гг., что справедливо отметил Л. И. Лифшиц [14, с. 229]. Ему же принадлежит верное наблюдение о характерном приёме изографа — выделении глубоко посаженных глаз тенями, усиливающими состояние сосредоточенного внимания и наделяющими образ особой сокровенностью, — что хорошо ощущается и в ликах апостолов. Оба памятника объединяют спокойный прямой взор и смягчённая интонация добросердечного обращения к предстоящему. Однако этим и ограничивается их сходство.

На первый взгляд, образный строй белозерской иконы не похож на новгородские произведения: в отличие от их приподнятого героического пафоса, строгого и декларативного начала, в ней, действительно, превалирует смягчённая, даже душевная интонация. При всей подчёркнутой симметричности композиции она отличается большей пространственной свободой. Избегает мастер рассматриваемого произведения и ярких новгородских цветовых контрастов, заменяя палитру на приглушённо-тёплые серебристые оттенки разбеленных красок. Между тем эти черты скорее свидетельствуют о ранней дате создания образа Петра и Павла, более тяготеющего к новгородской живописи начала XIII столетия. Об этом свидетельствует, прежде всего, его близость к одной из древних местных икон — «Успению» из Десятинного монастыря [7, кат. № 10, илл. на с. 285] (Илл. 95). Первое, что обращает на себя внимание — сходный колорит с преобладанием голубых и охристо-розовых одежд, достигающих в этом памятнике богатых по оттенкам сочетаний. Не так уж далеки от белозерского образа и типажи ликов, ещё сохраняющих открытость и скорее продолжающих традиции нередицких росписей. С этим произведением роднит икону и чрезвычайно редкий прием разделок одеяний в виде длинных зубчатых жирных линий, который в силу своего своеобразия может рассматриваться как авторский. Его же применяет мастер десятинного «Успения», хотя и не так активно. Впрочем, и здесь этот мотив носит условно-орнаментальный характер, в том числе на драпировках одежд летящих апостолов Филиппа, Матфея и Андрея, в проработке складок голубых хитонов учеников Христа, стоящих у ложа Богородицы (Илл. 95). Живучесть такой условной графической разделки тканей демонстрирует и более поздняя, иная по исполнению двусторонняя икона первой трети XIII в. из собрания П. Д. Корина [7, кат. № 11].

Ещё одна образная и колористическая параллель — изображения пророков на полях совсем иной по стилю, но также, по нашему мнению, новгородской иконы Богоматери Умиление Белозерской (Илл. 96), созданной двумя разными мастерами, одному из которых и принадлежит живопись медальонов со святыми, заметно отличающаяся от манеры исполнения средника.

Сложную природу стиля иконы Петра и Павла можно было бы объяснить положением древнего Белозерья, находившегося на границе владений Новгорода и Ростово-Суздальской земли. Город издавна служил уделом ростовских князей, но лишь в 1238 г. выделился в самостоятельное княжество, возглавляемое Глебом Васильковичем (1237–1279) [24, с. 3, 5]. Это не исключает появление памятников, связанных с работой мастеров обоих художественных центров. Однако, как и в случае с белозерским образом Богоматери Умиление, правильнее говорить о появлении здесь обоих новгородских произведений в более позднее время — возможно уже в конце XV в., когда старый город, захваченный и сожжённый новгородским войском в 1398 г., какое-то время сосуществовал с новым Белозерском, основанным на нынешнем месте [9]. Отстраиваемые храмы и монастыри нуждались в большом числе икон и утвари. Их могли привозить в том числе из покорённого и лишённого самостоятельности Новгорода, с которым у Белозерска, особенно после его присоединения к Московскому государству, установились тесные экономические и культурные связи [3, с. 25].

Литература

1. Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи (1920) // Анисимов А. И. О древнерусском искусстве. Сб. статей. — М.: Советский художник, 1983. — С. 81–103.
2. Антонова В. И. Памятники живописи Ростова Великого: дисс... канд. иск. Рукопись. — М., 1947. — 259 с.
3. Барашкова В. С. Торговые связи Белозерского края в XVI – нач. XVII вв. // Вопросы истории хозяйства и населения России XVII в. Очерки по исторической географии XVII в. / Отв. ред. Л. Г. Бескровный, Я. Е. Водарский; Академия наук СССР, Институт истории СССР. — М., 1974. — С. 25–37.
4. Белозерская писцовая книга 1677 года // Новгородский сборник (Материалы для истории, статистики и этнографии Новгородской губернии, собранные из описаний приходов и волостей: В 5 вып.) / Под ред. Н. Богословского. Вып. II. — Новгород: изд. Новгородского статистического комитета, в тип. Сухова и Классона, 1865. — 416 с.
5. Гераклитов А. А. Акты и грамоты Кирилло-Белозерского монастыря: (Из архива Саратовской архивной комиссии) // Труды Саратовской губернской ученой архивной комиссии. — Вып. 31. — 1914. — С. 3–27.
6. Гордиенко Э. А. О происхождении двух белозерских икон XIII в. // Искусство Руси, Византии и Балкан XIII века. Тезисы докладов конференции. Москва, сентябрь, 1994. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. — С. 39–40.
7. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 3. Древнерусская живопись XII–XIII веков (Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков). — М.: ГТГ, 2020. — 608 с.
8. Дозорная книга города Белоозера «письма и дозору» Г. И. Квашина и подъячего П. Дементьева 1617/18 гг. (подг. к печ. Ю. С. Васильевым) // Белозерье: Историко-литературный альманах. Вып. 1 / Старинные города Вологодской области. — Вологда: Русь, 1994. — С. 39–48.
9. Захаров С. Д. Древнерусский город Белоозеро / РАН. Ин-т археологии. — М.: Индрик, 2004. — 392 с.
10. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. — М.: Северный паломник, 2008. — 576 с.
11. Иконы Ярославля XIII — середины XVII века. Шедевры древнерусской живописи в музеях Ярославля: в 2 т. — М.: Северный паломник, 2009. — Т. I. — 578 с.

12. Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 597 с.
13. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. — М.: Наука, 1970. — 344 с.
14. Лифшиц Л. И. Об этапах развития стиля русской живописи в первой трети XIII века. Предварительные заметки // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сб. статей в честь О. С. Поповой / Ред.-сост. А. В. Захарова, О. В. Овчарова, И. А. Орецкая. — М.: ГИИ, 2021. — С. 210–231.
15. Мижовић П. Сликарство // Жича. Историја. Архитектура. Сликарство. — Београд: Књижевне новине, 1969. — 224 с.
16. Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века. — М.: Северный паломник, 2012. — 542 с.
17. Преображенский А. С. Чеканный орнаментальный декор новгородских икон XV века // Путем орнамента: исследования по искусству Византийского мира. Сб. статей / Сост. и отв. ред. А. Л. Саминский. — М.: МАКС Пресс, 2013. — С. 96–145.
18. Пуцко В. Г. Иконы в древнем Белозерье // Белозерье: Историко-литературный альманах. Вып. 1 / Старинные города Вологодской области. — Вологда: Русь, 1994. — С. 236–244.
19. Рыбаков А. А. Иконопись Вологодского региона Русского Севера XIII–XVIII веков. Центры, памятники и мастера. К проблеме историко-художественной классификации «северных писем»: Автореф. дисс. ... д. иск. — СПб., 1999. — 48 с.
20. Смирнова Э. С. Живопись древней Руси (находки и открытия). — Л.: Аврора, 1970. — 170 с.
21. Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. — М.: Наука, 1976. — 392 с.
22. Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. — М.: Наука, 1982. — 576 с.
23. Шалина И. А. Икона Богоматери Умиления из Белозерска – новгородский памятник второй четверти XIII века // Софья. Журнал Новгородской епархии. — 2022. — № 2. — С. 12–18.
24. Экземплярский А. В. Владетельные князья Белозерские. — Ярославль: Тип. Губернского правления, 1888. — 35 с.
25. Pietro e Paolo: la storia, il culto, la memoria nei primi secoli. Catalogo della mostra / A cura di A. Donati. — Milano: Electa, 2000. — 257 p.
26. San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente / A cura di M. Bacci. — Pesaro; Milano: Skira, 2006. — 400 p.
27. Βοκοτόπουλος Π. Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες. — Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. — 229 σ.

Название статьи. Икона святых апостолов Петра и Павла из Белозерска и ее место в истории древнерусского искусства первой трети XIII века

Сведения об авторе. Шалина, Ирина Александровна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей. Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186; shalina_irina@mail.ru; SPIN-код: 2847-8544; ORCID: 0000-0001-8187-6677

Аннотация. Храмовая икона апостолов Петра и Павла, обнаруженная в 1926 г. в иконостасе одноименной церкви в Белозерске и поступившая в ГРМ из московских Централных реставрационных мастерских в 1934 г., судя по описанному в источниках драгоценному убору, была почитаемым городским образом. В кратких упоминаниях неизменно отмечается традиционность ее иконографии, якобы повторившей произведение XI в. из Софийского собора Новгорода. Между тем это уникальный пример фронтального изображения двух апостолов с почти зеркальными позами и жестами. Икона отступает от византийской схемы, нередко располагавшей Павла по правую руку Христа, но главное, представлявшей фигуры развернутыми друг другу в молении Спасителю. На наш взгляд, столь устойчивая композиция сложи-

лась в результате выделения ядра сцены передачи Закона или ключей — *Traditio legis* или *Traditio clavium*. В случае с иконой из Белозерска подчеркнутая фронтальность святых отвечала поискам русского искусства XIII в. в обретении открытого, обращенного к предстоящему молитвенного образа и соответствовала представлению о триумфальной незыблемости святых, столь свойственному этой эпохе. В основе композиции лежит идея цельности парного портрета, получившего особое распространение в отечественной иконописи, — ёмкого образа миропорядка и духовного братства. Впоследствии иконография прямоличных Петра и Павла известна по единичным примерам, скорее всего, повторявшим прославленные святыни, в том числе белозерский памятник.

Произведение традиционно датируют в широких границах конца XII – середины XIII столетия, хотя стилистические особенности позволяют отнести его к 1220-м гг. Так же неопределенны мнения относительно атрибуции живописи и идентификации художественного центра. Начиная с В. Н. Лазарева большинство исследователей, в том числе Э. С. Смирнова и Г. С. Колпакова, связывали создание иконы с Новгородом. В. И. Антонова и А. А. Рыбаков, а в последнее время Л. И. Лифшиц, считали произведение близким ростово-ярославскому кругу памятников. Однако образный строй, колорит и своеобразные приемы письма находят параллели в иконе «Успение» из Десятинного монастыря в Новгороде и в изображениях пророков на полях «Богоматери Белозерской», что позволяет считать памятник новгородским.

Ключевые слова: икона, апостолы Петр и Павел, иконография, древнерусская живопись, византийская и русская иконопись 13 века, Белозерск, Новгород, Ростов, художественный стиль

Title. Icon of the Holy Apostles Peter and Paul from Belozersk and Its Place in the History of Old Russian Art of the First Third of the 13th Century

Author. Shalina, Irina A. — Ph. D., senior researcher. Department of Old Russian Art, State Russian Museum, Inzhenernaya ul., 4, 191186 St. Petersburg, Russian Federation; shalina_irina@mail.ru; SPIN-code: 2847-8544; ORCID: 0000-0001-8187-6677

Abstract. The icon of the Apostles Peter and Paul was discovered in 1926 in the iconostasis of the church of the same name in Belozersk and was received by the State Russian Museum from the Moscow Central Restoration Workshops in 1934. Judging by its precious decoration described in different sources, it was a revered urban image. Brief references invariably note the traditional character of its iconography, allegedly repeating an 11th-century work from the St. Sophia Cathedral in Novgorod. Yet, this is a unique example of the frontal depiction of two apostles with poses and gestures almost mirroring each other. It deviates from the Byzantine scheme, which often placed Paul at the right hand of Christ, but more importantly, represented the figures turned to each other in prayer to the Savior. In our opinion, such a stable composition was formed as a result of highlighting the core of the scene of the transmission of the Law or the Keys — *Traditio legis* or *Traditio clavium*. The frontal positioning of the saints, emphasized in this case, corresponded to the search in the Russian art of the 13th century for an open frontal image of a prayer and reflected the idea of the triumphant inviolability of heavenly beings, so characteristic of that epoch. The composition is based on the idea of the wholeness of a paired portrait, which has become especially widespread in Russian icon painting — a capacious image of the world order and spiritual brotherhood. Subsequently, the

iconography of St. Peter and Paul standing upright is known from isolated examples, most likely repeating the famous monuments, including the one from Belozersk.

The work is traditionally dated within a wide range from the end of the 12th to the middle of the 13th century, although stylistic features make it possible to attribute it to the 1220s. The same uncertainty is inherent in the historiography regarding the attribution of the painting and the identification of an artistic center. Beginning with V. Lazarev, most of the researchers, including E. Smirnova and G. Kolpakova, linked the icon with Novgorod. V. Antonova and A. Rybakov, and recently L. Lifshitz considered the work close to the Rostov-Yaroslavl circle of monuments, which seems fair. Indeed, the figurative structure does not resemble the Novgorod monuments at all: in contrast to their heroic pathos, their strict and declarative beginning, a softened and even soulful intonation prevails in it, and for all the emphasized symmetry, it is distinguished by greater spatial freedom. The artist of the work in question also avoids bright color contrasts, replacing the palette with muted warm silvery shades of bleached paints. The Central Russian nature of the artistic style is also justified by the historical status of Belozersk, which for a long served as the appanage of Rostov princes and separated in 1238 into an independent principality.

Keywords: Apostles Peter and Paul, iconography, Old Russian art, Byzantine and Russian painting of the 13th century, Belozersk, Rostov, artistic style

References

- Anisimov A. I. Revealing Monuments of Old Russian Painting (1920). Anisimov A. I. *O drevnerusskom iskusstve. Sbornik statei (On Old Russian Art. Collection of papers)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1983, pp. 81–103 (in Russian).
- Antonova V. I. *Pamiatniki zhivopisi Rostova Velikogo (Monuments of Painting of Rostov the Great): Ph. D. Dissertation (manuscript)*. Moscow, 1947. 259 p. (in Russian).
- Barashkova V. S. Trade Relations of the Belozersky Region in the 16th – Early 17th Century. Beskrovnyi L. G.; Vodarskii Ia. E. (eds). *Voprosy istorii khoziaistva i naseleniia Rossii XVII v. Ocherki po istoricheskoi geografii XVII v. (Questions of the History of the Economy and Population of Russia in the 17th Century. Essays on Historical Geography of the 17th Century)*. Moscow, Academy of Sciences USSR Publ., 1974, pp. 25–37 (in Russian).
- Bogoslovskii N. (ed.). *Belozersk Scribe Book of 1677. Novgorodskii sbornik (Novgorod Collection. Materials for the History, Statistics and Ethnography of the Novgorod Province: in 5 vols.)*, vol. 2. Novgorod, Novgorod Committee for Statistics Publ., 1865. 416 p. (in Russian).
- Ekzempliarskii A. V. *Vladetel'nye kniaz'ia Belozerskie (Sovereign Princes of Beloozero)*. Iaroslavl, Tipografiia Gubernskogo pravleniia Publ., 1888. 35 p. (in Russian).
- Geraklitov A. A. Acts and Charters of the Kirillo-Belozersky Monastery: From the Archives of the Saratov Archival Commission. *Trudy Saratovskoi gubernskoi uchenoi arkhivnoi komissii (Proceedings of the Saratov Provincial Scientific Archival Commission)*, vol. 31. 1914, pp. 3–27 (in Russian).
- Gordienko E. A. On the Origin of Two Belozersk Icons of the 13th Century. *Iskusstvo Rusi, Vizantii i Balkan XIII veka. Tezisy dokladov konferentsii. (Art of Rus', Byzantium and the Balkans of the 13th Century. Abstracts of the Conference Reports)*. Moscow, September, 1994). St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1994, pp. 39–40 (in Russian).
- Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galeria. Katalog sobraniia. T. 3. Drevnerusskaia zhivopis' XII–XIII vekov (Drevnerusskoe iskusstvo X–XVII vekov. Ikonopis' XVIII–XX vekov) (State Tretyakov Gallery. Catalogue of Collection. Old Russian Painting of the 12th–13th Centuries (Old Russian Art of the 10th–17th Centuries. Icon Painting of the 18th–20th Centuries)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2020. 608 p. (in Russian).
- Ikony Iaroslavl'ia XIII – serediny XVII veka. Shedevry drevnerusskoi zhivopisi v muzeiakh Iaroslavl'ia (Yaroslavl Icons of 13th–mid 17th century. The Masterpieces of Old Russian painting in the museums of Yaroslavl: in 2 vols)*, vol. 1. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2009. 578 p. (in Russian).

Ikony Velikogo Novgoroda XI – nachala XVI veka (Icons of Novgorod the Great. 11th – Early 16th century). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008. 576 p. (in Russian).

Kolpakova G. S. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Domongol'skii period (Art of Ancient Rus'. Pre-Mongol Period).* St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 597 p. (in Russian).

Lazarev V. N. *Russkaia srednevekovaia zhivopis' (Russian Medieval Painting).* Moscow, Nauka Publ., 1970. 344 p. (in Russian).

Lifshits L. I. On the Stages of Development of the Style of Russian Painting in the First Third of the 13th Century. Preliminary Notes. Zakharova A. V.; Ovcharova O. V.; Oretskaia I. A. (eds). *Iskusstvo vizantiiskogo mira. Individual'nost' v khudozhestvennom tvorchestve. Sbornik statei v chest' O. S. Popovoi (Art of the Byzantine World. Individuality in Artistic Creativity. A Collection of Essays in Honour of Prof. O. Popova).* Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2021, pp. 210–231 (in Russian).

Vasiliev Yu. S. (comp.). Patrol Book of the City of Beloozero "Letters and Patrols" by G. I. Kvashnin and Clerk P. Demytyev, 1617/18. *Belozër'e: Istoriko-literaturnyi al'manakh. Vyp. 1: Starinnye goroda Vologodskoi oblasti (Belozerye: Historical and Literary almanac. Iss. 1: Ancient Cities of the Vologda Region).* Vologda, Rus' Publ., 1994, pp. 39–48 (in Russian).

Preobrazhenskij A. S. *Ktitorskie portrety srednevekovoï Rusi. XI – nachalo XVI veka (Donor Portraits of Medieval Russia: 11th – Early 16 Century).* Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2012. 542 p. (in Russian).

Preobrazhenskij A. S. Punched Ornamental Decoration of the 15th Century Icons of Novgorod. Saminskii A. L. (ed.). *Putem ornamenta: issledovaniia po iskusstvu Vizantiiskogo mira (The Path of Ornament: Studies in the Art of the Byzantine World. Collection of Articles).* Moscow, MAKS Press Publ., 2013, pp. 96–145 (in Russian).

Putsko V. G. Icons in Old Belozerye. *Belozër'e: Istoriko-literaturnyi al'manakh. Vyp. 1: Starinnye goroda Vologodskoi oblasti (Belozerye: Historical and Literary almanac. Iss. 1: Ancient Cities of the Vologda Region).* Vologda, Rus' Publ., 1994, pp. 236–244 (in Russian).

Rybakov A. A. *Ikonopis' Vologodskogo regiona Russkogo Severa XIII –XVIII vekov. Tsentry, pamiatniki i mastera. K probleme istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii severnykh pisem (Icon Painting of the Vologda Region of the Russian North of the 13th–18th Centuries. Centers, Monuments and Masters. On The Problem of Historical and Artistic Classification of Northern Paintings), Abstract of Doctoral Thesis.* St. Petersburg, 1999. 48 p. (in Russian).

Shalina I. A. Icon of the Mother of God of Tenderness from Belozersk – a Novgorod Monument of the Second Quarter of the 13th Century. *Sofia. Journal of the Novgorod Diocese*, 2022, no. 2, pp. 12–18 (in Russian).

Smirnova E. S. *Zhivopis' drevnei Rusi (nakhodki i otkrytiia) (Painting of Ancient Rus' (Finds and Discoveries)).* Leningrad, Avrora Publ., 1970. 170 p. (in Russian).

Smirnova E. S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – nachalo XV veka (Painting of the Great Novgorod. Mid-13th – Early 15th Century).* Moscow, Nauka Publ., 1976. 392 p. (in Russian).

Smirnova E. S.; Laurina V. K.; Gordienko E. A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV vek (Painting of Great Novgorod. 15th Century).* Moscow, Nauka Publ., 1982. 576 p. (in Russian).

Zakharov S. D. *Drevnerusskii gorod Beloozero (The Old Russian City of Beloozero).* Moscow, Indrik Publ., 2004. 392 p. (in Russian).



Илл. 85. Апостолы Петр и Павел. 1220-е гг. Из церкви Петра и Павла в Белозерске. 139,8×90,2×3,7. Государственный Русский музей. ДРЖ 2095. © Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



Илл. 86. Апостолы Петр и Павел. Икона с пробными расчистками 1918–1919 гг. Фотография 1926 г. ОР ГТГ. Ф. 67. Д. 180. © Москва, Государственная Третьяковская галерея



Илл. 87. Апостолы Петр и Павел. Фрагмент. Лик апостола Павла. Фотография в процессе раскрытия в ГРМ. ОР ОДРИ ГРМ. Реставрационные протоколы 1936 г. © Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



Илл. 88. Лик святителя Афанасия. Деталь иконы «Святители Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский». Последняя четверть – конец XV в. Новгород. Из местного ряда собора Мало-Кириллова монастыря. НГМ. © Новгородский музей-заповедник



Илл. 89. Апостолы Петр и Павел. Середина XI в. Из Софийского собора в Новгороде. 236×147. НГМ. © Новгородский музей-заповедник



Илл. 90. Апостолы Петр и Павел в молитви Вседержителю. Миниатюра Апостола толкового. 1220 г. ГИМ. Син. № 7. Л. 1 об. © Москва, Государственный исторический музей



Илл. 91. Апостолы Петр и Павел. Миниатюра Эчмиадзинского Евангелия. 989 г. Матенадаран, № 2374. Л. 6. © Ереван, Институт древних рукописей Матенадаран имени св. Месропа Маштоца



Илл. 92. Лики Петра и Павла. Детали иконы «Апостолы Петр и Павел».
© Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



Илл. 94. Спас
Вседержитель.
Икона. 1220-е гг.
Из Успенского
собора в Ярославле.
Ярославский худо-
жественный музей.
Деталь.
© Ярославль.
Ярославский
художественный
музей

Илл. 93. Апостол Лука. Фреска южной стены транспта собора
Вознесения в Жиче. 1220–1221 гг. Фото: Т. Ю. Царевская



Илл. 95. Успение. Первая четверть XIII в. Из Десятинного монастыря в Новгороде. Фрагменты фигур и одежд апостолов. © Москва, Государственная Третьяковская галерея



Илл. 96. Пророк Елисей. Деталь иконы «Богоматерь Умиление Белозерская». Из Преображенского собора в Белозерске. Вторая четверть XIII в. (1230-е гг.). © Санкт-Петербург, Государственный Русский музей