

И.А. Стерлигова

**ДРЕВНЕРУССКИЕ УКРАШЕННЫЕ ИКОНЫ  
XII–XIII ВЕКОВ.  
ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ**

С изучением византийских и древнерусских икон связаны значительные достижения современной науки об искусстве; ныне исследуются не только стилистическое своеобразие и технико-технологические особенности икон, но и отразившиеся в них черты эстетического и религиозно-философского сознания; памятники рассматриваются в широком художественном, богословском и историческом контекстах. Однако объектом профессионального анализа историка искусства в иконе является прежде всего исполненное красками изображение. Немногие дошедшие до нас древние части драгоценного убора храмовой или домово́й иконы – оклад и подвесные украшения, расшитые или низанные покровы, пелены, завесы, разного рода киоты – воспринимаются знатоками иконы независимо от живописи как произведения так называемого прикладного искусства и, как правило, считаются лишь историческими наслоениями, не имеющими отношения к авторскому замыслу произведения живописного.

Это отражается и на практике реставрации икон: современные красочному слою серебряные оклады нередко отторгаются от доски, так как, по мнению реставраторов, они "искажают авторское живописное решение памятника"<sup>1</sup>. Ныне в русской медиевистике даже утвердилась своеобразная специализация: одни исследователи изучают только живопись икон и только в ней ищут внутренний смысл образа, другие, так называемые "прикладники", – только оклады, их орнаментальные мотивы и технологию. Такое отношение к иконе не соответствует исторической действительности: и письменные источники, и изображения чтимых икон в монументальной живописи и книжной миниатюре, и реставрационные данные показывают, что во все эпохи драгоценные украшения могли быть неотъемлемой составляющей *самого замысла* священного образа, символическое истолкование убора издавна входило в богословие иконы, а его облик в лучших произведениях средневековых мастеров составлял единый художественный ансамбль с живописью<sup>2</sup>. Поэтому важнейшая задача историка искусства – выявление современных живописи фрагментов драгоценного убора, а также реконструкция и всестороннее изучение первоначального вида сохранившихся древних икон.

XII–XIII века – поистине темная эпоха в истории древнерусского убора икон: вплоть до XIV столетия нет ни одного памятника, который мог бы по своей сохранности и художественному значению быть сопоставлен с двумя новгородскими

<sup>1</sup> Позиция современных реставраторов икон отражена в работе: Гагман И.А. Об окладах древнерусских икон в связи с их реставрацией // Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. акад. И.Э. Грабаря. Древнерусское искусство: исследование и реставрация. М., 1985. С. 98–105.

<sup>2</sup> Все эти вопросы рассматриваются в подготовленной к печати книге: Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков: Происхождение, символика, художественный образ.

"корсунскими" окладами второй половины XI–начала XII в.<sup>3</sup> Конечно, известные ныне металлические части и фрагменты украшений икон археологического происхождения в соотношении с письменными источниками дают историку искусства достаточно твердые основания для реконструкции структуры драгоценного убора XII–XIII вв. Однако более явственно представить облик украшенных икон этого времени позволяют нам сами дошедшие до нас иконы, полностью утратившие свой драгоценный убор, но, тем не менее, сохранившие многие его следы.

"Свидетельствовать" о былом существовании чеканных окладов, крупных хрусталей и самоцветов, врезанных в доску иконы, накладных эмалевых дробниц могут: состояние красочного слоя, левкаса и паволоки, их утрата или, наоборот, хорошая сохранность (там, где красочный слой был скрыт окладом), наличие гвоздевых отверстий и разного рода гвоздей в доске. Эти данные в большинстве своем упоминаются авторами каталогов икон, но, как правило, не учитываются при суждении о их стиле или интерпретируются превратно. Гвозди же вообще никогда не заслуживали внимания знатоков иконописи, хотя по ним можно уточнить этапы украшения иконы, подобно тому, как по характеру плинфы или кирпича исследователь архитектуры уточняет хронологию постройки. К счастью, у нас есть союзники среди реставраторов: если раньше при реставрации икон и гвоздевые отверстия, и сами гвозди подвергались маскировке, то сейчас в иконах, отреставрированных Г.С. Батхелем, можно "прочитать" каждый гвоздик. Г.С. Батхель тщательно сохраняет на иконе и каждый, даже самый крошечный кусочек древнего чеканного или басменного серебра, что, кстати, никак не ухудшает экспозиционный вид иконы. Огромным подспорьем являются рентгенограммы, дающие ясное представление о всех металлических включениях на иконной доске<sup>4</sup>. Конечно, все упомянутые данные могут быть верно интерпретированы только в сопоставлении с сохранившимися древними окладами византийского круга, особенно грузинскими, которые, по выражению Н.П. Кондакова, были в свое время "сохранены забвением"<sup>5</sup> и не подвергались переделкам. Реконструкции помогает и изучение живописи иконы: ее стиля, манеры исполнения, красочного строя, словом, всего того, что несомненно учитывалось мастерами-серебряниками, оковывавшими икону еще до ее освящения или позднее, когда оклад создавался уже как молитвенное приношение прославленному образу. Итак, попытаемся представить себе первоначальный облик семи икон XI–XIII вв., которые, согласно терминологии византийских церковных описей, с полным правом могли именоваться "иконами украшенными".

Лицевая сторона иконы конца XI– начала XII в. "Богоматерь Одигитрия" с Георгием на обороте (Музей "Московский Кремль")<sup>6</sup> неоднократно украшалась

<sup>3</sup> О "корсунских" окладах см.: *Стерлигова И.А.* Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI–XII вв. // *Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века.* М., 1996. С. 38–50, 64–67, а также кат. № 56–57 (автор кат. описаний Э.А. Гордиенко). (Далее: *Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода*, 1996).

<sup>4</sup> На значение рентгенограмм для реконструкции древних украшений икон впервые обратила внимание Н.В. Розанова. См.: *Розанова Н.В.* Некоторые итоги исследования физическими методами древнейших русских икон // *Русское искусство XI–XIII веков.* М., 1986. С. 166–178.

<sup>5</sup> *Кондаков Н., Бакрадзе Д.* Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб., 1890. С. 83.

<sup>6</sup> Живопись домонгольской Руси: Каталог выставки / Автор-сост. О.А. Корина. М., 1974. № 10. С. 58–60; *Попова О.С.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией. М., 1980. С. 148. Табл. на с. 150 (в процессе реставрации). После реставрации, в недавнее время завершенной Г.С. Батхелем, еще не опубликована. Мнения современных исследователей о первоначальной дате лицевой стороны иконы расходятся, одни возводят ее к середине XI в., другие – к началу XII в. Датировка "конец XI–начало XII в." принадлежит Е.Я. Остащенко (см.: *Византия. Балканы. Русь: Иконы конца XIII–первой половины XV века: Каталог выставки.* М., 1991. С. 215–216). Благодарю хранителя и исследователя этой иконы Е.Я. Остащенко, предоставившую мне возможность тщательно изучить памятник.

"кованием", грунт на ее полях утрачен, а паволока вырезана по контуру фигуры. Подобные утраты грунта и паволоки происходили при снятии с доски обветшавшего оклада, так как на левкас иконы под чеканную ризу накладывалась специальная мастика, со временем окаменевавшая и намертво соединявшаяся с левкасом, а под венцы нередко и специальные деревянные валики<sup>7</sup>. В доске множество гвоздей разных эпох. Древнейшие из них – кованые красномедные, примечательны и тонкие серебряные гвоздики, около которых сохранились крошечные фрагменты серебряного оклада с чеканным растительным узором, относящегося, по всей видимости, к XIV в. Совокупность данных (расположение и характер гвоздей, контуры участков лучшей сохранности первоначального красочного слоя, различные следы металлических включений, прослеживающиеся на рентгенограмме) позволяет отчетливо реконструировать первоначальный оклад "Богоматери Одигитрии": серебряные золоченые чеканные оклад на полях иконы, узкие нимбы (характерные для русских икон XI–XII вв.), свиток в ручке младенца. Существовали также драгоценные круглые "подписи" с монограммой Богоматери в верхних углах иконы, которые могли быть как чеканными, так и эмалевыми<sup>8</sup>, крестообразные драгоценные звезды на челе и плечах Богородицы, традиционно украшавшиеся крупными самоцветами и жемчугом, а также драгоценное "опястье"<sup>9</sup> или "запястье" на ее левой руке<sup>10</sup>. Золотой фон, по всей видимости, первоначально окован не был. Следы существовавшего здесь оклада относятся, вероятно, уже к середине XIV в., когда происходило обновление образа, во время которого он по существу был переписан заново<sup>11</sup>. Наиболее интересной частью древнего украшения иконы можно считать чеканный оклад каймы мафория, обрамлявший лик Марии. Его контуры выявляются благодаря остаткам крепежных гвоздиков, а ширина определяется сохранностью скрывавшейся им первоначальной живописи.

Традиция драгоценного обрамления лика Богоматери прослеживается и в других древних русских иконах, например, в оглавном "Деисусе" XII в. и псковской краснофонной "Одигитрии" конца XIII–начала XIV в. из ГТГ<sup>12</sup>, где также, как в кремлевской "Одигитрии", был окован свиток в ручке младенца. "In situ" эту часть убора богородичных икон можно видеть лишь на иконе Богоматери Влахернитиссы (в типе Умиление) из Бачковского монастыря в Болгарии, частично сохранившей чеканный оклад-ковчег работы византийских мастеров, относящийся, судя по вкладной надписи, к 1310/1311 г.<sup>13</sup>, и на вышеупомянутом псковском "Деисусе", где у Богородицы серебром окован также нижний край мафория. Драгоценная оковка каймы мафория Богородицы нередко воспроизводилась иконописцами при помощи красочных орнаментов или так называемой

<sup>7</sup> Сохранились документальные свидетельства о изготовлении таких специальных валиков (см.: Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы, собранные и изданные руководством и трудами И.Е. Забелина. М., 1884–1891. С. 927).

<sup>8</sup> См. подобные "подписи" константинопольской работы начала XII в.: *Хускивадзе Л.З.* Средневековые перегородчатые эмали из собрания Гос. Музея искусств Грузии. Тбилиси., 1984. Ил. с 136.

<sup>9</sup> См.: *Лукина Г.Н.* Предметно-бытовая лексика древнерусского языка. М., 1990. С. 64–65.

<sup>10</sup> Подобные пристежные украшения женской парадной одежды входили в родовую "кузнь" и упоминались в княжеских духовных грамотах. В 1486 г. верейский князь Михаил Андреевич "дал дочери своей... ожерелье пристежное с переди низано, того ж ожерелья запястье великим жемчугом низано..." (Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. М.; Л., 1950. С. 312).

<sup>11</sup> См.: *Попова О.С.* Икона "Богоматери Одигитрии" середины XIV в. из Успенского собора Московского Кремля // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1974. М., 1975.

<sup>12</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X–начала XV века. М., 1995. № 13. С. 65; № 27. С. 89.

<sup>13</sup> См.: *Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975. № 9. P. 34. Fig. 18.

"цировкой" по золоченому левкасу, например, в "Ярославской Оранте", о которой речь пойдет ниже.

Интересно сопоставить реконструированный нами облик первоначальных драгоценных украшений кремлевской иконы Одигитрии с упоминаниями ее неоднократно обновлявшегося, но, вероятно, сохранившего отдельные древние части убора в описях Успенского собора. В описи начала XVII в.: "...письмо корсунское... да у Младенца ж в венце две цки золоты, фряское дело, писаны мусеею, а по полям у того образа на окладе выбиваны святые, а около венца и на плече и по полю на том образе 75 камней хрустелей, одной цки золотой у младенца нет"; в описи 1627 г.: "Греческое письмо, обложен серебром, по полям Святые, меж Святых репы, венцы с Спасова образа и у Пречистые Богородици золоты с финифты, в венце 40 камышков, по полям и около венцов 136 хрустелей больших и малых"<sup>14</sup>. Возможно, что чеканные изображения святых на полях оклада и золотые эмалевые "цки" в нимбах действительно восходили к домонгольскому времени. Судить об украшениях оборота иконы довольно трудно, так как во время его реставрации все следы оклада были тщательно замаскированы. Здесь могли быть обложены поля, нимб, рукоять меча св. Георгия и существовать драгоценные накладные "подписи".

"Спас Нерукотворный" второй половины XII в. (ГТГ)<sup>15</sup> – характерный пример древней иконы, изначально писавшейся "под оклад". Это подтверждается как особенностями живописи иконы, так и гвоздевыми отверстиями, с ювелирной точностью соответствующими абрису Нерукотворного Образа. Нимб светлой охры с белыми рукавами креста, коричневатый фон и чуть более светлые поля иконы выглядят как разметка под различные части драгоценного оклада-ковчега. На крестчатом нимбе имеются круглые вставки более позднего грунта, свидетельствующие о том, что в этих местах в доске иконы находились гнезда для самоцветов – по пять на каждой руке креста. Первоначально золотой или серебряный золоченый чеканный оклад с крупными самоцветами на крестчатом нимбе и цветными эмалевыми(?) круглыми "подписями" в верхних углах иконы составлял единое целое с ее яркой, насыщенной живописью (не следует забывать, что сейчас верхние слои личного письма иконы утрачены). Здесь, как и при создании софийской иконы Петра и Павла, рядом работали живописец и "кузнец по серебру". Впрочем, создателем этой драгоценной иконы мог быть и один мастер. Особая, металлическая упругость асиста на волосах Спасителя, подобного золотым перегородкам в эмалях, невольно наводит на мысль о знакомстве иконописца с различными техниками ювелирного искусства. И наконец, столь совершенно написанная икона Нерукотворного Образа просто не могла не иметь драгоценного оклада-ковчега. По своему сакральному смыслу он восходил к драгоценному ковчегу Эдесского Нерукотворного Образа, находившегося в XII столетии в Константинополе<sup>16</sup>.

"Спас Еммануил с архангелами" конца XII в. (ГТГ)<sup>17</sup> выделяется среди других икон домонгольского периода необычно широкими полями, на которых нет следов не только красочного слоя, но и левкаса, а само дерево покрыто насечкой. В.Н. Лазарев справедливо отмечал, что отсутствие левкаса на полях этой иконы, а также на полях "Десятинного Успения", "Георгия" (в рост), "Устюжского Благовещения", "Деисуса" позволяет заключить, что они "с самого начала были предназначены для серебряного чеканного оклада"<sup>18</sup>. К этому можно добавить, что

<sup>14</sup> См.: Описи Московского Успенского собора, от начала XVII века по 1701 год включительно // Русская историческая библиотека. СПб., 1876. Стб. 296, 388.

<sup>15</sup> См.: Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. Ил. 5.

<sup>16</sup> О соотношении сохранившейся новгородской и утраченной константинопольской икон см.: *Belting H. Bild und Kult. München, 1990. S. 240–241.*

<sup>17</sup> См.: Лазарев В.Н. Русская иконопись... Ил. 18.

<sup>18</sup> Там же. С. 165.

столь широкие поля несомненно были украшены лицевыми изображениями. Эта икона, как и некоторые другие дошедшие до нас русские иконы XI–XIII вв., была связана с алтарной преградой, что предопределяло ее драгоценный декор. На ней сохранились следы существования нескольких окладов. Первоначальный, по всей вероятности, выглядел следующим образом: драгоценным окладом были скрыты лишь узкие нимбы (фон иконы был золотой) и поля, на которых помимо чеканного среброзращенного оклада, судя по гвоздевым отверстиям и остаткам самих древних красномедных кованых гвоздей, были крупные эмалевые(?) медальоны, по семь на горизонтальных полях, по четыре на вертикальных.

Предложенная реконструкция может вызвать возражения у исследователей живописи иконы, считающих, что первоначальные сиреневато-розовые нимбы Еммануила и архангелов, фрагменты которых сохранились до настоящего времени, были частью цветового замысла иконы, а сама традиция цветных нимбов может восходить еще к раннехристианской эпохе<sup>19</sup>. Действительно, розовые нимбы есть на иконе Георгия (в рост) из новгородского Юрьева монастыря и на реплике "Устюжского Благовещения" XVI в. – храмовой иконе кремлевского Благовещенского собора (кстати, само "Устюжское Благовещение", по всей вероятности, еще сохраняло в XVI в. свой древний оклад<sup>20</sup>). Однако рентгенограмма иконы Георгия показывает, что нимб святого был скрыт драгоценным венцом, включавшим в себя крупные самоцветы, а на голове святого поверх живописной стеммы была наложена металлическая<sup>21</sup>. Трудно предположить, что на иконе Еммануила с архангелами, имевшей очень широкие окованные чеканные золоченые поля, уподоблявшие икону ветхозаветному ковчегу, могли быть лишь узкие красочные нимбы. Наличие драгоценных венцов отчасти подтверждается и хорошей сохранностью сложной двухцветной живописи торока правого ангела – этот фрагмент уцелел под венцом.

Подлинный фон иконы начала XIII в. "Деисус" (ГТГ)<sup>22</sup> не сохранился, каких-либо следов раскраски нимбов (первоначально узких, не заходивших на поля) нет, лишь по контуру голов фрагментарно прослеживаются белильные полоски. Несомненно, что окована была вся поверхность кроме фигур, живопись которых на фоне золоченого чеканного оклада, мягко рассеивающего падающий свет, казалась еще более наполненной цветом и драгоценной. Кроме того, у Богоматери были накладные серебряные золоченые или золотые кайма мафория вокруг лика и звезда на челе.

В.Н. Лазарев писал о "Николе с избранными святыми", иконе начала XIII в. из Новодевичьего монастыря (ГТГ): "Поля, в подражание серебряным окладам, украшены небольшими фигурками, которые написаны на белом фоне"<sup>23</sup>. Белый фон этих полей с надписями, сопровождающими изображения святых, сразу же был покрыт серебряной басмой<sup>24</sup>. Только этим можно объяснить феноменальную сохранность надписей. Узкий размер полей, явно недостаточный для размещения чеканных рельефов, желание их имитировать посредством живописи и, вероятно, тонкий серебряный басмы (все святые на полях имели и накладные серебряные венчики) отвечают художественной ситуации в Новгороде начала XIII в., когда традиции "большого" византизирующего пластического стиля в чеканке были уже утрачены, художественный язык значительно упростился, а мастера-металлисты

<sup>19</sup> Мнение А.И. Яковлевой, которой мы приносим глубокую благодарность за консультации по технологии и состоянию сохранности икон домонгольского периода.

<sup>20</sup> См.: Описи Московского Успенского собора... Стб. 387–388.

<sup>21</sup> Воспроизведение рентгенограммы см.: *Розанова Н.В.* Некоторые итоги... Рис. 77 на с. 173.

<sup>22</sup> См.: *Лазарев В.Н.* Русская иконопись... Ил. 19.

<sup>23</sup> Там же. С. 165. Ил. 9.

<sup>24</sup> Существует мнение, что палеосные фигуры иконы были выполнены позднее средника по вновь наложенному левкасу (см.: *Мнева Н.В., Филатов В.В.* Икона Петра и Павла Новгородского Софийского собора // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960. С. 96).

широко обращались к различным имитационным техникам<sup>25</sup>. Судя по гвоздевым отверстиям, чеканным или басменным серебром были покрыты следующие части изображения средника иконы: нимб (на нимбе подведен новый левкас, первоначальный нимб был значительно уже), кресты омофора, в том числе и видимый частично крест на покровенной руке святителя, поддерживающей Евангелие, ворот ризы, поручь благословляющей руки Николы и, наконец, оклад Евангелия. Подобные украшения икон святителей были традиционными для средневизантийского искусства, их воспроизведения в живописи можно видеть на образе Григория Чудотворца XII в. из собрания Эрмитажа<sup>26</sup> или на образе Николы первой половины XIII в. из монастыря св. Екатерины на Синае<sup>27</sup>.

Левкас на полях "Успения" из Десятинного монастыря в Новгороде (ГТГ), иконы начала XIII в.<sup>28</sup>, находившейся несомненно в местном ряду иконостаса, не сохранился (ныне на полях – реставрационная тонировка), поля, безусловно, были обложены серебром. У Христа, Души Богоматери, Богоматери и всех предстоящих у ложа были узкие серебряные венчики. Исключение составил лишь Иоанн Богослов, у головы которого нет следов крепления венчика, так как он бы закрыл указующую на небо кисть Дионисия Ареопагита и тем самым нарушил композиционный замысел иконы. Возможно, в исполнении венчиков участвовал сам иконописец, с большой любовью изобразивший в иконе различные драгоценные предметы: чеканную кацею на фигурных ножках, полную горящих углей, кадило в виде изящной чашечки на поддоне, два высоких церковных "свешника" с расчеканенными "ложками" чашами и стоянами, украшенными жемчужными поясками, роскошное, как бы окованное золотом ложе, с жемчужинами, драгоценными камнями и сияющими четырехконечными крестами, невольно вызывающее в памяти позднеантичные церемониальные погребальные одры, один из которых, серебряный, чтился в VI–IX вв. как реликвия св. Димитрия в его базилике в Солуни<sup>29</sup>. Покровы ложа не менее драгоценны: на верхнем, голубом, художник тщательно выписал орнаментальное золотое шитье, по своему характеру схожее с шитьем новгородской "Ризы Антония Римлянина"<sup>30</sup>, на другом покрове, подобном напрестольной индитии или подвесной пелене к иконе, орнаментация напоминает нашивавшиеся на покровы металлические дробницы<sup>31</sup>. Самой примечательной частью былых серебряных украшений этой иконы следует считать оклад горизонтальной поверхности ложа, который захватывал и верхнюю кайму его боковой пелены и, по-видимому, скрывал фигуру Богородицы вплоть до ее лика<sup>32</sup>, возможно, воспроизводил фигуру в чеканном рельефе и уподоблял тем самым изображение драгоценной раке. Подобным же образом, судя по гвоздевым отверстиям, было оковано ложе Богоматери на псковском "Успении" первой четверти XIV в.<sup>33</sup>

"Богоматерь Великая Панагия" (около 1224 г., ГТГ)<sup>34</sup> – единственная среди икон домонгольского периода, сохранившая на полях первоначальное золото. Следовательно, икона в отличие от других, входивших в местный ряд иконостаса или стояв-

<sup>25</sup> Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. 1996. С. 68.

<sup>26</sup> Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. Табл. 327.

<sup>27</sup> Там же. Табл. 436.

<sup>28</sup> См.: Лазарев В.Н. Русская иконопись... Ил. 7.

<sup>29</sup> См.: Pallas D.I. Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique // Зограф. Белград, 1979. 10. Р. 45.

<sup>30</sup> См.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода, 1996. Ил. с. 123.

<sup>31</sup> Об этой детали иконы см. также: Розанова Н.В. К вопросу об орнаменте на древнейших русских иконах // Русское искусство XI–XIII веков. М., 1986. С. 31–33.

<sup>32</sup> Точно ответить на этот вопрос поможет рентгенограмма иконы.

<sup>33</sup> Государственная Третьяковская галерея... № 28. С. 91–92.

<sup>34</sup> См.: Лазарев В.Н. Русская иконопись... Ил. 21.

ших в храме "на поклоне" и соответственно неоднократно оковывавшихся, действительно была запрестольной. Ее необычной особенностью являются белильные нимбы и белильные полосы, окаймляющие медальоны с архангелами и лузгу иконы. Большинство исследователей живописи иконы не обращали на это обстоятельство никакого внимания, некоторые не избежали соблазна его эстетического или аллегорического истолкования. В.Г. Брюсова считала, что "белые нимбы, лоры ангелов и белая рамка ... создают в колорите акцент белых пятен, что обычно служит указанием на предназначение памятника для каменного храма: белый цвет является неотъемлемой частью мозаик и фресок"<sup>35</sup>. С.И. Масленицын, предположивший, что икона написана по заказу князя Константина Всеволодовича в память его победы в битве на Липице (1218), писал: "Занимая в колорите иконы второе место после золота, белый цвет должен был, вероятно, напоминать смотрящему на икону, что заказчиком изображения был князь, помышлявший о мире, исполненный чистоты и благородства, равный величием и мудростью Соломону"<sup>36</sup>. Исследователей не смущало и то, что белые нимбы никогда не встречаются в средневековой восточнохристианской иконописи<sup>37</sup>. В действительности же все вышеназванные части иконы имели драгоценный оклад, ясно прослеживающийся по гвоздевым отверстиям. Колористический строй иконы делает наиболее вероятным изготовление для нее ярких, насыщенных цветом золотых венцов, исполненных в технике перегордчатой эмали либо украшенных отдельными эмалевыми дробницами или высокорельефной сканью и крупными самоцветами. Их облик помогают представить сохранившиеся до наших дней эмалевые венцы грузинских икон, в частности, "Цилканской Богоматери"<sup>38</sup>, подвергавшиеся поновлениям, но восходящие к XI в. венцы драгоценной иконы "Богоматерь Никопея" из венецианского собора Сан Марко, украшенные помимо перегордчатых эмалей крупными самоцветами<sup>39</sup>, венец драгоценной иконы Христа из ризницы храма Воскресения Господня в Иерусалиме константинопольской работы XII в.<sup>40</sup>, а также не сохранившийся, но в свое время описанный и воспроизведенный Н.П. Кондаковым эмалевый венец архангела Гавриила из охридского "Благовещения"<sup>41</sup>.

Маленький (45×37) образ "Спас Вседержитель" из Ярославского художественного музея<sup>42</sup> является по преданию моленной иконой ярославских князей Василия и Константина (1238–1257), сберегавшейся в ярославском Успенском соборе около их гробниц, т.е. древнейшей из сохранившихся русских домовых икон. Он изначально создавался с учетом драгоценных частей. Паволока под нимбом Христа вырезана, он неоднократно обновлялся и по предположению Н.В. Розановой, основанном на изучении рентгенограммы, первоначально мог иметь форму креста, как на иконе

<sup>35</sup> Брюсова В.Г. К атрибуции произведений живописи домонгольского времени. "Ярославская Оранта" ("Богоматерь Знамение") // Русское искусство XI–XIII веков. М., 1986. С. 78.

<sup>36</sup> Масленицын С.И. "Богоматерь Великая Панагия" ("Ярославская Оранта") // Русское искусство XI–XIII веков. М., 1986. С. 103.

<sup>37</sup> Можно вспомнить лишь белые нимбы двух архангелов в энкаустической иконе конца VI в. "Богоматерь на престоле со св. Феодором и Георгием" (см.: Weitzmann K. Die Ikone 6. Bis 14. Jahrhundert. München, 1978. № 2).

<sup>38</sup> См.: Хускивадзе Л.З. Средневековые перегордчатые эмали... Ил. 168–180.

<sup>39</sup> См.: Belting H. Bild und Kult. S. 14. II. 1.

<sup>40</sup> См.: Кондаков Н. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904. С. 276–281. Рис. LXV; Wessel K. Die byzantinische Emailkunst von V. bis XIII. Jahrhundert. Recklinghausen, 1967. S. 170–174; Хускивадзе Л.З. Грузинские эмали. Тбилиси, 1981. 157–158. Табл. XLVII; Belting H. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. B., 1981. S. 185–186. Abb. 70. К. Вессель и Л. Хускивадзе считали перегордчатые эмали этой иконы грузинскими, Н.П. Кондаков и Х. Белтинг – константинопольскими.

<sup>41</sup> См.: Кондаков Н.П. Македония. СПб., 1909. С. 262. Рис. 184.

<sup>42</sup> См.: Лазарев В.Н. Русская иконопись... Ил. 23.

"Спас Златые Власы"<sup>43</sup>. Подобные венцы Христа, выполненные из серебра, упоминаются в описи 1143 г. русского монастыря Пресвятой Богородицы Ксилургу на Афоне<sup>44</sup>. Рентгенограмма показывает следы существования на венце крупных гнезд для хрусталей или самоцветов – двух прямоугольных и одного округлого. Облик подобных украшений венцов ныне можно представить по уже упоминавшемуся нами псковскому "Деисусу" начала XIV в., где на венцах Христа и Богоматери сохранились два крупных хрустала<sup>45</sup>. На окованных полях "Спаса" было, судя по рентгенограмме, еще восемь подобных крупных украшений<sup>46</sup>. Такие оклады упоминаются в византийских источниках XI–XII вв.: в "Диатакисе" Михаила Атталиата, написанном для монастыря Христа Паниктирмона в Константинополе (1077), фигурирует живописная икона св. Пантелеймона, поля которой были украшены золоченым серебром и двадцатью пятью "хрустальями" и чеканными фигурами; в инвентаре константинопольского монастыря Богоматери, основанного императрицей Ириной (до 1118 г.), упомянута аналогично украшенная икона Богоматери<sup>47</sup>. По описям московского Успенского собора известны древние иконы с десятками хрусталей на окладах<sup>48</sup>. Итак, маленькая икона Спаса была украшена с роскошью, подобающей княжеской домово́й "святости", и по своему первоначальному облику была схожа с другой домово́й родовой иконой – кремлевской "Богоматерью Умиление" (Толгской)<sup>49</sup>.

Итак, опыт реконструкции первоначального облика нескольких древних икон показывает, что различные драгоценные украшения были неотъемлемой частью иконного образа. Исследователь должен отдавать себе отчет в том, что "чистота сияния белил", являющаяся для него одним из важных компонентов образной характеристики, могла быть по замыслу иконописца скрыта массивной чеканной ризой.

<sup>43</sup> Розанова Н.В. Некоторые итоги... С. 168.

<sup>44</sup> См.: Акты русского на святом Афоне монастыря св. великомученика и целителя Пантелеймона. Киев, 1873. С. 53.

<sup>45</sup> См.: Лазарев В.Н. Русская иконопись... Ил. 69.

<sup>46</sup> На расположенные на полях иконы "округлые углубления, свидетельствующие о существовании здесь когда-то украшения в виде камней овальной формы, врезанных в доску и левкас" впервые обратил внимание А.Н. Анисимов (Анисимов А.И. Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. М., 1928. Т. 2. С. 126).

<sup>47</sup> См.: Belting H. Bild und Kult. S. 581, 579.

<sup>48</sup> Описи Московского Успенского собора... Стб. 296 и др.

<sup>49</sup> См.: Стерлигова И.А. Драгоценный убор русских икон XIV–XV вв. // ДРИ: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. Ил. на с. 218.