

ДРЕВНЕ-
РУССКОЕ
ИСКУССТВО

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

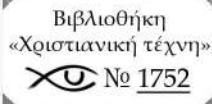
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



ДРЕВНЕ- РУССКОЕ ИСКУССТВО

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА НОВГОРОДА



МОСКВА
1 9 6 8

ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·

Редколлегия:

В. Н. ЛАЗАРЕВ, О. И. ПОДОБЕДОВА, В. В. КОСТОЧКИН

ИСКУССТВУ Великого Новгорода посвящено немало работ в советском искусствознании. Это статьи и исследования об отдельных памятниках живописи, архитектуры, искусства рукописной книги, творческие биографии прославленных мастеров, а также обобщающие работы, рассматривающие искусство Новгорода в его югославянских или западноевропейских связях. Как правило, они возникали вслед за реставрационными открытиями, являясь то публикацией их, то попыткой более широкого обобщения.

За период 20-х—30-х годов накопился весьма обширный материал, позволивший подвести некоторые итоги, поставить искусство Новгорода в связь с процессом развития иных локальных художественных школ периода феодальной раздробленности, а также осмыслить место его в сложении общерусского искусства в связи с историей возвышающейся Москвы и формирования централизованного государства. Среди таких обобщающих работ, увидевших свет в послевоенный период, следует назвать монографию В. Н. Лазарева «Искусство Новгорода» (М., 1947) и второй том «Истории русского искусства», под редакцией И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова (М., 1954), посвященный архитектуре, живописи и прикладному искусству Новгорода и Пскова.

После выхода в свет этих трудов прошло достаточно много времени, в течение которого вновь и вновь обращались специалисты к реставрации памятников новгородского искусства, вели археологические раскопки, в результате которых в научный оборот вошли новые произведения художественной культуры Новгорода, получены весьма значительные данные об уровне материальной и духовной культуры широких слоев новгородского населения. Наконец, историки общественной мысли, как и литературоведы, сделали немало для выяснения особенностей еретического движения в Новгороде, а также провели большую источниковедческую работу, результатом которой явились многочисленные публикации исторических и литературных памятников.

Все это открыло новый период в изучении и осмыслении художественной культуры Великого Новгорода. Еще и еще раз ученые возвращаются к углубленному анализу известных памятников, сопоставляя их с недавно накопленными материалами; меняется аспект, расширяются выводы — идет подготовка к новым, более строгим обобщениям, которые можно будет сделать в будущем.

Предлагаемый сборник статей является итогом лишь небольшой части исследований, объединенных несколькими общими тенденциями. Так, в группе статей, посвященных центральному памятнику новгородской земли — Софийскому собору, объединяются последние данные реставрационных и археологических работ с данными письменных источников и результатами стилистического анализа живописи. Это позволяет изменить некоторые датировки, уточнить представления о первоначальных архитектурных формах и особенностях устройства интерьера, а также показать глубокую взаимосвязь между произведениями изобразительного искусства и памятниками письменности. Стилистический анализ, как и данные реставрационных работ, в сопоставлении с письменными источниками позволяют более настойчиво поставить вопрос об установлении авторства отдельных мастеров, обозначить группы работ, связанных с определенной художественной мастерской, указать объединяющие их профессиональные приемы, общность иконографических изводов.

Наконец, общеизвестны широкие зарубежные связи Новгорода с Западной Европой, славянским миром и Востоком. Несколько исследований, вошедших в сборник, ставят своей задачей раскрытие или частичное освещение этой проблемы.

О РОСПИСИ СОФИИ НОВГОРОДСКОЙ

В. Н. ЛАЗАРЕВ



КОЛО 50 лет тому назад В. К. Мясоедов опубликовал статью, в которой подробно остановился на фресках Новгородской Софии¹. Ряд его выводов остается неизменным и на сегодняшний день, но многие из его заключений оказались несостоятельными. Причина этого кроется прежде всего в тех больших реставрационных работах, которые были проведены в 40-х—60-х годах в Софии Новгородской и в результате которых архитектурный облик храма и его роспись предстали в совсем новом свете. Причиненные войною серьезные повреждения постройке, а также многочисленные зондажи ее стен, сводов и плоскости фасадов, равно как и укрепления и расчистка фресок в куполе и барабане, дали в руки исследователей богатый материал, заставивший во многом пересмотреть старые точки зрения. Это в одинаковой мере относится и к архитектуре собора, и к его росписи.

Согласно свидетельству Новгородской 1-й летописи, «святая София» была заложена князем Владимиром в 1045 году². Пять лет спустя, т. е. в 1050 году, постройка была уже закончена, о чем сообщает та же летопись: «Свершена бысть святая Софѣа в Новѣгородѣ, повелѣниѣмъ князи Ярославѣ и сына его Володимира и архиепископа Луку». Несомненно, летописец хотел здесь подчеркнуть, что в возведении Софии Новгородской принимали участие не только Владимир, но и его отец, великий князь киевский Ярослав, и архиепископ Лука Жидята. Об окончании постройки к середине XI века свидетельствует и летописное известие о смерти Владимира в 1052 году: «преставися Володимиръ, сын Ярославъ, старѣишии в Новѣгородѣ; положиша и въ Новѣгородѣ в святыи Софѣи, юже бѣ создалъ самъ»³.

Все новгородские летописи обрисовывают примерно одну и ту же картину строительства Софии Новгородской⁴. Они же сообщают под 1108 годом, что «на весну по-чаша писати святую Софѣю, стяжаниемъ святого владыки» (речь идет о новгород-

¹ В. Мясоедов. Фрагменты фресковой росписи Святой Софии Новгородской. — ЗОРСА, т. X. Пг., 1915, стр. 15—34.

² «Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов». Под редакцией и с предисловием А. Н. Насонова. М. — Л., 1950, стр. 16, 181.

³ Оба известия см. в Новгородской 1-й летописи, стр. 181.

⁴ «Новгородские летописи» (так называемые Новгородская 2-я и Новгородская 3-я летописи). СПб., 1879, стр. 2—3; ПСРЛ, т. IV, ч. 1; «Новгородская 4-я летопись», вып. 1. Пг., 1915, стр. 116; вып. 3. Л., 1929, стр. 583. В 4-й летописи точно обозначен день освящения Софии (праздник Воздвижения честного креста, совершаемый 14 сентября). В одном из списков дата освящения Софии перенесена с 1050 года на 1052 — год смерти князя Владимира Ярославича.

ском архиепископе Никите, умершем 31 января этого года)⁵. Таким образом, между датой завершения постройки (1050 год) и датой начала росписи (1108 год) лежит промежуток времени в 58 лет⁶. Этот не совсем обычный факт, объяснение которому мы попытаемся дать в дальнейшем, ставится под сомнение «Книгой, глаголемой Летописецъ Новгородской въкратцѣ церквамъ божимъ» (Новгородская 3-я летопись). Здесь по сравнению с другими летописями сообщается под 1045 годом ряд новых фактов: «Заложил великий князь Владимиръ Ярославичъ, а внукъ великого князя Владимира Киевскаго и всея России, крестившаго Русскую землю, в Великомъ Новѣградѣ церковь каменную святая София, при второмъ епископѣ Луки; а дѣлали ю 7 лет, и устроиша вельми прекрасну и превелику; а в то время служили во храмѣ святыхъ праведныхъ богоотецъ Иоакима и Анны. И устрои въ церковь приводоша иконовыхъ писцовъ изъ Царяграда и начаша подписывати во главѣ, и написаша образъ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа со благословящею рукою. Во утрий день видѣ епископъ Лука образъ (Господень) написанъ не благословящею рукою, иконописцы же писана по три утра, и на четвертое утро гласъ бысть от образа Господня, иконымъ писцомъ глаголюще: писари, писари, о писари! не пишете мя благословящею рукою, [напишите мя сжатою рукою]. Азъ бо в сей рудѣ моею сей Великий Новѣградъ держу; а когда сия [рука] моя распространится, тогда будетъ граду сему скончаніе. Мѣра тому Спасову образу: отъ вѣнца до пояса полъ-4 сажени, а около вѣнца 43 пяди, носу длина полъ-4 пяди, устѣмъ полторы пяди, очи полъ-2 пяди; рука сжатая длань 6 пядей, а простертая длань 8 пядей, подпись «Иисусъ Христосъ» по 14 пядей, архангели и херувимы надъ окны написаны стоящие по 16 пядей, а пророцы написаны промежъ оконъ стоящими по 18 пядей мѣрныхъ, а внутри главы кругомъ гдѣ окна, 42 сажень; а отъ Спасова образа отъ лбу до мосту церковнаго 15 сажень мѣрныхъ. А писали Спасова образа годичное время и болѣе⁷. Уже В. К. Мясоедов⁸ подвергъ сокрушительной критикѣ достоверность сообщаемыхъ Новгородской 3-й летописью сведений. Онъ правильно обратилъ внимание на ошибочное упоминаніе херувимовъ, отсутствующихъ в древнейшей росписи купола, а также на негреческій характеръ живописи, сопровождаемой превосходными славянскими надписями. Бросаются в глаза и другіе противоречія. Так, например, по началу говорится о томъ, что образъ Спаса писали «три утра», а затемъ, в концѣ, срокъ работы удлинняется вплоть до года «и болѣе». Невольно возникаетъ вопросъ: не отражены ли в этомъ рассказѣ какіе-то поновленія купольной росписи, нашедшіе себе место, какъ показало изученіе ее грунта, в XVI—XVII векахъ, когда было заново написано изображеніе Спаса⁹. Но, пожалуй, самымъ весомымъ аргументомъ противъ достоверности сообщаемыхъ Новгородской 3-й летописью фактовъ служитъ то обстоятельство, что под 1107 годомъ в этой же летописи встречается извѣстие о началѣ работъ по росписи Софии Новгородской (внѣ вѣнца, начаша подписывати святую Софию)¹⁰. Все эти во-

⁵ «Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводовъ», стр. 19, 203; «Новгородские летописи», стр. 187 (Новгородская 3-я летопись); «Новгородская 4-я летопись», вып. 1, стр. 140, вып. 3, стр. 584.

⁶ Какъ установилъ П. Г. Березковъ («Хронологія русскаго летописанія». М., 1963, стр. 218, 220, 229), роспись была начата не в 1108 мартовскомъ году, а в 1109 году уже после смерти епископа Никиты.

⁷ «Новгородские летописи», стр. 181—182. Очень близкіе сведения о росписи купола Софии Новгородской можно найти в одномъ сборникѣ Софійской библиотеки, датированномъ XVI—XVII веками. См. И. Срезневскій. Сведения и замѣтки о малоизвѣстныхъ и неизвѣстныхъ памятникахъ, I—XL. СПб., 1867, IV, стр. 98. Однако показательно, что здѣсь не упоминаются херувимы, о которыхъ идетъ рѣчь в Новгородской 3-й летописи.

⁸ В. Мясоедовъ. Указ. соч., стр. 31—32. Новгородская 3-я летопись получила свою окончательную редакцію около 1673 года. См. Д. Лихачевъ. Русские летописи. М.—Л., 1947, стр. 445.

⁹ Ю. Дмитриевъ. Стенные росписи Новгорода, ихъ реставрація и исследование (работы 1945—1948 годов).—Сб. «Практика реставрационныхъ работъ», М., 1950, стр. 137—139.

¹⁰ «Новгородские летописи», стр. 187.



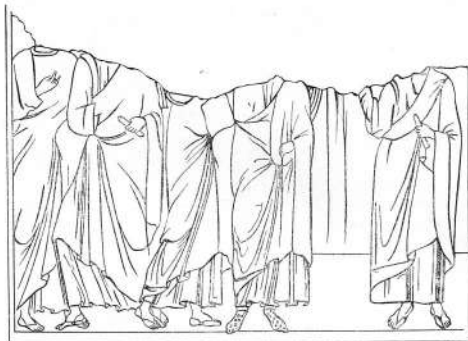
Голова св. Елены в Матирьевской паперти Софии
Новгородской

пьющие противоречия не оставляют никаких сомнений относительно легендарного характера фигурирующих в Новгородской 3-й летописи сведений. Поэтому есть все основания доверять свидетельству Новгородской 1-й летописи, согласно которому София Новгородская строилась пять лет (1045—1050 годы), причем к ее росписи приступили лишь в 1108 (1109) год.

Изучая историю новгородской архитектуры, нельзя не обратить внимание на один примечательный факт. Хотя в XI веке в Новгороде господствовали князья, назначаемые Киевом и тесно связанные с великокняжеским престолом, между 1050 и 1113 годами они не возвели на новгородской почве ни одной постройки. Зато позднее, когда княжеская власть стала все сильнее ограничиваться вече и властью выборного посадника, новгородские князья развили интенсивную строительную деятельность. Невольно создается такое впечатление, что чем больше их ущемляли, тем больше они пеклись о своем престиже, всячески стремясь внушить новгородцам веру в непоколебимость своего авторитета. В XI же веке ничто не стимулировало их возводить церкви, поскольку мощная поддержка Киева обеспечивала им и без



Зарисовка фрагмента фигуры
Богоматери Оранты



Зарисовка фрагмента композиции на восточном коробовом
своде

того ведущую роль в Новгороде. К тому же законченный к 1050 году каменный Софийский собор был настолько монументальным и красивым сооружением, что он делал излишним для князей возведение новых каменных церквей в сравнительно небольшом городе. Это сооружение, построенное, вероятно, по инициативе Ярослава, стремившегося насадить киевские порядки во всех подвластных ему княжествах (нельзя не вспомнить в этой связи и о начале постройки в 1044 году пятищепным Софийским соборе в Полоцке), не только напоминало о могуществе киевского великого князя и его сына, но и служило усыпальницей новгородских князей. Здесь были похоронены жена Ярослава, шведская принцесса Ингигерда, ее сын Владимир с женою Александрой, а в конце XI века и сын Владимира Мономаха — Изяслав¹¹.

Несомненно, между перерывом в княжеском строительстве (1050—1113 годы) и разрывом между датой окончания Софийского собора (1050 год) и датой его росписи (1108 год) существует глубокая внутренняя связь, по-видимому, обусловленная одними и теми же причинами. Эти причины коренятся в кратковременности быстро сменявших друг друга княжений на протяжении второй половины XI века. Сложившаяся к этому времени в Новгороде ситуация очень хорошо обрисовал В. Л. Янин¹². Напомним, что постройка Софии Новгородской была завершена в 1050 году, а уже два года спустя умер ее заказчик, князь Владимир. Между 1052 и 1054 годами судьба новгородского стола остается неясной. В 1054 году в Новгород был назначен великим князем Изяславом Ярославичем его приближенный Остромир, занимавший здесь до 1057 года место посадника, которое в это время было тождественно, по мнению В. Л. Янина, с княжеским столом¹³. Княживший после Остромира Мстислав Изяславич уже в 1068 году ушел на юг, а сменявший его Глеб Святославич погиб за Волоком в 1078 году, после чего новгородский стол перешел к Святополку Изяславичу, ушедшему в 1088 году в Туровск, а в 1093 году занявшему великокняжеский стол. Между 1088 и 1094 годами новгородским князем был Мстислав Владимирович,

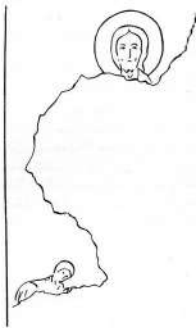
¹¹ А. Семенов. Новгородский Софийский собор — исторический памятник XI века. Новгород, 1958, стр. 7.

¹² В. Янин. Новгородские посадники. М., 1962, стр. 45—72.

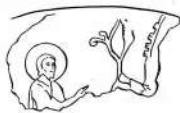
¹³ Там же, стр. 51.



Зарисовка фрагмента композиции «Воскрешение Лазаря»



Зарисовка фрагмента композиции «Явление Христа женам мироносицам»



Зарисовка фрагмента композиции «Вход в Иерусалим»

севший на стол тринадцатилетним мальчиком. С временем его княжения и связано, как полагает В. Л. Янин, возникновение посадничества нового типа, противостоящего князю и защищающего интересы местного боярства¹⁴. В 1094 году началось княжение Давида Святославича, который был изгнан новгородцами два года спустя. Лишь с вторичным появлением в Новгороде в 1096 году Мстислава Владимировича началось длительное княжение одного и того же лица, продолжавшееся 21 год. И не случайно именно с этим князем связаны первые — после 53-летнего перерыва — княжеские постройки Новгорода (церковь Благовещения на Городище от 1103 года и Николо-Дворищенский собор, заложенный в 1113 году).

В течение всего XI века новгородцы не были «вольны в князьях». И князья, и посадники назначались из Киева, что способствовало сохранению административного централизма, которым так дорожили правители Киевского государства. Но время брало свое, и центробежные тенденции усиливались с каждым годом. В борьбе за самостоятельность особенно активны были новгородцы. Постепенно они добились полной независимости и стали сами выбирать себе посадников, князей, епископов.

С этой фазой в развитии Новгорода связан и подъем его художественной культуры. В XI же веке Новгород, принужденный подчиниться киевским ставленникам, лишен был возможности сбросить власть великого князя. При этом небезынтересно отметить, что долгое время Новгород и его земли не привлекали к себе серьезного внимания киевских князей и их дружинников. Князья рассматривали новгородский стол лишь как один из этапов на пути к киевскому княжению¹⁵. Их дружинники также не оседали в Новгороде, примером чему может служить потомство Остромира. По этой причине в Новгороде не образовался сколько-нибудь крупный княжеский домен. Общинная собственность постепенно захватывалась не князем и не пришедшей дружиной, а местной родовой и племенной знатью¹⁶. Логическим следствием такой ситуации было падение интереса новгородских князей и к храму

¹⁴ В. Янин, Указ. соч., стр. 58—62.

¹⁵ Там же, стр. 68.

¹⁶ Там же.

св. Софии. Хотя они выделили епископам «десятину» на содержание храма, с первой половины XII века они прекратили использовать его как свою усыпальницу¹⁷.

Все это вместе взятое ясно нам показывает, почему София Новгородская могла простоять 58 лет не расписанной внутри. Когда же в 1108 году приступили к ее росписи, то последняя была выполнена не на княжеские средства, а на сбережения, скопленные епископом Никитой. Так храм св. Софии, некогда символизировавший могущество княжеской власти, постепенно превратился в центр политической и культурной жизни всего города. В нем возводили избранных на высшие должности, совершали торжественные молебствия по случаю одержанных побед, встречали с ликованием возвращавшихся из удачных походов князей, посадников и тысяцких, принимали знатных послов, хранили республиканскую казну и наиболее ценные книги. В Софии же предавали погребению новгородских владык, председательствовавших на «совете господ», а также особо отличившихся полководцев (в том числе Мстислава Храброго, Мстислава Удалого и Александра Невского; план Софии см. на стр. 349).

Созданная в те годы, когда Киевское государство находилось в зените своей славы, София Новгородская и по своему идейному замыслу, и по своему архитектурному решению очень близка к любимому детищу Ярослава — к Софии Киевской. Посадив на новгородский стол своего сына Владимира, Ярослав, сам бывший некоторое время новгородским князем, естественно, хотел обогатить Новгород постройкой, близкой той, которую он только что сам возвел в Киеве. София Киевская была закончена внутренней отделкой не позднее 1046 года¹⁸, и вполне вероятно, что часть использованных при ее сооружении мастеров и артелей строительных рабочих была перебрана в Новгород, на подмогу Владимиру, заложившему в 1045 году Софию Новгородскую. Ярославу, настойчиво проводившему политику централизации, естественно, хотелось единообразия в постройках, возводимых на обширных территориях Киевского государства. Отсюда — тождество названия обоих храмов, отсюда же — близость их габаритов и плановых решений¹⁹. Но, к счастью, единообразие все же не получилось. Местные традиции проявили себя с такой силой, что они существенно видоизменили стиль новгородского храма, ни в какой мере не оказавшегося простой копией Софии Киевской.

После раскопок, произведенных в 1955 году в южной наперти Софии Новгородской, вопрос о времени возведения галереи, примыкавшей с трех сторон к основному пятинефию ядра храма, можно считать решенным²⁰. Эта галерея, равно как и ведущая на хоры башня, принадлежат к первоначальному ансамблю. Тем самым план Софии Новгородской, если исключить башню, оказывается необычайно близким к первоначальному плану Софии Киевской. В обоих случаях мы имеем почти одинаковый по габаритам пятинефный храм с одноэтажной галереей. Занесенный с юга мотив открытой галереи не оправдал себя в условиях северного климата Новгорода. Поэтому уже в XI веке проемы южной галереи были заложены, в результате чего открытая галерея превратилась в закрытую наперть, использованную под захоронения знатных лиц. Не позднее конца XI века на месте юго-восточного членения галереи возник небольшой самостоятельный придел Рождества Богородицы²¹. Как

¹⁷ А. Семенов. Указ. соч., стр. 7—8.

¹⁸ Ср. В. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 55—57.

¹⁹ Ср. К. Афанасьев. Новый вариант реконструкции храма св. Софии в Новгороде. — «Сообщения Института истории искусств Академии наук СССР», № 2. М., 1953, стр. 108. Ширина храма Софии Киевской равна 39,2 м, ширина Софии Новгородской — 39,35 м; длина храма Софии Киевской вместе с абсидой 34,25 м, длина Софии Новгородской — 34,50 м. А. И. Семенов (указ. соч., стр. 35) приводит для Софии Новгородской несколько иные размеры — 39,8 (ширина) и 35 м (длина).

²⁰ А. Семенов. Указ. соч., стр. 28; М. Каргер. Новгород Великий. Л.—М., 1961, стр. 113—116. Ср. История русского искусства, т. II. М., 1954, стр. 19—20.

²¹ М. Каргер. Указ. соч., стр. 114.



«Воскрешение Лазаря». Миниатюра из Гелатского евангелия

полагает Г. М. Штендер, еще в процессе строительства зародилась мысль о возведении второго этажа галерей, за которым скрылись фасады основного объема здания. Тем самым последнее приобрело более замкнутый, более статичный характер, и столь ценная новгородцами гладкая массивная стена окончательно обрела свои права ²².

Уже в конструкции западной и южной галерей Софии Новгородской дает о себе знать знакомство их строителей с приемами романских архитекторов ²³. Это аркбутаны, отходившие от крестчатых столбов и подпиравшие стены основного массива храма. Между столбами были переброшены полуциркульные арки, а аркбутаны связывались между собою коробовыми сводами, размещенными под прямым углом к стене собора. Аналогичная конструкция использована во втором поясе открытых галерей Софии Киевской, вероятнее всего возведенном в начале XII века. Здесь новгородцы поделились своим опытом с киевлянами, которые на более раннем этапе выступали в качестве дающей стороны. Но если в южнорусском зодчестве точки соприкосновения с романской архитектурой крайне редки, то для новгородского зодчества они имеют существенное значение. Уже по своему географическому положению Новгород тяготел к северным странам Европы, в которых каменная архитектура получила широкое развитие. Поэтому нас не должны удивлять отдельные черты сходства между романскими постройками Запада и Софией Новгородской ²⁴. Это, прежде всего, техника кладки стен из огромных, неправильной формы камней, грубо отесанных с лицевой поверхности и «оправленных» на фасадах розоватым цементным раствором, гладко отшлифованным и подрезанным в виде фасок возле камней.

²² Приношу благодарность Г. М. Штендеру, любезно ознакомившему меня со всеми новыми материалами по изучению Софии Новгородской и со сделанными им на основе этих материалов выводами.

²³ Ср. П. Максимов, Зарубежные связи в архитектуре Новгорода и Пскова XI — начала XVI века. — «Архитектурное наследство», вып. 42, М., 1960, стр. 24—26.

²⁴ Ср. А. Капустина, К вопросу об архитектуре св. Софии Новгородской. — ЗОРСА, т. XII. Пг., 1918, стр. 107—131.

Это полуцилиндрические своды, покрывающие восточные концы внешних боковых нефов. Это редко встречающийся особый вид свода, который образует в поперечном разрезе треугольник (над западными концами внутренних и над вторыми с запада членами боковых нефов)²⁵. Это уже упомянутые аркбутаны галерей. Это резко обрывающиеся лопатки фасадов, близкие к романским контрфорсам. Но все эти романские элементы переосмысливаются новгородскими зодчими и даются, если можно так выразиться, в новом контексте. Так, например, кладку стен из диких камней, широко распространенную в Скандинавии и у западных славян, новгородские зодчие умело объединили с кладкой арок, сводов, барабанов и куполов из кирпичя, причем применили в арках завезенную из Византии южнорусскую технику — чередование рядов углубленных и выступающих кирпичей.

При сравнении Софии Новгородской с Софией Киевской сразу же бросается в глаза, несмотря на схожесть их планов и габаритов, то новое и оригинальное, что внесли новгородцы в возведенную ими постройку. Если начинать с главного — с подкупольного квадрата, то его стороны в новгородской постройке почти на 3 м меньше, чем в киевской (6,15 м и около 9 м). Зато зеркало купола отстоит от старого уровня пола на 30,8 (в Софии Киевской на 28,5). Иначе говоря, новгородский купол почти на 2 м с лишним выше киевского. Тем самым высотная ось оказывается в Новгороде гораздо сильнее подчеркнутой. Зато площадь, отведенная под пять нефов в Софии Киевской, — больше, чем в Софии Новгородской, потому что, при одних и тех же габаритах, второй храм имеет более широкую галерею, нежели первый. Благодаря такому плановому решению интерьер Софии Новгородской, с его более узкими боковыми нефами кажется затесненным массивными крестчатыми столбами. Ветви центрального креста завершаются в Киеве трехпролетными арками, в Новгороде — двухпролетными. Все это приводит к тому, что отдельные пространственные ячейки воспринимаются в Софии Новгородской более изолированными, чем в Софии Киевской. Низкие, слабо освещенные боковые нефы кажутся как бы отрезанными от высокого залитого светом подкупольного пространства. А это нейтрализует движение по продольной оси и делает пространство интерьера Софии Новгородской более статичным, рассчитанным не столько на круговое движение, сколько на предстояние. К этому приглашают и крайние боковые нефы, лишённые абсид. Упираясь в стены с узкими проемами (1,30 м), они направляли движение к центру, что опять-таки усиливало поперечную ось.

В Новгороде киевский план пятинефного крестовокупольного собора подвергся столь существенной переработке, что он стал почти неузнаваемым. Все сделалось более массивным и тяжелым, сузились арки, укрупнились карнизы, мощные крестчатые столбы обрели такую объемность, что они невольно воспринимаются как части испещренной проемами стены. Пространство интерьера утратило тот открытый, приветливый характер, который так типичен для киевского храма и который обусловлен беспрепятственным перетеканием одной пространственной ячейки в другую. В Софии Новгородской каждая такая ячейка является как бы «пространственным телом», в такой мере она устойчива и статична. Отсюда подчеркнутая замкнутость внутреннего пространства храма, отмеченного печатью чисто эпископской суровости.

Эта же черта свойственна и наружному облику Софии Новгородской. Ее могучие стены, сложенные из дикого камня, в свое время не были покрыты штукатуркой²⁶. Они имели ровную, шероховатую поверхность, рядом с которой кладка киевских

²⁵ М. Каргер («Новгород Великий», стр. 104) возводит двускатные шпильки к традициям деревянного зодчества. Ср. Н. Брунов и П. Травин. Собор Софии в Новгороде. — «Сообщения Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 7. М., 1947, стр. 20.

²⁶ Абсиды и барабаны сохранили следы сплошной цементной обмазки, которая отсутствовала на стенах (этот вопрос еще нуждается в доисследованиях). Побелка стен относится к середине XII в. См. А. Семенов. Указ. соч., стр. 30.



«Воскрешение Лазаря». Миниатюра из Парижского евангелия

храмов с ее чередованием рядов дикого камня и кирпича выглядит гладкой и аккуратной. Единственным украшением стен были мощные лопатки и тонкие полуколонки на гранях центральной абсиды, да аркатурные пояски на барабанах. Столь излюбленные южнорусскими зодчими ниши, занесенные на Русь из византийской архитектуры, на фасадах Софии Киевской полностью отсутствовали. Снаружи храм напоминал огромный куб, устойчивый и монолитный. Замена 13 куполов шестью (вместе с куполом башни) способствовала этому впечатлению стабильности. В Софии Новгородской не было и намека на ступенчатую пирамидальность архитектурной композиции, столь явственно ощущаемую в силуэте Софии Киевской. Здание собора прежде всего imponировало своим монументальным замкнутым объемом, в котором первоначальные открытые галереи, занесенные с юга, были чужеродным телом. Недаром их очень скоро заложили, и тогда фасады Софии Новгородской обрели иной облик — более «северный» и более суровый. А это знаменовало уже «вторую жизнь» здания, органично вписавшегося в величественный, широко раскинувшийся волховский пейзаж.

Как выглядела София Новгородская внутри до 1108 года, когда приступили к ее росписи? Выложенные из разноцветных валунов и плитняка стены были покрыты розоватой цемянкой, столь искусно затертой, что она казалась как бы отполированной²⁷. Эту цемяночную обмазку хотели по началу разграфить горизонтальными и вертикальными линиями, в подражание кирпичной кладке, но затем от этой мысли отказались и остановились на более простом варианте — простой затирке цемянкой всех стен первого этажа²⁸. Своды, выложенные из кирпича, были также затерты цемянкой, а арки, с их утопленными рядами кирпича, оставались прикрытыми цемянкой лишь на пшвах, что приводило к чередованию более светлых (цемянки) и более темных (кирпич) полос. На втором этаже дикие камни голубоватого, сероватого, зеленоватого, желтоватого и коричневатого оттенков выступали неприкрытыми в обрамлении цемянки, отшлифованной и подрезанной по краям раствора. Первоначальные скамьи вдоль абсиды, престол и алтарная преграда были, как есть все основания полагать, деревянными (украшившие абсиду в середине XII века плиты с мозаичными орнаментами еще отсутствовали). В этом интерьере, строгостью своего

²⁷ См. Н. Бруно и Н. Трапп. Указ. соч., стр. 6—13. Сообщаемые здесь сведения о фактуре стен нуждаются после последних замечаний в уточнении.

²⁸ Этот участок был обнаружен под современным полом на восточной стороне проема, ведущего из центральной абсиды в диаконик.



Архангел. Фреска купола Софии Новгородской

оформления несколько напоминавшем романские церкви, единственными яркими красочными пятнами были стоявшие на архитраве алтарной преграды и вдоль стен иконы²⁹, да отдельные иконного типа фрески, возможно украшавшие лопатки центральных столбов.

Таким образом, мы видим, что и ход политических событий в Новгороде второй половины XI века, и своеобразный характер интерьера собора св. Софии ясно нам указывают, почему собор мог простоять нерасписанным в течение 58 лет. В этой связи нелишне вспомнить, что далеко не все новгородские храмы получали декора-

²⁹ См. Е. Голубинский, История русской церкви, 1—2. М., 1904, стр. 245—246. Современной постройке собора св. Софии является недавно расчищенная икона Петра и Павла. Ее большой размер (2,36×1,47) указывает на то, что она стояла либо около столба, либо около стены. Так как в Софии Новгородской лопатки крестчатых столбов на 0,20 уже иконы, то, скорее всего, икона находилась около стены. См. Н. Мнев и В. Филатов. Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора. — Сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 81—102.



Архангел, Фреска купола Софии Новгородской

тивное убранство сразу же после их завершения. Так, например, Ковалевская церковь, построенная в 1345 году, простояла без росписи вплоть до 1380 года, а фрески Волоотовской церкви возникли лишь 11 лет спустя после ее возведения. На Западе ближайшей аналогией для оставшейся долго не расписанной Софии Новгородской может служить венецианский собор св. Марка. Построенный впервые между 1063 и 1071 годами, он затем подвергся ряду доделок, продолжавшихся примерно до 1094 года³⁰. Как теперь точно установлено, собор св. Марка до второй половины XII века почти лишен был мозаичного убранства. Единственным украшением интерьера являлись исполненные из обожженного кирпича членения стен — карнизы, профили, лизены, полуколонны, ниши. К ним присоединены были в первой половине XII века мозаики в нишах, расположенных по сторонам от главного входа из нарфиска

³⁰ O. Demus. *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*. Washington, 1960, p. 70—75.



Архангел. Фреска купола Софии Новгородской

в кафоликон (фигуры Марии и двенадцати апостолов) и мозаика центральной абсиды (фигуры Петра, Марка, Ермагора и Николая) ³¹. Не исключена возможность, что в храме XI века находились отдельные изображения святых и евангельских сцен, одна из которых («Распятие») дошла до нас в небольшом фрагменте, недавно открытом Фердинандо Форлати на пилястре справа от пресбитерия ³². Но такие изображения не образовывали стройной системы росписи и скорее выполняли функцию икон. Лишь со второй половины XII века приступили к работе по заполнению всего интерьера мозаиками, в связи с чем были переделаны хоры и произведена закладка многих окон ³³. До этого же интерьер Сан Марко имел голые стены и своды, выло-

³¹ S. Bettini. *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*. Bergamo, 1944, tav. I—III; W. J. Weid-
lé. *Mosaici veneziani*. Milano, 1956, табл. 1—9.

³² P. Toesca e F. Forlati. *Mosaici di San Marco*. Milano 1957, стр. 9, 12.

³³ O. Demus. Указ. соч., стр. 86—87.



Архангел. Фреска купола Софии Новгородской

женные из кирпича, между рядами которого шли тонкие швы раствора. И лишь отдельные изображения иконного типа оживляли этот интерьер, простоявший в таком виде около 80 с лишком лет. По-видимому, София Новгородская имела одинаковую судьбу с венецианским собором, с тою только разницей, что запоздалой формой декора в первом памятнике явилась фреска, а во втором — мозаика.

О тех росписях иконного типа, которые могли украшать в XI веке отдельные части интерьера Софии Новгородской, хорошее представление дает фреска Мартирьевской наперти, изображающая Константина и Елену (*стр. 9*). Долгое время она неправильно датировалась 1144 годом³⁴, пока не появилось исследование

³⁴ В. Мясоедов. Указ. соч., стр. 32—33; А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий. Л., 1939, стр. 33; М. Каргер. Новгород Великий. М., 1946, стр. 22; В. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 26.



Царь Давид. Копия с верхней части утраченной фигуры в барабане Софии Новгородской

Ю. Н. Дмитриева³⁵, бросившее новый свет на этот интереснейший фрагмент монументальной живописи XI века.

Отрицая наличие законченной системы росписи в новгородском соборе XI века, мы, тем самым, отнюдь не исключаем возможности украшения его интерьера отдельными фресками икононого типа. Вероятнее всего, они находились на лопатках главных крестчатых столбов и по сторонам от порталов. А фигуры Константина и Елены как раз и размещены на лопатке северной стены южной галереи, налево от прохода в храм. Причем по характеру изображения это не что иное, как своеобразная «настольная икона».

И по технике выполнения, и по манере письма изображение Константина и Елены не имеет ничего общего с остальными росписями Софии Новгородской. Более того — ему невозможно найти сколько-нибудь близкую стилистическую аналогию среди памятников древнерусской монументальной живописи. Фреска выполнена непосредственно на первоначальной розовой обмазке, прикрывающей настолько тонким слоем стену, что наиболее резкие неровности каменной кладки остаются невыровненными. В качестве подготовки под живопись мастер прибег к тончайшему слою белой подгрунтовки, по которому и выполнил свою роспись в технике фрески.

Ю. Н. Дмитриев полагал, что здесь нельзя говорить о фресковой технике, поскольку красочный слой и подгрунтовка легко стираются³⁶. Но причина этого кроется в разрушении связующего подгрунтовки, наложенной, как уже отмечалось, очень тонким слоем. Однако даже этого слоя было вполне достаточно, чтобы он мог во влажном состоянии впитать в себя краску. Надо было только работать очень быстро и обладать уверенной рукой, хорошо чувствовавшей форму и не ошибавшейся в рисунке.

По-видимому, в этой же однослойной фресковой технике были выполнены отдельные «иконные» изображения внутри собора. Об одном из них (фигуры двух святых на записке северного столба, рядом с северо-западным пилоном храма) В. В. Суслов упоминает, отмечая при этом, что оно было написано «на самой древней розовой штукатурке»³⁷. Это должна была быть фреска «облегченного» типа, применявшаяся

³⁵ Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование, стр. 152—153; его же. Заметки по технике русских стенных росписей X—XII вв. (живопись и мозаика). — «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», 1954, стр. 271—276.

³⁶ Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, стр. 153; его же. Заметки по технике русских стенных росписей..., стр. 273—275.

³⁷ В. Сулов. Краткое изложение исследований новгородского Софийского собора. — «Зодчий», 1894, вып. XXIII, стр. 88.

в первый строительный период в настоящих изображениях, как бы заменявших большие иконы³⁸.

В письме фигур и особенно лиц Константина и Елены бросается в глаза подчеркнута плоская трактовка формы. Художник пользуется, если можно так выразиться, чисто графическим языком. У него полностью отсутствуют высветления, обычно выполнявшиеся чистыми белилами либо с примесью белил, нанесившихся более плотным красочным слоем. В этой связи Ю. Н. Дмитриев правильно замечает, что та тонкая и слабая подгрунтовка, которая использована в изображении Константина и Елены, не могла бы «удержать красочного слоя значительной толщины» и не допускала «обычных двухслойных и тяжелых высветлений»³⁹. Не прибегая к высветлениям, художник, естественно, полностью отказывается не только от объемной, но и от мало-мальски круглящейся формы. Главным средством художественного выражения становится в его руках линия. Ею он владеет с бесподобным совершенством. Уверенной рукой очерчивает он нос, губы, глаза, брови, его линии невольно вызывают в памяти китайские рисунки тушью по шелку, столько в них легкости и тонко взвешенного расчета. Благодаря тому, что эти линии проводятся по карнации совершенно ровного цвета, лицо оказывается лишенным моделировки. Столь же плоскостным выглядит и румянец на щеках, положенный в виде графического пятна оранжево-розового оттенка, которое никак не подчеркивает округлость щеки. Этой совсем особой манере письма полностью соответствует подбор красок — светлых, прозрачных, нежных. Художник особенно любит белый цвет (белые нимбы), который он умело сочетает с небесно-синими, розовато-красными и розовато-оранжевыми тонами. В его колористической гамме и в его манере письма есть поистине «акварельная» легкость, совсем непохожая на стиль фресок XII века.

Имеются все основания полагать, что изображение Константина и Елены было выполнено около середины XI века, сразу же после завершения постройки. К сожалению, у нас нет возможности обосновать эту раннюю датировку с помощью аналогий стилистического порядка, так как стиль интересующей нас росписи уникален, и ей на сегодняшний день невозможно найти убедительных параллелей ни в Киеве,



Царь Давид. Копия с нижней части утраченной фигуры в барабане Софии Новгородской

³⁸ Фрески на тонких (не более 2—5 мм) однослойных грунтах неоднократно встречаются в Армени. См. Л. Дурново. Краткая история древневосточной живописи. Ереван, 1957, стр. 8, 13. По словам Л. А. Дурново, эти грунты «почти белого цвета, очень пористого строения, из извести с примесью песка». Они накладывались прямо на каменную кладку, обтесанную мелкой шпательной.

³⁹ Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 276.



Пророки Моисей и Давид. Мозаика храма в Дафни

ни в Византии, ни на христианском Востоке, ни на романском Западе. Попытку В. К. Мясоедова⁴⁰ сблизить ее с мозаиками Мартораны (1143 год) следует признать крайне неудачной, поскольку она не имеет с ними ничего общего. Такая уникальность стиля склоняет к тому, чтобы рассматривать фреску «Константин и Елена» как памятник, представляющий самую раннюю из известных нам фаз в развитии новгородской монументальной живописи. Ярко выраженный восточный тип лица Елены указывает на использование здесь живописцем какого-то восточного образца, связанного не столько с константинопольской, сколько с восточно-христианской школой. Был ли этот художник новгородцем или каким-то заезжим мастером, — сказать трудно. Лично я склоняюсь к первому решению, в пользу которого говорит весьма архаический строй росписи, а также ее старая (ныне утраченная) надпись «Алена» с характерным русским начертанием⁴¹.

⁴⁰ В. Мясоедов. Указ. соч., стр. 25.

⁴¹ И. Шляпкин. Русская палеография по лекциям, читанным в инст. СПб. археологическом институте. СПб., 1913, стр. 37.



Пророки Соломон и Давид. Мозаика Сан Марко в Венеции

Простояв свыше 50 лет нерасписанной (если не считать отдельных настольных фресок иконного типа), София Новгородская начала менять свой внутренний облик с 1109 года, когда приступили к росписи ее интерьера. На этот раз работы велись не за счет князя, а на средства архиепископа Никиты, причем перед живописцами была поставлена задача украсить фресками весь храм. Какова была система этой росписи и к каким традициям она восходила?

Известно, что роспись Софии Новгородской была дважды подвергнута варварской реставрации — в 1829—1835 и в 1897—1900 годах. В соответствии с излюбленной в XIX веке практикой старые фрески безжалостно сбивались со стен и сводов, и на их месте писались новые. Когда в виде исключения фрагменты первоначальной росписи сохранялись, то их столь же безжалостно записывали, либо, в лучшем случае, «освежали». Иначе говоря, делали обратное тому, что принято в современной реставрационной практике, преследующей цель раскрытия старой живописи. Такая огромная по своему масштабу работа была проведена в наши дни в Софии Киевской, росписи которой полностью освобождены от всех позднейших наслоений. К великому сожалению, в Софии Новгородской реставрационный процесс протекал в обратном



Царь Давид. Фреска церкви
Спаса на Нередице

направлении: храм заново расписали, причем не пощадил и остатков старой живописи, также прикрытых записями. Печальная история этой «реставрации», предпринятой в конце XIX века, изложена в 21 номере «Материалов по археологии России». Здесь подробно освещено длительное обсуждение проекта новой стеной росписи новгородского Софийского собора, предложенного В. В. Сусловым⁴². В рассмотрении этого проекта принимали участие академики Г. И. Котов, Н. П. Кондаков, М. Т. Преображенский, профессора Н. В. Султанов и Н. В. Покровский, иначе говоря, весь цвет тогдашней науки. Споры шли не о том, расписывать или не расписывать заново Софийский собор, а лишь о методах осуществления этого варварского начинания (уточнение деталей иконографической системы, различных стилистических вариантов и используемых для копирования старых образцов). Спорили и по вопросу о необходимости представления в Археологическую комиссию эскизов будущей росписи для их предварительного утверждения. Следует заметить, что во всех этих спорах наиболее разумную точку зрения отстаивал Н. В. Покровский, с которым совсем необоснованно полемизировал В. В. Сулов, всячески форсировавший

⁴² «Обсуждение проекта стеной росписи новгородского Софийского собора». СПб., 1897 («Материалы по археологии России, издаваемые имп. Археологическою комиссіею», № 21). Ср. В. Сулов. Краткое изложение исследований новгородского Софийского собора. — «Зодчий», 1894, вып. XXIII, стр. 87—89.



Пророки Соломон, Илья и Елисей. Мозаика храма в Дафни

темп работ и настаивавший на том, чтобы ему было предоставлено право единоличного руководства. В конце концов Археологическая комиссия приняла ряд решений, о которых она поставила в известность специальным отношением от 18 марта 1896 года обер-прокурора св. Синода и новгородского архиепископа. Но ни та, ни другая инстанция не соблаговолила дать официальный ответ. Финал всего этого дела был самый неожиданный и для дореволюционной России довольно обычный. Никак не считаясь с мнением Археологической комиссии, в работе которой принимали участие известные ученые, обер-прокурор решил передать выполнение новой росписи Софийского собора иконописцу Сафонову, поручив академику М. П. Боткину «просматривать эскизы иконографических изображений и утверждать их к исполнению»⁴³. Так дело реставрации Софии Новгородской попало, по воле бюрократических органов, в руки пронырливого и безграмотного подрядчика по выполнению иконописных работ и скучнейшего академического живописца, активного насаждителя стиля «рюсс».

Вряд ли целесообразно полемизировать сейчас по отдельным пунктам с мнениями, высказанными членами Археологической комиссии. Современные установки в

⁴³ «Обсуждение проекта стеной росписи новгородского Софийского собора». СПб., 1897 («Материалы по археологии России, издаваемые имп. Археологическою комиссиею», № 21). Ср. В. С. Соловьев. Краткое изложение исследований новгородского Софийского собора. — «Зодчий», 1894, вып. XXIII, стр. 8.



Царь Соломон. Копия с верхней части фигуры
в барабане Софии Новгородской

Христа женам мирноносцам» (стр. 11) на западном своде и «Входа в Иерусалим» в западной люнете (стр. 11)⁴⁴. К этому комплексу случайно уцелевших фрагментов следует еще присоединить сохранившуюся роспись купола (Пантократор в окружении четырех архангелов) и барабана (восемь фигур пророков), а также фигуры четырех святителей в световых проемах над проходами из главной абсиды в боковые. Этим исчерпывается тот материал, который может быть использован для восстановления системы росписи в центральной части храма.

Проверяя приводимые В. В. Сусловым факты, необходимо сразу же внести в них уточнения. Прежде всего это касается неверной расшифровки фрагмента на западном своде, который В. В. Суслов трактует как остаток сцены «Проклонение волхвов»⁴⁵. Уже члены Археологической комиссии справедливо усомнились в правильности такого предположения, но никто из них не выдвинул своего варианта⁴⁶. Между тем вопрос этот решается очень просто. Так как уцелевшая фигура сдвинута к самому краю композиционного поля и позади нее виднеется вход в пещеру, то здесь

реставрационным делом в корне отличны от того, что считалось аксиомой в XIX веке. К тому же наши предшественники впадали, как правило, в одну и ту же ошибку. Обсуждая иконографический состав росписи, они игнорировали ее связь с архитектурой. Для них существовала лишь самодовлеющая совокупность религиозных сюжетов, и если они о чем спорили, то только о их подборе. Но согласно какому принципу эти сюжеты размещались в данном конкретном здании и как они организовывали движение молящихся в церковном интерьере, — это их не интересовало, и этой проблеме они не уделяли никакого внимания. Поэтому из материалов, представленных В. В. Сусловым на обсуждение, по-настоящему ценными являются лишь сведения о тех еще не записанных старых фресках, которые он имел возможность видеть в процессе реставрационных работ, и которые служат отправной точкой для реконструкции системы росписи Софии Новгородской.

В. В. Суслов упоминает следующие фрагменты: фигура Богоматери Оранты в конхе главной абсиды (стр. 10), фигуры трех апостолов, ангела (?) и Христа (?) в северной части восточного корового свода (стр. 10), полуфигуры мучеников в медальонах на восточной подпирной арке, остатки «Поклонения волхвов» (стр. 11) и «Явления

⁴⁴ Там же, стр. 12, 14, 30, 31, рис. 4, 5, 9, 10, 11.

⁴⁵ Там же, стр. 14, 30.

⁴⁶ Там же, стр. 46.

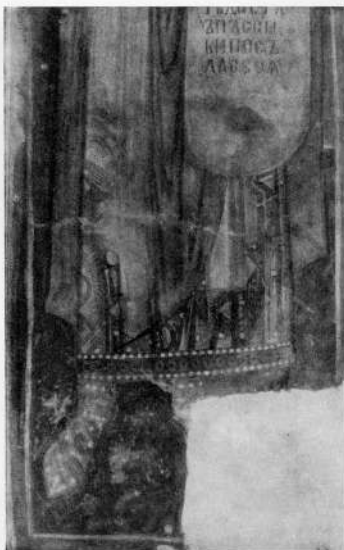


Царь Соломон. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской

может быть изображен только один сюжет — «Воскрешение Лазаря». Это легко подтверждается сопоставлением данного фрагмента с такими изображениями, на которых пещера либо гробница даются не с остроконечным фронтоном, а с простым закруглением (миниатюра на л. 254 Гелатского евангелия⁴⁷ (стр. 13), миниатюры Cod. Paris. gr. 74 (стр. 15)⁴⁸, Cod. Vindob. gr. 154, Cod. Lond. Harley 1810, Cod. Lond. Egerton 1139, Cod. Berol. qu. 66. фрески Веррини и Дионисиата⁴⁹ и мн. др.). Отсюда следует, что среди перечисляемых В. В. Сусловым сюжетов «Поклонение волхвов» должно быть заменено «Воскрешением Лазаря».

Большое сомнение вызывает указание В. В. Суслова на местоположение упоминаемых им фрагментов. Согласно его определению, на западном своде находились рядом «Поклонение волхвов» (иначе говоря — «Воскрешение Лазаря») и «Явление Христа женам мироносицам»⁵⁰, что совершенно исключается, так как эти два евангельских эпизода далеко отстоят друг от друга, и тем самым была бы нарушена элементарная последовательность рассказа. Вероятно, вторая сцена была размещена в западной люнете, а не на западном своде. Последний должна была украшать другая сцена — «Вход в Иерусалим», которая логически сочеталась здесь с «Воскрешением Лазаря». По Суслову же выходит, что изображение «Входа в Иерусалим» помещалось в западной люнете⁵¹. И в данном случае В. В. Суслов скорее всего допустил неточность. Но даже, если считать, что он не ошибся, одно несомненно — в западном рукаве центрального креста находились три евангельских сцены: «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Явление Христа женам мироносицам». А это уже дает точку опоры для решения вопроса о том, как примерно распределялись в Софии Новгородской сцены праздничного цикла.

На Руси в XI — XII веках существовало две традиции в украшении храмов росписями. Одна, более строгая, восходила к монументальной живописи Византии, другая, более свободная, сложилась уже на русской почве. Классическим памятником



Царь Соломон. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской

⁴⁷ Фот. Ермакова.

⁴⁸ H. O m o n t. *Evangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle*, II. Paris, [s. d.], табл. 165.

⁴⁹ G. M i l l e t. *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles*, Paris, 1916, рис. 209, 233, 241, 230, 246, 223; H. B u c h t h a l. *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. Oxford, 1957, табл. 5а.

⁵⁰ «Обсуждение проекта стеной росписи новгородского Софийского собора», стр. 14, 30.

⁵¹ Там же, стр. 14, 30—31.



Пророк Исайя. Копия с верхней части фигуры
в барабане Софии Новгородской

(«Христос перед Каиафой», «Отречение Петра», «Распятие», «Снятие со креста»). Наконец, двигаясь в третий раз по кругу, молящийся имел возможность ознакомиться с заключительными эпизодами евангельского рассказа, размещенными в простенках нижнего яруса («Жены мироносицы у гроба господня», «Сопостие во аде», «Явление Христа женам мироносицам», «Уверение Фомы», «Отослание учеников на проповедь», «Сопостие св. духа»). Таким образом роспись образовывала нерасторжимое единство с архитектурой. Строгая последовательность евангельского рассказа приглашала зрителя к круговому движению в интерьере храма, что целиком отвечало специфике сооружения центрально-купольного типа⁵².

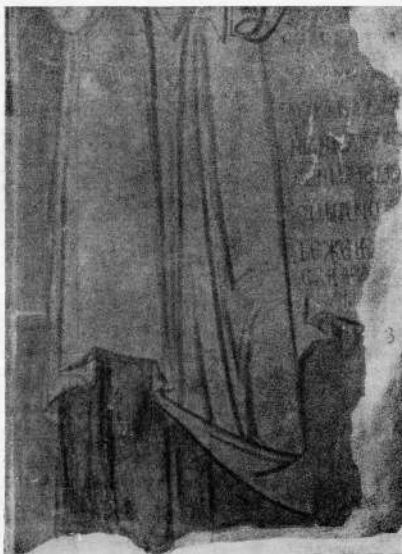
Каноничная система византийской церковной росписи начала быстро изменяться на Руси в результате более свободного размещения сюжетов. Так постепенно стала складываться вторая традиция, представленная росписями собора Спасо-Мирожского монастыря, церкви св. Георгия в Старой Ладоге, Нередицы и Снетогорска. В Мирожском и в Старой Ладоге евангельский рассказ начинается не в северной ветви креста (как в Софии Киевской), а в южной. При этом изображения в верхней части

первой традиции является София Киевская. Здесь мы видим Пантократора в окружении четырех архангелов в куполе, апостолов в барабане, евангелистов — на парусах, медальоны с полуфигурами севастианских мучеников на подпружных арках, Богоматерь Оранту, сцену «Евхаристии» и святительский чин в центральной абсиде, евангельские сцены на сводах и стенах. При этом евангельский рассказ берет свое начало в северном рукаве центрального креста, переходит затем в южный, а отсюда — в западный. Иначе говоря, рассказ разворачивается по часовой стрелке, причем в нем строго соблюдается хронологическая последовательность событий. Чтобы посетитель храма мог полностью ознакомиться с запечатленными кистью художников евангельскими эпизодами, он должен был совершить три круга в пределах центрального креста. Начиная движение из северного рукава, он сначала «читал» изображения, размещенные на трех сводах («Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим»). Затем рассказ переходит на полукружия над трехпролетными арками хоров, склоня посетителя храма совершить новый круг. Здесь он видел продолжение евангельского цикла

стен, т. е. в люнетах, включаются в один ряд с изображениями на сводах. Тем самым уже нарушается та строгая последовательность рассказа, которая тщательно соблюдалась в Софии Киевской в пределах каждого отдельного регистра. Далее рассказ утрачивает в Мирожке всякую связь с хронологией событий, и фрески в двух ниже расположенных регистрах рассчитаны на восприятие уже вне рамок жесткой системы. Еще большая свобода в размещении евангельских сцен наблюдается в Нередице и Снегогорске³², что свидетельствует об ослаблении архитектурного принципа, определявшего характер мозаичных и фресковых ансамблей Византии, и о нарастании «коврового» начала в росписи, которая сплошь покрывает стену от пола до замка свода.

К какой из этих двух традиций примыкала роспись Софии Новгородской? Все говорит за то, что это была византийско-киевская традиция. К такому выводу склоняет и ранняя дата выполнения фресок (около 1109 года), когда киевское наследие еще играло большую роль, и схожие плановые решения, сближавшие Софию Киевскую с Софией Новгородской (ср. 349), и наличие для фресок центрального креста почти одинакового количества плоскостей (в Софии Киевской — 13, поскольку три плоскости в западном рукаве были заняты под групповой портрет, в Софии Новгородской — 16), и совпадение в обоих храмах большинства из точно определяемых сюжетов (Пантократор в окружении четырех архангелов в куполе, евангелисты на парусах, Богоматерь Оранта в конхе, полуфигуры мучеников на подпружных арках, сцена «Явление Христа женам мироносицам»). Все эти факты дают полное основание ориентироваться на роспись Софии Киевской при реконструкции евангельского цикла в Софии Новгородской. Но при этом не следует упускать из виду, что в первой из этих построек находившиеся в распоряжении живописцев плоскости имели более вытянутую по горизонтали форму. Это позволило в трех случаях разместить на каждой из плоскостей по две сцены (дважды в северном рукаве и один раз в южном). Вероятно, в Софии Новгородской такое решение было невозможно из-за более узкой формы плоскостей.

Как и в Софии Киевской, этот цикл, вероятнее всего, начинался на своде северного рукава, где должны были находиться две сцены — «Рождество Христово» и «Сре-



Пророк Исайя. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской

³² Ср. В. Лазарев. Фрески Старой Ладог. М., 1960, стр. 53—58.

тение». Далее следовали сцены на сводах южного рукава («Крещение» и «Преображение») и западного (здесь были открыты фрагменты «Воскрешения Лазаря», и, видимо, здесь же находился фрагмент «Входа в Иерусалим»). Со сводов евангельский рассказ должен был переходить в регистр люнет (над двухпролетными арками хоров), разветвляясь в том же направлении, т. е. слева направо. Тут могли быть изображены «Распятие» (северная люнета), «Снятие со креста» (южная люнета) и «Явление Христа женам мироносицам» (западная люнета; вероятно, именно на этом месте видел В. В. Суслев остатки этой композиции, ошибочно перенесенной им в южную часть западного свода). Наконец, евангельский рассказ спускался в третий (нижний) регистр, где в распоряжении живописцев имелось наибольшее количество свободных для фресок плоскостей. В северном рукаве логичнее всего было бы изобразить сцены, следовавшие за «Явлением Христа женам мироносицам» либо непосредственно ему предшествовавшие. Такими сценами являются «Состствие во ад» и «Уверение Фомы». Продолжение рассказа должно было находиться в южном рукаве («Отослание учеников на проповедь» и «Состствие св. духа»).

Оставались еще три плоскости в западном рукаве, относительно которых у меня возникают наибольшие сомнения. В Софии Киевской на этих плоскостях размещен групповой портрет семейства Ярослава. В Софии Новгородской такая ктигорская композиция маловероятна, потому что роспись храма отделена от завершения его постройки 58 годами, и вряд ли архиепископ Никита приказал написать портрет основателя храма князя Владимира, к этому времени давно уже забытого. Поскольку он был заказчиком росписи, он мог настаивать на помещении своего ктигорского портрета в западном рукаве, но и это мало вероятно, так как он умер до того, как на отпущенные им средства начали расписывать Софию Новгородскую. К тому же он являлся не основателем храма, а лишь заказчиком росписи, и поэтому он не мог вручать Христу модель церкви, построенной не им, а князем Владимиром. Таким образом в западном рукаве остаются три плоскости, свободные для живописи. Одну из них, вероятно всего, заполняла обичная для этого места композиция «Успение». Что же касается двух других плоскостей, то тут могли быть написаны те два сюжета, которые фигурируют в ряду «праздничных» икон из иконостаса Рождественского придела. Это «Троица» и «Воздвижение креста»⁵⁴. Для «праздничного» ряда данные сюжеты необычны, и поэтому есть основание думать, что они были навеяны фресками самого собора, завершающими роспись центрального креста. Это наше предположение не более как гипотеза, но, памятуя о большой популярности в Новгороде обоих сюжетов, мы все же решаемся ее выдвинуть.

Предложенная нами реконструкция росписи Софии Новгородской исходит из предположки, что чередование сюжетов было подчинено, как и в Софии Киевской, хронологическому принципу. Если же это было не так и сюжеты распределялись в интерьере столь же свободно и произвольно, как в Мироже и Нередице, то вообще

⁵⁴ Праздник «Воздвижения креста господня» («Υψους τοῦ Σταυροῦ») совершался ежегодно 14 сентября. Он упоминается уже в актах патриарха Евтихия (ум. в 582 году). В VII веке празднование в честь креста проникло и на Запад, где оно было официально принято папой Гонирием I под названием *Gestum exaltationis S. Crucis*. Одно из наиболее ранних из известных мне изображений этого сюжета встречается на тетраптихе XII века в Пинакотеке Синайского монастыря (створка с менологом сентября, октября и ноября. См. G. et M. Sotiriou. *Icons du Mont Sinai*, I, рис. 138, II, стр. 121). Как иллюстрация сентябрьского менология этот сюжет фигурирует и в росписях церкви Богоматери в Грачанице (20-е годы XIV в. См. V. Petković. *La peinture serbe du moyen âge*, I. Beograd, 1930, рис. 61a). На Руси изображения «Воздвижения креста» впервые всплывают на новгородской почве (софийская таблетка в Новгородском историко-художественном музее, трехрядная в Гос. Третьяковской галерее. См. В. А. Антонова и Н. М. Иванова. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, стр. 129), из чего можно заключить, что этот праздник пользовался большой популярностью у новгородцев (N. Nilles. *Kalendarium manuale utriusque ecclesiae orientalis et occidentalis*, I. Oeniponte, 1896, стр. 32; G. Millet. *Указ. соч.*, стр. 20, 39). Новгородская 4-я летопись считает днем освящения Софии Новгородской 14 сентября.



Пророк Исайя. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской



Пророк Иеремия. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской

декорация барабана различалась в обоих храмах (апостолы в Киеве, пророки в Новгороде). В остальном же росписи были весьма схожими по своему иконографическому составу. Этот вывод лишний раз подтверждает исключительное большое значение киевского художественного наследия и для Новгорода, где оно находило широкий отклик вплоть до второй четверти XII века.

Чтобы составить представление о стиле росписи 1109 года, приходится основываться на ее случайно уцелевших частях. Это фрески в куполе, барабане и световых проемах над проходами из центральной абсиды в боковые. К их разбору мы теперь и переходим.

никакая реконструкция невозможна, и все наши выводы тогда висят в воздухе. Окончательное решение данного вопроса могло бы найти себе место лишь в случае капитальной реставрации Софии Новгородской, с удалением всей позднейшей живописи и раскрытием всех уцелевших фрагментов старой. Однако такая огромная работа не предвидится в ближайшее время. Да и пока нет никакой уверенности, особенно учитывая варварские реставрации XIX века, что в Софии Новгородской скрывается под записями достаточно большое количество остатков первоначальной живописи, более или менее хорошо сохранившихся.

Итак, как же выглядела роспись центральной части храма? В конхе находилась огромная фигура Богоматери Оранты, под нею должны были быть расположены два пояса — один с изображением «Евхаристии», другой — с изображением святейшего чина⁵⁵. В куполе зритель видел мощную полуфигуру Пантократора, окруженного четырьмя архангелами, в барабане — восемь пророков, на парусах — четырех евангелистов, на подпружных арках — медальоны с полуфигурами севастиких мучеников. Стены и своды центрального креста украшал развернутый праздничный цикл, возможно дополненный двумя не совсем обычными для него сюжетами — «Троицей» и «Воздвижением креста». В таком виде роспись, заказанная архиепископом Никитой, очень напоминала систему росписи Софии Киевской. Только

⁵⁵ На восточном своде могло быть представлено «Вознесение». Здесь В. В. Суслов (см. «Обсуждение проекта стеной росписи», стр. 12—13, 28, 39) видел в северной части свода остатки пяти фигур, которые он отождествлял с тремя апостолами, ангелом и Спасителем. Недостаточная точность рисунка вселяет серьезные сомнения относительно правильности этого отождествления. По характеру группировки фигур здесь могло быть изображено «Вознесение», но полной уверенности в правильности такой реконструкции у меня нет. Д. В. Айвазов (D. A i n a l o v. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin und Leipzig, 1932, стр. 41) расшифровывает эту композицию как «Отослание учеников на проповедь», но и это толкование остается спорным.



Пророк Иеремия. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской

Роспись купола и барабана находилась в сравнительно хорошем состоянии сохранности до второй мировой войны. Во время реставрационных работ конца XIX века она была укреплена и освобождена от позднейших записей, но, к сожалению, одновременно и освежена (тогда это называлось «осторожно реставрирована»)». К счастью, по настоянию Археологической комиссии, с росписи были сделаны тщательные копии, которые хранятся в Академии художеств и которые впервые публикуются в настоящей статье. Они помогают нам составить представление об этом уникальном фресковом ансамбле до постигшей его катастрофы.

Когда во время войны в среднюю главу Софийского собора попали два артиллерийских снаряда, то изображение Пантократора в куполе было почти полностью разрушено, а фигура царя Давида в простенке между восточным и юго-восточным окнами погибла безвозвратно. Осколки снаряда, пробившего простенок, особенно сильно повредили северную и западную поверхность главы (больше всего пострадали изображения архангела на западном склоне свода и пророков Иезекиила и Малахии в простенках между северным, северо-западным и северо-восточным окнами)». Уже в 1944 году начались работы по реставрации росписи купола. В 1945 году были закончены укрепление грунтов и промывка всей росписи. В ходе реставрации удалось установить, что изображение Пантократора и верхние части фигур архангелов (кроме восточной фигуры) были написаны не ранее XVI века по новому грунту. Эти изображения, как правильно замечает Ю. Н. Дмитриев», повторили первоначальную роспись и в дальнейшем появлялись.

В 1962–1963 годах вновь приступили к реставрации фресок купола и барабана. Они были очищены от пыли, грязи и ямчуги, причем выяснилось, что на северной стороне барабана нашло себе место распыление красочного слоя. В процессе реставрационных работ были тонированы темперой утраты первоначальной живописи



Пророк Иеремия. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской

⁵⁶ См. «Обсуждение проекта стеной росписи...», стр. 6, 21, 28; В. Мясоедов. Указ. соч., стр. 15. О том, как выглядели эти фрески после «освежения», неплохое представление дают снимки Л. А. Мацулевича, негативы которых хранятся в Ленинградском отделении Института археологии Академии наук СССР (эти снимки использованы в статье Мясоедова, где они воспроизведены в довольно плохих репродукциях).

⁵⁷ Подробнее об этом см. Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, стр. 136–137.

⁵⁸ Ю. Дмитриев. Указ. соч., стр. 138–139.



Пророк Иезекииль. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской

на южном пилестре алтарной арки в приделе Рождества Богородицы (южная галерея). Этот придел возник не позднее конца XI века. На северной грани пилестра сохранился фрагмент фрески (ноги стоящей фигуры и расгранка), написанной на белом плотном грунте, заходящем «внахлест» на восточную грань пилестра (здесь также имеется фрагмент фрески, идущей до пола). Однако тут грунт уже иной — с примесью мякны, пористый и позадвеватый, очень близкий по своей структуре к старому грунту в куполе. Впритык к восточной грани столба, на более высоком уровне, размещена вдоль полукружия абсиды каменная скамья, позади которой штукатурный слой сведен «внахлест» на нет. На северной грани над фресковым фрагментом по первоначальной розовой обмазке идут насечки, из чего следует, что эта обмазка не предназначалась для украшения ее живописью, и лишь по мере разворота работ по декорированию интерьера фресками начали наносить на обмазку насечки.

Изучение живописных грунтов на южном пилестре в приделе Рождества Богородицы убедительно показывает, что уже в XI веке пользовались грунтами двух ви-

и дополнены в местах утраты архитектурные членения⁵⁰. В таком виде живопись купола и барабана находится на сегодняшний день. Несмотря на ее фрагментарную сохранность, она все же представляет собой подлинный памятник монументальной живописи раннего XII века, изучению которого немало помогают имеющиеся в нашем распоряжении копии, довольно точно передающие облик фресок до их «освежения» в конце XIX века и до их повреждения в годы второй мировой войны.

Прежде чем перейти к описанию отдельных изображений, необходимо остановиться на одном чисто техническом вопросе, которому придавалось неправомерно большое значение и который получил к тому же неверное освещение. Это вопрос о грунтах.

Как уже отмечалось выше, стены Софии Новгородской были покрыты внутри искусно затертой розовой цементной обмазкой. Уже по ней накладывался грунт для фрески. Первоначально розоватая обмазка не имела насечек, так как она не была рассчитана на размещение поверх нее фресок. Уже позднее, когда приступили к росписи храма, стали наносить и насечки для лучшего сцепления первого слоя живописного грунта с обмазкой. Этот процесс особенно хорошо прослеживается

⁵⁰ Протоколы заседаний комиссий от 12—18 июля 1962 года, от 10—13 июля 1963 года и 6—9 декабря 1963 года хранятся в Новгородских реставрационных мастерских. При удалении ямчуги с нямбы и левой половины лика пророка Соломона частично была повреждена оригинальная живопись.

дов — более белыми, плотными, гладкими и аккуратными и более легкими, поздраватыми, с примесью мякны. Второй тип грунта, встречающийся и в аркосолии над предполагаемым погребением супруги князя Владимира, имеет едва приметный кремовый оттенок. Оба типа грунтов применялись одновременно, но различными артелями, каждая из которых прибегала к своей рецептуре.

Изученные Ю. И. Дмитриевым грунты в куполе и барабане положены по розовой обмозке, испещренной насечками для лучшей сцепляемости⁶⁰. С той же целью в свод были вбиты железные кованые гвозди с широкими шляпками. Первый слой живописного грунта обработан в сыром состоянии мастерком, которым по всей поверхности сделаны углубления для того, чтобы второй слой лучше связался с первым. Второй слой, также достаточно толстый, имел гладкую поверхность, и на него непосредственно перед работой красками наносилась тонкая подгрунтовка. Оба слоя состояли из извести с примесью содома, которая в большинстве случаев разложилась, оставив после себя пустоты (отсюда «поздраватость» грунта). По толщине грунт местами доходил до 6 см, очень напоминал мозаичные грунты⁶¹. Но последние имели три четко выраженных слоя и этим отличались от живописного грунта.

Экскурс о грунтах убедительно показывает, сколь опасно строить выводы о дате той или иной росписи на основе одних технологических признаков, которые отличались в средние века необычайной стабильностью. При этом нередко в одно и то же время и в одном и том же здании применялись грунты разных типов, что объясняется работой различных артелей. Именно такой случай мы имеем в Софии Новгородской, и поэтому было бы весьма легкомысленно строить далеко идущие выводы на основе анализа одних грунтов.

Мы не станем останавливаться на погибшем изображении Вседержителя, которое было написано не ранее XVI века. Оно интересно только в одном отношении — в плане запечатленного здесь иконографического типа, по-видимому, повторявшего первоначальную фреску от 1109 года и давшего повод к возникновению поэтической легенды о гибели Новгорода, как только окажется разжатой рука Вседержителя. Уже Н. П. Кондаков отметил «оригинальное сложение пальцев правой руки» Христа, как бы сжатой в кулак. Он пытался сблизить этот мотив с положением руки



Пророк Иезекииль. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской

⁶⁰ Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, стр. 138—139.

⁶¹ Там же, стр. 139.



Пророк Иезекииль. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской



Пророки Даниил и Михай. Мозаика храма в Дафни

Пантократора на знаменитой купольной мозаике в Дафни⁶². Действительно, здесь имеется известное сходство, но не настолько большое, чтобы можно было говорить о полном тождестве иконографических типов.

На памятниках византийского искусства Пантократор чаще всего благословляет сложением трех перстов, причем указательный и средний подняты. Это наиболее часто встречающийся вид благословения, с глубокой древности бытовавший в греко-восточной иконографии. Примерно с IX века начинает получать распространение именословное благословение (здесь сложены не три пальца, а лишь два — большой и четвертый)⁶³. Но этот вид благословения не сделался каноничным и изображался намного реже, чем первый (например, мозаики Мартораны, Палатинской капеллы, храма св. Марка в Венеции и др.)⁶⁴. Когда по соображениям композиционного порядка византийские художники поворачивали благословляющую руку Пантократора

⁶² Н. Кондаков. Лицевой иконошпильный подлинник, т. I. Иконография господа бога и спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, стр. 33, 50, 51, рис. 49, 80.

⁶³ Н. Кондаков. Указ. соч., стр. 31.

⁶⁴ Там же, рис. 65, 71, 73.



Пророк Даниил. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской

южного архангела). Уцелевшая от оригинальной живописи голова восточного архангела написана в строгой манере и обнаруживает руку опытного мастера. К сожалению, все четыре фигуры имеют множество утрат, тщательно затонированных при последней реставрации. Это лишает возможности судить с достаточной полнотой о стиле данных изображений.

С первого же взгляда фигуры архангелов заставляют вспомнить о композиции купольной мозаики Софии Киевской⁶⁰. Они также даны в застылых фронтальных позах, на них те же далматики с наброшенными поверх них тяжелыми золотыми лорами, усыпанными жемчугом и драгоценными камнями. В их руках сферы с крестами и лабарумы, которые они держат не в левой (как на киевской мозаике), а в правой руке. Этот иконографический тип был занесен в Киев из Константинополя, где он уже фигурировал в росписи придворной церкви Феотокос Фарос, коренным образом перестроенной византийским императором Михаилом III около 864

так, чтобы вертикально поставленные пальцы не сливались с прямыми складками хитона либо гиматия, то они придавали руке не вертикальное, а горизонтальное положение. В этом случае сложенные для благословения персты воспринимались, при отсутствии ракурсов, как бы сложенными в кулак. Примеры таких изображений мы имеем на мозаике Дафни и на мозаиках Кахрие-Джами (в люнете и в вотивной мозаике Марии Палеологини)⁶¹. По-видимому, нечто аналогичное наблюдалось и в купольной фреске Софии Новгородской, где неудавшийся ракурс в передаче благословляющей руки мог легко сойти за изображение руки, сжатой в кулак. Это и послужило, вероятно, поводом к сложению известной новгородской легенды.

Полуфигуру Вседержителя окружали четыре фигуры архангелов (стр. 16—19). Как уже отмечалось, они очень плохо сохранились и, кроме одной (на восточной стороне), утратили первоначальные головы, а также верхние части крыльев и поднятых рук, написанные на том же новом грунте, на котором находилось и полностью погибшее более позднее изображение Вседержителя. Граница между этим новым (не ранее XVI в.) грунтом и грунтом росписи 1109 года проходит либо по линии шеи (у западного и северного архангелов), либо по линии лба и левого глаза (у

⁶⁰ Н. Кондаков. Указ. соч., рис. 52, табл. 6; P. Underwood. Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955—1956. Dumbarton Oaks Papers, 1958, т. XII, рис. 18.

⁶¹ В. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 81—83, табл. 5—7.

года⁶⁷. Архангелы выступают в этой торжественной купольной композиции как своеобразная свита, окружающая величавую полуфигуру Пантократора. В дальнейшем в Новгороде и его пригородах купола начали украшать изображением «Вознесения» (церковь св. Георгия в Старой Ладого, Спасо-Мирожский собор, Нередица), что свидетельствует об отходе от киевской, а тем самым и от константинопольской традиции, еще живо напоминавшей о себе в новгородском храме св. Софии⁶⁸.

В гораздо лучшем состоянии сохранности находятся фигуры пророков, размещенные в простенках барабана. Они меньше пострадали от взрыва снарядов, хотя и им нанесен существенный урон: фигура Давида погибла целиком, остальные фигуры имеют немало утрат живописной поверхности, которые, из-за слишком тщательных тонировок, не просматриваются на снимках.

Согласно древнему обычаю, два царя из среды пророков (Давид и Соломон) написаны на восточных простенках барабана, иначе говоря, над алтарем. По их сторонам помещены четыре великих пророка — Исайя (северо-восточный простенок), Иеремия (юго-восточный), Иезекииль (северо-западный) и Даниил (юго-западный). На противоположной стороне барабана находятся фигуры малых пророков — Малахии (юго-западный простенок) и Аввакума (северо-западный). Все пророки представлены в строгих фронтальных позах, со свитками в руках, на которых размещены наиболее популярные из их изречений.

К сожалению, ни в одном из дошедших до нас константинопольских храмов не сохранилась полностью система росписи. Но не подлежит никакому сомнению, что не позже IX века купола и барабаны столичных церквей начали украшать изображениями Пантократора и окружавших его апостолов либо пророков. Пророки выступали как провозвестники Христа, а апостолы — как глашатаи его учения. Недавняя публикация рисунков Фоссати убедительно показала, что в южном и северном тимпанах Софии Константинопольской были размещены исполненные в мозаичной технике фигуры пророков Исайи, Иеремии, Ионы, Аввакума, Иезекииля⁶⁹.



Пророк Даниил. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской

⁶⁷ В. Лазарев. Указ. соч., стр. 82.

⁶⁸ Подробнее об этом см. В. Лазарев. Фрески Старой Ладого, стр. 38—39.

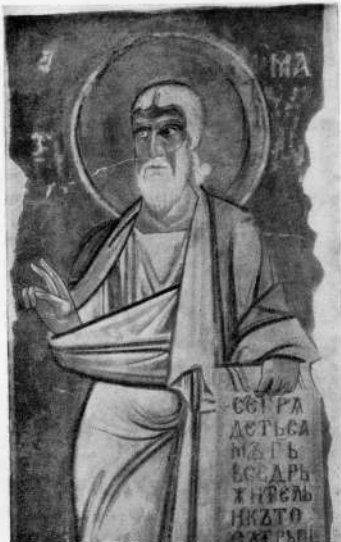
⁶⁹ C. Mango. Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. — «Dumbarton Oaks Studies», 8. Washington, 1962, стр. 58—62, рис. 78—89.



Пророк Даниил. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской



Мозаика купола Палатинской капеллы в Палермо



Пророк Малахия. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской

Царь Давид (стр. 20—21). Эта фигура полностью утрачена от взрыва снаряда во время второй мировой войны. Она была заснята Л. А. Мацулевичем уже после ее «освежения», при реставрации 90-х годов прошлого века⁸⁰. Сделанная с нее копия, являющаяся на сегодняшний день нашим единственным источником для ее реконструкции, хранится, как и другие копии с фигур пророков, в архи-

Следовательно, не позднее IX века изображения пророков были введены в состав купольной росписи.

В храмах XI—XII веков полуфигура Пантократора обычно дается либо в окружении архангелов и апостолов (София Киевская⁷⁰, Неа Мони⁷¹), либо в окружении одних пророков (Дафни⁷²), или ангелов и пророков (Марторана⁷³, Палатинская капелла⁷⁴). В соборе в Монреале фигуры пророков размещены на стенах вимы и солей⁷⁵, а в Софии Киевской⁷⁶ они украшали стены вимы (также и в грузинском храме в Атени⁷⁷, в соборе Чефалу⁷⁸ и в церкви Рождества в Вифлееме⁷⁹).

Таким образом, существовали различные редакции храмовой росписи, но наличие в ней изображений апостолов и пророков было обязательным. Различия распространялись лишь на местоположение тех или иных изображений. Для образов пророков обычным местом их размещения были простенки барабана или стены вимы. Роспись Софии Новгородской не составляла в этом отношении какого-то исключения.

Так как изображения пророков в новгородском соборе св. Софии являются уникальными остатками живописи 1109 года, то мы остановимся на них более подробно и дадим детальное описание каждой из фигур.

⁷⁰ В. Лазарев. Указ. соч., стр. 83—85, табл. 8—9.

⁷¹ В Неа Мони было представлено восемь фигур апостолов. См. E. Giordani. Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms. — *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, 1954, I, стр. 109.

⁷² G. Millet. Le monastère de Daphni. Paris, 1899, табл. VII—IX.

⁷³ O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily, табл. 46—48.

⁷⁴ O. Demus. Указ. соч., табл. 13.

⁷⁵ E. Kitzinger. I mosaici di Monreale. Palermo, 1960, табл. 99—102, II—III.

⁷⁶ В. Лазарев. Указ. соч., стр. 93—97.

⁷⁷ III. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1950, стр. 181, 184.

⁷⁸ O. Demus. Указ. соч., стр. 13—14, табл. 6.

⁷⁹ O. Wulff. Altchristliche und byzantinische Kunst, II, стр. 577.

⁸⁰ В. Мясоедов. Указ. соч., рис. 9. Негативы Л. А. Мацулевича хранятся в фототеке Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР.

не Академии художеств в Ленинграде. Особая ценность этих копий состоит в том, что они были выполнены непосредственно после освобождения фресок барабана от записей клеевыми красками, иначе говоря, еще до их «реставра-⁸¹

Давид изображен в рост. Правой согнутой рукой он благословляет, в левой держит свиток с надписью:

САШИНД	ЪШИННН	ЖЪННН	КЛОНОУ	ХОТВОЕ
НУАНОУД	НАЮДНТ	ВЕАНДО	МЪАУТЦ	АТРОЕ

(Пс. XLIV, 11;

Слыши, дщерь, и смотри, и приложи
ухо твое, и забудь народ твой и дом от-
ца твоего»⁸². На Давиде царское оде-
вание: голову увенчивает корона (стема-
на с подвесками (перпендулиями), по-
верх даламатика наброшена скрепленная
фибулой у правого плеча мантия, крас-
ные сапожки усыяны драгоценными ка-
мнями. Одевание ниспадает спокойными,
прямыми складками, придающими фи-
гуре большую устойчивость. В разра-
ботке лица применены стилизованные
света, образующие прихотливо изви-
вающиеся линии, которые во многом пред-
восхищают живописные приемы зрело-
го XII века. Особенно примечательно
овальное выделение скулки — при-
ем, всплывающий уже в мозаиках кон-
ца X века и получающий в дальней-
шем широчайшее распространение в
живописи зрелого XII столетия⁸³.

В изображении царя Давида новгородская фреска занимает промежуточное место между мозаиками Дафни (последняя треть XI века, *стр.* 22) и Мартораны (около 1143 года). По своему стилю она тяготеет к монументальным традициям византийского искусства XI века. В ней нет мелких, drobных плоскостей, нет каллиграфически тонких линий, нет перегрузки орнаментом и украшениями. Образ дышит эпическим



Пророк Малахия. Копия с нижней части фигуры
в барабане Софии Новгородской

⁸¹ «Обсуждение проекта стеновой росписи...», стр. 6. Эти записи были сделаны в 1835 году.

⁸² Из-за порчи копията надписи утрачены. Она полностью восстанавливается по фотографии Л. А. Мапулвигца. То же самое изображение встречается на свитке Давида в Чезалу (O. Demus, *Указ. соч.*, табл. 6а, стр. 13, 23; W. König, *Cefalu, der sizilische Normannenpand.*, Kassel, 1963, стр. 53). В Марторано и Палатинской капелле на свитках Давида начертан другой псалом (LXXI; б. см. O. Demus, *Указ. соч.*, табл. 47б, стр. 63, 68). В XI—XII веках не существовало твердо установленных критериев при выборе нарисованных пророков. Так, например, в Дефни (G. Millet, *Le monastère de Daphné, l'art byzantin en Sicile*, Paris, 1920, в Мавале (O. Demus, *Указ. соч.*, табл. 158; E. Kitzinger, *Указ. соч.*, табл. 99) псалом LXLV, в Азмиле-Килиссе (L. Budde, *Göreme, Höhlenkirchen in Kappadokien*, Düsseldorf, 1958, табл. 7), в G. Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 1-е изд., стр. 32) и Карандек-Килиссе (там же, 1—2, стр. 403) — псалмы XLV, 41 и CXXXI, 11.

⁸³ Ср. В. Лазарев, *Фрески Старой Ладоги*, стр. 81 сл.

спокойствием. Наибольшую близость он обнаруживает к мозаике Дафни, выпшедшей из константинопольской школы⁸⁴. Но здесь фигура дана в более сложном пространственном развороте: голова повернута влево, левая нога слегка отставлена назад, тяжесть корпуса покоится на правой ноге. В этом мотиве движения живо чувствуются пережитки античной пластики. На новгородской фреске фигура Давида сделалась более грузной и статичной, в ней тщето было бы искать мягкого и эластичного ритма дафнийской мозаики, что указывает на принадлежность ее к иной школе. В изображении Давида на мозаике Мартораны (ок. 1143 года)⁸⁵ явно усиливаются линейные тенденции, особенно ясно сказывающиеся в трактовке тонких складок одеяния. На каппадокийской фреске из Эльмале-Килиссе (XII век)⁸⁶ и на купольной мозаике Сан Марко (зрелый XII век, *стр. 23*)⁸⁷ к этому присоединяется стремление как можно богаче разукрасить мантию и далматик орнаментом, в чем, несомненно, дает о себе знать варваризация вкусов работавших здесь художников. В обоих изображениях фронтально поставленные фигуры ветхозаветного царя полны статичности, граничащей с застылостью. Аналогичные черты дают о себе знать в передицкой фреске (1199 год, рис. 18)⁸⁸. В этом плане фреска Софии Новгородской больше тяготеет к мозаике Дафни. Но по сравнению с ней она намного архаичнее.

Царь Соломон (вклейка стр. 24). Это изображение сравнительно хорошо сохранилось, хотя от взрыва артиллерийских снарядов живописная поверхность во многих местах повреждена и дала ряд трещин. Все утраты и трещины тщательно заделаны и топированы. Выполненная в XIX веке копия (*стр. 26, 27*) позволяет составить представление о том, как фреска выглядела после освобождения ее от записей клеевыми красками.

Как и Давид, Соломон изображен в царском облачении: на голове корона с подвесками, поверх синева-белого далматика наброшен пурпурового цвета плащ, на ногах красивые сапожки. Рукавчики, а также ворот и подол далматика богато украшены драгоценными камнями, столь же богато оформлен тавлий мантии, сапожки усыпаны жемчугом. По-видимому, художник имел перед глазами хороший образец, позволивший ему с большой точностью воспроизвести в крупном масштабе детали царского облачения. Левая рука Соломона поднесена к груди, в правой он держит свиток с надписью:

πρεμύδρο | στὰς ζυλᾶ | σενίχρα | μὲν ποῦτι | ραδίστα | χῆσμεν | κινεῖσθ | ἀσκαῶ

(Притч. IX, 1: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его... послала [слуг] своих»)⁸⁹.

Фигура Соломона хорошо нарисована (см. особенно руки) и по типу лица тяготеет к памятникам XI века (ср. Христа из сцены «Крещение» в Неа Монии). Одежда еще лишена той нарочитой пышности, которая характерна для фрески Каранлек-Килиссе⁹⁰ и для мозаики Сан Марко⁹¹. По сравнению

⁸⁴ G. Millet. Le monastère de Daphni, табл. IX-6.

⁸⁵ O. Demus. Указ. соч., табл. 47b.

⁸⁶ L. Budge. Указ. соч., табл. 71.

⁸⁷ S. Bettini. Указ. соч., табл. 7.

⁸⁸ В. Мясоедов, Н. Сычев. Фрески Спаса Нередицы. Л., 1925, табл. IX-2.

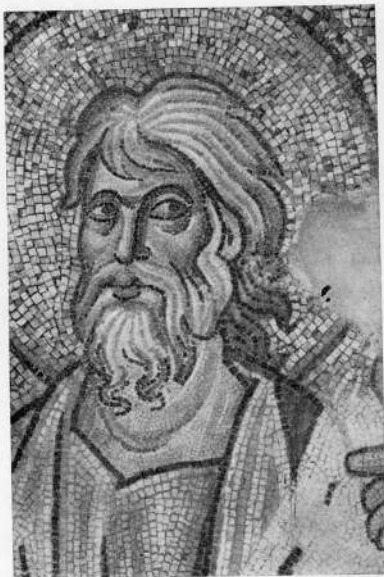
⁸⁹ И применительно к изречениям царя Соломона искусство XI—XII веков не знает единообразия. Так, в Дафни (G. Millet. Указ. соч., стр. 83) на свитке использована цитата из III Книги царств (8,23), в Палатинской капелле (O. Demus. Указ. соч., стр. 39, 64, табл. 13) — псалом (XLI, 9), в Чофалу (W. Krönig. Указ. соч., стр. 53) — цитата из Книги притчей Соломоновых (1,8), в Монреале (O. Demus. Указ. соч., стр. 114, 158) — цитата из Книги премудрости Соломона (II, 13), в Каранлек-Килиссе (G. de Jéghaion. Указ. соч. 1—2, стр. 403; L. Budge. Указ. соч., табл. 68) — цитата из Притчей Соломоновых (IX, 1). Выбор цитаты в Софии Новгородской был, по-видимому, продиктован посвящением храма Софии Премудрости Божьей.

⁹⁰ L. Budge. Указ. соч., табл. 68.

⁹¹ S. Bettini. Указ. соч., табл. X.



Пророк Малахия. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской



Пророк Малахия. Деталь мозаики храма в Дафни

да правой руки сложены для благословения, в левой руке свиток с надписью:

седек | каахатрек | задантхн | ридитасм | нинарек | тыамамеу | еммануна | хежестя |
скажасотс | хнм(н)бгъ

(Ис. VII, 14; [«Итак, сам господь даст вам знамение:»] Се дева во чреве примет, и родит сына, и нарекут имя ему: Еммануил, что означает с нами бог»)⁹².

⁹² G. Millet. Указ. соч., табл. VII-1.

⁹³ Это изречение, как относящееся к грядущему явлению в мир его «спасителя», пользовалось широчайшей популярностью в средние века. Оно встречается в большинстве мозаик и фресок IX—XII вв.: в Софии Константинопольской (С. Mango. Указ. соч., стр. 58—59, рис. 78, 80—8), в Палатинской капелле (O. Demus. Указ. соч., стр. 39, 64, табл. 13), в Марторане (там же, стр. 79, 84, табл. 47b), Монреале (там же, стр. 115, 160; E. Kitzinger. Указ. соч., табл. 100), в Эльмале-Клиссе (G. de Jerphanion. Указ. соч., 1—2, стр. 438; L. Budge. Указ. соч., табл. 72), в Каранлек-Клиссе (G. de Jerphanion. Указ. соч., 1—2, стр. 405). В виде исключения на мозаике Дафни (G. Millet. Указ. соч., стр. 83) и на вторичном изображении Исайя на одной из мозаик Монреала (O. Demus. Указ. соч., стр. 117, 161) фигурируют другие изречения из Книги пророка Исайя (IV, 2 и LXI, 1).

с изображением⁹³ Соломона в Дафни (стр. 25)⁹² фигура на повгородской фреске дана в более статической позе: слегка согнутая в колене правая нога уступила место прямо поставленной ноге, что привело к строго фронтальному положению корпуса.

На лице Соломона, с его постепенными высветлениями, отсутствуют стилизованные блики и светя, обычно широко применяемые в трактовах старческих лиц, с их обилием морщин.

Исайя (стр. 31). Сохранность плохая. Очень много повреждений красочной поверхности от взрыва снарядов. Особенно пострадали фон, рукав правой руки, плащ в средней и нижней части, свиток с надписью. Ноги полностью утрачены (здесь положен новый грунт с наметкой первоначального положения ног). На лице также много мелких утрат, но оно сохранило свой первоначальный тип в гораздо более чистом виде, чем на копии, где все огрублено и как бы раздалось вширь (стр. 28, 29). Однако копия позволяет составить представление о системе распределения бликов и светов, во многом утраченных.

Исайя изображен в рост. На нем традиционный хитон, поверх которого наброшен плащ, лежащийся спокойными складками. Три паль-



Пророк Аввакум. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской



Пророк Аввакум. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской

нового грунта, захватывающего часть нимба и фона. Ряд более мелких утрат на правом рукаве и на груди. Внизу имеется вторая большая вставка нового грунта (она частично захватывает стопу правой ноги и носок левой). Лицо сохранилось сравнительно хорошо, что позволяет судить о его типе и характере письма. Все утраты тщательно тонируются.

Иеремия изображен благословляющим именовословно, т. е. двумя согнутыми пальцами. В левой руке он держит свиток с надписью:

עֲלֵי נַחֲשִׁים וְעַל יַעֲרֵי יָסָא | יִשְׁכָּא | יִסְמָעֵל

(Вар. III, 36; «Сей есть бог наш, и никто другой не сравнится с ним») ¹⁰¹. У Иеремии сильно вытянутое лицо с большими выразительными глазами (на копии все черты

По своему иконографическому типу фигура Исайи ближе всего к фреске XII века в Эльмале-Килиссе ⁹⁴. Здесь пророк также держит благословляющую правую руку перед грудью. Обычно Исайя изображается с отведенной в сторону (мозаика Софии Константинопольской) ⁹⁵ либо с поднятой вверх правой рукой (мозаики Дафни ⁹⁶, Мартораны ⁹⁷, Монреалья ⁹⁸, Сан Марко ⁹⁹). Тип лица этого пророка отличается довольно большой устойчивостью: белые как лунь волосы, слегка заостренная борода, изогнутый нос, строгий взгляд. Таким он представлен и на новгородской фреске. В живописи XI—XII веков его фигура дается, как правило, в строгом фронтальном положении. Интересно проследить, как уже в раннепалеологовском искусстве меняется характер изображения этого пророка. На мозаике храма Паригоритиссы в Арте (около 1290 года) ¹⁰⁰ фигура Исайи, представленная уже не фронтально, а в трехчетвертном повороте, получила вытянутые пропорции и слегка выгнулась. Благодаря этому она обрела совсем иной ритм — более гибкий и свободный.

Иеремия (вклейка, стр. 32). Одна из наилучше сохранившихся фигур, хотя и она немало пострадала от взрыва артиллерийских снарядов (царапины и частичные утраты красочной поверхности).

Справа (около волос) большая вставка нового грунта, захватывающего часть нимба и фона. Ряд более мелких утрат на правом рукаве и на груди. Внизу имеется вторая большая вставка нового грунта (она частично захватывает стопу правой ноги и носок левой). Лицо сохранилось сравнительно хорошо, что позволяет судить о его типе и характере письма. Все утраты тщательно тонируются.

Иеремия изображен благословляющим именовословно, т. е. двумя согнутыми пальцами. В левой руке он держит свиток с надписью:

עֲלֵי נַחֲשִׁים וְעַל יַעֲרֵי יָסָא | יִשְׁכָּא | יִסְמָעֵל

(Вар. III, 36; «Сей есть бог наш, и никто другой не сравнится с ним») ¹⁰¹. У Иеремии сильно вытянутое лицо с большими выразительными глазами (на копии все черты

⁹⁴ L. Budde. Указ. соч., табл. 72.

⁹⁵ C. Mango. Указ. соч., табл. 78, 80—82.

⁹⁶ G. Millet. Указ. соч., табл. VII-2.

⁹⁷ O. Demus. Указ. соч., табл. 47b.

⁹⁸ E. Kitzinger. Указ. соч., табл. 100.

⁹⁹ S. Bettini. Указ. соч., табл. X, LXXV.

¹⁰⁰ A. Orlandos. «Н Παριγοριτισσα τὴν Ἀρτε», Ἀθήνα, 1963, рис. 9, 21.

¹⁰¹ Эти слова из Книги пророка Варуха чаще всего используются на свитке Иеремии. Мы на-

лица утяжелены, *стр. 32, 33*). Поверх карнации положены в виде тонких линий светá (на лбу, вокруг глазных впадин, по гребню носа и около его левой лопасти, на левой скулке), очень напоминающие те приемы линейной стилизации, которые получили такое широкое распространение в живописи второй половины XII века. Складки одеяния намечены лаконичными линиями, обнаруживающими руку опытного фрескиста, который привык работать на больших плоскостях.

Обычно Иеремию изображают с поднятой правой рукой (Дафни¹⁰², Марторана¹⁰³, Сан Марко¹⁰⁴). Но уже на мозаике Софии Константинопольской¹⁰⁵ мы видим его благословляющим трехперстным сложением, причем согнутая в локте рука размещена на уровне груди. Этому типу и следует новгородский фрескист. В трактовке сильно вытянутого лица с низким лбом он несколько отходит {от традиционной иконографической схемы, сохраняя клинообразную форму бороды и ниспадающие на плечи длинные волосы.

Иезекииль (*стр. 36*). Плохая сохранность. Фигура и фон сильно пострадали от взрыва снарядов. Особенно большие утраты на лице, на фоне, на одежде под правой рукой, на свитке и в нижней части фигуры. Копия (*стр. 34, 35*) позволяет восстановить все утраченные места. Но судить о ее точности трудно, так как ее (особенно в лице) почти не с чем сравнивать. Вероятно, тип лица воспроизведен довольно верно, хотя и несколько огрублен. Не внушают, в частности, доверия, пропорции лица (они были более вытянутыми).

Иезекииль прижал правую руку к груди, в левой держит свиток с надписью: *אֵל | אֵלָה | זָתַקְוֹ | רֵמִיָּהוּ | שְׁמֵי | יְהוֹשֻׁעַ | יְהוֹשֻׁעַ | מֵאֵל | בְּרֹחִי* (Иез. XLIV, 2; «И сказал мне господь:» ворота сии будут затворены, [не откроются], и никакой человек не войдет ими; ибо господь, бог израилев, вышел ими, и оне будут затворены») ¹⁰⁶.

ходим их на мозаиках Софии Константинопольской (С. M a n g o. Указ. соч., стр. 60), Мартораны (O. D e m u s. Указ. соч., стр. 87), Арты (A. O g l a n d o s. Указ. соч., стр. IX). На мозаике собора в Монреале (O. D e m u s. Указ. соч., стр. 160) фигурирует отрывок из Книги пророка Иеремии (XVII, 7).

¹⁰² C. Millet. Указ. соч., табл. IX-4.

¹⁰³ O. D e m u s. Указ. соч., табл. 47a.

¹⁰⁴ S. Bettini. Указ. соч., табл. X, LXXI.

¹⁰⁵ C. M a n g o. Указ. соч., стр. 59—60, рис. 78, 85—86.

¹⁰⁶ Третья буква «в» неправильно воспроизведена на свитке копии как буква «к». Эта же пиктата фигурирует в мозаиках Палатинской капеллы (O. D e m u s. Указ. соч., стр. 39—64, табл. 37),



Пророк Аввакум. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской



Патриарх Герман. Фреска в световом проеме Софии Новгородской

Из-за почти полной утраты лица его тип невозможно сравнивать с каким-либо из дошедших до нас византийских изображений пророка Иезекииля. Как уже выше отмечалось, копия не может претендовать на абсолютную точность. Но, по-видимому, она довольно верно передает широкую и уверенную фактуру письма, с ее энергичными белильными мазками. Иезекииля обычно изображают в виде старца, с седой бородой и ниспадающими на плечи волосами¹⁰⁷. Таким он выступает и на нашей фреске. Очень лаконична и по-своему выразительна трактовка одеяний, лежащихся крупными, спокойными точно очерченными складками.

Даниил (стр. 40). Кроме лица, вся фигура сильно пострадала от осколков шпатель (особенно на одежде). Многочисленные утраты тщательно тонированы по вставкам нового грунта. Довольно точная копия (стр. 38, 39) позволяет восстановить пропавшие детали одежды.

Даниил представлен с согнутой правой рукой, чья ладонь остается раскрытой. В левой руке он держит свиток с надписью:

азъ даниаъ | видѣхъ до | деже въсто |
и стоахъ на | востъхъ на | аскъ персто |
ахъ гошъ на | колесахъ гошъ | ахъ на

(Дан. VII, 9; «Видел я наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днми: [одеяние на нем было бело, как снег, и волосы главы его, как чистая волна;] престол его, как пламя огня, колеса его — пылающий огонь»)¹⁰⁸. На Данииле подпоясанный хитон с сильным напуском, узкие, в обтяж-

Сав Марко (S. Bettini. Указ. соч., табл. LXXVI) и Арты (A. Orlando. Указ. соч., стр. 122). На мозаике собора в Мопреале (O. Demus. Указ. соч., стр. 115—160) дана цитата из Книги пророка Исайи (VI, 1).

¹⁰⁷ С. Mango. Указ. соч., рис. 78, 88, 89; G. Millet. Указ. соч., табл. IX-1; A. Orlando. Указ. соч., табл. 10, 13, 23.

¹⁰⁸ Этот же текст использован на мозаике Маргариты (O. Demus. Указ. соч., стр. 79, 88). На свитках пророка Даниила встречаются и другие тексты. Например, на фресках Эльмаде-Киллесе (G. de Jéghaniop. Указ. соч., 1—2, стр. 498; L. Bude. Указ. соч., табл. 73) и Каранде-Киллесе (G. de Jéghaniop. Указ. соч., 1—2, стр. 404) дается отрывок из Книги пророка Даниила (гл. II, 44), на мозаике Капеллы Палатина (O. Demus. Указ. соч., стр. 39, 64) — другой отрывок (гл. II, 45), на мозаике в Монреале (O. Demus. Указ. соч., стр. 114, 158) — отрывок из X главы (гл. X, 16). В живописной копии допущены две ошибки в надписях: в слове «Даниаъ» вместо «аъ» поставлено славянское «а», в пятой строке снизу на свитке в слове «денъмъ» буква «м» по ошибке заменена копистом славянским «н».



Голова неизвестного святителя. Деталь фрески в верхней церкви Бачково

ку, штаны, высокая обувь. Поверх хитона наброшен плащ с тавлиями и усеянными жемчугом бортами. Рукавички и штаны богато украшены орнаментом, плащ скреплен на груди фибулой. Наиболее близкую иконографическую аналогию фигура Даниила находит себе на фреске Эльмале-Килиссе¹⁰⁹. На мозаиках Дафни (стр. 37)¹¹⁰ и Мартораны¹¹¹ фигура Даниила дана в более свободной позе, что лишний раз указывает на тяготение работавших в Софии Новгородской мастеров к более архаическим традициям.

Лицо Даниила лишено мелкой линейной разделки. Все высветления наложены в виде довольно крупных плоскостей, постепенно сливающихся с более затененными местами. К такому приему византийские художники и их последователи обычно прибегали тогда, когда они писали молодые лица (особенно характерный пример — лицо царя Соломона на фреске барабана в церкви св. Георгия в Старой Ладоге¹¹²).

¹⁰⁹ L. B u d d e. Указ. соч., табл. 73.

¹¹⁰ G. M i l l e t. Указ. соч., табл. VIII-3.

¹¹¹ O. D e m u s. Указ. соч., табл. 48b.

¹¹² В. Л а з а р е в. Фрески Старой Ладоги, табл. 36.

Малахия (стр. 45). Фигура очень сильно пострадала от взрыва снарядов: лицо почти полностью утрачено, левое плечо и левая рука написаны заново на основании живописной копии, множество повреждений красочной поверхности на фоне, одежде, ногах и свитке. Все утраты тщательно тонированы.

Малахия изображен благословляющим правой рукой, скрытой под плащом до кисти. Такое положение руки является далеким отголоском античной пластики (ср. знаменитую римскую статую Софокла). В левой руке Малахия держит свиток с надписью:

сегра | детьа | махъ | вселъ | жителанскго | сьтрапъ | тьхъ | исхода | жьго

(Мал., III, 1—2; «Вот, [я посылаю ангела моего, и он приготовит путь предо мною, и внезапно] придет [в храм свой] господь, [которого вы ищете, и ангел завета которого вы желаете; вот, он идет, говорит господь Саваоф]. И кто выдержит день пришествия его, [и кто устоит, когда он явится? Ибо он как огонь расплавляющий и как щелок очищающий]»¹¹²). В этой цитате из Книги пророка Малахии бросается в глаза довольно вольное обращение с оригинальным текстом, подвергнутым сильному сокращению.

Фигура Малахии — одна из наиболее интересных по композиционному решению. Очень выразителен жест правой руки, выглядывающей из-за оттянутого в сторону плаща (ср. фигуры Михея и Елисея в Дафни). Складки плаща и хитона обозначены экономно и точно. Тип лица Малахии, принадлежащего к числу «малых» пророков, не отличался большой стабильностью, о чем, в частности, свидетельствует сравнение нашей фрески с мозаиками Дафни (стр. 46)¹¹⁴ и Сан Марко¹¹⁵. В копии, как я понимаю, черты лица несколько огрублены (стр. 42, 43).

Авакум (стр. 47). Фигура, кроме лица, рук и нижней части одеяния, очень сильно пострадала от взрыва снарядов. Левый глаз и часть левой руки утрачены. Все утраты тщательно тонированы.

Правой рукой, прикрытой до кисти плащом, Авакум благословляет, в левой держит свиток с надписью:

агго | тькоу | гаври | детан | сьтан | отько | яврипъ | ськи | жьла | тьстъ

(Авв. III, 3; «Бог от Фемана грядет и Святой — от горы [Фараи. Покрыло небеса величие его, и славою его наполнилась земля]»¹¹⁶). В этой цитате из Книги пророка Авакума оригинальный текст явно облегчен.

В изображении пророка Авакума существуют две иконографические традиции: его пишут и молодым, как на мозаике Софии Константинопольской¹¹⁷, на фреске Эльмале-Килиссе¹¹⁸ и на нашей фреске (стр. 48, 49), и бороатым зрелым мужем, как на мозаиках в Монреале¹¹⁹ и Сан Марко¹²⁰. Здесь опять убеждаешься в том, что для «малых» пророков не существовало твердо отстоявшихся иконографических типов. В трактовке лица Авакума художник прибегает к большим высветленным плоскостям, лишенным мелкой линейной разделки и резких бликов. По манере

¹¹² Отрывки из этой же цитаты фигурируют на свитках пророка Малахии в Дафни (G. Millet. Указ. соч., стр. 83) и в Монреале (O. Demuth. Указ. соч., стр. 115, 159). При воспроизведении надписи на свитке копист допустил явную ошибку (в слове «сърпыть» второй мягкий знак он заменил славянской буквой ѣ).

¹¹⁴ G. Millet. Указ. соч., табл. VIII-5.

¹¹⁵ S. Bettini. Указ. соч., табл. X.

¹¹⁶ На мозаиках в Дафни (G. Millet. Указ. соч., стр. 83) и Монреале (O. Demuth. Указ. соч., стр. 160) фигурируют отрывки из той же Книги пророка Авакума (III, 2), на фреске Эльмале-Килиссе (S. de Jephraïon. Указ. соч., 1—2, стр. 438; L. Budge. Указ. соч., табл. 73) — цитата из Книги пророка Иеремии (XXIII, 23).

¹¹⁷ L. Mango. Указ. соч., стр. 61, рис. 78, 87.

¹¹⁸ L. Budge. Указ. соч., табл. 73.

¹¹⁹ E. Kitzinger. Указ. соч., табл. 101.

¹²⁰ S. Bettini. Указ. соч., табл. XI.



Евангелист Матфей. Деталь миниатюры из Мстиславова евангелия

письма голова Аввакума близка к голове жены Иова на фреске в подцерковье Николо-Дворищенского собора в Новгороде.

В выборе цитат для пророческих свитков, несомненно, принимал участие человек, искушенный во всех тонкостях средневековой теологии. Хотя многие из этих цитат были более или менее стандартными, все же имелись различные варианты. И последние были подобраны с большой последовательностью: из пророческих книг взяты лишь те цитаты, которые недвусмысленно намекают на грядущее явление Христа в мир и на его искупительную миссию.

В выполнении фресок барабана принимало участие не менее трех мастеров. Учитывая большой размер фигур (свыше 3,5 м), вполне естественно предполагать, что работа была поделена между несколькими живописцами, иначе она затянулась бы на слишком долгий срок. И характер самого письма указывает на наличие здесь минимум трех рук. Первому мастеру, еще очень крепко связанному с традициями искусства XI века, принадлежат фигуры пророков Соломона, Аввакума и Даниила. Он избегает пользоваться мелкими мазками и наложенными в виде тонких линий светлыми, ему нравятся спокойные, обобщенные плоскости. Автор фигур Исайи и Малахии пишет в более энергичной манере, более резко моделирует лица высветлениями, стремится к достижению большей экспрессии. В его трактовке

образов есть уже немало чисто новгородских черт. Еще дальше по этому пути идет третий мастер — автор фигур Давида, Иезекииля и Иеремии. Его живописная манера отличается наибольшей свободой и уже во многом превосходит достижения новгородских художников зрелого XII века. Ему нравится разделять лица с помощью сочных бликов и тонких светлых линий. Правда, эти линии еще не образуют тех прихотливых орнаментальных плетений, которые во многом определяют манеру письма ликов в зрелом XII веке, но они, несомненно, готовят почву для этой манеры. Вот почему третьего мастера хочется отнести к более молодому поколению, не столько озирающемуся назад, сколько смотрящему вперед.

Несмотря на эти индивидуальные оттенки, стиль фресок барабана отличается большой монолитностью. Здесь подвизалась хорошо спаянная артель, члены которой понимали друг друга с полуслова. Входили ли в состав этой артели заезжие греческие художники, или она целиком состояла из местных мастеров, — сказать трудно, тем более что до нас дошло очень мало византийских и древнерусских росписей рубежа XI—XII веков. Наиболее «греческим» представляется мне первый мастер, в чьих приемах письма немало от «академической» рутины XI столетия. Созданные им образы очень близки к тому, что мы находим в росписях XI века (например, Волода¹²¹). Два других мастера обнаруживают тяготение к более тяжелым и массивным формам и к более свободной живописной трактовке, характерной уже для искусства XII века. Но и эти два мастера очень крепко связаны с византийской традицией. Судить о их национальности было бы преждевременно. Славянские надписи скорее говорят в пользу того, что здесь работали местные художники. Однако они должны были пройти основательную византийскую выучку, иначе их искусство не отличалось бы такой зрелостью, трудно объяснимой для столь раннего этапа в развитии новгородской монументальной живописи.

В целом роспись барабана выделяется своей исключительной монументальностью. Выполнявшие ее фрескисты превосходно учитывали особые свойства стеной живописи. Их художественный язык предельно лаконичен. Он рассчитан на восприятие фресок с большого расстояния. Поэтому укрупнены все формы, обобщены все линии, отброшены все несущественные детали. В лицах выявлены лишь основные черты, одеяния ложатся спокойными складками, в которых нет ничего измельченного и которые превосходно выявляют мотив движения тела. Подол нижней одежды образует ровную горизонтальную линию, более разнообразна трактовка нижней части плащей, но и здесь художники не мельчат, проводя уверенной рукой то зигзагообразные, то диагональные, то прямые, как натянутая струна, линии. Столь же лаконичны они и в подборе красок. В одеяниях доминирует белый цвет, искусно сочетаемый с зелеными, синева-стальными и фиолетовыми красками. Реже встречается коричнево-красный тон (плащ Даниила и расгранки) и желтый (плащ Иеремии). В сочетании с синими фонами, золотисто-охрыными нимбами и яркими зелеными поземами все эти краски складываются в плотную и весомую колористическую гамму, рассчитанную на восприятие ее с далекого расстояния.

По-видимому, одновременно с росписью барабана возникли и фрески в световых проемах над проходами из центральной абсиды в боковые (стр. 50). Этим фрескам Ю. Н. Дмитриев¹²² посвятил особое исследование, с выводами которого мы полностью согласны. Представленные здесь в рост патриарх константинопольский Герман, св. Карл, св. Анатолий и епископ смирнский Поликарп даны в строгих фронтальных позах. Они изображены в святительских облачениях, с евангелиями в левой руке.

¹²¹ М. И о в а н о в и ч. О Володе и Велюсе после реставрационных работ. — «Зборник Штипского народного музея», 1958—1959, 1, стр. 125—135 (на сербском языке). Ср. голову Авакума с головой св. Исавра (рис. 7).

¹²² Ю. Д м и т р и е в. Стенные росписи Новгорода. Фрески в арках алтаря, стр. 143—146.



Евангелист Лука. Деталь миниатюры из Мстиславова евангелия

Правой согнутой рукой они благословляют, либо держат ее перед грудью. По характеру письма эти изображения очень близки к росписи барабана: они написаны на таком же грунте, одеяния выполнены в той же обобщенной монументальной манере, складки и подола одеяний обозначены аналогичными резкими линиями. Но в отношении качества все четыре фигуры сильно уступают фигурам пророков в барабане, более мастеровитым по выполнению. Возможно, что здесь некоторую роль играет их относительно плохая сохранность. Ю. Н. Дмитриев отмечает наличие большого количества чинков и правок, а также вставок нового грунта. Произведенная в 1946 году расчистка этих фресок привела к удалению записей клеевой краской, но были сохранены старые (не позднее XVI—XVII веков) чинки на утраченных местах. Это заставляет с особой осторожностью относиться к оценке фресок световых проемов как целиком подлинных произведений раннего XII века. Однако основной вывод Ю. Н. Дмитриева представляется нам правильным. Действительно, эти фрески одновременны с росписью барабана, но выполнены они другими мастерами. Только эти мастера, и здесь я расхожусь с Ю. Н. Дмитриевым¹²³, были менее искусными, нежели те художники, которые принимали участие в росписи купола.

¹²³ Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, стр. 145.



Евангелист Иоанн. Деталь миниатюры из Мстиславова евангелия

Совсем необычен уникальный для древнерусского искусства подбор святых. Это Анатолий, епископ константинопольский ¹²⁴, это Герман, патриарх константинопольский (см. *стр.* 50; 715—730 годы), известный борец за иконопочитание ¹²⁵, это Карп, епископ фиатирский (ум. в 251 году в Пергаме) ¹²⁶, это Поликарп, епископ смирнский (70—155 годы) ¹²⁷. Все эти имена указывают на Восток и связаны с восточно-христианской и византийской иконографией. Отсюда можно сделать заключение, что при уточнении иконографического состава росписи дело не обошлось без участия представителей греческого духовенства, возможно и византийских мастеров.

¹²⁴ Его имя поминается 3 февраля. Изображения Анатолия встречаются в росписях Старо-Нагоричино и Грачаницы.

¹²⁵ Его имя поминается 12 мая. Патриарх Герман был популярным в Византии святым. Его изображение мы находим на мозаиках Софии Константинопольской (в юго-западном углу, на уровне хор) и в Монреале, а также в росписях Сопочан (внешний нартекс), Студеницы, Грачаницы, Матейча и Лыхно.

¹²⁶ Ср. его изображения в Старо-Нагоричино и в Грачанице.

¹²⁷ Его имя поминается 26 января. Изображения Поликарпа Смирнского встречаются довольно часто (мозаика Осиео Лукас, фрески Сопочан, Грачаницы, Студеницы, Дечан, Раваницы, Манасин).



Князь Мстислав (I) с дружиной. Фрагмент фрески из Мартирьевской паперти Софии Новгородской

Показательно, что в более поздней новгородской живописи эти святые более не встречаются.

В рамках византийского искусства рубежа XI—XII веков роспись барабана Софии Новгородской занимает несколько особое место. Наиболее близки к ней мозаики Дафни (последняя треть XI века) и фрески церкви св. Леонтия около села Водоча в Югославии (вторая половина XI века), Костницы в Бачково (середина XII века; стр. 51)¹²⁸ и монастырской церкви Богородицы Элеусы около села Велюса в Югославии (второе десятилетие XII века)¹²⁹. Все эти памятники либо вышли из константинопольской школы (Дафни), либо явно к ней тяготеют (Водоча, Бачково, Велюса). Однако следует подчеркнуть, что новгородская роспись более архаична по своему художественному строю. Фигуры даются в более статичных и фронтальных позах, тяжесть тела более равномерно распределяется на обеих ногах, конечности укрупнены и сделались более массивными, во многих лицах появился оттенок большей активности, в немалой степени нейтрализующий столь излюбленное византийцами состояние пассивной созерцательности. Эти черты и склоняют меня приписывать фрески барабана не византийским художникам, а скорее их новгородским выученикам, в пользу чего говорят также славянские надписи. Но не следует забывать, что и в Византии, особенно в ее провинциях, существовали архаические течения. К ним принадлежат хотя бы такие памятники, как росписи крещты монастырской церкви

¹²⁸ См. И. Бобчев и Л. Динилов. Бачковската костница. София, 1960 (с указанием более старой литературы). Ср. головы святителей в апсиде верхней церкви.

¹²⁹ М. Иванович. Указ. соч., стр. 129—135, рис. 10—23.

и мозаики Ознос Лукас в Фокиде (XI век)¹³⁰, и фрески церкви Панагии Форбиотиссы в Асину на Кипре (1105—1106 годы)¹³¹. Сопоставляя новгородские фрески с этими памятниками, приходится признать, что они не имеют с ними ничего общего. Их архаизм иного порядка — более свежий и непосредственный и, в то же время, более артистичный. Работавшие в Софии Новгородской мастера, несомненно, хорошо знали образцы столичной византийской живописи XI века. И если в их фресках настойчиво пробивается архаическая струя, то это следует отнести за счет воздействия местной среды, к которой они либо сами принадлежали, либо же прямое воздействие они испытывали на себе. Во всяком случае одно хотелось бы подчеркнуть — фрески в барабане Софии Новгородской в гораздо большей степени связаны с византийской художественной культурой XI века, нежели XII столетия. Это и понятно, учитывая их раннюю (около 1109 года) дату.

В рамках новгородской живописи рубежа XI—XII веков роспись барабана следует рассматривать как один из наиболее византизизирующих памятников. До их последней расчистки они выглядели более примитивными, что объясняется правками и частичными прописями, выполненными в 90-х годах прошлого столетия иконописцами из сафоновской мастерской. В таком виде их сфотографировал в свое время Л. А. Мадзулевич и на основе этих снимков им и давалась обычно общая характеристика¹³². Теперь после недавно проведенной реставрации необходимо повысить эстетическую оценку этих фресок. Несмотря на все утраты, они выглядят в настоящее время менее «примитивными», чем это казалось раньше. И они обнаруживают несомненное стилистическое сходство с росписью подцерковья Николо-Дворнического собора (10—20-е годы XII века)¹³³ и миниатюрами Мстиславова евангелия в Гос. Историческом музее (Патр. 1203; стр. 53, 55, 56)¹³⁴, выполненными в Новгороде между 1103 и 1117 годами. Мы имеем здесь почти одновременные работы, и есть серьезные основания полагать, что все они вышли из одной мастерской. Эта мастерская должна была быть для Новгорода раннего XII века главным рассадником византизизирующих форм и мотивов. Была ли она основана греками, либо их киевскими выучениками, — сказать трудно. Во всяком случае, одно несомненно — ее связь с византийско-киевской традицией. Вполне возможно, что художественное наследие этой мастерской послужило основой для наиболее византизизирующих новгородских икон XII в.¹³⁵ Но нельзя

¹³⁰ В. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 91—92, 305—306 (с указанием более старой литературы); G. Sotiriou. Aktes du III^e Congrès Intern. des Etudes Byzantines (session d'Athènes). Athènes, 1932, p. 389—400; M. Chatzidakis, A. Grabar. La peinture byzantine et du haut Moyen Age. Paris, 1965, стр. 24—26, табл. 33.

¹³¹ A. Magaw, A. Styliano. Chypre, mosaïques et fresques byzantines. New York, 1963, стр. 7, 13, табл. VII—XI; A. and J. Styliano. The Painted Churches of Cyprus. Stourbridge, 1964, стр. 51—59.

¹³² С. М. Абрамов, Н. В. Брунов. Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932, стр. 273; А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 69; В. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 23—24.

¹³³ Н. Сычев. Забытые фрагменты новгородских фресок XII века. — ЗОРСА, т. XII. Пг., 1918, стр. 116—131. Ср. лица пророков Даниила и Аввакума с лицом жены Иова из сцены «Иов на гноище» (История русского искусства, т. II, рис. на стр. 78).

¹³⁴ П. Симони. Мстиславово евангелие начала XII века. СПб., 1904 («Памятники древней письменности», № ССХХIII); В. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 24; А. Свиринов. Искусство книги древней Руси. М., 1964, стр. 61—63.

Уже И. В. Ягич (рецензия на труд В. В. Стасова «Славянский и восточный орнамент». — «Вестник изящных искусств», т. VII, вып. 2. СПб., 1888, стр. 172—173) решительно возражал против мнения тех ученых, которые пытались связывать Мстиславово евангелие с киевской школой (особенно упорно на этом настаивал А. И. Соболевский). За новгородское происхождение рукописи говорит как запись о ее исполнении для церкви Благовещения на Городище, так и стиль самих миниатюр, увеличенные детали которых воспроизведены в настоящей статье. Эти детали ясно показывают, что миниатюры делали художники, привыкшие работать и как фрескисты.

¹³⁵ Ср. В. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 38 сл. М. К. Каргер. (Новгород Великий. М.—Л., 1961, стр. 117—118; «Древнерусская монументальная живопись XI—XV вв.»



Князь Мстислав (?). Деталь фрескового фрагмента из Мартирьевской паперти
Софии Новгородской

забывать о том, что она не была в Новгороде единственной. Уже в 1125 году собор Рождества Богородицы Антониева монастыря расписывают художники совсем иного направления, связанные в значительно большей степени с романскими, нежели с византийско-киевскими традициями. Художественная жизнь Новгорода была в первой половине XII века весьма противоречивой и разнообразной, и лишь с середины этого столетия начал складываться в его живописи тот стиль, который несет на себе неопровержимо новгородскую печать. В первой же половине XII века мы еще сталкиваемся с фактами сильнейшей зависимости Новгорода от византийско-киевской традиции, что подтверждает как росписи барабана св. Софии и подцерковья Николо-Дворищенского собора, так и миниатюры Мстислава евангелия.

Мастерская, из которой вышли эти художественные произведения, находилась, возможно, под прямым покровительством великого князя Мстислава Владимировича. Это тем более вероятно, что заказчик росписи от 1109 года, архиепископ Никита, умер в январе предыдущего мартовского года, и начатое им дело осталось таким образом беспризорным. В этих условиях Мстислав мог прийти на помощь Софийскому дому для завершения начатых работ. Сын Владимира Мономаха, известного своими открыто грекофильскими симпатиями, Мстислав неоднократно помогал своему отцу в походах и с 1125 года наследовал киевский стол. Проведя свое детство в Чернигове, он, естественно, должен был быть тесно связан с византийской и киевской культурой. Недаром он отправил плененных им полоцких князей в Константинополь (что было бы невозможно без предварительного согласования), недаром его третья дочь была выдана за греческого царевича Алексея. Поскольку известно, что именно он заложил в 1113 году Николо-Дворищенский собор, росписи которого обнаруживают несомненное сходство с фресками барабана Софийского собора, постольку есть серьезные основания полагать, что деятельность интересующей нас мастерской протекала при княжеском дворе и что в основании этой мастерской решающую роль должны были играть силы, призванные с юга.

В связи с такой постановкой вопроса возникает одна интересная проблема. При раскопе в Мартирьевской палатке Софийского собора на глубине 22 см от современного пола были найдены у северо-западной лопатки фрагменты фресок светского содержания (стр. 57, 59), несомненно, принадлежащие к кругу «княжеской тематики». А. Л. Монгайт¹²⁶, производивший раскоп и впервые опубликовавший эти фрагменты, правильно отнес их в начале XII века и убедительно расшифровал содержание фрески как сцену из княжеского быта. Сохранилась голова бородастого мужчины в княжеской конусообразной шапке и часть щита; левее представлено какое-то деревянное (?) здание, на фоне которого мы видим еще две фрагментарно уцелевшие головы в аналогичных высоких шапках. Наличие таких шапок, очень близких по своей форме к тому, что мы видим на выходной миниатюре Святослава «Изборника» от 1073 года¹²⁷, а также отсутствие нимбов, не оставляют сомнения в том, что здесь изображена сцена из светской жизни. В пользу этого говорит и небольшой масштаб всех голов. Где находилась эта фреска — точно неизвестно. А. Л. Монгайт предполагает, что она была написана на северо-западной лопатке столба¹²⁸. Но из факта ее находки около этой лопатки еще не следует, что она украшала данный столб. Вместе со строи-

М.— Л., 1964, стр. 5) решительно приписывает роспись барабана Софии Новгородской местным мастерам.

¹²⁶ А. Монгайт. Софийский собор в Новгороде в связи с новейшими исследованиями. — «Архитектура СССР», 1947, вып. 16, стр. 38, рис. на стр. 36; его же. Раскопки в Мартирьевской палатке Софийского собора в Новгороде. — КСИИМК, вып. XXIV. М.— Л., 1949, стр. 95, стр. 24. Фресковые фрагменты написаны на белом грунте, с примесью зерен пшеницы, ячменя и просеяной мелухи. По характеру письма фрагменты тяготеют к стилю наиболее живописных по выполнению фигур пророков в барабане.

¹²⁷ А. Свирин. Искусство книги древней Руси, стр. 176.

¹²⁸ А. Монгайт. Раскопки в Мартирьевской палатке, стр. 95.



Василевс. Деталь фрески в северо-западной башне Софии Киевской

тельным мусором она могла попасть сюда и из другого места. Наиболее логичным было бы ее происхождение из лестничной башни, где в Софии Киевской сосредоточены все светские сюжеты. Однако никаких следов стеной живописи в башне Софии Новгородской пока не обнаружено. Поэтому вопрос о первоначальном месте нахождения фресковых фрагментов остается открытым. Одно можно теперь утверждать с уверенностью — в Софии Новгородской были фрески светского содержания. Не исключена возможность, что открытые фрагменты изображают князя Мстислава и его дружинников (?). Но это не более чем гипотеза. Так как росписи обеих башен в Софии Киевской были выполнены, вероятнее всего, при Владимире Мономахе, то его сын, подражая своему отцу, мог, вполне естественно, украсить Софию Новгородскую фресками аналогичного светского содержания. Здесь невольно приходят на ум росписи северо-западной башни киевского храма, где василевс представлен на фоне каких-то зданий в окружении своей стражи (стр. 61). Близкие сюжеты могли украшать

и Софию Новгородскую, где на смену изображению василевса пришло изображение новгородского князя. Дальнейшие находки при новых раскопках, возможно, прольют свет на эту интереснейшую проблему.

В наши задачи не входит экскурс о более поздних росписях Софии Новгородской, тем более, что в настоящем сборнике публикуется статья В. Г. Брюсовой, специально посвященная фрескам Мартирьевской паперти. Предлагаемая ею датировка «Денсуса» концом XII века представляется мне вполне убедительной. Датировка Ю. Н. Дмитриева (1144 год)¹³⁹ уже давно вызывала у меня сомнение, как слишком ранняя. Теперь, после того как доказана принадлежность росписей Мартирьевской паперти к эпохе Мартирия, а не к эпохе Нифонта, этот спорный вопрос можно считать решенным.

Подобно судьбе любого средневекового собора, судьба Софии Новгородской также изобиловала перестройками и достройками. Сложная и противоречивая история этого памятника раскрывается лишь постепенно, страница за страницей. И на ее примере лишний раз убеждаешься, сколь осторожным приходится быть в выводах, когда изучаешь памятник средневекового зодчества, особенно же его декоративную пластику и живопись, которые, как правило, претерпевали на протяжении веков немало существенных трансформаций. И установить последние возможно лишь на основе теснейшего взаимодействия двух дисциплин — реставрационной науки и истории искусства.

¹³⁹ Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование, стр. 146—153.

ИКОНОСТАС НОВГОРОДСКОГО СОФИЙСКОГО СОБОРА

(ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПУБЛИКАЦИЯ)

В. В. ФИЛАТОВ

ИКОНОСТАСЫ Софийского собора, особенно центральный, незаслуженно забыты исследователями. Между тем в истории сложения иконостаса в России, как и в древнерусской живописи в целом, этому ансамблю должно быть отведено одно из главных мест. Прежде всего обращает внимание древность отдельных икон, а также одновременность составляющих его частей. Самые ранние включенные в состав местного ряда иконы относятся к концу XI и началу XII века¹. Весьма возможно, что в начале XVI века этот иконостас был одним из самых больших сооружений подобного рода². Не только число икон, но и их размеры в софийском иконостасе грандиозны. Иконы деисусного ряда имеют высоту более двух метров.

На рубеже XIV и XV веков иконостас новгородского Софийского собора, если не был основным прототипом, то безусловно, оказал одно из решающих влияний на сложение многоярусного иконостаса в великокняжеской Москве. В начале же XVI века, когда Новгород был подчинен Москве, иконостас Софийского собора был расширен и пополнен по типу московских. Мы имеем в виду отмеченные новгородскими летописями сведения о дописании икон деисусного и праздничного рядов в 1509 году³ и перестройке иконостаса в 1528 году⁴. Последняя существенная перестройка иконостаса относится к 1688 и 1692 годам, когда в соборе был поднят пол, а следовательно, и иконостас⁵.

В данной публикации, которая посвящена только результатам первичных наблюдений и исследований трех икон — одной из деисусного ряда и двух из праздничного, — мы не будем касаться весьма обширного и одновременного ряда местных икон.

¹ Н. Миева, В. Филатов. Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора. — Сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 81—102.

² Уже в 1528 году, при отечевой перестройке, в нем насчитывалось 66 икон. Новгородская 4-я летопись по списку Дубровского под 7036 годом. — ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 3, стр. 545. Отрывок русской летописи по Воскресенскому Новонерусалимскому списку под 7036 годом. — ПСРЛ, т. VI, стр. 285.

³ Новгородская 4-я летопись под 7017 годом. — ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 2, стр. 461 и 469.

⁴ Новгородская 4-я летопись по списку Дубровского под 7036 годом. — ПСРЛ, т. IV, стр. 545. Отрывок русской летописи по Воскресенскому Новонерусалимскому списку под 7036 годом. — ПСРЛ, т. VI, стр. 285.

⁵ Новгородская 3-я летопись под 7182 годом (196 и 200 гг.). — ПСРЛ, т. III, стр. 274.

История софийского иконостаса нашла свое отражение в летописях с 1151 по 1706 год. Все основные летописные данные были использованы и опубликованы П. Соловьевым⁶ и арх. Макарием⁷, сведения о некоторых иконах местного ряда, касающиеся главным образом украшения их новыми драгоценными окладами, сообщает гр. Метафраст⁸. Е. Голубинский упоминает праздничный и деисусный ряды Софии как один из ранних примеров иконостасов в России, относя при этом написание их целиком к 1509 году⁹. К этому же времени создание интересующего нас иконостаса относит Н. Сперовский¹⁰. П. Лебединцев и Г. Филимонов датируют иконостас 1528 годом¹¹. Упомянутые исследователи касались лишь вопроса сложения иконостаса новгородского Софийского собора, но не интересовались временем происхождения составляющих его икон.

Даже при реставрации иконостаса, в связи с общими работами по Софийскому собору, проводимыми в 1893—1900 годы под руководством В. В. Суслова, не было обращено никакого внимания на стилистические различия в иконах деисусного и праздничного рядов. Также никто из исследователей и описателей софийского иконостаса в XIX и начале XX века не обратил внимания на то, что в праздничном ряду нарушен канонический порядок в расположении евангельских сюжетов: после «Распятая» следовала «Евхаристия» и «Тайная вечеря», за ними по порядку другие сюжеты страстной недели, заканчивающиеся композицией «Жены мироносицы у гроба Христа», а затем следовало «Воскресение с сошествием во ад» и обычное расположение двенадцатых праздников. Оттого что сюжеты были написаны по четыре и по три на одной доске, переставить по порядку сюжеты праздничного ряда невозможно. На эти нарушения последовательности сюжетов я обратил внимание в 1959 году. При исключении из праздничного ряда всех средних четырех досок с изображенными на них двенадцатью сюжетами, начиная с «Евхаристии» восстанавливался обычный строй праздничного ряда, состоящего из «двенадцатых» праздников, написанных на трех досках по четыре сюжета на каждой. Порядок их следующий: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение» и «Богоявление»; «Преображение», «Воскресение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Распятие»; «Воскресение с сошествием во ад», «Вознесение», «Сшествие св. духа» и «Успение Богоматери». На вставленных между ними четырех досках сгруппировано по три сюжета: «Причащение хлебом», «Причащение вином» и «Тайная вечеря»; «Омовение ног», «Поцелуй Иуды» и «Взятие Христа под стражу»; «Шествие на Голгофу», «Восшествие на крест» и «Испрошение тела Христа у Пилата»; «Снятие с креста», «Положение во гроб» и «Жены мироносицы».

Обращает на себя внимание и различие в устройстве досок. Доски праздников, размещенных по четыре сюжета, имеют накладные, прикрепленные железными гвоздями шпунки. Доски, на которых скомпоновано по три сюжета, имеют врезные шпунки. Сделанные нами промеры современных тябел в соборе и расстояний между столнами дали следующие результаты. Все семь досок с двадцатью четырьмя сюжетами располагаются по всю длину сохранившихся тябел иконостаса и соответствуют всей ширине центральной части собора, прикрывая все три абсиды. Соответствие размеров трех досок с двенадцатью двенадцатими праздниками расстоянию между стол-

⁶ П. Соловьев. Описание новгородского Софийского собора. СПб., 1858.

⁷ Архим. Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде, т. I, стр. 39—102; т. II, М., 1860, стр. 36—77.

⁸ Гр. Метафраст. Описание новгородского Софийского кафедрального собора. Новгород, 1849.

⁹ Е. Голубинский. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях. — «Православное обозрение». Второе полугодие. М., 1872, стр. 584, прим. 35.

¹⁰ Н. Сперовский. Старинные русские иконостасы. — «Христианское чтение», ч. II. СПб., 1891, стр. 345—346.

¹¹ П. Лебединцев. О Софии Киевской. — «Труды III археологического съезда в Киеве, 1874», т. I. Киев, 1878, стр. 80—85. Г. Филимонов. Церковь св. Николая чудотворца на Липне близ Новгорода. М., 1859, стр. 18.

нами центральной абсиды заставляет думать, что эти праздники располагались в иконостасе, занимавшем проем только одной центральной абсиды. Это совпадение дало возможность считать три доски с двенадцатыми праздниками основной, более старой частью праздничного ряда, раздвинутого при перестройке иконостаса двенадцатью сюжетами начиная от «Евхаристии» на четырех досках. Праздничный ряд в этом иконостасе расположен над деисусным чином, как это принято было до конца XVI века. Деисусный чин состоит из тринадцати икон. По сторонам Спаса — традиционные иконы с изображениями в рост Богоматери и Предтечи, архангелов, апостолов Петра и Павла, отцов церкви Николая Мирликийского, Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова, на крайних досках — великомученики Георгий и Дмитрий. Иконографически выделяется только «Спас на престоле», который не окружен сферами и силами небесными. Подобная иконография очень характерна для Новгорода.

Стилистических различий между собой иконы софийского иконостаса в настоящем виде не имеют, так как все изображения переписаны при реставрации 1893—1900 годов. Высота досок икон этого деисусного ряда различная. Средние пять икон выше остальных восьми на 5 см. Ширина досок разная в зависимости, вероятно, от очертаний фигур. Но следует все-таки отметить, что сильно выделяется ширина трех досок — это изображения Предтечи и двух архангелов, тогда как ширина иконы Богоматери близка к ширине всех остальных икон.

Все тринадцать икон деисусного чина, как это явствует из произведенных промеров, точно устанавливаются в существующие тябла, что соответствует всему праздничному ряду и протяженности тябл. Средние пять икон по ширине составляют более 6 м и могут быть свободно расположены между центральными столбами, занимая проем только центральной абсиды.

Таким образом «Деисус» можно разделить на две группы икон: центральную (пять икон), более старую, и периферийную (восемь икон). Такое разделение икон на две группы подтвердилось и надписью, которая была открыта в процессе консервационных работ на нижнем поле иконы с изображением архангела Гавриила¹² (о чем будет сказано ниже). Выше праздничного ряда в иконостасе имеется пророческий ряд из семнадцати икон с изображением Богоматери на престоле и фигурами пророков. Пять икон отличаются по характеру иконок от остальных двенадцати. Нивелирующая все иконы запись 1893—1900 годов не позволяет в настоящее время произвести их классификацию. Вполне вероятно, что они все окажутся одного времени. Без удаления записей судить о времени их происхождения невозможно. Поэтому в данной публикации об иконостасе новгородского Софийского собора рассматриваются только два ряда икон на основании результатов частичной расчистки только трех выбранных нами произведений. Внимание обращено прежде всего на иконографию сюжетов и те части живописи, которые освобождены из-под позднейших записей¹³.

Во Всесоюзную центральную научно-исследовательскую лабораторию по консервации и реставрации музейных художественных ценностей в конце 1964 года поступили для освобождения от позднейших записей и изучения всего три иконы: из деисусного ряда «Архангел Гавриил» и две иконы из праздничного ряда: одна — с изображением четырех сюжетов («Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Распятие») и другая — с тремя сюжетами («Шествие на Голгофу», «Восшествие на крест» и «Испрошение тела Христа у Пилата»).

На нижнем поле иконы «Архангел Гавриил» обнаружена двухстрочная надпись (стр. 66, 67). Текст сохранился фрагментарно, особенно пострадали его части, расположенные в нижних углах доски, отчего утрачены первые и последние буквы обеих

¹² Надпись обнаружена Г. З. Быковой, когда производилась консервация икон этого иконостаса в Новгороде под моим руководством летом 1959 года.

¹³ Над раскрытием живописи работают Г. З. Быкова и О. В. Лелекова.



Мастер Аарон. Архангел Гавриил. Из деисусного ряда иконостаса Софии Новгородской (икона в процессе реставрации)

строк. В настоящее время консервация и раскрытие надписи окончены и можно прочесть следующее: «[В лето 7000]-е 947-е написаны быша иконы сия повеленьемъ и на пресвященна- [го архиепискупа [Е]уф[имия ---] [--Н]овагорода а писалъ сим иконъ многогреш[н]ый рабъ [бож]ий ни[о]къ Ааронъ Фе[---] ановъ сынъ вип [---]»¹⁴. Наиболее существенным в надписи являются два утраченных места: это первая цифра, обозначающая число тысяч в дате и начальная буква имени архиепископа.

В дате бесспорно ясно сохранились цифры, обозначающие сотни и единицы лет, которые читаются как 947-е лето. На место тысяч, кроме цифры семь, никакое число поставлено быть не может, ибо если ставить шесть или пять тысяч, то при переводе их в современное летосчисление, даты получаются совершенно нелепые: 439 год или 2439 год. Таким образом, буква «е», стоящая перед сотнями, обозначением пяти тысяч быть не может, а является переходной буквой от цифр к словесной подписи для смягчения перехода, наподобие такой же буквы, поставленной после обозначения единиц в этой же подписи. Дата может быть прочтена только как 1439 год¹⁵.

Расшифровка даты позволяет установить имя новгородского епископа Евфимия. Официально Евфимий Вязицкий воз-

¹⁴ В скобки заключены не сохранившиеся и подставленные нами буквы, прочерки обозначают предполагаемые утраченные, не прочитанные буквы, количество букв не везде можно высчитать.

¹⁵ Эту дату помогла прочесть Н. Е. Миева, за что приношу ей искреннюю благодарность.

Летопись на нижнем поле иконы архангела Гавриила из деисусного ряда иконостаса
Софии Новгородской

главлял новгородское епископство с 1435 по 1458 год. Фактически на архиепископский престол он вошел в 1430 году, не будучи посвященным в сан архиепископа новгородского. Посвящение получил в 1435 году в городе Смоленске, входившем в состав Великого княжества Литовского, а не в Москве¹⁶.

В летописных сводах под 1439 годом нет никаких сведений собственно об иконостасе Софийского собора. Но в Новгородской 3-й летописи именно под 1439 годом значится Сказание о видении софийского пономаря Аарона при архиепископе новгородском Евфимии Вяжицком¹⁷. В сказании повествуется о том, как софийский пономарь Аарон в яве, а не во сне, лежа на одре своем и не смея побудить товарищей своих, видел шестие погребенных в соборе епископов новгородских. На утро следующего дня свое видение он рассказал архиепископу Евфимию, который по этому поводу отслужил торжественно литургию и провозгласил о заступничестве за Новгород бога и архиепископов новгородских. Именно в этом же 1439 году были обретены мощи архиепископа Иоанна, «при коем были суздальцы под Новым городом» разбиты новгородцами¹⁸. В это же время создаются иконы на тему битвы суздальцев с новгородцами.

Можно предположить, что пономарь Аарон, находившийся в соборе «со товарищи», был в то же время художником, возглавлявшим артель иконописцев в 1439 году. Сочетание имен Аарона и Евфимия в подписи на одной иконе может быть свидетельством их единомыслия, выразившегося не только в исполнении архиепископского заказа по написанию «Деисуса», но и в создании «Сказания». Только результатом их единения можно объяснить появление подписи с обоими именами на лицевой стороне иконы деисусного чина. Подпись эта должна была постоянно напоминать всем о «Сказании», о покровительстве небожителей новгородцам в их борьбе против присоединения Новгорода к Московскому великому княжеству. Вероятно, при епископе Макарии в 1528 году в ознаменование покорения Новгорода Москве эта подпись была закрыта серебряным вызолоченным окладом и как бы вычеркнута из памяти новгородцев.

Колорит и стиль раскрытых частей первоначальной живописи иконы с изображением архангела Гавриила не противоречат установившимся в первой половине XV века традициям новгородской живописи. Ближайшими аналогиями архангелу 1439 года, написанному Аароном, является чиновой архангел из «Деисуса» первой

¹⁶ «Православная богословская энциклопедия», т. V. СПб., 1904, стлб. 258—260.

¹⁷ ПСРЛ, т. III, стр. 239.

¹⁸ Новгородская 4-я летопись под 6947 годом. — ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 2, стр. 436.

половины XV века, по преданию вывезенный из Новгорода и хранящийся в настоящее время в Гос. Третьяковской галерее¹⁹.

Художник Аарон скупными средствами выразил легкое, парящее движение архангела, подчеркнутое диагональными линиями абриса гиматия и слегка выходящей тканью позади фигуры. Нежные зеленые и темные зелено-синие тона одежд и поэма тонко оттенены бледно-розовыми подпоярточками крыльев. Линии обобщенного силуэта изображения ритмично сочетаются с четкими, но мягкими очертаниями пробелов и темными линиями складок одежды и крыльев. Нежность ритма, предельная скупость цвета выгодно отличают художника Аарона как большого колориста и незаурядного мастера новгородской школы живописи первой половины XV века. Только полное раскрытие из-под позднейших записей всех пяти средних икон деисусного чина может создать более полное представление об индивидуальных особенностях доселе неизвестного художника Аарона и, возможно, позволит выявить «руку» других «товарищей», работавших с ним в одной дружине.

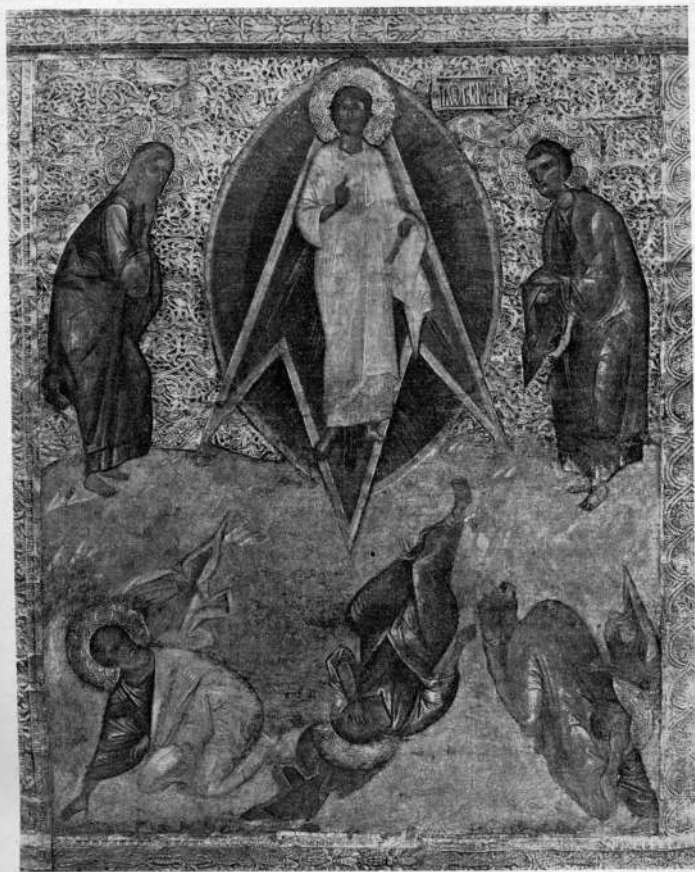
Другие восемь икон этого чина, отличающиеся по размерам досок, пропорциям и очертаниям фигур, могут быть отнесены на основании летописных данных к 1509 году, когда по повелению архиепископа Сергия полностью дописан был «Деисус» в святой Софии, да праздники; а писал Андрей Лаврентьев сын, да Иван Дерма Ярцев сын²⁰. Об особенностях живописи этих художников можно судить только на основании раскрытых в настоящее время трех композиций из цикла «Страстей» праздничного ряда этого иконостаса.

Иконы праздничного ряда, как это было отмечено выше, разделяются на две группы по двенадцати композиций каждая. К первой группе можно отнести двенадцать двенадцатых праздников, написанных на трех досках, ко второй — двенадцать сюжетов «Евхаристия» и «Страстей», написанных на четырех досках. На реставрацию в настоящее время взята вторая доска из «двенадцатых» праздников и третья из цикла «Страстей». На этой на исследованной доске из «двенадцатых» праздников помещены «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Распятие». Остановимся на их иконографических особенностях.

В общем построении композиции «Преображения» бросается в глаза единый, не расчлененный рисунок горы (стр. 69). Эта горизонтальная, слегка волнистая линия делит композицию на две равные части. В верхней на золотом фоне четко выделяются две фигуры пророков, фланкирующие яйцеобразную мандорлу с белой фигурой Христа. Три фигуры поверженных апостолов в нижней половине композиции написаны на светло-зеленом фоне горы. Очертание мандорлы и направленные вниз три луча звезды являются организующим центром в построении симметричной композиции, в верхней половине оси которой расположена фигура Христа. От верхней точки этой оси опускаются линии лучей, подчеркивающие контраст между динамичностью фигур падающих апостолов и статичностью фигуры Христа. В русской иконографии «Преображения» форма мандорлы обычно круглая. Яйцевидное ее очертание встречается редко, только в памятниках первой половины XIV века, например в климее Васильевских дверей 1336 года, вывезенных из Софийского собора в город Александров в XVI веке, где хранятся и сейчас. В искусстве Византии начала

¹⁹ «Архангел Гавриил», ил. № 70521. Оpubл.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи, т. I. М., 1963, № 54, рис. 64.

²⁰ Новгородская 4-я летопись под 7017 годом: «Повелением господина пресвященного архиепископа Сергия дописав бысть Деисусъ въ Софен святой сьмоу, а мастера писали Ондрей Лаврентьевъ да Дерма Ярцевъ сынъ». В «Окончании списка академического» 4-й Новгородской летописи под 7017 годом: «Повелением пресвященного архиепископа Сергия дописав бысть Деисусъ в святой Софен да праздники, а писалъ Андрей Лаврентьевъ сынъ да Иванъ Дерма Ярцевъ сынъ» (ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 2, стр. 461, 469). По списку Дубровского Новгородской 4-й летописи под 7017 годом: «Повелением пресвященного архиепископа Семюна дописав бысть Деисусъ во святой Софен на праздники, а писалъ Андрей Лаврентьевъ сынъ да Иванъ Дерма Ярцовъ сынъ» (ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 3, стр. 537).



«Преображение». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской
(в процессе реставрации)

XIV века подобное очертание мандорлы находим в мозаичной иконе музея Дель Операдель Дуомо во Флоренции. Эта икона константинопольской работы начала XIV века²¹. Изображение звезды только с тремя направленными вниз лучами встречается редко как в русском, так и в византийском искусстве. В иконе из софийского иконостаса лучи звезды, как отмечено выше, являются организующими наклонными линиями в построении композиции. Почти аналогичное значение они имеют в клейме иконы с изображением шести «Праздников» (конец XIV века)²² и клейме оклада 1410—1431 годов для иконы «Владимирской Богоматери»²³. Ближайшими иконографическими аналогиями этой композиции в русском искусстве является клеймо Васильевских дверей 1336 года, клеймо оклада иконы «Богоматери Владимирской» 1410—1431 годов. В искусстве стран Балканского полуострова аналогии можно видеть в греческой иконе Дрезденской галереи и миниатюре Ватопедского четверовеангелия начала XIV века²⁴.

Высоко поднимаются навстречу друг другу два массивных силуэта гор, на фоне которых художник расположил сцену «Воскрешения Лазаря» (стр. 71). Горы соответствуют двум написанным на их фоне группам. Меньшая — левая группа — изображает Христа и апостолов, а большая — правая группа — представляет толпу со стоящей запеленутой фигурой Лазаря. Жест протянутой к Лазарю руки Христа и коленопреклоненные фигуры Марфы и Марии, а также согнувшийся за крышку саркофага могильщик являются связующим звеном между группами. Ближайшей аналогией служит изображение этой сцены на Васильевских дверях 1336 года. Подобная композиционная схема становится характерной для новгородской живописи, и полное повторение ее находим в иконе XV века (икона хранится в Новгородском историко-художественном музее-заповеднике).

В этой композиции также имеется определенное сходство с византийской мозаичной иконой раннего XIV века (икона музея дель Дуомо во Флоренции). Ближайшими иконографическими аналогиями среди памятников живописи стран Балканского полуострова можно признать росписи церкви в Студенице XII века (Сербия) и, особенно, росписи церкви в Веррии в Македонии, исполненные в 1315 году²⁵.

«Вход в Иерусалим» (стр. 72), третий по порядку праздник, изображенный на этой доске, композиционно традиционен, но имеет особые архитектурные детали в изображении города Иерусалима, роднящие его с памятниками XIV века Балканского полуострова. Особенно выделяются высокие квадратные башни с ярко выраженными зубцами на углах (стр. 73). Изображение же храма Соломонова сдвинуто в сторону, имеет очень своеобразную архитектуру и отличается от традиционных изображений храма иерусалимского. Храм в этой иконе представляет собою изображение традиционного одностолбового собора, распространенного типа для стран Балканского полуострова XIV века. Здесь мы видим многогранный барабан, расчлененный высокими арочными окнами. Карниз барабана повторяет дуги арок оконных проемов. Купол имеет форму скуфьи. Изображение такого барабана в живописи встречается весьма редко. Его можно видеть на одной миниатюре летописи Константина Манасии (XIV век), где изображен храм Софии Константинопольской²⁶. На иконе возышающиеся над стенами города башни с зубцами по углам подобны изображениям

²¹ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 220, 221; т. II. М., 1948, табл. 301.

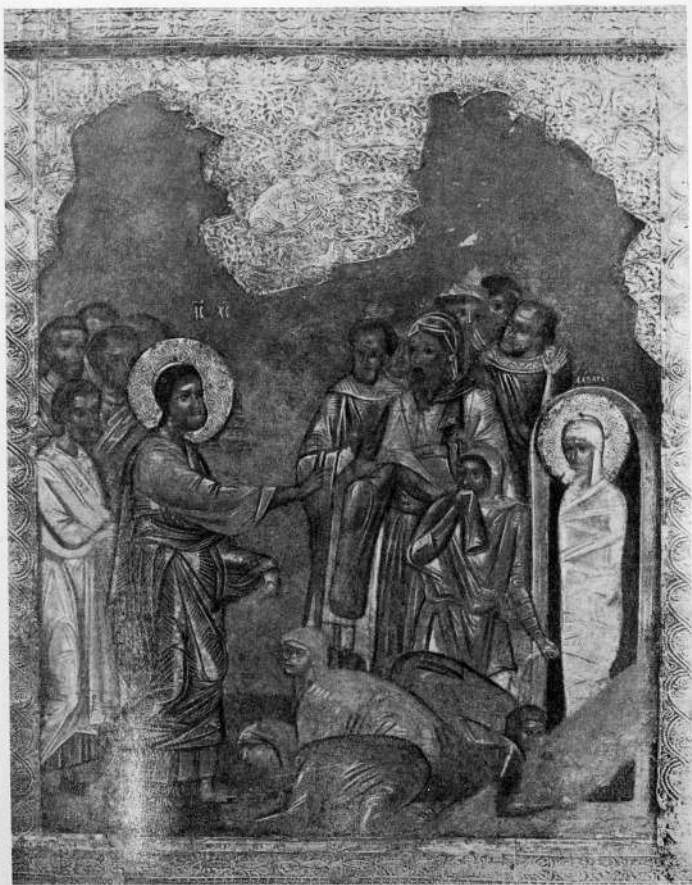
²² Икона находится в ГТГ, инв. № 13877.— В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Каталог..., рис. 170.

²³ Оклад хранится в Гос. Оружейной палате Московского Кремля. Воспр.: «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 207.

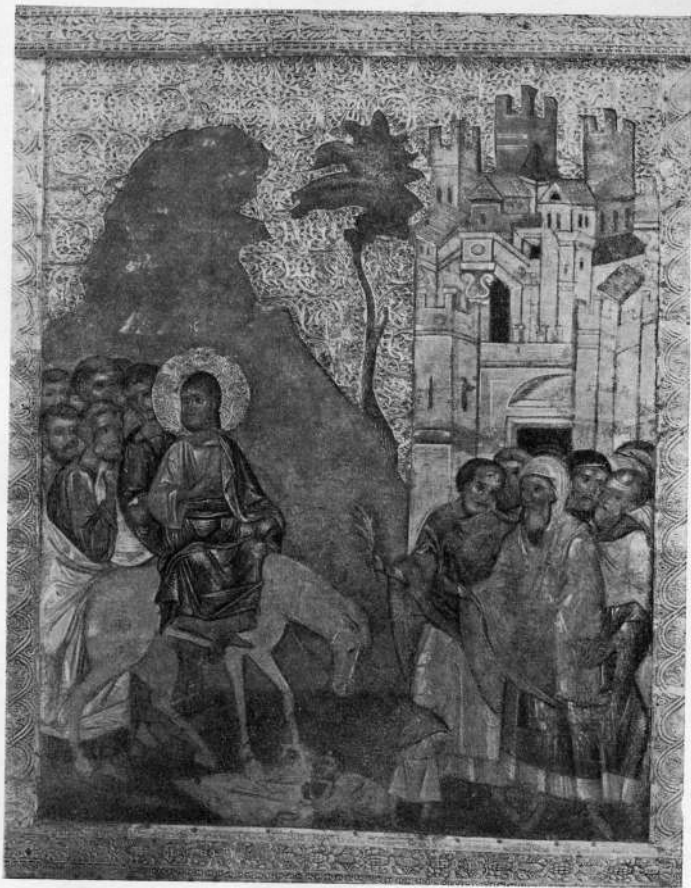
²⁴ G. Millet. Recherches sur l'icônographie de l'évangile au XIV-e, XV-e et XVI-e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916, стр. 139, 197.

²⁵ Воспр.: G. Millet. Recherches sur l'icônographie..., рис. 215 и 216.

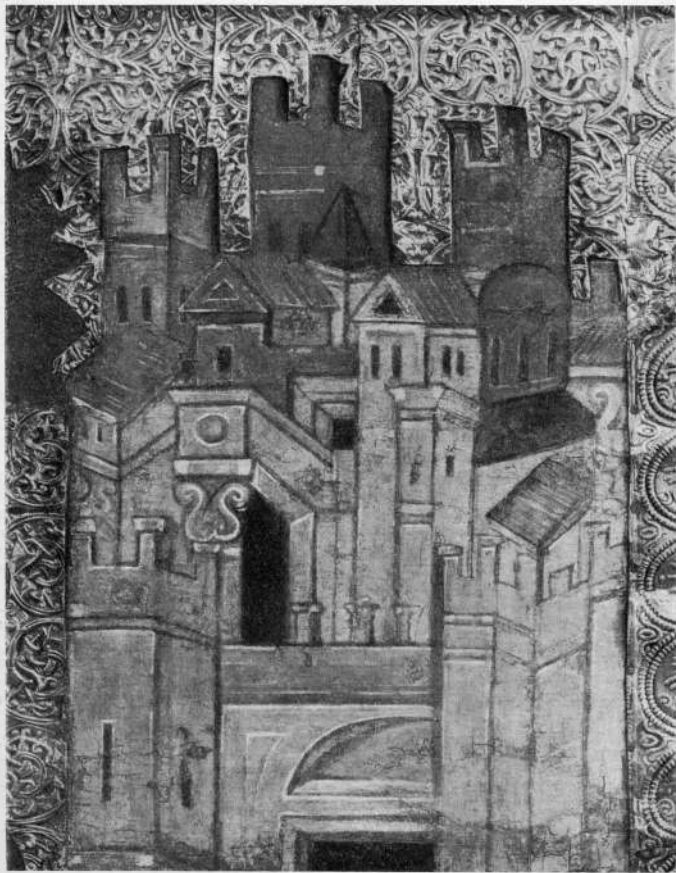
²⁶ И. Дуйчев. Миниатюры на Манасиевата летопис. София, 1962, № 38.



«Воскрешение Лазаря». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской
(в процессе реставрации)



«Вход в Иерусалим». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской
(в процессе реставрации)



Изображение Иерусалима. Деталь композиции «Вход в Иерусалим» из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской (в процессе реставрации)

в миниатюрах Псалтири Томича в композиции «Плач на реках Вавилонских»²⁷, на иконе праздничного цикла со сценами из жизни Христа и Богородицы (первая половина XIV века), находящейся в Гос. Эрмитаже²⁸. В монументальной живописи подобные зубцы на башнях изображены в композиции «Уничтожение ассирийского войска» в трапезной Кахрие-Джами в Константинополе (начало XIV века)²⁹.

Особенно следует обратить внимание на центральное изображение — фигуру Христа на осли. В русской иконографии обычным является такое положение фигуры Христа, при котором ноги его оказываются за корпусом тела осла и зрителю они не видны. В византийской иконографии начиная с IX века существует другое положение фигуры Христа, при котором ноги его обращены к зрителю и закрывают корпус осла. Такое решение встречаем в миниатюрах кодекса Григория Богослова IX века (Парижская национальная библиотека, № 510), Россанском евангелии и Греческом евангелии IX века³⁰, а также в диптихе Барберини XI—XII веков, в Барселонском манускрипте XII—XIII веков и ряде других миниатюр³¹. В монументальной живописи Балканского полуострова аналогичное положение находим в росписях церкви в Курбинове XII века³², в Студенице XIII века, церкви в Веррии в Македонии 1315 года и еще в ряде других памятников³³. В русской живописи подобное изображение Христа весьма редко. Встречается оно именно в Новгороде, в «дофеофановский» период, но когда уже в искусстве сильно чувствуется влияние палеологовского возрождения. Речь идет о композиции «Вход в Иерусалим» из росписи Михайловской церкви Сковородского монастыря, исполненной около 1360 года³⁴.

Четвертой и последней композицией на этой доске является «Распятие» (стр. 75, *вклейка*). Композиция решена лаконично. Распятие предостоят только две фигуры: Богородица и Иоанн. Под крестом горка с пещерой и головой Адама. Все это изображено на фоне орнаментированной стены и зеленого поэма. Под серебряным окладом, закрывающим золотой фон, нет фигур летящих ангелов и символов солнца и луны, что еще усиливает лаконизм этой композиции. Отсутствие ангелов и символов в этой иконе представляет очень редкий пример в иконографии «Распятия». Подобными исключениями являются только распятие XIII века на деревянном резном тязле Гос. Исторического музея в Москве³⁵ и на окладе иконы «Владимирская Богородица» 1410—1431 годов. В иконографии «Распятия» Византии и других стран Балканского полуострова подобный лаконизм мною не обнаружен.

Наиболее близкой иконографической аналогией можно признать «Распятие», написанное на тыльной стороне иконы Вседержителя начала XIV века, которая происходит из церкви Богородицы Перивленты (Святого Климента) в Охриде³⁶, и византийскую икону первой половины XIV века с изображением цикла сцен из жизни Христа и Богородицы, хранящейся в Гос. Эрмитаже в Ленинграде³⁷. Характерной особенностью балканских и византийских икон этого времени является

²⁷ М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. (Исследование Псалтири Томича). М., 1963, табл. XXV.

²⁸ Воспр.: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 309.

²⁹ Все три миниатюры воспр.: Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, рис. 127, 128, 129.

³⁰ Все три миниатюры воспр. там же, табл. 237.

³¹ Воспр. G. Millet. Recherches sur l'Iconographie..., рис. 14, 241, 242, 243, 244, 263, 264.

³² Воспр.: Oto Bihalji-Merin. Frescos and Icons. Munich, 1958, рис. 13.

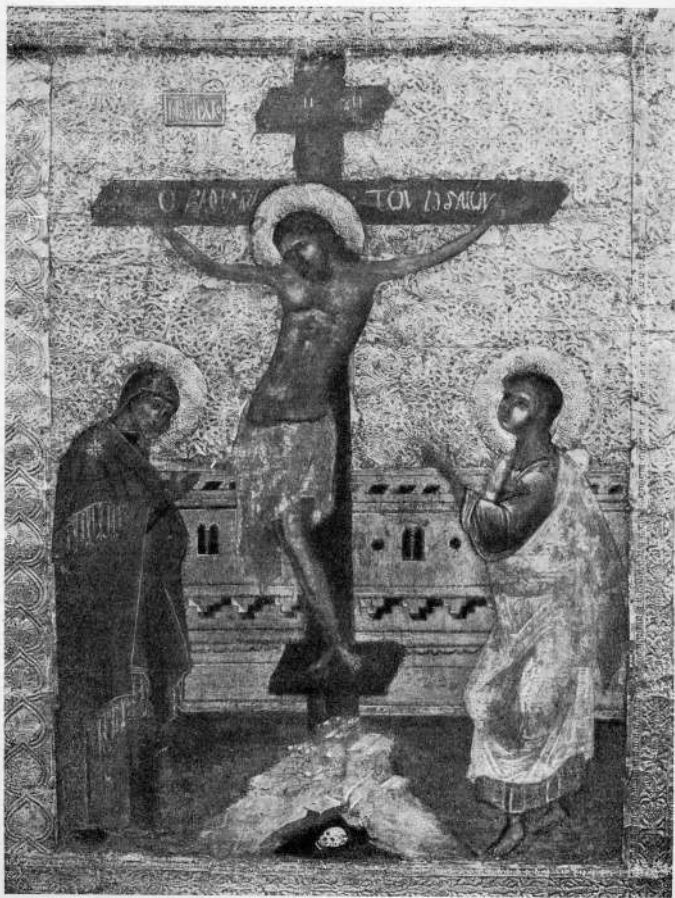
³³ G. Millet. Указ. соч., рис. 251—262.

³⁴ Воспр.: «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 143.

³⁵ В. Щепкина. Резное деревянное тязло XIII в. — В кн.: «Сборник статей, посвященных проф. Ламанскому», т. 2. СПб., 1908, стр. 787—791.

³⁶ Воспр.: V. Djuric. Ikonos de Yougoslavie. Catalogue. Beograd, 1961, стр. 93, рис. 15.

³⁷ Воспр.: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 444; т. II, табл. 309.



«Распятие». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской (в процессе реставрации)

наличие греческой надписи на верхних перекрестиях креста. На интересующей нас иконе также имеются надписи. Особый интерес должна представить надпись на средней (большой) перекладине креста: Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ, но в слове записи XIX века она, вероятно, была искажена поновителями, и о ее смысле можно догадываться по искаженному начертанию букв. Истинное начертание и смысл надписи остаются неизвестными, так как от первоначальной сохранились только следы золота и ни одной буквы нет.

Эта композиция имеет и другие, весьма редкие особенности. Так, про чресла Христа повязана не обычная белая, а пурпурная повязка. Пурпурная повязка встречается в росписи Сан Винченцо в Вольтурно (826—848 годы) и в многочисленных росписных крестах, например, «Распятия» конца XII века в Лукке, византийско-шазанской маеры 1230—1240 годов в Пизе и ряде других³⁸. Кроме того, в новгородском «Распятии» на голове Христа под слоями записей раскрыт терновый венец. Его изображение полностью отсутствует в живописи собственно Византии, примыкающих к ней стран Балканского полуострова, в России и в Италии. Изображение тернового венца можно встретить только в произведениях западноевропейских латинских стран, начиная с искусства готики³⁹: «Плач перед крестом» баварского мастера конца XIV века (Баварский национальный музей в Мюнхене) и ряд других росписей XV века⁴⁰. Очень редко терновый венец встречается в раннем итальянском искусстве, — имею в виду «Распятие» со святыми венециано-византийского круга середины XIV века (музей Коррер в Венеции)⁴¹. Католическо-латинская иконография могла проникнуть в Новгород, всегда имевший прочные торговые связи с странами Западной Европы.

Пропорции фигур всех композиций этой иконы из праздничного ряда отличаются некоторой приземистостью. Головы круглые на тонких шеях. Черты лица крупные. Особенности пропорций и рисунка сближают цикл этих праздников с иконой «Покрова» XIV века из Зверина монастыря в Новгороде (собрание Новгородского архитектурно-художественного музея-заповедника).

Открывающаяся живопись поражает яркостью и сочностью разнообразных тонов. Особенно поразительно наличие большого количества ярко-синих и ярко-голубых тонов, которые совершенно отсутствуют в иконах «Евхаристии» и «Страстей». Подобные яркие синие тона встречаются в русской иконописи не очень часто. Краску эту изготовляли из полудрагоценного камня ляпис-лазури, добываемого далеко на Востоке, в Бадахшане. Такой чистый васильковый синий цвет различных оттенков характерен для древнейшей иконы новгородского Софийского собора с изображением апостолов Петра и Павла (конец XI века). В XIV и начале XV века этот цвет можно видеть на иконах круга Феофана Грека и Андрея Рублева. Другие яркие краски — киноварно-красная, темно-зеленая и ярко-желтая охра — светятся на фоне оливково-зеленых темных гор и удачно сочетаются с красно-коричневыми и коричневатосиреневыми тонами. Аналогичные сочетания можно видеть в сохранившихся болгарских миниатюрах Псалтири Томича⁴² и Хлудовской псалтири XIV века⁴³, хранящихся в отделе рукописей Гос. Исторического музея в Москве. Высветления на одеждах написаны за счет разбеливания краски основного тона золотым ассистом. Сложный ритм складок ассиста перекликается с изображением фелони на псковской иконе «Николы» начала XIV века, происходящей из церкви Николы от Кожии во Пскове (собрание Гос. Третьяковской галереи, инв. 28720). В новгородских

³⁸ Ferdinando Bologna. Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964, пnc. 4, 21, 44.

³⁹ «Lexikon für Theologie und Kirche». B. VI. Freiburg im Breisgau, 1934, стр. 249.

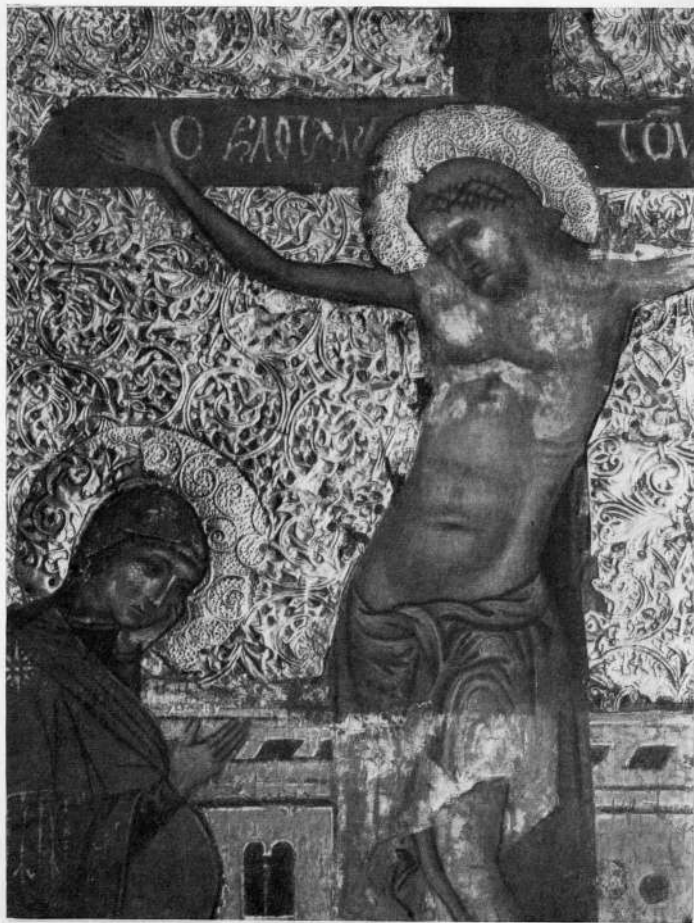
⁴⁰ «Die Malerei der Gotik und Früh-Renaissance». Hamburg—Bahrenfeld, пnc. 74, 52, 87, 97 и др.

⁴¹ G. Mariacher. Il Museo Correr di Venezia. Venezia, 1957, № 381, стр. 156.

⁴² М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV в. (Исследование Псалтири Томича).

М., 1963.

⁴³ А. Н. Свиригин. Искусство книги древней Руси XI—XVII вв. М., 1964, стр. 71 и цветная вклейка, стр. 189.



Богоматерь и Христос. Деталь композиции «Распятие» из прездничного ряда.
Софии Новгородской (в процессе реставрации).

произведениях этого времени аналогией является рисунок складок, выполненных в технике золотой наводки на Васильевских дверях 1336 года.

Лица и тела написаны светлыми охрами и белилами по санкирю коричневого цвета, только сохранившиеся фрагменты киноварно-красных губ оживляют их землистую бледность. Колорит и черты лиц более характерны для живописи Пскова, чем Новгорода этого времени, и имеют аналогии в искусстве живописи Балканского полуострова. Из псковских икон XIV века по колориту ближайшей аналогией является изображение лица и рук на иконе «Никола» поясной из г. Порхова⁴⁴. Но следует заметить, что лица в различных композициях этой доски имеют свои особенности и даже в одной композиции они очень индивидуальны по решению. Особенно бросаются в глаза совершенно не связанные по колориту лица Марфы и Марии и кисть левой руки Христа. В отличие от темно-коричневого санкиря с белильными охрениями всех изображений, они написаны по яркому желто-охряному санкирю белилами, а теневые стороны прикрыты коричневой краской. Оттенки одежд, особенно синих и разнообразных серовато-розоватых, в различных композициях весьма своеобразны. Это свидетельствует о том, что отдельные композиции писали разные художники и даже на одной композиции («Вход в Иерусалим») сотрудничало не менее двух мастеров. Делать поспешные выводы о количестве мастеров в дружине сейчас еще преждевременно. После раскрытия всех трех досок с двенадцатыми праздниками подобное исследование может установить это точно. Тогда же может быть найдена разгадка весьма различных явлений, обнаруживающихся в этой иконе, но пока не находящихся объяснения.

Открытые фрагменты первоначальной живописи примечательны тем, что им присуще сочетание псковских, повгородских и балканских иконографических, стилистических и колористических элементов первой половины XIV века.

Последний валет византийской культуры оказал большое влияние на развитие искусства стран Балканского полуострова и России. Особенно оживленные связи подерживал с Византией Новгород. В частности, в 1338 году, по свидетельству Новгородской 1-й летописи, в Новгороде «Исайя Гречин съ други» расписывал церковь Входа в Иерусалим⁴⁵. В его дружине могли сотрудничать с греческими и балканскими мастерами псковские и новгородские художники. Исходя из стилистических и иконографических особенностей, три доски праздничного ряда можно отнести к первой половине XIV века. Мы считаем, что написаны эти иконы были в 1341 году после пожара 1340 года, когда «из святой Софии не успеха иконъ всехъ вынести»⁴⁶, когда, согласно Новгородской 1-й летописи, архиепископ новгородский Василий «покры свяую Софию свищемъ, что была погорела и иконы исписа и кивотъ досеп»⁴⁷. Промежутком времени между приездом гречина Исайи в Новгород и написанием этих икон составляет всего три года. Безусловно, влияние этого гречина на работавших в Новгороде художников сказалось и в интересующих нас иконах.

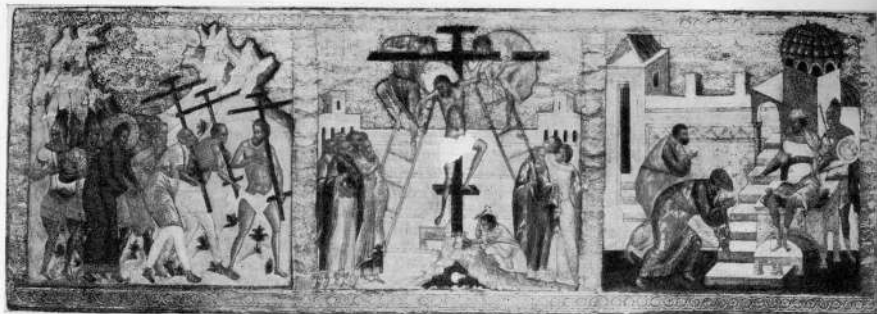
В дальнейшем, при продолжении реставрационных работ над этой группой икон, высказанные нами предположения могут быть уточнены и более обоснованы. Но если они правильны, то для истории живописи Новгорода будет раскрыт весьма важный живописный комплекс, относящийся к первой половине XIV века — времени, от которого почти не сохранилось произведений новгородского искусства.

⁴⁴ Икона «Никола» поясной вывезена экспедицией под руководством Н. Н. Померанцева из Никольского собора г. Порхова Псковской области в 1963 году. Оpubл.: «У выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. акад. И. Э. Грабаря». Каталог. М., 1965, стр. 59, 60.

⁴⁵ Новгородская 1-я летопись под 6846 годом. — ПСРЛ, т. III, стр. 78.

⁴⁶ Новгородская 1-я летопись под 6849 годом и Новгородская 3-я летопись под 6848 годом. — ПСРЛ, т. III, стр. 80, 225.

⁴⁷ Новгородская 1-я летопись под 6849 годом. — ПСРЛ, т. III, стр. 80.

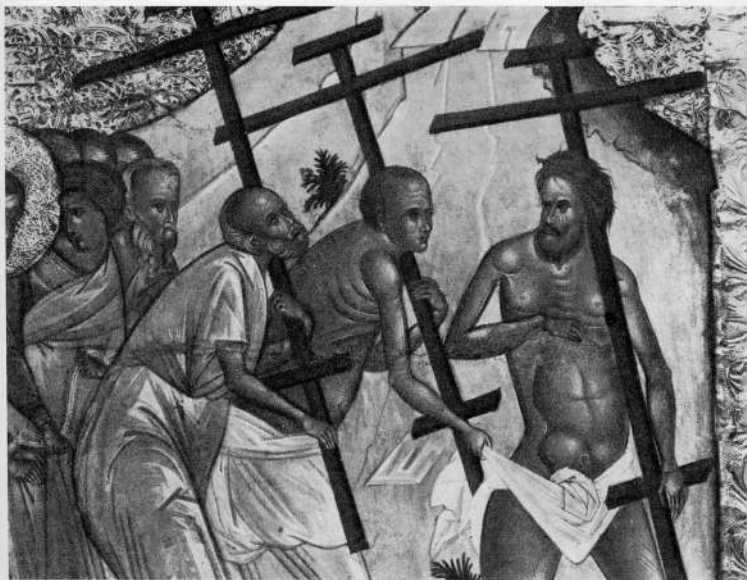


Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев. «Шествие на Голгофу», «Восшествие на крест», «Испрошение тела Христа у Пилата» (на одной доске). Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской

Вторая группа праздничного ряда, состоящая из четырех икон, композиционно отличается тем, что на одной доске расположены по три композиции на сюжеты «Евхаристии» и «Страстей» (стр. 78). Как было сказано выше, этот цикл икон, вставленных в праздничный ряд, нарушил хронологическое расположение праздников, написанных по четыре композиции на одной доске. Иконография всех сюжетов и особенно «Страстей» имеет чрезвычайно близкие аналогии в новгородских табличках, относимых к концу XV века⁴⁸. Особенно близки таблички новгородского Софийского собора. Некоторые композиции этой группы икон из софийского иконостаса отличаются от названных табличек только по второстепенным деталям. Встречается это главным образом во введении дополнительных персонажей, что может быть объяснено большим размером икон и более широкими пропорциями композиций. Перекомпоновка относится часто к иному решению фоновой части композиций, так, например, в сцене «Шествия на Голгофу» стена заменена горками. В этой же композиции за счет увеличения ширины плоскости иконы фигуры разбойников и Симона Киреенеянина несколько раздвинуты. Фигура Благоразумного разбойника выдвинута значительно дальше вперед, что дало автору возможность осмыслить жест руки второго разбойника (стр. 79). Полностью совпадает поза и одежда фигуры Симона Киреенеянина. Поза Христа идентична, только на иконе удлинены рукава хитона. Вместо двух групп воинов, изображенных на табличке, на иконе одна из них заменена горожанами.

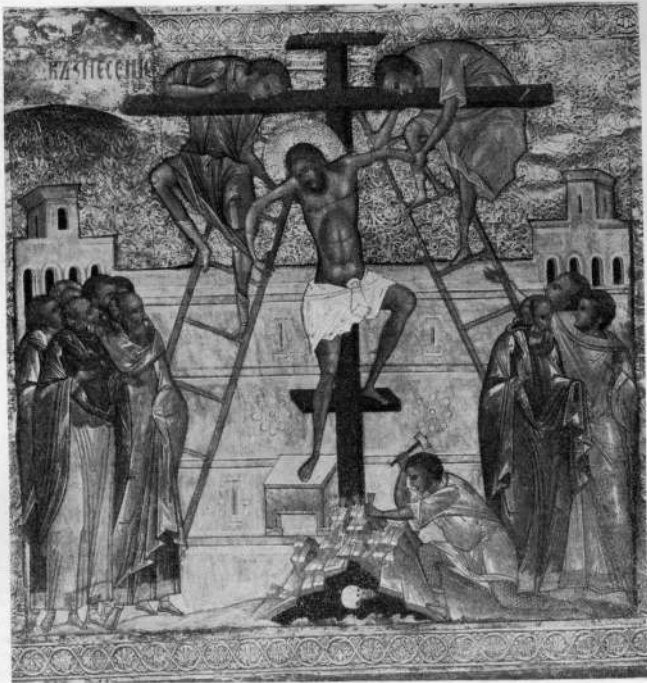
Композиции «Восшествия на крест» в основном совпадают, особенно в позе Христа и двух палачей, поднимающих его за руки на крест (стр. 80). В этой группе на иконе добавлена скамья, поставленная под правую ногу Христа, и коленопреклоненная фигура юноши, молотком загибающего клинья под крест (стр. 81). Две боковые группы зрителей полностью повторены в иконе, добавлено только несколько голов. На втором плане за этими группами на стене поставлены башнеподобные палаты. Это опять-таки вызвано тем, что поле на иконах шире, чем в табличках.

⁴⁸ Например, табличка на новгородского Софийского собора. Конец XV — начало XVI века. Собрание НГМ. Воспр.: История русского искусства, т. II, 1954, стр. 260. Табличка «Страсти Христовы». Конец XV — начало XVI века. Новгородская школа. Собрание ГТГ, инв. № 24840. Двусторонняя табличка «Страсти Христовы»: «Несение креста», «Снятие со креста». Конец XV — начало XVI века. Новгородская школа. Собрание ГТГ, инв. № 13497.



Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев. Симон Киренейский и два разбойника, несущие кресты. Деталь композиции «Шествие на Голгофу», из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской

Отличительной особенностью икон от таблеток является стиль. Если в композициях они чрезвычайно традиционны для Новгорода рубежа XV—XVI веков, то в стиле живописи они существенно разнятся. В иконах нет типичного для новгородских икон и таблеток муравчатого (с травмами) позема. Трактовка складок одежд более мягкая. Линии контуров фигур плавные. Жесты изящные до изысканности. Очень индивидуализированы выражения лиц. Черты всех лиц более мелкие, чем на новгородских таблетках. Носы тонкие прямые или с легкой горбинкой. Общая компоновка сюжетов, движение фигур и даже второстепенные детали подчинены одному главному спокойному ритму. Колористическое решение также своеобразно. Сохраняя мажорную цветистость новгородских и особенно софийских таблеток, авторы икон цикла «Евхаристии» и «Страстей» ее смягчают и разнообразят. На иконах нет чисто красного киноварного цвета — он заменен чуть разбеленной нежного оттенка киноварью. Богата гамма нежно-розовых и сиренево-розоватых тонов. Гамма зеленых чрезвычайно разнообразна и тонко решена от разбеленного холодного зеленого тона до нежных травянисто-желтоватых приглушенных, но чистых колеров. Желтые охры цветисты, но мягки по тону, они оживляют гамму зеленых и красно-розовых тонов. Во всех отличительных чертах этих икон от новгородских таблеток и икон



Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев. «Восшествие на крест». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской

этого времени чувствуется большое влияние московской живописи. Работая по заказу новгородского владыки, художники сохранили основные черты новгородской иконографии и живописи, обогатив их изысканностью, присущей московским мастерам этого времени.

Авторами этого цикла праздничного ряда иконостаса новгородского Софийского собора, безусловно, является Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев, которые в 1509 году, по повелению архиепископа Серапиона, дописали «Деисус» и «Праздники» в Софийском соборе⁴⁹.

На основании этой же летописной записи и отмеченных выше отличительных особенностей восьми крайних икон деисусного чина иконы с изображениями Николая Мирликийского, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Георгия



Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев. Деталь композиции «Восшествие на крест». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской

гия Победоносца и Дмитрия Солунского следует также отнести к кисти этих двух художников. Отличительные особенности приемов и стиль каждого автора можно будет проанализировать только после раскрытия из-под позднейших записей нескольких (если не всех) икон деисусного и праздничного рядов. Как показало раскрытие только двух композиций из цикла «Страстей», оба художника были большими и своеобразными мастерами, изучение творчества которых значительно обогатит историю русского искусства рубежа XV—XVI веков и прольет яркий свет на взаимосвязь новгородской и московской школ живописи.

О серебряном с остатками позолоты басменном окладе, которым прикрыты все фоны и поля икон деисусного, праздничного, пророческого рядов и коруны с изображениями «Троицы», «Праотцов» и «Херувимов», сказать что-либо определенное в настоящее время не представляется возможным без проведения специальных исследо-

ваний. Однако следует отметить, что принятую арх. Макарием дату его изготовления в 1528 году нужно в дальнейшем серьезно пересмотреть⁵⁰. Во-первых, в летописи об обложении икон басменным окладом ничего не сказано, а говорится: «древие угодное различным начертанием устроить с мудрыми подзоры и украшати золотом и серебром листовным, еже есть сусан»⁵¹. Во-вторых, при пробных поднятиях басменного оклада на иконах праздничного ряда обнаружены под ними гвозди кованые XIX века в тех местах, где басмы не имеют соответствующих гвоздевых отверстий, а также установлены, что фоны всех икон, включая и иконы пророческого ряда, были вызолочены листовым сусальным золотом. Красные надписи на золотых фонах древнейшей части икон праздничного ряда сильно смыты, что свидетельствует о их неоднократных подновлениях. Сохранилось же надписей на иконах XVI века еще не проверена. Если они окажутся в очень хорошем состоянии, это может быть свидетельством того, что их закрыли басменным окладом вскоре после изготовления икон; это обстоятельство явится одним из доказательств древности басм. Скорее всего окажется, что пластинки басменных окладов очень разновременны и позднейшие из них изготовлены в конце XIX века (при реставрации 1893—1900 годов). Они выполнены были по старым матрицам, отчего узоры их очень традиционны и производят впечатление подлинно древних. Все это свидетельствует о том, что не только живопись отдельных икон, но и части басменных окладов требуют серьезных всесторонних исследований.

Частичное раскрытие и изучение живописи трех отобранных нами произведений из иконостаса новгородского Софийского собора свидетельствуют о необычайных и интереснейших возможностях, которые открываются перед исследователями древнерусского искусства. Уже на основании изучения этой небольшой части иконостаса можно говорить об его исключительном значении для понимания не только новгородской, но и всей русской живописи первой половины XIV и XV века, а также первой половины XVI века. Кроме того, трудно переоценить значение иконостаса Софии Новгородской в истории сложения иконостаса на Руси. Но этот вопрос все еще ждет специального исследования.

⁵⁰ Архим. Макарий. Археологическое описание..., т. I, стр. 48.

⁵¹ ПСРЛ, т. IV, стр. 545; т. VI, стр. 285 (цит. по т. VI).

К ВОПРОСУ ОБ АРХИТЕКТУРЕ МАЛЫХ ФОРМ СОФИИ НОВГОРОДСКОЙ

Г. М. ШТЕНДЕР

ПРЕДЛАГАЕМАЯ публикация новых данных по древней архитектуре лтарного устройства центральной абсиды Новгородской Софии, почти не сохранившегося в других памятниках этой поры, позволяет по-новому поставить вопрос о форме престола, кивория, запрестольного креста и седалища, а также о времени их возникновения и последующих перестройках. Удаётся уточнить и время создания мозаики, стенописи и полов центральной части собора¹.

ДРЕВНИЙ ПРЕСТОЛ

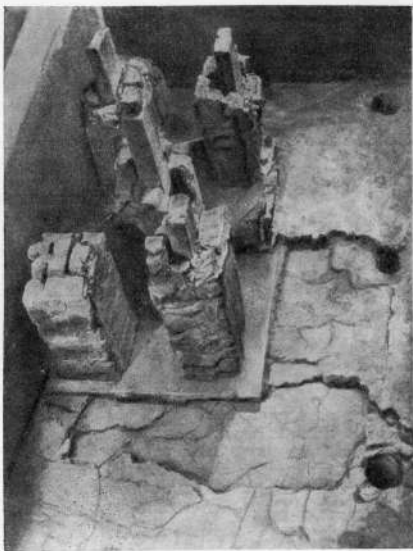
Древний престол был открыт ещё в 1893—1894 годах В. В. Сусловым при ремонтно-реставрационных работах. Однако до сих пор он лишь вскользь упомянут в отчетах. В процессе этих работ остались неисследованными нижние части престола. Не были обнаружены следы кивория и запрестольного креста. Обмер дан схематичный².

В процессе работ 1962—1965 годов явилась возможность значительно полнее обследовать древний престол и выявить ряд примечательных его особенностей (стр. 84, 85).

Каждый из пяти столбиков престола — один в центре и четыре по углам — являет собой необычную конструкцию. Каменный стержень-сердечник облицован

¹ В 1962—1965 годах в соборе велись работы по устройству отопительно-вентиляционной системы. Параллельно осуществлялись архитектурно-археологические наблюдения и исследования во многих местах прокладки трасс. Результатом всех исследований явился обширный материал, дающий возможность полнее осветить историю архитектурных форм ценнейшего памятника русского искусства. Работы проводились под руководством автора этих строк сотрудниками Новгородской научно-реставрационной мастерской Г. В. Гладенко, Н. Н. Кузьминой, Г. А. Луций, Г. П. Никольской. Л. М. Шуляк являлась заместителем руководителя работ и вела раскол в Рождественском пределе.

² В. В. Суслов. Краткое изложение исследований Софийского собора в Новгороде. — «Зодчий», 1894, вып. XI, XII; его же. Новгородский Софийский собор. — «Труды XV археологического съезда в Риге (1896 год)», т. III. М., 1900, протоколы, стр. 71—72. Неопубликованные графические материалы работ хранятся в Институте им. П. Е. Рерина.



Софийский собор в Новгороде. Древний престол. Вид с юга сверху. Справа (в восточной части) гнезда от восточных столбов юковия и запрестольного креста. Поздний стилобат (южная часть) расчищен до опорной плиты. К юго-востоку от престола видны наслоения полов

(7)⁴, на котором прежде лежали плиты ⁵. Под цементажной смазкой верхней поверхности стилобата (1—1,5 см, оказался слой песка (11) толщиной 18 см, а ниже — большая плита (192 × 132 × 6 см), общая под все опоры (3).

Примечательно, что роспись столбиков заходила под песок до плиты. По контуру плиты сохранилась обкладка из плинф «на ребро», представляющих тыльную часть круговой ступени ⁶. Обращает на себя внимание важная для стратиграфии деталь: к оштукатуренной внутренней поверхности бортов (10) (цементной обмазке) примыкает более поздняя кирпичная облицовка угловых столбиков. Фресок на столбиках

кирпичной кладкой в 0,5 кирпича. Поверхность покрыта фресковой росписью «полиптихи», имитирующей флорентийскую мозаику белых, красных, желтых и черных тонов. У угловых столбиков верхняя часть стержней утрачена. Полностью сохранился лишь стержень центрального столбика из плотного желтовато-серого известняка с гладкой шлифованной поверхностью. В верхней части имеется затеска овального сечения (шип), в средней, с востока — ниша (мощевник). Высота стержня 126 см. Сечение угловых столбиков и центрального по габаритам кирпичной кладки почти одинаково (34 × 41—46 см), зато сечение их стержней различно (угловых — 8 × 21 см, центрального — 11 × 15 см). Облицовка сделана из кирпича двух типов (26 × 11 × 5 см и 19 × 11 × 5 см) с весьма характерными следами формовки: на одной из «постелей» остался отпечаток травы и «губки», т. е. следы выхода глины за пределы формы. Раствор — цемяночный⁷.

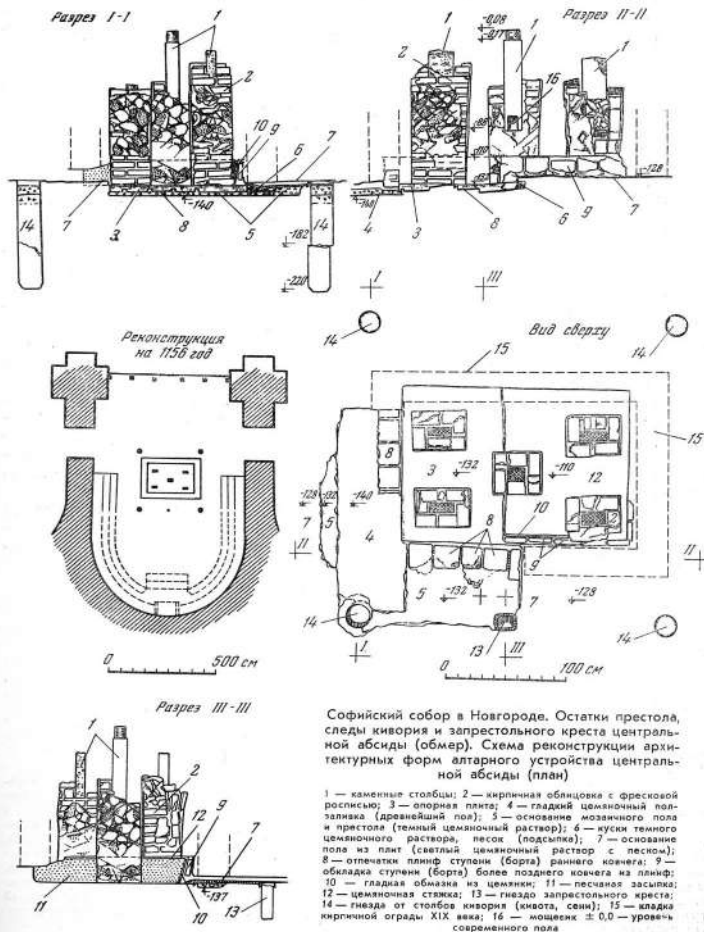
Большой интерес представляет нижняя часть престола (см. стр. 85), приподнятая до 20 см в виде стилобата над общим уровнем основания пола

³ Нужно отдать должное реставраторам XIX века. Не имея возможности восстановить престол, они создали надежное устройство для его сохранения под полом: престол оказался внутри кирпичной ограды.

⁴ Цифры (курсивом) в скобках указывают соответствующие изображения на стр. 85.

⁵ Основание верхнего плитного пола центральной абсиды из раствора с несом и толченым кирпичом на глубине 128 см было раскрыто В. В. Сусловым. Плиты с гладко шлифованной поверхностью сохранились в жертвеннике. Здесь встречались обломки.

⁶ Юго-восточная часть нарушена в конце XIX века.



Софийский собор в Новгороде. Остатки престола, следы кивория и запрестольного креста центральной абсиды (обмер). Схема реконструкции архитектурных форм алтарного устройства центральной абсиды (план)

1 — каменные столбы; 2 — кирпичная облицовка с фресковой росписью; 3 — опорная плита; 4 — гладкий цементный полазаливка (древнейший пол); 5 — основание мозаичного пола и престола (темный цементный раствор); 6 — куски темного цементного раствора, ямок (подсыпка); 7 — основание пола из плит (свальный цементный раствор с песком); 8 — отпечатки плинтусов (борта) раннего ковчега; 9 — обкладка ступеней (борта) более позднего ковчега из клинф; 10 — гладкая облицовка из цемент; 11 — песчаная засыпка; 12 — цементная стяжка; 13 — гнездо запрестольного креста; 14 — гнезда от столбов кивория (киота, сени); 15 — кладка кирпичной ограды XIX века; 16 — мощение ± 0,0 — уровень современного пола

в этом месте не было. Очевидно, что каменные стержни облицованы позднее устройством ступени с углублением — «ковчега», но раньше песчаной засыпки. Под раствором плитного пола (4—5 см), одновременного с «ковчегом», оказалась прослойка песка с обломками темного цемянного раствора (6). Ниже, на отметке 132 см⁷, обнаружен слой этого раствора (6—8 см) с отпечатками крупных плит более раннего пола (5). Здесь встречаются разрозненные цветные смальты. Этот слой является основанием мозаичного пола, известняковые плиты которого были инкрустированы смальтой. Фрагменты плит попадались В. В. Суслову, А. Л. Монгайт⁸, М. К. Каргеру⁹. Неоднократно они попадались и нам¹⁰. Еще ниже, на отметке 140 см, обнаружена «бетонная заливка» (по В. В. Суслову) из прочного цемянного раствора (6—8 см) по каменному щебню на песчаном грунте (4). Гладкая поверхность имеет следы износа: утраты, трещины и выступающие крупные частицы кирпичного щебня с истертой округлой поверхностью; она напоминает истертую поверхность, современных асфальтовых дорог. Нет никакого сомнения в том, что это — поверхность, долгое время существовавшая в виде цемянного пола в центральной части собора и в трех приделах — Богословском, Рождественском и Предтеченском. В Рождественском приделе имеются два разновременных цемянных пола с подсылкой между ними. Более того, до пола из мозаичных плит, который все исследователи считали первоначальным, здесь был пол из керамических поливных плиток различной формы. В Предтеченском приделе также два цемянных пола, один над другим, причем поздняя прикладка «аркбутана» стоит на нижнем полу, верхний перекрывает основание разобранного к тому времени каменного престола. В центральной части собора оказалось четыре слоя цемянных полов. В северо-восточном помещении Софии, над тайником (в уровне хор), был раскрыт гладкий прекрасно сохранившийся пол из цемянки, на котором лежали кирпичи пола XVII века. Во многих местах собора до цемянного пола доходят фрески. Отсюда следует вывод, имеющий чрезвычайно важное значение: гладкие цемяночные («бетонные») заливки были не подготовкой под мозаичные полы, как предполагалось¹¹, а ранними полами¹², которые существовали еще *при первой* росписи собора.

У подпрестольной плиты в растворе мозаичного пола обнаружены отпечатки плиньф ступени, расположенной вокруг престола¹³. Принимая во внимание бесспорное единство раствора под престолом, в кладке ступени и под плитам (основании) мозаич-

⁷ За нулевую отметку принята поверхность современного пола центральной абсиды.

⁸ А. Л. Монгайт. Раскопки в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде. — КСИИМК, вып. XXIV. Л.—М., 1949, стр. 92—104.

⁹ М. К. Каргер. Отчет об археологических раскопках в новгородском Софийском соборе в 1955 году. Научный архив НСНРИМ, Р-274.

¹⁰ В центральной абсиде, диаконнике, Рождественском приделе, а отпечатки плит с находкой разрозненных смальт — у западной стены основного объема и в северной части Корсунской паперти.

¹¹ В. В. Суслов. Новгородский Софийский собор. — «Труды X археологического съезда в Риге», т. III, стр. 71; его же. Краткое изложение исследований Софийского собора в Новгороде. — «Зодчий», 1894, вып. XI, стр. 2; М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве. — «Труды Всесоюзной академии художеств», Л.—М., 1947, стр. 32; А. Л. Монгайт. Отчет об археологических раскопках в Софийском соборе в Новгороде в 1946—1948 гг. Архив СНРПМ, Р-25, стр. 32—33.

¹² Аналогичные полы обнаружены в некоторых памятниках новгородского зодчества XII века.

¹³ Е. Голубинский, ссылаясь на Симеона Солунского, отмечает, что в Греции престолы ставились на возвышение — «стумбу», и «к ним был выход в одну, две и три ступени...» «так было и у нас в период домонгольского» («История русской церкви», т. I, М., 1904, стр. 176). Возможно, остаток подобного «подножия» обнаружил Б. А. Рыбаков в Благовещенской церкви Чернигова («Древности Чернигова». — МИА СССР, № 1. М.—Л., 1949, стр. 87). Однако в Новгородской Софии возвышение было не плоским, а имело углубление — «ковчег», в котором стояли столбы престола. О ступенях «вокруг престола» у Софии Константинопольской свидетельствует Кюдин: «Вокруг престола Юстиниан сделал златые ступени, на которые выход священники для ценования священной трапезы» (Вениамин. Новая скрижаль, или объяснение о церкви, о литургии и о всех службах церковных. СПб. 1908, стр. 22).

ного пола, можно заключить, что все они одновременны, но не первоначальны, так как возникли с более поздним мозаичным полом.

Сохранившаяся часть престола вначале была иной: каменные стержни не имели кирпичной обкладки с росписью. Престол представлял собой плиту на пяти каменных столбах, для которых основанием служила опорная плита — подпестольный камень. Соединения вертикальных и горизонтальных элементов делались в «шип» с зачеканкой щелей свинцом¹⁴. Вокруг престола была устроена ступень с заглублением в центральной части (ковчег).

Софийский престол на столбах имеет очень немного вещественных аналогий. Это, прежде всего, остатки престола (целый «подпестольный камень» малинового цвета) из развалин церкви на Владимирской улице в Киеве (середина XI века)¹⁵, а также «небольшие фрагменты от шиферных досок престола», обнаруженные Н. В. Холостенко в Успенском соборе в Чернигове¹⁶ (вторая половина XI века). Однако в средневековой литературе имеются сведения, дающие основание предполагать широкое распространение престола столбчатого типа¹⁷. Ближайшую аналогию можно видеть в престоле великой Успенской церкви Киево-Печерского монастыря по известному «Сказанию о святой трапезе»: «видеша у алтарня ограда дску камену положену и столпы на устроение трапезе»¹⁸. К сожалению, в сообщении не указан характер «дски» и количество «столпцов». Само слово «трапеза» предполагает четыре столба. Можно думать, что трапеза есть сокращение из греческого «тетра паса» — «четыре ноги». Тем не менее, четыре столба не обязательная особенность престола. Симеон Солунский отмечает: «ножек под каменными престолами было четыре и вообще по многу или по одной»¹⁹. В теологии один столп престола — каламос — «есть трость в знаменование единого высшего всех Иисуса»²⁰, а четыре столпа «означают пророков и апостолов»²¹. В нашем случае оказалось сочетание одного среднего столпа с четырьмя по углам, следовательно, и сочетание упомянутой теологической символики.

В отношении символа один и тот же престол принимает разные значения, так как в продолжение «литургии вспоминаются различные дела Христовы»²². Патриарх Герман в начале VIII века писал: «трапеза же священная заменяет место гроба, в котором положен был Христос... она же есть престол божий»²³. У Симеона Солунского «трапеза, находящаяся среди святилища, означает гроб Христов»²⁴. Таким образом термин «трапеза», «престол» и «гроб господень» обозначали одно архитектурное понятие. Именование престола в средневековых источниках «гробом Христовым» или «господним» представляет особый интерес для определения наиболее существенной перестройки престола, связанной с именем новгородского путешест-

¹⁴ Аналогичная конструкция остатков престола и алтарной преграды обнаружена в Рождественском приделе. Они также относятся ко времени устройства мозаичного пола, о чем свидетельствуют три нижележащих разновременных пола.

¹⁵ К. Лохвицкий. О ходе открытия древностей в Киеве до 1836 г. — ЖМНП, г. XII. СПб., 1836, ноябрь, стр. 267. И. Фундуклей. Обзорение Киева в отношении к древностям. Киев, 1847, стр. 50.

¹⁶ Н. В. Холостенко. Архитектурно-археологическое исследование Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове. — «Памятники культуры», вып. 3. М., 1961, стр. 56.

¹⁷ Выдержки из описаний Павла Силенциярия (VII век) и Симеона Солунского (начало XV века) приведены у П. Лашкарева («Киворий как отличительная архитектурная принадлежность алтаря в древних церквях». Киев, 1883, стр. 6, 9), Е. Голубинского (указ. соч., стр. 166—167) и Вешамина (указ. соч., стр. 387).

¹⁸ «Сказание о святой трапезе». Киево-Печерский Патерик. Хранилище Новгородского музея. Рукопись, № 10924, без нумерации. Пользуясь случаем принести благодарность В. Г. Брюсовой за сообщение об упомянутой рукописи.

¹⁹ Е. Голубинский. Указ. соч., стр. 167 (примечание).

²⁰ Вениамин. Указ. соч., стр. 331.

²¹ Там же, стр. 32. Выдержка из Симеона Солунского.

²² Вениамин. Указ. соч., стр. 18—19.

²³ S. Gergan. Rerum eccles contemplatio. Curs. Compl., t. XCVIII, col. 387—389.

²⁴ De sacro templo, гл. 136.

венника и писателя Добрыни Ядрейковича (архиепископа Антония) после возвращения из Константинополя в 1211 году. Сообщение летописи: «Тогда же бяше пришел Добрыня Ядрейковиц из Царя града и привез с собой гроб господен... и приде поставлен архиепископ Антоний» — получило различные толкования относительно загадочного подарка — «гроба господня». Можно было предположить, что была привезена каменная трапеца. Высказывалось мнение, что была привезена мера гроба господня в виде ленты «длиной 2 арш. 7 и 3/8 верш.» (175 см. — Г. III.) с концами, запечатанными сургучом. Лента хранилась в Софийской ризнице²⁵. Размеры верхней плиты престола (трапеца) после облицовки кирпичом (как принято, без свеса, заподлицо с противоположными гранями) составляли 175—176 см — в направлении север — юг и 98—99 см — в направлении запад — восток. Совпадение размера трапецы с мерой «гроба господня» дает основание предположить перестройку престола Добрыней Ядрейковичем. Можно было бы допустить здесь случайное совпадение, так как размер 175 см, так называемая «мерная сажень», был одной из самых распространенных мер в древней Руси, а 98,6 см — половина не менее распространенной «сажени без чети»²⁶. Однако подтверждением нашей гипотезы является кирпич облицовки столбцов. Время его применения в Новгороде невозможно спутать ни с каким иным. По фактуре, тесту, размерам и т. д. он идентичен кирпичам церкви Параскевы Пятницы 1207 года и другим, относящимся к рубежу XII—XIII веков. Итак, в 1211 году Добрыней Ядрейковичем была заменена верхняя плита (трапеца), облицовки кирпичом и расписаны столбцы.

ДРЕВНИЙ КИВОРИЙ

Древний киворий в интерьере древнерусского храма — находка исключительно редкая. Киворий на четырех столбах найден лишь при раскопках белокаменного собора 1197 года в Галиче²⁷, а подложные из плинфы и обломки белокаменных деталей кивория открыты в Благовещенской церкви 1186 года в Чернигове²⁸. Поэтому особый интерес представляют следы третьего кивория в виде четырех круглых отверстий в полу от деревянных столбов — колония (см. стр. 84). Здесь обнаружены следы двух contemporaneous сооружений, отмеченных в летописях: под 1156 годом — «кивот ствоя» (архиепископ Нифонт)²⁹ и под 1341 годом — «кивот досе» (архиепископ Василий)³⁰.

Отверстия (14), глубиной 80—85 см при диаметре 18—19 см, оказались пробиты в растворе древнейшего пола-заливки и в растворе основания мозаичного пола одновременно (налицо совпадение плоскостей проломов и следы на их гранях). Следовательно, первый киворий был сделан позднее мозаичного пола. При установке столбов между гранями прорубленных отверстий и столбцами был залит цемяночный раствор, на котором отпечатались следы тески дерева.

Вероятно, деревянные столбы кивория над полом были богато «измечтаны хитрецами», подобно чудесной новгородской находке³¹, быть может, обиты позолоченным

²⁵ П. Саввантов. Путешествие Новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце XII столетия. СПб., 1872. Новгород, 1886, стр. 134.

²⁶ Б. А. Рыбаков. Русские системы меры длины X—XV вв. — «Советская этнография», 1949, № 1; его же. Архитектурная математика древнерусских зодчих. — «Советская археология», 1957, № 1. В отмеченных работах лента Добрыни Ядрейковича с мерой «гроба господня» не приводится.

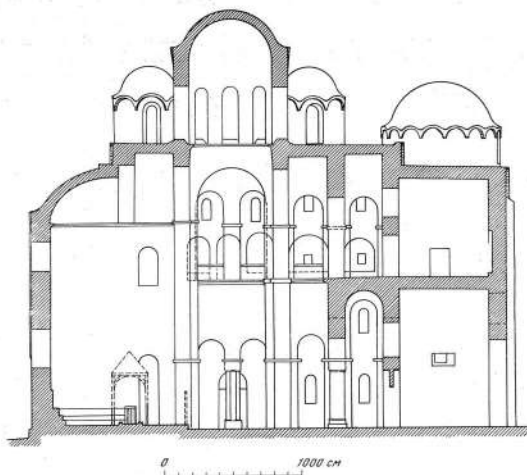
²⁷ Я. Пастернак. Старый Галич. Краків — Львів, 1944.

²⁸ Б. А. Рыбаков. Древности Чернигова. — МИА СССР, № 1. М. — Л., 1949, стр. 87.

²⁹ Новгородская 1-я летопись. М. — Л., 1950, стр. 29.

³⁰ Там же, стр. 353.

³¹ А. В. Арциховский. Колонна из новгородских раскопок. — «Вестник Московского университета», 1954, № 4.



Софийский собор в Новгороде. Центральный продольный разрез с реконструкцией кивория, престола, синтрона и алтарной преграды (XII век)

серебром или медью, как в Боголюбове. В позднее время киворий ремонтировался, возможно, были заменены столбы. Белый раствор с песком, характерный для XIV века (1341 год), везде дополнял ранний цемяночный, и контуры их почти совпадали. Лишь в юго-восточном отверстии произошло смещение столбов на 4 см. Очевидно, киворий XIV века повторял основные формы XII века (стр. 89).

Установление тождества понятий «киворий», «кивот» и «сень», исчерпывающий разбор форм и освещение архитектурных проблем кивория имеется у П. Лашкарева³², Е. Голубинского³³, Б. Рыбакова³⁴ и Н. Воронина³⁵.

ЗАПРЕСТОЛЬНЫЙ КРЕСТ

Посредине между восточными столбами кивория обнаружено отверстие, глубиной 50 см, пронизывающее толщину двух древнейших полов — цемяночного и мозаичного. Здесь должен был стоять за престольный крест. По Симеону Солунскому, «к востоку за престолом ставится четвероконечный божественный крест Спасителя, на котором он... был пригвожден»³⁶. В одном отверстии оказались следы двух крестов, стоявших здесь последовательно в разное время. Их стержни имели прямоугольное

³² П. Лашкарев. Указ. соч.

³³ Е. Голубинский. Указ. соч., т. I. М., 1904, стр. 110, 111, 160—172.

³⁴ Б. А. Рыбаков. Древности Чернигова. — МИА СССР, № 1. М.—Л., 1949.

³⁵ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. I. М., 1961, стр. 253—258.

³⁶ Вениамин. Указ. соч., стр. 23—24.

сечение: раннего креста — 11×15 см, позднего — 9×13 см. Первый крест оставил след в растворе основания мозаичного пола, а второй (меньшего сечения) — в цементном растворе, которым при установке креста была залита щель между его стержнем и краями отверстия от предыдущего креста. Удалось установить, что ранний запрестольный крест уже стоял при устройстве мозаичного пола и был заменен еще в домонгольский период. К сожалению, не удалось выяснить соотношение первого креста с древнейшим полом-заливкой³⁷.

В связи с конструктивным устройством кивория и креста (защемление в полу) следует обратить внимание на изображение «Евхаристии» во фреске XI века церкви Софии в Охриде³⁸. Интересны детали нижних частей. Мощные ступенчатые базы — башмаки столбов кивория стоят на стилобате или ступени, обрамляющей престол. Столбы явно не заведены в кладку ступени, а опираются на нее широкими башмаками. Подобное устройство, вероятно, имело широкое распространение, так как наряду с изображением в Охриде, на фреске «Евхаристии» в Мистре³⁹, в церкви Климента в Риме⁴⁰ и других оно встречается и на древнерусских иконах и миниатюрах⁴¹. Можно допустить, что такая конструкция более раннего кивория могла быть и в Софии.

Весьма возможно также, что первоначально (до сооружения кивория на столпах) трапеза с киворием составляли одно целое и последний опирался на верхнюю доску престола аналогично изображению «Евхаристии» на фреске в Бертубани⁴², в миниатюрах кодекса Бесед монаха Иакова⁴³. Подобное устройство кивория, часто применяемое в Греции и, по-видимому, в древней Руси, в литературе уже отмечалось⁴⁴. Отмечалась также возможность устройства «неба». Однако вряд ли можно согласиться с тем, что в крупных кафедральных храмах, таких, как Новгородская София, вместо кивория могло быть устроено «небо», т. е. ткань на веревках или жердях, перекинутых со стены на стену над престолом⁴⁵.

СЕДАЛИЩЕ

Седалище, или сопрестолie⁴⁶, было раскрыто В. В. Сусловым одновременно с престолом⁴⁷. В опубликованных отчетах отмечено лишь перенесение мозаичных плит на новое седалище. Для детального изучения были снова раскопаны северный и южный участки, смежные с раскопом престола.

В обоих частях седалище имеет трехступенчатое сечение⁴⁸. На северном участке оно было раскрыто на протяжении 1,5 м (стр. 91), на южном — 1,6 м (стр. 92). Западные части, разобранные В. В. Сусловым⁴⁹, дали возможность подробно обследовать конструкцию. Сопрестолie, размещенное вдоль стены абсиды, представляет собой систему четвертного (ползучего) свода с тремя ступенями, частично врезанными в его кладку снаружи. Вся конструкция сложена на цементном растворе из

³⁷ Для этого пришлось бы уничтожить оставленные для экспозиции следы второго креста.

³⁸ Andre G. G. a. b. g. Byzantine painting. Historical and critical study. Genève, 1956.

³⁹ И. Грабарь. История русского искусства, т. II. М., [1910—1915], стр. 253.

⁴⁰ По Н. В. Покровскому. Церковная археология. Пг., 1916, рис. 101.

⁴¹ Например, И. Грабарь. Указ. соч., стр. 213, 253; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 164, рис. 59.

⁴² Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, табл. 161.

⁴³ Н. В. Покровский. Указ. соч., стр. 100.

⁴⁴ Е. Голубинский. Указ. соч., стр. 170.

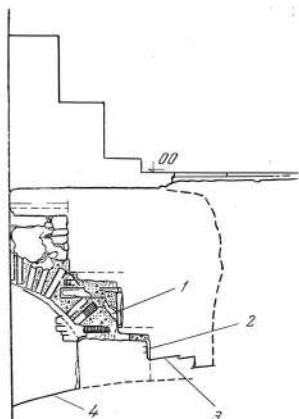
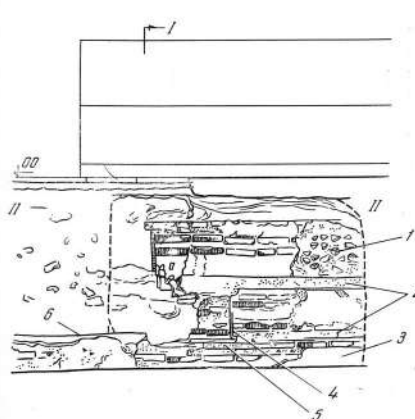
⁴⁵ Там же, стр. 171.

⁴⁶ Там же, стр. 176—181.

⁴⁷ Было зачерчено и сфотографировано, однако на photographиях из-за светового ореола почти ничего невозможно разобрать (помешал поток света из окон абсиды), а обмер на общих чертежах столь же схематичен, как и обмер престола.

⁴⁸ Послужило оригиналом для нового устроенного В. В. Сусловым в конце XIX века.

⁴⁹ Фото В. В. Суслова. Ленинградская реставрационная мастерская, № П-3699.

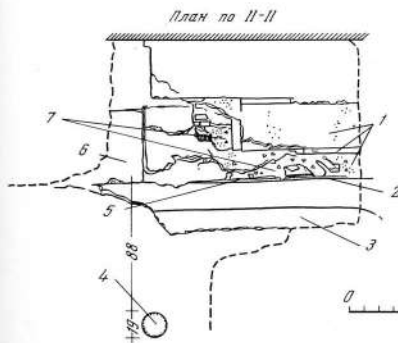


Софийский собор в Новгороде. Северо-западная часть сиделища центральной абсиды (обмер)

Наверху слева: 1 — углубления в растворе, сделанные мастерком (для крепления мозаики); 2 — следы плит сиделища; 3 — затертая обмазка светлым раствором (фреска!); 4 — обмазка светлым цементным раствором; 5 — светлая цементная; 6 — плита 1-го уступа

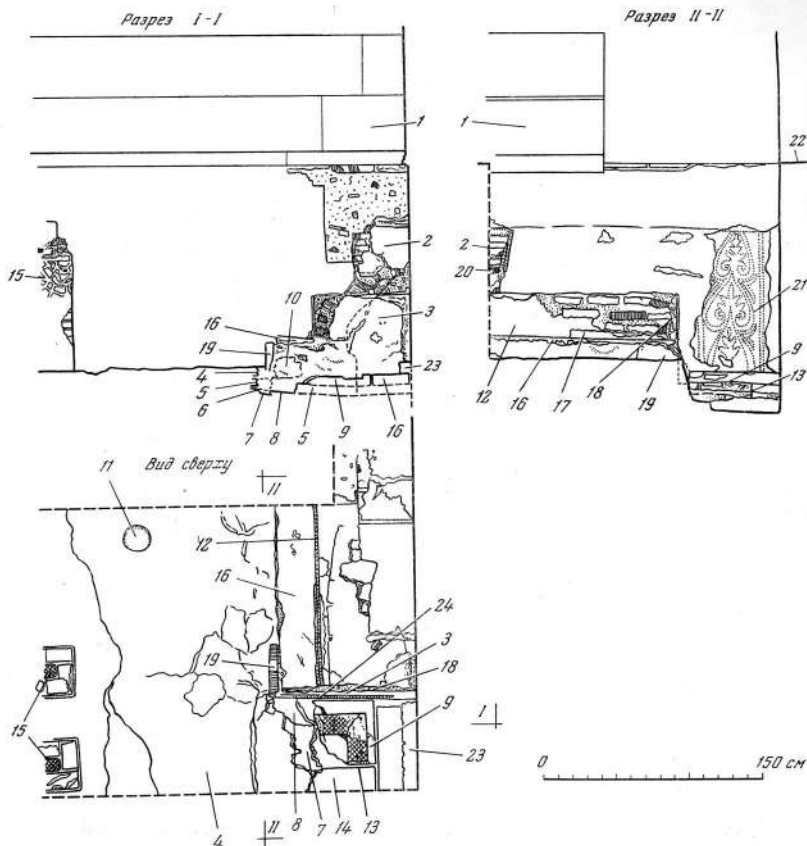
Разрез I—I: 1 — обмазка светлым цементным раствором; 2 — фреска (!); 3 — резная плита мозаичного пола; 4 — цементный пол (калькан);

План II—II: 1 — темная цементная; 2 — обмазка светлым раствором; 3 — плита с раствором от мозаики; 4 — отпечаток северо-восточного столба кивория; 5 — обмазка светлым раствором (уходит ниже плиты пола); 6 — плита 1-го уступа; 7 — светлая цементная



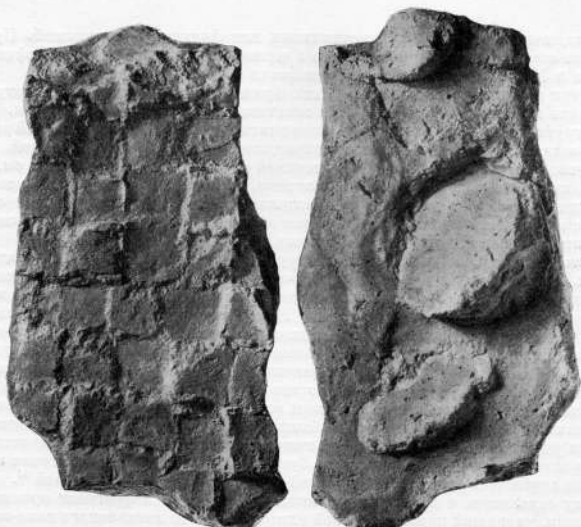
плинф двух типов: $5 \times 23 \times 37$ см и $5 \times 23 \times 22$ см. Иногда толщина плинф доходит до 7 см и более. Форма и фактура отличаются небрежной формовкой. Плинфы характерны для новгородских построек первой четверти XII века и совершенно тождественны плинфам Рождественского собора Антониева монастыря 1117 года ($5 \times 8 \times 21$ — 23×35 — 36 см). Заметим здесь, что плинфы древнейших частей Софии 3,5— 4×26 — 27×40 — 44 см аккуратно отформованы и прекрасно обожжены.

Плиты, встречающиеся в кладке ступеней сиделища, часто врезаны в свод. На вертикальной стенке верхней ступени сохранился толстый (3 см) намет цементного раствора с многочисленными углублениями, сделанными мастерком (остроугольной



Софийский собор в Новгороде. Юго-западная часть сидалища центральной абсиды (обмер)

1 — сидалище; 2 — обмазка известковым раствором без песка; 3 — цементный раствор с опечатами плитки; 4 — белый известковый раствор с опечатами плитки; 5 — цементный раствор с опечатами плит мозаичного пола; 6 — слой гашеного извести с песком; 7 — 1-й пол (цементный); 8 — 2-й пол (цементный) — ремонт; 9 — мозаичная плитка на цементном растворе; 10 — известковый светлый раствор с очень мелким кирпичом; 11 — отверстие от столба кивора; 12 — фресковый грунт; 13 — шов в растворе, на котором были уложены мозаичные плитки; 14 — опечатами плитки; 15 — столбы престола; 16 — горизонтальная плитка; 17 — опечатами плитки на цементном растворе, закрывающей штукатурный грунт; 18, 20 — срубленная поверхность; 19 — вертикальная плитка; 21 — фреска 1108 год (?); 22 — уровень современного пола; 23 — аллигатор; 24 — фресковый грунт ниже мозаичного пола



Софийский собор в Новгороде. Фрагмент мозаичного
грунта из раскопок центральной абсиды

Слева: лицевая поверхность с отпечатками смальт. Справа: оборотная поверхность того же
фрагмента. Выступы — отпечатки поверхности первого (нижнего) слоя трехслойного грунта

лопаткой) в еще сыром растворе. Слой являлся нижним компонентом трехслойного грунта мозаики⁵⁰. При раскопках в строительном мусоре были найдены два фрагмента мозаичного грунта с отпечатками смальт. На одном сохранились мелкие смальты черного и желтого цветов (сторона до 1 см, толщина 0,6 — 0,7 см), составившие криволинейный рисунок. Второй фрагмент имеет отпечатки прямолинейного набора из более крупных квадратных смальт со стороной 2 см (стр. 93). Оба фрагмента двухслойны. Верхний слой толщиной 1,3 — 1,5 см из розоватого раствора с пылевидным помолом кирпича. Нижний — 1,5 — 2 см из светлого раствора с более крупным кирпичным помолом. На внутренней поверхности видны выступы — отпечатки выемок отсутствующего (третьего) слоя грунта. Эти грунты не только по конструкции, но и по характеру растворов близки известным мозаичным грунтам Михайловского (Дмитриевского) собора. Различие в общей толщине грунта: здесь до 6 см, там 8—10 см⁵¹.

Атрибуция найденных фрагментов затруднительна. Ясно лишь, что они не из плит. Следовательно, в Новгородской Софии была применена не только орнаментальная мозаика в плитах, как предполагалось ранее, но и набранная на грунте,

⁵⁰ Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей X—XII вв. — «Ежегодник Института истории искусств за 1954». М., 1955, стр. 277. Приведена техника мозаик Михайловского Златоверхого монастыря и углубления в грунте мозаик Дафин.

⁵¹ Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 277

возможно, в виде крупных орнаментальных или фигурных композиций. Примеры подобного сочетания мозаичной техники в одном памятнике известны в Софии Киевской⁵² и в Михайловском соборе Переяславля Южного⁵³.

На двух нижних ступенях обнаружены фрагменты гладко затертого штукатурного грунта из светлого раствора с едва заметными следами красочного слоя. Штукатурный грунт нижней ступени уходит ниже плиты мозаичного пола, лежащей рядом⁵⁴.

Юго-западная часть седилица сохранилась лучше северо-западной. Здесь В. В. Сусловым разобрана лишь часть верхней ступени. Торце стесан до 5 см, по-видимому, при облицовке мозаичными плитами. Стесанную поверхность покрывает цементный раствор, на котором отпечаталась обратная грубо тесанная сторона не существующей ныне плиты. Здесь, как и в северной части, ниже плит мозаичного пола полностью сохранился торец седилица с фресковым грунтом.

На стене абсиды, за седилицем, обнаружено несколько граффити — надписи и рисунки. Определенный интерес представляет расположенный отдельно знак 4 довольно крупного размера над горизонтальной чертой, уверенно написанный привычной рукой по сырому раствору затирки. Находка может служить одним из свидетельств, подтверждающих, что строителями Софии были русские мастера, так как палеографически это начертание буквы «А» может датироваться серединой XI века⁵⁵. Возможно, это буква-цифра, обозначающая «1», как отсчет по вертикали первой сажени при возведении стен (отсутствие над ней титла для обозначения цифрового достоинства не является достаточным основанием для опровержения высказанной гипотезы). Буквы-цифры должны были служить одним из рабочих методов отсчета или разметки высотных размеров при строительстве. Привычные к этому мастера-строители могли дать обозначение буквой и без титла. Подобный знак на нижнем венце сруба обнаружен Новгородской археологической экспедицией⁵⁶.

Между седилицем и проходом в диаконик сохранился фрагмент орнаментальной росписи, уходящий ниже мозаичной плиты пола⁵⁷ до цементного пола-залвки. Здесь оказались два слоя, значительно деформированных из-за осадки стен. Верхний является ремонтом и постепенно выклинивается к северу от стены. Аналогичные деформации и чинки мозаичного пола известны и в Киевской Софии⁵⁸.

Седилице имеет следы древних перестроек. На фотографиях 1896 года, сделанных при раскопке центральной абсиды, можно видеть результаты изучения седилица В. В. Сусловым, им не опубликованные⁵⁹. Выявлен фрагмент более раннего горнего места с оштукатуренными (расписанными?) поверхностями (стр. 95). С севера виден раскрытый участок двухступчатого седилица меньшей высоты, чем примыкающие с двух сторон более поздние боковые части трехступчатого седилица.

⁵² М. К. Каргер. Древний Киев, т. II. Л., 1961, стр. 202.

⁵³ М. К. Каргер. Памятники древнерусского зодчества в Переяславле Хмельницком. — Сб. «Зодчество Украины». Киев, 1954, стр. 280.

⁵⁴ Длина фрагмента прослежена на протяжении 195 см, ширина 33 см. К ступени примыкает гладкая фризная часть плиты, шириной 19 см, ограниченная пазом, где в древности была инкрустирована смальта. В восточной части плиты паз плавно отворачивал от седилица к югу.

⁵⁵ Б. А. Рыбаков. Русские датированные надписи XI—XIV веков. — «Археология СССР», САНЕ-44, М., 1964 (граффити на Софийском соборе в Киеве, табл. XVII, рис. 1, 2; тумутараканский камень 1068 г., табл. XIII, хронологический график для буквы «А»).

⁵⁶ А. В. Арциховский, М. Н. Тихомиров. Новгородские грамоты на бересте из раскопок 1951 г. М., 1953, стр. 46.

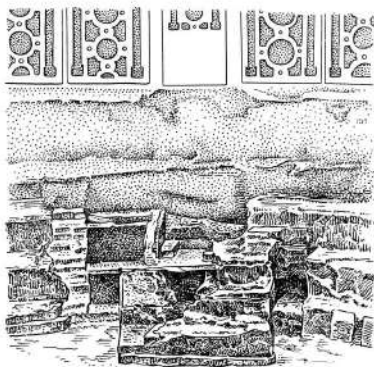
⁵⁷ Сохранились отпечатки смальты на растворе в пазах плиты. Между мозаичной плитой и стеной абсиды лежит гладкая плита без мозаики (стр. 97), на ней «плитусы» из кусков плит на растворе. Мозаичный рисунок плиты составлял часть большой, к сожалению, неизвестной орнаментальной композиции.

⁵⁸ Д. В. Милеев. Древние полы в Киевском соборе св. Софии. — «Сборник археологических статей, подписанный гр. А. А. Бобринскому». СПб., 1911, стр. 215; М. К. Каргер. Древний Киев, т. II, стр. 196.

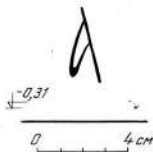
⁵⁹ Ленинградская реставрационная мастерская, № П-3679, П-3698, П-3703.

Раннее горнее место представляло собой трон на двух ступенях. Как и в седалище, перестройка заключалась в повышении подножия трона на одну ступень вследствие поднятия уровня пола при укладке мозаичных плит.

На одной из фотографий ⁶⁰ видны собранные в штабеля малые мозаичные плиты облицовки седалища, а на ступенях седалища — вертикальные плинфы, тычками выступающие из кладки. Они разграничивали смежные мозаичные плиты при их установке на место. Следовательно, перестройка седалища и облицовка его мозаикой производились одновременно. Расположение седалища на чинке пола после осадки стен, рисунки на участке стены за седалищем и, наконец, один из главных аргументов — строительный материал — дают основание отнести возведение седалища к сравнительно позднему времени — началу XII века. Отсутствие живописи на стене за седалищем и сохранившийся на нижних частях последнего фресковый грунт 1108 года ограничивает верхнюю дату 1108 годом. Перестройка седалища с облицовкой мозаикой сделана одновременно с мозаичным полом в 1151 году ⁶¹. Примечательно применение пустотелой конструкции седалища из четвертного свода. Прежде всего такая конструкция весьма экономична, но главный смысл в скользящей опоре, примкнутой к стене абсиды. При значительной разнице в осадке стен и седалища последнее никогда не отойдет от стены, как могло бы произойти при сплошной кладке ⁶², а будет постоянно к ней прижиматься.



Софийский собор в Новгороде. Горнее место. В северной части (слева) разобраны ступени 1151 года. Видны открытые остатки более раннего горнего места (рис. автора с фото 1896 года)



Софийский собор в Новгороде. Граффити на стене абсиды

АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА

На незаконченном плане В. В. Сулова в месте алтарной преграды показан уступ солеи ⁶³. Следы самой преграды не видны.

А. Л. Монгайт в 1948 году проводил раскопки в северо-восточной четверти подкупольного квадрата (раскоп № 8) ⁶⁴. Восточный борт раскопа примыкал к совре-

⁶⁰ Ленинградская реставрационная мастерская, № П-3699.

⁶¹ Обоснование датировок фрагмента фресковой росписи и мозаичного пола см. ниже.

⁶² На некоторых памятниках при сплошной кладке седалища в указанных местах встречаются щели.

⁶³ На продольном разрезе это место не отмечено.

⁶⁴ А. Л. Монгайт. Отчет об археологических раскопках в Софийском соборе в Новгороде в 1946—1948 годах. — Архив ИСНРИМ, Р-25, стр. 34—36.

менной алтарной преграде и «стыковался» с раскопом В. В. Суслова. На глубине 1,28 м встречена верхняя цементная заливка. Под ней еще три слоя — один на другом. Толщина каждого 4—5 см. «Все четыре слоя розовой цементки общей толщиной 21 см» исследователь трактует как древнюю подготовку под пол. Здесь в 1,40 м западнее современной алтарной преграды и в 0,60 м от северного борта из слоя цементки выступает цементное основание восьмигранного деревянного столба. Сам столб не сохранился, но следы дерева отпечатались на внутреннем восьмигранном канале, с диагональю 0,165 м. А. Л. Монгайт посчитал это «основанием столба древней алтарной преграды перед алтарем по краю солен»⁶⁵.

Расположение древней алтарной преграды Киевской Софии по линии предалтарных столбов⁶⁶ заставило нас заложить раскоп в юго-западной части северного предалтарного столба (стр. 97). Под плитами современного пола оказался однородный строительный мусор — засыпка раскопа В. В. Суслова. На глубине 1,35 см от современного пола алтаря встречена кладка из плитняка и обломков древних плитин на белом растворе с песком и небольшим количеством толченого кирпича. В створе с западной гранью древнейшей южной лопатки столба⁶⁷ расположена более поздняя ступень солен. У столба на протяжении 70 см кладка оказалась частично разрушенной, и здесь удалось получить ценнейший материал.

Высота названной кладки 18 см. Ниже расположена кладка из древнейших плитин $4 \times 43 \times 26$ см, вероятно вторичного использования, с большим количеством цементного раствора. Высота этой кладки 20 см. Под ней находится слой из битых керамических плиток прямоугольной формы с одноцветной поливой белых, зеленых и черно-коричневых тонов (высота слоя 5—7 см). Еще ниже, в древнейшем цементном растворе, обнаружен прекрасно сохранившийся отпечаток ранее лежавшего здесь деревянного бруса (нижняя, восточная и, частично, западная грани). Восточная грань сохранилась на высоту 14 см, т. е. до уровня цементного пола-заливки алтарной части солен. В западной отпечатался лишь «облик» бруса. На протяжении 35 см к югу от столба след бруса оказался разрушен. Сохранившаяся часть уходит на юг в глубь кладки. В кладку столба брус не был заведен. Судя по отпечаткам, брус имел ширину 30 см, высота осталась не зафиксированной. С запада к брусу примыкает три слоя цементного раствора с заглаженной поверхностью. Под ними лежит слой цементной заливки, заходивший под брус преграды (ниже исследование не проводилось из соображений музеефикации участка). На южной поверхности лопатки столба виден след примыкания вертикальной стойки, западная грань которой находилась в 30 см от западного края лопатки. Западная грань нижней обвязки находилась в 22 см от того же края. Следовательно, сечение стойки было меньше сечения горизонтального бруса.

Перед нами бесспорные следы первоначальной алтарной преграды из дерева. В растворе сохранились четкие отпечатки волокон и затесок. Если в Киевской Софии алтарная преграда была каменной и располагалась в створе с западной гранью боковых лопаток предалтарных столбов, то в Новгородской она оказалась деревянной, сдвинутой на 30 см к востоку.

Если принять высоту преграды до 2,4 м⁶⁸, то по ширине триумфальной арки могло быть не менее пяти пролетов. Характер архитектуры можно представить по материалам в работе В. Н. Лазарева, посвященной проблеме ранних алтарных преград⁶⁹. Так, уникальная находка отпечатка нижней части стойки предалтарной пре-

⁶⁵ А. Л. Монгайт. Указ. соч.

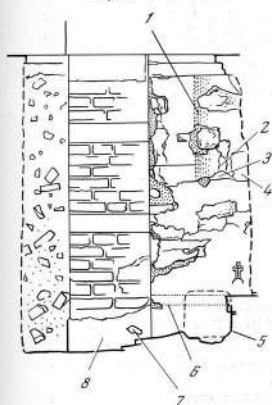
⁶⁶ М. К. Каргер. Древний Киев, т. II, стр. 198, рис. 67, 1, 2.

⁶⁷ Общественная западная лопатка относится к концу XIX века.

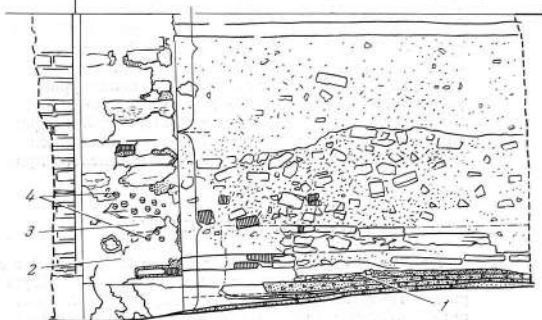
⁶⁸ Высота алтарной преграды осталась пока не выясненной. Предположение о высоте высказано В. Н. Лазаревым.

⁶⁹ V. Lasareff. Trois fragments d'épistyles lèintes et le templon Byzantin. AΘHNAI, 1964.

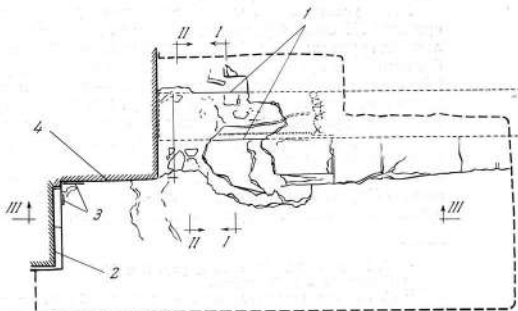
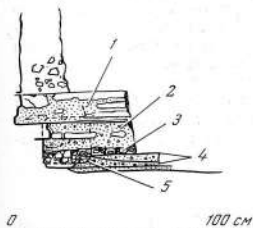
Разрез I-I



Разрез III-III



Разрез II-II



Софийский собор в Новгороде. Следы алтарной преграды (обмер)

Разрез I-I: 1 — след стойки алтарной преграды; 2 — нижний слой (раствор кладки заходит на верхнюю обмазку нижней кладки); 3 — фанка в верхней обмазке; 4 — белая известковая обмазка (чинила); 5 — отпечаток деревянного бруса; 6 — графья; 7 — фреска (разметка пола); 8 — покраска на затирке.

Разрез II-II: 1 — белый известковый раствор; 2 — кладка из плит $44,5 \times 2,50 \times 4,0$ на цементке; 3 — поливные керамические плитки-завалы (белые, зеленые, черные, коричневые); 4 — слой цементного раствора (на поверхности следы истирания); 5 — отпечаток деревянного бруса.

Разрез III-III: 1 — поливные плитки; 2 — верхняя обмазка нижней кладки; 3 — верхняя обмазка верхней кладки; 4 — насечки Северо-восточный столб: 1 — отпечаток деревянного бруса алтарной преграды; 2 — кладка XIX века; 3 — фреска; 4 — древняя кладка.

грады средины XI века придела Иоанна Предтечи Новгородской Софии очень напоминает декор нижней части стойки предaltarной преграды Влахернской церкви (XI—XII века), а конструкция — преграду церкви в Дафии (XI—XII века) по реконструкции Орландоса ⁷⁰.

Восьмигранный столб, след которого был обнаружен А. Л. Монгайтом, едва ли можно отнести к конструкции altarной преграды. Вероятнее всего, он может быть связан с конструкцией древнего амвона.

На глубине 154 см от современного пола в уровне кладки из плинф, вероятно для разметки, процарапаны две горизонтальные линии (графы). Здесь должно было находиться основание более поздней altarной преграды времени мозаичного пола из плит с гнездами для крепления вертикальных элементов, т. е. конструкция, аналогичная обнаруженной преграде Рождественского придела того же времени ⁷¹.

МОЗАИЧНЫЕ ПОЛЫ

Данные натурных исследований во взаимосвязи с сообщениями литературных источников дают возможность представить подробную картину строительных периодов центральной абсиды. В датировании altarного устройства особое значение приобретает стратиграфия полов, датировка фресок и мозаик. До сих пор существует путаница в этом вопросе ⁷².

Нами установлено, что обнаруженная древняя цементная «заливка» — это пол средины XI века. Фресковая живопись нижних частей собора сделана на двух различных грунтах: белом (кремоватом) чрезвычайно плотной мелкозернистой структуры без заметных органических добавок ⁷³ и на белом, рыхлой структуры, с мякиной ⁷⁴. Оба грунта односторонние, толщиной 0,5 — 1 см (плотный) и 1—1,5 см (рыхлый), доходят до древнего пола-заливки (стр. 99). Однако граффити, насечки и утраты поверхности древней обмазки кладки под фресковым грунтом не дают возможности отнести эту живопись ко времени, близкому строительству, т. е. легендарной росписи купола средины XI века. Поэтому мы вправе отнести ее к стенописи 1108 года, самой ранней, отмеченной Новгородской 1-й летописью: «а на весну почаша псати святую Софию стяжанием святого владыки» ⁷⁵. Мозаичные полы из плит, инкрустированных смальтой, закрывают нижние участки живописи иногда до 40 см (ноги фи-

⁷⁰ V. Lasareff. Указ. соч., рис. 8 и 11.

⁷¹ Готовится к публикации.

⁷² В. В. Суслов считал древнейшим мозаичный пол, а цементную «бетонную» заливку — подготовкой под полы (указ. соч.). Того же мнения придерживались М. К. Каргер («К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве». — «Труды Всесоюзной академии художеств», Л. — М., 1947, стр. 32, 33) и А. Л. Монгайт («Отчет об археологических раскопках в Софийском соборе в Новгороде в 1946—1948 гг.», стр. 34).

⁷³ Зарегистрирован нами в центральной абсиде, в проходе из центральной абсиды в диаконик, у северо-восточного предaltarного столба, у западного входа в центральный куб, в Рождественском приделе.

⁷⁴ Зарегистрирован в Рождественском приделе рядом с росписью по плотному грунту (нижняя часть фигуры на северной поверхности южного предaltarного выступа), встречена роспись по рыхлому грунту с мякиной (орнаменты абсиды, южного аркосяния, южной притолоки западного портала). Стык обоих грунтов обнаружен на северо-восточном углу южного предaltarного выступа триумфальной арки (см. стр. 99); плотный грунт, выклиниваясь, заходит внахлест на аккуратно подрезанную в сыром состоянии вертикальную кромку рыхлого грунта. Внизу оба грунта достигают единого уровня (древнейшего пола — заливки). Сообщение В. В. Суслова о том, что фрески везде «доходят лишь до глубины второго («изразчатого». — Г. III.) пола» — явное недоразумение («Краткое изложение исследований», стр. 2). Все это говорит об их синхронности, но принадлежность различным мастерам или артелям, работавшим одновременно.

⁷⁵ Новгородская 1-я летопись под 1108 годом. М. — Л., 1950, стр. 19.



Софийский собор в Новгороде. Рождественский придел. Южный выступ триумфальной арки с фрагментом нижней части фигуры древнейшей росписи, начинающейся от цементажного пола-заливки. Слева видны разновременные наслонения полов

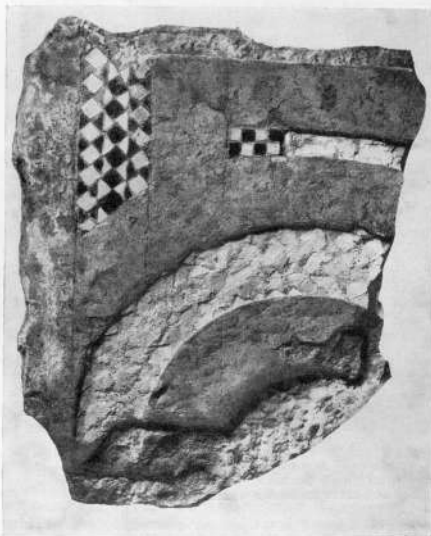
тур), перекрывают до двух промежуточных полов, в том числе из поливных керамических плиток⁷⁶, и выравнивают располагавшиеся террасами древние полы⁷⁷ под один уровень. В Новгородской 4-й летописи и Сокращенном Новгородском летописце отмечено устройство полов в 1151 году: «поби Нифонт святу Софею свинцом и намости внутри известию и около маза всю»⁷⁸. В приведенном контексте слово «известию», несомненно, относится к части фразы «около смаза всю», т. е. штукатурке внешних поверхностей стен собора, а не к слову «намости». Об этом довольно ясно говорится в Новгородской 1-й летописи под 1151 годом: «архиепископ Нифонт поби святу Софию свинцом всю прямь, известию маза всю около»⁷⁹. Допустим далее, что летопись, специально отмечая устройство пола, имеет в виду не мозаичный, а верхний простой плитный пол алтарной части, — тогда окажется странным, что не связанный с росписью 1108 года парадный мозаичный пол (*«тр. 100, вклейка»*), потребовавший значительных материальных затрат и творческих усилий (вероятно, единственный мозаичный пол в Новгороде), не вызвал в летописях никакого отклика. Допустив устройство мозаичного пола между 1108 и 1151 годами, придется согласиться с его устройством ближе к 1151 году, так как после росписи 1108 года до мозаичного пола, например, в Рождественском приделе были еще два

⁷⁶ Раскоп в Рождественском приделе и в проходе из центральной абсиды в диаконикон оставлены открытыми для экспозиции.

⁷⁷ Полы, располагавшиеся на разных уровнях (террасами) в смежных компартаментах, зарегистрированы во всей восточной части собора. Самая высокая отметка — уровень пола центральной абсиды — повышается уступами на север и юг в каждом компарimente на 15 см.

⁷⁸ Новгородская 4-я летопись. — ПСРЛ, т. IV, вып. 1. Пг., 1915, стр. 156.

⁷⁹ Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов, стр. 29.



Софийский собор в Новгороде. Рождественский придел.
Фрагмент плиты мозаичного пола

промежуточных. Следовательно, сообщение 1151 года имеет в виду мозаичные полы.

В известном летописном панегирике Нифонту с перечнем его дел под 1156 годом говорится: «инни же мнози глаголаху яко полуици (в Академическом списке 1-й Новгородской летописи «грабив»). — Г. III.) святую Софию пошля Царюграду; и много глаголаху на нь себе на грех. О сем бы розумети комуждо нас: который епископ тако краси святую Софию, притвори испьса, кивот створи и всю извну украси»⁸⁰.

На первый взгляд, непонятно отсутствие конкретно-го упоминания о такой крупной и дорогостоящей работе, как устройство мозаичных полов при перечислении добрых дел по украшению Софии. По-видимому, спустя непродолжительное время, из-за плохого качества раствора, на котором была посажена смальта, и условий эксплуатации, последняя во многих местах оказалась утраченной⁸¹. Утраты начали за-

полнять известковым раствором. Стало ясно, что огромные средства затрачены впустую («полуици»?). Это могло повлиять на форму записи летописца, опустившего в панегирике конкретное указание об устройстве полов, хотя украшение мозаикой, несомненно, входит в емкое выражение: «и всю извну украси».

Известен целый ряд аналогий мозаичным плитам Новгородской Софии (стр. 101): шифрные фрагменты полов Киевской Софии⁸², развалин храма на Владимирской улице в Киеве⁸³, собора Михайловского (Дмитриевского) монастыря⁸⁴, Успенского собора Киево-Печерской лавры⁸⁵, Михайловского собора Вудубицкого монас-

⁸⁰ Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов, стр. 29.

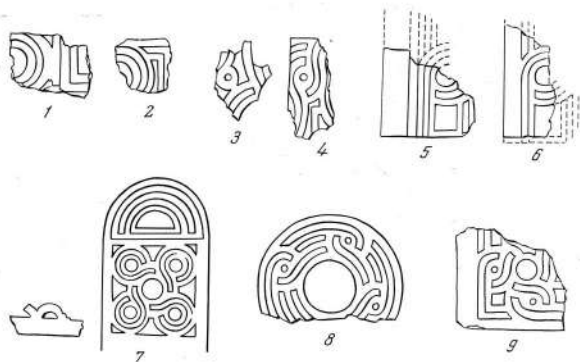
⁸¹ Другие цементажные растворы, находившиеся в совершенно аналогичных условиях, по своей прочности не идут ни в какое сравнение со слабым раствором в пазах мозаичных плит. В найденных плитах оставшаяся смальта выпадает от малейшего прикосновения.

⁸² М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве. — «Труды Всесоюзной академии художеств», Л. — М., 1947, стр. 27, рис. 20; его же. Древний Киев, т. II, стр. 202, рис. 70.

⁸³ Там же, стр. 27.

⁸⁴ П. Лашкарев. Указ. соч., стр. 18.

⁸⁵ Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. М., 1897, стр. 50—51; М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера..., рис. 21.



Сравнительная таблица мозаичных плит из построк древней Руси

1 — Успенский собор Киево-Печерского монастыря; 2, 4, 6, 9 — София Новгородская; 3 — Спасский собор в Чернигове; 5 — Борисоглебский собор в Чернигове; 7 — София Киевская; 8 — Переяславский храм

тыря⁸⁶, Спасского собора в Чернигове⁸⁷, древней церкви в Переяславле Южном⁸⁸, Борисоглебского собора в Чернигове⁸⁹, Кирилловской церкви в Киеве⁹⁰. Причисление Успенского собора Чернигова к числу храмов с полами из резного шифера с мозаичной инкрустацией — ошибочно⁹¹. Тема мозаичных полов нашла широкое отражение в интересной работе М. К. Каргера «К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве», где мозаичные полы автор относит к X—XI векам⁹². Пока, не отвергая это положение в целом, отметим, что, по крайней мере в некоторых из перечисленных выше памятников, мозаики в плитах появились в XII веке.

Полы Новгородской Софии, как было доказано выше, относятся к середине XII века.

Полы черниговского Борисоглебского собора, возведенного в XII веке⁹³, едва ли можно отнести к XI веку. Во всяком случае Н. В. Холостенко, описывая остатки двухкамерного терема XI века под Борисоглебским собором, упоминает лишь полы

⁸⁶ Там же, стр. 29.

⁸⁷ М. А. Макаренко. Чернігівський Спас. Археологічні дослідження 1923 року, Київ, 1929, стр. 36—56; М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера..., стр. 30—31, рис. 22.

⁸⁸ П. Лашкарев. Указ. соч., стр. 226; М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера..., стр. 32.

⁸⁹ М. А. Остапенко. Дослідження Борисоглебського собору в Чернігові, Архітектурні пам'ятники. Київ, 1950, стр. 69, 71, рис. 75—79.

⁹⁰ Н. В. Холостенко. Новые данные о Кирилловской церкви в Киеве. — «Памятники культуры», вып. 2. М., 1960, стр. 9.

⁹¹ Г. К. Вагнер. Декоративное искусство в архитектуре Руси X—XIII веков. М., 1964, стр. 10. Н. В. Холостенко пишет лишь о поливных керамических плитках пола, фрагментах шиферных «досок» престола (Н. В. Холостенко. Архитектурно-археологическое исследование Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове. — «Памятники культуры», вып. 3. М.—Л., стр. 54, 56).

⁹² М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера..., стр. 33.

⁹³ М. А. Остапенко. Указ. соч., стр. 64.

из керамических плиток⁹⁴. Мозаичные полы Кирилловской церкви в Киеве, выстроенной после 1146 года, не могли быть сделаны ранее.

Полы из цементной «заливки» в Новгородской Софии и в других древних памятниках новгородской архитектуры⁹⁵ заставляют с осторожностью отнестись к подобным «заливкам» в постройках других городов. В частности, настораживает описание конструкции полов черниговского Спаса, где «под мозаичными плитами» лежала «забутовка из раствора извести до 0,03 м, поверхность которой была «гладко отшлифована» (курсив наш. — Г. Ш.), ниже, под утрамбованной подсыпкой толщиной 0,10 м, лежал еще один слой раствора (с цементкой)⁹⁶. Неясно, для чего нужно было гладко шлифовать поверхность раствора, поверх которого сразу же предполагали уложить плиты. Если согласиться с реконструкцией технологии сооружения полов черниговского Спаса, предложенной М. К. Каргером⁹⁷, по которой, под плиты «для их закрепления» подливали небольшое количество раствора, то вместо «гладко шлифованной» поверхности оказались бы характерные отпечатки грубо околотов нижней поверхности плит. А этого не обнаружено. Следовательно, мозаичные плиты никакого отношения не имели к гладко отшлифованной поверхности раствора, который, по-видимому, как в Новгороде, являлся полом. В черниговском Борисоглебском соборе (XII века) найдены «куски шиферной орнаментики пола такого же типа, как пол в черниговском Спасском соборе»⁹⁸, а пол в диаконнике Новгородской Софии (1151 года) оказался буквально того же рисунка. Из сказанного видно, что имеются веские основания отнестись мозаичный пол черниговского Спаса к XII веку.

Развалины церкви в Переяславле Южном М. К. Каргер справедливо относит ко второй половине XII века⁹⁹, хотя найденный там фрагмент круглой мозаичной плиты¹⁰⁰ датируется XI веком, полагая, что она относится к какой-то более древней постройке¹⁰¹. По характеру рисунка плита также очень близка полам Новгородской Софии, и ее с полным основанием можно отнести к развалинам постройки XII века, где она была найдена.

Нет еще единого мнения по датировке мозаичных полов Киевской Софии. Независимо от того, как будет решен этот вопрос, имеются все основания считать, что мозаичные полы из плит, инкрустированных смальтой, получили широкое распространение на Руси лишь в XII столетии, в том числе в постройках XI века.

Помимо изложенных выше соображений (натурные данные и сравнительный анализ орнаментов), об этом недвусмысленно говорит древний источник — повесть «О создании церкви святой Богородицы» Киево-Печерского патерика — произведение 20-х годов XIII века¹⁰². Как известно, патерик написан на основании более ранних легенд и письменных сведений. В частности, житие Антония, возникшее в конце 80-х — начале 90-х годов XI века¹⁰³ (после освящения каменной Успенской церкви в 1089 году), явилось основой для повести¹⁰⁴.

⁹⁴ Н. В. Холостенко. Черниговские каменные княжеские терема XI века. — «Архитектурное наследство», вып. 15. М., 1963, стр. 6.

⁹⁵ В церкви Благовещения на Мячине 1179 года; церкви Воскресения на Мячине 1195—1196 годов (исследования Л. Е. Краспоречьева); в храмах XII века Старой Ладоги (исследования А. А. Драге).

⁹⁶ М. Макаренко. Указ. соч., стр. 46. М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера..., стр. 30—31.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ М. А. Остапенко. Указ. соч., стр. 69.

⁹⁹ М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера..., стр. 32, пр. 1.

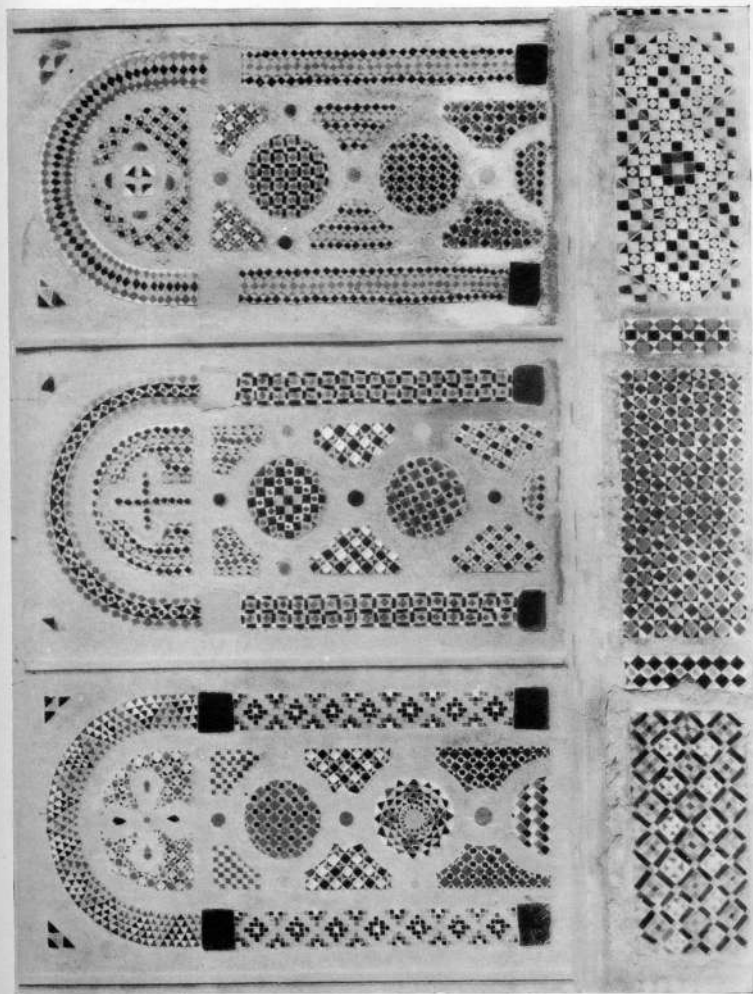
¹⁰⁰ Н. Лашкарев. Указ. соч., стр. 226—227.

¹⁰¹ М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера, стр. 32.

¹⁰² Д. Абрамович. Киево-Печерский патерик. Киев, 1931.

¹⁰³ А. А. Шахматов. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908, стр. 266, 276.

¹⁰⁴ Там же стр. 269.



Софийский собор в Новгороде. Мозаика северной части центральной обсыды. Средняя и правая мозаичные плиты древние (до 1151 года). Левая изготовлена в конце XIX века И. Фроловым (подпись внизу у горнего моста в числе девяти новых плит). Внизу андран мозаика верхней ступени современного сидалища.

Особый интерес представляет сказание «О святой трапезе и о священни тоя великия церкви божия», где прямо сказано: «Не бысть же дски камены на положение трапезе». Много искали мастера, который бы сделал плиту каменную для престола, «и не обрете мастер ни един», положили деревянную доску. Но митрополит Иоанн не хотел иметь деревянный престол в такой большой церкви. Однажды у алтарной преграды была обнаружена каменная плита и столпы для престола. «И всюдю пыташе по воде и по суку откуда привезена». В сказании «О пришествии писцев церковных ко игумену Никону от Царяграда» интересно сообщение о «мусии» (мозаике, смальте), привезенной для продажи в Киев византийскими иконописцами и переданной ими в дар монастырю, «ею же святыи алтарь строиша».

В источнике важна для нас не столько реальность сюжета — придуман он или имел место в действительности, — сколько реалистическое изображение событий. Автор-грекофил, пытавшийся тенденциозно исказить историю создания Печерского монастыря¹⁰⁵, несомненно, писал в расчете на современников, хорошо знавших ремесла Киева последних десятилетий XI века. Описанные факты должны были опираться на реальные условия и особенности экономической жизни, хорошо известные его читателям. В противном случае повесть не вызвала бы доверия. Если предполагать, что поды Великой Успенской церкви, составленные из мозаичных шиферных плит, относятся к ее первоначальному периоду или в это время делались полы для современной постройки, находящейся по соседству церкви Михаила Выдубицкого монастыря, то для изготовления шиферной трапезы мастер мог быть найден без всякого труда и «Сказание о трапезе» не появилось бы на свет. Поскольку отсутствие в Киеве мастеров-каменотесов является центральным стержнем повести, автор должен был со всей серьезностью отнестись к бытовым деталям описываемого события.

Из сказанного следует, что в Киеве в XI веке мозаичные шиферные плиты в сколько-нибудь значительном объеме не изготовлялись, тогда как широкое распространение мозаичных плитных полов во второй четверти XII века, бесспорно, свидетельствует об их местном производстве, организованном, по-видимому, в первой четверти XII столетия.

Новгородская Софийская мозаика, единственная в Новгороде, близка по характеру мозаикам южно-русских памятников (см. стр. 101) и, в частности, полам Успенской церкви. Это дает основание предполагать, что из Киева в Новгород Нифонтом была приглашена артель каменотесов и мозаичистов, перед тем, возможно, работавших в храме Печерского монастыря, воспитанником которого был Нифонт и куда приезжал впоследствии¹⁰⁶.

СТЕННАЯ МОЗАИКА

Почти все, кто писал о новгородских мозаичных плитах, датировали их серединой XI столетия либо воздерживались от датировки, относя их к «древнейшим временам» собора¹⁰⁷. Б. А. Рыбаков считал возможным отнести их к деятельности архиепи-

¹⁰⁵ А. А. Шахматов. Указ. соч., стр. 269, 270; М. К. Каргер. Древний Киев, т. II, стр. 341—345.

¹⁰⁶ Новгородская 1-я летопись под 1149 годом, стр. 28. П. И. Тихомиров. Кафедра Новгородских святителей, т. I. Новгород, 1891, стр. 50—51, 58; Б. А. Рыбаков относит новгородскую мозаику к концу XII века — времени архиепископа Мартирия, считая ее близкой мозаике Благовещенской церкви в Чернигове (МИА СССР, № 1 М. — Л., 1949, стр. 84). Однако ни по размерам смальт, значительно более мелких в Новгороде, ни по конструктивной основе — новгородские мозаики, главным образом, инкрустированы в плитах, а благовещенские в слое цемента — они не имеют ничего общего.

¹⁰⁷ П. Кеппен. Список русским памятникам. М., 1822, № 7 и 12; И. Забелин. Историческое обозрение Нифонты и ценинного дела в России. М., 1853, стр. 48—50; ЗОРСА, т. I, 1851, стр. 69; архим. Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрест-

скопа Мартирия, датируя XII веком¹⁰⁸. Существует мнение, что из древних мозаик сохранилась лишь одна плита на северо-восточном столбе. Остальные «переложены на новые плиты со значительным добавлением новой смальты»¹⁰⁹. В действительности, как показало наше обследование, из двадцати одной плиты, расположенной над ступенями сорестосия, двенадцать являются подлинными. Отсчитывая с севера на юг, это следующие номера плит: 1, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17.

В разное время опубликованы обломки мозаичных плит из различных памятников архитектуры, в том числе несколько найденных фрагментов Новгородской Софии, а прекрасно сохранившиеся в облицовке древние мозаичные плиты до сих пор ждут достойного издания. Издание их в цвете представляется одной из ближайших задач.

Нами собрано большое количество фрагментов мозаичного пола. Фрагменты мозаик пола и сидалища имеются и в Новгородском музее. Изучение всех этих мозаик дало возможность установить основные цвета смальт, примененных в полах и облицовке стен.

В мозаике стены применены смальты шести основных цветов: красный (темный), желтый двух видов (типа кадмия и лимонный), зеленый двух видов (типа окиси хрома и кадмия зеленого темного), синий (типа парижской синей), черный (теплого тона), белый (желтоватого тона).

В мозаиках пола применялись смальты четырех цветов: те же, что и в мозаике стен, за исключением синих и черных¹¹⁰.

Разнообразна форма смальт: квадрат, прямоугольник, треугольник, шестиугольник, лепесток, круг. Почти все формы варьируются в размерах и цвете. Необычайное разнообразие орнаментики наборов (свыше 40 типов), фантазия и выдумка в укладке смальт создают впечатление богатой цветовой гаммы, хотя в действительности цветовой состав смальт чрезвычайно сдержан (6 цветов в стенах и 4 в полах).

При сопоставлении мозаик становится совершенно ясно, что по единству материалов, близости орнаментов плит и, особенно, орнаментов укладки смальт, мозаики сидалища, стены над ним и пола относятся к единому замыслу, осуществленному около 1151 года.

ИНТЕРЬЕР

В течение пятидесяти лет после окончания строительства интерьер имел неприглядный для нас простой и суровый облик. Отсутствовал сплошной ковер росписей и мозаики полов. Конструкции были открыты, благодаря чему выявлялась тектоника сооружения, соответствовавшая технике кладки. Чем же вызвана величайшая простота интерьера: первоначальным ли замыслом зодчего, или незавершенностью работ? Нами обнаружено совершенно неожиданное различие в обработке поверхностей

стностях, т. I. М., 1860, отд. I; «Труды XV археологического съезда», Киев, 1860, отд. I, табл. X, рис. 2; А. И. Семенов. Новгородский Софийский собор — исторический памятник XI века. Новгород, 1958, стр. 36; его же. Софийский собор — древнейший исторический памятник Новгорода. Новгород, 1962, стр. 17; М. К. Каргер. К вопросу об убранстве интерьера..., стр. 32; его же. Новгород Великий. М. — Л., 1961, стр. 116.

¹⁰⁸ В. А. Рыбаков. Древности Чернигова. — МИА СССР, № 1. М. — Л., 1949, стр. 84.

¹⁰⁹ А. И. Семенов. Указ. соч., там же.

¹¹⁰ Макарий отмечал только три цвета смальт: «желтого, зеленого и кофейного цветов» (Макарий. Указ. соч., т. I, стр. 43). Более подробно об этом пишет В. В. Стасов: «Кроме желтых, зеленых и кофейных, есть еще и белые и белые смешанные с другими цветами, и фиолетовые и аморантовые» (В. В. Стасов. Разбор сочинения архим. Макария. — Собр. соч., 1847—1886 гг., т. II. СПб., 1894, стр. 92).



Софийский собор в Новгороде. Декоративная обработка арки

нижних и верхних участков стен интерьера. До сих пор считалось, что камни, из которых сложены стены собора, были открыты, выявлены и подчеркнуты косоугольной офальцовкой гладко шлифованного раствора. Однако это оказалось особенностью только верхних частей пятинефного ядра собора (и наружных стен галерей на всю высоту). Нижние участки (до уровня хор?) имели сплошную затирку, непосредственно по которой была нанесена роспись в технике «allsecco», в виде отдельных композиций типа «Константина и Елены» (небольшие остатки встречены в отдельных местах).

Декоративная полосатая кладка с утопленным рядом многочисленных арок (стр. 105), парусов, куполов и граненых столбов и кирпичные орнаментальные кресты в верхних частях собора вносили известный ритмический строй в пространство интерьера: от зрительно монолитных участков нижних частей со сплошной затиркой к открытой живописной кладке верхних участков стен и далее к пестрой декоративной полосатости самых верхних частей храма — подпружных арок, парусов и куполов. Все это способствовало выявлению вертикальной динамики пространства.

Одним из самых существенных подтверждений декоративного замысла является уникальная для Новгородской Софии проба декоративной обработки интерьера. На восточной притолоке проема между центральной абсидой и диакоником по сырому раствору сплошной затирки крученой бечевой были нанесены (вдавлены) линии, напоминающие отделку кладки «opus mixtum» (стр. 106), — прием, характерный для южнорусских построек XI века. Вся притолока расчерчена на квадраты двумя



Софийский собор в Новгороде. Внутренняя поверхность кладки восточной притолоки прохода из центральной абсиды в диаконник. Видна разделка стены (проба), сделанная в процессе строительства. Расчерчивание стены на квадраты напоминает южнорусскую систему «opus mixtum» XI века

параллельными линиями, между которыми сохранена полоса шлифованной поверхности затирки. В то же время поверхность квадров, соскобленная мастерком, напоминает грубую теску камня. Подобная обработка оказалась лишь на одной притолоке и в других частях собора не обнаружена. Видимо, она являлась пробой или обсуждением вопроса отделки в начале строительства. Предложение осталось не принятым, возможно потому, что в отличие от южнорусской системы кладки стен, где прочерченные горизонтальные и вертикальные полосы обрамляют и подчеркивают выступающие ряды кирпичей, этот метод расчерчивания на квадраты, оторванный от присущей ему системы, был бы ложным¹¹¹.

Таким образом, можно подвести некоторые итоги.

1. Престол центральной абсиды устроен архиепископом Нифонтом в 1151 году, одновременно с мозаичным полом и мозаичной облицовкой низа абсиды. Был собран из двух плит и пяти столбцов, вытесанных из цельных блоков известняка. Верхняя плита опиралась на столбцы, заземленные в гнезда подпрестольной плиты. Ступень с заглублением центральной части окружала все пять столбцов.

Наиболее крупная перестройка престола произведена Добрыней Ядрейковичем (архиепископом Антонием) в 1211 году после приезда из Константинополя. Заменена верхняя плита (трапеца), каменные столбцы облицованы кирпичом с последующей фресковой росписью.

До облицовки столбцов ступень перестраивалась одновременно с укладкой нового пола из простых плит поверх мозаичного. Позднее, до конца XIII века, углубление ковчега было засыпано, а общая поверхность ступени затерта цемяночным раствором.

2. Первый киворий, оставивший следы четырех столбов в виде отверстий в полу, появился между 1151 и 1156 годами. Второй киворий перестроен из первого или выстроен заново по образцу предыдущего в 1341 году. Оба кивория были деревянными.

Монументальному киворию 1156 года мог предшествовать облегченный, опиравшийся на верхнюю доску (трапецу), либо на периметральную ступень престола.

3. Древнее многоступенчатое сидалище и горнее место имеют два строительных периода: двухступенчатое сидалище с фресковой росписью сооружено до 1108 года, трехступенчатое с облицовкой мозаикой относится к 1151 году.

¹¹¹ В самое последнее время в материалах исследований В. В. Суслова мы обнаружили подобную обработку стен над арбутанами первого этажа галерей. На абсиде жертвенника снаружи найдена обработка кладки, аналогичная южнорусской системе.

4. Алтарная преграда XI века была деревянной, вероятно резной. Представляла собой ряд вертикальных стоек, опиравшихся на нижний горизонтальный брус. Вверху стойки соединялись горизонтальным брусом — темплом, на котором, по-видимому, находился один ряд икон деисусного чина¹¹². Между стойками в нижней части находился деревянный барьер. По ширине триумфальной арки могло быть размещено пять пролетов.

5. Первоначальный пол в центральной абсиде сделан из цемяночного раствора с гладко шлифованной поверхностью. Второй пол мозаичный из серых известняковых плит, инкрустированных смальтой, относится к 1151 году. Третий пол из розовато-серых известняковых плит исполнен до 1244 года.

6. Считается установленным, что мозаики, инкрустированные в плитах, на Руси характерны для XI века. Мнение это следует пересмотреть: русские мозаики в плитах появились, по-видимому, в начале XII века, а широкое распространение получили в середине столетия.

Мозаики Новгородской Софии являются работой приглашенных Нифонтом в 1151 году южнорусских мастеров. Ими, по-видимому, сделан и престол.

7. Из двадцати одной мозаичной плиты в облицовке центральной абсиды Новгородской Софии подлинными являются двенадцать, а не одна, как предполагалось.

8. Монументальная простота декоративной системы интерьера с отдельными композиционными вставками стенописи была задумана зодчим.

¹¹² Последующие судьбы алтарной преграды Софии Новгородской еще не исследованы. См. статью В. В. Филатова в настоящем издании.

К ИСТОРИИ СТЕНОПИСИ СОФИЙСКОГО СОБОРА НОВГОРОДА

ФРЕСКИ МАРТИРЬЕВСКОЙ ПАПЕРТИ

В. Г. БРЮСОВА

К числу немногих фрагментов, сохранившихся от древней стенописи Софийского собора, принадлежат росписи, открытые в Мартирьевской паперти в раскопах засыпки между уровнями древнего и позднейшего пола¹. Из открытых фресок наиболее значительной является композиция «Денсуса» на северном простенке паперти. Фреска была подробно описана Ю. Н. Дмитриевым и датирована им 1144 годом на основании летописного сообщения под этим годом: «В то же лето испяша честно притворы вся в святей Софии Новогороде, архиепископ Нифонт»². Согласно этой дате, фреска принадлежала третьему этапу росписи Софийского собора домонгольского периода. Напомним, что наиболее ранняя по времени фреска Константина и Елены на пилона Мартирьевской паперти восходит ко времени построения собора: 1050—1052 годам. Второй период росписи Софийского собора относится к 1108 году, когда, как сообщают летописи, «почиаша писать свяую Софию»³. С этой датой до последнего времени связывали роспись центральной главы Софийского собора.

Датировка трех основных этапов истории стенописи Софии казалась бесспорной и не вызывала сомнений до тех пор, пока в распоряжение исследователей не поступили новые материалы, полученные при натурном изучении памятника. В 1962—1963 годах в Софийском соборе, в связи с устройством отопления, были произведены на многих участках раскопы и архитектурно-археологические исследования⁴. Автору

¹ Работы по раскрытию этих участков были начаты А. Л. Монгайтом и Ю. Н. Дмитриевым в 1946—1948 годы и продолжены в 1955 году М. К. Каргером. См. А. Л. Монгайт. Раскопки в Мартирьевской паперти Софийского собора г. Новгорода. — КСИИМК, вып. XXIV. М. — Л., 1949, стр. 92—104; Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. — Сб. «Практика реставрационных работ». М., 1950, стр. 135—164; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. — «История русского искусства», т. II. М., 1954, 72—82, и др. См. также рукопись: М. К. Каргер. Отчет об археологических раскопках в новгородском Софийском соборе в 1955 г. — Архив Института археологии АН СССР.

² «Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов». М. — Л., 1950, стр. 27.

³ «Новгородская 1-я летопись...», стр. 19.

⁴ Работы производились по заданию новгородской СНРПМ по проекту ЦНРМ Госстроя РСФСР. Общее руководство производилось комиссией Министерства культуры РСФСР в составе А. Л. Монгайта, П. Н. Максимова и В. Н. Иванова. Архитектурные и археологические наблюдения и исследования проводились сотрудниками СНРПМ Л. М. Шуляк и Т. В. Гладенко, под руководством

настоящего сообщения представлялась редкая возможность обследовать фрагменты фресок на месте, установить, на какой кладке лежит фресковая штукатурка, изучить структуру грунта и технику наложения красочного слоя, получить образцы с точными паспортными данными об их местонахождении. Как известно, исследование фресок в техническом отношении становится почти недоступным после того, как произведено бортовое укрепление фресковой штукатурки, а тем более, если фрески вновь погребались при засыпке раскопов.

По нашему предположению, в Новгородском музее была подобрана коллекция образцов фресковой росписи Софийского собора по типам однородных грунтов с указанием места их нахождения в памятнике⁵. Эта коллекция является основанием для научной классификации образцов древней стенописи Софии. Всего в коллекции представлено около 20 различных видов грунта, отражающих разные этапы проведения работ по росписи или поправке стенописи по случаю каких-либо перестроек на протяжении XI—XIX веков. При этом оказалось, что вместо известных нам трех видов росписи домонгольского периода, имеется 6—7 образцов грунта с фресковой росписью XI—XIII веков.

Таким образом, принятые в литературе даты росписи Софийского собора не определяют всех выявленных качественно различных образцов стенописи. Вырисовывается значительно более сложная картина истории создания стенописи Софийского собора. Это заставляет заново пересмотреть сложившуюся точку зрения на основные этапы росписи Софии.

В данной работе рассматривается вопрос о дате появления фресок Мартирьевской паперти, а именно тех фресок, которые были открыты в раскопе и сохранились *in situ*, на стене. За пределами статьи остается изучение тех фрагментов фресок, которые были найдены в строительном мусоре засыпки между полами, а также фрагментов, которые были открыты В. В. Сусловым на стенах и сводах Мартирьевской паперти⁶ и были зафиксированы им в схематических зарисовках⁷, а впоследствии снова оказались скрытыми под сафоновскими записями. Это ограничение вызвано необходимостью основываться в изучении стенописи на наиболее бесспорном материале.

Стенопись Мартирьевской паперти, сохранившаяся на высоте около 1,5—2 м, расположена на нижней части стен между древним уровнем пола и позднейшим уровнем пола XIX века. Это в основном декоративная роспись с остатками нижних частей утраченных композиций первого яруса. Исключение составляет фреска с изображением «Денуеаса» на северной стене паперти, в простенках между пилонами (стр. 110), где из семи поясных фигур, первоначально составлявших композицию «Денуеаса», сохранилось, хотя и с утратами, пять полуфигур: Христа, Богоматери

зав. сектором проектно-исследовательских работ Г. М. Штендера. Реставрация фресок выполнялась бригадой художников-реставраторов ЦНГМ под общим руководством зав. сектором живописи В. Г. Брюсовой.

Считаем необходимым отметить, что мы имели возможность также ознакомиться с неопубликованными отчетами о работах М. К. Каргера; кроме того, нам была предоставлена возможность со стороны руководства НГМ и НСНРМ проводить всестороннее изучение как самого памятника, так и имеющихся отчетных материалов об архитектурно-археологических работах в Софии, за что выражаем глубокую благодарность.

⁵ Работа выполнена комиссией в составе: Г. М. Штендер, В. Г. Брюсова, Л. М. Шуляк и научный сотрудник Новгородского музея Ю. И. Никитина. Образцы фресок с указанием шифра и точного местонахождения переданы в музей, с приложением описи («Перечень образцов фресковых росписей Софийского собора»).

⁶ В. В. Суслов. Краткое исследование новгородского Софийского собора. — «Зодчий», вып. XXIII, 1894, стр. 85, 91 и сл.

⁷ Архив Академии художеств (Ленинград), ф. В. В. Суслова, инв. № А-14639, А-14649.



«Деисус». Левая сторона композиции. Фреска на северной стене Мартирьевской паперти Софии Новгородской

и Предтечи, архангела Михаила и апостола Петра (стр. 111—114). Фигуры архангела Гавриила и апостола Павла утрачены полностью; головы сохранились у четырех левых фигур.

Кроме того, сохранились незначительные остатки других многофигурных композиций, но сюжеты их не всегда удается определить. Справа от восточного пилона северной стены (слева от входа в главное помещение собора) уцелел фрагмент изображения, напоминающего коленопреклоненную фигуру. Слева от «Деисуса», на западном простенке северной стены, в правой части — фрагмент фигуры, стоящей перед купелью или колодцем; слева — одежды стоящих фигур.

На западной стене паперти в центральной части сохранился фрагмент стенописи с изображением нижней части фигуры, сидящей на троне, справа виден конец меча. Иконографическое решение этой фрески более всего напоминает композицию «Дмитрий Солунский на престоле»⁸.

Нижний пояс стенописи представлен декоративной росписью, имитирующей облицовку стены мраморными плитами зеленого и желто-розового цвета, с орнаментом в виде косых волнистых линий. Однотипность декоративной росписи по всему периметру стен раскопа говорит о одновременности ее исполнения. Об этом же свидетельствует однородность штукатурного грунта и применяемых на всех участках стенописи красочных пигментов (стр. 115).

Техника выполнения стенописи характеризуется следующими особенностями. Штукатурный грунт, несущий живопись, имеет толщину слоя 1—1,2 см и только в отдельных местах, при сглаживании неровностей кладки, достигает 4—6 см. Фресковая штукатурка представляет собою однородную массу белого цвета с легким бледно-желтым оттенком. В незначительном количестве встречаются вкрапления кирпича и черные песчинки, кое-где видны волокна растительного наполнителя в виде тонких кисточек льна. Поверхность штукатурного слоя хорошо затерта, но не полированная,



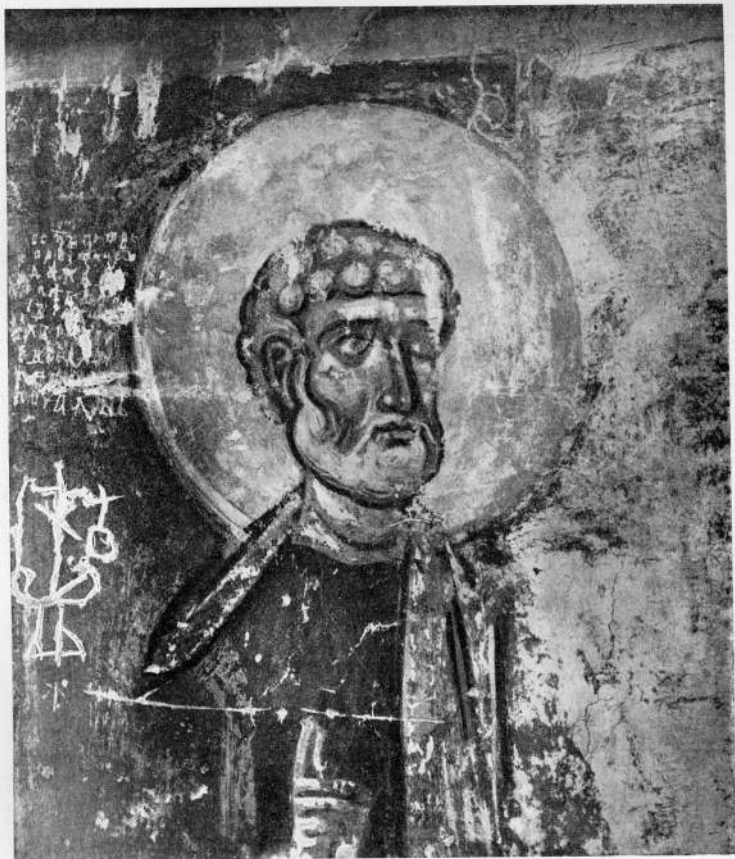
Христос. Деталь фрески Мартирьевской паперти Софии Новгородской



Богоматерь. Деталь фрески Мартирьевской паперти Софии Новгородской



Архангел Михаил. Деталь фрески Мартирьевской палаты Софии Новгородской



Апостол Петр. Деталь фрески Матирьевской паперти Софии Новгородской



Фрагмент декоративной росписи панели северной стены Мартирьевской паперти
Софии Новгородской

а матовая (в коллекции образцов фресок данный тип штукатурного грунта представлен под № 6) ⁹. Штукатурка этого типа в Софийском соборе не встречается ни на каких других участках. По техническим признакам штукатурный грунт фресок Мартирьевской паперти весьма близок кругу новгородских памятников стенописи второй половины и конца XII века — Нередицы и Аркажей.

Как можно заметить по участкам стенописи относительно хорошей сохранности, живописцы пользовались в своей палитре большим набором красок. Преобладают основные соотношения кобальтового синего цвета, служившего подготовкой под голубец, светлой охры, оливково-зеленого, пурпурно-красного цвета и киновари. Стенопись выполнена наиболее распространенной на Руси смешанной фресково-темперной техникой, в которой обычно начальный этап работы — «подготовка», с раскрытием больших цветных плоскостей — производится водяными красками по сырой штукатурке, а окончательная доработка — красками, разведенными на температурном связующем ¹⁰. Утраты во многих случаях наружных, поверхностных слоев краски дают возможность составить отчетливое представление о приемах работы живописца.

Подготовительный рисунок выполнен кистью по сырой штукатурке, так же как и прокладочные слои краски под фон и одежды, и санкирь в «личном». Прографлены только нимбы двойной обводкой по циркулю. На фонах и одеждах краска нанесена

⁹ При пробе на излом штукатурка не крошится, а ломается. Прочность штукатурки при увлажнении значительно повышается, что указывает на ее превосходные гидравлические свойства, учитывающие повышенную влажность новгородского климата. А. В. Виннер характеризует этот тип грунта следующим образом: грунты «приготавливались из хорошо промытой, долговечной выдержки известки, содержащей минимальное количество растворимых частей Са (ОН)₂ и в основном состоящей из мелкокристаллической массы углекислого кальция, тщательно перемешанного с наполнителем (пробован кирпич, мелкий кварцевый песок, волокна льняной тресты и небольшое количество дресенного угля). Они отличаются прочностью и стойкостью к внешним воздействиям («Материалы и техника монументальной декоративной живописи». М., 1953, стр. 132).

¹⁰ Возможно, и окончательная проработка живописи красками на температурном связующем также исполнена по сырой штукатурке, что делает их по высыханию особенно прочными. Этот вид техники выполнения стенописей известен по описаниям некоторых иконописных подлинников.

размашистыми мазками широкой щетинной кистью, но прорисовка голов отличается точностью и четкостью линий.

Как хорошо видно на изображениях архангела Михаила и Богоматери, живописец мягкой и острой кистью красновато-коричневой краской изящно проводит округлую линию овала, энергичным широким мазком отделяет линию лба от глазных впадин, захватывая и переносицу, определяет теневую грань узкого, слегка изогнутого носа, решительным мазком фиксирует положение рта, прочерчивает миндаловидный удлиненный разрез глаз. Наметив теневой каркас головы, художник приступает к выявлению объемной формы, прокладывая крупными плоскостями охрение в световых частях — на лбу, на скулах под глазными впадинами и подбородке, соединяет переносицу с уголком рта.

На хорошо сохранившемся изображении головы Христа видно, что художник умеет закончить работу на высоком уровне обобщения. Неудовимо и мягко сводит он сильную золотистого тона объемную лепку от света к полутону, достигая пластичности и завершенности формы. Последние очерки коричневатых описей по линии бровей, носа, рта и подбородка — и голова приобретает законченность и определенность характеристики.

Мастеру, написавшему наилучшую по сохранности голову апостола Петра, не удалось, однако, избежать излишней детализации в проработке формы, письмо отличается почти иконописной тщательностью. Завершая работу над головой Петра, художник в раздельке усов, бороды и ушей невольно вдается в орнаментализм, знакомый по памятникам русской фрески конца XII века.

Представляет интерес само образно-художественное раскрытие темы. Композиция «Денсуса» не является лишь выражением состояния молитвенного обращения к божеству. Это — символическое воплощение «второго пришествия», или «Страшного суда»¹¹. Фреска «Денсуса» новгородского Софийского собора является одной из ранних, в числе известных композиций на эту тему в русской живописи. Склонившиеся перед Христом фигуры Богоматери и архангела Михаила исполнены скорбной суровости. Безмолвные свидетели некоего трагического неизбежного свершения, они замкнуты в этом созерцании и недоступны впечатлениям суетного мира. Лишь в человечески земном облике Петра сквозит энергия и активная воля, но взор его также прикован в тревожном вопросе к тому, что владеет мыслями и чувствами всей этой группы. Образ Христа отмечен спокойствием и сосредоточенностью. Не случайно, что именно в Новгороде, одном из крупнейших центров развития философско-богословской мысли средневековой Руси, идея, заключенная в «Денсусе», получила такую трактовку.

Ю. Н. Дмитриев, давший обстоятельное описание фресок при их публикации, приходит к следующему выводу: «В живописи галереи намечается отход от стилистических принципов искусства великокняжеского времени. Это уже совсем не то торжественное, величавое и монументальное искусство, которое существовало в XI — начале XII столетия и прекрасным образцом которого являются фрески средней главы новгородского Софийского собора и четыре фигуры святителей в арках ее

¹¹ Предположение о связи композиции «Денсуса» с темой «Страшного суда» было высказано в трудах Д. Айвазова и Е. Редина («Мозаики и фрески Киево-Софийского собора». — «Вестник изобразительного искусства», т. 8, вып. 6. СПб., 1890, стр. 577), Ш. Я. Ампранавили («История грузинского искусства», М., 1950, стр. 186—187) и В. Н. Лазаревым («История русского искусства», т. 1, стр. 163). Древние источники содержат в себе непреложные доказательства такого именно толкования. Приведем некоторые встретившиеся нам отрывки из рукописей XVII века. «Бысть и ино знамение. Еже из града взытиа в воздух иже в велицей церкви образы божественные бысть по чину яко во втором пришествии. Цариа убо и владычца и Иван Предтеча со обох стран образа Спасова» (Собр. ГБЛ, Рум. 459. Сборник XVII века, л. 456). И следующее: «И сам господь утешком своим рекл. Егда сидет сын человеческий на престол славы своея... судяще оубо на десять коленама... иже со святыми придет, тако и напишем и то ся в церкви божии называют денсус» (ГПБ, Соф. 1186. Правоверие, рукоп. XVII в., л. 14). О связи композиции «Денсуса» с темой «Страшного суда» см. также примеч. 27.

алтаря... В росписи... намечается стремление к искусству более «интимному», если так можно определить его новые черты. И в данном случае стенная живопись приобретает особенности, сближающие ее со станковым произведением»¹². Это замечание в значительной доле справедливо. Однако совершенно невозможно допустить, чтобы столь решительное изменение стиля живописи могло произойти за короткий промежуток времени, если согласиться с тем, что фрески купола следует датировать 1108 годом, а фрески южной галереи — 1144 годом. Уже одно это соображение вызывает сомнение в справедливости принятой в настоящее время даты как для фресок Мартирь-еской паперти, так и центральной главы.

Заслуживающим внимания представляется мнение М. К. Каргера о фресках Мартирьеской паперти: «Фрески обнаруживают ближайшее внутреннее родство с более поздними росписями Новгорода (конца XII века)»¹³. При изучении памятников живописи необходимо принимать во внимание особенности стиля и содержание художественного образа, место стенописи в кругу современных ей памятников монументальной живописи. Несомненно, что произведение, подобное «Денсусу», гораздо ближе той эпохе, полной высоких и самобытных достижений, когда возникали памятники, подобные фрескам Нередицы, Старой Ладоги, Дмитровского собора во Владимире, т. е. кругу произведений последней четверти XII века, но не середины столетия.

В описании фресок мы отмечаем различие в исполнении фигуры апостола Петра и других фигур «Денсуса». На это уже указывал Ю. Н. Дмитриев: «Средняя часть композиции исполнена в своеобразном колорите, построенном на зеленовато-желтых, зеленых и голубых тонах. Даже одежды Иоанна Предтечи, для которых обычны желтые и коричневатые цвета, здесь зеленые и голубые, точно так же у Богоматери мафорий не коричневый, а голубой. Это красочное сочетание, ограниченное зеленовато-голубой тональностью, сдержанно и благородно, но вместе с тем совсем необычно для стенописей, где преобладают или даже господствуют теплые, желто-коричневые тона»¹⁴. Отмечая отличие средних фигур, с их узкими, удлинённого овала лицами, суровым выражением лиц и более обобщенной трактовкой формы — от фигуры Петра, написанной живописнее и с более детальной проработкой формы, Ю. Н. Дмитриев указывает, что «Петр написан другой рукой, чем остальные фигуры, но, несомненно, одновременно с ними... Голова его несколько крупнее, лицо широкое, с мясистым, слегка изогнутым носом. Отсутствует темная полоса, пересекающая переносицу, на лбу положены три небольших блика: над бровями и над переносицей. У широко открытых глаз, как и у всего лица, мягкое и вместе с тем живое выражение»¹⁵.

Эти наблюдения совершенно верны, однако, вряд ли отмеченные особенности определяются только личными, индивидуальными вкусами художников, работавших над этой фреской. Вернее предположить, что мастера, написавшие ее, следовали двум разным традициям. Прежде всего обращает на себя внимание особенность колорита. Мастер изображает Богоматерь не в пурпурно-коричневом, а в синем мафории, а Предтечу вместо желтых и коричневых — в зеленых и голубых одеядах. Цвета одежд главных персонажей христианской мифологии, очевидно, определялись иконографическим каноном. Как правило, в русской живописи Богоматерь изображалась в пурпурно-коричневом мафории. Можно назвать лишь единичные случаи отступления от этого правила. В то же время в кругу памятников византийского искусства изображение Богоматери в синем мафории является настолько распространенным, что можно говорить о существовании устойчивой традиции.

¹² Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода..., стр. 153.

¹³ М. К. Каргер. Древнерусская монументальная живопись. М. — Л., 1964. Вступительная статья, без пагинации.

¹⁴ Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 150.

¹⁵ Там же.

Сходство с византизирующими памятниками можно видеть не только в особенностях цвета одежд центральных фигур «Денсуса». Оно заметно в обрисовке силуэта узкоплечих склоненных фигур, в самом типе головы с удлинённым овалом лица, тонким длинным носом, узким лбом, в построении общей формы головы, наконец, в общем цветовом решении композиции, выдержанном в синих и голубовато-зелёных тонах. Эти черты стиля не являются характерными для искусства Новгорода. Во второй половине XII века в Новгороде вполне определяется художественное направление, характерными особенностями которого является глубокая связь с народными традициями, яркая реалистичность образов. Складывается и собственный стиль, обнаруживающий стремление к геометрической общности художественных средств, граничащей с орнаментальностью. Все эти явления далеки от рассматриваемого памятника. Лишь в изображении Петра можно отметить то тяготение к орнаментальности, которое знакомо нам по памятникам новгородских стенописей конца XII века; иконографический тип его также хорошо знаком новгородскому искусству¹⁶.

Все изложенное заставляет предполагать, что над выполнением фрески «Денсуса» работало два мастера, один из которых, видимо, следовал грекофильским традициям, тогда как второй — чисто новгородским. Это свидетельствует о наличии в Новгороде второй половины XII века различных художественных течений, одно из которых было более близко византийским традициям, а другое непосредственно выражало местные вкусы.

Возникает вопрос об уточнении датировки рассматриваемой фрески. Дата росписи Мартирьевской паперти Софийского собора была принята Дмитриевым на основании летописного свидетельства без дополнительных доказательств. Его вывод без колебаний принимался и другими авторами во всех последующих изданиях. Более того, на эту дату стали опираться и при решении вопроса об архитектурной реставрации. Так как роспись Мартирьевской паперти выполнена на закладках стен и арок, произведённых, как показали исследования М. К. Каргера, в два приема — в XI и XII веках, время последней закладки стали связывать со временем выполнения стенописей, принятым за 1144 год¹⁷. Рассмотрим прежде всего, насколько основательной является ссылка на свидетельство летописей.

Сведения о строительной деятельности Нифонта в Софии имеются в составе Новгородской 1-й летописи; как полагают, они принадлежат современнику Нифонта¹⁸. Летопись упоминает о росписи Нифонтом папертей св. Софии в двух местах. Первое сообщение стоит под 1144 годом: «Въ то же лѣто исписаша честно притворы вся в святѣй Софии Новѣгородѣ архиепископъ Нифонтъ». Второй раз автор текста упоминает об этом под 1156 годом в связи с сообщением о кончине Нифонта; по поводу папонок на этого епископа и обвинения в хищении казны он записывает: «которые епископъ тако украси святу ю Софию, притворы исписа, кивотъ створи и всю извѣну украси».

¹⁶ Ср. В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. — История русского искусства, т. II стр. 85—140.

Следует остановиться на одной существенной подробности в исполнении этой фигуры. Охра-ной гиматий Петра положен поверх живописи серовато-голубого цвета, которая сама по себе не могла служить подготовкой. Следует сразу же исключить возможность позднейшей прописки. Эта фигура написана теми же красками, что и соседние с ним, на это уже указывал Ю. Н. Дмитриев, говоря о одновременности исполнения всей росписи. Можно только предположить, что вначале изображение Петра было частично написано или начато мастером — автором других фигур, но по неизвестным причинам он не смог ее закончить, и завершение ее было поручено другому художнику, который и перестроил цветовое решение одежды Петра. Первоначальный голубовато-сероватый цвет гиматия апостола Петра, совершенно необычный для русской иконографии, вполне соответствовал всей тональности фрески в ее средней части.

¹⁷ См. Н. И. Брунов. О последних исследованиях архитектуры собора Софии в Новгороде. — «Материалы к VII сессии». М., 1946, стр. 18; М. К. Каргер. Отчет об археологических работах за 1955 г.

¹⁸ Д. С. Лихачев. Русские летописи. М. — Л., 1947, стр. 441—442; «Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов». Предисловие А. Н. Насонова, стр. 5—6 и др.

Как видно из приведенных текстов летописной записи, она отмечает лишь сведения о росписи притворов вообще, но не говорит о росписи именно южного притвора. Ввиду этого данное сообщение летописи при строгом критическом отношении не может служить полным основанием для установления даты росписи Мартыревской паперти, для чего требуются дополнительные доказательства. Допустим, однако, что мы имели бы вполне определенное указание летописи на роспись Нифонтом южной паперти, — это еще не исключает возможности того, что при последующих перестройках паперти стенопись должна была уступить место позднейшим росписям. Соображение Ю. Н. Дмитриева о том, что в такой короткий промежуток времени не могла возникнуть необходимость в новой росписи, недостаточно основательно. Из истории Софийского собора известны случаи проведения очень близких по времени крупных строительных и художественных работ в XVI и XVII столетиях. И конечно, такая необходимость возникала вполне естественно после пожара или перестроек в соборе. Об одном из таких пожаров, который был настоящим стихийным бедствием, сообщают новгородские летописи за 1194 год (пожар получил название «всесвятского»). Из описания, составленного очевидцем и включенного в летопись, видно, что пожар охватил и владичий двор, и Софийский собор, в котором сгорела палатная, т. е. башенная, маковица, находившаяся на южной стороне собора, со стороны южной паперти¹⁹. Вряд ли остался без повреждений и южный притвор.

Между тем во второй половине XII века южный вход в Софию и южная паперть приобретают главное значение. Южная сторона Софийского собора выходила на вечернюю площадь, во втором ярусе притвора висел вечерний колокол; в связи с возрастающим значением веча в политической жизни Новгорода и возвышением роли Софийского владичьего дома в южной части Софии производится ряд перестроек²⁰. Ближайшим поводом к этому мог послужить ущерб, нанесенный Софийскому собору при пожаре 1194 года. Естественно предположить, что после пожара непосредственно в течение летнего сезона 1194 года могли быть произведены работы по ремонту или перестройке южной паперти. Это предположение находит себе убедительное подтверждение в записи, которая нам встретилась в рукописной книге XVII века «Патерик Новгородский»²¹. Рукопись содержит в своем составе главу о новгород-

¹⁹ «Того же лета в Новгороде бысть пожар велик велик и зол. Владичи двор и у святей Софии маковица сгорела полатная и около и за городом много улиц и огороде да церквей 50 сгорело и деревянных двей (ГБЛ, Муз. 733, Летописец новгородский, XVIII, л. 206).

²⁰ Н. Брунов и Н. Травин. Отчет о работе по исследованию Новгородской Софии в сентябре 1945 года. — «Сообщения Института истории и теории архитектуры», вып. 7. М., 1947, стр. 67.

²¹ ГБЛ, Егор. 1274. Ввиду того, что рукопись не опубликована и как источник не принадлежала к себе внимания исследователей, прилагаем краткое описание рукописи. Книга содержит 413 листов, размер листа 29,5×19; в кожаном тисненном переплете времени позднейшей реставрации рукописи конца XVIII века; на корешке переплета тиснение славянскими буквами: «Патерик Новгородский». Рукопись написана полууставом XVII века, четырьмя почерками, на двух сортах бумаги с филигранями шута; один из них — шут с бубенцами и литерами ДСН — позволяет датировать рукопись третьей четвертью XVII века (см. А. А. Герасимов. Филигрань XVII века на бумаге рукописных и печатных документов. М., 1963, № 1215). Дата написания рукописи подтверждается записью на лл. 140б, 15: в конце перечня новгородских архиереев последним упомянуто имя митрополита Корнилия: «В лето 7183 августа в 11 день избран бысть великому Новгороду и великим Лукам Корнилий митрополит... А бысть в митрополитех» — на этом записи обрывается, оставляя место для конечной записи о времени пребывания Корнилия на владичьей кафедре, которая осталась незаписанной. Корнилий занимал владичью кафедру в Новгороде с 1465 по 1495 г.

Тексту рукописи предшествует оглавление на двух листах, современное написанию рукописи под заголовком: «Сказание главам настоящей сей книги з богом начинаем». Из этого следует, что рукопись составлена единовременно. Содержание рукописи по тематическим циклам заключает в себе три самостоятельных раздела: 1. Летописец новгородских владык (гл. 1); 2. Сказание о св. Софии (начинается с толкования св. Софии — премудрости божией, далее следуют сказания о построении храма св. Софии в Царьграде и в Киеве), о чудотворных иконах, «иже в великом Нове-

ских владыках, где на л. 50об. имеются следующие строки, посвященные деятельности архиепископа Мартирия: «В лето 6701 [1193] поставлен бысть великому Новуграду архиепископ Мартирий Рушанин; при сем архиепископе зделаша церковь Рождества Богородицы и приделаша притвор каменный у святей Софии и подписаша чюдно с полуденныя страны. И бысть в архиепископии 6 лет и преставися на пути едучи в Володимир на озере Серигере и погребен бысть в притворе стый Софеи в своем строении на южной стороне близ дверей церковных входных. А ныне словес Мартирьевская златые врата».

Достоверность этого интересного сообщения может быть поставлена под сомнение ввиду того, что оно принадлежит источнику позднего происхождения и не встречается в рукописях древнейшего периода. В связи с этим мы напомним здесь о том, что такие важные и никем не оспариваемые сведения, как, например, сообщение о росписи Феофаном Греком церкви Спаса-Преображения или о построении мастером Петром Георгиевского собора Юрьева монастыря, также известные нам из источника последней четверти XVII века — Новгородской 3-й летописи²².

Приведенные сообщения Патерика, таким образом, говорят о том, что при архиепископе Мартирии «зделаша церковь Рождества Богородицы», «приделаша притвор каменный у святой Софии», «подписаша чюдно с полуденныя страны».

Что касается придела Рождества Богородицы Софии, то хотя он был устроен до Мартирия, но возможно, после пожара 1194 года и перестройки южного притвора он был устроен вновь²³. Употребляя выражение «зделаша», а не «построиша», автор имеет в виду не построение церкви, а переустройство и отделку уже существовавшего придела.

Автор Патерика ничего не сообщает о строительной деятельности Мартирия вообще, которая была довольно обширной, несмотря на кратковременность пребывания его на владычной кафедре. Но он подробно описывает все работы, произведенные Мартирием в Софийском соборе. Это говорит о том, что сообщаемые Патериком сведения были взяты из хроник Софийского собора. Согласно сообщению Патерика, к числу строительных мероприятий Мартирия в Софийском соборе следует отнести так-

града», «и о преподобных отцах»... (гл. 3); остальную часть рукописи занимает 3-й раздел — служба, жития и чудеса новгородских святых, расположенные по месяцам, по типу мнрей.

Первая глава рукописи «О епископах и архиепископах», которая содержит в себе интересное нас сведения о деятельности Мартирия, представляет собою вариант «Краткого летописца новгородских владык», известного по спискам Новгородской 3-й летописи. Возникновение его относится к концу XVI века («Новгородские летописи». СПб., 1879, стр. X Предисловия).

Запись о Мартирии могла быть включена в «летописец владык» Новгородского патерика во время составления патерика в последней четверти XVII века или при составлении списка новгородских владык по второй половине XVI века. Характер записи позволяет предположить, что она внесена согласно какому-то письменному источнику или эпитафии над гробницей Мартирия.

²² См. М. К. Каргелер. О деятельности зодчего Петра и Феофана Грека. — ТОДРП, т. XIV, М. — Л., 1958, стр. 565—568; С. Н. Азбелев. Новгородские летописи XVII века. Новгород, 1956. Нет никаких оснований допускать, что эти сведения могли быть измыслены составителем рукописи Патерика в один из периодов ее обработки. Если такие случаи и могут иметь место, то только в связи с определенными политическими установками автора, что в данном контексте не имеет под собой никакой почвы.

²³ В 1194 году Мартирием была построена на городских воротах в Детнице церковь Положения ризы и пояса Богородицы, по-видимому, также одновременно с проведением восстановительных работ после всеяского пожара. Археологические исследования Г. М. Штендера и Л. М. Шуляк показали, что придел Рождества Богородицы существовал изначально, но уже в домонгольское время в нем неоднократно производились строительные работы, о чем свидетельствует наличие нескольких уровней пола и надстройка горнего места. Последний пол, относящийся к XII веку, с облицовкой квадратными плитками может быть связан со строительной деятельностью Мартирия (по сходству истории с плитками пола Спаса-Преображенского собора Старой Русы, построенного Мартирием). Первое упоминание летописей Рождественского придела относится к 1180 году и связано с погребением в нем новгородского князя Мстислава Ростиславича (Новгородская 1-я летопись).

же переустройство южного притвора («приделаша притвор каменный»). Исследованиями М. К. Каргера установлено, что первичная закладка стен между пилонами с южной стороны паперти принадлежит XI веку²⁴. Закладка была произведена не на всю толщу стен, и между пилонами образовались углубления — ниши. Вторичная закладка ниш произведена уже в XII веке, тогда же был заложен дверной проем в западной стене притвора, изолирующий притвор от ризницы (поверх этих закладок лежит штукатурный слой, несущий фресковую живопись). Весь комплекс этих работ превратил южную паперть в самостоятельное, изолированное от смежных помещений, и, по-видимому именно в этом смысле следует понимать выражение «приделаша притвор». После проведения всех работ по переустройству южной паперти в притвор, он был украшен стенописью, о чем и сообщает Патерик: «подписаша чюдю с полу-денныя страны».

Заключительные слова рассказа Патерика о работах Мартирия в Софии и о погребении его в притворе, «в своем строении» на южной стороне: «а ныне словет Мартирьевская златые врата», являются естественным объяснением того, почему южный притвор получил название «Мартирьевского». Действительно, исторически закрепившееся за южным притвором название «Мартирьевского» никак не могло иметь своей причиной только тот факт, что именно здесь был погребен Мартирий. В Софийском соборе имеется большое количество архиерейских и княжеских погребений, однако только Мартирьевский притвор получает название по имени владыки. Надо полагать, погребение Мартирия именно «в своем строении» и переустройство им притвора и послужило основанием для названия паперти Мартирьевской²⁵.

Учитывая все изложенное, мы считаем, что сообщение Патерика о работах по перестройке южного притвора и росписи его фресками должно быть принято с полным доверием. Это заключение как нельзя более увязывается с тем выводом, к которому мы пришли в результате анализа стиля и техники живописи в раскопках Мартирьевской паперти, — о необходимости передатировать стенописи концом XII века. Наиболее вероятной датой нам представляются 1195—1196 годы, когда, в связи с повреждениями после пожара, были предприняты Мартирием работы по переустройству южной паперти, законченные, по-видимому, в конце 1194 года.

До сих пор мы касались вопросов иконографии фресок только в отношении композиции «Денсуса» и вне связи с историей памятника. Рассмотрим иконографическое содержание некоторых композиций росписи Мартирьевской паперти, насколько это возможно при условии фрагментарной их сохранности.

Вернемся прежде всего к изображению «Денсуса». В литературе указывалось, что необычное место расположения фрески на низком уровне, над гробницей, определялось тем, что фреска «Денсуса» имеет отношение к расположенному под нею погребению

²⁴ См. Отчет об археологических раскопках.

²⁵ В связи с этим заметим, что в литературе о Софийском соборе в прошлом столетии уже высказывалась неоднократно точка зрения о том, что работы по благоустройству Мартирьевского притвора были произведены Мартирием. Об этом, например, пишет Макарий: «Мартирьевская паперть называлась, очевидно, потому, что просвещенный Мартирием она остроена и отделена простенками от соединения с главным храмом и также потому, что в ней он сам погребен в 1199 году» («Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях», т. I. М., 1860, стр. 55). В. П. Ласковский пишет: «Мартирьевская паперть пристроена к собору св. архимандритом Мартирием в 1193 году» («Путеводитель по Новгороду», Новгород, 1940, стр. 3). Эти сведения приводят и другие авторы местных новгородских изданий, впрочем без ссылки на источники (см. А. К. Иконкин. Описание Новгородского кафедрального собора. Новгород, 1901, стр. 5; «Новгородский кафедральный Софийский собор», Новгород, 1886; П. И. Тихонов. Кафедра новгородских святителей, т. I. Новгород, 1891, стр. 112, и др.).

нию и связано с погребальным культом²⁶. Это соображение следует считать правильным. Над местом погребения обычно ставились иконы для того, чтобы перед ними служили панихиды по усопшему²⁷, это же значение имела и фреска «Деисуса» над погребением неизвестного лица в Мартирьевской паперти — перед нею «творили литию». Об этом записано и в Чиновнике новгородского Софийского собора — в указанные по чину дни «святители со властью ходит тропаря петь» к чудотворцевым гробам и в Мартирьевскую паперть — «к святителей гробом»²⁸.

То обстоятельство, что композиция «Деисуса» исполнена над местом древнего погребения²⁹ в технике фресковой живописи, заставляет признать весьма существенный факт, что фреска возникла над местом заблаговременного приурочивания места погребения. Для этого вывода имеются следующие основания. Композиция «Деисуса» выделяет именно эту гробницу среди всех других. Между тем к моменту росписи Мартирьевской паперти в Софийском соборе имелось уже значительное количество погребений, княжеских и святительских, и невозможно допустить, чтобы каждое из них при росписи притворов было отмечено собственной деисусной композицией. Бурные обстоятельства политической жизни Новгорода XII столетия не оставляли места для фетишизации и выделения какого-либо одного из всех умерших церковных и политических деятелей в ближайшее после погребения время. Закономерно предположить, что архиепископ или епископ, который позаботился об украшении южной паперти фресками, приготовил себе здесь и место будущего погребения. Обычай приурочивания места погребения при жизни, сохранившийся в монастырях до последнего времени, известен и в более ранние времена³⁰. Если фрески были созданы по воле Нифонта, то ему должно принадлежать и намерение приготовить свою усыпальницу; если, как мы полагаем, фрески были исполнены по воле Мартирия, то ему принадлежат и гробница.

Из сообщений летописей известно, что Нифонт принял кончину в Киеве в 1156 году и был похоронен в Печерской лауре. Если бы Нифонт заранее приготовил место погребения в Софии, с этой его волей должны были бы посчитаться и перевезти его

²⁶ См. Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 153; на это же указывает В. Н. Лазарев («История русского искусства», т. II, стр. 80) и А. И. Семенов («Новгородский Софийский собор — исторический памятник XI в.», Новгород, 1958, стр. 22).

²⁷ См., например, описание погребения новгородского архиепископа Феодосия (ум. в 1563 году) в житии, составленном его учеником Евфимием Турковым в Иосифо-Волоколамском монастыре, где проводил остатки своих дней опальный владыка: «и выше гроба своего повеле устроити [и] поставити образ Вседержителя и пречистые его матери и великих чудотворцев... и свещу повеле поставити и вжигати доколе по повелит и цку на гробе своем положити и подписати и надгробная сотворити» (Г. Кунице в ч. Феодосий, архиепископ новгородский. СПб., 1898, стр. 6—13).

Расположение «Деисуса» над гробницей определяется также связью этой композиции с темой «Страшного суда», о чем говорилось выше. См. в приведенном рассказе о кончине архиепископа Феодосия ramышления его перед кончиной: «век, он рече, скаичивается и страшный престол готовится и житие мимо ходит суд мене ждет» (Г. Кунице в ч. Указ. соч., стр. 6.).

²⁸ А. Голубков. Чиновник новгородского Софийского собора. — ЧОИДР. М., 1899, ч. II, стр. 42 и др.

²⁹ Имеется в виду древнейшее погребение в каменном саркофаге, крышка которого совпадает с уровнем первоначального пола. Выложенный над этой гробницей высокий саркофаг на плинфы, датируемый Ю. Н. Дмитриевым первой половиной XIII века, закрыл собою фреску «Деисуса» на половину ее высоты (возможно, в нем был захоронен архиепископ Антоний, умерший в 1232 году и погребенный в Мартирьевской паперти). Подробное описание гробницы и ее переделок см. Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 148—149.

³⁰ В цитированном выше житии архиепископа новгородского Феодосия говорится о том, что Феодосий «за много время познав свое от мира отхождение, повеле сотворити себе гроб и вся надгробная уготовити». Святитель был положен в гроб, «иже сам себе уготова, и ископалом землю под прагом церковных дверей... преж 5 лет суда испросив у настоятеля обители и у старцов» (указ. соч., стр. 6—13). См. также Житие архиепископа Ионы (XV век), рассказ о том, как Иона построил в Оптиной пустыни, откуда он был поставлен на архирейство, церковь в честь своего тезоименитого святого покровителя Иоанна Предтечи, «и ней же гроб себе ископа... поручая с душею и телом свое святому, не отвергну веру и любовь к нему известуя блаженный» (Макарьевские мненья за 5-е ноября). О приурочивании места погребения говорится и в Житии митрополита Петра.

прах в Новгород, где он управлял владычной кафедрой 25 лет; подобные случаи известны по многим примерам. И конечно, летописец, подробно перечисляя все деяния Нифонта, свидетельствующие о его преданности Новгороду, не преминул бы поставить в актив Нифонта устройство гробницы в Софии. Однако Нифонт, грек или киевлянин родом, вероятно и не считал для себя наиболее почетным местом погребения Софию Новгородскую.

Другое дело — архиепископ Мартирий. Он был родом из Старой Русы, из коренных новгородских земель. Шести лет пребывания его на владычной кафедре было достаточно, чтобы заслужить ему уважение при жизни, которое не поколебалось и после его смерти. Его деятельность пользовалась сочувствием новгородцев, умел он ладить и с князьями. Поставление его в архиепископы, как отмечает летопись, было единодушным, летописи закрепили за ним название «богом избранного». Подобно своим предшественникам, архиепископу Иоанну и Григорию, Мартирий успел многое сделать по строительству церквей в Новгороде, не остался вне его внимания и Софийский собор. Вполне естественным для него было бы желание уготовить себе место вечного упокоения в Софии, а именно, «в своем строении», как отмечает Патририк, в южном притворе. Указание на место захоронения «близ дверей церковных входных» вполне соответствует месту устройства гробницы; при входе в собор с южной стороны она оказывалась на самом видном месте³¹. Время устройства гробницы датируется промежутком времени между перестройкой притвора в 1194 году и годом смерти Мартирия (1199 годом).

Фреску «Денсуса», появление которой можно датировать временем около 1195—1196 годов, т. е. ближайшими годами после перестройки южной паперти в связи с пожаром 1194 года, следует, таким образом, рассматривать как изображение, связанное с погребальным култом, возникшее перед местом будущего погребения Мартирия, приготовленного им заблаговременно.

Фрагментарность других сохранившихся участков росписи Мартирьевской паперти ограничивает наши возможности в попытке восстановить иконографическое содержание фресок, однако по отношению к некоторым композициям эта попытка не представляется безнадежной. Мы имеем в виду прежде всего изображение на западной стене притвора, которое мы определили как фрагмент утраченной композиции «Дмитрий Солунский на престоле»³². Фреска занимала одно из видных мест: она находилась в центре первого яруса западной стены Мартирьевской паперти.

Изображение Дмитрия Солунского в искусстве Киевской Руси известно по ряду сохранившихся памятников. Культ этого святого как княжеского покровителя в ратном деле утвердился на Руси с раннего времени. Здесь мы видим, однако, что святой изображен не в рост, как на мозаике Михайловского (Дмитровского) монастыря в Киеве, но сидящим на престоле, как это имеет место на изображении Дмитрия Солунского на иконе из Успенского собора г. Дмитрова, в собрании Гос. Третьяковской галереи. Исследованиями Б. А. Рыбакова и В. И. Антоновой доказано, что поставле-

³¹ В изданиях о Софийском соборе XIX века местом погребения Мартирия указывается западная часть южной стороны Мартирьевской паперти (см., например, И. Р о м а н ц е в. О местах погребения новгородских владык в Софийском соборе. — Труды Новгородского церковно-археологического общества, вып. I, 1914, стр. 120). Однако это является недостаточным основанием для утверждения, что это и было место первоначального погребения Мартирия: погребение и гробница в Софии часто переносились с одного места на другое, и гробница Мартирия могла быть перенесена на указанное место после перенесения раки с мощами Владимира Ярославича, основателя собора, на престолек с изображением «Денсуса», или в какой-либо другой период времени.

³² Это же мнение разделяет М. К. Капреп.

ние иконы связано с именем великого князя Всеволода III Большое Гнездо³³. Культ Дмитрия Солунского получает особенное распространение именно во второй половине XII века, при Всеволоде III. Имя Дмитрия было дано при крещении самому Всеволоду. По инициативе Всеволода была перенесена икона на гробовой доске Дмитрия Солунского из Солуни во Владимир, в Дмитровский собор, построенный во имя этого святого на князем дворе. В честь этого святого получают христианское имя Дмитрия сын Всеволода — Владимир-Дмитрий³⁴ и внук — Всеволод-Дмитрий Георгиевич, убитый в 1237 году Батыем³⁵. Культ Дмитрия Солунского — полководца и покровителя ратного дела — приобретает в этот период значение не только покровителя династии Всеволода III, в нем видят и патрона Русской земли. Политическое значение культа Дмитрия Солунского было направлено на укрепление авторитета владими́ро-суздальских князей, державших твердый курс на единство Руси в условиях феодальной раздробленности.

В годы княжения Всеволода верховную власть владими́ро-суздальских князей должны были признать крупнейшие русские города — Киев, Смоленск, Новгород. Политика владими́ро-суздальских князей по отношению к Новгороду была направлена на подчинение его общерусским интересам. Уже Андрей Боголюбский добился того, чтобы новгородцы приняли угодного ему князя. Укреплению политических позиций князя способствовала острая политическая борьба в самом Новгороде³⁶. При Всеволоде Новгород имел князей преимущественно из числа сыновей Всеволода. Такое положение сохранялось вплоть до восстания новгородцев в 1207 году. Как известно, Мартирий скончался в тот момент, когда он во главе новгородской делегации ехал к Всеволоду «по сын». Преемник Мартирия, архиепископ Митрофан, был поставлен по выбору Всеволода.

Вполне естественно, что в свете общественно-политической ситуации того времени и взаимоотношений, сложившихся между владими́ро-суздальскими князьями и новгородскими владыками, Новгород не мог оставаться вне той программы, которую проводили владими́ро-суздальские князья в идеологической области и которая отчетливо проявилась в укреплении могущества династии Всеволода III. Изображение на видном месте в стенописи Мартирьевской паперти Дмитрия Солунского — покровителя Всеволода III — было выражением политической зависимости Новгорода и его вассалитета в этот период времени по отношению к великому князю всея Руси. Это изображение являлось выражением в живописи образной идеи, высказанной о Всеволоде летописцем: «не туне нося меч, ему богом данный». Появление изображения патрона Всеволода III в стенописи Софийского собора было вполне закономерно в годы, когда Софийский собор был местом поставления в новгородские князья сыновей Всеволода — Константина и Святослава.

Подведем некоторые итоги.

Стиль фресок, иконография и техника выполнения стенописей отличают их от произведений монументальной живописи середины XII столетия и сближают с памятниками стенописи конца XII века. Сообщение летописей о росписи софийских притворов Нифонтом в 1144 году или не имеет отношения к росписи Мартирьевской

³³ Б. А. Рыбаков. Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси X—XII вв. — «Советская археология», 1940, вып. 4, стр. 235—236; В. И. Антонова. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из г. Дмитрова. — КСИИМК, вып. XLII. М., 1951, стр. 85—97.

³⁴ Н. Н. Ворони. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. I. М., 1961, стр. 436.

³⁵ Указатель лиц к восьми томам ПСРЛ. СПб., 1898, стр. 147.

³⁶ Ср. В. Л. Янин. Новгородские посадники. М., 1962, стр. 105.

паперти, или касалось фресок, утраченных при позднейших перестройках южной паперти.

Сообщение Новгородского патерика (не известное ранее в литературе) о перестройке южного притвора и о росписи его фресками при архиепископе Мартирии вносит ясность в историю данной части Софийского собора и позволяет по-новому датировать фрески последним пятилетием XII века — около 1195—1196 годов.

Поскольку при Мартирии была расписана только южная паперть, это объясняет, почему штукатурный грунт, несущий фреску Мартирьевской паперти, не встречается более ни на каких других участках собора.

Одновременно с работами по устройству притвора Мартирий позаботился заблаговременно об устройстве будущего погребения, над которым для совершения литий над его прахом была написана фреска «Денсуса». Непосредственное отношение композиции «Денсуса» к погребальному культу определяется связью иконографического содержания этой композиции с темой «Страшного суда».

Иконографическое содержание другой фрагментарно сохранившейся композиции — «Дмитрий Солунский на престоле» — имеет прямую связь с культом Дмитрия Солунского как покровителя династии Всеволода III и является отражением в искусстве политических идей, проводимых владими́ро-суздальскими князьями в их борьбе за утверждение централизованной власти.

По своим художественным достоинствам фрески Мартирьевской паперти занимают почетное место в кругу памятников конца XII века, этой выдающейся по своим достижениям эпохи в истории древнерусского искусства. Изучение иконографии и стиля росписей значительно дополняет и уточняет картину истории создания стенописей Софийского собора³⁷.

³⁷ В статье «К вопросу о датировке фресок Софии Новгородской древнейшего периода» (в печати, журнал «Советская археология») возникновение купольной росписи я отношу к середине XI века, времени построения Софии.

НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ XI—XVII ВЕКОВ

Н. В. ГУСЕВ



ДРЕВНЕРУССКИЙ художник успешно решал сложнейшие задачи композиционного построения, объединяя монументальную и станковую живопись в единый ансамбль, органично связанный с архитектурой. Вопросы пропорционирования и композиционного мышления древнерусского художника давно привлекали внимание исследователей. Лишь за последние годы появилось несколько работ, в которых с разных точек зрения освещались эти вопросы¹.

В предлагаемой работе на основе сопоставления обмеров икон, фресок, миниатюр и шитья XI—XVII веков рассматриваются соотношения между размером композиции и масштабом изображения, связь размера нимба с высотой фигуры и некоторые приемы композиционного построения.

В процессе работы художнику всегда приходится искать соотношение между размером композиции и масштабом изображения. В древнерусской живописи это соотношение поддается измерению благодаря плоскостности изображения. В рассматриваемых здесь памятниках высота фигур бывает равна высоте композиции², или ширине, или половине диагонали, иногда — половине высоты или ширины композиции³. Следует отметить, что наиболее часто высота фигур равна половине диагонали композиции. В приведенных примерах высота фигур измеряется от верхнего края нимба. Нимб — окружность, очерченная циркулем⁴. Величина нимба не из-

¹ См. К. Н. Афанасьев. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961; А. А. Тиц. Некоторые закономерности композиций икон Рублева и его школы. — «Древнерусское искусство XV — начала XVI в.», М., 1963, стр. 22—53; Г. К. Вагнер. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева. — Там же, стр. 54—73; Л. Ф. Жегин. Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи. — «Древнерусское искусство XVII века». М., 1964.

² За высоту и ширину композиции иконы берется размер внутри ковчатого или по его наружному краю.

³ Примеры: «Петр и Павел». Икона XI века. Новгородский музей. Высота фигур (201 см) равна высоте композиции. «Взбранный Воевода». Фреска Дионисия в Ферапонтовом монастыре. 1500—1502 годы. Высота фигур (130 см) равна ширине композиции. «Благовещение». Икона-таблетка. XV—XVI века. Суздальский музей. Высота фигур архангела (14,6 см) равна половине диагонали композиции (29 см). «Чудо Федора Тирона». Икона XVI века. Новгородская школа. ГРМ. Высота фигур архангела и Федора (56 см) равна половине высоты композиции (113 см).

⁴ На многих иконах хорошо видна графья окружности и ее центральная точка. Во фресках всегда можно найти центральную точку нимба. Это указывает на употребление циркуля или подобного ему приспособления.

меняется от поворота или наклона фигуры и является определенной частью высоты фигуры. В большинстве случаев, радиус нимба равен $1/10$ высоты у стоящих фигур и $1/8$ у сидящих фигур⁵.

В ранних памятниках древнерусской живописи встречаются отношения радиуса нимба стоящих фигур к высоте, равные $1:9$ и $1:8$. Так, в изображениях Иакова и Фоки из алтарной абсиды передицкой церкви радиус нимбов составляет $1/9$ высоты фигуры. В композиции «Крещение» на Суздальских вратах радиус нимба Христа равен $1/8$ высоты его фигуры. Для памятников XVI века характерны более удлиненные пропорции. Однако в отдельных случаях удлиненные пропорции встречаются и ранее XVI века. Например, радиус нимба составляет $1/10$ высоты в сидящих фигурах: «Спас на престоле», XIII век, новгородская школа (ГТГ); Бог-отец в иконе «Отечество», вторая половина XIV века, ростово-суздальская школа (ГТГ); Богоматерь на троне из композиции «Собор Богоматери» Похвальского придела московского Успенского собора, конец XV века. В приведенных примерах удлинение пропорций сидящих фигур вызвано стремлением придать торжественность восседающим на тронах. Для живописи Дионисия также характерны удлиненные пропорции. В деисусном чине и в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря у стоящих фигур радиус нимба равен $1/12$ высоты, а у сидящих — $1/10$ ⁶.

Высота фигуры связана с размером нимба и в тех случаях, когда изображали преклоненных или сидящих согнувшись. Так, Богоматерь, склоненная перед престолом, в композиции «Этимасия» владимирского Успенского собора имеет высоту, равную восьми радиусам своего нимба, т. е. на целый нимб меньше, чем во фронтально стоящих фигурах той же росписи. В композиции «Исцеление слепорожденного» ферапонтовской росписи высота фигуры Христа, склоненного к слепому, составляет десять радиусов его нимба вместо двенадцати, как принято у Дионисия для стоящих фигур. Сидящий Иосиф из акафистной композиции «Рождество Христово» той же росписи имеет восемь радиусов в высоту вместо десяти, как принято у Дионисия для сидящих фигур.

Следует подчеркнуть, что высота фигур в иконах и во фресках, связанная с форматом композиции, вместе с тем, связывалась с размером храма, в частности, с его длиной⁷.

В древнерусской живописи построение композиции связано прежде всего с определением места фигур главных святых на плоскости иконы, которые изображались с нимбами. Для древнерусского художника нимб святого — деталь первостепенной

⁵ «Георгий». Икона XI века. Новгородская школа. ГТГ. Радиус нимба (20 см) равен $1/10$ высоты фигуры (204 см). Феофан Грек. Праотцы в барабане Спасо-Преображенского собора в Новгороде. 1378 год. Радиусы нимбов (23 см) равны $1/10$ высоты фигур (230 см). Андрей Рублев и Даниил Черный. Антоний Великий, Савва Освященный, Онуфрий и Макарий. Фрески на столбах Успенского собора во Владимире. 1408 год. Радиусы нимбов (31 см) равны $1/10$ высоты фигур (300—303 см). Дионисий. Митрополиты. Фрески Ферапонтова монастыря. 1500—1502 годы. Радиусы нимбов (20 см) равны $1/10$ высоты фигур (200 см). «Ефросинья Суздальская». Шпильный покров XVII века. Суздальский музей. Радиус нимба (15 см) равен $1/10$ высоты фигуры (153 см). Апостолы из «Страшного суда». Фреска Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Радиусы нимбов (47 см) равны $1/8$ высоты сидящих фигур (136 см). Андрей Рублев и Даниил Черный. Спас из «Страшного суда». Фреска в Успенском соборе во Владимире. 1408 год. Радиус нимба (23,3 см) равен $1/8$ высоты сидящей фигуры (187 см).

⁶ Исключение составляют митрополиты на столбах. См. сноску 5.

⁷ Дмитриевский собор во Владимире. Радиус нимбов апостолов из «Страшного суда» (17 см) равен $1/100$ длины собора по центральной оси (17 см). Успенский собор во Владимире. Длина по центральной оси от западной стены андреевского храма, включая толщину арки с трубами ангелами, — 31 м. Высота досок деисусного чина (313—317 см) равна $1/10$ длины собора. Радиус нимба Спаса в силах (31 см) является $1/10$ высоты доски иконы и $1/100$ длины собора. Рождественский собор Ферапонтова монастыря. Длина боковых нефов — 126,8 м. Высота фигур во фресках первого, второго и третьего ярусов (126 см) равна $1/10$ длины боковых нефов. Высота досок икон деисусного чина (155—158 см) равна $1/8$ длины боковых нефов. Высоты фигур воинов на столбах (210—215 см) равна $1/6$ длины боковых нефов.

важности; видимо, совсем не случайно, нимб был как бы посредником между высотой фигуры святого и размером композиции. Поэтому построение композиции могло начинаться с определения места нимба на плоскости иконы, тем более, что размер нимба давал представление о размере фигуры, а положение нимба определяло место святого в композиции.

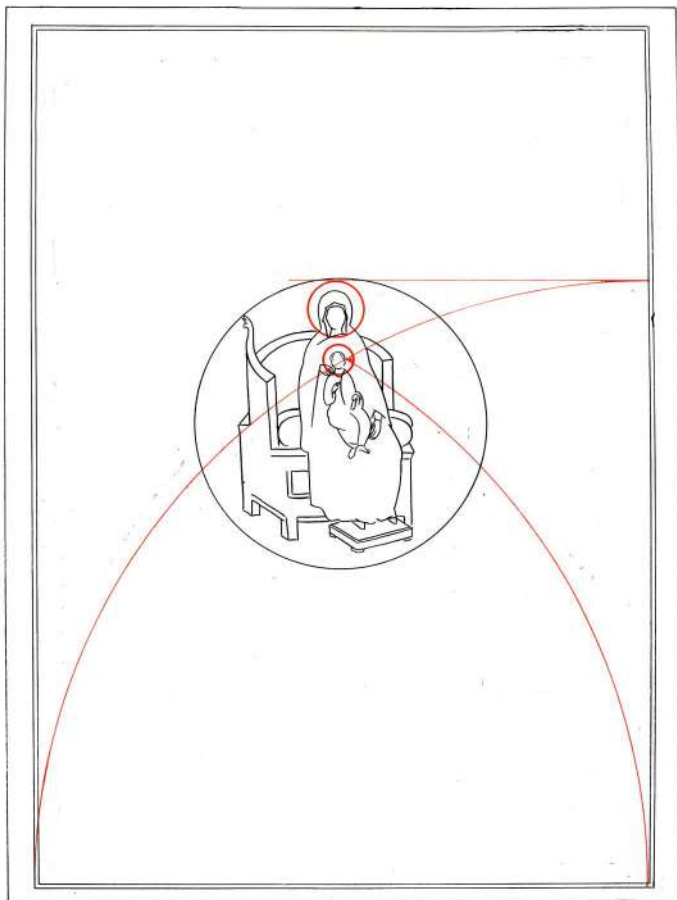
Положение нимба на иконе находили с помощью простого геометрического построения (см. табл. I). Это построение носило ярко выраженный конструктивный характер и подчеркивало особую роль нимба. Нимб главной фигуры помещался в вершину равносоставленного треугольника со стороны, равной ширине иконы. Так, в композициях «Троицы» — это нимб среднего ангела. В «Крещении» — нимб Христа. В «Сочесствии во ад» — нимб Спаса. В «Уверении Фомы» — нимб Христа. В «Покрове» — нимб Богоматери (см. табл. II—IV). Эта особенность построения сохранялась и в тех случаях, когда главная фигура композиции была небольшой по размеру, например фигура младенца Христа в композициях «Рождества», «Собора Богоматери», «О тебе радуется», «Что ты наречем» (см. табл. V—VI). Помещая эти фигуры в вершину равносоставленного треугольника, мастер тем самым подчеркивал их главную роль. Во многих иконах Богоматери с младенцем XIV—XVI веков нимб младенца Христа помещен на высоту, равную ширине композиции (см. табл. VIII). Таким же способом построения найдены места нимбов крайних ангелов в композициях «Троицы», нимба Богоматери в «О тебе радуется», нимба Иосифа в «Рождестве» (см. табл. I, II, V, VI).

В поясных иконах построение начиналось также с определения соотношения между размером фигуры и размером иконы. Как и в других иконах, в качестве посредника берется размер нимба. В большинстве случаев радиус нимба равен $1/6$ диагонали композиции, а иногда — $1/5$. В тех случаях, когда нимб не касается верхнего края иконы, его положение определялось с помощью размеров ширины, перенесенных на высоту (см. табл. IX). В житийных иконах высота фигуры святого в среднике связана с его размером и вместе с тем с размером всей иконы. Высота фигур в клеймах определена размером клейма, а в некоторых случаях еще и размером всей иконы. Место нимба святого в среднике определялось, исходя из размера всей иконы (см. табл. X—XI).

Существует также связь между размером головы и нимбом. Голова вписывается в нимб так, что поля нимба с боков и сверху почти равны. Представляя условно нимб и изображение головы как две окружности, можно определить соотношения их диаметров. По обмерам, эти соотношения приблизительно равны $1 : 2$; $2 : 3$; $3 : 5$.

Обобщая наши наблюдения, можно сказать, что в начальной стадии построения композиции предпочтение отдавалось приему помещать нимб главной фигуры в вершину равносоставленного треугольника, а при выборе масштаба изображения чаще других брали размер в половину диагонали композиции⁸. Эти приемы, взятые за основные, в сочетании с немногими другими, при различных форматах композиций приводили к бесконечному разнообразию композиционных решений.

⁸ Из обмеренных автором двухсот композиций произведений древнерусской живописи для большинства характерно именно такое построение.



Т а б л. 1. «О тебе радуется». Дионисий (?). Начало XVI века. ГТГ

Ширина композиции внутри ковчега 100 см. Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба Богоматери 100 см, т. е. равно ширине композиции. Центр нимба младенца помещен на уровне вершины равнобедренного треугольника (86,6 см) со стороны, равной ширине композиции. Радиус славы Богоматери (24 см) равен $\frac{1}{4}$ высоты композиции (141 см). Радиус нимба Богоматери (4,7 см) равен $\frac{1}{10}$ диаметра славы. Радиус нимба Богоматери равен $\frac{1}{5}$ высоты ее фигуры (42,8 см). Радиус нимба младенца (2,6 см) равен $\frac{1}{5}$ высоты его фигуры (20,5 см).

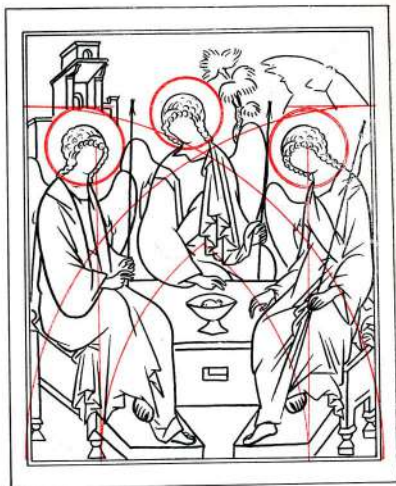


Табл. II. А — Четырехчастная икона (Праздники). Новгородская школа. Конец XIV — начало XV века. ГРМ. Фрагмент «Троица»

Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимбов боковых ангелов (33 см) равно ширине композиции (33 см). Нижний край нимба среднего ангела касается вершины равнобедренного треугольника. Нимб правого ангела отстоит от левого края композиции на размер в половину диагонали композиции. Нимб левого ангела — на такое же расстояние от правого края композиции. Радиус нимба среднего ангела (2,2 см) равен $\frac{1}{10}$ ширины композиции. Диаметр нимбов крайних ангелов (5,5 см) равен $\frac{1}{10}$ диагонали композиции. Диаметр нимба Авраам (4,3 см) равен $\frac{1}{10}$ высоты композиции (43 см).

Б — Андрей Рублев. «Троица», 1422—1427 годы. ГТГ

Ширина композиции по наружному краю ковчега 103 см. Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба правого ангела (103,3 см) равно ширине композиции. Нижний край нимба среднего ангела расположен на уровне вершины равнобедренного треугольника (91 см) и смещен влево от центральной вертикали. Нимб правого ангела отстоит от левого края композиции на расстоянии в половину диагонали композиции. Нимб левого ангела на таком же расстоянии от правого края композиции и, подобно нимбу среднего ангела, смещен влево. Радиус нимба среднего ангела (10,8 см) равен $\frac{1}{10}$ ширины композиции. Радиусы нимбов крайних ангелов (11,5 см) равны $\frac{1}{10}$ ширины иконной доски (114 см). Это редкий случай расчета композиции в глубину с использованием рельефа иконной доски.

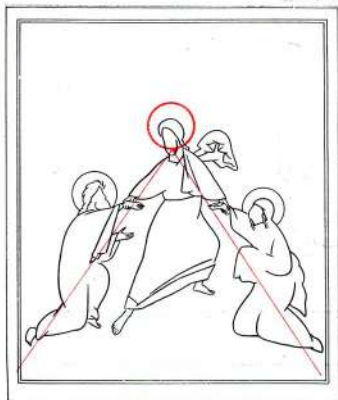
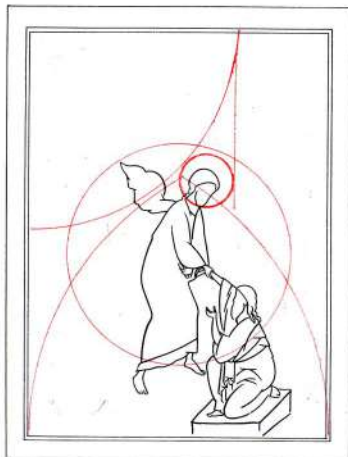


Табл. III. А — Андрей Рублев и Даниил Черный.
«Сожествие во ад». 1408 год. Из иконостаса
Успенского собора во Владимире. ГТГ

Ширина композиции 84 см. Центр нимба Спаса расположен на уровне вершины равнобедренного треугольника (71 см) со стороны, равной ширине композиции, и смещен вправо на расстояние в половину высоты композиции (56 см). Радиус слезы Спаса (30,5 см) равен $\frac{1}{4}$ диагонали половины композиции (120 см). Расстояние от верхнего края композиции до круга слезы равно радиусу слезы. Радиус нимба Спаса (7,4 см) равен $\frac{1}{6}$ высоты его фигуры. Высота фигуры Спаса (67 см) $\sim \frac{1}{2}$ диагонали композиции (140 см)

Б — «Сожествие во ад». Новгородская школа (?)
Конец XV века. ГТГ

Ширина композиции 56,7 см. Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края слезы 56,7 см, т. е. равно ширине композиции. Центр нимба Спаса помещен на уровне вершины равнобедренного треугольника (50 см) со стороны, равной ширине композиции, вблизи от ее центральной вертикали. Диаметр нимба Спаса равен $\frac{1}{10}$ высоты фигуры (45 см). Высота фигуры Спаса приблизительно равна $\frac{1}{2}$ диагонали композиции (95,5 см)

В — «Сожествие во ад». Псковская школа. XIV век. ГРМ

Диаметр нимба Спаса (9,7 см) равен $\frac{1}{10}$ диагонали композиции (97,5 см). Высота фигуры Спаса (48,5 см) равна $\frac{1}{2}$ диагонали композиции. При решении этой композиции использован контраст между активным движением фигур и предельной статичностью основной схемы построения. Нимб Спаса расположен точно на центральной вертикали в вершине треугольника с отношением основания к высоте как 3 : 4 (47,3 : 63,5 см)

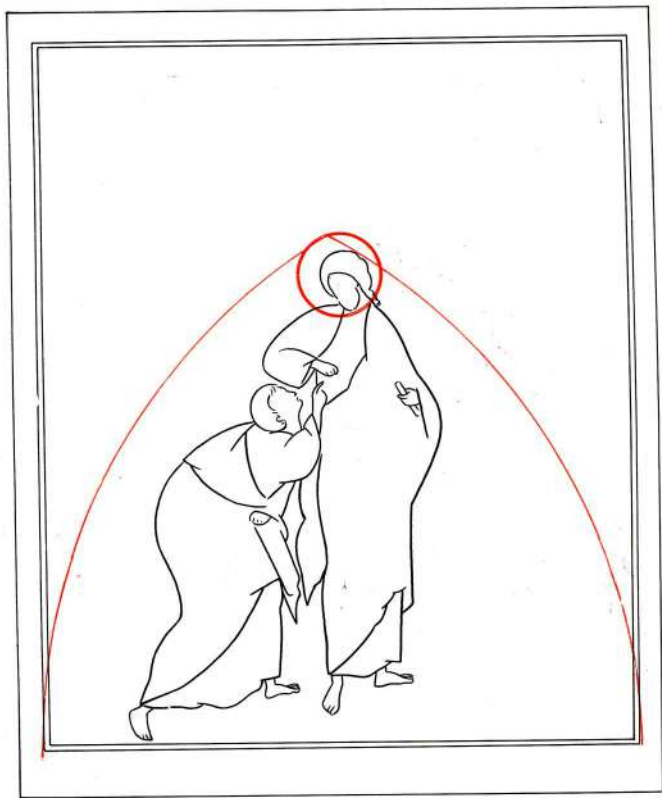
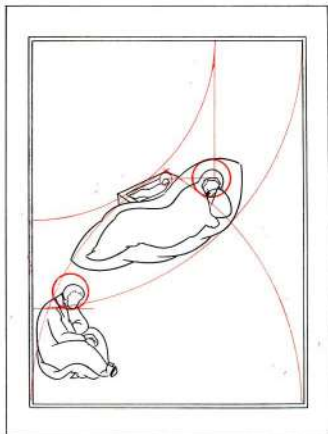


Табл. IV. «Уверение Фомы». Икона-таблетка из Софийского собора в Новгороде.
XV—XVI века. Новгородский музей

Верхний край нимба Христа расположен на уровне вершины равнобедренного треугольника (14,8 см); диаметр нимба Христа (2,8 см) равен $\frac{1}{10}$ диагонали композиции (28 см). Радиус нимба Христа приблизительно равен $\frac{1}{10}$ высоты фигуры. Высота фигуры Христа (13,8 см) равна половине диагонали композиции.



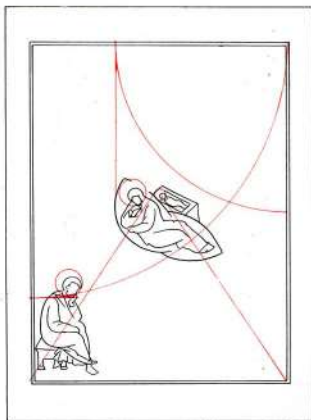
A

Табл. V. А — Рождество Христово». Школа
Андрея Рублева. Первая четверть XV века.
ГТГ

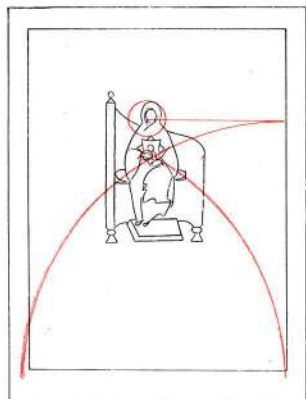
Нимб младенца Христа расположен в вершине равнобедренного треугольника со стороной, равной ширине композиции внутри коврика (44,5 см). Центр нимба Богоматери находится на уровне центра нимба младенца и смещен вправо на расстояние в половину высоты композиции. Расстояние от верхнего края композиции до нижнего края нимба Иосифа равно ширине композиции. Диаметр нимба Иосифа (6 см) равен $\frac{1}{10}$ высоты композиции (60 см). Радиус нимба Иосифа равен приблизительно $\frac{1}{4}$ высоты фигуры. Расстояние от верхнего края нимба Иосифа до нижнего края композиции точно соответствует семи радиусам его нимба. Диаметр нимба Богоматери (6,4 см) равен $\frac{1}{10}$ диагонали половины композиции (64 см). Радиус нимба Богоматери (3,2 см) равен $\frac{1}{10}$ длины ее ложа (31,6 см).

Б — «Рождество Христово». Новгородская школа.
Начало XV века. ГТГ

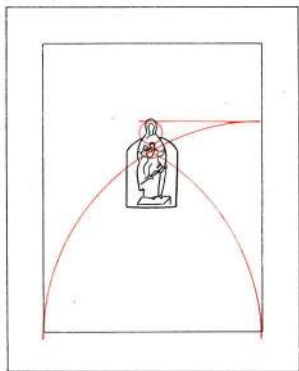
Нимб младенца Христа расположен в вершине треугольника с отношением высоты к основанию как 3 : 4 (26,2 см : 34,6 см). Центр нимба Богоматери расположен на уровне центра нимба младенца и смещен влево на расстояние в половину высоты композиции. Расстояние от верхнего края композиции до нижнего края нимба Иосифа равно ширине композиции. Расстояние от верхнего края композиции до нижнего края нимба Иосифа равно ширине композиции. Диаметр нимба Иосифа (3,7 см) приблизительно равен $\frac{1}{10}$ ширины композиции. Расстояние от верхнего края нимба Иосифа до нижнего края композиции равно восьми радиусам его нимба. Диаметр нимба Богоматери (3,7 см) равен приблизительно $\frac{1}{10}$ ширины композиции. Радиус нимба Богоматери равен $\frac{1}{6}$ размера ее фигуры.



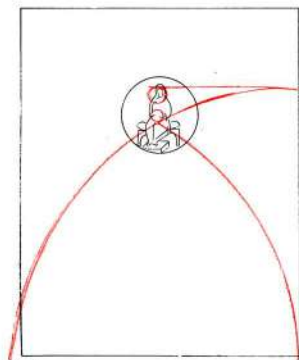
Б



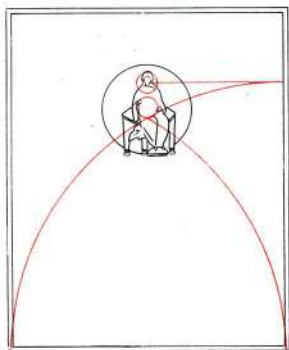
А



Б



Г



Д

Табл. VI. А — «Собор Богоматери». Псковская школа. XIV век. ГТГ

Центр нимба младенца Христа расположен на уровне вершины равносностороннего треугольника (46 см) со стороны, равной ширине композиции (53 см). Расстояние от нижнего края композиции до центра нимба Богоматери (53,4 см) равно ширине композиции (53 см). Диаметр нимба Богоматери (7,2 см) равен $\frac{1}{10}$ высоты композиции (70 см). Радиус нимба Богоматери (3,6 см) равен $\frac{1}{6}$ высоты ее фигуры (28,5 см).

Б — «О тебе радуется». Псковская школа. Вторая половина XIV века. ГТГ

Центр нимба младенца расположен в вершине равносностороннего треугольника со стороны, равной ширине композиции. Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба Богоматери (36 см) равно ширине композиции (36 см). Диаметр нимба Богоматери (3,6 см) равен $\frac{1}{10}$ ширины композиции. Радиус нимба Богоматери (1,8 см) равен $\frac{1}{6}$ высоты ее фигуры (14 см). Диаметр нимба младенца (1,8 см) равен половине диаметра нимба Богоматери.

В — «Что ты наречеши». Первая четверть XVII века. Сольвычегодск (?). ГТГ

Нижний край круга славы младенца и центр славы Богоматери расположены в вершине равносностороннего треугольника со стороны, равной ширине композиции (границы композиции иконы определяются белой каймой). Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба Богоматери (11,3 см) равно ширине композиции (11,3 см). Радиус нимба Богоматери (3,7 см) равен $\frac{1}{6}$ высоты ее фигуры (25 см). Радиус славы Богоматери (1,5 см) равен $\frac{1}{10}$ диагонали половины композиции (15,3 см).

Г — «Что ты наречем». XVII век (?). ГТГ. (Обмеры по фотографии.)

Нижний край круга славы младенца и центр славы Богоматери расположены в вершине равносностороннего треугольника со стороны, равной ширине композиции. Расстояние от нижнего края композиции внутри кофеля до центра нимба Богоматери равно ширине композиции внутри кофеля. Радиус нимба Богоматери равен $\frac{1}{6}$ высоты ее фигуры. Радиус ее славы равен $\frac{1}{10}$ диагонали композиции по наружному ее краю.

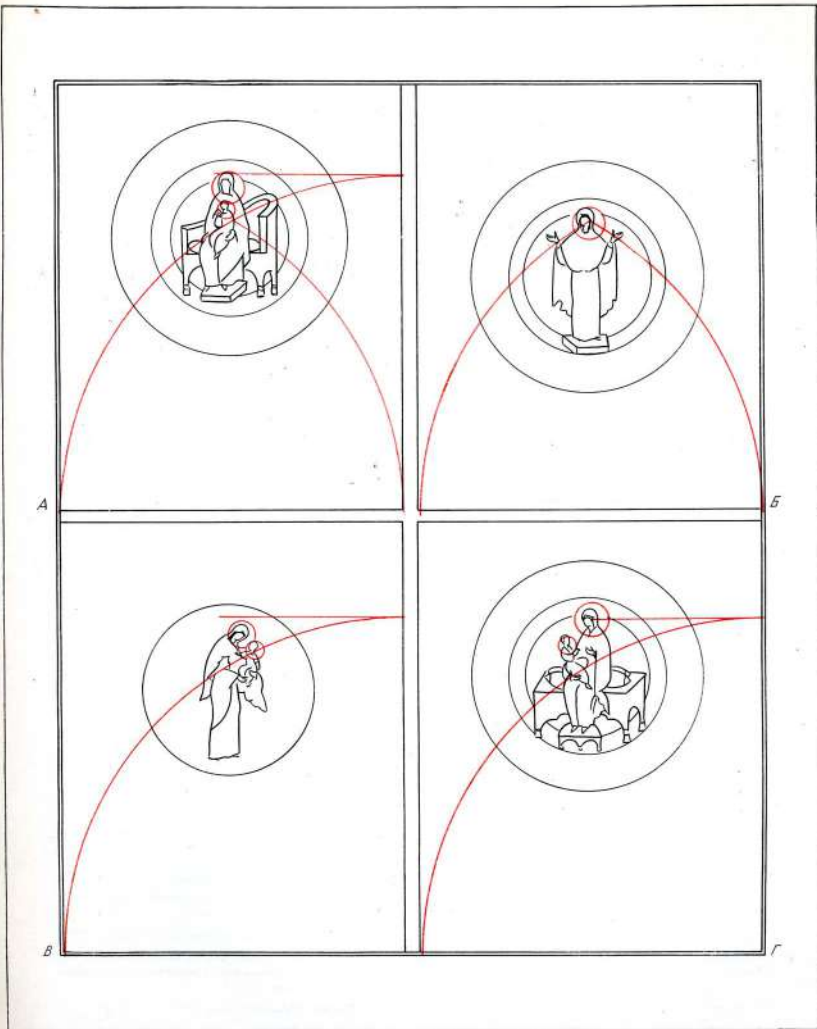


Табл. VII. «Достойно есть». Четырехчастная икона. 1602 год. ГТГ

А — Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба Богоматери (52,7 см) равно ширине композиции (52,3 см). Нижний край нимба младенца расположен на уровне вершины равнобедренного треугольника (45,3 см). Радиус нимба Богоматери (2,5 см) равен $\frac{1}{4}$ высоты ее фигуры (20,5 см). Радиус нимба младенца (1,2 см) равен $\frac{1}{4}$ высоты его фигуры (9 см).

Б — Центр нимба Богоматери расположен в вершине равнобедренного треугольника (45 см) со стороной, равной ширине композиции (52,3 см). Радиус нимба Богоматери (2,4 см) равен $\frac{1}{12}$ радиуса среднего круга славы.

В — Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба Богоматери (51,5 см) равно ширине композиции (51,5 см). Радиус нимба Богоматери (2,1 см) равен $\frac{1}{12}$ высоты фигуры (22 см). Радиус нимба младенца (1,3 см) равен $\frac{1}{12}$ высоты его фигуры (7,8 см).

Г — Центр нимба Богоматери помещен на уровне ширины композиции (51,2 см). Радиус нимба Богоматери (2,6 см) равен $\frac{1}{12}$ высоты ее фигуры (21 см). Радиус нимба младенца (1,4 см) равен $\frac{1}{12}$ высоты его фигуры (9 см).

Табл. VIII. А — Богоматерь Одигитрия. Около 1397 года. Московская школа. ГПГ

Расстояние от нижнего края композиции внутри ковчега до верхнего края нимба младенца (40 см) равно ширине композиции внутри ковчега (40 см). Радиус нимба младенца (6,8 см) равен $\frac{1}{6}$ высоты его фигуры (40,5 см)



Б — Богоматерь Одигитрия. Московская школа. Конец XIV века. ГПГ

Расстояние от нижнего края композиции внутри ковчега до верхнего края нимба младенца (22 см) равно ширине композиции внутри ковчега (22 см). Радиус нимба младенца (3,8 см) равен $\frac{1}{6}$ высоты его фигуры (22 см)

А

Б

В — Богоматерь Одигитрия. Ростово-суздальская школа (?). XV век. ГПГ

Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба младенца (23,8 см) равно ширине композиции по наружному краю ковчега (24 см). Радиус нимба младенца (3,3 см) равен $\frac{1}{6}$ расстояния от верхнего края нимба до нижнего края композиции внутри ковчега (23 см). Нимб младенца смещен вправо на расстояние в половину высоты композиции



В

Г

Г — Богоматерь Одигитрия. Московская школа. Середина XV века. ГПГ

Расстояние от нижнего края композиции внутри ковчега до верхнего края нимба младенца (17,5 см) равно ширине композиции внутри ковчега (17,5 см). Радиус нимба младенца (2,2 см) равен $\frac{1}{6}$ высоты его фигуры. Нимб смещен вправо на расстояние в половину диагонали композиции



Д

Е

Ж

Д — Богоматерь Грузинская Иерусалимская. Новгородская школа. Вторая половина XV века. ГПГ

Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба (59,5 см) равно ширине композиции. Радиус нимба младенца (7,6 см) равен $\frac{1}{6}$ расстояния от верхнего края нимба до нижнего края композиции

Е — Богоматерь Одигитрия Смоленская. Новгородская школа. Вторая половина XV века. ГПГ

Расстояние от нижнего края композиции до верхнего края нимба младенца (42 см) равно ширине композиции (42,5 см). Радиус нимба младенца (6 см) равен $\frac{1}{6}$ расстояния от верхнего края нимба до нижнего края композиции. Нимб смещен вправо на расстояние в половину высоты композиции иконы

Ж — Богоматерь Тихвинская (выносная). Север. XV—XVI века. ГПГ

Расстояние от нижнего края композиции внутри ковчега до верхнего края нимба младенца (20 см) равно ширине композиции внутри ковчега. Радиус нимба младенца (2,9 см) равен $\frac{1}{6}$ расстояния от верхнего края нимба до нижнего края композиции. Нимб смещен вправо на расстояние в половину высоты композиции



А



Б



В



Г



Д



Е



Ж

Табл. IX. А — В — Чин деисусный. Псковская школа. Начало XVI века. ГТГ

Богоматерь. Нимб смещен вправо на расстояние в половину диагонали композиции (56 см). Радиус нимба (22,6 см) равен $\frac{1}{5}$ диагонали композиции (114 см).

Спас. Нижний край нимба расположен в вершине равностороннего треугольника со сторонами, равной ширине композиции (64 см). Радиус нимба Спаса (24 см) равен $\frac{1}{5}$ диагонали композиции (118 см).

Иоанн Предтеча. Верхним краем нимб касается верхнего края композиции и смещен влево на расстояние в половину диагонали композиции (55 см). Радиус нимба (22 см) равен $\frac{1}{5}$ диагонали композиции (113 см).

Г — Д — Андрей Рублев. Чин деисусный. 1420-е годы. ГТГ

Архангел Михаил. Расстояние от нижнего края композиции до нижнего края нимба (93 см) равно ширине композиции (93,5 см). Нимб отстоит от левого края композиции на размер своего радиуса (29 см). Радиус нимба равен $\frac{1}{6}$ диагонали композиции (171 см).

Апостол Павел. Расстояние от нижнего края композиции до нижнего края нимба (93 см) равно ширине композиции. Нимб отстоит от правого края композиции на величину своего радиуса. Радиус нимба (28,5 см) равен $\frac{1}{6}$ диагонали композиции (170 см).

Е — Ж — Чин деисусный. 1387—1395 годы, Византия. ГТГ

Апостол Петр. Верхний край нимба касается верхнего края композиции. Нимб смещен вправо на расстояние в половину высоты композиции (68 см). Радиус нимба (27,3 см) равен $\frac{1}{6}$ диагонали композиции (163 см).

Апостол Павел. Нимб смещен влево на расстояние в половину высоты композиции (68 см). Радиус нимба (27,3 см) равен $\frac{1}{6}$ диагонали композиции (163 см).



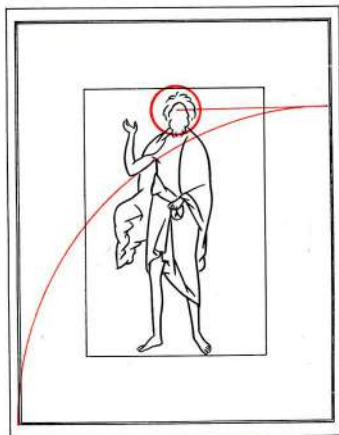
А

Табл. X. А — «Митрополит Алексей с житием». Дионисий. Начало XVI века. ГТГ

Расстояние от нижнего края композиции иконы до центра нимба (147 см) равно ширине композиции по наружному краю ковчега. Радиус нимба (12,8 см) равен $\frac{1}{10}$ высоты срединки иконы (127,7 см). Высота фигуры (125 см) равна приблизительно $\frac{1}{2}$ диагонали композиции (242 см). Диаметры нимбов в боковых клеймах (4,5 см) равны $\frac{1}{10}$ диагонали клейма (45 см). Радиусы нимбов (2,3 см) равны $\frac{1}{10}$ высоты фигур (23 см).

Б — «Андрей Юродивый с житием». XVI век. ГРМ

Расстояние от нижнего края композиции до центра нимба (97 см) равно ширине композиции иконы. Диаметр нимба (15,5 см) равен $\frac{1}{10}$ диагонали композиции иконы (155 см). Диаметры нимбов в клеймах (2,7 см) равны $\frac{1}{10}$ диагонали клейма



Б

Табл. XI. А — «Никола поясной с житием». Вторая половина XIV века. Северные письма. Вологда. ГПГ

Расстояние от нижнего края композиции до центра нимба (103 см) равно ширине композиции. Радиус нимба (24,8 см) равен $\frac{1}{9}$ диагонали срединки иконы (125 см) и $\frac{1}{6}$ высоты композиции всей иконы. Радиусы нимбов в клеймах (1,8 см) равны $\frac{1}{9}$ высоты фигур (16 см). Высота фигур в клеймах равна половине диагонали клейма (31,5 см). Радиусы нимбов в клеймах (1,8 см) равны $\frac{1}{100}$ диагонали композиции всей иконы (180 см)

Б — «Петр и Павел с житием». XVI век. Из церкви Петра и Павла в Кожевниках. Новгородский музей.

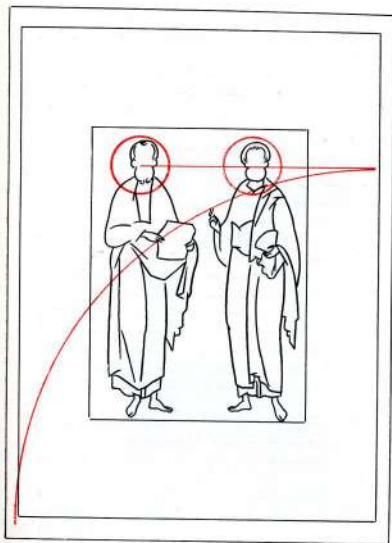
Расстояние от нижнего края композиции всей иконы до центров нимбов (110 см) равно ширине композиции. Радиусы нимбов (9 см) равны $\frac{1}{18}$ высоты фигур. Диаметры нимбов (18 см) равны $\frac{1}{10}$ диагонали композиции всей иконы (185 см). Высота фигур (90 см) равна $\frac{1}{2}$ диагонали композиции

В — «Дмитрий Прилуцкий с житием». Дионисий (?). Вологодский музей. (Обмеры по фотографии).

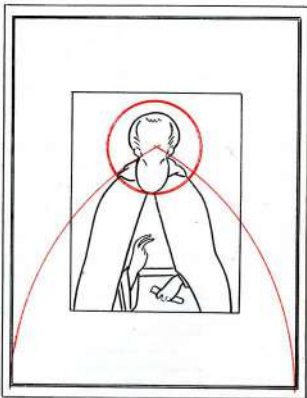
Центр нимба расположен в вершине равнобедренного треугольника со стороной, равной ширине композиции всей иконы. Радиус нимба равен $\frac{1}{9}$ диагонали срединки и $\frac{1}{12}$ диагонали всей иконы



А



Б



В

ДВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ НОВГОРОДСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ XIII ВЕКА

Н. Г. ПОРФИРИДОВ

ИСТОРИЯ древнерусского искусства знает пока немного произведений, бесспорно приписываемых одному мастеру. При этом все они относятся к более или менее позднему времени. Для периода до XIV века таких произведений среди станковых нет. Это не значит, разумеется, что мастера-живописцы в то время не писали более чем по одной вещи. Многие произведения просто не дошли до нас или еще не выявлены.

Единство автора в памятниках древнерусского искусства устанавливается по-разному. В простейших случаях — на основании авторских подписей на самих произведениях. Таковы работы Симона Ушакова, Семена Холмогорца и ряда других мастеров XVII века, когда вошло в обычай подписывать иконы, и их сохранилось много. В других случаях основанием служат сообщения летописей и иных литературных источников, как, например, сообщение Воскресенской летописи под 1405 годом о написании икон московского Благовещенского собора мастерами Феофаном, Прохором и Андреем или под 1408 годом о работе во владимирском Успенском соборе мастеров Даниила и Андрея. Иногда подобное сообщение оказывалось кем-то позднее записанным на самом памятнике. Такова драгоценная надпись об авторстве Дионисия, вырезанная на затылке средней иконы деисусного чина Павлова Обнорского монастыря. Разобраться в распределении частей общего ансамбля между двумя или тремя упомянутыми в летописи мастерами, равно как подтвердить правильность записи на самом памятнике, отразившей предание о нем, возможно лишь на основании стилистического и технического анализа произведений.

Известно, что в области древнерусской живописи чаще всего ни авторских подписей, ни каких-либо прямых или косвенных литературных или эпиграфических известий об авторах нет. В таких случаях особое значение приобретает анализ стиля, манеры, техники.

Два памятника, являющиеся предметом настоящей статьи, не впервые вводятся в научное обращение. Они известны уже более трех десятилетий, и за это время о них успела накопиться порядочная литература. Один из них находится в Русском музее в Ленинграде, другой — в Третьяковской галерее в Москве.



«Еван, Георгий и Власий». Новгородская икона XIII века. ГРМ



«Спас на престоле». Новгородская икона XIII века. ГТГ

Икона «Еван, Георгий и Власий»¹ стала известной с конца 20-х годов, когда она появилась на выставке памятников древнерусской живописи в Гос. Историческом музее². В 1929—1930 годах памятник экспонировался на выставке древнерусской живописи в Западной Европе и получал международную известность³. Затем это произведение поступило в Гос. Русский музей и с того времени прочно вошло в литературу — в путеводители по музею⁴, специальные работы⁵ и общие труды по истории искусства⁶ (вклейка).

Икона «Спас на престоле с избранными святыми на полях» первоначально принадлежала собранию Анисимова. В 1931 году она поступила в Третьяковскую галерею⁷. В литературу вошла несколько позднее предыдущей, но столь же широко⁸ (вклейка).

Обозревая литературу, посвященную тому и другому памятнику, можно констатировать единодушие авторов в их понимании, датировке и определении местной школы. Оба памятника всеми авторами датируются XIII веком. Столь же несомненно, они относятся всеми к произведениям новгородской школы и именно того ее направления, которое определяется как наиболее самобытное и народное. Эта близость определила и непревзойденное сходство описаний и характеристик обоих памятников. Исследователи находят иконы «очень близкими по стилю»⁹ и даже «вышедшими из одной мастерской»¹⁰. Однако сопоставление черт, объективно присущих обоим памятникам, нам кажется, дает право для еще большего их сближения.

Размеры «Евана»: 109 × 67 см, размеры «Спаса»: 106 × 73 — почти совпадают. По высоте первая только на 3 см больше второй. По ширине она, наоборот, на 6 см меньше, по у нее, как известно, имеется продольная утрата доски, образовавшаяся вследствие чинки и сдвигания последней. Для обеих икон использован один материал: липовые доски толщиной 2,5 см. В том и другом случае доски одинаково обработаны: скреплены по торцам набивными шпонками (врезные шпонки позднейшего происхождения), ковчег образован одинаковыми по глубине и профилю лугами. Тождество левкасного грунта подтверждается одинаковостью мелких кракелюр.

¹ ГРМ, инв. № 2774.

² Р. Muratov. Les icônes russes. Paris, 1927, стр. 143; Г. В. Жидков. К истории новгородской живописи. — «Труды Секции искусствознания РАНИОН», т. III, 1928, стр. 69; А. И. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи. — «Вопросы реставрации», сб. 2, М., 1928, стр. 149—151.

³ «Denkmäler altrussischen Malerei. Russische Ikonen vom 12—18 Jahrhundert». Berlin — Königsberg, 1929, стр. 13; Ph. Schweinfurt. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, стр. 152—153.

⁴ Ю. Н. Дмитриев. Государственный Русский музей. Путеводитель. Древнерусское искусство. Л.—М., 1940, стр. 14, рис. на стр. 15; Н. Г. Порфиридов. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство. Краткий путеводитель. Л., 1947, стр. 15; его же. Государственный Русский музей. Путеводитель. Л.—М., 1958, стр. 18.

⁵ В. Н. Лазарев. Новгородская живопись XII—XIV вв. — «Известия АН СССР. Серия истории и философии», т. I, № 2, 1944, стр. 68—69; его же. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 45—46, табл. 31; его же. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина. — «Византийский вестник», т. VI, М., 1953.

⁶ В. Н. Лазарев. История византийской живописи. т. I, М., 1947, стр. 181; его же. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 130, цит. вклейка; «Очерки по истории русского искусства», Л., 1954, стр. 11; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III, М., 1955, стр. 126, табл. 96.

⁷ ТГГ, инв. № 22938; В. Антонова и Н. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, № 14.

⁸ Н. П. Ковалевская. Путеводитель по искусству феодализма ТГГ. 1934, стр. 29—30, рис. 4; А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 133—134, стр. 80; В. Н. Лазарев. Новгородская живопись XII—XIV вв. — «Известия АН СССР. Серия истории и философии», т. I, № 2, стр. 68—69; его же. Искусство Новгорода, стр. 46, табл. 32; его же. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 130; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III, стр. 126.

⁹ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 130.

¹⁰ М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III, стр. 126.

Все эти внешние совпадения сами по себе могли бы и не иметь особого значения. Они отвечают принятым в XII—XIII веках способам обработки иконных основ и, строго говоря, позволяют лишь отнести оба памятника к одному времени и к свойственному этому времени типу иконной техники. Но, с другой стороны, столь близкие совпадения могут быть и не случайными. Одинаковые размеры икон могли отвечать замыслу и намерениям заказчика или мастера. А последний, создавая данные произведения, мог пользоваться одними и теми же бывшими в его распоряжении материалами и обрабатывать их одними и теми же привычными ему приемами.

Каких-либо надписей летописного или вкладного характера на иконах нет. На них имеются только надписания имен изображенных святых. Их, включая слово «аггос», на иконе Евана четыре, на иконе Спаса двенадцать, кроме того, инициалы Христа в двух кругах и надпись на раскрытом евангелии. Мы не касаемся вопросов палеографической датировки и местных диалектологических особенностей, нашедших отражение в надписях, хотя и в том и в другом отношении надписи дают интересный материал. Они берутся нами исключительно со стороны особенностей их графики, начертания букв и знаков. И здесь обращают на себя внимание поразительные совпадения.

В четырех словах, имеющих на иконе Евана, содержится двенадцать букв алфавита, не считая повторений. Все они в неоднократном повторении содержатся и в надписях на иконе Спаса, где, кроме них, находим и большинство остальных букв славянского алфавита, за исключением семи. Из сопоставления их легко убедиться в том, что они, во-первых, очень характерны (в особенности начертания букв «с», «е», «о», с их волнистыми контурами и язычками) и, во-вторых, совершенно сходны на той и на другой иконе, точнее сказать, идентичны.

Но сходство надписей на иконах идет гораздо дальше совпадения начертаний отдельных букв. Нельзя не обратить внимания на ряд и иных фактов в этом плане: на стандартность написания лигатуры «Г» и «Н» в слове «аггос», наносимой везде, видимо, привычным движением кисти; на характерное и столь же стандартизированное начало слова «аггос» во всех случаях — буква «А» заключена в кружок с четырьмя точками по сторонам; на титло в виде астрономического знака весов Ω; наконец, на единственные в своем роде во всей иконной эпиграфике значки-концовки в виде крестика из четырех точек с завитком вроде вопросительного знака, поставленным снизу или сбоку¹¹. Все отмеченные особенности обладают редкой характерностью, крайне индивидуальны и устойчивы и полностью совпадают на обеих иконах. Столь же полно, до последней черты совпадают и имеющиеся на обеих иконах три одинаковых цельных слова: два имени «Георгий» и «Власий» и слово «аггос». Разница состоит лишь в том, что в одном случае, на иконе Евана, они написаны белилами и несколько тщательнее, ибо на среднике, в другом, на иконе Спаса, — сажей и несколько небрежнее, ибо на полях. Из перечисленных особенностей можно сделать вывод: надписи на той и другой иконах писаны одной рукой.

Разумеется, всего этого еще недостаточно для того, чтобы утверждать единство автора обоих произведений. Один человек мог делать надписи на иконах, изображения же могли создаваться разными лицами. Подобное разделение труда практиковалось в книжных скрипториях и в иконных мастерских более позднего времени. Мы точно не знаем, существовало ли такое разделение в столь раннюю эпоху — в XII—XIII веках. Во всяком случае, оно если и не исключается, то не может рассматриваться как непереносное. Решающими в нашем вопросе должны явиться самые существенные стороны памятников — иконография и живопись.

¹¹ Последняя черта находит себе аналогию в надписях некоторых памятников прикладного искусства: большого свода новгородской Софийской ризницы XII века и ряда вислых свинцовых печатей домонгольского времени из новгородских находок (В. А. Янин. Из истории русской художественной и политической жизни XII в. — «Советская археология», 1957, № 1, стр. 119—122).

Сюжеты икон разные. На одной изображен стоящий Иоанн Лествичник с небольшими фигурами Георгия и Власия по сторонам. На другой представлен восседающий на троне Христос, изображение которого обрамлено одинадцатью мелкими фигурами святых, помещенными на полях. Общее в обеих иконах то, что их главные фигуры даны крупным планом, строго фронтально, с одинаковым жестом благословляющей правой руки и с евангелием, поддерживаемым левой рукой. Выбор святых на иконе Спаса давно обратил на себя внимание исследователей ярко выраженным новгородским характером. Георгий и Дмитрий, Климент и Ипатий, Илья и Никола, Флор и Лавр, Власий — святые, особо чтимые в Новгородской земле. На иконе Евава сопутствуют главному персонажу только два святых — Георгий и Власий, но оба они принадлежат к тому же кругу святых, что изображен на первой иконе. Это позволяет нагляднее сопоставить их изображения.

В данном случае не столько имеет значение то обстоятельство, что оба Георгия и оба Власия — крупноголовые фигуры коротких пропорций, статичные, неподвижные, — это общие черты стиля для известного течения новгородской школы. Равно как не столь важно и сходство воинских одеяний Георгия и святительских Власия, как и тождество атрибутов, — все это также может быть отнесено к обязательным чертам иконографии. Гораздо важнее то, что подробности одеяний и атрибутов — орнаментальные каймы туник, епитрахили и омофоров, фибулы плащей, стеммы, кольчуги, рукояти мечей, оклады евангелий — не только абсолютно одинаковы, но и написаны в обоих случаях одним приемом, видимо привычным художнику. Примечательно, что в изображениях на иконе «Спаса» другого воина, Дмитрия, других епископов — Ипатия и Климента, сходство в околностях с изображениями Георгия и Власия можно проследить до самых мелких подробностей.

Еще убедительнее отмеченных внешних совпадений тождество художественных образов — те же простые, «русские», более того, простонародные типы лиц у молодых воинов и у старцев-епископов. Спокойное и какое-то безмятежное выражение, глядящие куда-то вбок — то вправо, то влево — глаза, своеобразный абрис лица у Георгия, двойная прядь волос на лбу у Власия, кстати вовсе не требуемая официальной иконографией этого святого, создают настолько индивидуальные, настолько остро характерные образы, что это нельзя считать случайными совпадениями в созданиях разных художников. На иконе Русского музея святые написаны лишь тщательней и строже, так как они помещены на среднике; на иконе Третьяковской галлерей, на полях — свободнее, эскизнее, «скорониснее», но это отнюдь не лишает их братского родства.

Наконец, обе иконы необычайно близки по колориту в целом и по живописно-технической системе. Набор красок, их палитра в обоих случаях одна и та же: киноварь, бакан, кубовая, охра, изумрудная зелень, белила и сажа, преимущественно в чистом виде. Одинаково и пользование этим набором, склонность художника к определенным краскам и их сочетаниям, преобладающее значение, придаваемое тем или другим цветам, красочные доминанты. Выражаясь языком иконовиков, одинакова расколорка обеих икон. Фон, или так называемый свет, киноварный красный, — красный цвет вообще доминирующий во всем впечатлении; поля белые, то и другое разграничено по луге темно-коричневой, почти черной каймой, нимбы желтые, одежды более темные: коричневые, синие, зеленые, но по ним разбросаны детали из названных ярких: киновари, охры, белил.

Тождество общей колористической гаммы икон дополняется тождеством живописной техники. Особенно своеобразна моделировка лиц. Лица художник пишет без санкирной основы. Покрывающий слой — охра. В темных частях охряные же красноватые припески. Так называемые описи, т. е. рисунок голов, черт лица, рук, а также наиболее глубокие тени в западающих местах, например на впалях щек старцев Евава, Власия, Ипатия, Климента, Илья, сделаны черной краской. Освещенные части лиц высветлены сильно разбеленным охренем, а блики света, так называемые

«оживки», сделаны белилами. При этом система наложения их на том и на другом произведении, в характерном сочетании с черным рисунком описей, идентична. Верхнее веко везде подчеркнуто белой линией. Черные зрачки глаз также выделены белой краской, положенной справа или слева от зрачка для показа направления взгляда. Белильная линия проложена вдоль всего носа и дополнена бликами на его оконечности и крыльях, освещенные скулки ниже глазных впадин обозначены системой веерообразно расходящихся движений.

Особенно характерна разделка лба. У центральных фигур на той и на другой иконе художник намечает надбровные дуги двумя резкими белильными линиями, раскидывающимися от переносы. Выше их морщины лба обозначаются характерными полукруглыми открытыми сверху белильными дугами — у старца Евана их три, у средовика Христа одна. Самый верх лба, под волосами, у того и у другого отмечен двумя одинаковыми белильными бликами. На лицах молодых святых — Георгия, Дмитрия, Флора и Лавра — столь же во всем совпадает на обеих иконах прием трактовки развития носа и строения верхней губы двумя белильными бликами.

Если говорить специально о рисунке, невозможно обойти такой исключительно характерной и убеждающей в единстве мастера подробности, как опись крыльев носа у Христа и у Евана, сделанная ломкой линией, проложенной привычным для автора заученным движением кисти.

Все это обилие совпадений рисуночно-живописных приемов не объяснить общностью местной школы или даже общностью мастерской. Это индивидуальная манера мастера.

Таким образом, анализируя и сопоставляя решительно все стороны двух широко известных произведений древнейшего, возможно домонгольского периода русского искусства: характер образов, иконографию, живописную технику и манеру, графику надписей, материальную часть, нельзя не отметить еще и еще раз, со всей силой, их крайнюю близость друг к другу. Более того, нам кажется, нельзя не почувствовать руку одного и того же мастера.

Этому заключению не должно препятствовать то, что сопоставляемые иконы не повторяют друг друга. Внимательный глаз, конечно, заметит отличающие их черты. Мы не знаем обстоятельств создания и творческих отношений мастера к тому и другому произведению. Но ясно видим, что «Еван» — одно из содержательнейших произведений древнерусского искусства. Впечатляющий образ старца воплощен вдохновенно, со всей силой простой и выразительной монументальной манеры, где каждая черта положена продуманно и строго. «Спас» писан равнодушнее, в привычных, механически примененных приемах. Лишь в миниатюрные портреты «интересных» ему полеосных святых мастер вложил большую силу чувства и художественного воображения, и потому вместо вялого рисунка средника здесь снова рисунок, по энергии близкий к иконе Евана, а по эскизной свободе и выразительности отчасти превосходящий ее. Но в том и в другом случае здесь один автор, с присущим ему художественным видением и почерком.

Происхождение икон неизвестно. По устному преданию, записанному в Третьяковской галерее и идущему из авторитетного источника — сообщения Г. О. Чирикova, — обе они вывезены из одного места — поселка Крестцы Новгородской области.

ОБ ОДНОЙ ГРУППЕ НОВГОРОДСКИХ ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ЦАРСКИХ ВРАТ

В. К. ЛАУРИНА

СРЕДИ десятков дошедших до нас живописных царских врат XIV—XVI веков привлекают внимание шесть памятников с почти идентичной иконографией. Это двое врат из собрания Гос. Русского музея, отличающиеся удивительным сходством¹, а также близкие к ним врата из Гос. Эрмитажа², вывезенные из погоста Лядины Каргопольского района в 1957 году. К этой же группе памятников относится еще двое врат из бывших коллекций Н. М. Постникова и С. П. Рябушинского (ныне собрание Гос. Третьяковской галереи)³. Наконец, близки к ним и так называемые «Тверские» врата из собрания Музея имени Андрея Рублева⁴. Все шесть памятников, хотя они и не равноценны в

¹ Инв. № ДР/Ж 2725 а, б. Происходят из Архангельска. Новгородская школа, северная провинция. Конец XV — начало XVI века. Д. липа, четыре ковчега, паволока, левкас. Разм.: 161,2×39,4×2,7; 161×34,4×3. Вывезены из Михайло-Архангельского монастыря для реставрации в Москву Северной экспедицией Наркомпроса в сентябре 1920 года. Первоначальная расчистка произведена в 1920 году Г. О. Чirikовым. На местах утрат древнего красочного слоя оставлена поздняя запись. Были на выставке древнерусского искусства в Германии и Англии в 1923 году. В ГРМ поступили из Антиквариата в 1933 году.

Инв. № ДР/Ж 2002 а, б. Привезены по бассейну реки Луги, о чем говорят старые сведения, сохранившиеся в инвентарных описях музея. Новгородская школа, северная провинция. Конец XV — начало XVI в. Д. липа. Четыре ковчега, левкас. Разм.: 152,2×42,5×2,5; 151,8×42,6×2,5. В ГРМ врата поступили из Москвы от Н. В. Тюлина в 1913 году.

² Инв. № 9/Р. И. — 233 а, б. Новгородская школа, северная провинция. Начало XVI века. Д. липа. Две шпошки в наверх, так же как и утраченная часть наверх, — новые. Четыре ковчега, левкас. Разм.: 153,5×39,3×3; 154,5×39,7×3. Врата реставрированы и расчищены в Реставрационных мастерских Эрмитажа А. М. Матвеев в 1960 году. На местах утрат древнего красочного слоя оставлена поздняя запись.

³ Инв. № 28660, 28662. Новгородская школа, северная провинция. Первая половина XVI века. Д. липа. Четыре ковчега, паволока, левкас. Разм.: 159,7×42×2,5; 159,8×42,5×2,5. Врата находятся под потемневшей олифой. В ГТГ они поступили из ГИМ в 1930 году. См. В. И. А. Ногова, Н. Е. Минаева. Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи, т. II. М., 1963, стр. 21.

Инв. № 28651, 28652. Новгородская школа, северная провинция. Первая половина XVI века. Д. липа; четыре ковчега, левкас. Разм.: 159×40,5×2,3; 157,5×40,7×2,8. В ГТГ врата поступили из ГИМ в 1930 году.

⁴ Инв. № Ш/16 МИАР. Вывезены в 1964 году из Калининского Областного краеведческого музея Тверской экспедицией Музея имени Андрея Рублева. Новгородская школа, северная провинция. Первая половина XVI века. Д. липа. Четыре ковчега, левкас. Размер каждой из створок 160×36,5×3 см. Первоначально врата реставрировал в 1902 году В. П. Гуриянов. В настоящее время они находятся под потемневшей олифой. Две пробные расчистки сделаны в 1946—1947 годах В. Е. Брягинным.

художественном отношении, представляют определенный интерес. Наиболее примечательны врата Русского музея.

Иконографическая близость всех шести царских врат очевидна. В наверхи каждых изображено «Благовещение», на створках причащение апостолов и четыре евангелиста. Исключение представляют врата из бывшего собрания Рябушинского, где сцена «Евхаристии» отсутствует. На всех шести вратах «Благовещение» дано на фоне палат. Богоматерь сидит на скамье с пряхой в руках. Евангелисты также изображены на фоне палат и горок. В причащении апостолов Христос, как обычно, представлен дважды: в обоих случаях он стоит за престолом и перед киворием. Подходящие к нему апостолы расположены в два ряда. Из пяти врат, имеющих эту композицию, только на Лужских и на вратах, принадлежащих Музею им. Рублева, представлено 11 апостолов. На остальных вратах и слева, и справа изображено по 12 апостолов, почти зеркально повторяющих друг друга. На всех шести вратах Иоанн Богослов диктует Прохору, записывающему его слова на свитке. Остальные евангелисты изображены у столбов с чернильницами, причем Матфей держит на коленях полуоткрытую книгу. Во вратах из собрания Постникова книга у него закрыта. Лука во всех памятниках изображен пишущим на свитке, а Марк — в книге, лежащей у него на коленях. Таким образом, иконография разбираемых памятников почти тождественна.

Иконографическая и отчасти стилистическая близость рассматриваемых врат (особенно врат из Гос. Русского музея), естественно, наводит на мысль об их едином происхождении. Правда, это осложняется тем, что они получили в литературе разные датировки, причем некоторые оказались разделенными двумя столетиями. Так, царские врата из района реки Луги воспроизводит в статье 1916 года Н. П. Сычев, датируя их XIV веком⁵. Н. П. Кондаков в изданных в Оксфорде и Праге работах также датирует эти врата XIV веком и относит их к Новгороду⁶. Наконец, они упоминаются среди других произведений новгородской иконописи XIV века В. Н. Лазаревым⁷. Архангельские врата отмечены только Ю. Н. Дмитриевым, он сближает их с иконой «Сомешние во ад» Гос. Русского музея⁸. В инвентарных описях музея и Лужские, и Архангельские врата датируются XIV веком. Н. А. Демина высказывала предположение, что оба памятника созданы в XVI веке. Принадлежащие Эрмитажу врата упоминаются как памятник новгородской школы XIV—XV веков и воспроизводятся в процессе реставрации в статье А. Маловой и И. Ногид⁹. Врата Третьяковской галереи — из собрания Постникова — В. И. Антонова относит к новгородской школе и датирует первой половиной XVI века¹⁰. О царских вратах бывшего собрания Рябушинского имеются лишь сведения в инвентарных описях Третьяковской галереи. Согласно им они относятся к северной провинциальной школе и датируются XVI веком. «Тверские» врата в Музее Рублева датируются второй половиной XVI века.

Правомерна ли датировка всех шести врат разными историческими периодами? Их поразительное сходство, вплоть до совпадения таких деталей, как чернильницы и одинаковые евхаристические чаши, позволяет поставить вопрос о специфике

⁵ Н. П. Сычев. Древлехрапидные памятники русской иконописи и церковной старины им. императора Николая II при Русском музее императора Александра III. Пг., 1916, вклейка между стр. 14 и 15.

⁶ N. Kondakov. The Russian Icon. Oxford, 1927, стр. 32—33. табл. VII на вкладном листе между стр. 32 и 33; Н. П. Кондаков. Русская икона, т. III, ч. 1. Прага, 1931, стр. 142; воспр.: «Русская икона», т. II. Прага, 1929, табл. 23 лев.

⁷ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, примеч. на стр. 95.

⁸ Ю. Н. Дмитриев. Путеводитель. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство. Л.—М., 1940, стр. 24—27.

⁹ А. Малова, И. Ногид. Расчистка темперной живописи от олифы и масляных записей. — «Сообщения Гос. Эрмитажа», XVIII. Л., 1946, стр. 61.

¹⁰ В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., стр. 21.



Царские врата Гос. Эрмитажа



Лужские царские врата. ГРМ



Царские врата из б. собрания Рябушинского. ГТГ



Царские врата из б. собрания Постникова. ГТГ



Архангельские царские врата. ГРМ



Царские врата, Музей им. Андрея Рублева

рассматриваемых произведений. Лишь во вратах Музея имени Андрея Рублева чернильницы обычной формы.

Не могли ли они выйти из рук одного художника? Чтобы ответить на этот вопрос, достаточно провести сравнительную характеристику двух наиболее близких между собой произведений. Таковыми являются врата Русского музея — Архангельские и Лужские. Одновременность их создания не вызывает сомнений. Композиция их необычайно близка, хотя точного повторения деталей и нет. Изображения одинаково умело уравновешены в массах и цвете; преобладают красный и зеленый цвета. Позы апостолов и евангелистов относительно свободны, в меру экспрессивны. Фигуры трактованы относительно объемно. Складки одежд графичные, весьма резких очертаний. Лица овальной формы, удлиненные, мягко моделированные большими объемами и плоскостями. Поверх нанесенного ровным слоем рыжевато-охристого (типа сены) санкира проложены крупные контрастирующие с ним по цвету розовато-желтые высветления и резкие белильные оживки. Они располагаются на лбах, надбровных дугах, под глазами, на носках, губах, подбородках. Бегло и умело, буквально торчком кисти, написаны зрачки и белки глаз. Этот прием живописной скорописи ярко проявляется в одеждах апостолов. Наиболее четко он прослеживается в Лужских вратах, на складках одежд евангелистов. Отдельные части фигуры подчеркиваются темной окраской. Однако художник не считается с этой окраской и смело пишет, заходя за контур (например, спина евангелиста Иоанна, правое колено и часть спины евангелиста Матфея). Широкие охватывающие формы, выразительность линий — все свидетельствует о руке художника-монументалиста.

Почерк опытного мастера сказывается также и в том, что ни одна складка на плащах у четырех евангелистов не повторяется. Толстые линии описи сочетаются в трактовке одежд с тонкими графическими изящными линиями (например, в хитоне Луки мы видим широкие, в палец толщиной описи, а в его плаще — тончайшие, графически прореченные линии). Этот скорописный прием доведен до известной графической стилизации, что хорошо чувствуется в нарочитом однообразии и параллельности складок хитонов апостолов. Подчеркнутая линейность сказывается и в тонко прореченных складках плащей, в умело, но несколько стилизованно («птичковой») исполненных изломах одежд на бедрах и коленях апостолов. Палаты в обоих вратах сложных форм: преобладают башни с навершиями, своеобразные портики с перекинутыми велунами, покрытые орнаментом стены. Горки — с пещерами и лешадками.

Таким образом, общность композиции, стаффажа, поз, складок одежд, орнаментов в обоих памятниках настолько велика, что, казалось бы, подтверждает предположение об едином авторстве. Однако это не так. Наряду с деталями, говорящими о необычайном сходстве этих памятников, имеются черты, свидетельствующие о том, что писали врата разные художники. При единообразии композиции и деталей понимание формы совершенно различное. Создатель Архангельских врат, несомненно, обладал более монументальным видением. Он увеличивает фигуры, упрощает формы архитектуры и горок. Его фигуры и лики святых более объемны, контур играет большую роль. Пробелы резко контрастируют в лицах с санкирем. Сама лепка лиц более широкая и живописная. Лужские врата менее декоративны, фигуры их мельче. Лешадки горок менее крупные, архитектура сложнее и параднее. Башня в композиции «Благовещение» получает третий ярус вместо двух на Архангельских вратах, колонны превращаются в балюсыны с капителями и базами.

Заметно различие и в мастерстве исполнения. Фигуры евангелистов Лужских врат написаны более умело. В более сложном движении показан Иоанн. Полны своеобразной экспрессии позы Луки и, особенно, Марка. Исполнена достоинства и сдержанного движения фигура Матфея. Изображения евангелистов Архангельских врат лишены этой подчеркнутой экспрессивности. Например, Марк в Лужских вратах дан в сильном движении, в Архангельских — он кажется неподвижным. Складки одежд на коленях Луки и Марка Архангельских врат написаны так неумело, что



Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь Архангельских царских врат. ГРМ



Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь Лужских царских врат, ГРМ



Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь врат из Музея им. Андрея Рублева



Апостолы из композиции «Причащение». Деталь Архангельских царских врат. ГРМ

создается впечатление, будто у них перепутаны ноги. В Лужских — рисунок более убедительный, хотя исполнивший их художник и не отличался особенно высоким мастерством (у Марка из-за неудачного исполнения складок одежд как бы три колена).

Особенно ярко эти различия выявляются при сравнении цветовой гаммы памятников. В них преобладают красные и зеленые цвета, но в Лужских вратах палитра художника богаче, краски более светлые и звучные. В красном цвете доминируют оттенки, близкие к анилиново-розовым, в зеленом — светло-зеленые, салатные тона. В Архангельских — краски мутноватые, тусклые. Розовый цвет отсутствует. Красный — более темного, глухого оттенка. В Лужском памятнике поэмы даны в два цвета, в Архангельских вратах — в один. Еще одна интересная деталь: одежда Марка в Лужских вратах исполнена типично новгородской лиловато-коричневой краской, тогда как одежда Марка в аналогичном памятнике написана рыжевато-коричневой (типа сиены жженой). Отметим, что наличие этой лиловато-коричневой краски, добывавшейся из местной новгородской глины с примесью ракушечника и типичной для большинства новгородских икон начиная с XIII века, подтверждает новгородское происхождение памятника. Все это свидетельствует в пользу того, что врата исполнены разными художниками.



Апостолы из композиции «Причащение». Деталь Архангельских царских врат. ГРМ

Следовательно, версия о едином авторстве окончательно отпадает. Вероятнее всего, эти памятники вышли из одной иконописной мастерской.

Для подтверждения этой гипотезы необходимо рассмотреть и другие произведения и, в первую очередь, врата, происходящие из Каргопольского района. Они очень близки к рассмотренным памятникам. Аналогичны не только иконография, композиция и даже детали, вплоть до вылезших на поля красных и зеленых кивориев и чернилиц в форме вазочек. Здесь и та же грубая черная обводка нимбов, и красно-зеленая цветовая гамма, и моделировка лиц со светло-желтым по оливковому санкирю вохрением и подрумянкой. И тем не менее Эрмитажные врата отличаются от Лужских и Архангельских. Они вышли из рук разных художников. Это со всей очевидностью подтверждается сравнительной характеристикой всех трех памятников.

Наиболее существенным является их цветовое различие. Причем отличие не в цвете той или иной детали, что могло быть и у одного художника, а в составе красок, в разности фонов и т. д. В работах одного художника фоны всегда примерно одинаковы. В Эрмитажных вратах фон охристо-оранжевый, интенсивного темного тона, жидкий и неровно проложенный. В Архангельских — светлый, золотисто-охряной, теплый, проложенный ровным, плотным слоем. В Лужских фон почти



Апостолы из композиции «Причащение». Деталь Лужских царских врат. ГРМ

белый, чуть желтоватый, холодного оттенка. На Эрмитажных вратах в скамеечки и століки введена ярко-желтая краска, которой нет на вратах Русского музея. Во всех памятниках красный и зеленый цвета разных оттенков.

По-разному тракуются горки и пещеры. Наиболее обобщенные — горки Архангельских врат. Горки Эрмитажных — дробные, заполняющие все пространство.

Очевидно, что все врата писались разными художниками, но с одного и того же образца. Что же это за образец, и к какому времени он относится? Ответ на этот вопрос тесно связан с временем создания интересующих нас памятников. Не датируя еще врат Русского музея, можно сказать, что Эрмитажные по отношению к ним — моложе. Об этом говорит тяжеловесность их форм, громоздкость фигур, которым тесно в отведенных им клеймах, темный тусклый цвет и перазабеленная охра фона, что особенно типично для памятников станковой живописи XVI века. Типичны для этого времени и горки с многочисленными лекадами и «пяточками», плотно заполняющие все пространство клейма. Все это позволяет связать эрмитажный памятник с двумя царскими вратами Третьяковской галереи, датируемыми XVI веком. Врата из собрания Третьяковской галереи, видимо, писались с того же образца, что и принадлежащие Русскому музею и Эрмитажу.



Апостолы из композиции «Причащение». Деталь Лужских царских врат. ГРМ

Если сравнить любой из рассмотренных памятников с царскими вратами из Третьяковской галереи — из бывшего собрания Рябушинского, то хотя в последних отсутствует сцена «Евхаристии», между ними трудно найти уж очень существенные различия. Здесь те же своеобразной формы чернильницы, и та же «перепутанность» ног евангелистов и другие детали. Однако все в этом последнем памятнике грубее. Фигуры тяжеловесны, архитектурные формы громоздки. В клейме с Матфеем башня даже «вылезла» на поле. Лещадки разросшихся горок приобрели орнаментальный характер. Столь же орнаментально трактуются брови Иоанна (они разделаны мелкими белыми черточками). Охра фона тусклее, более однообразного золотистого тона. Краски глухие. Поскольку во вратах нет изображения «Евхаристии», клейма с евангелистами получились очень вытянутыми ¹¹.

¹¹ Отсутствие «Евхаристии» объясняется, очевидно, тем, что данная сцена была исполнена не на самих дверях, а на сени; возможно, аналогичная икона была в иконостасе или заказывалась для него. В каждом иконостасе сцена «Евхаристии» обязательно присутствует и помещается в праздничном ряду над царскими вратами или ее изображают на вратах. Так, например, на вратах XV века из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры «Евхаристии» нет, но зато ей посвящены две иконы праздничного чина (Загорский Гос. музей-заповедник. Инв. № 2772. Врата расписаны И. А. Барановым. Размер каждой створки: 174,5×41. Указанные сведения любезно сообщены автору И. Е. Мневой и О. А. Белобровой, за что приношу свою глубокую благодарность. Врата эк-

Царские врата из бывшего собора Постишкова покрыты потемневшей олифой. Однако это не мешает судить об их отличительных особенностях. Как и предыдущие врата, это памятник первой половины XVI века. Несмотря на то, что стилистически это уже произведение более развитого XVI века, в основных своих чертах врата повторяют тот же неизвестный образец. Об этом говорят неизменно присущие всем разбираемым произведениям архаичные формы и детали. И, в первую очередь, объемные, большеголовые фигуры, не вяжущиеся с дробной разделкой лиц и горок. Сюда же можно отнести и огуристость рисунка, и знакомые нам по остальным вратам, «вылезшие» на поля красные и зеленые кивории, и специфической формы чернильницы, и черную обводку нимбов и т. д. Но характер вохрения и подрумянки, система наложения оживок в этом памятнике иные. В то же время, несмотря на известную огуристость и небрежность, царские врата из бывшего собора Постишкова исполнены достаточно умело. Датировка их первой половиной XVI века подтверждается многочисленными аналогиями, в том числе царскими вратами из Троицкой церкви и из церкви Григория Армьянского в Покровском соборе-музее.

Учитывая, что некоторые стилистические черты получили во вратах из бывших соборов Рябушинского и, особенно, Постишкова полное выражение, а в Эрмитажных находятся лишь в стадии становления, можно датировать последние несколько более ранним временем — началом XVI века.

В целом, как уже отмечалось, все памятники составляют единую группу. Однако врата Русского музея немного старше остальных. Горки их, достаточно развитые, с лещадками и «пятточками», не разрослись еще так, как в Эрмитажных, и не покрыты лещадками сверху донизу. Фигурам не тесно среди окружающего их стаффажа, тогда как в Эрмитажных вратах фигуры над всем преобладают. Краски обоих врат Русского музея, особенно охры, не так темны и глухи.

Чрезвычайно существенной особенностью этих произведений является архаичность их живописных форм. Фигуры велики для отведенного им пространства, большеголовы, по своему объему, имеют крупную, напоминающую XIV век, разделку складок одежд. Палаты также крупны и объемны, что достигается избранной мастером своеобразной «точкой зрения» сверху. Орнамент на стенах и башнях относительно древний. Характерны также простые формы столиков и скамеек под ногами ангелов и, главное, их орнаментальная разделка штриховкой, что, на первый взгляд, необычайно напоминает типичный для памятников XIV века ассист. Однако это не золотая штриховка светов (ассистка) и даже не подражание ей, что имеет место в Эрмитажных вратах. Здесь же штрих не желтый по соответствующей подоснове,

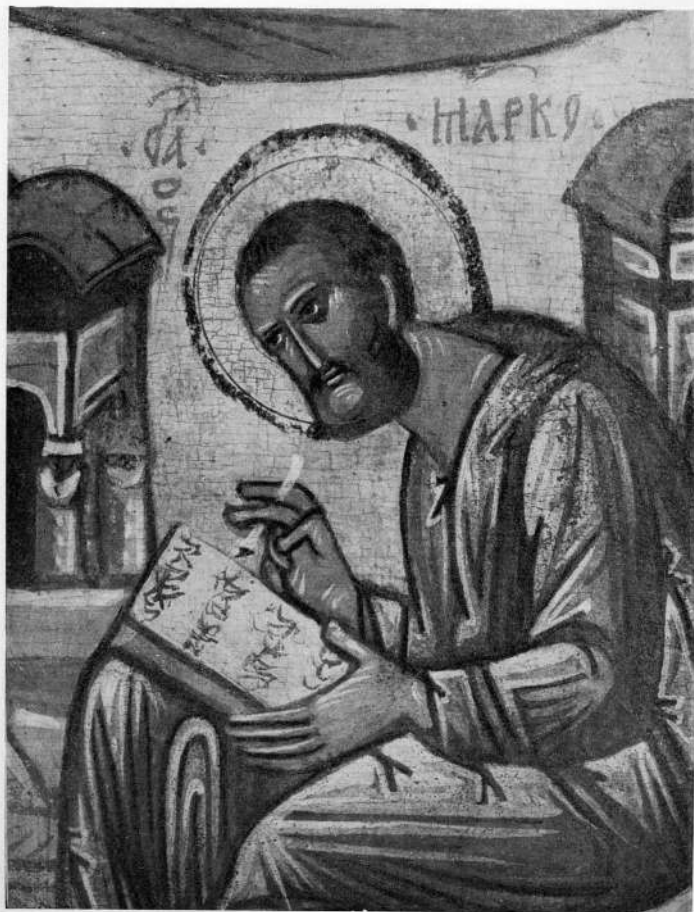
пониравались в 1960 году на юбилейной выставке произведений древнерусского искусства в ГТГ, посвященной 600-летию со дня рождения Андрея Рублева).

Другой пример: на царских вратах XVI века из Рождественского придела Новгородской Софии изображены «Благовещение» и четыре евангелиста, а сцена причащения апостолов расположена на сени (НГМ. Новгородский иконостас. Конец XVI века. Разм.: 182,2×137,2×3,8 (обе створки) и 72,3×126 (сени). Воспр.: П. Муратов. Русская живопись до середины XVII в. — История русского искусства, под ред. И. Грабаря, т. VI, стр. 211).

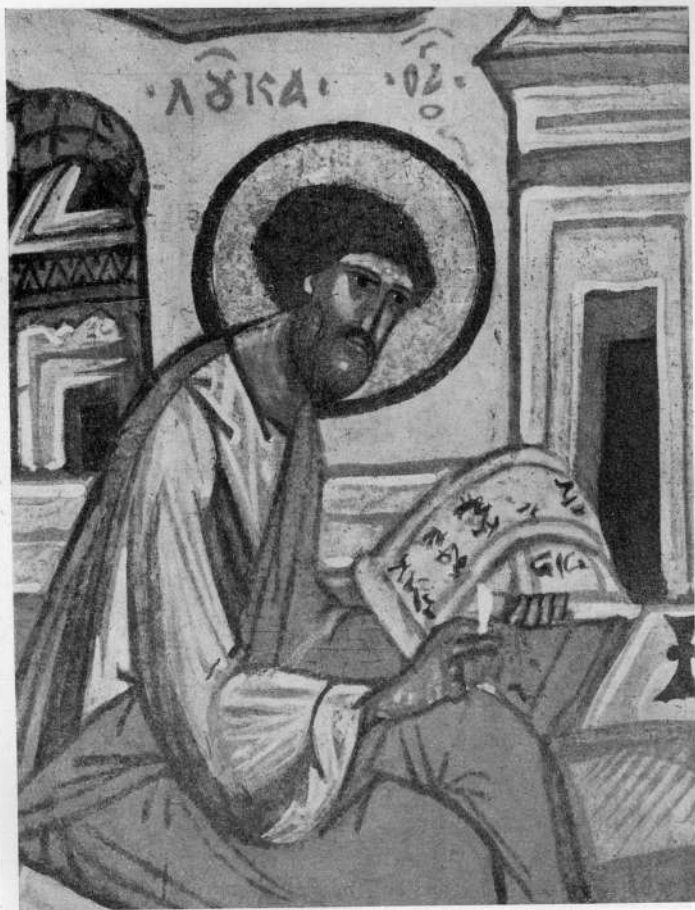
Также на сени изображена «Евхаристия» в четырех царских вратах московского Покровского собора. Двое из них относятся, по-видимому, к первой половине XVI века. Это врата из Троицкой церкви и из церкви Григория Армьянского. Врата с полукруглым навершием, сенью и столбиками. В навершии изображено «Благовещение», на створках — четыре евангелиста, на сени — «Евхаристия», «Троица» и два архангела с рипидами; на столбиках — святители. Первая половина XVI века. Разм.: 166×43,8 и 165×44 (со столбиком). Инв. № КИ-21. Поступили в Покровский собор-музей из Центрального хранилища музейных фондов в 1923 году. Сень и столбики — на других комплексах. На сени учетных данных нет. Столбики поступили из ЦХМФ в 1924 году. Царские врата из бывшего собора С. П. Рябушинского. В многолопастном навершии изображено «Благовещение», на створках — четыре евангелиста, на сени — «Евхаристия», «Троица» и два архангела; на столбиках — Богоматерь, Спас и святители. Новгородская школа(?) Первая половина XVI века. Д. липа. Разм.: 176,5×44×176,5×45 (с валиком). Инв. № КИ-413. Врата поступили в музей из ЦХМФ в 1924 году. Припису искреннюю признательность И. В. Яковлеву за любезно сообщенные им данные о документах поступления двух последних памятников.



Евангелист Марк. Деталь Архангельских царских врат, ГРМ



Евангелист Марк. Деталь Лужских царских врат. ГРМ



Евангелист Лука. Деталь Архангельских царских врат, ГРМ



Евангелист Лука. Деталь Лужских царских врат. ГРМ

а, наоборот, красный по желтому. Так, в Архангельских вратах скамьи евангелистов покрыты краской типа индийской желтой, поверх которой продолжена красная штриховка. Последнее свидетельствует о подражании формам XIV века и одновременно о полном забвении приемов, присущих тому времени. Поэтому, несмотря на архизацию под XIV век, датировать врата Русского музея этим временем нельзя. Не могут врата датироваться и XV веком. В них нет присущей произведениям развитого XV столетия легкости, стройности, изящества форм, звучности и прозрачности красок. Достаточно сравнить любой из интересующих нас памятников с новгородскими царскими вратами XV века из Русского музея¹² и Третьяковской галереи¹³, чтобы почувствовать все различие, не говоря уже о том, что в XV веке обычен другой иконографический извод — слева и справа к Христу подходит не по двенадцати, как в наших вратах, а по шесть апостолов.

Сопоставление с новгородскими произведениями XV века Лужских и Архангельских врат показывает, что последние, безусловно, созданы позднее. Вохрением лиц, особенно подрумянкой щек и носа, расположением оживок, скороспичным приемом трактовки крупного черного зрачка и оттеняющего его яркого удара белильной оживки двое врат Русского музея близки к произведениям новгородской иконописи второй половины XV века, в частности к таким иконам, как «Молящиеся новгородцы» и к трем иконам «Битвы суздальцев с новгородцами». Правда, пропорции фигур в перечисленных иконах вытянутые, а одежды тракуются плоскостно, этого нет в царских вратах Русского музея. В них фигуры и тяжеловесны и громоздки, что характернее уже для произведений XVI века. Точно так же и глухой цвет врат ни в коей мере не напоминает звучные, прозрачные, как бы пропизанные светом краски новгородских икон XV века.

Для уточнения датировки врат необходимо рассмотреть архитектурные формы и горки ряда памятников XV—XVI веков. В частности, островерхое треугольное навершие кивория, представленное в сцене «Благовещения» интересующей нас группы произведений, встречается преимущественно в иконах, относящихся к концу XV — первой половине XVI века, хотя в миниатюрах оно известно и раньше. Так, в царских вратах, принадлежащих Гос. Историческому музею¹⁴, в сцене «Благовещения» имеется изображение треугольного навершия, разделанного «под черепицу» красно-зелеными шашечками. Аналогичное по форме и цвету навершие с такой же орнаментикой на архитектуре имеется и на упоминавшихся вратах первой половины XVI века из Троицкой церкви Покровского собора и в правой створке царских врат Русского музея XVI века¹⁵. Почти такое же, только в зеленую шашечку, навершие изображено в царских вратах из Троицкой церкви села Кривого Архангельской области¹⁶, в иконе «Положение пояса и ризы Богоматери» из

¹² Инв. № ДР/Ж 1998 а, б. Из бывшего собрания Н. П. Лихачева. Новгородская школа. Вторая половина XV века. Д. липа. Разм.: 167,5×37,1×3; 167,5×36,9×3. Воспр.: П. Муратов. Указ. соч., стр. 213. Деталь этих врат (часть «Евхаристии») воспр.: Н. П. Лихачев. Мапера письма Андрея Рублева. СПб, 1907, стр. 45.

¹³ Инв. № 28641, 28650. Из бывшего собрания А. В. Морозова. Воспр.: В. И. Антонова и Н. Е. Мневина. Указ. соч., т. I, М., 1963, табл. 67. Авторы датируют врата первой половиной XV века. (указ. соч., стр. 114).

¹⁴ Инв. № 55053. Новгородская школа (северная провинция Новгород?). Начало XVI века. В навершии изображено «Благовещение», на створках — Василий Великий (в надписи — «Василий Кесарийский») и Иоанн Златоуст. Разм.: 140×36,8×3 и 140,5×37×3.

¹⁵ Инв. № ДР/Ж 2601. В многолопастном навершии изображены Богоматерь из «Благовещения» и два евангелиста. Среднерусские письма. XVI век. Д. липа. Разм.: 169,7×39,2×3,5. В нижней части живопись почти целиком утрачена. В ГРМ створка врат поступила из Павловского дворца-музея в 1928 году.

¹⁶ ГРМ, инв. № ДР/Ж 2753а, б. Врата с килевидным навершием, на котором изображено «Благовещение». На створках — Василий Великий (в надписи «Василий Кесарийский») и Иоанн Златоуст. Новгородская школа, северная провинция. Начало XVI века. Д. сосна. Разм.: 127×33,2×3,2; 127,2×33,2×2,6. Врата были на выставке древнерусского искусства в Германии и Англии в 1929 году.

села Бородава близ Ферапонтова монастыря¹⁷, в необычайно близких между собой царских вратах из Гостинополя¹⁸ и вратах из бывшего собора И. С. Остроухова¹⁹. Орнаментация стен и башен последних врат также очень близка к орнаментам рассматриваемой группы памятников. Такого же типа островерхие наверху над киворием имеется в иконе «Преображение» из Покровского суздальского монастыря²⁰ (во втором слева направо клейме на верхнем поле в сцене «Введение во храм») и иконе «Митрополита Петра» с шестнадцатью клеймами жития, приписываемой Дионисию²¹ (третье сверху вниз клеймо на левом поле). Кроме того, в стенописи Благовещенского собора Московского Кремля, относящейся к 1508 году, в сцене «Преполение» за фигурой Христа изображен киворий с точно таким же остроконечным завершением²². Наконец, на барельефе левой стороны деревянного резного царского места — «трона» Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля, исполненного в 1551 году, за фигурой царя изображены пирамидальные вышки в шашечку, напоминающие интересующие нас наверху²³. Сами шашечки, имитирующие черепицу, представляют одну из древнейших форм орнамента. Они встречаются уже в таких памятниках, как Сильвестровский сборник жития Бориса и Глеба и Кенигсбергская летопись²⁴ и, естественно, ничего не дают для датировки наших памятников.

Горки царских врат Русского музея, несмотря на их, казалось бы, архаичную форму, своими развитыми лещадками и «пяточками», пещерами и даже наклоном друг к другу стилистически ближе всего к иконам конца XV — начала XVI веков.

Присущий Лужским вратам ярко-розовый цвет, сочетание его со светло-зеленым также говорит о том, что это, скорее всего, памятник рубежа XV и XVI веков. Такого оттенка розовый цвет встречается в ряде произведений XVI столетия, в частности в упоминавшихся царских вратах Исторического музея, вратах Русского музея из села Кривое, церкви Григория Армянского и Троицы в Покровском соборе-музее и в царских вратах из собора П. Д. Корина²⁵.

¹⁷ Музей имени Андрея Рублева, инв. № 057/ВР. Конец XV — начало XVI века. Д. липа.

¹⁸ ГРМ, инв. № ДР/Ж 2661 а, б, в, г. Из церкви Николая Чудотворца в Гостинином монастыре Новгородской области. Новгородская школа. Последняя четверть XV века. Д. липа. Разм.: 110×40,7×3; 109,8×40,8×2,5. В музей поступили из Антиквариата. Воспр.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 117; «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 254. В. Н. Лазарев датирует врата временем ок. 1475—1480 годов. См. указ. работы, стр. 120—121 и 254—255.

¹⁹ ГТГ, инв. № 12029. С шестилостным килевидным завершением. В наверху помещены «Благовещение», на створках — Василий Великий и Иоанн Златоуст. Новгородская школа. Последняя четверть XV века. Д. липа. Разм.: 140×40,5×3 и 139,7×39,5×3. В галерею врата поступили из музея иконостаса и живописи им. И. С. Остроухова в 1929 году. В инвентарных описях ГТГ датируются XV веком. См. В. И. Антонова, Н. Е. Мигева. Указ. соч., т. I, стр. 159—160.

²⁰ ГРМ, инв. № ДР/Ж 1879. Московская школа. Начало XVI века. Икона состоит из четырех липовых досок, скрепленных двумя врезами односторонними шпиком. Разм.: 132,3×102,6×3,3. В музей поступила из суздальского Покровского монастыря в 1914 году. Икона реставрировалась в XVIII веке и в 1913—1914 годах. На верхнем ее поле изображены: «Рождество Богоматери», «Введение во храм», «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря». На левом поле «Вход в Иерусалим», «Жены у гроба», «Уверение Фомы», «Вознесение», «Троица». На правом поле: «Распятие», «Состязание во аде», «Преполение», «Состязание св. духа», «Успение Богоматери». На нижнем поле: «Воздвижение креста», «Покров», «Рождество Иоанна Предтечи», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Чудо архангела Михаила в Хонех», «Огненное восхождение пророка Ильи», «Чудо Георгия о змие».

²¹ Находится в Успенском соборе Московского Кремля (южная стена). См. «Художественные памятники Московского Кремля». М., 1956, стр. 40—41.

²² См. «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 549.

²³ Воспр.: А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, рис. 218 на стр. 311.

²⁴ За консультацией по этому вопросу приношу глубокую благодарность О. И. Подобеловой.

²⁵ В наверху изображено «Благовещение», на створках — четыре евангелиста. Новгородская школа. Начало XVI века. Размер каждой из створок (с завершением): 117×40×3.

Многочисленные царские врата развитого XVI века имеют стилистически совершенно иной характер. Так, например, царские врата второй половины XVI века в Русском музее²⁶ лишь слегка напоминают интересующие нас. Архитектура и горки целиком заполняют пространство, создавая ощущение тесноты. И, главное, все врата, как ковром, испещрены плоским узором. Орнаментальной разделке подверглись буквально все детали. Сплошь покрытые точками и черточками горки перестали подходить на горки. Усложняются архитектурные формы этих врат: увенчанные зубцами башни, двоянные окна с намеком на перспективу, многоколонные лоджии и уже отмечавшиеся в ряде произведений XVI века островерхие треугольной формы навершия с красными и зелеными шашечками. Близи к ним еще двое врат XVI века Русского музея (одни из бывшего собрания П. А. Голубина²⁷) и врата этого же времени Третьяковской галереи²⁸.

Царские врата Русского музея, как и из Архангельска, так и из района реки Луги, созданы, бесспорно, ранее этих памятников. И для XV века, и для развитого XVI века их фигуры излишне объемны, тяжеловесны и «головасты». Это именно памятники, стоящие на пороге XVI века, исполненные «под XIV век». Последнее вполне естественно, ибо для Новгорода конца XV — начала XVI века закономерно стремление возродить черты, присущие произведениям иконописи периода его былого могущества. Итак, наряду с некоторыми признаками, напоминающими о новгородской иконописи XIV века, в обоих памятниках ярко дают себя знать стилистические особенности, присущие иконам конца XV и даже XVI века. Все это позволяет считать Лужские и Архангельские врата арханизующими произведениями, созданными на рубеже XV и XVI веков.

При их написании еще не применялась прорись, получившая распространение лишь с конца XVI века, что свидетельствует о более раннем времени их создания, когда художники еще пользовались бытовавшими среди них образцами²⁹.

Наличие образов в интересующее нас время зафиксировано в так называемой первоначальной редакции жития Евфросина Псковского, написанном до 1510 года³⁰. В нем говорится, что в основанном Евфросином монастыре был образ, написан-

²⁶ Инв. № ДР/Ж 1985 а, б. Врата с шестипастным навершием. В навершии помещено «Благословение», на створках — четыре евангелиста. Новгородская школа, северная провинция. Вторая половина XVI века. Д. липа. Разм.: 164,8×46×3,5; 164,5×43,5×3,5 (без валика). Олфа потемневшая.

²⁷ Инв. № ДР/Ж 1988 а, б. Правая створка царских врат из б. собрания П. А. Голубина (левая находится под занавесом) имеет две пробные расчистки. Врата с шестипастным округлым навершием. В навершии изображено «Благословение», на створках — четыре евангелиста. Новгородская школа, северная провинция. XVI век. Д. липа. Разм.: 161×43×3,2 (без валика); 162×45,2×3. В ГРМ поступили в 1918 году.

Вторые врата (инв. № ДР/Ж 1738 а, б) с многопастным округлым навершием. В навершии «Благословение», на створках — четыре евангелиста. Новгородская школа. Вторая половина XVI века. Д. липа. Разм.: 167,8×40×3,7 (без валика); 167,4×39,5×3,6 (с оборота).

²⁸ Инв. № 12070 а, б. Из бывшего собрания И. С. Остроухова. См. П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, табл. между стр. 22 и 23. См. также: В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., т. II, стр. 105—106.

²⁹ Об образцах говорит Епифаний Премудрый в своем известном письме к Кириллу Тверскому. Перечислив росписи, исполненные Феофаном Греком, Епифаний пишет: «Сия же вся егда назаменующе ему или пишущу, никогдеже пиждеже на образцы видяще его когда взирающе, аже нецни наши творят иконописцы, иже недоумения наполняют присно принцияюще, очима мещуще сею и овою, не толма образующе шарми, елико нудящихся на образ часто взирающе». См. «Православный собеседник», изд. при Казанской духовной академии. Казань, 1863, часть третья, сентябрь, стр. 325.

В искусствоведческой литературе вопрос об образцах рассматривается в трудах В. Н. Лазарева. См. В. Н. Лазарев. О методе работы в рублевской мастерской. — МГУ. Доклады и сообщения филологического факультета, вып. 1. М., 1946, стр. 60—64; В. Н. Лазарев. Древнерусские художники и методы их работы. — «Древнерусское искусство XV — начала XVI века». М., 1963, стр. 19—20.

³⁰ Ю. Н. Дмитриев. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРЛ, т. XIV. М. — Л., 1958, стр. 553.

ный при его жизни искусным иконопиком Игнатием, который «навалая есть на хартию з жива суща образ его, ту же имя подписал преподобного». Затем Игнатий присоединил этот рисунок к своим образам: «к израцы свои иконы положи и сохрани е».

Существованием образов можно объяснить и необычайную схожесть созданных в разное время произведений иконописи. В распоряжении мастеров, создавших шесть врат, также, очевидно, был некий неизвестный нам прославленный образец. Имея перед собой такой образец, художники, очевидно, не всегда разбирались в том, как и почему изображены на нем те или иные детали. Только механическим копированием можно объяснить тот факт, что почему-то не размещившиеся в оригинале киворий перешли частично на поля в рассматриваемых вратах. Этим же, по всей вероятности, объясняется и грубая ошибка в надписи Архангельских врат: вместо установленной формулы о причащении хлебом и вином, поясняющей евхаристическое действо, — во вратах дважды повторена надпись о причащении хлебом. Это еще раз подтверждает наше предположение, что перед глазами иконописца был образец. Копируя его, художник перепутал надписи, и текст с левой стороны образца перенес и на левую и на правую части своих врат.

Любопытно, что неумело написанные складки одежд на коленях Луки и Марка заметны не только в Архангельских вратах, что можно было бы объяснить неопытностью художника, но и во вратах из бывшего собрания Рябушинского (юги Марка и Матфея). Очевидно, художники, копировавшие образец, не поняли скорописных приемов, с помощью которых были исполнены эти складки.

Поскольку все шесть интересующих нас царских врат повторяют какой-то один образец и, возможно, являются, в широком смысле слова, копией не дошедших до нашего времени врат, — можно предположить, что все они вышли из одной мастерской. Об этом свидетельствует и почти идентичная система вохраения во всех царских вратах: художник вохрился по санкрию один раз, а затем уже накладывал оживки. Существенным фактом, подтверждающим происхождение всех шести врат из одной художественной мастерской, является единообразный характер их форм и обработки досок³¹.

Все они прямоугольные с килевидным шестиплостным навершием. Доски липовые, гладкие, тесанные. Каждая из створок, за исключением Лужских самых маленьких врат (их створки вырезаны из цельных кусков дерева) и врат Музея имени Андрея Рублева, состоит (вместе с навершием) из двух досок. Шпонки во всех вратах врезные, односторонние, клинообразной формы, по шесть шпонок на врата. Ковчег мелкий, луга покаты. Такое единообразие в технической обработке досок также позволяет предположить, что все шесть врат вышли из одной мастерской. Трудно представить себе, чтобы в одной и той же мастерской по-разному обрабатывали и крепили доски или вырезывали шпонки. Характерно, что доски из липы, а не из сосны или ели, это в свою очередь говорит в пользу повгородского происхождения мастерской. Большинство икон северного происхождения и более раннего и более позднего времени написаны на сосновых досках.

Надписи на всех вратах, за исключением эрмитажного памятника, старые. Их палеографический анализ, проведенный М. В. Щепкиной³², не оставляет сомнений в том, что двое врат из Русского музея были созданы в конце XV или начале XVI веков в одной и той же мастерской. Буквы «и» и «и» имеют перекладину посередине, что говорит о времени — конце XV — начале XVI века. Тем же временем датируется и низкая перекладина у фиты, у буквы «м», омеги. Буква «и» (еры) дана через «ерь»,

³¹ Пропорции и размер врат разные, но это объясняется определенным местом, которое отводилось им в том или ином иконостасе.

³² Приному М. В. Щепкиной свою глубочайшую признательность.

буква «в» — «калачиком». Характерна невыразительность «р», «к» и др. Все надписи исполнены полууставом, смело, хотя и безграмотно, по-видимому, одновременно и не ранее конца XV века, а скорее, в начале XVI века. Таким образом, учитывая все данные, можно сказать, что двое врат Русского музея исполнены в провинциальной художественной мастерской на рубеже XV и XVI веков.

О провинциальном происхождении врат говорят не только малограмотные, небрежно исполненные надписи, но и имитация букв («царапки») в свитках и книгах евангелистов.

Буквальные повторения в надписях еще раз свидетельствуют о создании памятников в одной мастерской, ибо надписи на вратах и иконах, тем более в провинции, делал, очевидно, не художник, а какой-нибудь «грамотей», который надписывал все выходящие из мастерской произведения.

Что же это была за мастерская? Как уже говорилось, она, несмотря на ряд провинциализмов, находилась в сфере влияния новгородской живописной культуры. Новгородским художникам свойственны любовь к мужественным, исполненным сил образам, к четкому композиционному построению произведений. Они великолепно умели вписывать в формат икон фигуры, находя для них выразительные и мощные силуэты. Новгородские иконы никогда не перегружались фигурами и деталями. Они просты, ясны и четки в общем решении композиции и силуэтов святых. В характеристике формы при этом значительная роль отводится слегка угловатой, но выразительной линии. Для новгородской иконописи в целом характерны монументальность, простота и лаконизм в решении образов. Совмещение графического и живописного начала также типично для нее и придает новгородским иконам своеобразную жизненность и острую выразительность. Колорит их строится на сопоставлении больших красочных плоскостей.

Почти все это прослеживается в разбираемой группе царских врат. Композиция, частично рисунок, приемы наложения красок, в значительной мере цветовая гамма характерны для новгородской иконописи. Их отличает простота композиционного построения, монументальность форм, тяжелый четкий силуэт, своеобразная пластика. С истинно новгородской экспрессией решены короткие угловатые фигуры с большими и удлинненными головами, с крупными чертами лица. Черный зрачок, оттененный яркой белильной окантовкой, придает взглядам особую, характерную для новгородских икон напряженность. Типична для них и резкая, но звучная контрастность больших цветowych планов с преобладанием красных, зеленых и желтых красок.

Однако наряду с этими чертами имеется и ряд отличий, прежде всего в характеристике святых. И евангелисты, и, особенно, апостолы предстают как «северные мужики», с грубыми, словно рубленными топором суровыми лицами. В их холодноватых, точно покрытых изморозью пробелах, беспорядочно проложенных «ветреных» оживках сквозит ощущение северной природы³². Следует отметить некоторую небрежность письма, подчеркнутую угловатость и схематизм рисунка. Пробелы, оживки, складки одежд, «пятючки» горok имеют подчеркнутый орнаментальный характер. И последнее — колорит. От палитры, присущей собственно новгородским произведениям, краски рассматриваемых врат отличаются глухими, несколько темными и бесцветными тонами. Особенно это относится к киновари. Она совсем не похожа на интенсивную яркую киноварь, которая применяется в большинстве новгородских икон. Кроме того, сочетание зеленых и голубых цветов, как это имеет место в Архангельских вратах, встречается в памятниках, ведущих свое происхождение с Севера, например в иконе «Введение во храм» из села Кривого (Русский музей).

Таким образом, в интересующей нас группе произведений сильно проступают местные северные черты и, прежде всего, характерное для изделий народного творче-



Царские врата второй половины XVI века. ГРМ

ства русского Севера необычайно свободное истолкование образов. Все это позволяет утверждать, что царские врата создавались на периферии Новгородской земли³⁴, в сфере воздействия так называемых «северных писем»³⁵. Но в то же время, это и не произведения собственно северных мастеров, ибо врата отнюдь не походят на многочисленные памятники с упрощенным образным решением, слабым рисунком, чрезмерной плоскостностью, с желтовато-красными, синими и зелеными жидкими фонами, резкими сочетаниями красных, белых и черных цветов. Поэтому глухие, темных оттенков, в ряде случаев жидко проложенные, но типичные для новгородской иконописи краски всех врат свидетельствуют именно о новгородском, хотя и провинциальном происхождении этих произведений.

К новгородской иконописи наряду с иконами, выходившими из иконописных мастерских самого Новгорода, можно отнести и продукцию многих провинциальных иконописцев. В частности, в новгородской станковой живописи имеется немало памятников, которые, вероятнее всего, созданы на периферии Новгородской земли, под большим или меньшим воздействием местных традиций и местного уклада жизни.

Новгород издавна был крупным центром для всего северо-востока Европы, как в отношении экономики и торговли, так и в отношении культуры и искусства. Новгород управлял обширной территорией, но предоставлял ее частям и значительную самостоятельность.

Политическая зависимость пятин и особенно земель была всегда очень слаба. Областным управлениям была свойственна двойственность начал — наличие централизации при известной местной автономии. Двойственность отличает и памятники искусства, созданные на периферии новгородских владений.

В настоящее время в музеях нашей страны находится значительное количество икон, происходящих из северных провинций Новгорода, как непосредственно связанных с традициями новгородской иконописной школы, так и весьма от нее отличных. При недостаточной изученности этих произведений зачастую трудно бывает выделить собственно новгородские, хотя и провинциальные иконы среди памятников, стилистически зависимых от них, но созданных северными мастерами и поэтому имеющих свои специфические особенности.

Как известно, в территорию Новгородского Заволочья сильно вдавалось Ростовское Белозерье. Здесь же проходила дорога из Ростовских земель к Белому морю. Жители северных окраин вели с Новгородом большую торговлю. Все это не могло не отразиться на культуре и искусстве его северных провинций.

В конце XV — первой половине XVI века, ранее многочисленные земли «Господина Великого Новгорода, в том числе и северные, уже входили в состав Московской Руси. В это время окончательно складывается художественная культура ряда местных центров, как находящихся на территории бывшего Новгородского Заволочья и его Обонежской пятины, так и некоторых других. Однако наряду с влиянием Москвы в них по-прежнему дают себя знать традиции новгородского искусства. В этом нет ничего удивительного. После падения вечевое строю многие новгородские мастера уходят не в Москву, опасаясь там конкуренции столичных мастеров, а разбредаются по северным окраинам, где продолжают жить и работать³⁶. Поэтому не слу-

³⁴ О «Новгородской земле» применительно к концу XV — первой половине XVI века можно говорить, конечно, только условно.

³⁵ По методу определения Н. Е. Мневой, «среди произведений «северных писем» намечаются особенности живописи Вологодь, Прионенья, Устюга Великого, Архангельска». Н. Е. Мневой. Древнерусская живопись Нижнего Новгорода. — Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования, II. М., 1958, стр. 28. Принишу глубокую благодарность Н. Е. Мневой за консультацию по этому вопросу.

³⁶ В. В. Суслов. О древних деревянных постройках северных окраин России. Одесса, 1886, стр. 4.

чайно, что в конце XV и в XVI веке новгородская иконопись обнаруживает тесную связь с северными письмами. Еще И. Э. Грабарь отмечал, что в новгородских провинциях, несмотря на графические элементы, живописный стиль держится значительно дольше, вплоть до XV—XVI веков³⁷.

Наличие в указанной группе царских врат некоторых стилистических черт, присущих северным памятникам, говорит лишь о перекрещивающихся влияниях, в основном не очень сильно затрагивающих произведения, вышедшие из предполагаемой иконописной мастерской.

Где же находилась эта мастерская? Пожалуй, из всех проблем, возникающих в процессе исследования, эта наиболее сложная. Из шести разбираемых врат только три имеют зафиксированное место происхождения. Одни взяты из церкви Лядинского погоста под Каргополом, вторые вывезены из Михайло-Архангельского монастыря³⁸, третьи врата происходят из бассейна реки Луги. «Бассейн реки Луги» понятие очень расплывчатое, и ясно лишь, что Лужские врата ранее находились в одной из церквей древней Шелонской пятины Новгородской земли. К тому же сведения о происхождении этих врат, идущие от Н. В. Тюлина, не очень достоверны. Существенным является лишь то, что двое из трех врат, имеющих паспорт, происходят из Архангельской области, из той, пограничной с новгородской Обонежской пятиной земли, которая носила общее название Заволочья и находилась в непосредственной близости от Новгорода. Это и позволяет связать мастерскую с определенным местом. Мастерская обслуживала, очевидно, потребности местного населения, а также выполняла и какие-то заказы для других мест, чем и можно объяснить происхождение врат из района реки Луги (если они не попали туда в более позднее время или же паспорт их вообще не был перепутан).

Очевидно, что в интересующее нас время иконописные мастерские были не только в самом Новгороде, но и в ряде других центров новгородской земли, в частности в таких городах, как Тихвин, Архангельск и Каргополь. Недаром из этих мест происходит значительное количество памятников, разбросанных по различным собраниям. Например, в одном только собрании Н. М. Постникова в 1880-х годах находилось четырнадцать тихвинских и восемь каргопольских икон. Любопытно также, что собиратели и иконники того времени в числе новгородских, московских, поморских и других писем называли иконы «каргопольских писем», «тихвинских писем», «архангельских писем».

Точно установить местонахождение интересующей нас мастерской в настоящее время, вероятно, нельзя. Ясно лишь, что это новгородская северная провинция. Однако есть основания предполагать, что мастерская была в Каргополе или Архангельске. Ведь один из трех памятников с известным местом происхождения имеет именно каргопольский паспорт. Другие врата происходят из Архангельска из той же, что и Каргополь, ныне Архангельской области. Каргополь был в указанное время крупным городским центром, окруженным большим количеством монастырей³⁹. Поэтому в нем могла находиться местная художественная мастерская. Позднее такая мастерская там существовала, свидетельствуя чему многочисленные иконы «каргопольских писем». Об иконописцах, бывших в Каргополе в первой половине XVI века, говорит житие Александра Ошвенского, написанное в 1567 году перомонахом Фео-

³⁷ Игорь Грабарь. Андрей Рублев. — «Вопросы реставрации», сб. 1. М., 1926, стр. 45. См. также: Игорь Грабарь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 152.

³⁸ Взяты для реставрации Северной экспедицией Наркомпроса, как свидетельствует об этом запись в экспедиционном дневнике Н. Н. Померанцева, сделанная 8 сентября 1920 года. Приношу свою признательность Э. С. Смирновой, ознакомившей меня с выборками из этого дневника.

³⁹ До революции Каргополь входил в состав Олонецкой губернии. Он расположен в верховьях реки Онеги на левом ее берегу в 3 км от озера Лача. Лядинский и Ошвенский погосты (в дальнейшем село Ошвенское и деревня Лядины) находятся под Каргополом (до революции — Каргопольского уезда).

досием. Из него мы узнаем, что, построенная еще при Александре в основанном им «во области града Каргополя» монастыре церковь Николы обветшала. Игумен Василий решил построить новую деревянную церковь, большего размера, чем прежняя. Для последней наобидились иконы. Тогда игумен же Василий совещает с братиею о украшении святых икон и призвавшие из града иконописца, Симеона именем, с сыном Иваном. Он же по благословении игумена и братии ятс дела нача святые иконы писати»⁴⁰. В списке другой редакции⁴¹ зафиксировано прозвище Симеона — «Сокол». Им же был исполнен и образ основателя монастыря Александра. «Града», о котором идет речь, — Каргополь. Время же работы в Александров-Ошевском монастыре Симеона Сокола с сыном определяется временем игуменства Вассиана: между 1535 и 1540 годами⁴².

Вполне вероятно, что уже в первой половине XVI века в Каргополе существует и — даже не одна — художественная мастерская, ибо с этим городом связывается значительное количество разновременных и разностильных памятников, происходящих не только из самого города, но и из близ расположенных деревень (в Гос. Третьяковской галерее, Гос. Русском музее, Киевском музее русского искусства, Гос. Эрмитаже, Центральных Гос. реставрационных мастерских, Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории консервации и реставрации). Однако другие врата вывезены из Михайло-Архангельского монастыря и, может быть, там же были созданы⁴³. Не лишено вероятно предположение, что мастерская, о которой идет речь, находилась при этом монастыре, а образцом ей служили старые, не дошедшие до наших дней врата, ранее принадлежавшие собору Михайло-Архангельского монастыря, но нуждавшиеся в замене. Известно, что в 1419 году этот монастырь был разорен и сожжен «мурманами» (норвежцами), а в 1636 году он сгорел при пожаре и был перенесен в верхнюю часть города, где находится теперь⁴⁴. Сам Михайло-Архангельский монастырь, хотя он «древностию все Московские монастыри превосходящая обитель, построенная во втором на десять столетствии в земле Заволоцкой»⁴⁵, был, по всей вероятности, основан в конце XIV или начале XV века⁴⁶, а город Архангельск «кругом монастыря был поставлен» царскими воеводами лишь в 1584 году⁴⁷. Поэтому первоначальные царские врата собора Михайло-Архангельского монастыря могли быть созданы значительно ранее тех, что дошли до нашего времени. Поскольку монастырь был учрежден «по благословению» новгородского архиепископа Иоанна и находился в пределах владений семьи Борецких⁴⁸, — они, возможно, были написаны в Новгороде.

⁴⁰ ГПБ, собр. Титова, ркп № 2476, л. 188.

⁴¹ Один из рассказов, входящий в состав этого жития: «О явлении преподобного старцу Тимофею и о написании образа святого Александра» опубликован в статье: Ю. Н. Дмитриев. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРП, т. XIV. М. — Л., 1958, стр. 551—552.

⁴² ГПБ, ркп. Q1, 112. Припису свою искреннюю признательность Э. С. Смирновой, сообщившей мне об этой рукописи.

⁴³ П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви. СПб, 1877, стлб. 995.

⁴⁴ Э. С. Смирнова предполагает, что Архангельские врата ГРМ были созданы в архангельской мастерской.

⁴⁵ В. В. Зверинский. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, II, СПб., 1892, стр. 63; «Описание Архангельской губернии, собранное с. Козмою Молчановым». СПб., 1813, стр. 72; «Описание монастырей в Российской империи находящихся». М., 1817, стр. 9; Л. И. Денисов. Православные монастыри Российской империи. М., 1908, стр. 2; А. Н. Попов. Город Архангельск. Архангельск, 1928, стр. 58.

⁴⁶ «Краткая история о городе Архангельском соч... Василем Крестинным». СПб., 1792, стр. 1—2.

⁴⁷ В. В. Зверинский. Указ. соч., стр. 63.

⁴⁸ Л. И. Денисов. Указ. соч., стр. 2.

⁴⁹ В. В. Зверинский. Указ. соч., стр. 63.



«Сошествие во ад». Новгородская школа, Первая половина XVI века. ГРМ

Итак, мы можем предполагать, что вся рассмотренная группа памятников связана с одной мастерской, находившейся в одной из бывших северных провинций Новгорода, скорее всего на территории Новгородского Заволочья.

Кроме того, присущая рассматриваемым вратам известная монументальность позволяет также предположить, что исполнявшие их художники занимались не только иконописью, но, очевидно, расписывали и церкви.⁴⁹ Однако вряд ли могла существовать художественная мастерская, принимавшая подряды только на изготовление царских врат, даже если ее мастера были одновременно и фрескистами. Они, вероятно, писали иконы, тем более, что некоторая общность стиля и приемов исполнения в известной степени роднит изучаемые врата с созданными, возможно, в той же мастерской иконами Русского музея — «Покров» начала XVI века⁵⁰ и «Сочествование во ад» первой половины XVI века⁵¹.

Для иконы «Покрова» также типичны несколько архаизирующие формы, «голобастые», объемные, грубоватого рисунка фигуры и лица. Совершенно аналогичны обоям царским вратам Русского музея система вохрения и разделька одежды. Близок Архангельским вратам оравкеват-охристый фон иконы. Те же белильные линии и пашечки украшают «архитектуру» трехзакомарного пятиглавого храма, та же «мраморировка» черточками на колонках и арках.

В иконе «Сочествование во ад» многое почти идентично Архангельским вратам. Здесь и тяжеловесные большеголовые фигуры, и те же овалы лиц, форма носов, трактовка зрачков, система расположения оживок и т. д. Точно так же «в две» и «в три» складки разделаны хитоны, буквально такие же «птички» встречаются в складках одежд. Аналогичны орнаменты на постаменте под Давидом и Соломоном. Близок и колорит, в частности то же редкое сочетание травянисто-зеленого (салатного) и голубого цветов. Даже поля исполнены одинаково: по более темной, чем фон, охре проложена красно-коричневая (также охрой, но только жженой) опушка.

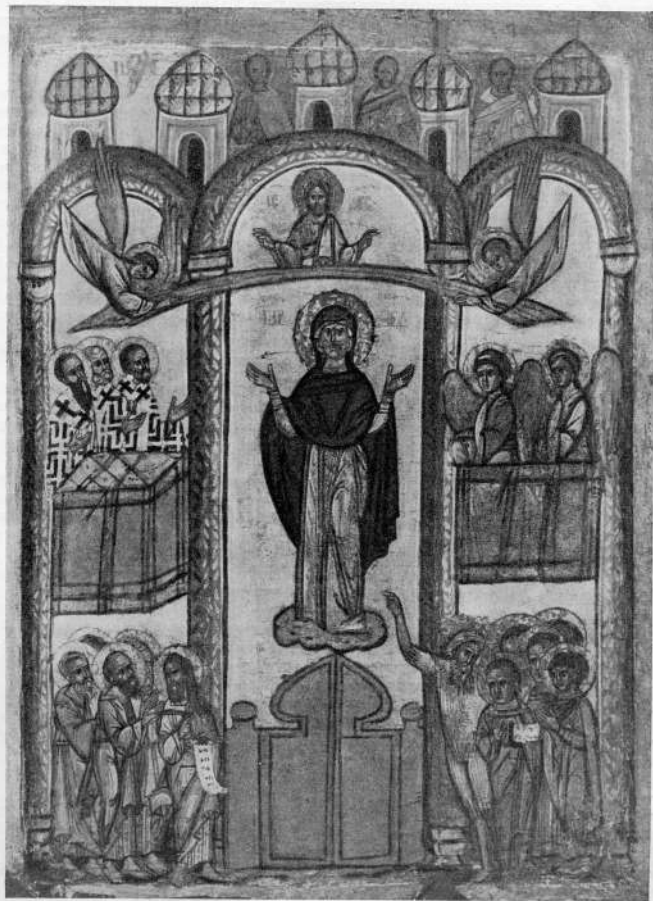
На этом кончается сходство и начинаются различия, не позволяющие считать икону и врата одновременными произведениями одного художника. В иконе все грубее, примитивнее. В ней другое вохрение лиц. По зеленоватого оттенка темной охресанки художник «вохрил» красной (типа английской красной) охрой и затем уже прокладывая розоватые высветления и белильные оживки. Иным приемом, чем в обоях врат Русского музея, проложена «ассистка» — желтая штриховка «светов» по красно-коричневому хитону Христа. Напомним, что почти такая же ассистка встречается на Эрмитажных вратах. В иконе «Сочествование во ад» больше собственно северных влияний, о чем свидетельствует не только красное вохрение лиц и цветовая гамма, но также жидкие краски фона и зелено-сине-голубой мандорлы. Поэтому, не делая каких-либо выводов, можно высказать лишь предположение о возможной принадлежности этих икон к указанной мастерской.

И последнее. То, что во всех вратах рассматриваемой группы изображены евангелисты, невольно наводит на мысль о возможных аналах этих произведений

⁴⁹ Приношу признательность за консультацию по этому вопросу О. И. Подобедовой.

⁵⁰ Ив. № ДР/Ж 1557. Из бывшего собрания М. П. Погодина. Новгородская школа, северная провинция. Начало XVI века. (В инвентарях ГРМ значится как памятник конца XIV — начала XV века). Икона состоит из двух липовых досок, скрепленных двумя врезыми односторонними шпонками. Разм.: 65×48,4×2,5.

⁵¹ Ив. № ДР/Ж 2124. «Воскресение» («Сочествование во ад»). Новгородская школа, северная провинция. Первая половина XVI века (в инвентарях музея значится как памятник XIV века). Икона состоит из двух гладко тесаных липовых досок, скрепленных двумя врезыми односторонними шпонками. Ковчег мелкий. Разм.: 82,8×61,2×2,7. По некоторым не очень достоверным указаниям икона привезена из Кашина. В ГРМ она поступила из Комитета охраны памятников Сталина в 1936 году. Расширена в Реставрационной мастерской ГРМ в 1936—1938 годах Я. В. Сосинины. На нижнем поле иконы сохранился более поздняя запись. Ю. Н. Дмитриев, сопоставляя эту икону с Архангельскими вратами, отмечал сходство их живописных приемов, заставляющее предполагать «если не одного мастера, то одну мастерскую» (см. указ. соч., примеч. 9).



«Покров». Новгородская школа. Начало XVI века, ГРМ

с миниатюрами. При просмотре ряда лицевых сборников, преимущественно середины XVI века ⁵², т. е. времени деятельности митрополита Макария, выяснилось, что миниатюры не имеют ничего общего с царскими вратами. Интересующие нас врата явно созданы ранее: в конце XV — первой половине XVI веков (по до его 40-х годов) в северной провинции Новгорода.

В целом итоги работы сводятся к следующим выводам.

Среди просмотренных нами в различных музеях и церквях нескольких сотен однотипных царских врат имеется шесть необычайно похожих друг на друга. Иконографическая общность, идентичность деталей и стаффажа, равно как тождественные приемы обработки досок и единообразие надписей, свидетельствуют, что все шесть памятников были созданы в пределах одной художественной школы, в одной иконописной мастерской в конце XV — первой половине XVI века. Точнее, царские врата Русского музея из Михайло-Архангельского монастыря и из бассейна реки Луги созданы на рубеже XV и XVI веков. Врата из-под Каргополя (Эрмитаж) могут быть отнесены к началу XVI века. Памятники Третьяковской галереи, а также врата из музея имени Андрея Рублева созданы в первой половине XVI века. Стилистический анализ врат не оставляет сомнений в том, что они вышли из новгородской провинциальной художественной мастерской, тесно связанной с самим Новгородом, хотя на всех произведениях лежит отпечаток местных влияний — так называемых «северных писем».

К этой же мастерской, возможно, относятся иконы «Покров» и «Сочествие во ад» Русского музея.

Врата не могли быть написаны одним художником. Об участии в их создании разных мастеров говорит и разность во времени их исполнения. Этим же объясняются близкие по цвету и в то же время разные по составу, силе и оттенку тона краски врат и их различные фоны. Становится понятной близкая и одновременно различная система наложения пробелов и оживок.

Однако сходство всех шести врат — композиция, размеры фигур, позы, расположение палат и горок, вплоть до не встречающихся на других вратах формы черняльниц (они другой формы только во вратах из музея имени Андрея Рублева) — позволяет считать, что эти произведения писались с одного и того же образца. Возможно, что им являлись подлинные царские врата.

Царские врата, так же, как и иконы, впоследствии могли перевозиться из одного места в другое. Однако трудно предположить, что трое царских врат с зафиксированным местом происхождения были перемещены. Особенно если учесть, что врата создавались для определенных церквей, определенного размера. Поэтому вполне вероятно, что и писались они на месте, в бывшей северной провинции Новгорода, где-то на территории нынешней Архангельской области, включающей в себя как Каргополь, так и Михайло-Архангельский монастырь ⁵³.

Своеобразная выразительность образного строя произведений, грубоватая чело-вечность персонажей свидетельствуют не только о народных основах искусства, но и о демократической направленности мастерской, обслуживавшей, по всей вероятности, широкие слои вольнолюбивого люда Севера Руси.

⁵² Егоровский сборник, содержащий Деяния архангела Михаила и Житие Николы (ГБЛ, Отдел рукописей, ф. 98 Егорова, Е, № 1844); Космография Козьмы Индикоплова (там же, ф. 173, МДА № 102, фонд.); Житие Николая чудотворца (там же, ф. 37, № 15, бывш. Моск. публ. и Румянцевского музея, № 15); Житие Нифонта (ГИМ, Отдел рукописных книг, Муз. 340, 35—267/88).

⁵³ Рассмотренные врата не могли выйти из бассейна реки Луги, так как все памятники несут на себе черты влияния искусства Севера.

НОВГОРОДСКИЕ МИНИАТЮРЫ И ВТОРОЕ ЮЖНОСЛАВЯНСКОЕ ВЛИЯНИЕ

О. С. ПОПОВА

ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ уже давно изучалось второе южнославянское влияние на разные области древнерусской культуры конца XIV — начала XV века: литературу, язык, палеографию, изобразительное искусство, орнамент, архитектуру¹. Из памятников живописи рассматривались отдельные настенные росписи и иконы², выполненные на Руси либо сербами, либо их русскими учениками и отмеченные сербским влиянием. Некоторые исследователи³ указывали, что южнославянское влияние проявилось значительно меньше в изобразительном искусстве, чем в памятниках литературы и письменности. В то же время именно в живописи известны наиболее ранние случаи проникновения на Русь южнославянских образцов: прямые аналогии с сербскими фресками имеют ковалевские росписи в Новгороде, выполненные ок. 1380 года. Эти противоречивые факты достаточно полно объяснены не были.

Спорным остается также вопрос о характере второго южнославянского влияния на древнерусское искусство. В трудах Д. С. Лихачева и В. Н. Лазарева⁴, посвященных этой проблеме, высказаны по существу противоположные точки зрения. В. Н. Лазарев считает, что обращение новгородского искусства к сербским традициям в последней четверти XIV века (росписи Спаса на Ковалеве) было обусловлено

¹ Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. — Сб. «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике». М., 1960, стр. 95—150. Там же обширная библиография по этой теме. Кроме указанных в ней работ: Т. В. Николеева. К вопросу о связях древней Руси с южными славянами. — «Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника», вып. 2. Загорск, 1958, стр. 19—24; В. М. Ошанин. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. — ТОДРЛ, т. XIX. М. — Л., 1963, стр. 28—106. См. также другие работы этого тома, посвященные теме: «Русская литература XI—XVII вв. среди славянских литератур»; Л. А. Дмитриев. Нерешенные вопросы происхождения и истории экспрессивно-эмоционального стиля XV в. — ТОДРЛ, т. XX. М. — Л., 1964, стр. 72—89.

² В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей. — «Ежегодник Института истории искусств. 1957». М., 1958, стр. 233—278. Там же основная библиография по теме. Новые работы: Т. В. Николеева. Указ. соч.; В. Н. Лазарев. Два новых памятника станковой живописи палеологовской эпохи. — «Зборник радова византолошког института», VIII. Београд, 1963, стр. 495—500.

³ Д. С. Лихачев. Указ. соч., стр. 131.

⁴ Д. С. Лихачев. Указ. соч.; В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись...

церковной реакцией на новгородские ереси, выразившейся в интересе к устойчивому, догматическому искусству, к живописи Сербии, а через нее — к искусству монашеского Афона. Д. С. Лихачев рассматривает второе южнославянское влияние как явление прогрессивное, относящееся к восточноевропейскому предвозрождению. Новгородские и псковские памятники, связанные как с сербской живописью позднего XIV века (росписи церкви Спаса на Ковалеве, Благовещения на Городище), так и с традициями палеологовского ренессанса в широком смысле (росписи Снетогорского монастыря, церкви Спаса на Ильине, Федора Стратилата, Володота и Сквородской церкви), Д. С. Лихачев рассматривает как единое направление, восходящее к палеологовскому ренессансу (без разграничения раннего и позднего этапов в развитии палеологовского искусства), необычайно близкое, по его мнению, южнославянскому стилю в литературе. Таким образом, в области живописного стиля второе южнославянское влияние оказывается адекватным совершенно разным художественным течениям. С одной стороны — позднему палеологовскому искусству, явившемуся академической реакцией на свободный живописный стиль раннепалеологовской эпохи, а на русской почве — реакцией на экспрессивную, сочную манеру письма новгородских и псковских фресок XIV века. С другой стороны, стиль памятников русской живописи, входящих в круг второго южнославянского влияния, получается чрезвычайно близким стилю новгородских фресок круга Феофана Грека, отмечен той же «преувеличенной эмоциональностью» внутреннего состояния и свободой и живописностью приемов письма. Стиль этот оказывается порожденным, с точки зрения Д. С. Лихачева, теми прогрессивными новшествами, которые принес всему греко-славянскому искусству палеологовский ренессанс.

Привлечение новых, ранее неизвестных материалов древнерусского изобразительного искусства (миниатюры), затронутых вторым южнославянским влиянием, в какой-то мере может помочь разрешению теоретических проблем, связанных с этим сложным периодом культуры. Исследование их заставляет ставить спорные или не затрагивавшиеся ранее вопросы: время появления на Руси первых сербских произведений этой эпохи; различие направлений внутри второго южнославянского влияния на древнерусскую живопись; копирование и переработка русскими мастерами сербских образцов, время и причины изживания русской живописью второго южнославянского влияния; соотношение воздействий на русскую живопись XIV века византийского и сербского искусства.

Миниатюры, рассматриваемые в этой статье, украшают две рукописи, хранящиеся в Отделе рукописей Гос. Исторического музея: Музейское собрание, № 3651 и собр. П. И. Щукина, № 10а.

§ Рукопись из Музейского собрания, представляющая собой евангелие-апракос⁵, украшена тремя прекрасными миниатюрами с изображениями евангелистов Матфея, Марка и Луки (изображение Иоанна не сохранилось), четырьмя заставками и множеством затейливых, плетеных и звериных инициалов. По особенностям палеографии⁶ и орнаментики можно заключить, что рукопись была создана в третьей четверти XIV века (ближе к середине). Орфографическо-языковые особенности⁷ рукописи и ее орнамент позволяют относить Евангелие к Новгороду.

Орнаменты рукописи, как в большинстве русских рукописных книг XIII—XIV веков, различны по типам: собственно тератологические мотивы сочетаются со старо-

⁵ Подробное описание рукописи имеется в издающемся «Описании пергаменных рукописей Гос. Исторического музея», ч. 1. Русские рукописи. — «Археологический ежегодник за 1964 г.»

⁶ Пользуюсь случаем выразить большую благодарность Н. Б. Тихомирову, помогавшему мне в определении даты рукописи.

⁷ Лингвистический анализ рукописи проведен Н. Б. Тихомировым. Правописание русское. Имеются немногочисленные (на просмотренных начальных листах) особенности новгородского говора. Например: л. 52 — сиче (сиче) рѣста; л. 131 — азъ ѿемъ лоза а вы рожѣмъ (рождик).

византийскими и с многочисленными узорами переходной манеры от старовизантийских к тератологическим. Все эти орнаменты, каждый из типов в отдельности, особенно звериные инициалы, и все они вместе именно в таком сочетании чрезвычайно близки орнаментам группы новгородских рукописей типа Евангелия Георгия Лютыша 1270 года, выпедших, возможно, из одной мастерской, в основном приходящихся на вторую половину XIII века, но имеющих себе предшественников в первой половине XIII века и последователей в XIV веке⁸.

Стиль исполнения орнаментов также восходит к традициям этой мастерской. Фигурные инициалы с киноварными контурами, вдоль которых лежит желтая полоса-тень, расположены на синих фонах, лишенных геометрической замкнутости и вторичных формы букв. Толстые, тяжелые ремни плетения и сочная желтая тень подчеркивают массивную пластичность. Инициалы крупные, мало оплетенные ремнями, а иногда и совсем без плетения. Их звериные фигурки сохраняют еще некоторые принципы скульптурности византийских букв и читаются на листах легко и ясно.

Но орнаменты Музейского евангелия, при всем сходстве их схем и стиля с новгородскими образцами периода становления тератологии в последней трети XIII века, обладают и рядом характернейших признаков XIV века. В сравнении с фигурными буквами рукописей группы Евангелия 1270 года, стиль инициалов Музейского евангелия отличается более последовательной графичностью. В нем исчезают такие особенности переходного периода становления тератологии, как сочная, подчас стихийная и шумная живописность, текучесть цветовых пятен, попытка передать в них затенения и высветления, заполнение всего изображения ярким цветом, массивность и тяжеловесность крупных композиций. Узор становится более плоскостным. Ремни и жгуты, еще толстые и грузные, расположены более разреженно, что создает сквозные просветы и скрадывает их массивность. Цвет чистый и звучный, но лишен несколько утомительной, хотя и веселой яркости и пестроты. Большие просветы пергамента, остающиеся во внутреннем незакрашенном поле букв, вносят размеренность в раскраску инициалов. Сопоставления цветовых пятен становятся менее контрастными и приобретают спокойную ритмичность. Орнамент утрачивает и тяжеловатую скульптурность, и несколько несдержанную пестроватую живописность, свойственную образцам последней трети XIII века, и приобретает черты классической новгородской графичности, характерной для зрелой новгородской тератологии XIV века.



Заставка из Евангелия третьей четверти XIV века.
ГИМ, Муз. № 3651

⁸ О. С. Попова. Новгородская рукопись 1270 г. Миниатюры и орнамент. — «Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина», т. 25. М., 1962, стр. 204—218.



Инициал из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651

Итак, орнамент Музейской рукописи создан в Новгороде в XIV веке, но восходит к образам новгородской геральдики последней трети XIII века, что свидетельствует о сохранении на протяжении XIV века традиций старой новгородской мастерской, о подражании образцам этой мастерской периода ее расцвета в XIII веке, образцам, бережно воспроизводимым, хотя и несколько старомодным в сравнении с развитым, сложным звериным орнаментом XIV века.

Совсем иной, новгородской, культуре принадлежат первые две миниатюры Музейской рукописи, изображающие евангелистов Матфея и Марка. Их стройные фигуры, заставляющие вспомнить эллинистические статуи, их психологически напряженные лица нерусского типа, их несдержанная эмоциональность, порывистая, но внезапно застывшая, противоречивость всего их облика, серьезного и вместе с тем манерного, эффектно позирующего, но с оттенком нервной экзальтированности, их многослойная классическая

грамматная живопись почти не находят параллелей в русском искусстве XIV века. Единственный косвенно сходный с ними русский памятник — это росписи Ковалевской церкви в Новгороде, чрезвычайно близкие фрескам Сербии. Именно в искусстве самой Сербии, в ее стенописях, иконах и миниатюрах можно найти близкие аналогии к миниатюрам Музейского евангелия.

Евангелисты изображены стоящими; они держат в руках свитки и пишут на них. Их элегантные пропорциональные фигуры чуть-чуть склонены в «S»-образных позах, придающих им облегченность и одухотворенность, но не настолько резких, чтобы нарушить общую классическую соразмерность. Такие изгибы фигур были свойственны греческому палеологовскому искусству⁹, а через него — и искусству Сербии¹⁰, но не пользовались популярностью у русских мастеров, всегда ценивших устойчивость.

Иконография стоящих евангелистов имеет два варианта, принципиально различных по своему происхождению. Восточнохристианский вариант¹¹ представляет евангелиста неподвижным и отрешенным, подчиненным строгой незыблемости канона. В греческом варианте евангелисты изображаются либо в движении¹², либо в неустойчивой балансирующей позе, легко переходящей в движение¹³ и сообщающей фигуре эмоциональную порывистость и одухотворенность.

Миниатюрист Музейской рукописи обратился к довольно редкой иконографии стоящих евангелистов, в греческом ее варианте. Мне не известны случаи использования в сербском искусстве именно этой иконографии. Но подобные композиции с изображением святых и воинов в таких же изогнутых позах, одновременно элегантных и одухотворенных, были распространены в сербской живописи. И не случайно

⁹ Например, миниатюры греческого Нового завета с псалтирью, около середины XIV века. — ГИМ, греч. 407, и др. См.: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, табл. XLVII.

¹⁰ Например, фигуры апостолов во фреске «Успение» в Сопотанах, 1265 год. — См. О. Бихальц-Мерин. Фрески и иконы. Београд. 1960, табл. 39; фигуры жен в сцене «Введение во храм» и апостолов в «Восстании из гроба» во фресках церкви Иоакима и Анны в Студенице, 1313—1314 годы. — См. там же, табл. 28, 30 и др.

¹¹ Евангелие Георгия Лотина 1270 года. Параллели к нему по этой иконографии в литературе: О. С. Попова. Указ. соч., стр. 191—194.

¹² Рукописи: Парижской Национальной 6-ки, № 70; Ватиканской 6-ки, № 756; Венской 6-ки, № 24; и др.; Н. П. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, стр. 248—249; K. W. Eitzmann. Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts. Berlin, 1935, рис. XVI.

¹³ Например, Новый Завет с псалтирью, середина XIV в. ГИМ, греч. 407. В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, табл. XLVII, стр. 364, прим. 50; т. II, табл. 317.

образам евангелистов на миниатюрах Музейской рукописи свойствен тот же необычный для русского искусства отенок галантности, который В. Н. Лазарев отмечает в фигурах воинов Ковалевской росписи¹⁴.

Чрезвычайно близки образам сербской живописи типы лиц, общее эмоциональное состояние и отдельные детали изображений Матфея и Марка. Те же крупные скульптурные лики, близкие греческим, но не столь утонченно аристократичные, вылепленные с более суровой простотой, что и во фресках Сопочан 1265 года, церкви Иоакима и Анны в Студенице 1313—1314 годов, церкви Георгия в Старо-Нагоричино 1317—1318 годов, в монастыре св. Никиты в с. Чурчер под Скопье 1307 года¹⁵, и в целом ряде сербских икон, например «Неверие Фомы», конца XIII века в Охриде¹⁶, и в некоторых сербских миниатюрах XIV века: из евангелия Белградской Академии наук, № 69¹⁷ (миниатюры начала XIV века в рукописи XVI века), из евангелия 1337 года с миниатюрами 1360 года из монастыря Хиландар, № 9¹⁸. Те же разметавшиеся взлохмаченные волосы, написанные естественно, почти без стилизации, что и во фресках Сопочан, Студеницы, Старо-Нагоричино, Грачаницы (1321 год), церкви Спаса на Ковале, церкви Троицы в Манасии ок. 1418 года¹⁹, что и в иконе с изображением евангелиста Матфея конца XIII века из Охрида²⁰, и др. Те же крупные широкие носы, верхняя поверхность которых всегда подчеркивается энергичным светом, что и во множестве сербских фресок, особенно в Сопочанах, а также в церкви Богородицы Левишка в Призрене 1307 года, в Грачанице, в церкви Богородицы 1330 года монастыря Печь²¹ и др. Та же совершенно особенная и никогда не применявшаяся



Заставка из Евангелия третьей четверти XIV века.
ГИМ, Муз. № 3651

¹⁴ В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись..., стр. 262.

¹⁵ О. Бихальц-Мерин. Указ. соч., табл. 28, 30, 39, 48—49, 52—53; G. Millet. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, II. Paris, 1957, табл. 2 (1), 3 (2); N. Okunev. Monumenta artis serbiae, I. Zagrebiae — Pragae, 1928, табл. 3—7; II, 1930, табл. 4—5.

¹⁶ Sv. Radojčić. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459. Abb. 40.—«Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft», V, Graz — Köln, 1956.

¹⁷ Sv. Radojčić. Stare srpske minijature. Beograd, 1950, t. XIII.

¹⁸ Sv. Radojčić и Н. Уметнички споменици манастира Хиландара.—«Зборник радова византолошког института», кн. 3. Београд, 1955 (Српска Академија наука. Зборник радова, кн. XLIV), стр. 167, табл. 13.

¹⁹ G. Millet. Указ. соч., II, табл. 4 (3); N. Okunev. Указ. соч., I, табл. 5, 7; II, табл. 5; IV, 1932, табл. 10, 12; О. Бихальц-Мерин. Указ. соч., табл. 30, 52, 56—57; В. Н. Лазарев. Королевская роспись..., стр. 235, 236, 238, 240, 247, 248.

²⁰ Sv. Radojčić. Icones de Serbie et de Macédoine. Beograd, 1962, табл. 4—5.

²¹ О. Бихальц-Мерин. Указ. соч., табл. 37, 50.

рускими мастерами трактовка кистей рук с необычно широко и резко расставленными пальцами, с обводкой контуров красным тоном, с тяжеловатой и окаменелой пластичностью, что и во фресках Сопочан, церкви Богородицы в с. Жича конца XIII века, монастыря в Арилье 1296 года, Студеницы. Старо-Нагоричино, церкви Богородицы в монастыре Печь, в росписях Дечан 1327—1355 годов²² и во многих сербских иконах. Те же печально-насмешливые улыбки, совсем не подходящие к строгим и суровым обликам святых, что и во множестве сербских росписей XIV века²³. Эти особые улыбки придают образам сербской живописи редкую в средневековом искусстве конкретность душевного состояния, в котором сочетаются столь разные чувства, как убежденность и сомнение, как острота переживания и несколько стереотипная, чуть цегелеватая манерность. Образам русской живописи XIV века были несвойственны и противоречивая многоплановость внутреннего состояния (исключая Феофана Грека), и тем более оттенок светского изящества. Но все эти переплетения столь различных эмоций наполняли образы сербской живописи в течение целого этапа ее развития, охватывающего первую треть XIV века, когда развитый палеологовский стиль уже воцарился в Сербии с начала XIV века и принес с собой спокойную классическую ясность, полную античных реминисценций, а атмосфера придворной жизни при дворе короля Милутина придала ему привкус рафинированности, любезности и мягкости, близкий хорошо известному в Сербии через посредство Далмации искусству Франции и особенно соседней Италии.

Руку иноземного мастера выдают и приемы письма миниатюр Музейского евангелия, находящие множество аналогий в искусстве Сербии и в то же время чрезвычайно далекие от навыков русских мастеров. Миниатюрист, трудившийся над Музейской рукописью, любил живописную трактовку предметов и прекрасно владел красочной лепкой форм, построением объемов с помощью цвета. Лица и руки евангелистов написаны зеленым санкирем, с редким и очень малым добавлением охры. Поверх санкиря лежит красная краска румян и белильные движки. Яркие светлые положены часто сверху или рядом с очень жидкими белилами, которые представляют собой полутон, «полусвет», выступают из-за энергичных белильных движений и являются как бы постепенно гаснущими, убывающими отблесками от них. Все эти красочные пятна — румяна, свет, санкирь — не образуют ни одного куска ровного и чистого, плоско положенного цвета, какие любили сопоставлять русские живописцы. Все эти цвета втекают друг в друга, соприкасаются друг с другом, составляют переливающуюся драгоценную красочную поверхность. Края соседних цветовых пятен смешиваются, создавая новые полутона, полцвета (красно-зеленый, розовый). Краска ложится на пергамен не поверхностью, а мазками, не разливается плоско по пергаменному листу, как это обычно было в древнерусских произведениях, а создает иллюзию фактурности. Красочная структура, строящаяся с помощью мазков, была несвойственна русской живописи XIII—XIV веков, в том числе и русской миниатюре. Охотнее всего русские мастера использовали прием сопоставления цветовых пятен, каждое из которых было чистым, локальным и достаточно крупным. Дробления красочной поверхности, сочетания мелких живописных ячеек они избегали. Правда, наряду с плоскостной манерой письма в русском искусстве вплоть до XV века существовала манера живописная, порой вытеснявшая плоскостную. Но даже в живописных русских вещах структура формы совсем иная, чем в миниатюрах Музейской рукописи. Живописная пластика в них создается резкими и неожиданными всплыв-

²² G. Millet. Указ. соч., I. Paris, 1954, табл. 56 (3), 61 (2); II, табл. 11 (4), 18 (3), 80 (2); О. Би х а л ь ц - М е р и н. Указ. соч., табл. 28, 30, 37, 40, 42, 58. Чрезвычайно похожая трактовка рук применялась итальянскими мастерами Дучено.

²³ Фрески Студеницы, Старо-Нагоричино, церкви св. Дмитрия (1324) и Богородицы монастыря Печь, монастыря Андрея под Скопье (1389) и др. — См. О. Би х а л ь ц - М е р и н. Указ. соч., табл. 28, 30, 36, 37, 58, 65; иконы начала XIV века: «Сопещение во ад» в Охрид, «Введение во храм» в Хиландаре и др.



Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651

ками белильных движек. Иногда эти движки рисуются линейно, образуя белильные штрихи, и лишь точное попадание их на нужные высветленные места формы создает впечатление объема и сочности письма. Но даже когда движки имеют структуру густых и широких мазков, они являются *единственными* живописными бросками среди красочной поверхности, в целом строящейся все же из плоскостных цветовых пятен. Переливания мелких и даже мельчайших мазков в древнерусских произведениях никогда не бывало. Такое видение формы и приемы письма были свойственны греческим мастерам палеологовской эпохи²⁴ и, безусловно, пользовались популярностью у сербских художников, многие произведения которых на протяжении второй половины XIII — первой трети XIV века отличаются совершенной и подчас даже стихийной, выходящей за строгие классические нормы живописностью, едва ли не большей, чем в собственно византийских образцах (см. фрески Сопочан, Милешева, Печа и др.)²⁵.

Миниатюры Музейской рукописи сближает с сербской живописью еще одна особенность их стиля — сочетание экспрессивности эмоционального состояния с неожиданной застылостью, а главное — сочетание необычайной живописности фактуры с некоторой сухостью письма и жесткостью тонов и их сопоставлений. Для византийского палеологовского искусства эти несогласованности были несвойственны: греческая живописная фактура была мягче и естественнее. Лишь во второй половине XIV века, в эпоху палеологовского академизма, византийскую живопись отличает холодная сухость письма. Но противоречивые особенности сербской манеры — совсем иного порядка. Они характеризовали сербскую живопись уже в первой половине XIV века и были связаны не столько с общими особенностями позднепалеологовского стиля, сколько со специфически сербскими художественными образами и местными навыками письма. Сербское искусство, отличавшееся гораздо большей непосредственностью и живостью в сравнении с утонченной константинопольской живописью, в то же время более, чем какое-либо другое искусство византийского круга — восточнохристианское, южнославянское или русское, — восприняло и освоило сложность художественной манеры и высокую профессиональную грамотность столичных константинопольских мастеров. Экспансивность и свежесть сербского искусства не укладывались в рамки строгой и несколько схоластичной византийской художественной системы. И не случайно наивысший расцвет сербской живописи падает на XIII век, когда само византийское искусство находилось в состоянии поисков, еще далеких от законченной программы. Быть может, эти противоречия национального и византийского начал в живописи Сербии отчасти объясняют странные соединения в ней повышенной эмоциональности и онемелости, открытой, полной живописности и жесткой застылости художественной структуры. Сходная двойственность художественного языка, одновременно крайне экспрессивного и предельно абстрактного, отличает и стиль южнославянской литературы, а затем, в конце XIV и в XV веке, и стиль русской литературы, испытавшей второе южнославянское влияние²⁶. В сербской живописи эти особенности проявились гораздо раньше. Истоки их лежали в ее национальной и исторически сложившейся специфике. И не случайно именно в живописи, так как она гораздо больше и непосредственнее, чем другие области культуры, соприкасалась с византийской традицией. Такие крупные общественные, философские и литературные явления, как исихазм и реформа Евфимия Тырновского, видимо, не выработали знаменитый стиль абстрактной экспрессии

²⁴ Здесь можно найти множество аналогий. Особенно наглядные примеры: Псалтирь XIII века. — ГБЛ, собр. Норова, № 19. См. И. М. Кудрявцев. Рукописное собрание А. С. Норова. — «Записки Отдела рукописей ГБЛ», вып. 18. М., 1956, стр. 55; Евангелие первой половины XIV века. — Вена, Национал. 6-ка, гр. 300. См. В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 223, там же указание литературы, т. II, табл. 312, 313.

²⁵ «Рашка», I — III. Београд, 1934, 1935, 1937.

²⁶ Д. С. Лихачев. Указ. соч., стр. 127 и др.



Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651

и «абстрактного психологизма», а, упав на благодатную почву национальных сербских традиций, лишь развили, утрировали и академизировали его.

Можно проследить еще целый ряд приемов письма и деталей внешнего облика миниатюр Музейской рукописи, сближающих их с живописной школой Сербии. Это, во-первых, характер построения формы, особенно легка форма лиц, необычайно структурная и энергичная, с резким контрастным строением, с глубокими впадинами и сильно выступающими плоскостями, переданными не светотенью, а цветовыми пятнами, интенсивность тона которых очень точно соответствует степени освещенности. Эта конструктивная, крепкая и суровая построения формы в миниатюрах Музейского евангелия вполне согласуется с подобной же манерой в сербских произведениях как XIII века ²⁷, так и XIV века ²⁸. Во-вторых, это многоступенчатая система наложения красок, венчающаяся легким, тончайшим, прозрачным слоем белил, благодаря которому в живописи нет скучной тусклой поверхности. Владение этой классически строгой системой было совершенно несвойственно русским миниатюристам, не переносившим на книжный лист приемы станковой живописи столь последовательно. Оно выдает руку иноземного мастера и может быть присуще либо греку, либо сербу, но возможность авторства греческого живописца отпадает по многим другим причинам, в то время как участие сербского художника подтверждается множеством признаков. Среди них, кроме уже упомянутых, можно отметить также зеленую карнацию, излюбленную сербскими мастерами и варьировавшуюся в их произведениях на протяжении веков ²⁹; усиление контуров (особенно на руках) красными штрихами; нимбы, изображенные в ракурсах, соответствующих поворотам годов евангелистов ³⁰; наконец, такая малая, но никогда не встречающаяся в древнерусских произведениях деталь, как совершенно особые свитки евангелистов, подвешенные на тонких нитях к рамам миниатюр и отдаленно напоминающие «подвесные», имитирующие настенные портреты, медальоны с изображениями святых в южнославянских фресках ³¹.

Итак, две миниатюры Музейского евангелия по образам евангелистов, приемам письма и внешним аксессуарам не имеют ничего общего с древнерусской живописью, но зато находят множество аналогий в живописи Сербии. Вероятно, они были выполнены сербским мастером, работавшим в Новгороде в третьей четверти XIV века, значительно раньше периода второго южнославянского влияния в конце XIV века и раньше, чем были созданы ковалевские фрески 1380 года. Этим мастером были написаны две миниатюры Евангелия — изображения Матфея и Марка. Третья миниатюра — портрет евангелиста Луки — принадлежит, вероятно, другому автору.

Совсем иной, чем у первых двух евангелистов, весь облик Луки. У него русский тип лица, мягкий и спокойный, без малейшего оттенка несколько гротесковой внешней и психологической заостренности, как у Матфея и Марка. Его гладкие русые волосы не вытесы и лежат ровно, в отличие от эффектно развевающихся, черных с голубоватой седкой прядей первых евангелистов. У него редкая русая борода, небольшой серьезный рот, без обычной в памятниках сербской живописи улыбки, характерный вислый новгородский нос с бело-розовым бликом на конце. На голове

²⁷ Ярче всего этот стиль выражен в иконе с изображением евангелиста Матфея конца XIII века из Охрида. *Sv. R a d o j e i b. Icones de Serbie...*, табл. 4—5. В. Джурнич говорит о нем, как о близком кубизму: *V. D j u r i c. Icones de Jugoslavie. Belgrade, 1961*, стр. 21.

²⁸ Особенно фрески Студеницы, Старо-Нагорично и Грачаницы.

²⁹ Например: XII век — церковь св. Пантелеймона в Нерези; XIII век — Сопочапи, Милешеву; XIV век — Грачаница, церковь Богородицы в монастыре Печь, церковь Никиты в с. Чурчер, Ковалевская церковь, Марков монастырь и др. См. «Рапсодия», т. I, табл. I — VI; т. III, табл. II — V, X.

³⁰ Можно ли эту деталь считать присущей сербскому искусству, или она была индивидуальной особенностью дочерка талантливого мастера Музейских миниатюр, стремившегося выразительно передать движение и ракурс?

³¹ Например, фрески монастыря Жича. См.: *G. Millet. Указ. соч.*, I, табл. 50 (1).



Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия третьей четверти XIV века.
ГИМ, Муз. № 3651



Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия третьей четверти XIV века.
ГИМ. Муз. № 3651

его — обычное для изображений евангелистов в древнерусском искусстве гуменцо, которого нет у Матфея и Марка. Крепкая, прямая осанка его фигуры более проста и устойчива в сравнении с изощренностью поворотов двух других евангелистов. В руке его вместо свитка — привычная для русского мастера книга.

Живописные приемы миниатюры с изображением Луки тоже не совпадают с письмом двух других миниатюр. Ее стиль отличается большей мягкостью, сплавленностью, тональностью. Проще и естественнее складки одежд, не образующие подобно первым двум миниатюрам резких ломаных изгибов. Менее глубоки контрасты теневых и освещенных мест на лице, пластика которого не столь отчетлива и структурна, как в двух других миниатюрах. Спокойнее цветовая гамма, построенная на скромных неярких зеленовато-охристых тонах. Исчезает резкость сопоставлений звучных красочных пятен, определявшая колорит первых миниатюр, где горящий красный хитон и серебристо-серый холодный плащ Матфея громко соперничали с голубишной фона, такой же активной цветовой густоты и насыщенности, как тона одежд, а в миниатюре с изображением Марка на таком же фоне выступали красный хитон и зелено-желтый плащ евангелиста. Исчезает и крепость, наполненность каждого из тонов и особая чеканная чистота их оттенков, холодная, изысканная и эффектная. В колорите миниатюры с изображением Луки едва ли не определяющими становятся свойственные новгородской живописи охры. На евангелисте — зелено-желтый хитон точно такого же цвета, как плащ Марка, и желто-коричневый плащ, тон которого не повторяется в двух других миниатюрах. На лице Луки — охряный санкирь, сменивший зеленый, типично сербский санкирь лиц Матфея и Марка. Зелень чуть-чуть добавлена в карнацию этой миниатюры, но лишь как примесь, как оттенок, а не как самостоятельный и тем более основной тон. Румяна на лице Луки не столь яркие, а белила, имеющие сероватый оттенок, не столь энергичны и броски, чтобы контрастировать с санкирем, как это было в первых миниатюрах. Сглаженность и согласие тонов в миниатюре с Лукой, их теплым, чуть замутненный оттенок чрезвычайно близки колориту многих новгородских фресок XIV века (росписи Федора Стратилата и др.) и новгородских миниатюр XIV века, большинство которых в этот период использует приемы письма настенной живописи³².

Но рядом с этими новгородскими чертами нельзя не отметить в изображении Луки и общность с первыми двумя миниатюрами, принадлежащими сербскому мастеру. Многие приемы письма повторяются во всех трех миниатюрах: сплавленность тонов, сложная красочная лепка рук, многослойность цветового строя, прозрачный кроющий слой белил (хотя его гораздо меньше и функции его не так определены, как в первых миниатюрах), участие все тех же тонов, что в миниатюрах с Матфеем и Марком, — голубой с лиловым оттенком фон, киноварные рамки, желтые нимбы, те же оттенки карнации, хотя и в иной, более сглаженной, ступенчатой акцентировке. Таким образом, многие нерусские особенности письма сочетаются с очевидными чертами обрусения. Писал ли третью миниатюру русский, новгородский мастер, трудившийся рядом с заезжим сербом — автором двух первых миниатюр, и перенявший у него иконоземную, в то время еще новую для Новгорода манеру живописи? Или же ее создал другой сербский художник — помощник первого мастера, больше, чем его строгий учитель, поддавшийся воздействию местной новгородской школы живописи и использовавший ряд ее приемов? Видимо, это один из тех вопросов атрибуции средневекового искусства, которые невозможно разрешить исчерпывающе из-за отсутствия документов, но вполне возможно исследовать принципиально, в общем плане изучения истории направлений в средневековой живописи. Факт значительного обрусения образа и ве-

³² Миниатюры: Служебника Антония Римлянина. — ГИМ, Патриарш. б-ка, № 605; Погодинского пролога. — ГПБ, собр. Погодина, № 59; Толковой псалм. — ГПБ, собр. СПб. Дух. акад., № А1. 119; Служебника 1400 г. — ГИМ, Патриарш. б-ка, № 600; Лествица начала XV века. — ГБЛ, коллекция Десницкого.

го живописного строя этой миниатюры при сохранении основ сербской манеры письма едва ли не столь же важен, как точное установление авторства русского или сербского мастера.

К какому из направлений сербской живописи принадлежал мастер сербских миниатюр Музейской рукописи?

Сербских миниатюр XIV века сохранилось немного и качество их неравноценно. Наиболее интересные из них, отличающиеся одухотворенностью типов и высоким мастерством письма, созданы в начале XIV века (Четвероевангелие Сербской Академии наук, № 69), и около середины XIV века (Евангелие патриарха Савы, Хиландар, № 13³³; Евангелие Романа Хромого 1337 года, с иллюстрациями 1360 года, Хиландар, № 9). Все они, как отмечают югославские исследователи³⁴, обладают высоким художественным качеством, не уступающим царьградским мастерским, сходством со стилем фресковой живописи и наибольшей близостью произведениям византийского палеологовского искусства. Именно к этой группе наиболее близки миниатюры московского Музейского евангелия.

С сербскими миниатюрами второй половины XIV века и начала XV века Музейская рукопись не имеет ничего общего ни по стилю, ни по уровню мастерства. Качество сербских миниатюр позднего XIV — начала XV века резко падает. Все они принадлежат к совсем иному художественному кругу, утратившему связь с грекофильской традицией, с отзвуками палеологовского ренессанса, и живущему узкоместными художественными вкусами. Они либо близки монастырской школе сербской живописи (Мюнхенская псалтирь конца XIV века, имеющая аналогии с фресками Маркова монастыря³⁵), либо моравской школе (Четвероевангелие 1429 года в Гос. Публичной библиотеке, собр. П. Успенского, № 591, близкое фрескам Каленича³⁶; четвероевангелие Старой церкви в Сараево³⁷ конца XIV — начала XV века; Беседы Иоанна Златоуста первой половины XV века, Хиландар, № 400, с миниатюрой мастера Федора, возможно, идентичного с мастером фресок Руденицы³⁸), либо отражают провинциальный архаизирующий стиль (Александрия лицевая в Белградской Народной библиотеке, № 757³⁹).

Таким образом, изображения евангелистов в Музейском евангелии принадлежат к числу самых высококачественных сербских миниатюр XIV века, стоящих на уровне наиболее интересных исканий палеологовской эпохи. Из-за чрезвычайно малого количества сохранившихся сербских рукописных иллюстраций этого направления (известны только в трех рукописях) музейские миниатюры приобретают особенно важное значение.

Многочисленные и более близкие, чем книжные иллюстрации, аналогии к музейским миниатюрам представляют сербские фрески. Многие из них уже указывались выше при анализе музейских миниатюр. Круг этих фресок: Студеница, 1314 год, Старо-Нагоричино, 1317—1318 годы, Грачаница, 1320 год, Печь, 1324 и 1337 годы, церковь Никиты близ Чучера, 1309—1320 годы. Все они возникли в первой трети XIV века и принадлежат к грекофильскому направлению в искусстве средневековой Сербии. Кроме этих, приблизительно одновременных, памятников параллели к Музейским миниатюрам представляют росписи Сопочан 1265 года, но они не толь-

³³ Св. Р а д о ј ч и ћ. Уметнички споменици..., стр. 167—168, табл. 12; Sv. R a d o j č i ć. Stare srpske minjature, табл. 42.

³⁴ Св. Р а д о ј ч и ћ. Уметнички споменици..., стр. 167; Sv. R a d o j č i ć. Stare srpske minjature. — «Jugoslavia», 1952, № 6, стр. 89—90.

³⁵ В. Н. Ж а з а р е в. История византийской живописи, т. I, стр. 238—240. Там же литература по рукописи.

³⁶ Sv. R a d o j č i ć. Stare srpske minjature, стр. 37, табл. XIX.

³⁷ Там же, стр. 46, табл. XXXII.

³⁸ Св. Р а д о ј ч и ћ. Уметнички споменици..., стр. 168—169, табл. 15; V. R. P e t k o v i ć. La peinture serbe du moyen âge, Beograd, 1934, табл. CXVI—CXVII.

³⁹ Sv. R a d o j č i ć. Stare srpske minjature, стр. 47, табл. XXXIII — XXXIV.

ко не выпадают из единого стилистического потока с фресками первой трети XIV века, а являются и началом, и наивысшим взлетом этого течения сербской живописи. Фрески Сопочан родственны ему и по профессиональным приемам, и по типам, и, главное, по тому высокому уровню ассимиляции сербским обществом передовых константинопольских идей, тому особому равновесию греческого и сербского начал, которое отличает лучшие памятники сербской живописи второй половины XIII — первой трети XIV века.

Миниатюры Музейской рукописи находят ряд аналогий и в сербских иконах, принадлежащих к тому же художественному направлению. Среди них, прежде всего, группа икон из церкви Богородицы Перибленты в Охриде — евангелист Матфей конца XIII века, праздники начала XIV века, «Распятие» начала XIV века (оборот «Спаса»), «Введение во храм» (в Хиландаре) 1310—1320 годов⁴⁰. Из икон позднего XIV века близость музейским миниатюрам обнаруживает только икона евангелиста Луки из Хиландара⁴¹, но при всем сходстве типов и даже отдельных особенностей стиля живописные приемы ее схематичнее и суше.

По-видимому, не случайно миниатюры Музейской рукописи ближе всего именно образам сербской фрески. Определяющее влияние в Сербии фресковой живописи на рукописную отмечает во многих своих работах и Св. Радойичич⁴². Монументальная живопись в эту эпоху была ведущей; не случайно сербских фресковых циклов сохранилось так много, большая часть их — высокого качества, и, по-видимому, не случайно именно в сербской фреске очень рано, уже в 60-х годах XIII века (Сопочаны) отразились новые принципы палеологовского ренессанса, едва ли не раньше, чем в Константинополе.

Итак, миниатюры Музейской рукописи, написанные не ранее середины XIV века (вероятно, в 60-е годы), принадлежат к традициям гораздо более раннего времени — первой трети XIV века. Эти грекофильские традиции были почти полностью исчерпаны к середине XIV века, но не исчезли окончательно, продолжая влиять и во второй половине XIV века. Всего быстрее они уступили место новому, узкоместному сербскому стилю в наиболее податливой духу времени фресковой живописи и гораздо дольше держались в миниатюре, часто связанной с именитыми заказчиками⁴³, с культурой двора и ориентирующейся на константинопольские вкусы. Характерно, что именно эти традиции определяют стиль миниатюр трех рукописей, возникших позже середины XIV века: евангелий Романа Хромого, патриарха Савы и московского Музейского № 3651.

Миниатюры Музейской рукописи — не единственные сербские произведения, созданные на Руси в XIV веке. Известно немало фресок и икон, возникших в Новгороде и Москве и отмеченных сербским влиянием. Но все они принадлежат к совсем иному кругу сербских памятников и не выпадают из основного направления сербской живописи второй половины XIV века. Некоторые из них исследователи⁴⁴ связывают с моравской школой (фрески Ковалева, Благовещения на Городище, иконный «Денсус» в Третьяковской галерее), другие — с монастырской (икона «Христос во гробе» в Третьяковской галерее). В сравнении с сербской манерой первой трети XIV века стиль их всех отличается большей сухостью. Живописная передача формы все более

⁴⁰ V. J. Djurić. *Icones de Jugoslavie*. Belgrade, 1961, табл. IX, XI—XVI, XXIII—XXV; Sv. Radojčić. *Icones de Serbie...*, табл. 4, 5, 24—30.

⁴¹ Sv. Radojčić. *Icones de Serbie...*, табл. 53.

⁴² Св. Радойичич Н. Српске minijature XIII века. — «Глас», 234, САН, од. друштво, наука, кн. 7. Београд, 1959, стр. 58; Sv. Radojčić. *Stare srpske minijature*, стр. 13; Sv. Radojčić. *Stare srpske minijature*. — «Jugoslavina», 1952, № 6, стр. 89 и др.

⁴³ Например, миниатюры 1360 года в Евангелии Романа Хромого 1337 года (Хиландар, № 9), возникшие, возможно (?), по заказу царя Уроша. Св. Радойичич Н. Уметнички споменici..., стр. 168.

⁴⁴ В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись..., стр. 266—270.

сменяется линейно-графической. Естественная и непринужденная, наделенная чувством классической меры, полнота формы сербских произведений XIII — первой трети XIV века теряется и вытесняется перегруженностью огрубленных, слишком тяжеловесных форм. Лепка объема плавной текучестью тонов заменяется искусственным, несколько стандартным и далеким от иллюзорности построением объема с помощью белых штрихов-движек. Гармоничное слияние, соприкосновение красок, создающее мягкую и сочную фактуру, сменяется более резкой контрастностью тонов, интересом к тяжелой белесой карнации и особой иконной гладкости письма, делающих фактуру монотонной и скучной. Правда, и среди этой группы сербских произведений, созданных на Руси, можно проследить более живописную манеру (один из мастеров, работавших в Ковалеве), более сложные и тонкие образы, близкие грекофильской тенденции в сербском искусстве (иконный «Деисус» в Третьяковской галерее). Но все же это были одиночные черты в широком, едином направлении сербской живописи второй половины XIV века, с ее простоватыми образами, шумными, несдержанными композициями и грубовато экспрессивной манерой письма. Именно такая сербская живопись⁴⁵ в основном была занесена на Русь уже в 80-х годах XIV века и особенно в конце XIV — начале XV века, в период второго южнославянского влияния.

Однако изучение миниатюр Музейской рукописи позволяет заключить, что второе южнославянское влияние на русскую живопись не было однородным. Наряду с основным потоком памятников позднего сербского искусства на Русь были известны примеры иного, наиболее передового направления сербской школы. Вероятно, эти столь разные образцы попадали на Русь одновременно⁴⁶. Они отражали два противоположных направления внутри второго южнославянского влияния в русской живописи, по-разному прижившиеся на Руси, по-разному воздействовавшие на ее искусство. И, безусловно, лишь одно из них может быть связано с традициями палеологовского ренессанса в сербской его интерпретации. Это направление представляют миниатюры Музейской рукописи. Совершенно инородные в русском искусстве по своему конкретному психологическому акценту и всем приемам письма, они в то же время были косвенно созвучны русской, особенно новгородской, живописи в смысле одновременного с ней и довольно позднего преломления исканий палеологовского ренессанса начала XIV века.

Соприкосновение новгородской живописи с традициями палеологовского ренессанса в классических его формах начала XIV века — явление сложное. Византийская раннепалеологовская живопись оказала большее или меньшее воздействие на все страны православного мира. В то время как в самом Константинополе академическая реакция наступала уже к середине XIV века, на периферии протекал тот же процесс, но раннепалеологовские традиции держались там гораздо дольше, так как многими своими чертами соответствовали местным живописным стилям, всегда отличавшимся большей эмоциональностью и экспрессивностью, чем изысканная столичная манера письма.

В древнерусском искусстве традиции палеологовского ренессанса сказались позже, чем в каком-либо другом искусстве византийского круга. Русь, освобождав-

⁴⁵ Можно назвать еще ряд бытовавших на Руси сербских и болгарских рукописей и русских списков с них с миниатюрами этого же направления южнославянского искусства: Слова Василия Великого 1380-х—90-х годов (болгар.). — ГБЛ, ф. 304, № 129; Шестоднев Василия Великого XV века (русская миниатюра копирует болгарскую). — ГБЛ, ф. 113, № 443; Слова Василия Великого конца XIV — начала XV века (русская; миниатюра близка сербским). — ГПБ, ф. 1, 40.

⁴⁶ В конце XIV века, наряду с произведениями поздней сербской живописи, на Русь были известны сербские образцы того же направления, что и миниатюры Музейской рукописи: сербские (?) миниатюры русского Евангелия в библиотеке МГУ (2 Вк42); русские миниатюры, созданные под воздействием сербской живописи в конце XIV — начале XV века на Евангелии рязанцы Трофим Сергеевич длавы (ГБЛ, М. 8655). Поэтому различие направлений во втором южнославянском влиянии на русскую живопись нельзя объяснить равновременностью этапов проникновения на Русь образцов этих направлений.

шаяся от татарского ига, вступала в полосу расцвета, в то время как южнославянские страны были тесными турками и утрачивали самостоятельность. Русское искусство второй половины XIV — начала XV века, более чем когда-либо далекое от незыблемой догмы, ищущее образы и формы свободные и подвижные, охотно использовало наследие раннепалеологовской культуры. Этот процесс был особенно характерен для Новгорода, где местная манера письма всегда отличалась среди других локальных русских стилей наиболее энергичной и свободной живописностью. Не случайно именно в Новгороде оставил такой глубокий след в местном искусстве Феодан Грек, пришедший на Русь традиции палеологовской живописи первой половины XIV века. И не случайно большинство произведений новгородской живописи второй половины XIV века своей экспрессивной, стихийной живописностью близки формам палеологовского искусства первой половины XIV века. Новгородское искусство второй половины XIV века осталось совершенно в стороне от той новой позднепалеологовской манеры живописи, которая заполонила искусство и самой Византии, и южных славян, и Афона. Способность восприятия Новгородом основ палеологовской живописи первой половины XIV века была обусловлена многими причинами. Среди них — некоторое знакомство Новгорода еще в начале XIV века с формами раннепалеологовской живописи⁴⁷, работа в нем Феодана Грека, принесшего новгородцам константинопольское палеологовское мастерство, и, самое главное, развитие местного свободного живописного стиля, многими гранями своим схожего с формальными основами раннепалеологовской живописи. Эти запоздалые, так долго сохранившиеся в Новгороде традиции раннепалеологовского возрождения были формально схожи с поздними сербскими отголосками раннепалеологовского ренессанса, хотя основа их совершенно разная: для Руси они были естественными, исторически обусловленными и ведущими, в Сербии они выражались единичными, остаточными явлениями в целом уже прошедшего этапа развития. Именно к последним принадлежит миниатюра Музейского евангелия. Интересно соприкосновение стиля этих миниатюр с подобным же стилистическим процессом в живописи Новгорода⁴⁸.

Итак, основные памятники живописи, сохранившиеся на русской почве и родственные искусству Сербии, связаны с моравским⁴⁹ и монастырским кругами сербской живописи второй половины XIV века и не выпадают из общего процесса позднепалеологовского искусства и нарастания в национальных стилях форм, адекватных позднепалеологовскому академизму. Эти памятники не имеют ничего общего с традициями раннепалеологовского ренессанса⁵⁰, а наоборот, связаны с противоположными им, родственными монастырскому догматическому мышлению традициями своеобразного «контрвозрождения», сыгравшими в процессе развития византийско-южнославянского искусства регрессивную роль. Более прогрессивное, связанное с наследием раннепалеологовской культуры направление внутри второго южнославянского влияния на русскую живопись (миниатюры Музейского евангелия) было, видимо, узким, ограничивалось единичными фактами и сравнительно быстро исчезло, так как исчезла база его в самой Сербии, как исчезла во второй половине XIV века и база всего палеологовского ренессанса.

Процесс предомления в восточнохристианских странах раннепалеологовского ренессанса протекал в русском искусстве довольно поздно, во второй половине XIV

⁴⁷ Например, выходная миниатюра «Христос с Марфой и Марией» в Новгородской псалтири конца XIII — начала XIV века. ГИМ, собр. Хлудова, № 3.

⁴⁸ Речь идет только о сходных явлениях в историческом развитии новгородского и сербского искусства, но никак не об общности конкретных стилистических и технических приемов живописи.

⁴⁹ Второе южнославянское влияние на русское искусство сильное всего проявилось в орнаменте. Интересно, что этот балканский геометрический орнамент, по замечанию Св. Радойича («Уметности споменici», стр. 168), «формально и хронологически соответствует стилю... Моравской школы».

⁵⁰ Это не исключает некоторых плодотворных для русского искусства явлений, принесенных вторым южнославянским влиянием: например обогащение иконографии русской живописи.

века, но интенсивно, и не был никак связан с основной струей второго южнославянского влияния⁸¹.

При изучении русских фресок и икон, лежащих в полосе второго южнославянского влияния, часто бывает трудно решить, где работа сербского мастера, а где — русского ученика или подражателя сербов. Для понимания процесса восприятия русскими мастерами сербских образцов интереснейший материал представляют миниатюры.

В отделе рукописей Гос. Исторического музея, в собрании П. И. Щукина (№ 10а), хранятся два пергаменных листа с изображениями евангелистов Марка и Луки, вырезанные из какого-то древнего рукописного евангелия⁸².

Евангелисты Марк и Лука представлены стоящими, в рост, Марк — со свитком, Лука — с книгой в руках. С первого же взгляда поражает необычайное их сходство с совершенно конкретными образами — с миниатюрами Музейского евангелия. Но манера письма, даже техника исполнения тех и других миниатюр имеет настолько индивидуальные особенности и отличия, что исключает возможность авторства одного художника. Совершенно очевидно, что одни из них были скопированы с других. Вопрос о том, какие из них служили образцами, помогает разрешить палеография письма (конец евангелия от Матфея). Начертания букв говорят о более позднем происхождении щукинских миниатюр, и датируют их концом XIV века (начало XV?). Рукопись, из которой вырезаны эти две миниатюры, была русская и, судя по их стилистическим особенностям, — новгородская.

Автор щукинских миниатюр старается тщательно копировать миниатюры Музейского евангелия, но вносит в них множество своеобразных, колоритных черт, всегда отличающих руку новгородца. Он стремится передать эллипское изящество гибких «S»-образных поз сербских евангелистов, но не остается последовательным и заменяет эту непривычную для него элегантность более прямой столбовой осанкой фигур, с крепко посаженной на плечи головой, с более устойчиво расставленными когами. Он русифицирует внешние облики евангелистов, ставших, при всем сходстве с музейскими прототипами, более похожими на русских мужиков, чем на интеллектуальных богословов. Он делает их лица широкими и добродушными, бороды (особенно у Марка) окладистыми, а каптановые, темнорусые волосы пишет, по давней привычке русских мастеров, густой, нерасчлененной, несколько схематичной копной, не очень похожей на развевающиеся, черные, резко прочерченные седоватыми штрихами-вспышками волосы евангелистов на сербских миниатюрах. Он нарушает идеально соразмерные пропорции композиций сербских миниатюр, укрупняет фигуры и, главное, опускает их вниз листа, ставит их не в центре позыма, а почти на рамы миниатюр, благодаря чему позем не играет никакой пространственной роли и имеет чисто плоскостно-декоративное значение. Такой прием, заменяющий пространство звучной цветной плоскостью, по которой фигура скользит и, кажется, может «сойти» с изображения, был свойствен новгородской живописи XIV—XV веков, особенно новгородским иконам, но также и новгородским миниатюрам⁸³, не любившим архитектурное заполнение пространства и предпочитавшим ему ровные

⁸¹ Все выводы этой статьи о втором южнославянском влиянии делаются только на материале живописи и относятся только к ней. Автор ни в какой мере не претендует на перенесение их на литературу и другие области культуры.

⁸² На эти миниатюры обратил мое внимание Б. Н. Флоря, которому приношу большую благодарность.

⁸³ Большинство новгородских миниатюр как XIII века (Евангелие Топтинича. — ГПБ, Соф. 1; Соловецкий Служебник. — ГПБ, Солов. № 1017; Уваровская Кормчая. — ГИМ, собр. Уварова, № 124; Евангелие Георгия Лотина. — ГБЛ, собр. Румянцева, № 105), так и XIV века (Служебник Антония Римлянина. — ГИМ, Патриарш. № 605; Типографский пролог. — ЦГАДА, Типогр. № 162; Погодинский пролог. — ГПБ, собр. Погодина, № 59; Псалтырь Грозного. — ГБЛ, М. 8662; Слово Григория Богослова. — ГИМ, Синод. 43; Служебник 1400 г. — ГИМ, Патриарш. № 600; и др.).



Евангелист Марк. ГИМ. Пергаменный лист из б. собрания П. И. Щукина, № 10а

красочные фоны. Произведения новгородца обычно далеки от продуманной архитектурности композиции, к которой так стремится сербский автор музейских миниатюр, замечательно умеющий создать глубину пространства без каких-либо архитектурных аксессуаров, а лишь благодаря идеально найденному положению фигуры на листе. Мастер шукинских миниатюр заменяет этот незнакомый ему принцип построения своим, местным, и создает композиции более тяжелые и громоздкие, но монументальные и полные грубоватой силы.

Точно так же новгородец подражает иноземным приемам живописи и одновременно переводит их на свой язык. В письме лиц он пытается воспроизвести типично сербскую пластическую манеру, с резкой, создающей иллюзию объема контрастностью плоскостей, и приемы типично сербской живописности, с ее перетеканиями соприкасающихся тонов и красочной лепкой масс. Поэтому он передает в своих миниатюрах резкий абрис крупного, нарисованного с почти материальной пластичностью носа евангелиста Марка, кладет на лица своих евангелистов редкие белильные блики, контрастно очерчивающие выпуклость щек, использует в карниах те же краски, среди которых обилием и густотой выделяется характерная для Сербии зелень. Но подражание это чисто внешнее. Пластичность и живописность сербского стиля остается чужда и непонятна новгородцу, трактующему их по-своему. В основе его художественной системы — совсем иные принципы: абсолютная плоскость вместо структурности и пластичности и четкая разгороженность локальных цветовых пятен вместо текучести и слияния тонов.

В шукинских миниатюрах красочные пятна накладываются рядом друг с другом, в основном не смешиваясь. На большей части живописной поверхности они положены в один слой. Принцип многослойности сербских музейских миниатюр в них в значительной мере утрачен. На некоторых кусках живописной поверхности в новгородских шукинских миниатюрах, конечно, сохраняется многослойность — например, белила поверх основного тона или кое-где зелень на румянах. Но это — многослойность случая, а не отчетливой, классической системы, как было в сербских миниатюрах. Обязательность и грамотность трех-, четырехступенчатого метода наложения красочных слоев сменяется нерегулярностью и стихийностью этого процесса.

Точно так же новгородский автор нарушает и переосмысливает приемы живописности сербских музейских миниатюр, с их втеканием тона в тон и таким смешением соседних красок, когда рядом с красным мазком лежит зеленый и т. д. Новгородский мастер либо кладет красочные пятна рядом друг с другом (особенно на одеждах), либо (на лицах) смешивает такие разные тона, как красный, охра и зеленый, «втирает» краски друг в друга, но не посредством сочетания мельчайших штрихов — мазков чистых тонов, а путем смешения сразу, в одном мазке всех этих тонов. Это произвольное обхождение с краской, приведшее автора шукинских миниатюр к сильному замутнению цветов (в ликах особенно), было далеко от ученой живописи сербских музейских миниатюр, но соответствовало менее академическому новгородскому мастерству.

Новгородский мастер не перенимает и такую характерную деталь сербской живописи, как прозрачность верхнего кроющего слоя белил, делающего красочную поверхность более глубокой и блестящей. В шукинских миниатюрах, как правило, этот слой белил отсутствует. В тех же местах, где белила проложены поверх красочного слоя (по зеленому плащу Марка), они не имеют каких-либо высветлений или затенений, утолщений и утоньшений и лежат тончайшим распластанным слоем. Поверхность их настолько ровная и однообразная, что они не воспринимаются отдельно как самостоятельный прозрачный слой, а служат лишь для высветления основного тона, благодаря чему зеленый цвет плаща становится более блеклым.

Плоские и ровные, непрозрачные цвета шукинских миниатюр, поверхность которых лишена блеска, характерны для новгородской живописи, с ее принципом локальности цвета, одноступенчатого и цельного, без подтона и постепенного наращива-

ния нужного оттенка, как бы поданного внезапно и рассчитанного на восприятие быстрое и доступное.

Под кистью новгородского мастера одежды евангелистов утрачивают и жесткую угловатость складок, и четкую структурность, граничащую с холодной кристаллическостью, и ощущение весомой, вполне конкретной материальности, столь характерное для работ сербских художников, становятся мягче в очертаниях, чуть спокойнее, округленнее в складках, а в целом приобретают большую отвлеченную декоративность.

Новгородский художник меняет и цвета миниатюр, придает им тональность, хорошо знакомую русской палитре. Голубой фон музейских миниатюр, холодный, резкий и сухой, темного тона с лиловатым оттенком, заменяется в щукинских миниатюрах чистым звонким голубцом, столь же светлым и мягким, как во множестве миниатюр и орнаментов новгородских рукописей. Красный хитон Марка в сербской миниатюре — насыщенного густого тона, с еле уловимым вишневым оттенком. Мастер русской миниатюры превращает его в горящее пятно радостной новгородской киноарии, целостное и крупное, мало расчлененное проблемами, гораздо более редкими и не столь резкими, чем на том же красочном куске сербской миниатюры. Видимо, новгородец не решился мелко дробить привычное для него большое, звучное плоскостно-декоративное пятно. В изображении Луки (плащ, лицо) русский мастер охотно вводит светлый, типично новгородский желтый цвет, заменяя им строгий, глухой коричнево-красный тон, определявший колорит миниатюры с Лукой в Музейском евангелии. Желто-зеленый цвет хитона Луки в музейской рукописи, странного глухого, необычного для русской палитры оттенка, новгородский мастер заменяет более спокойным голубовато-зеленым, свойственным местным краскам и тональности местной живописи.

По-своему переосмысливает новгородский мастер и всю систему белильных светов музейских миниатюр. В сербских миниатюрах пробелы несут в основном конструктивную функцию. Главные их узлы лежат на выступающих частях, например на коленях, и соответствуют ярко освещенным, высветленным, показывающим объем колен местам материи. Расположение этих пробелов чрезвычайно естественное и всегда соответствует степени освещенности ткани: в самом ярком узловом месте лежит крупное белильное пятно, от которого расходится густая сеть больших и маленьких пробелов. Структурность этой системы пробелов достигается, кроме точности выбранных для них мест, еще и живописностью самих пробелов. Они образуют не просто белые штрихи, а своеобразные белильные пятна, с постепенным утоньшением и ослаблением к краям слоя белил, что создает иллюзию то броской, то убывающей силы света, особую «светотень», переданную белым цветом. Конструктивность пробелов сербских миниатюр усиливается также благодаря чисто фресковой манере их письма, размашистой и щедрой, рассчитанной на большие плоскости и несколько несообразной с масштабом миниатюр. Ведущая роль таких пробелов в организации, скреплении формы на больших плоскостях стен — на малых листах миниатюр выступает еще активнее, даже несколько гротескно.

Мастер щукинских миниатюр не воспроизводит все нюансы системы пробелов сербских миниатюр. Он передает лишь основные их узлы и опускает столь тонкий, но существенный их оттенок, как постепенное высветление слоя белил к краям пробелов, лишает их всего «светового» окружения. Благодаря этому основные пробелы выделяются одиночные, резко и графичнее. В щукинских миниатюрах они соответствуют своему конструктивному назначению лишь условно, приобретают почти чисто декоративное значение и превращаются в самостоятельный линейный узор, близкий орнаменту.

Все эти черты: утрата живописности пробелов, утрата белильной «светотеневой» среды вокруг них, графическое утоньшение их и однообразие их фактуры сближают их со штриховой линейной разделкой формы, свойственной стилю большинства

новгородских миниатюр XIII—XV веков⁸⁴. Конечно, этот линейный принцип не проведен новгородским мастером с абсолютной последовательностью — ведь он копирует сербские образцы. Поэтому он кладет на одежды размашистые и широкие пробы, освещающие всю долгую длину складок. Но и этот фресковый прием, перенятый у автора музейских миниатюр, становится в руках новгородца формальнее, теряет свою сочную живописность: белильные светя, продолженные по всей длине одежды, не имеют высветлений и затенений и превращаются в острые, длинные и уже вполне условные линии, ставшие лишь символом светотени — «цветотени», а не материальным воплощением ее.

То же усиление графичности письма заметно и в подчеркивании новгородским мастером белильных контуров, очерчивающих внутренние изгибы одежд. В сербских миниатюрах этих контуров не было в чистом виде. Их заменяла довольно широкая полоса белил, убывающая и сходящая на нет к краям. Эта полоса белил представляла собой отнюдь не простую линию, а живописное пятно, правда пятно строго каллиграфическое, так же сочетающее крайнюю живописность со скванностью и застылостью, как и многие элементы стиля музейских миниатюр. В новгородских миниатюрах этот сербский прием совсем не понят. Мастер выводит белилами чистую линию — контур, подчеркивающую складки одежды, а в конечном счете — цветовые плоскости. Конечно, в щукинских миниатюрах эта линейная обводка самостоятельных цветовых плоскостей не выявлена со всей последовательностью, так как автор ориентируется на иноземные образцы, но невольная тенденция к ней выдает руку новгородца.

Особенности новгородского стиля чувствуются и в изображениях нимбов и свитков, и в письме рук евангелистов на щукинских миниатюрах. Нимбы сербских миниатюр повернуты в ракурсах, пытающихся передать перспективу и подчеркнутых все тем же живописным пятном — полосой белил, постепенно ослабевающих и сливающихся с желтым нимбом. В передаче нимбов щукинских миниатюр чувствуется полное непонимание ракурса при попытке подражать ему: нимб либо обведен совершенно плоскостной полосой белил (Марк), либо оттенен, а по-существу, распластан стелющимися по его краям с двух сторон ровными декоративными полосами, белой и зеленой, без затенений и высветлений (Лука).

Сложную многослойную живопись рук евангелистов на сербских миниатюрах, с ее переливами тонов, образующими оттенки, с ее перетеканиями красок, лепящими объем, русский мастер заменяет совершенно плоскостным наложением красок, нигде не смешивающихся, лежащих ровно и почти параллельно. Из многоцветной палитры сербов он выбирает только два тона: желтый и особый красно-коричневый, очень характерный для колорита местных новгородских фресок, и лишь кое-где добавляет к ним зеленый; контуры рук он подчеркивает резкой и густой коричневой полосой. Во всех этих приемах ощущается совсем иное, чем у автора-серб, и очень характерное для новгородца живописное видение, с его упрощенным, но более декоративным восприятием цвета, более яркого и распластанного.

Новгородский автор щукинской миниатюры с изображением Марка старается копировать такую же сербскую миниатюру, но не может постоянно не использовать привычные для него новгородские приемы письма, поэтому стиль его компромиссен и еще близок сербскому образцу. Этот же автор-новгородец менее зависим от сербской манеры живописи во второй своей миниатюре, с Лукой, так как прототип ее — миниатюра с Лукой из Музейского евангелия, — был не классически сербский, а значительно «обрусевший». И если приемы письма музейского Луки — в основном сербские с отдельными русизмами, то манера исполнения щукинского Луки — уже в основном новгородская, с отдельными сербизмами. Нет уже и намека на многослойность и прозрачность красочной структуры. Разноцветные краски лежат либо рядом друг

⁸⁴ Новгородские миниатюры XIII и XIV веков указывались выше. См. также Лествицу первой четверти XV века. — ГБЛ, коллекция В. А. Десницкого.

с другим, плоскостью и совершенно самостоятельно, нигде не образуя сложного переплетения тонов и мазков, либо смешиваются друг с другом, не счистаясь с самоценностью каждого тона и образуя непрозрачную, загрязненную, тусклую поверхность красочного слоя. Зеленый цвет, еще по-сербски обильный, приобретает сероватый мутный оттенок, делающий его совсем несхожим с густым зеленым тоном сербской живописи. В цветовую гамму входит, наполняет и определяет ее желтый цвет, чисто русский и особенно типичный для Новгорода. Он включается в красочный слой даже лица Луки, принимая в лепке его участие более активное, чем красный и зеленый. Чистый желтый цвет не применялся в карнации музейских миниатюр. Преобладание его в карнации шукинского Луки показывает такую спутанность красок, которая противоречит строгой классической системе византийско-сербской живописи и напоминает охряные карнации новгородской живописи.

Письмо лица шукинского Луки совершенно утрачивает сербский принцип резкой контрастности, иллюзионистического сочетания впадин и рельефностей, принципа, сохранившийся во всех (в том числе и у Луки) миниатюрах Музейского евангелия и даже в шукинской миниатюре с изображением Марка, хотя в последней он достигается уже не красочной лепкой, а новгородскими плоскостными средствами. В письме лиц шукинского Луки почти совсем нет белла, всегда склонных к неожиданной контрастности, скульптурности формы, нет ни световых, ни цветовых противопоставлений. Спутанность и смешанность глухих цветов создает однообразие тона, который может крыть лишь ровные плоские поверхности.

Во всех этих особенностях шукинских миниатюр очевидны специфические новгородские живописные навыки. Правда, благодаря невысокому художественному качеству этих миниатюр, автор которых не обладал ни большим талантом, ни настоящей профессиональной грамотностью, новгородизмы стиля не проявились во всей их оригинальной яркости. Так, например, характерная однообразная ровность и расплывчатость цвета, в лучших новгородских вещах чистого и праздничного, в шукинских миниатюрах сочетается с замутненностью тонов и даже неяршливой их смешанностью. Миниатюры эти не могут обогатить историю новгородской живописи новым первоклассным материалом. Но они представляют собой редчайшие образцы, по которым виден процесс восприятия новгородским мастером сербского живописного стиля, отход его от этого стиля, отчасти непонимание, отчасти преодоление многих характерных особенностей сербского письма и перекрещивание сербских и новгородских приемов. Быть может, сыграла роль и невысокая одаренность художника, который не мог с легкостью освоить иноземные, непривычные для него приемы и переводил их на свой родной, хотя и нескладно звучащий у него язык.

Процесс замирания южнославянской струи в русской живописи после конца XIV—начала XV века можно проследить и по другим сохранившимся на Руси памятникам, отмеченным южнославянским влиянием, хотя ни в одном из них не видно так ярко, как в шукинских миниатюрах, копирование и одновременно изживание сербских приемов. Все эти памятники возникли во второй половине XIV века и особенно в конце XIV — начале XV века, и ни один из них не относится к зрелому XV веку.

Чем же объяснить, что южнославянское влияние, широкое и мощное в литературе, языке, палеографии, орнаменте, во многом определившее направление развития этих областей русской культуры в течение всего XV века, в древнерусской живописи исчезает почти бесследно после начала XV века? ⁵⁵ Непродолжительность воздействия сербских образцов на русскую живопись была обусловлена, видимо, многими причинами. Самая существенная из них — это необычайно интенсивное развитие в последней трети XIV — начале XV века, в период окончательного освобождения

⁵⁵ Здесь имеются в виду стилистические приемы, манера письма, т. е. то главное, что определяет особенности живописи. Иконографические же сюжеты, почерпнутые русскими мастерами у южных славян, продолжали жить в древнерусском искусстве.

от татарского ига, самого русского искусства, всех его местных художественных центров. В этот период оно знакомится или продолжает знакомство с живописью Византии, Сербии, Афона, нередко использует отдельные черты их манеры письма и иконографические сюжеты, но не увлекается ни одним из этих стилей слишком сильно. Главным для Руси этого периода было развитие своей, русской живописной школы, причем активность и концентрированность этого процесса была одной из наивысших в истории древнерусской культуры. Это усиленное развитие русской живописи в последней трети XIV — начале XV века совпало с широким потоком на Русь образов южнославянской живописи, безусловно обогатившей русское искусство, познакомившей его мастеров и с новой для них разветвленной занимательной иконографией, и с принципами иноземного и часто высококачественного художественного ремесла, но ни в какой мере не сумевшей изменить бурный и последовательный процесс развития собственно русского стиля, имевшего к тому же длительную историю развития в домонгольский период.

Кроме того, недолговечность на Руси сербского живописного стиля объяснима и характером попадавших на Русь южнославянских образов. Большая их часть была непосредственно связана с традициями сербской живописи второй половины XIV века, а в широком смысле — с традициями позднепалеологовского искусства, почти всегда имевшего отпечаток упадка и чуждого растущему энергичному искусству древней Руси. Как говорилось выше, русское искусство этого периода охотно использовало формы раннепалеологовского ренессанса первой половины XIV века. Правда, во втором южнославянском влиянии на русскую живопись была близкая ему струя, восходящая к «возрожденческой» линии сербской живописи, а в широком смысле — к традициям раннепалеологовского искусства (сербские миниатюры новгородской Музейской рукописи). Но эта струя была слабее и камернее, чем основной поток южнославянских образов, и не вызвала широкого отклика у русских мастеров. Затухание на русской почве этой наиболее интересной сербской традиции было вызвано, во-первых, постепенным исчезновением ее в самой Сербии во второй половине XIV века и, во-вторых, давним знакомством русских мастеров с византийской живописью, благодаря которому раннепалеологовские формы воспринимались ими в основном через собственно византийские произведения.

Как показывают миниатюры московского Музейского евангелия, проникновение на Русь образов сербской живописи началось уже в третьей четверти XIV века (60-е годы), т. е. значительно раньше основного потока второго южнославянского влияния на русскую культуру. Этот факт объясним во многом интернациональностью языка живописи и глубокой, воспитанной веками родственностью иконографических и даже стилистических форм всего греко-славянского изобразительного искусства, благодаря чему иммиграция южнославянских живописных форм не требовала особой подготовки (как, например, переводы литературы, палеографические навыки, письма и т. д.).

Самое второе южнославянское влияние в живописи не было однородным и заключало в себе два разных течения, соответствующих двум направлениям сербской живописи XIV века. Оба они не оставили в русской живописи глубокого следа. Одно из них, связанное с поздним сербским искусством, известно большим количеством памятников. Оно распространялось, видимо, несколько шире, но после начала XV века исчезло из-за абсолютной своей неадекватности развивавшейся русской культуре. Другое, параллельное наиболее прогрессивной грекофильской сербской живописи первой половины XIV века и отразившееся в миниатюрах Музейской рукописи, было лишь частью большого процесса ассимиляции русским искусством раннепалеологовских форм, протекавшего на Руси главным образом во второй половине XIV века и в основном обаянного русско-византийским, а не русско-сербским художественным контактам. Поэтому это интереснейшее, но оставшееся на русской почве камерным направление сербской живописи имело такой же малый отклик в русской живописи, как и основной поток проникавших на Русь южнославянских образов

МИНИАТЮРА ИЗ ЕВАНГЕЛИЯ ПОПА ДОМКИ И ЧЕРТЫ ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА В НОВГОРОДСКОЙ ЖИВОПИСИ XI—XII ВЕКОВ

Г. И. ВЗДОРНОВ

В ПУБЛИЧНОЙ библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде хранится интереснейшая новгородская лицевая рукопись — так называемое Милитино евангелие (ГПБ, Ф и, I 7). По свидетельству К. Ф. Калайдовича, эта рукопись в начале XIX века принадлежала известному московскому антиквару и торговцу рукописными и старопечатными книгами И. Ф. Ферапонтову¹. К. Ф. Калайдович был первый из ученых, кто обратил внимание на Милитино евангелие² и сообщил о нем некоторые сведения в печати³. Спустя несколько лет Евангелие перешло к другому московскому собирателю — горному инженеру П. К. Фролову. На первом листе рукописи владельческая запись: «изъ собрания Петра Фролова, 1816 года». П. К. Фролов, по словам А. Х. Востокова, был «страстный охотник до древностей» и «скупал везде редкие манускрипты и книги»⁴. В 1817 году он продал свое собрание в Публичную библиотеку⁵, с другими рукописями сюда поступило и Милитино евангелие⁶.

¹ Об И. Ф. Ферапонтове см. «Вестник Европы», ч. LV, № 1. М., 1811, стр. 57—59; К. К а л а й д о в и ч. Известие о древностях славянорусских и об Игнатие Ферапонтовиче Ферапонтове, первом собирателе оных. М., 1811, стр. 6 и сл. (перепечатано в кн. «Материалы для истории русской книжной торговли». СПб., 1879, стр. 71—80).

² См. «Переписка А. Х. Востокова в повременном порядке с объяснительными примечаниями И. Срезневского». — «Собрание статей, читанных в ОРЯС имп. Академии наук», т. V, вып. 2. СПб., 1873, стр. 89 (из письма К. Ф. Калайдовича к А. Х. Востокову от 10 апреля 1824 года).

³ К. К а л а й д о в и ч. Иоанн, ексарх Болгарский. Исследование, объясняющее историю словенского языка и литературы IX и X столетий. М., 1824, стр. 31 и 111 (примеч. 69).

⁴ «Переписка А. Х. Востокова в повременном порядке», стр. 71 (из письма А. Х. Востокова к К. Ф. Калайдовичу от 14 августа 1823 года).

⁵ Там же, стр. 71.

⁶ П. К. Фролов, находившийся по делам службы большую часть времени не в Петербурге, а в Сибири, с 1814 года хранил свои рукописи в Публичной библиотеке. Имеется его письмо к директору библиотеки А. Н. Оленину от 16 сентября 1813 года, из Москвы, в котором он сообщает о посылке в библиотеку Милитина евангелия и просит присоединить эту рукопись к его собранию (Н. Н. Рогов. Остромирово евангелие в Публичной библиотеке (150 лет хранения и изучения). — «Труды Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», V (8). Л., 1958, стр. 29). Следовательно, фактически Милитино евангелие хранилось в Публичной библиотеке с 1813 года.

Миялино евангелие написано на пергамене в два столба на 160 листах ⁷. На последнем листе имеется послесловие следующего содержания: «Помощиоу Х(ри)стоу на писанася • с(вя)ти | б(ого)видцы | ап(о)с(то)ли • 4. еуанг(е)листи • Иоанъ • и Матее • Лоукъ • и Маркъ • аминъ • Въ | голодноеъ лѣто | на писаныхъ еуанг(е)лие • и | ап(о)с(то)лѣ • обою одиному | лѣтѣ • Дѣльска • поп • оу с(вя)т(а)го Лазаря • по • а • повѣ | лѣниемъ | Милитиноу • Лоукиницкѣмъ | и крылѣ обоѣхъ книгѣ | на спасѣние собѣ | на | с(д)равнѣе аминъ • ѿ •».

Евангелие попа Домки — типичная рукопись первой половины XIII века. Хотя в послесловии ни дата, ни место ее написания не указаны, А. Х. Востоков еще в 1823 году, т. е. в первые же годы после приобретения Евангелия Публичной библиотекой, доказал, что оно написано в Новгороде в 1215 или 1230 году⁸. Именно под этими годами новгородские летописи отмечают самый тяжелый голод⁹. Они говорят еще о голодном лето, бывшем в 1188 году¹⁰, на основании чего И. И. Срезневский сначала датировал Евангелие 1188 годом¹¹, но впоследствии он согласился с аргументами А. Х. Востокова и тоже отнес рукопись к первой половине XIII века (к 1215 году)¹².

⁷ Размер рукописи 30 × 22 см. Начало ее утрачено. См.: Е. Э. Гранстрем. Описание русских и славянских пергаменных рукописей [Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Шчурина]. Л., 1953, стр. 22.

* Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов. М.—Л., 1950, стр. 54, 253 и 69, 277.

11 «Переписка А. Х. Востокова в повременном порядке», стр. 413 (прим. И. Срезневского).

¹² И. И. Срезневский. Древние памятники русского письма и языка X—XIV веков. СПб., 1862, стр. 44, 200; Изд. 2. СПб., 1882, стлб. 91—92.

табл. XI (воспр. л. 41 и 42); Зосимский. Евангелие от Марка по основным спискам четвертичной редакции рукописного славянского евангельского текста с различениями из ста восьми рукописей евангелия XI—XVI вв., Сергиев Посад, 1894, стр. 55; е го же. Характеристические черты четвертичной редакции славянского перевода Евангелия от Марка по ста двадцати рукописным Евангелиям XI—XVI вв. М., 1896, стр. 43—44; Н. В. Д о в г о в. Статистические сведения о сохранившихся рукописях славянского перевода Евангелия от Марка. СПб., 1897, стр. 16 (о датировке рукописи 1488 годом, а не 1489, см. О. Л. Ш а х м а т о в. Действительно ли безымянна была 16-я часть трудов древнерусских писателей? — ЖМНП, 1897, ноябрь, стр. 77; Палеографические сведения о русских, латинских и славянских рукописей имп. Публичной библиотеки. СПб., 1914, стр. 10, табл. XI (воспр. л. 78 и 160); Е. Ф. К а р ский. Славянская кирилловская палеография. Л., 1928, стр. 46, 114, 294.



Евангелист Иоанн. Миниатюра из Евангелия по па Домки, ГПБ

иконографический тип которого обладает характерными выразительными чертами и узнается без особого труда¹⁴. На синем фоне миниатюры под ее верхним обрезаем еще видны при ярком свете небольшие квадратной формы уставные буквы, написанные чернилами¹⁵: слева — [НО, а справа — Θ и еще три неразборчивые. В целом эту надпись надо, вероятно, читать как НО [ANN] Θ [ΘΟΛΟΓ]. Другая же фигура, сохранившаяся крайне плохо, до сих пор не определена. Существовать две точки зрения. А. И. Некрасов полагал, что это бескрылый ангел, наместивший на уxo Иоанну текст евангелия¹⁶. О бородатом (!) ангеле говорит и Е. Э. Гранстрем¹⁷. В. Н. Лазарев¹⁸, а вслед за ним А. Н. Свириш¹⁹ и О. С. Попова²⁰ называют эту фигуру женской, которая якобы олицетворяет Софию Премудрость Божию²¹.

Оба эти мнения основаны на том, что в средневековом искусстве евангелисты действительно изображались иногда с ангелами или в сопровождении женской фигуры, олицетворявшей Софию. Первый иконографический тип встречается редко, но он все же известен, например, по рельефу XIII века, украшающему фасад Сан Марко²², или по миниатюре греческого евангелия XIV века из Национальной библиотеки в Афинах (№ 151)²³. Значительно чаще наблюдаются композиции второго рода. Они восходят к эллинистическим и римским рельефам с изображениями поэта и вдохновляющей его музы. Самый ранний памятник этого типа — миниатюра кодекса из Россано (около 500 года)²⁴ — еще во многом сохраняет черты античного прототипа. Затем в последовательной хронологии следуют: миниатюра сербского Евангелия патриарха Саввы из Хиландарского монастыря (1354—1375)²⁵, фрески Раваницы

¹⁴ Ср. с мозаикой Софии Киевской (В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, табл. 37), с мозаикой Михайловского золотоверхого монастыря (В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. Атлас. М., 1948, табл. 176). Свидетельства древних церковных историков и писателей о внешнем виде евангелиста Иоанна см.: J. Fickert. Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Leipzig, 1887 («Beiträge zur Kunstgeschichte», Neue Folge, V), S. 31—32.

¹⁵ Не исключено, что в свое время они были новованами.

¹⁶ А. И. Некрасов. Возникновение московского искусства. М., 1929, стр. 170, прим. 1 и 215 (прим. к стр. 170); его же. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 139.

¹⁷ Е. Э. Гранстрем. Описание русских и славянских пергаменных рукописей, стр. 22.

¹⁸ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М. — Л., 1947, стр. 47—48; его же. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 134.

¹⁹ А. Н. Свириш. Новгородская рукопись 1270 г. (миниатюры и орнамент). — «Записки Отдела рукописей Государственной Библиотеки СССР им. В. И. Ленина», вып. 25. М., 1962, стр. 185.

²⁰ Ю. Н. Дмитриев осторожно называет ее аллегорической (рецензия на книгу А. Н. Свириша «Древнерусская миниатюра». — «Советская книга», 1951, № 9, стр. 141).

²¹ H. van der Gabelentz. Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig, 1903, стр. 141, табл. 23, 36.

²² P. Buberl. Die Nationalbibliothek in Athen. Wien, 1917 («Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse», B. 60, Abb. 2), стр. 24—25, табл. XXXI, рис. 88. Здесь с ангелом изображен евангелист Матфей, так как, согласно традиции, символ Матфея считается ангелом (см.: «О изображении св. евангелистов, в обличии неправды мнимых старобриде». — «Христианское чтение», 1854, ч. I, стр. 372—388). См. также миниатюры из греческого евангелия XII века в собрании Фриш (Вашингтон, США), изображающую евангелиста Иоанна, на пошлоте перед которым написана крохотная полуфигура ангела (Ch. R. Moore. East Christian Painting the Freer Collection. — В кн.: Ch. R. Moore and W. D. P. N. Studies in East Christian and Roman Art. New York — London, 1948, стр. 35, табл. V) и миниатюры конского Евангелия 1270 года из Библиотеки Ватикана (Vat. Copt. 9), где евангелисты Марк и Лука изображены в сопровождении диктующих им архангелов Михаила и Гавриила (A. Baumstark. Eine antike Bildkomposition in christlich-orientalischen Umdeutungen. — «Monatshette für Kunstwissenschaft», VIII. Jahrg., H. 4. April 1915, табл. 31, рис. 9 и табл. 32, рис. 10).

²⁴ A. N. Hasehoff. Codex purpureus Rossanensis. Berlin — Leipzig, 1898, табл. 14. См. также: С. А. Усов. Миниатюры к греческому кодексу Евангелия VI века, открытому в Россано. — «Древности. Труды МАО», т. IX, вып. 1. М., 1881, стр. 57—58, табл. 7.

²⁵ В. Г. Боскхаус. Die Kunst in den Athos-Klöstern. 2. Ausg. Leipzig, 1924, табл. 28 (аллегория Мудрости в виде женской фигуры за спиной евангелиста Матфея). См. также: Св. Радонжич. Уметнички споменици манастира Хиландара. — «Зборник радова Византолошког института», кн. 3. Београд, 1955 («Српска Академја наука. Зборник радова», кн. XLIV), стр. 167, рис. 12 (здесь же и о правильной дате рукописи).

(ок. 1376—1377)²⁶ и Волотова (80—90-е годы XIV века)²⁷, миниатюры сербского Евангелия конца XIV века из Куманицкого монастыря, хранящегося в Библиотеке Сербской Академии наук в Белграде (№ 69)²⁸, миниатюры двух, тоже сербских, евангелий конца XIV и начала XV веков, изданные В. Прохоровым²⁹, и другие.

Но достаточно даже беглого взгляда на выходную миниатюру Евангелия попа Домки, чтобы отбросить все высказанные выше соображения. Вторая фигура, стоящая за спиной евангелиста Иоанна, написана с бородой, и уже по одному этому она не может быть ни ангелом, ни тем более Софией. Хотя краски на лице этой фигуры все облетели, коричневая с водянисто-синей проседью борода сохранилась хорошо. Очевидно, художник пытался представить здесь умудренного опытом старца. Об этом свидетельствует и одежда второй фигуры, напоминающая одежду самого Иоанна: коричневый хитон и наброшенный на плечи сероватый плащ. Но кого же конкретно следует видеть в этой фигуре?

Евангелист Иоанн часто изображался со своим учеником Прохором. Но, согласно легенде, послужившей источником для этой иллюстрации, Прохора всегда писали юным, и, кроме того, композиция сцены в таком случае совсем иная, нежели в миниатюре Евангелия попа Домки: сидящий или стоящий Иоанн прислушивается к божественному голосу, а Прохор, сидящий рядом с Иоанном, обычно записывает слова евангелия, которые ему диктует учитель. Ясно, что загадочная мужская фигура из Евангелия попа Домки — это не Прохор, а кто-то другой.

Существуют, далее, попарные изображения евангелиста Иоанна с кем-либо из других евангелистов. Эта группа памятников сравнительно немногочисленна и по композиции, весьма устойчивой, тоже не имеет ничего общего с миниатюрой из нашей рукописи. Назову здесь фронтально стоящих Матфея и Иоанна, написанных на доске переплета конского Евангелия первой половины VII века из собрания Фрира (Вашингтон, США)³⁰, Луку и Иоанна на миниатюре Адиского Евангелия 897 года³¹ и миниатюру тоже с фронтально стоящими Лукой и Иоанном в армяно-греческом Евангелии 1007 года библиотеки армянского монастыря св. Лазаря в Венеции (cod. 887)³². В тех случаях, когда миниатюры по каким-либо причинам должны были изображать евангелистов попарно, то Иоанн, вероятно, чаще всего оказывался рядом с Матфеем, тогда как Лука с Марком. Не лишне напомнить, что в послесловии к рукописи попа Домки имена евангелистов сгруппированы по два — «Иоанъ и Матфей, Лука и Маркъ», что является выражением привычки воспринимать их именно в этих сочетаниях. Но неизвестный святой за спиной Иоанна — это не Матфей. Вся поза этой фигуры, которая как бы диктует Иоанну или символически вдохновляет его на писание евангелия, указывает нам, что миниатюрист имел в виду либо конкретный литературный сюжет, либо хотел указать на особую духовную близость

²⁶ П. Покрышкин. Православная церковная архитектура в нынешнем Сербском Королевстве. СПб., 1906, табл. LXXVII (в правом нижнем углу на парусе).

²⁷ Л. Мандельвич. Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волокове. — «Памятники древнерусского искусства», вып. 4. Изд. Академии художеств. СПб., 1912, стр. 17 (рис. 21); D. A. P. I. o v. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin u. Leipzig, 1932, табл. 35б.

²⁸ S. P. Ado j i c h. Stare srbske minijature. Beograd, 1950, табл. С и XIII.

²⁹ В. Прохоров. Археологический обзор а) кипских древностей и б) древностей, бывших на археологическом съезде в Киеве. — «Христианские древности», издаваемые под ред. В. Прохорова. [Б. м.], 1875, стр. 30—31.

³⁰ Ch. R. Morey. The painted Covers of the Washington Manuscript of the Gospels. — В кн.: Ch. R. Morey and W. Dennison. Studies in East Christian and Roman Art, табл. XII.

³¹ Р. Шмерлинг. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Тбилиси, 1940, рис. 1.

³² K. Weitzmann. Die armenische Buchmalerei des 10. und Beginnengens 11. Jahrhunderts. Bamberg, 1933 («Istanbuler Forschungen», B. 4), стр. 18, табл. IX (рис. 32).



Евангелист Лука и апостол Павел. Миниатюра из греческого Евангелия X века. Иерусалим. Патриаршая библиотека

этого святого к евангелисту Иоанну. Между тем ни в канонической биографии Матфея, ни в ее апокрифических вариантах нет ничего, что заставило бы миниатюриста или его предшественника сочинить подобный рисунок. С другой стороны, и иконографический тип святого, стоящего за Иоанном, обнаруживает кое-какие отличия от иконографического типа Матфея: у Матфея должна быть довольно густая шевелюра, а здесь, если судить по остаткам красочного слоя, ее не было и лоб был очень высоким. По одежде, высокому лбу, темной бороде, имеющей форму широкого и тупого клина, этот загадочный святой больше всего напоминает апостола Павла³³. Но какие основания были у художника изобразить рядом с евангелистом одного из апостолов, а именно — с евангелистом Иоанном апостола Павла?

Парные изображения пишущих евангелистов и апостолов встречаются редко, и все они имеют устойчивую иконографию. Самые ранние памятники этого рода — две миниатюры из греческого Евангелия XI века, хранящегося в Патриаршей библиотеке в Иерусалиме (Тафос, 56). На одной миниатюре представлены Марк

(слева) и диктующий ему апостол Петр (справа), а на другой (стр. 206) — Лука (слева) и диктующий ему апостол Павел (справа)³⁴. Греческие надписи на рисунках, обращенные от лица апостолов к евангелистам, недвусмысленно показывают, что Марк и Лука выступают здесь в роли простых писцов, записывав евангелия, которые им диктуют апостолы. Этот странный на первый взгляд сюжет восходит к литературной традиции II века, утверждавшей, что Марк и Лука только записали то, что

³³ Ср. с мозаиками XI века в нартексе собора монастыря Хосиос Лукас (E. Diez and O. Demuth, *Byzantine Mosaics in Greece*, Hosios Lucas and Daphni, Camb., Mass., табл. 40) и в Софии Киевской (В. Н. Язвинский, Мозаики Софии Киевской, рис. 16 и табл. 8, 9) и с фреской XI века в Софии Киевской (М. К. Каргер, Древнерусская монументальная живопись. Альбом. М.—Л., 1964, табл. 10). Об иконографическом типе апостола Павла см.: J. Fickler, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst*, стр. 33—38, 47.

³⁴ A. Baumstark, *Eine antike Bildkomposition in christlich-orientalischen Umdenkungen*, стр. 113—115, табл. 30 (рис. 5 и 6); W. H. P. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem*. Camb., Mass., 1931, табл. XXIX и XXX.



Евангелист Марк и апостол Петр. Миниатюра из греческого Евангелия
конца XIII века. ГПБ

было сообщено им Петром и Павлом³⁵. Аналогичное содержание имеют миниатюры греческого Евангелия конца XIII века из Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде (гр. 101)³⁶ и греческого же Евангелия XIV века, хранящегося в национальной библиотеке в Афинах (№ 151)³⁷. Особый интерес вызывают миниатюры из ленинград-

³⁵ Irenaeus, *Adv. haeres.*, III, 1 (1). Русский перевод: Сочинения святого Иринея, епископа Лионского. М., 1871, стр. 273. См. также: Euseb. *Hist. eccles.*, II, 15; III, 4, 24, 39; V, 8; VI, 25. Русский перевод: Сочинения Евсевия Памфила, т. 1. Церковная история. СПб., 1858, стр. 77—78, 106—107, 141, 166, 253—254, 315 и 331.

³⁶ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 258 (Лука и Павел); его же. Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. — «Византийский временник», т. V. М., 1953, рис. 2 (Марк и Петр) и 3 (Лука и Павел).

³⁷ P. Vubert. Die Miniaturenhandschriften Nationalbibliothek in Athen, табл. XXX, рис. 89 (Марк и Петр); A. Delatte. Les manuscrits à miniatures et à ornements de Bibliothèque d'At-hènes. Liège—Paris, 1926 («Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège», fasc. XXXIV), табл. VIII (Марк и Петр). Миниатюра с Лукой и Павлом не издана. Ее опи-

ской рукописи гр. 101 (стр. 207) и афинской рукописи № 151, где изображены Марк и Петр, и миниатора из той же афинской рукописи с изображением Луки и Павла, так как их композиционная схема очень близко повторяет схему рисунка в Евангелии попа Домки: здесь апостолы тоже представлены стоящими за спиной евангелистов.

Обращает, однако, на себя внимание то, что апостол Павел неизменно сопутствует евангелисту Луке. Это и естественно, потому что упомянутый выше отрывок из сочинения епископа Иринея против ересей называет Павла учителем Луки. Иоанн же во всех рукописях представлен диктующим евангелие ученику своему Прохору. Это дает основание думать, что сюжет миниатюры Евангелия попа Домки, совпадая по композиции с миниатюрами ленинградской и афинской рукописей, восходит к иному источнику. Чтобы точно установить характер этого последнего, твердых данных нет, но мы можем высказать два предположения.

Если исходить не из конкретно-исторического, а из символического содержания миниатюры, то следует помнить, что Иоанна чтили главным образом как евангелиста, а не как апостола. Павла же, напротив, особенно на Востоке, признавали и изображали как первого из апостолов, как апостола *πρῶτος ἀπόστολος*, т. е. по преимуществу³⁸. Его называли учителем всей вселенной³⁹. Поэтому было бы естественно видеть рядом с наиболее выдающимся евангелистом и наиболее выдающегося апостола, т. е. Павла.

В связи с этим необходимо припомнить кое-какие факты из их биографий.

Как известно, евангелист Иоанн последние годы своей жизни провел в Малой Азии, в Эфесе, где он и написал свое евангелие⁴⁰. Церковная традиция утверждает, что уже во II веке он, бесспорно, слыл апостолом всей Малой Азии. Но первая малоазийская великая эфесская церковь была основана еще до него апостолом Павлом⁴¹, который своей неутомимой деятельностью в этой области снискал себе почетное прозвище апостола язычников⁴², просветителя Азии. Он вообще считался основателем всех малоазийских церквей⁴³. Таким образом, авторитет главных проповедников евангелия в Малой Азии принадлежал обоим апостолам: один из них вел устную проповедь, а другой изложил свою проповедь письменно. То, что впоследствии записал евангелист Иоанн, одинаково вдохновляло и руководило поступками обоих. В одной сирийской легенде об Иоанне сообщается, что он долгое время не приступал к написанию евангелия, и что сделать это его упростили апостолы Петр и Павел, и что, написав его однажды ночью, он вручил его апостолам, посетившим Эфес⁴⁴.

Все это свидетельствует о том, что в качестве главы малоазийских церквей евангелист Иоанн был преемником апостола Павла и что их имена как малоазийских просветителей чтились наравне и были неотделимы одно от другого. Эти сказания весьма примечательны. Они могут служить вескими аргументами в пользу отождествления второй фигуры на миниатюре Евангелия попа Домки именно с апостолом Павлом. Возможно, что иконография этой миниатюры по своему историческому происхождению должна быть квалифицирована как эфесская или, в более широких рамках, как малоазийская и восточнохристианская.

сание см. P. V u b e r l. Указ. соч., стр. 24—25; A. D e l a t t e. Указ. соч., стр. 20—24. Рукопись происходит с Афона.

³⁸ J. F i c k e r. Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, стр. 154.

³⁹ Там же, стр. 20.

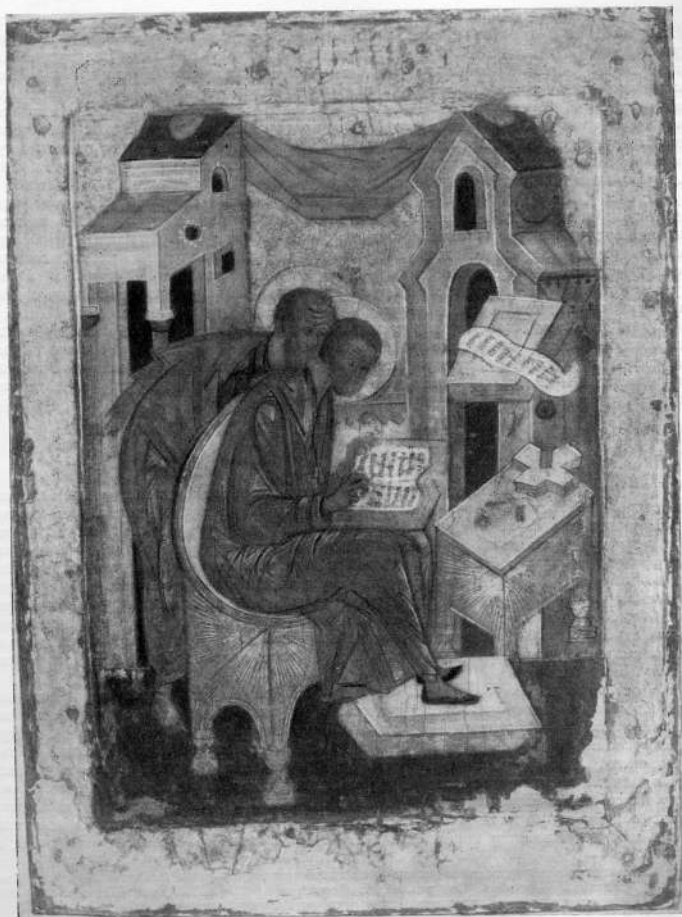
⁴⁰ I r e n a e u s. Adv. haeres., III, 1 (1), 3 (4); II, 22 (5). E u s e b. Hist. eccles., III, 1, 20, 23, 31; V, 18, 24. См. также: И. У с п е н с к и й. Вопрос о пребывании св. апостола Иоанна Богослова в Малой Азии. — «Христианское чтение», 1879, январь — февраль, стр. 3—31, и особенно 1879, март — апрель, стр. 279—332.

⁴¹ I r e n a e u s. Adv. haeres., III, 3 (4).

⁴² Там же, IV, 24 (1).

⁴³ E u s e b. Hist. eccles., II, 18.

⁴⁴ R. A. L i p s i u s. Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden, B. I. Braunschweig, 1883, стр. 439—440.



«Иоанн Златоуст и апостол Павел», Икона середины XVI века, Московская школа. ГТГ

Не исключено, далее, что автор миниатюры из Евангелия попа Домки действительно изображал апостола Павла, но руководился при этом иными соображениями, путая эпизоды из жизни евангелиста Иоанна с биографией Иоанна Златоуста. Согласно житию, Иоанн Златоуст очень любил и почитал апостола Павла, и в его кельи постоянно висела икона Павла. Однажды, когда Иоанн упражнялся в чтении посланий апостола и в их толковании, ему явился сам Павел и, став позади Иоанна, стал шептать ему на ухо, «открывая разум». Это повторялось несколько раз, свидетелем чего был ученик Иоанна Прокл, наблюдавший за своим учителем через приоткрытую дверь⁴⁵. Этот сюжет запечатлен в нескольких греческих миниатюрах, одна из которых украшает Лествицу 1081 года, хранящуюся в Университетской библиотеке в Принстоне, США⁴⁶, а другая — Псалтирь XII века, хранящуюся в Национальной библиотеке в Афинах⁴⁷. Миниатюра из Милятина евангелия чрезвычайно похожа на эти рисунки, отличаясь от них только тем, что здесь отсутствует Прокл, обязательный для сцены из жития Иоанна Златоуста. Имеется, однако, несколько икон, довольно поздних, изображающих только Иоанна Златоуста и Павла (стр. 209). Выше я указывал, что иконографический тип сидящей фигуры на миниатюре Евангелия попа Домки очень характерен, и нет никаких сомнений, что это евангелист Иоанн, а не Иоанн Златоуст. Поэтому нельзя считать, что здесь представлена сцена из жития знаменитого константинопольского патриарха. Остается думать, что в этом случае рисовальщик русской миниатюры или, что более вероятно, автор использованного им оригинала ошибочно связали с евангелистом Иоанном чудесный случай из жизни Иоанна Златоуста.

Миниатюра Евангелия попа Домки сохранилась плохо. Во многих местах краски осыпались и обнажили предварительный рисунок. Этот рисунок сделан красноватой охрой кистью, но бледно и грубо. Им обозначены пряди бороды евангелиста, доска переплетки книги, складки его гиматия на правом колене, рука стоящего апостола, контуры его нимба и плаща, правая стойка и нижняя поперечная перекладина высокого табурета. Видно, что художник стремился обозначить лишь самые общие очертания фигур и предметов обстановки, не заботясь о деталях. Фон миниатюры темно-голубой. По этому фону справа и слева желтовато-белой краской написаны тонкие стволы деревьев с очень условными кронами, похожими на пальмовые листья. Кроны зеленые с крупными беловатыми веерообразно расположенными листочками. Поэтом тускло-зеленый.

Но особенно характерны здесь фигуры — короткие, большеголовые, неподвижные. Их высота составляет около пяти голов, руки и ноги непомерно увеличены. Большие нимбы — желтого цвета, с толстой красной обводкой и белыми точками, имитирующими жемчужную обнизь. Лик Иоанна, сохранность которого сравнительно хорошая, написан светло-серой краской и почти не моделирован, если не принимать в расчет большие розоватые пятна румянца на щеках. Черты лица тяжелые. Обращают на себя внимание энергично изогнутые брови, широко раскрытые глаза, тщательно нарисованные двойные верхние и нижние веки, массивный нос. На апостоле Павле сероватый плащ и коричневый хитон. На Иоанне зеленовато-серый плащ и

⁴⁵ «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 2. Славяно-русский Пролог, ч. 1. Сентябрь — декабрь. Под ред. А. И. Пономарева. СПб., 1896, отд. III, стр. 144—145 (№ 14. «Чудесное явление св. апостола Павла святому Иоанну Златоусту», 16 ноября).

⁴⁶ J. R. Martin. The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton, 1954, табл. XVII, стр. 69.

⁴⁷ P. Buberl. Die Miniaturenhandchriften Nationalbibliothek in Athen, стр. 14, табл. XVII, стр. 40. Ср.: Н. Покровский. Сийский иконописный подлинник, вып. III. Изд. ОЛДИ (ПДП, СХХII). СПб., 1897, стр. 156, 158, стр. 39 на стр. 157.

темно-синий, приближающийся почти к черному хитон с чисто орнаментальной геометрической разбивкой складок темно-голубой краской на груди и на подоле. Переплет книги, которую держит Иоанн, коричнево-красный, ее обрез желтовато-белый. Подушка на сиденье красная с коричневыми полосками. Светло-зеленый табурет украшен мелким сложным орнаментом типа старовизантийского выюнка. В целом эта миниатюра, несмотря на довольно тусклый и неопределенный колорит, производит большое впечатление и своим стилем возбуждает целый ряд важных вопросов не только из истории живописи Новгорода, но и древнерусского искусства старшего периода вообще.

Еще Ю. Н. Дмитриев заметил, что миниатюра Евангелия попа Домки написана на вышитом листе⁴⁸. Сначала формат этого листа был значительно больше формата рукописи попа Домки и поэтому сильно обрезан со всех сторон, причем пострадала и миниатюра, особенно снизу, где более чем наполовину срезаны ноги стоящего апостола и полусрезаны ноги евангелиста Иоанна. На тыльной стороне листа имеются следы клея, доказывающие, что лист был наглухо укреплен на оборотной стороне книжного переплета. Высказанное в печати мнение, что миниатюра, возможно, предназначалась не для рукописи, а имела какое-то иное назначение⁴⁹, следует признать ошибочным, так как этот лист сохранил древнюю разливку, неоспоримо свидетельствующую о его былой связи с какой-то не известной нам книгой. Эта разливка (в левой части листа) отличается от разливки Евангелия попа Домки. На листе с миниатюрой прослеживаются 24 горизонтальных линии, тогда как в рукописи их 23, расстояние между строками на этом листе 1 см, а в рукописи — 0,5 см⁵⁰. Ясно, что в Евангелие попа Домки миниатюра попала случайно и что первоначально она украшала другую книгу.

Тому же Ю. Н. Дмитриеву принадлежит ценная мысль, что миниатюра намного старше Евангелия попа Домки и что она, вероятно, была написана еще в XI или в начале XII века. Стилистических аналогий миниатюра не имеет, но, опираясь на некоторые характерные приемы живописи, Ю. Н. Дмитриев сопоставил ее⁵¹ с известной фреской Софийского собора в Новгороде, изображающей Константина и Елену, которая, по его наблюдениям, была сделана до 1108 года, а точнее — во второй половине XI века (см. стр. 9)⁵².

Эта древнейшая новгородская фреска написана в очень легкой графической манере и светлыми сильно разбеленными красками. Общее впечатление от нее остается иное, нежели от миниатюры. Но стилистические различия не в силах заслонить и черты сходства, обусловленные тем, что это памятники искусства одной и той же эпохи. Здесь очень похоже написаны лица, особенно у императрицы Елены и евангелиста Иоанна, с их очень красиво изогнутыми широкими бровями, концы которых соприкасаются (на фреске) или почти соприкасаются (на миниатюре) с наружными

⁴⁸ Рецензия Ю. Н. Дмитриева на книгу А. Н. Свирина «Древнерусская миниатюра». — «Советская книга», 1951, № 9, стр. 110.

⁴⁹ О. С. Попова. Новгородская рукопись 1270 г. (миниатюры и орнамент), стр. 185, прим. 3.

⁵⁰ Эти сведения по моей просьбе любезно сообщены мне старшим научным сотрудником Отдела рукописей ГИБ в Ленинграде Н. Н. Розовым.

⁵¹ Рецензия Ю. Н. Дмитриева на книгу А. Н. Свирина «Древнерусская миниатюра». — «Советская книга», 1951, № 9, стр. 111.

⁵² Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945—1948 годов). — «Практика реставрационных работ» сб. 1. М., 1950, стр. 152, прим. 5; его же. Заметки по технике русских стеновых росписей X—XII вв. (живопись и мозаика). — «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР, 1954». М., 1954, стр. 271—276. См. также: В. С. Иванов. Вновь открытая фреска в Софийском соборе в Новгороде. — «Археологические известия и заметки», 1893, № 12, стр. 416—418, рис. 24; «Археологические известия и заметки», 1898, № 5—6, стр. 194 (краткое сообщение В. В. Суслова); В. М. Яковлев. Фрагменты фресковой росписи святой Софии Новгородской. — ЗОРСА, т. X Пг., 1915, стр. 16—26, табл. VI—VIII; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 26; его же. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 74.

краями глаз. Овальные слегка растянутые по горизонтали и приподнятые к верхнему веку зрачки, рисунок прямого, лишь со слегка нависающим кончиком, носа, две параллельные линии, которыми подчеркнут его гребень, розоватые и розовато-коричневые пятна румян и почти полное отсутствие теней — все это признаки, тоже повторяющиеся в обоих произведениях. Кое-где общие черты имеются и в колорите. И фреска, и миниатюра написаны на синем фоне. Обращают на себя внимание нимбы, которые вместо обычной желтой расцветки, подражающей золоту, окрашены здесь либо в белый (на фреске), либо в желтовато-белый цвет (на миниатюре).

Приемы живописи автора миниатюры находят себе интересные параллели и в некоторых других памятниках древнерусской живописи, причем в памятниках, которые, по существу, были созданы еще в начале ее истории. Так, верхние линии верхних век у евангелиста Иоанна сделаны красной краской в отличие от остальных контуров, которые сделаны черной. Эта любопытная подробность кроме нашей миниатюры наблюдается, например, на большом фрагменте фрески из Десятинной церкви⁵³ конца X века, а также в некоторых ликах на мозаиках⁵⁴ и фресках⁵⁵ Софии Киевской середины XI века. Следовательно, даже очень мелкие детали живописи миниатюры, если не касаться пока ее архаического облика в целом, свидетельствуют об ее глубокой древности. В памятниках XII века, начиная с остатков фресковой росписи 1108 года в Софии Новгородской⁵⁶ черты общности с нашей миниатюрой становятся все слабее, а произведения второй половины XII века, например фрески Старой Ладогги⁵⁷ или фрески в Мартирьевской паперти Софии Новгородской⁵⁸ и многие другие, знаменуют уже формирование местного стиля, во многом совершенно противоположного стилю миниатюры из Евангелия попа Домки. Замечательно, что в книжной иллюстрации черты нового стиля нашли себе выражение даже несколько раньше, чем в области монументальной живописи, как это хорошо видно по миниатюрам Мстиславова евангелия, написанного между 1103 и 1117 годами (ГИМ, Сян. 1203)⁵⁹.

Поэтому датировка миниатюры Евангелия попа Домки XI веком, предложенная Ю. Н. Дмитриевым, кажется нам очень верной. Наиболее вероятно, что миниатюра написана в конце XI — начале XII века⁶⁰. Когда и при каких обстоятельствах она оказалась пришта к Евангелию попа Домки, сказать очень трудно, но естественно думать, что это было сделано самим Домкой, который мог извлечь миниатюру из какой-то старинной и, наверное, уже в то время ветхой рукописи, хранившейся в библиотеке церкви св. Лазаря, где он служил.

⁵³ Н. П. С м ч о в. Древнейший фрагмент русско-византийской живописи. — «Seminarium Kolodkovianum», II. Prague, 1928, табл. XIII.

⁵⁴ В. Н. Л а з а р е в. Мозаики Софии Киевской, цветные таблички с воспроизведениями мозаик: апостола Павла и архидиакона Лаврентия.

⁵⁵ В. М. Я с о с е д о в. Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве. — ЗОРСА, т. XII. Пг., 1918, стр. 3; А. Г р а б а р. Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора. — Там же, стр. 401.

⁵⁶ В. М. Я с о с е д о в. Фрагменты фресковой росписи святой Софии Новгородской, стр. 26 и сл., рис. 9–16 (изображения пророков в куполе); Ю. Н. Д м и т р и е в. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов), стр. 142–146, рис. 4 и 5 (новооткрытые фигуры четырех святых в алтарной части).

⁵⁷ В. Н. Л а з а р е в. Фрески Старой Ладогги. М., 1961.

⁵⁸ А. Л. М о н г а й т. Раскопки в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде. — КСИИМК, вып. XXXIV. М. — Л., 1949, стр. 94–95, рис. 24; Ю. Н. Д м и т р и е в. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов), стр. 146–153, рис. 7 и 8. По мнению В. Г. Брюсовой, фрески Мартирьевской паперти относятся не к 1144 году, как их датировал Ю. Н. Дмитриев, а к 90-м годам XII века (доклад 24 ноября 1964 года в Институте истории искусств Министерства культуры СССР; см. настоящее издание, стр. 108–125).

⁵⁹ П. С м о н и н. Мстиславова евангелие начала XII века в археологическом и палеографическом отношениях, II. Снимки. Изд. ОЛДП, СХХIII. [СПб.], 1904, табл. IV–VII; В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, стр. 24.

⁶⁰ Ю. Н. Дмитриев тоже не исключал возможности, что она могла возникнуть и в начале XII века.

Известно, что памятники новгородской живописи XI — первой половины XII века не имеют стилистического единства⁶¹. В отличие от произведений второй половины XII столетия местные черты выражены в них слабо, а чаще всего они даже отсутствуют. По аналогии с историей искусства других русских городов того же времени⁶² и по косвенным данным мы можем предполагать, что первые произведения новгородской живописи были исполнены: 1) либо художниками, которых приглашали сюда со стороны и притом из разных мест, 2) либо местными художниками, но обучавшимися у приезжих мастеров, принадлежавших к разным художественным школам, 3) либо, наконец, новгородцами, но которые обучались или совершенствовались свое ремесло не у себя в родном городе, а в других русских городах или даже в других странах. Так или иначе происходило дело, но разнотильность старейших памятников новгородской живописи очевидна. Относительно происхождения некоторых памятников можно говорить очень определенно. Так, большая местная икона Петра и Павла XI века из Софийского собора⁶³, бесспорно, связана с византийской, греческой традицией, фреска подцерковья Николо-Дворищенского собора 10-х—20-х годов XII века⁶⁴ — с киевской, росписи собора Рождества Богородицы Антониева монастыря 1125 года⁶⁵ несут на себе отпечаток романского искусства.

Хуже обстоит дело с фресками Софийского собора, особенно с фреской, изображающей Константина и Елену, а также росписями купола. Уже давно замечено⁶⁶, что типы лиц на этих фресках чисто восточные да и сама живопись многими чертами связана не с византийской, а восточнохристианским искусством. То же самое надо сказать и о миниатюре Евангелия попа Домки. Уже одна иконография этой миниатюры, которая, вероятно, восходит к восточнохристианской, малоазийской традиции и которая не имеет никаких точных аналогий, естественно побуждает искать истоки ее стиля тоже на Востоке.

Восточнохристианское искусство ни в коем случае нельзя отождествлять с византийским — отчасти потому, что оно в течение многих сотен лет развивалось вне рамок собственно Византийской империи, а главным образом потому, что его эстетика во многом была противоположна византийской эстетике, хорошо знакомой нам по художественным памятникам Константинополя. Г. Жерфаниону, крупному специалисту по восточнохристианской живописи, принадлежит очень тонкое разграничение тех принципов, которые, с одной стороны, лежали в основе чисто византийского искусства, опиравшегося главным образом на эллинистическое наследие, и которые, с другой стороны, определяли дух искусства христианского Востока. Для произведений, связанных с первой традицией, античной, или эллинистической, характерны блеск, размеренные и рассчитанные движения, строгая и хорошо уравновешенная композиция; другая, восточная, традиция, наоборот, стремится выразить жизнь и чувства,

⁶¹ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 22—27.

⁶² В. Н. Лазарев. Древнерусские художники и методы их работы. — Сб. «Древнерусское искусство XV — начала XVI века», М., 1963, стр. 9—11.

⁶³ Н. Е. Мнев и В. Ф. Илатов. Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора. — Сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства», М., 1960, стр. 81—102. Лики, руки и ноги апостолов написаны в XV веке по новому левкасу.

⁶⁴ Н. Сычев. Забытые фрагменты новгородских фресок XII века, стр. 127—131.

⁶⁵ Н. П. Сычев. Искусство средневековой Руси. — «История искусств всех времен и народов», кн. 4, Л., 1929, стр. 209; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 25—26, табл. 4—6. Об этих фресках см. также: А. А. Исаков. Домонгольский период древнерусской живописи. — «Вопросы реставрации», сб. 2, М., 1928, стр. 179, 175 (спилли); А. В. И. и др. Фрески Новгорода. — «Архитектура СССР», 1945, 40, стр. 23—24, 27—28; М. К. Кагере. Живопись. — В кн.: «История культуры древней Руси. Домонгольский период», т. II, М.—Л., 1951, стр. 369—370; В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 78—82; М. К. Кагере. Древнерусская монументальная живопись XI—XIV веков. Альбом. М.—Л., 1964, табл. 46—49.

⁶⁶ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 23, 26 и особенно 27; е го же. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 74, 75—76.

она не отступает перед безыскусной, а иной раз даже и вульгарной деталью⁶⁷, ее постоянной чертой является также вкус к апокрифам⁶⁸. Иными словами, эта вторая традиция «предпочитает поменьше изящного, но побольше правды»⁶⁹. Особенно глубокие корни она пустила в областях, наиболее удаленных от крупных центров былой эллинистической и византийской культуры, главным образом в труднодоступных горных районах Малой Азии, Месопотамии, Сирии и Палестины. Здесь она держалась чрезвычайно долго и в некоторые моменты, например в первые десятилетия после победы защитников иконопочитания над иконоборцами, оказывала даже мощное влияние на Константинополь, как на иконографию, так отчасти и на стиль его искусства⁷⁰. Восточнохристианская живопись в подавляющем большинстве случаев — это образцы бедного, примитивного, грубого искусства, выразительные средства которого бесконечно уступали его неистощимой и часто даже неожиданно богатой фантазии в разработке иконографических тем. Оно процветало в монастырях, и это обстоятельство обеспечило ему широчайшее распространение, так как монахи охотно и легко передвигались с одного места на другое⁷¹, покрывая иногда огромные, даже с точки зрения современного человека, расстояния по суше и по морю. Именно по этой причине, а также в силу общности исторических судеб Востока, областные особенности восточнохристианской живописи выражены довольно слабо, и, например, фресковые росписи в скальных церквях Каппадокии мало чем отличаются от росписей Сирии и Палестины. Памятники этого искусства рассеяны также по Армении, Грузии, по многочисленным островам Средиземноморья, на территории Египта, в Греции, на Балканах, в Южной Италии⁷². С этими-то памятниками, как нам кажется, косвенно связана и миниатюра Евангелия попа Домки.

Черты архаического стиля миниатюры из Евангелия попа Домки, взятые безотносительно к ее прочим признакам, еще не дают оснований утверждать с должной уверенностью, что ее автор был знаком с образцами восточнохристианской живописи. В таких безыскусных вещах, как наша миниатюра, трудно уловить характерные областные или национальные признаки. Вполне может оказаться, что черты сходства этого рисунка с живописью христианского Востока — это всего лишь кажущиеся черты, обусловленные недостаточной профессиональной подготовкой ее автора и тем, что это памятник искусства, который подобно большинству памятников восточнохристианской живописи рассчитан на простонародный непритязательный вкус, а не на утонченный вкус княжеского или архиерейского двора. Однако мы уже говорили об иконографии рисунка, местом образования которой, возможно, была Малая Азия. Если принять также во внимание, что собственное художественное наследие Новгорода в XI веке было еще очень невелико, то предположение об использовании в качестве образца для русской миниатюры какого-то произведения или нескольких произведений восточнохристианского искусства получит солидное основание. Не лишне указать и на конкретные памятники восточного искусства, которые в целом или в своих отдельных частях могут послужить стилистическими параллелями для миниатюры Евангелия Домки.

⁶⁷ G. de Jerphanion. Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne. Beyrouth (Syrie), 1922 («Mélanges de l'Université Saint-Joseph», Beyrouth (Syrie), t. VIII, fasc. 5), стр. 343—344.

⁶⁸ Там же, стр. 346.

⁶⁹ G. de Jerphanion. Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Text, t. II, part. 2. Paris, 1942 («Bibliothèque archéologique et historique», t. V), стр. 431.

⁷⁰ Р. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 72.

⁷¹ А. П. Рудаков. Черки византийской культуры по данным греческой географии. М., 1917, стр. 68—71.

⁷² В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 95—98, 100, 127—132, 144 и др.

Такова, прежде всего, миниатюра из греческого Евангелия, хранящегося в монастыре Дионисиат на Афоне (стр. 215)⁷². Рукопись, в составе которой находится эта миниатюра, написана в XII веке, но изображение евангелиста Иоанна, подобно миниатюре из Евангелия попа Домки, написано на вшитом листе, и К. Вейцман датирует его X веком. К. Вейцман полагает, что мы имеем здесь работу кипрского художника, так как именно на Кипре наблюдается стечение всевозможных влияний, главным образом каппадокийских, коптских и константинопольских. Пропорции фигуры евангелиста, его поза, высокий орнаментированный табурет, а также весьма неискusstная, путаная система складок и высветлений и колорит миниатюры этой рукописи очень напоминают миниатюру из Евангелия попа Домки. Немало общего повгородская миниатюра обнаруживает еще с одной греческой миниатюрой — в Евангелии 1055 года, хранящемся в Парижской Национальной библиотеке (cod. gr. suppl. 905), где изображен евангелист Марк⁷⁴. И эта миниатюра, как и предыдущая, тоже является памятником провинциального искусства, характеристика которого отвечает общим признакам восточнохристианской живописи.

Русская миниатюра, далее, обращает на себя внимание одной, казалось бы, незначительной, но тем не менее чрезвычайно важной деталью: здесь нимб евангелиста Иоанна по красно-коричневому ободку сохранил кое-где крупные белые точки, обозначающие жемчужные зерна. Я не знаю других аналогий этому приему в памятниках русской живописи XI—XII веков за исключением одной — миниатюры из Евангелия учительного Константина, пресвитера Болгарского, конца XII века, с изображением болгарского князя Бориса-Михаила (ГИМ, Син. 262)⁷⁵.



Евангелист Иоанн. Миниатюра из греческого Евангелия X века. Афон. Дионисиат

⁷² K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin, 1935, стр. 64—65, табл. LXX, рис. 414. Иллф: Diounisiu, cod. 2.

⁷⁴ K. and S. Lake. Monumenta Paleographica Vetera. Dated Greek minuscule Manuscripts to the Year 1200. IV. Manuscripts in Paris, part. I. Boston, Mass., 1935, табл. 278.

⁷⁵ См. И. И. Срезневский. Древние изображения св. князей Бориса и Глеба. — «Христианские древности и археология», издаваемые под ред. В. Прохорова, 1863, кн. 9, табл. 1 (в цвет); В. В. Стасов. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, диалектальных и персидских. Изд. ОЛДП, СХХ. [СПб.], 1902, табл. IV (в цвет); А. Н. Свирин. Древнерусская миниатюра. М., 1950, рис. на стр. 20; В. Н. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздаль-

Рукопись Евангелия учительного Константина Болгарского и ее миниатюра, вероятно, списаны непосредственно с болгарского оригинала. Живопись миниатюры отличается пышным, чисто восточным характером, и тип лица князя Бориса-Михаила здесь тоже восточный. Это не случайно, так как начиная с VIII века Болгария и соседняя с нею Фракия испытывали заметное воздействие малоазийских культур⁷⁶. Прием украшения нимбов святых белыми точками, имитирующими жемчужную обшивку, следует считать по преимуществу восточным приемом. И действительно, в памятниках восточнохристианской живописи он употребляется очень часто. Мы видим его на синайских иконах VII—IX веков⁷⁷, на каппадокийских фресках X века в капелле св. Евстафия в Гереме⁷⁸ и в Дирекли Килиссе⁷⁹, а также на фресках XI века в 28-й капелле Гереме⁸⁰, в Гюик Килиссе⁸¹, в Эджри таш Килиссе⁸² и во многих других росписях. Вероятно, восточная традиция лежит и в основе другого художественного приема, которым пользовался автор миниатюры из Евангелия попа Домки. Это способ обозначения румянца на щеках локальными круглыми пятнами розовато-красной краски. В каппадокийских росписях подобные пятна румянца встречаются на памятниках середины XI века: в Карабах Килиссе (1060—1061)⁸³ и в Каранле Килиссе⁸⁴. Все эти признаки в совокупности характерны и для росписей пещерных церквей Южной Италии, стиль которых, будучи занесен сюда из Малой Азии и Палестины⁸⁵, обнаруживает много общего с каппадокийскими фресками (росписи крипты Санта Мария делле Грацие около Карпиньяно 1020 года⁸⁶, фрески XII века в капелле Мельфи⁸⁷ и др.).

ской Руси. — «История русского искусства», т. I. М., 1953, рис. на стр. 476; Н. Мавродин. Взаимные влияния болгарского и русского искусства. София, 1955, рис. 9; В. С. Голышев. К вопросу об изображении князя в Чудовской рукописи XII—XIII вв. — «Проблемы источниковедения», VII. М., 1959, стр. 412—415, рис. 2.

⁷⁶ G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIV-e, XV-e et XVI-e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos. Paris, 1916, стр. 633 ff; А. Граб. «До-история» болгарской живописи. — «Сборник в честь на Васил Н. Златарски». София, 1925, стр. 560 и др.; Н. Мавродин. Старобългарската живопис. София, 1946, стр. 22—25. См. также интересные сопоставления каппадокийских росписей в пещерной церкви Айвал Килиссе в Гюли Дере (913—920) с известными мозаиками церкви св. Софии в Салониках (конец IX века), в стиле которых особенно ярко выражены черты восточнохристианского искусства (N. et M. Thierry. Ayvali Kilise ou pigeonier du Gülli Dere. Eglise inédite de Cappadoce. — «Cahiers archéologiques», XIV. Paris, 1965, стр. 145—154; табл. 1—13).

⁷⁷ G. et M. Sotiriou. Icones du Mont Sinai, t. I. Athènes, 1956 (на греческом языке), рис. 25, 30—32.

⁷⁸ G. de Jerphanion. Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Planches. Alb. 1. Paris, 1925, табл. 36 (1,2), 37 (3,4), 38.

⁷⁹ J. Lafontaine — Dosogne. Nouvelles notes cappado-ciennes. — «Byzantion», XXXIII (1963), fasc. 1, стр. 144—147, рис. 25, 26.

⁸⁰ G. de Jerphanion. Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Planches. Alb. 2. Paris, 1928, табл. 133 (4), 135 (1).

⁸¹ Там же, Planches. Alb. 2. Paris, 1934, табл. 201 (1).

⁸² J. Lafontaine — Dosogne. Nouvelles notes cappado-ciennes, рис. 38.

⁸³ G. de Jerphanion. Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Planches. Alb. 3, табл. 199 (1).

⁸⁴ Там же, альбом 2, табл. 100 (1), 102 (2,3), 103 (3,4), 105 (2,3), 106. Здесь же аналогичные формы высеченных.

⁸⁵ Н. Д. Протасов. Греческое монашество в Южной Италии и его церковное искусство. Сергей Посад, 1915 (отд. оттиск из «Богословского вестника», 1915), стр. 30 и сл.; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 102—103.

⁸⁶ Ch. Diehl. Peintures byzantines de l'Italie méridionale. — «Bulletin de correspondance hellénique de l'Ecole Française d'Athènes», 1885, стр. 209—210, 219.

⁸⁷ G. Robinson. Some Cave Chapels of Southern Italy. — «The Journal of Hellenic Studies», vol. L, part. 2, 1930, стр. 192, рис. 3.



Фреска лестничной башни Софийского собора в Киеве. XI век.

Миниатюра Евангелия попа Домки, фреска с изображением Константина и Елены и упомянутые выше фрески купола Софии Новгородской — это не единственные памятники русской живописи, где находят себе место некоторые черты восточнохристианского искусства. Сюда следует еще присоединить (вероятно) фрески Десятинной церкви, известные нам по нескольким фрагментам, найденным в процессе археологических раскопок⁸⁸, а также целый ряд мозаик и фресок Софии Киевской, особенно фрески юго-западной лестничной башни, изображающие сцены из жизни константинопольского ипподрома (ср. 217).

Многие исследователи неоднократно пытались выяснить, какими путями элементы восточнохристианского искусства (иконография и черты стиля) проникали на Русь и каким образом русские мастера их ассимилировали. Разумеется, далеко не все памятники прямо связаны с восточной традицией. Большинство их восходит, вероятно, к константинопольским образцам, где, выражаясь словами Д. В. Айналова, смешение «эллинистического стиля с восточными формами» происходило очень легко и едва ли не постоянно. Таковы, по мнению Д. В. Айналова, фрески Десятинной церкви. Кое-что в древнейших русских росписях связано, очевидно, с провинциальными греческими памятниками, где восточные признаки выступали рельефнее, чем в сто-

⁸⁸ Лучший фрагмент издан Н. П. Сычевым («Древнейший фрагмент русско-византийской живописи», — «Seminarium Kondakovianum», II. Prague, 1928, стр. 91—104, табл. XIII). Еще один небольшой обломок фрески с изображением лица неизвестного святого опубликован Д. В. Айналовым («Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit», Berlin — Leipzig, 1932, стр. 10, табл. 2а).

личных произведениях. Это часть мозаик Софии Киевской⁸⁹, фрески купола Софии Новгородской. Наконец, отдельные памятники русской живописи своими восточными чертами, несомненно, обязаны южнославянским образцам, например миниатюра Евангелия учителям Константина Болгарского или, как предполагает Н. П. Сычев, фрески Десятинной церкви⁹⁰. Какую роль в передаче восточных влияний на Русь играли Кавказ и тесно связанная с ним на протяжении X и XI веков Тмутаракань, пока не ясно. На их значение в этом процессе неоднократно указывал Ф. И. Шмит⁹¹, но он явно преувеличивал масштабы художественного сотрудничества Кавказа и древней Руси, и новейшие исследования немало обесценили его теорию⁹². Тем не менее, если припомнить, что святительский чин, аналогичный чину Софии Киевской, является необходимой принадлежностью целого ряда грузинских памятников⁹³ и что в неридицкой росписи есть изображение св. Рипсимии, особенно почитавшейся на Кавказе⁹⁴, то придется признать, что гипотеза Ф. И. Шмита имеет все же свои резоны и сохраняет за собою право на ее дальнейшую разработку в этом направлении⁹⁵.

Восточные черты большинства русских произведений искусства рисуются в сильно переработанном и ослабленном виде, так что их трудно выделить и подчеркнуть, не впадая при этом в некоторый схематизм. Но в отдельных памятниках, к числу которых принадлежат миниатюра из Евангелия попа Домки, фреска с изображением Константина и Елены и лестничные фрески Софии Киевской, признаки восточного искусства выражены очень ярко, и они заставляют нас предполагать, что история русской живописи древнейшего периода знала и непосредственные контакты своих предшественников с восточнохристианским искусством.

Здесь мы должны указать на факты, которые мало привлекались для объяснения вопросов истории искусства, но которые бесспорно имели очень важное значение. Я имею в виду паломнические путешествия русских ко святым местам Востока⁹⁶. Их список бесконечен, и я укажу только на паломничества, совершенные в домонгольский период. Первое по времени упоминание о иерусалимских странниках содержит житие Феодосия Печерского. Его автор сообщает, что, наслышавшись о святых местах, мальчик Феодосий, живший в то время с родителями в Курске, пытался при-

⁸⁹ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 155, 158 (автор отмечает «обилие стилистических аналогий» с памятниками Хосиос Лукас, Ватопеда и Неа Мони, т. е. с памятниками из столицы, а периферии Византийской империи; он говорит, что часть мастеров, работавших в Софии Киевской, «была несомненно связана с ... архаическими восточными традициями»).

⁹⁰ См. упомянутую выше статью Н. П. Сычева в «Seminarium Kondakovianum», II, а также его работу «Искусство средневековой Руси». — В кн.: «История искусства всех времен и народов», кн. 4. Л., 1929, стр. 180—185.

⁹¹ Ф. И. Шмит. Заметки о поздневизантийских храмовых росписях. — «Византийский вестник», т. XXII (1915—1916), вып. 1—2. Пг., 1916, стр. 77 и сл.; его же. Искусство древней Руси — Украины. Харьков, 1919, стр. 30, 35, 51—52, 79 и др.; его же. О Тмутаракани. — «Известия Таврической ученой архивной комиссии», № 54. Симферополь, 1918, стр. 389—393. См. также: Ph. Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, стр. 25—38; D. Talbot-Rice. The Beginnings of Russian Icon Paintings. London, 1938, стр. 15—18.

⁹² См. критические замечания: В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 38.

⁹³ Там же, стр. 122.

⁹⁴ «Фрески Спаса Нередицы». Издание Государственного Русского музея. Л., 1925, стр. 17 (статья В. К. Мисоedова).

⁹⁵ См.: Ch. A. Miranashvili. Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Nereditsy. — «L'art byzantin chez les slaves», t. II. Paris, 1932, стр. 109—120.

⁹⁶ Общие сведения см.: С. Пономарев. Иерусалим и Палестина в русской литературе, науке, живописи и переводах (материалы для библиографии). СПб., 1877 (Приложение к т. XXX «Записок имп. Академии наук», № 1), стр. VIII—X; Я. И. Горожанский. Хожение архимандрита Грегения во Святую Землю. — «Русский филологический вестник», т. XII. Варшава, 1884, стр. 282—310; А. Н. Пыпин. Древнерусское паломничество. Изд. 2. СПб., 1903 («Чтения о Святой Земле», XXXVI—XXXVII. Изд. имп. Православного Палестинского общества).

строиться к группе странников и идти с ними до Иерусалима⁹⁷. Это было, вероятно, в 40-х годах XI века. Еще при жизни Феодосия (умер в 1074 году) в Иерусалиме побывал его ученик печерский игнок Варлаам⁹⁸. В 1106—1107 годах туда же путешествовал еще один уроженец Южной Руси — игумен Даниил. Свое паломничество он описал в особом сочинении, где сообщает множество драгоценных подробностей. «Похотех видети святыи град Иерусалим и землю обетованную, — пишет он. — И благодатию божию дохоиди святого града Иерусалима и видех святая места, обходя всю землю галилейскую и около святого града Иерусалима по святым местам»⁹⁹. Жил он в Иерусалиме полгода и, следовательно, ознакомился с Палестиной основательно. Интересен путь Даниила на Восток. Как и все другие русские паломники, он сначала добрался до Царьграда, а потом плыл по Мраморному и Эгейскому морям, с остановкой в Эфесе, и по Средиземному морю, с остановками в Мирах Ликийских и на Кипре¹⁰⁰. На обратном пути из Иерусалима он посетил Сирию, побывал в Аккре и Антиохии¹⁰¹. В 1134 году Иерусалим посетил новгородец Дионисий, посланный сюда посадником Мирославом и вернувшийся домой с иерусалимской святыней — «доской оконечной» от «гроба господня»¹⁰². Д. В. Айналов полагает, что это была часть мраморной облицовки часовни гроба¹⁰³. Бесспорно историческим фактом является паломничество в Иерусалим Евфросиния Полоцкой, несмотря на то, что ее житие дошло до нас в редакции XVI века. Автор этого жития, который использовал какой-то древний источник¹⁰⁴, повествует, что Евфросиния отправилась на Восток не одна, а «поимши с собою брата своего Давида и сестру свою Елпраксию... и тако поидоша все, еже суще с нею»¹⁰⁵. Здесь же в житии Евфросинии сообщается, что в Иерусалиме она жила «у святыя Богородицы в Руском монастыри»¹⁰⁶. Это известие, если оно не принадлежит агиографу XVI века, а извлечено им из первоначальной редакции жития святой, свидетельствует о прочном убежище, устроенном русскими паломниками во Святой Земле. Евфросиния умерла в Иерусалиме в 1173 году, а сопровождавшие ее люди вернулись, должно быть, обратно в Полоцк¹⁰⁷. В конце XII или в начале XIII века в Иерусалиме, кажется, побывал Авраамий Смоленский, так как в его житии, написанном около середины XIII века его учеником Ефремом, говорится, что Авраамий «мыслью въспоминая святого града Иерусалима и Гробъ

⁹⁷ «Сборник XII века московского Успенского собора», вып. 1. М., 1899, стр. 44. См. также: Патерик Киевского Печерского монастыря. Издание имп. Археологической комиссии. СПб., 1911 («Памятники славяно-русской письменности», II), стр. 17.

⁹⁸ Патерик Киевского Печерского монастыря, стр. 32.

⁹⁹ Житие и хождение Даниила Русьския земли игумена, 1106—1107 гг. — «Православный Палестинский сборник», вып. 3 и 9. СПб., 1885, стр. 1.

¹⁰⁰ Там же, стр. 5—13.

¹⁰¹ Там же, стр. 91.

¹⁰² Н. М. Карамзин. История Государства Российского, т. II. Изд. 2. СПб., 1818, стр. 158, прим. 269.

¹⁰³ Д. В. Айналов. Некоторые данные русских летописей о Палестине. — «Сообщения имп. Православного Палестинского общества», т. XVII, вып. 3. СПб., 1906, стр. 344—345.

¹⁰⁴ В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 262.

¹⁰⁵ Повесть о Евфросинии Полоцкой. — «Памятники старинной русской литературы», издаваемые гр. Г. Кушелевым-Безобразовым, вып. 4. СПб., 1862, стр. 177, 178.

¹⁰⁶ Там же, стр. 178.

¹⁰⁷ Я не упоминаю здесь интересного известия о некоем паломнике XII века Леонтии, о котором говорится в «Книге Паломник» архиепископа новгородского Антония, в миру Добрыни Ядрейковича. Посетив в 1200 году Царьград, он обратил особое внимание на церковь Георгия, где, пишет он, «святой Леонтий, по русишь, лежитъ въ теле: великъ человек; той бо Леонтий 3-й въ во Иеросалимъ пещь ходилъ» («Книга Паломник»). Сказание мест святых во Цареграде Антония, архиепископа Новгородского в 1200 году. Под ред. Х. М. Лопарева. — «Православный Палестинский сборник», т. XVII, вып. 3. СПб., 1899, стр. 29—30). Этого Леонтия обычно считают русским («русинном»), по Х. М. Лопарев полагал, что на самом деле это преп. Петр, в миру Лев, подвижник Олимпия, или «русин», т. е. житель города Пруса в Вифинии, у Олимпа (Х. М. Лопарев). О так называемом русском паломнике Леонтии. — ЖМНП, ч. 311, стр. 405—420).

Господень и вся честная места... и старейша всех наставника черноризцем соушмъ окрестъ Иерусалима»¹⁰⁸.

Кроме этих конкретных сведений о паломнических путешествиях в Палестину, мы имеем несколько сведений легендарного характера. Такова известная версия о путешествии в одну ночь в Иерусалим на бесе новгородского архиепископа Иоанна (1165—1186)¹⁰⁹. Интересные данные содержатся и в былинах. Здесь особенно любопытна новгородская былина о сорока каликах, где рассказывается о кающихся богатырях, решивших ради искупления своих грехов идти в Иерусалим¹¹⁰. В. Миллер, обративший на былинное внимание, полагает, что в ее основу положен реальный факт паломничества во Святую Землю большой группы новгородцев. По его мнению, это имело место около 1163—1168 годов. В пользу исторической достоверности былинны свидетельствует статья, записанная в одном сборнике конца XVI — начала XVII веков, хранящемся в Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде. Содержание этой статьи есть не что иное, как летописная формулировка содержания былинны¹¹¹. Здесь мы читаем, что в 1163 году при новгородском архиепископе Иоанне «ходиша из Великаго Новгорода от святе Софии 40 мужъ калиици ко граду Иерусалимоу ко гробу Господню». Из дальнейшего изложения события видно, что среди этих калин были не только новгородцы, но и притворные святого Спаса в Торжке и что из Иерусалима паломники вернулись с добытыми там сосудами (чашами) и какой-то скатертью¹¹². Паломничество в Иерусалим является почти неременной деталью и наиболее выдающегося цикла новгородских былин о Василии Буслаеве, который ходил туда «со своею дружиною хоробраю»¹¹³.

Путешествия на Восток редко совершались в одиночку, а вернее всего они в одиночку вообще не совершались. С этой целью обычно сколачивались дружины, достигавшие, судя по былинам, нескольких десятков человек. На протяжении XI—XII веков в Иерусалиме их побывало великое множество. Характерно в этом отношении известие Даниила. Описывая торжественную службу в храме Воскресения в Иерусалиме, он говорит: «Мне же художу Богъ послужъ есть и святыи гробъ Господень, и *вся дружина*, Русьстии сынове, приключьшиися тогда во ть день *Ногородици и Киле*: Изиславъ Ивановичъ, Гордиславъ Михайловичъ, Калкича и инии мнози»¹¹⁴. Напомню, что это известие относится к началу XII века. Другой паломник, архиепископ новгородский Антоний, посетивший в 1200 году Царьград, обронил замечание о монастыре Богородицы в Галате в предместье Константинополя, что «всяк иже христианин, грядый во Иерусалим, или из Ерусалима, то ту по вся дни ядять»¹¹⁵. Он, конечно, имел в виду своих соотечественников, русских.

В XI—XII веках паломническое движение в Палестину достигло такого размаха, что духовенство было вынуждено в некоторых случаях даже пресекать попытки

¹⁰⁸ Жития преподобного Авраамия Смоленского и службы ему. Приготовил к печати С. П. Романов. СПб., 1912 («Памятники древнерусской литературы», вып. 1), отд. 1, стр. 4.

¹⁰⁹ Слово о великом Иоанне, архиепископе Великаго Новгорода, како был во единой ноци из Новгорода во Иерусалим град и пакы возвратил в Великий Новгород тоуже ноци. — «Памятник старинной русской литературы», вып. 1. СПб., 1860, стр. 243—248. По В. Ключевскому, эта повесть возникла не раньше конца XV века («Древнерусския жития святых как исторический источник», стр. 164).

¹¹⁰ В. Миллер. К былинам о сорока каликах со каликою. — ЖМНП, 1899, август, стр. 464—500.

¹¹¹ Там же, стр. 497.

¹¹² «Отчет имп. Публичной библиотеки за 1894 год». СПб., 1897, стр. 409, 113—114. См. также: Д. А. И. и др. Некоторые данные русских летописей о Палестине, стр. 345—350.

¹¹³ «Древние русские стихотворения, собранные Киреем Даниловым». Серия «Литературные памятники». М. — Л., 1958, стр. 117, 118, 121—123.

¹¹⁴ Житие и хождение Даниила Русьския земли игумена, 1106—1107 гг., стр. 136.

¹¹⁵ «Книга Паломник». Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году, стр. 37.

отправиться на поклонение иерусалимским святыням. В вопрошаниях Кирика и Илии, новгородских попов, к архиепископу новгородскому Нифонту (1130—1156) на этот счет имеются весьма яркие показания. Кирик об одном таком неудавшемся его стараниями паломнике говорит: «азъ бороню, не велю ити: где велю доброму емоу быти», и спрашивает Нифонта, нет ли греха в том, что он запрещает своей пастве идти в Иерусалим, на что Нифонт ему отвечает: «велим, рече, добро творити»¹¹⁶. Другой поп, Илия, осудил какую-то дружину, участники которой уже дали обет пойти во Святую Землю: «Ходили бяхоу роте, хотяче въ Иероусалимъ. Повеле ми општемоу дати: та бо, рече, рота гоубить землю сию»¹¹⁷ (т. е. Русь). Мысль о том, что искать бога следует «умным талантом», а не ногами, т. е. не ходить в Палестину, бросивши на произвол судьбы свои дома и семьи, сквозит и в послании некоего Есифа, вероятно игумена какого-то монастыря, к «детем и братии»¹¹⁸. Это послание датируется уже началом XIII века.

Итак, сношения Руси с Палестиной на протяжении двух с половиной столетий, от крещения Руси до монгольского нашествия, были постоянными, и этим способом с церковными святынями Востока, с его бытом и искусством должны были ознакомиться сотни и тысячи русских паломников. Д. В. Айналов, обращавшийся к изучению известий о Святой Земле в русских летописях, был поражен их обилием и конкретностью, и он имел полное право заявить, что факты заставляют иной раз признать за составителями летописей «довольно обширное знакомство с историей Палестины и ее достопримечательностями»¹¹⁹.

Непосредственное знакомство русских с Востоком и памятниками его искусства и письменности могло осуществляться не только в Палестине и на путях к ней, но и несколько ближе — на Афоне¹²⁰. Афон служил местом, куда стекались монахи со всех концов православного Востока и, в частности, конечно, из Малой Азии, Сирии, Палестины. Недаром древнейшие афонские мозаики и фрески исполнены в стиле, где очень сильно восточные черты (мозаики Ватопеда, росписи Рабдунху)¹²¹.

Святая Гора была хорошо известна древнерусским людям, и очень многие из них посещали Афон, живя иногда здесь по многу лет. История афоно-русских связей XI—XIII веков получила в литературе достаточно полное и глубокое освещение¹²². Поэтому сошлюсь только на факты, имеющие особо важное значение. Русские иноки

¹¹⁶ «Памятники древнерусского канонического права», ч. 1. Памятники XI—XV вв. Изд. 2. СПб., 1908 («Русская историческая библиотека», т. VI), табл. 27, § 12. Вопросы Кирика, Саввы и Илии, с ответами Нифонта, епископа новгородского, и других иерархических лиц.

¹¹⁷ Там же, табл. 61—62, § 22.

¹¹⁸ Н. К. Никольский. Материалы для истории древнерусской духовной письменности. — «Известия ОРЯС имп. Академии наук», т. VIII, кн. 2. СПб., 1903, V. Послание Есифа к детям и братии, стр. 52—65.

¹¹⁹ Д. В. Айналов. Некоторые данные русских летописей о Палестине, стр. 333. Ср. его же. Искусство Палестины в средние века. — «Византийский вестник», т. XXV. Л., 1928, стр. 80.

¹²⁰ См. Ф. И. Шмидт. Искусство древней Руси — Украины, стр. 88—89.

¹²¹ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 127—128; G. Millet. Les monuments de l'Athos. I. Les peintures. Paris, 1927, табл. 1—4, 97 (2—4), 98 (1).

¹²² [А. В. Горский]. О сношениях русской церкви с святогорскими обителями до XVIII столетия. — «Прибавления к изданию творений святых отцов в русском переводе», год. 6. М., 1848, стр. 129 и сл.; Святогорцы. Русские иноки на св. Горе Афонской, от исхода Х до половины XIX века. — «Христианское чтение», 1853, ч. II, стр. 290—304; В. Мошин. Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI—XII вв. — «Byzantinoslavica», IX (4), 1947, стр. 55—85 и XI (4), 1950, стр. 32—60; А. Соловьев. История русского монашества на Афоне. — «Записки Русского научного института в Белграде», т. VII. Белград, 1932, стр. 138—141; A. Solov'ev. Histoire du monastère russe au Mont-Athos. — «Byzantion», VIII (1933), fasc. 1, стр. 213—238; В. Мошин. Жизнь старца Исаия, игумена Русского монастыря на Афоне. — «Сборник Русского археологического общества в королевстве Югославии», III. Белград, 1940, стр. 125—167; В. Мошин. О периодизации русско-югославянских литературных связей X—XV веков. — ТОДРП, т. XIX. М. — Л., 1963, стр. 62—63; И. Дуйчев. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. — Там же, стр. 123; Ig. Smolitsch. Le Mont Athos et la Russie. — «Le millénaire du Mont Athos. 963—1963. Etudes et Mélanges», I. Chevetogne, 1963, стр. 280—281.

стали селиться на Афоне с конца X века¹²³. В одном акте афонского протата от 1016 года есть подписи Герасима, игумена русской обители. Эта русская обитель — монастырь Ксилургии, основанный, по-видимому, при содействии Владимира Святого. Сохранилась его опись, относящаяся к 1142 году¹²⁴. В середине XII века в Ксилургийской обители русским стало тесно, и они в 1169 году приобрели себе большую Пантелеймонов монастырь. В дальнейшем число русских иноков на Афоне сильно уменьшилось, и поэтому можно считать, что расцвет русского монастыря падает на XI—XII века. Никаких прямых данных о деятельности русских на Афоне в области искусства мы не имеем, но упомянутая выше опись 1142 года перечисляет в храме Ксилургийского монастыря очень много икон — свыше 90, и это дает основание предполагать здесь существование монастырской иконописной мастерской¹²⁵.

Остановиться на известиях о русских путешествиях на Восток и на вопросе о пребывании русских на Афоне было необходимо с той целью, чтобы показать, как много было возможностей для установления прямых контактов древнерусских людей с Востоком¹²⁶. По вполне понятным побуждениям они должны были приносить оттуда на родину всякого рода святыни, иконы, произведения прикладного искусства, рукописи¹²⁷. Необходимо также заметить, что в домонгольской Руси имели место не только паломнические путешествия на Восток, но и путешествия, совершавшиеся в торговых целях, и весьма вероятно, что находимые при археологических раскопках в Киеве и других больших русских городах произведения восточного художественного ремесла были вывезены в свое время на Русь местными купцами или, что тоже возможно, доставлены сюда восточными торговцами¹²⁸. Бесспорно также, что среди этой многоликой массы, устремлявшейся на Восток, были и художники, которые жадно изучали встречавшиеся им мозаики, фрески, миниатюры. Не исключено, что на первых порах после крещения Руси некоторые из талантливых русских мастеров нарочно посылались в Царьград и на Афон изучать живописное ремесло, чтобы применить полученные знания для украшения церквей в своих городах. Можно думать, что произведения восточнохристианской живописи обладали в их глазах большей притягательной силой, чем памятники столичного, константинопольского, происхождения. Безыскусные по композиции и цвету, с ярко выраженной сюжетной канвой, располагавшие к участию в художественном творчестве даже мастеров не очень высокого класса, они должны были нравиться русским художникам и их заказчикам. Большинство паломников к святыням Востока происходило из простонародной среды¹²⁹, и естественно, что они тянулись не к утонченным произведениям придворного искусства, а к таким вещам, которые значаща были расчитаны на широкие вкусы и которые сочетали монументальные формы с очень архаическими изобразительными средствами.

¹²³ В. Мош и н. Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI—XII вв. — «Византиноведение», IX (1), стр. 60 и сл.

¹²⁴ Акты русского на святом Афоне монастыря св. великомученика и целителя Пантелеймона. Кнел. 1873, № 6 (стр. 50—67).

¹²⁵ В. Мош и н. Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI—XII вв. — «Византиноведение», XI (1), стр. 35.

¹²⁶ Ср. интересную работу М. Н. Сперанского о южнославянской культуре и ее непосредственных, минуя Византию, контактах с христианским Востоком (Сирий, Палестина и Синай): М. Н. Сперанский. Славянская письменность XI—XIV вв. на Синае и в Палестине. — ИОРЯС АН СССР, 1927, т. XXXII и последний. Л., 1927, стр. 43—118.

¹²⁷ Здесь уместно вспомнить, что Киевская Русь была знакома не только с портативными произведениями восточнохристианского искусства, но и с очень монументальными памятниками, к числу которых относится знаменитый мраморный саркофаг малоазийского происхождения VI века, использованный для погребения Ярослава Мудрого (М. Макаренко. Скульптура и рисунки Киевской Руси передмонгольских часів. — «Київські збірники історії й археології, пошуку й мистецтва», зб. 1. Київ, 1930, стр. 52—73, рис. 9—14).

¹²⁸ См., например: М. Макаренко. Малоазийская миска в Киеве. — Там же, стр. 98—110.

¹²⁹ А. Платонов. Древнерусские паломники из среды духовенства и мирян. — «Сообщения инст. Православного Палестинского общества», т. XVII, вып. 4. СПб., 1906, стр. 533.

ОСОБЕННОСТИ СЛОЖЕНИЯ ИКОНОГРАФИИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ МЕЛКОЙ ПЛАСТИКЕ

«ГРОБ ГОСПОДЕН»

А. В. РЫДИНА



ДРЕВНЕРУССКАЯ мелкая пластика имеет ряд особенностей, отдельные сюжеты трактуются в ней иначе, чем в средневековой иконописи и миниатюре. Устойчивость узколокальных художественных традиций и длительное сохранение языческих образов привели к своеобразному развитию иконографии в произведениях мелкой пластики. Причем иконография их не всегда совпадает с живописью, а иногда идет и вразрез с канонической.

В этом отношении большой интерес представляют резные иконки с изображением «Гроба господня». Самые ранние из них относятся к XII — XIII векам, самые поздние — к XV столетию¹. Исчезновение этих икон в XVI веке, от которого остались сотни произведений резьбы на различные темы, наводит на мысль не только об отрицании этого сюжета, но и о возможности его изъятия из пластики.

В резьбе этот сюжет имел ряд особенностей: архитектурным фоном служит храм над гробом и кувуклия вместо общепринятой пещеры с саркофагом; среди предстоящих, кроме ангела и св. жен, изображаются Иоанн Богослов, апостол Петр, Богоматерь и спящие воины.

Т. Николаева считает, что образки с изображением «Гроба господня» восходят к южнорусской, домонгольской иконографии, к искусству Византии² и связаны в основном с Владимиро-Суздальской землей, которая сохранила традиции киево-черниговской культуры³. Иконки с одноглавым храмом Т. Николаева относит к искусству ранней Москвы, куда они, по ее мнению, проникают в качестве отголосков южнорусской традиции, а затем исчезают как анахронизм. Загорские и ярославские вещи автор считает местными, созданными в этих центрах⁴. Лишь небольшую группу вещей Т. Николаева связывает с Новгородом, потому что основой архитектурной композиции здесь служит семикупольный храм, в котором автор видит схему Софийского

¹ Большинство указанных икон резаны в камне, но есть и литые образки. Целая группа таких литых иконок хранится в фондах ГРМ (№ 6200 Др/М 1140, № 1013 Др/М 1142, № 5460 Др/М 1139, № 6203 Др/М 1141 и т. д.). Художественные достоинства каменных икон намного выше, хотя тип композиционных решений аналогичен. В литых иконах нередко встречаем прорезаной фон.

² Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея, каталог. Загорск, 1960, стр. 33.

³ Там же, стр. 36.

⁴ Там же, стр. 36, 39.

собора⁵. Можно найти близкие мотивы в средневековом искусстве более раннего времени, до появления этого сюжета в древнерусской пластике, т. е. до XII века. Гробницу в виде ротонды с куполом в сцене «Явление ангела св. женам» мы видим в раннехристианской скульптуре и живописи (Бамбергский аворий, Миланский диптих, Британский аворий, ампулы Монцы, Равеннские мозаики и пр.), а также в миниатюре (Евангелия Раввулы⁶).

Лишь в немногих лицевых греческих псалтирях гробница имеет архитектурное оформление (шатровая будка — в Лобковской псалтири, XXX, 14; VII, 8; CI, 14; византийский киворий — в миниатюре Афоноантократорской псалтири, т. XXVII)⁷. Покровский отмечает, что с IX — XI веков в памятниках скульптуры и византийских лицевых евангелиях исчезает архитектура, уступая место пещере с саркофагом⁸. Эта черта утвердилась в византийском и древнерусском искусстве прочно как в иконописи, так и в миниатюре.

Разрозненный характер византийских памятников с архитектурным фоном в сцене «Гроба господня» делает несостоятельным разговор о какой-либо устойчивой традиции, на которую могли опереться южнорусские резчики⁹. Использование же раннехристианского наследия маловероятно.

Но, если в Византии композиция «Гроба господня», подобная резным иконам, редка и встречается в основном до X века, то в скульптуре и живописи романского средневековья она широко распространена и являлась, по-видимому, излюбленным мотивом миниатюристов и резчиков. Поэтому было бы целесообразнее связывать происхождение русских резных образков с тем художественным центром древней Руси, где наряду с самобытной местной традицией и элементами византийской культуры было возможно непосредственное соприкосновение с художественной жизнью романского Запада. Таким центром с древнейших времен был Великий Новгород.

Рассмотрим сначала отдельные группы образков, которые отличаются друг от друга характером архитектурного фона. К самой малочисленной, по-видимому, наиболее древней группе относятся иконы с одноголовым храмом над гробницей, к самой обширной принадлежат резные образки с трехглавым храмом и двумя угловыми башнями. Наконец, последний, уже упомянутый нами тип семиглавого храма с голубем представляет наиболее сложную архитектурную композицию в цикле резных икон на тему «Гроба господня». Внутри названных групп формы гробницы разнообразны — здесь и простые прямоугольные ящики, и саркофаги со сложным резным орнаментом; кивории же, осеняющие гробницу, имеют либо шатровое, либо полукруглое завершение. Развернутая архитектурная композиция, вероятно, связана с местным почитанием «Гроба господня». В этом смысле история дает достаточные основания для объяснения бытования данного круга новгородских памятников.

Многочисленные царьградские и палестинские легенды обязаны своим рождением новгородским паломникам. Достаточно вспомнить былинку о 40 кадиках, что «ходили из Великого Новгорода, от святой Софии, ко граду Иерусалиму ко гробу господню» (летопись под 1163 годом), или легенду о путешествии новгородского архи-

⁵ Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея, стр. 38—39.

⁶ Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, стр. 391—395.

⁷ Там же, стр. 396.

⁸ Там же, стр. 397.

⁹ Южнорусское происхождение вещей ставится под сомнение и тем фактом, что сцена «Жены мироносицы у гроба господня» в трансепте Софии Киевской была решена по типично византийской схеме без архитектуры. См. В. Н. Глазев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 43—44.

епископа Иоанна в Иерусалим на бесе, — именно храм над гробом видел Иоанн в своем сказочном странствии¹⁰. Известно, что Антоний Хутынский, побывавший в Царьграде в конце XII века, принес в Новгород «модель» церкви Воскресения в качестве святыни¹¹. Учитывая многочисленные известия о паломничестве, можно предположить, что подобные «модели» были хорошо знакомы новгородцам. Это, по-видимому, объясняет и древность новгородских сионов по сравнению со всеми «иерусалимами», возникшими на Руси¹².

Однако уже в XII — XIII веках церковные власти стали неодобрительно относиться к массовому паломничеству. Против него в середине XII столетия выступил и новгородский епископ Нифонт¹³. Вероятно, наиболее серьезной причиной запретов была боязнь самостоятельного переосмысления религиозных догм. Дело в том, что католическое духовенство всеми силами способствовало развитию паломничества к «святому гробу». Именно с Западом связаны легенды о вымаливании смерти у гроба господня¹⁴. Со стороны Нифонта — это был естественный шаг грекофильски настроенного церковника. В XIII веке хождения затухают (татаро-монгольское иго), а в XIV возобновляются. В основном ходили в Константинополь и Иерусалим опять-таки новгородцы. В 1348—49 годах в Царьграде был Стефан Новгородский, потом он направился в Иерусалим, но описание последнего путешествия не сохранилось¹⁵. Под 1347 годом в Новгородской 1-й летописи содержится послание архиепископа Василия к тверскому епископу Федору о земном рае. Василий ходил в Иерусалим, был «самовидцем» тех мест и много слышал в своих странствованиях¹⁶.

Правда, интерес к храму Воскресения типичен не только для Новгорода, — уже к началу XII века относится хождение игумена Даниила. У него имеется и описание иерусалимского храма, но описание, данное игуменом, не может равняться с впечатлениями, связанными с конкретными «моделями» в виде сионов и прочих «образцов» (см., например, новгородские сионы): эти модели в упрощенной форме воспроизводили храм. Пространный и подробный рассказ Даниила вряд ли мог послужить основой для целостной и лаконичной композиции, которая характерна для древнейших произведений мелкой пластики.

Знакомство Москвы с «моделью» церкви Воскресения господня относится лишь ко времени Николая, который задумал строительство величественного храма и будто бы получил «образец» от Паисия Иерусалимского¹⁷.

Древнейшая из известных нам церквей Жен мироносиц на Руси также относится к Новгороду. Она была возведена на торговой стороне, в конце Ярославова дворища. Правда, первое летописное упоминание о ней стоит под 1445 годом; но при Евфимии II, заинтересованном в сохранении новгородских святынь, каменная церковь была в 1445 году поставлена на «старой основе»¹⁸. Археологические раскопки, проведенные советскими учеными на территории Ярославова дворища, в частности исследование водоотводных труб в подклети церкви Жен мироносиц, — показали, что первоначальная дата возведения церкви относится к концу XI — началу XII века¹⁹.

¹⁰ «История русской литературы», т. I. М. — Л., 1941, стр. 365—366.

¹¹ П. Саввиатов считает, что это был ящик или стол в виде храма, используемый для возложения свящ. плащаницы. П. Саввиатов. Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце XII столетия. СПб., 1872.

¹² М. И. Л. и И. Изображение Иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора. — «Византийский вестник», т. XVI, стр. 108.

¹³ «История русской литературы», т. I, стр. 365.

¹⁴ Там же, т. I, стр. 366.

¹⁵ Д. Л. и А. Ч. Новгород Великий. Л., 1949, стр. 56—58.

¹⁶ «История русской литературы», т. II. М. — Л., 1945, стр. 125.

¹⁷ Макарий. История русской церкви, т. XII. СПб., 1883, стр. 260.

¹⁸ «Новгородская 1-я летопись». М. — Л., 1950. Комис. список, стр. 425.

¹⁹ А. Строков. Отчет о раскопках древнего русского водопровода. — «Новгородский исторический сборник», вып. 6. Новгород, 1939, стр. 21.



Резной каменный образец. XIII век. ГИМ

апостола Петра, слева — три жены, справа — ангел с жезлом, указывающий рукой на гробницу. Над чепучатыми крышами галереи — полуфигуры двух ангелов, наверху — Христос с воздетыми руками. Обращает на себя внимание необычная для камня плоскостность резьбы. Мы не найдем здесь объемной моделировки рельефа, его уровень везде одинаков. В этом проявилось воздействие образцов деревянной резьбы, столь распространенной в быту и в церковном обиходе Великого Новгорода. Сразу вспоминаются разнообразные деревянные поделки новгородских ремесленников и такие классические произведения местной резьбы, как известный Людогощенский крест. Предельная же заполненность плоскости орнаментом в виде чешуек, кружочков и крутых завитков заставляет вспомнить также и новгородских мастеров сканного дела. Скромный резной образец воспринимается как драгоценная вещь.

Иконография и язык форм говорят о связи с искусством романского Запада и Византии, а также об умении русского скульптора переплавить различные влияния в органичный художественный стиль. Центральная ячейка архитектурной композиции близка к большому и малому новгородским синам, сделанным под несомненным

Таким образом, несомненно можно утверждать, что новгородцы издревле были знакомы с формой иерусалимского храма и, по видимому, почитали антониев «образец» как святыню. Кроме того, в Новгороде был развит культ Жён мироносиц²⁰, в честь которых была создана одна из самых старых церквей Ярославова дворища.

К числу наиболее древних иконок на тему «Гроба господня» — принадлежит резной каменный образец Гос. Исторического музея, датируемый XIII веком²¹ (стр. 226). Среди вещей подобного рода он выделяется более светлым оттенком коричневого сланца, значительной величиной и высоким художественным качеством плоской резьбы. Большую часть плоскости занимает архитектурный мотив одноглавого храма с боковыми крытыми галереями. Внизу в центре — резной саркофаг и склонившаяся над ним фигура

²⁰ П. Якушкин. Путевые письма из Новгородской и Псковской губерний. СПб., 1860, стр. 77. По святительству П. Якушкина, наиболее распространенным и, вероятно, древним праздником Старой Руси был праздник Жён мироносиц у церкви Успения.

²¹ ГИМ, № 54626, ок. 9198.



Миниатюра 1171 года. Из собрания герцога Брауншвейгского

влиянием византийских мастеров²². Она перекликается также с архитектурными мотивами, нашедшими отражение в византийской миниатюре (например, см. изображение церкви в Евангелии Парижской национальной библиотеки 1208 fol. 3)²³. Однако, если сравнить композицию храма с церковью Тирской псалтири («Рождество Христово», 1079—1087 годы), Изборника 1073 года и Юрьевского евангелия 1120—1128 годов, то сходство можно найти лишь в системе трехчастного членения плоскости и в наличии центрального купола. Все остальное — и орнамент, и построение боковых крыльев, и даже форма самого купола — различны. Поэтому ссылка Т. Николаевой на Изборник и Юрьевское евангелие при доказательстве южнорусского происхождения темы представляется нам недостаточно основательной²⁴.

Итак, если воздействие византийских образцов проявляется лишь в деталях, то связь с романским искусством ощущается в более общем плане. За редким исключением, все произведения романской миниатюры и резьбы на тему «Гроба господня» имеют развернутый архитектурный фон, так же как и в нашей иконке. Между тем мы можем говорить лишь о влиянии общего композиционного принципа, а не форм романской архитектуры. Она в подобных вещах выступает в виде типичного средневекового города с высокими башнями и крепостными стенами²⁵.

Сравним композицию нашей иконы с миниатюрой Halmarschausen 1171 года из коллекции герцога Брауншвейгского²⁶ (стр. 228). Общая схема аналогична — плоскость при помощи арок разделена на три части, в центре — саркофаг, по сторонам его — ангел и св. жены, средняя часть храма выделена в одном случае куполом, в другом — зубчатой башней. В арочных проемах — кадила. Близки и некоторые орнаментально-декоративные мотивы, витые колонны, круги с точками в центре, чешуйчатые крыши, имитация каменной кладки и т. д. Однако как непохожи эти вещи по языку своих форм. Насколько отлична монументальность и собранность маленькой резной композиции от беспокойной напряженности, которая определяет образ миниатюры. Экспрессивные диагонали разрывают тектонику архитектурных форм, длинные фигуры миропослс с маленькими головками и вскинутыми руками вступают в динамический конфликт с узкими арочными проемами и плотными лентами обрамления листа.

Большеголовые, коренастые фигуры резной иконы, напротив, взяты плотными, компактными массами. Мироносицы слиты в одну упругую группу, а фигуры ангелов, очерченные предельно просто, поражают прочной устойчивостью. В них есть особая грубая выразительность, присущая и некоторым произведениям романской скульптуры. Несомненно, однако, что здесь надо видеть не столько воздействие западноевропейского искусства романской поры, сколько традицию народного творчества, такую живую и плодотворную в новгородском прикладном искусстве. Строгий принцип симметрии, лежащий в основе композиции, усиливает впечатление монументальности, которое производит на нас эта очаровательная вещь, где ясность объемов не противоречит тончайшей миниатюрности резьбы. Из этого сочетания мягкости и силы, декоративного узорочья и строгости отдельных масс — складывается тот своеобразный художественный язык, благодаря которому образок нельзя спутать ни с западными, ни с византийскими произведениями.

Архитектурная композиция резной иконы не одинока в искусстве новгородского круга. Подобный мотив мы встречаем в двух произведениях, относящихся к XIV веку — в вологодской фреске «Монастырское пишество»²⁷ и в миниатюре дсковско-

²² А. В. Арциховский. Прикладное искусство Новгорода. — «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 298—299.

²³ Jean Ebersolt. Les artsomptuaires de Byzance. Paris, 1923, табл. XXXV.

²⁴ Т. В. Николаева. Указ. соч., стр. 36.

²⁵ A. Szwagrenski. Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig, 1901, табл. XXX, № 86; табл. XXVI, № 70.

²⁶ H. Sargzinski. Monuments of Romanesque Art. Chicago, 1954, табл. 206, рис. 478.

²⁷ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М. — Л., 1947, табл. 66 (а).

новгородского «Пролога» с изображением «Гроба господня»²⁸. Разница лишь в том, что в резном образке архитектурное обрамление дано совершенно фронтально, а в вещах более поздних — со смещениями, свойственными обратной перспективе.

Более «романское» впечатление производит другой резной образок из Гос. Исторического музея, датируемый XIII—XIV веками²⁹ (стр. 229). По схеме он близок к предыдущему: слева — св. жены, справа — ангел, центральная часть храма выделена куполом, по сторонам его галереи, над которыми расположены полуфигуры ангелов. Но если икона XIII века благодаря густому заполнению поверхности плоской резьбой читается вся сразу, как орнаментальное произведение, то данная вещь воспринимается отдельными частями. Резьба объемнее и рельефнее, много незаполненных, сильно затененных впадин фона, которые разрывают отдельные элементы изображения. Образок интересен обилием символических мотивов, что сдерживает развернутое раскрытие сюжета. Так, вместо саркофага мы видим чашу на престоле. Чаша — символ жертвы. Престол же трактовался «как символ трона господня, как символ воскресения, как символ гробницы»³⁰. Храм с галереями имеет форму латинского креста, наверху голубь — символ св. духа. Число предстоящих минимально — ангел и три жены.

Автор старается избежать круглящихся линий всюду, где можно обойтись без них, не вступая в противоречие с каноном. И архитектурную композицию, и складки одежды скульптор строит на резких пересечениях горизонтальных и вертикальных врезов. Основной осью остается вертикаль: центральная, в виде храма-кивория, и боковые — от верхних ангелов через башни к нижним фигурам предстоящих. В основе объединения частей в целостную композицию лежит не декоративно-орнаментальный и не пластический, а скорее формально геометрический принцип. Соединяя три вертикали, художник проложил горизонтальную ось галереи. Таким образом он построил строгую перекладину креста. Это пример того, что сложная догматическая задача подчас заставляла средневекового мастера нарочито упрощать форму произведения. В тщательной продуманности этой вещи есть неприятный, аскетический холодок, обычно чуждый живым и непосредственным по своему духу изделиям русских резчиков.

Что касается архитектурного фона, то из византийских элементов можно отметить лишь купол и престол с чашей. Все остальное — галереи, и башни восходят к изображениям средневекового города в романской миниатюре и резьбе. Наиболее близкие аналогии можно найти в регенсбургской миниатюре. Мотив граненых угловых башен с окошками, узкую галерею с фигурами спящих воинов (на их месте в нашей иконе ангелы) в сцене «Явление ангела св. женам» мы видим в миниатюре



Резной каменный образок. XIII—XIV века.
ГИМ

²⁸ А. Покровский. Древнее иновско-новгородское письменное наследие. — «Обозрение пергаментных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек». М., 1916, стр. 46—47; ЦГАДА, ф. 381, № 173.

²⁹ ГИМ, № 74430, ок. 9208, размеры 5,3 × 5 см. Из собрания Уварова.

³⁰ В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладогой. М., 1960, стр. 24.

кодекса «Мастера Бертольда» XII века из монастыря св. Петра в Зальцбурге (стр. 13)³¹. Но если эта миниатюра напоминает иконку только лишь в деталях архитектуры, то композиция «Гроба господня» сакраментария Генриха II (XI столетие) почти буквально совпадает с ней³². Из новгородских вещей к названному образку ближе всего иконка XIII века «Богоматерь Умиление», изданная Айяловым. Сходны не только архитектурные элементы в виде башен, но и характеры лиц с длинными плоскими носами, округлыми дугами бровей и большими, выпуклыми веками.

Говоря о новгородской монументальной живописи первой половины XII века, В. Лазарев отмечает ее разностильность. «Различные художественные течения мирно сосуществуют, одновременно держатся и восточнохристианские (фрески купола Софии), и романские (фрески Антониева монастыря), и византийско-киевские (фрески Николо-Дворищенского собора) традиции. Параллельно пробивается местная новгородская струя..., которой принадлежало будущее... По сравнению с восточнохристианскими и романскими элементами чисто византийские, точнее говоря, константинопольские, играют очень незначительную роль»³³. Все указанное выше касается и мелкой пластики новгородского круга, с той лишь разницей, что здесь очень сильны были элементы народного творчества и в изобилии продолжали бывать образы дохристианского искусства. Останавливаясь на росписях Богородице-Рождественского собора Антониева монастыря, В. Лазарев подчеркивает близость сурового духа этого памятника к произведениям романской живописи, среди которых видное место занимает миниатюра рейхенаухской и регенсбургской школы³⁴. Как мы уже убедились, именно с последним кругом связаны резные образки с изображением «Гроба господня».

Представляется вполне вероятным, что новгородские мастера были знакомы не только с Корсунскими вратами, лиможскими эмальями и церковной утварью западной работы, но и с образцами мелкой пластики и миниатюры. Общение с голландскими и немецкими кушцами, которые уже в XII веке имели в Новгороде свои торговые дворы и церкви (церковь св. Олафа и церковь св. Петра), а также с XIV века, — развернутая торговля с Ганзой, вытеснившей готландцев с торгового дворца — способствовали тому, что в Новгород проникали не только западные товары, но и западные произведения искусства, которые изучались новгородскими художниками и которые, без сомнения, расширяли их кругозор»³⁵.

Если в резных иконах XIII — XIV века сильны черты романской и византийской архитектуры, особенно в композиции церкви, то в вещах XIV — XV столетий явно чувствуется нарастание национальных, русских элементов. Яснее всего это качества можно проследить на группе образков с семикупольным храмом³⁶. Новые

³¹ A. Swarzenski. Die Regensburger Buchmalerei, табл. XXXI, № 86; Cid. VI, 55.

³² Там же, табл. IX, № 21.

³³ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 26—27.

³⁴ Там же, стр. 25.

³⁵ Там же, стр. 8.

³⁶ Они находятся в собраниях ГИМ (№ 4816, ок. 9109; № 54626, ок. 9219; № 6448, ок. 11499) ГРМ (КАМ-36; КАМ-38) и Вологодского музея (№ 5437 и пр.).

мотивы получают здесь декоративное разрешение — луковичные главы приобретают особую миниатюрность, барабаны куполов вытягиваются, законам придаются килевидное завершение, распространявшееся в архитектуре лишь ко второй половине XV века. Различаются иконы данного круга количеством фигур (например, на образке Гос. Исторического музея, ок. 9219, в композицию включены изображения воинов у гробницы), а также формой покрытия храма. Иногда оно дается несколькими волнообразными линиями, а порой в виде нарастающих к центру полукружий, на которых установлены барабаны с главками (стр. 231).

Образцы этой группы грубоваты по исполнению и отличаются строго симметричным характером композиции. Ради соблюдения принципа равновесия резчики нередко прибегают к произвольному увеличению или уменьшению деталей. Так, в иконке Гос. Исторического музея (ок. 9219) мастер нарочито увеличивает фигуру сидящего ангела, чтобы зрительно уравновесить ее с левой двухъярусной частью, перегруженной изображениями воинов.

Для всех икон одинакова форма кузуклия над гробом — это не легкая сень, а монументальный киворий на столбах, в который вделан саркофаг. По форме кузуклий близок к башне с престолом на образке XIII — XIV века. Только там он выполняет одновременно роль кивория и храма, а здесь выступает только как вместилище гробницы и поэтому соответственно уменьшился в высоте. Общим мотивом является также голубь в полукружье.

По сравнению с образцами XIII — XIV веков число предстоящих у гроба пополнилось фигурами апостола Петра, Иоанна Богослова и спящих воинов³⁷. Таким образом, композиция стала более развернутой и сложной, утратила присущую древнейшим иконам монументальность.

Аналогичный архитектурный фон мы находим в ряде новгородских икон XIV — XV веков. В иконе «Введение во храм» первой половины XIV века из села Кривого (Гос. Русский музей)³⁸ храм построен более примитивно, чем в произведениях резьбы, по основа общая. Соплаждает также форма кадил (сравнить с иконками Гос. Исторического музея, ок. 9109; 9219) и система трехчастного разделения арок под главками. Портал (икона «Введение во храм») по своему расположению и по силуету перекликается с кузуклием в центральной части резных образков. Еще ближе к указанным вещам — известная новгородская икона «Покров Богоматери» начала XV столетия (Гос. Третьяковская галерея)³⁹. В ней аналогично не только архитектура



Резной каменный образок. XV век. ГИМ

³⁷ В некоторых вещах рядом с Иоанном — Богоматерь.

³⁸ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 240.

³⁹ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 227.

ное обрамление, но и яркость в размещении фигур и доминирующее значение вертикальной оси. В пользу Новгорода говорит также состав святых на оборотных сторонах резных образов, среди которых видное место занимают новгородские святители. Так, на иконке Гос. Исторического музея (ок. 9109) находим изображение Стефана, Николы и Мины.

Резные иконки XIV — XV веков с мотивом семиглавого храма представляют собой новый этап в развитии этой темы рядом с вещами XIII столетия. С одной стороны, они приобретают ярко выраженные национальные черты, сближаются с произведениями иконописи. С другой стороны, увеличивается их количество и снижается качество исполнения. Возникает стандартный, устойчивый тип, в котором мало-помалу растворяется своеобразие индивидуального языка резчиков. Между тем иконы с семиглавым храмом еще прочно сохраняют локальные особенности иконографии и композиции, присущие новгородскому искусству. По сравнению с ними образцы наиболее обширной группы с трехглавым храмом более наглядно демонстрируют этот процесс. По стилистическим данным их труднее связать с конкретным центром, хотя сохраняется новгородский иконографический тип с архитектурным фоном.

Прежде чем приступить к анализу вещей, попробуем определить назначение образов на тему «Гроба господня». Т. Николаева считает, что «икона с изображением Гроба господня служила, очевидно, нагрудным знаком епископа, своего рода панагией»⁴⁰. С этим предположением трудно согласиться. Панагии духовных лиц имели канонизированный и повсеместно единый тип иконографии и формы. Система изображений на образах с «Гробом господним» выходит за пределы канона, установившегося в иконописи и миниатюре; она находит применение только в пластике.

Выше уже говорилось, что самая древняя из известных мироносичных церквей находилась в Новгороде на Ярославовом дворище, в числе других церквей, построенных в честь покровителей торговли. Этими покровителями в Новгороде были «не отшельники и монахи, а воинствующая небесная рать — архангел Михаил, князья Борис и Глеб, воины Георгий, Дмитрий и Прокопий»⁴¹. Кроме того, в роли покровителей выступали Никола, Параскева Пятница, Анастасия и сама Богородица. О том, что роль мироносичной церкви на торжище была значительной, говорит ее восстановление при Евфимии II, наряду с Богородицей на торгу⁴². Трудно предположить, однако, чтобы Жены мироносицы в средневековом Новгороде, наряду с Параскевой Пятницей и Анастасией, были покровительницами торгова и заступницами купцов.

Выше мы уже объяснили распространение в Новгороде икон с «Гробом господним» широким паломничеством в Иерусалим. По-видимому, паломничество для новгородцев играло не только религиозную роль, но и помогло купцам расширить и закрепить торговые связи с лежащими на пути землями. Именно поэтому возведение церкви Жен мироносиц на торжище кажется вполне закономерным, так же как и создание резных иконок с храмом Воскресения, где в конкретном образе воспроизводился облик знаменитой христианской святыни. Таким образом, культовое назначение образов как реликвий, связанных с паломничеством⁴³, соединилось с намерением на широкий размах новгородской торговли.

⁴⁰ Т. В. Николаева. Указ. соч., стр. 34.

⁴¹ А. Семедов. Топография Новгородского торгова в 1583 году. — «Новгородский исторический сборник», вып. 1. Л., 1936, стр. 24.

⁴² Д. Лихачев. Новгород Великий, стр. 65.

⁴³ Прямая связь таких образов с хождением ко гробу подчеркивается и материалом икон; литые были лишь точным воспроизведением форм каменного резного прототипа.



Резной каменный образок, XV век, ГИМ



Резной каменный образок, XV век, ГИМ

Группа иконок с трехглавым храмом очень велика, среди сохранившихся вещей мы находили не один десяток подобных образков. Они хранятся в собраниях Москвы, Ленинграда, Ярославля, Загорска, Рыбинска, Сольвычегодска, Новгорода, и все датируются XIV — XV веками⁴⁴. Существенных различий, за редкими исключениями, между иконами нет. Разница состоит лишь в тщательности выполнения. Наряду с такими вещами, как сольвычегодский образок, ярославская иконка (№ 7749) или образок из Гос. Исторического музея (ок. 9118, *стр. 233, слева*), где детально проработан архитектурный фон в виде храма и двух угловых башен, — встречаются и примитивные образцы, в которых сохраняется лишь общий композиционный стержень. Как правило, башни в них отсутствуют, а фигуры ангелов чрезвычайно схематичны (например, загорская иконка, № 20; образок Гос. Исторического музея, ок. 11498). Во всех вещах саркофаг расположен в центре, слева св. жены, справа ангел, Иоанн и Петр. Исключением являются две иконки Гос. Исторического музея (ок. 9203 и ок. 11543), где ангел слева, две жены справа, а в центре, на фоне гроба — апостол Петр (*стр. 233, справа*).

Из-за невысокого художественного качества икон особенности местного стиля или индивидуальной почерк мастерской выделить трудно. Среди изображений, сопровождающих «Гроб господен», надо отметить св. воинов, Козьму, Николу и Демьяна, а также «Снятие со креста» и «Распятие с предстоящими». Состав святых не всегда может пролить свет на вопрос о происхождении икон. Так, с одной стороны — Георгий Храбрый — «покровитель новгородских колонизаторов» и новгородской торговли, с другой стороны — он был почитаем в Москве, как патриональный свя-

⁴⁴ ГИМ, ок. 9122, ок. 9199, ок. 11498, ок. 9118, ок. 9223, ок. 9203, ок. 11495, ок. 11543, ок. 9119, ок. 11556; Загорский историко-художественный музей, № 20, НГМ, № 627; Рыбинский музей, № 4890; Ярославский музей, № 7743, 7749, 7746; ГРМ, КАМ-42; П, КАМ-39, 12, КАМ-41, КАМ-37, 13, КАМ-38, 14, КАМ-35, 15, КАМ-40, 16, КАМ-36, 17, КАМ-32, 18.

той Юрия Долгорукого⁴⁵. Правда, трудно предположить, чтобы в московской пластике XV века с ее высоким качественным и профессиональным уровнем могли родиться эти коренастые приземистые лошадки (иконки Гос. Исторического музея, ок. 9112, ок. 9223) с низкорослыми, плотно сидящими воинами. И по композиции, и по стилю эти изображения приближаются к новгородской иконе Бориса и Глеба второй половины XIV века (Музей в Новгороде)⁴⁶. Проще с Козьмой, Николой и Демьяном. «Ранее всего, по-видимому, именно в Новгороде почитались целители «бессребреники» Козьма и Демьян, воспринимавшиеся как покровители кузнецов и ювелиров. Самые ранние козьмодемьянские церкви известны в Новгороде... Характерна для Новгорода иконография Козьмы, Демьяна и Николы. В Новгороде была даже церковь Николы при церкви Козьмы и Демьяна»⁴⁷.

Все же единственным конкретным указанием на место производства большинства икон третьей группы может стать лишь сам архитектурный фон. Известно, что Феофан Грек уделял большое внимание архитектуре. По просьбе Епифания Премудрого он изобразил Константинопольский храм св. Софии, приведя в восторг своего поклонника⁴⁸. Копию этого изображения видел Кирилл Белозерский в книге Епифания. Повторение его можно видеть во фронтисписах трех рукописей XV столетия из Кирилло-Белозерского монастыря (Часослов 1423 года, Псалтирь 1424 года и Сборник XV века)⁴⁹. Даже если учесть отдельные изменения и искажения феофановского рисунка, которые допустили более поздние мастера, можно предположить, что основа осталась прежней. А именно с этими миниатюрами перекликаются архитектурные фоны образов последней группы с трехглавым храмом и двумя угловыми башнями. Не исключена возможность, что рисунок Феофана Грека был известен новгородцам, которые могли использовать его в резной композиции «Гроба господня».

Однако, вероятнее всего, здесь налицо уже устойчивый тип архитектурного мотива, где София Константинопольская и иерусалимский храм слились в один образ, ставший неким стандартным изображением, пригодным в обоих случаях. Композиционная близость с архитектурным мотивом указанных икон обнаруживают и рельефные изображения надгробных плит XVI века из Псково-Печерского монастыря⁵⁰, хотя там в завершениях глав уже чувствуются отголоски московского шатрового зодчества⁵¹.

Было бы, конечно, неправильным приписать все иконы данного вида к новгородскому кругу. По-видимому, с такими изделиями были знакомы в XIV — XV столетиях и Москва, и Ярославль, и мастерские Троицко-Сергиевской лавры. Их производство стало носить поистине массовый характер, что сильно снизило качество исполнения. Между тем и внутри этой группы можно выделить первоклассные образцы. К их числу принадлежит замечательная резная икона Гос. Исторического музея XIV века (ок. 9199). Образок двусторонний — на лицевой стороне «Снятие со креста», на обороте «Гроб господен». Иконка резана на заленоватом сланце, изображения заключены в трехлопастное обрамление с килевидной центральной арочкой (стр. 235). Если большинство вещей второй и третьей групп имеют в основе архитектурного фона реальную, а порой конкретно-национальную почву, то здесь мотив храма выступает в фантастическом, предельно декоративном виде. Фигуры предстоящих читаются как элементы орнамента, так же воспринимаются и изображения херуви-

⁴⁵ Т. В. Николаева. Указ. соч., стр. 25.

⁴⁶ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 215.

⁴⁷ Т. В. Николаева. Указ. соч., стр. 32.

⁴⁸ М. Ильин. Указ. соч., стр. 112.

⁴⁹ А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 239—240.

⁵⁰ А. Филиппов. Древнерусские иконостасы. М., 1938, табл. 6, 8.

⁵¹ А. Филиппов. Указ. соч., стр. 25.



Лицевая сторона резной каменной иконы.
XV век. ГИМ



Оборот каменной резной иконы. XV век.
ГИМ

мов. Архитектурное обрамление иконки решено в виде трех ярусов — легкая шатровая сень, трехглавый храм и высокие угловые башни, соединенные наверху ажурным шатром. Главы имеют необычную вытянутую форму и сплошь покрыты рельефной сеткой. Барабаны глав, столбы и нижняя часть сени украшена резным орнаментом в виде миниатюрных кружочков. Фигуры очень условны — головки насажены на туловища в виде продолговатых щитов с треугольной насечкой. Таким образом, сюжет здесь отступает на второй план. Самое главное — это радостная декоративность, смелость в обращении с общепринятыми мотивами, т. е. те качества, которые издавна отличали народных мастеров.

Еще интереснее «Снятие со креста». Оно настолько экспрессивно в своих линейных ритмах, что русские и византийские аналоги кажутся совершенно невозможными. В условности и грубости этой вещи есть удивительная жизненная конкретность, которая самым неожиданным образом сочетается с лиризмом. То, как маленький, угловатый Иосиф на тонких ножках, неловко наклонившись к Христу, принимает на себя тяжесть жесткого тела с повисшей, как плоть, непомерно длинной рукой, то, как Богоматерь, прижавшись лицом к голове сына, рукой вцепилась в прядь его волос, — все это говорит о большой человеческой эмоциональности резного образа. Большоголовый Иоанн в длинном, словно каннелированном одеянии, громадными щипцами отрывает от креста гвоздь. Тут обнаруживается оттенок профессионального знания. Пожалуй, только новгородский или западный мастер могли так выразительно и конкретно изобразить на маленьком образке орудие труда городского ремесленника. Однако конкретность мышления мастера проявилась не столько в достоверности деталей, сколько в умении выбрать самые главные, определяющие

данное настроение позы и жесты. В них нет назойливой экспрессивности, присущей некоторым романским вещам. Здесь эмоциональная выразительность счастливо сочетается с суровым строем образа в целом. Иконка имеет аналогии только в романской резьбе, но значительно сдержаннее их по своим изобразительным средствам. Для примера можно сравнить ее с резной пластинкой со сценой «Снятие со креста» XII века из Южно-Кенсингтонского музея в Лондоне⁵².

В пользу новгородского происхождения большинства резных иконок на тему «Гроба господня» говорит исследование вещей Гос. Исторического музея, сделанное сотрудниками Института минералогии АН СССР. Оно показало, что образки сделаны из глинистых сланцев — серых (кровельных), черных и отчасти кембрийских, широко распространенных в Ленинградской области. Они легко колются на плитки и поддаются для резьбы. Подобные сланцы в изобилии заполняют южный берег Ильменя, из них в древности новгородцы резали рыболовные грузила.

Почему же образки с изображением «Жен мироносиц у гроба» прекращают свое существование в XVI веке? Можно ли объяснить данный факт тем, что архаический сюжет изжил себя? Очевидно, нет. Иконы на эту тему продолжают встречаться в русском искусстве и в XVII веке, несмотря на преобладающую роль «Состствие во ад» в цикле сюжетов, касающихся «Воскресения». По-видимому, дело не в архаизме и не в постепенном затухании паломничества в Иерусалим⁵³, а в свободной иконографической трактовке, которая в XVI столетии в связи с повсеместным наступлением церковной догмы могла быть изъята из культовых произведений как выражение неканонического, слишком индивидуального толкования темы.

Новгородская религиозная жизнь, наполненная «духом свободомыслия и терпимости»⁵⁴, отличалась с древнейших времен особой трезвостью, поэтому отклонение от догмы не казалось новгородцам чем-то необычным. Обращаясь к новгородскому искусству, сталкиваясь с той же свободой и непосредственностью, особым демократизмом и творческим отношением к иконографии. Известно, какую решительную борьбу повела Москва с новгородскими «шатаниями», как преследовалась и осуждалась ересь «жидовствующих», против которой с пламенным словом выступал Иосиф Волоцкий. В такой атмосфере дальнейшее существование в резьбе своеобразной иконографии «Гроба господня», по-видимому, стало невозможным. Наступление московского догматизма пресекло его бытование.

В рассмотренных произведениях воплотились своеобразные качества новгородского искусства; прежде всего острая конкретность образного мышления. Знакомая мастерам форма иерусалимского храма была включена в композицию «Жен мироносиц у гроба». Так родилось уникальное и своеобразное художественное явление. Роль романского искусства при этом не была решающей, — древнейшие резчики лишь воспользовались композиционной схемой, известной из западной миниатюры и скульптуры. Для XIV и XV веков романские элементы здесь уже неощутимы. Подкупает живость фантазии новгородцев-резчиков, разнообразие декоративных средств; мастера сумели творчески ярко переработать известный мотив романского искусства в явление чисто русское.]

⁵² W. F. Volbach. *Mittelalterlich Elfenbeinarbeiten*. Berlin, табл. 40.

⁵³ Хождения продолжают и в XVI столетии, хотя чаще всего они приобретают форму официальных царских посольств. Среди них наиболее значительным было посольство, отправленное Иваном IV в 1558 году в Константинополь, Иерусалим и Египет под руководством новгородского архидиакона Геннадия. Такого рода хождения существуют до XVII века.

⁵⁴ В. Н. И а з а р е в. *Искусство Новгорода*, стр. 40.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ КЕРАМИКА НОВГОРОДА КОНЦА XVII ВЕКА

ИЗРАЗЦЫ ВЯЖИЦКОГО МОНАСТЫРЯ

В. П. ВЫГОЛОВ

НЕСМОТЯ на потерю независимости Новгорода после присоединения его к Москве, художественная жизнь города в XVI—XVII веках продолжает развиваться, правда теперь в рамках общерусского государства. Это, конечно, находит свое отражение в изменении характера новгородского искусства, его формах и приемах, которые постепенно теряют местные особенности и приобретают общенациональные черты. Может быть, особенно ярко процесс изменения, «перерождения» новгородской художественной культуры проявляется в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Активность собственных традиций, с одной стороны, и сильное московское влияние, с другой, создавали порой пестрый, многообразный калейдоскоп, в котором соседствовали прямо противоположные эстетические взгляды.

В искусстве Новгорода указанного времени можно выделить два основных этапа. Первый из них, охватывающий XVI столетие, характеризуется сохранением и даже развитием собственно новгородских художественных особенностей, органически синтезирующих, вбирающих в себя чисто московские формы, которые широкой волной распространяются во всех видах художественного творчества. Второй — XVII век — знаменует собой подчинение локальных, местных черт единому для всего Московского государства процессу развития искусства. Однако вплоть до начала XVIII столетия художественная жизнь Новгорода во многом несет на себе отпечаток местного колорита. Столь длительное сохранение локальных особенностей находит объяснение в специфических условиях существования Новгорода после его присоединения к Московскому государству. Он продолжает играть роль крупнейшего торгового, ремесленного и культурного центра, более чем столетие оставаясь вторым после Москвы по своему значению городом на Руси. Среди новгородцев еще живут прежние нравы и обычаи, сохраняются порядки, восходящие в своей основе к эпохе вечевой республики, которые, безусловно, влияют и на их художественные взгляды¹. Все

¹ Удивительная устойчивость, живучесть новгородских художественных традиций проявлялась, в частности, в заботе новгородцев о «седой старине» своего города, его древних святынях и памятниках. Характерно, что в 1649 году жители города поссорились с новгородским митрополитом Никоном, не дав ему перестроить (видимо, расширить) Софийский собор. Об этом, пожалуй, лучше всего говорит отрывок текста поданной новгородцами царю челобитной: «А та, государь, церковь остроена по ангельскому благовещию. И мы всяких чинов жилищные люди о том ему митрополиту

это вместе взятое обусловило своеобразное сочетание традиционности и новизны в новгородской культуре.

Интересной областью декоративно-прикладного искусства Новгорода в этом смысле является монументальная фасадная керамика. Появившись здесь в конце XVII века, она тем не менее вскоре приобрела достаточно своеобразные формы. Один из замечательнейших изразцовых памятников — трапезная церковь Иоанна Богослова в Вязицком монастыре.

Изразцы вообще известны в Новгороде с начала XVII века². Однако эта отрасль гончарства в XVII столетии не находит здесь столь значительного развития, как в ряде других городов Руси (Москва, Ярославль и т. д.), хотя гончарное дело в то время составляло одну из важных и крупных отраслей ремесленного производства в городе³. Майолика так и не выходит на фасады новгородских зданий, до 1680-х годов применяясь лишь для облицовки печей, т. е. полностью оставаясь прежней интерьерной, бытовой керамикой, да и здесь она не была у новгородцев особенно популярна. Издревле присущие новгородскому декоративному искусству лаконизм, строгость и известная скупость сохраняются и в архитектурном убранстве XVII века. Изразцы, особенно ценящиеся, с их многокрасочностью, яркостью и нарядностью, как нельзя лучше отвечали пышному московскому узору. Но они, вероятно, не соответствовали гораздо более строгим вкусам новгородцев.

Однако местные консервативные тенденции теперь могли только временно задерживать, отсрочить, но не полностью воспрепятствовать распространению нового вида фасадного архитектурного декора в Новгороде. К концу XVII века на Руси искусство полихромных рельефных изразцов достигает своего расцвета, изразцы находят самое широкое применение на фасадах зданий, создаваемых в различных областях и городах государства. И в Новгород в конце концов проникло это мощное декоративное направление. Новгородская фасадная керамика, так медленно развивавшаяся вначале, дает нам в заключение такой превосходный образец нового декора, каких мало отыщется на всей Руси, — трапезный храм в Вязицах.

Изразцы украшают фасады шести новгородских зданий, выстроенных или перестроенных в последней четверти XVII века. Это церковь Федора Стратилата на Ширковой улице (1292—1294 годы; возобновлена в 1682—1684 годах)⁴, Знаменский собор (1682—1687 годы)⁵ и церковь Рождества Богородицы на Молоткове (1379 год; возобновлена в конце XVII века)⁶, Преображенский собор Хутынского монастыря (1515 год; перестроен в конце XVII века)⁷, Николаевский собор (1681—1685 годы)

были челом и соборные перкии рушить и столпов ломать не дали» (Документы о новгородском восстании 1650 года, подготовленные к печати М. Н. Тихомировым. — В кн.: «Новгород. К 1100-летию города». Сб. статей. М., 1964, стр. 294; см. также: М. Н. Тихомиров. Великий Новгород в истории мировой культуры. — «Вопросы истории», 1960, № 1, стр. 52).

² А. В. Арциховский. Раскопки восточной части Дворища в Новгороде. — МИА, СССР, № 11. М. — Л., 1949, стр. 172. См. также А. П. Ронштейн. Великий Новгород в XVI веке. Очерки социально-экономической и политической истории русского города. Харьков, 1957, стр. 74—75.

³ См. писцовые книги XVII века по Новгороду.

⁴ Новгородская 3-я летопись. — ПСРЛ, т. III, стр. 274; см. также архим. Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. I. М., 1860, стр. 193—194.

⁵ Новгородская 3-я летопись. — ПСРЛ, т. III, стр. 275—276; см. также: Макарий. Указ. соч., ч. I, стр. 234—235; П. Н. Тихомиров. Историческое описание новгородского Знаменского собора. Новгород, 1889, стр. 17—19.

⁶ Т. В. Глазенико, Л. Е. Красноречев, Г. М. Штендер, Л. М. Шуляк. Архитектура Новгорода в свете последних исследований. — В кн.: «Новгород. К 1100-летию города». М., 1964, стр. 236.

⁷ Там же, стр. 245.

и трапезный храм Иоанна Богослова (1697—1698 годы) Вязицкого монастыря⁸. Таким образом, вся фасадная керамика в Новгороде восходит ко времени не ранее начала 1680-х годов.

Новгород как бы отдавал дань всеобщей увлеченности в архитектуре изразцовым декором, но трактовал последний по-своему, в духе сугубо местных традиций, во многом восходящих еще к древности. В храмах Федора Стратилата и Рождества на Молоткове изразцы образуют легкие пояса типа фриз в накладках барабанов под главами. В Знаменском соборе и соборе Вязицкого монастыря отдельные плитки применены как вставки в ширинках парапета двухъярусных галерей, причем в Вязицких они дополнительно введены в декор крыльца и его наличников. Аналогичным образом изразцы использованы и в соборе Хутынского монастыря, где они также в виде вставок украшают западную паперть, крыльцо и северный придел здания. Конечно, столь осторожное применение майолики не оказывало решающего воздействия на общий характер наружного убранства храмов. Майолика была слишком скупа и скромна по сравнению с роскошным декором многих построек Москвы и Ярославля конца столетия, который подчеркивал их красочность и нарядность. Скупость применения изразцов составляла одну из характерных черт архитектурного убранства новгородских построек конца XVII века, как нельзя лучше соответствуя местным художественным вкусам.

Приемы и способы использования изразцов в керамическом декоре рассматриваемых новгородских храмов довольно просты и однообразны. В основном фасады декорированы цветными вставками из отдельных плиток, заполняющих ширинчатые углубления в парапетах или на устоях галерей, папертей, крылец, а также ниши на стенах приделов (Никольский в Вязицких, Преображенский в Хутыни, Знаменский соборы). Более сложны образованные из одного или нескольких рядов изразцов сплошные фризные пояса, украшающие верхние части барабанов глав (церкви Федора Стратилата и Рождества на Молоткове). Для конца XVII века, времени расцвета фасадной керамики, оба эти приема выглядят несколько архаичными. Они свидетельствуют о медленном, постепенном освоении Новгородом этого нового для него вида наружного архитектурного убранства.

Большая часть изразцов фасадной керамики принадлежит к простейшей их разновидности, к так называемым «стенным» изразцам. Это квадратные плитки небольшого размера (в среднем 22—24 см) с прямой или иногда дугобразно изогнутой лицевой поверхностью, имеющей рельефный рисунок, покрытой поливой, и с обычной румпой для крепления с обратной стороны. Таких плиток большинство. Обычно они использовались в качестве основных в печных наборах для выкладки «зеркала» печи⁹. На печной характер изразцов указывает и их рисунок, лишенный какой-либо монументализации, крупномасштабности форм, необходимой для фасадной майолики. Среди изображений преобладают растительно-геометрические мотивы. Особенно часто встречается цветочный букет в вазоне, окруженный рамкой из фигурных скобок, — традиционный для XVII века декоративный мотив, в различных вариациях повторяемый гончарами. Стилизованные ручки-завитки миниатюрного сосуда сильно преувеличены, а три лопатчатых цветочка гвоздики без стеблей совсем оторвались от вазона и друг от друга. В целом излишняя измелеченность рельефного,

⁸ Архив. Амвросий. История Российской иерархии, ч. III. М., 1811, стр. 636; Макарян. Указ. соч., ч. I, стр. 600—601.

⁹ Во второй половине XVII века «стенные» изразцы для печей изготовлялись преимущественно двух размеров: «большой руки» (со стороной 19—24 см) и «малой руки» (со стороной 13,5—15,5 см). См. А. В. Филатов. Древнерусские изразцы, вып. 1. М., 1938, стр. 38; Н. В. Воронцов и И. Г. Сахарова. О датировке и распространении некоторых видов московских изразцов. — МИА СССР № 44. М., 1955, стр. 80—81, 84. В отличие от простых, «плоских», изразцов с изогнутой лицевой поверхностью в документах того времени назывались «круглыми» (А. И. Иванов. Забытое производство. Очерк изразцовой промышленности Владимирского края. Владимир, 1930, стр. 26).



Никольский собор Вязицкого монастыря. Общий вид с юго-запада

рисунка, его дробность и миниатюрность явно свидетельствуют о «интерьерности» этой керамики, предназначенной специально для печей. На фасадах храмов изразцы с аналогичным рисунком «читаются» очень плохо даже в том случае, если они помещены сравнительно невысоко, на крыльцах и галереях.

Использование изразцов из печных наборов для наружного убранства зданий широко известно на Руси на протяжении всего XVII века, особенно это характерно для первой половины века, когда чисто печные — красные и зеленые — изразцы впервые появились на фасадах зданий. Однако с середины столетия для декора фасадов используется уже специальная, монументальная керамика, к рассматриваемому периоду достигшая своего расцвета. В Новгороде же даже печная цепинная керамика не отличалась, по-видимому, особенно высоким качеством. Об этом можно судить по изразцам на галерее Никольского собора Вязицкого монастыря¹⁰.

Группа упомянутых новгородских памятников 1680-х годов, имеющих украшения из майолики, связана с именем митрополита Корнилия, занимавшего новгородскую кафедру с 1674 по 1695 год¹¹. Именно ему, очевидно, и обязано искусство Новгорода новым видом архитектурного декора. Несмотря на свое происхождение из

¹⁰ Все изразцы одинаковы по рисунку — букет в вазоне, который характеризуется примитивностью, схематизмом и вялостью трактовки. Они лишены значительного колористического разнообразия и богатства, выходящая тускло и блекло. В расцветке варьируются в основном полями трех цветов синего, зеленого и белого. В противоположность традиционной пятицветной гамме большинства цепинных изразцов, здесь почти полностью отсутствует желтая и коричневая поливы, а зеленая имеет грязновато-тусклый оттенок.

¹¹ Новгородская 3-я летопись. — ПСРЛ, т. III, стр. 274; Амвросий. Указ. соч., ч. I, стр. 80; П. Н. Тихомиров. Кафедра новгородских святителей со времени покорения Новгорода Москвой державе в 1478 году до кончины последнего митрополита Иова в 1716 году. — «Новгородские епархиальные ведомости», 1889, № 21, стр. 1406—1407, № 23, стр. 1573.



Трапезная церковь Иоанна Богослова Вязицкого монастыря.
Общий вид с юго-востока

московских поместных бояр¹², Корнилий почти всю свою жизнь провел в Новгороде и подвластных ему обителях¹³. Не подлежит сомнению, что в своих художественных взглядах и вкусах он был более новгородцем, нежели москвичом. Судя по отзывам современников, а также по ряду царских и патриарших грамот, Корнилий был «пастырь кроткий, смиренномудрый, нестяжательный, ревнитель благочестия и добре правящий словесное стадо»¹⁴. Ему была чужда вся та чисто светская пышность, показной блеск и роскошь, которые в те годы широко захватили церковные круги, особенно верхушку столичного духовенства, пронизав все стороны их жизни и быта. Идеалом для Корнилия всегда представлялась жизнь в столь близкой и дорогой его сердцу тихой и уединенной Зеленецкой пустыни, «зело мало сущу братству»¹⁵. Поэтому с такой неохотой воспринял Корнилий и назначение в 1673 году митрополитом Казанским и Свияжским, по его собственным словам, «аще и выше меры и не хотящим нам, но нуждою произведены быхом на архиерейство Казанския митрополии»¹⁶. Однако все свое время управления этой епархией (полтора года) он прожил в Москве, после чего получил назначение в Новгород¹⁷.

¹² «История и древности трехклассного Троицкого Зеленецкого монастыря С.-Петербургской епархии». СПб., 1866, стр. 29.

¹³ Инок Зеленецкого монастыря, в 1665—1668 годах архимандрит Тихвинской Богородицкой обители, в 1688—1673 годах настоятель Зеленецкого монастыря, потом новгородский митрополит (Амвросий. Указ. соч., ч. IV, стр. 161, 167—170; П. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 1406—1407, 1415—1417).

¹⁴ П. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 1571—1572.

¹⁵ «За модалное и немлечное пребывание тое место велиим возлюбихом», он удалился сюда на покой на склоне дней своих, оставив (в 1695 году) новгородскую кафедру (Амвросий. Указ. соч., ч. IV, стр. 166—170; П. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 1406—1407, 1573).

¹⁶ Амвросий. Указ. соч., ч. IV, стр. 168; П. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 1407; см. также «История и древности... Зеленецкого монастыря», стр. 30.

¹⁷ Новгородская 3-я летопись. — ПСРЛ, т. III, стр. 274; см. также П. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 1407.

Жизнь в столице хотя и существенно не изменила художественных вкусов Корнилия, но не могла не повлиять на них. Об этом прямо свидетельствует широко развернутая им по приезде в Новгород строительная деятельность, в которой он пытался возродить прежние, монументальные формы новгородского зодчества. Это возрождение происходит уже на основе московских архитектурных форм, так как местная школа зодчества с начала XVII века окончательно утратила свою самостоятельность. Однако в выборе исходных образов для своего строительства — кирпичных, соборного типа храмов, выдержанных в сугубо архаизированном духе, — ярко сказывается приверженность нового митрополита освященной старине, древним традициям, столь свойственная новгородцу. Поэтому так строга, лаконична и монументальна архитектура возведенных «тицанием» Корнилия храмов, так скупо и сурово для конца XVII века убранство их фасадов. Лишь кое-где в отдельных деталях — наличниках окон, крыльцах и галереях, а также барабанах глав — делается уступка общерусским стилистическим тенденциям, прорывается нарядное и живописное московское узорочье. Здесь-то и используются преимущественно печные изразцы¹⁸.

Монументальные формы майолика в декоре новгородских храмов приобретает несколько позднее. В Преображенском соборе Хутынского монастыря среди изразцов, обильно украшающих западную паперть с шатровым крыльцом и северную галерею с приделом, встречаются гораздо более крупные по размерам плитки. На специально фасадный характер этих изразцов указывают и их сюжеты — кресты и орлы, трактованные подчеркнуто обобщенно, крупно. Близкие по характеру изразцы с крестами мы находим и в декоре перестроенной в самом конце XVII века церкви Рождества Богородицы на Молоткове. Они образуют в верхней части заново возведенного барабана целый фриз, который хорошо сочетается с новыми фигурными кирпичными наличниками проемов.

В трапезной церкви Иоанна Богослова Вязицкого монастыря совершенно неожиданно перед нами раскрывается такой обильный и роскошный изразцовый узор, которого до сих пор никогда не знал Новгород. Скромная майолика других зданий не идет ни в какое сравнение с этим сверкающим нарядом. Здесь как бы отброшена былая сдержанность и строгость и создано великолепное произведение монументально-декоративного искусства. Керамическое убранство трапезной церкви не только ничем не уступает, но по своему богатству и разнообразию даже превосходит большинство славящихся своими изразцами сооружений Москвы и Ярославля.

Николаевский, что в Вязищах, или Вязицкий, мужской монастырь принадлежал к крупным новгородским монастырям, одним из древних и почитаемых в Новгороде¹⁹. Он расположен в 12 км к северо-западу от Новгорода, на берегу небольшого притока Волхова — речки Каменки, в лесистой, сильно заболоченной мест-

¹⁸ Аналогичен изразцовый декор Троицкого собора, построенного Корнилием в 1684 году: его любимой обители, Зеленецком монастыре («История и древности ... Зеленецкого монастыря», стр. 8). Эта майолика интересна тем, что в нее входит, кроме оформления порталов здания, также изразцовая храмовоздательная летопись рядом с порталом. Она знаменует собой переход к новой, монументальной керамике на новгородской почве.

¹⁹ Основание монастыря теряется где-то в XIV веке («Вестник Русского географического общества. СПб., 1882, ч. VI, смесь, стр. 20, 21»). Летописное свидетельство о его устройении и сооружении деревянного храма Николы относится уже к 1411 году (ПСРЛ, т. III, стр. 233; т. IV, стр. 113). Обстройка монастыря монументальными зданиями связана с деятельностью новгородского архиепископа Евфимия II. Он возводит здесь в 1436—1438 годах каменный собор и в 1439 году каменную церковь с трапезной палатой и прочими служебными постройками (ПСРЛ, т. III, стр. 112, 239; т. IV, стр. 121—122). Начиная с этого времени монастырь занимает прочное место среди так называемых «больших» новгородских монастырей. В XVII веке он числится четвертым по степени после Юрьева, Хутынского и Антониева монастырей (М а к а р и й. Указ. соч., ч. I, стр. 598).

ности. Существующие в настоящее время в монастыре сооружения — Никольский собор и трапезная церковь Иоанна Богослова, соединенные переходами, — принадлежат, как указано ранее, к концу XVII века.

Собор и стоящая к югу от него трапезная церковь всем своим обликом противопоставлены друг другу. Собор строго традиционен, явно консервативен по духу, трапезная исключительно нарядна и красочна, поражает декоративностью своих архитектурных форм, характерных для конца XVII столетия. Среди трапезных храмов указанного времени — это один из интереснейших образцов. Огромное, сильно вытянутое в длину здание поставлено на высокий подиум, в котором расположены подсобные и обслуживающие помещения. Восточную часть основного яруса образует высокий кубический двухэтажный объем храмов Иоанна Богослова (внизу) и Вознесения (вверху). Центральную часть занимает трапезный зал с примыкающими к нему более мелкими хозяйственными помещениями. В западной находятся настоятельские покои, над которыми возвышается стройная восьмигранная колокольня с часами.

В архитектурном убранстве трапезной церкви главную роль играет керамика. Здание буквально свергает яркими полихромными изразцами, которые в изобилии украшают все фасады. Майоликовые плитки образуют различные фриз, карнизы, тяги и пояса, составляют целые оконные наличники, порталы и крупные панно, используются в виде всевозможных обрамлений и прочих архитектурных элементов и форм. Немногие из древнерусских сооружений второй половины XVII века — эпохи расцвета изразцового дела — могут похвастать столь роскошным декором²⁰. Пожалуй, только дитяще патриарха Никона, Воскресенский собор Нового Иерусалима (1658—1684 годы), этот самый выдающийся изразцовый памятник Руси, превосходит майоликовыми украшениями трапезный храм Вяжицкого монастыря.

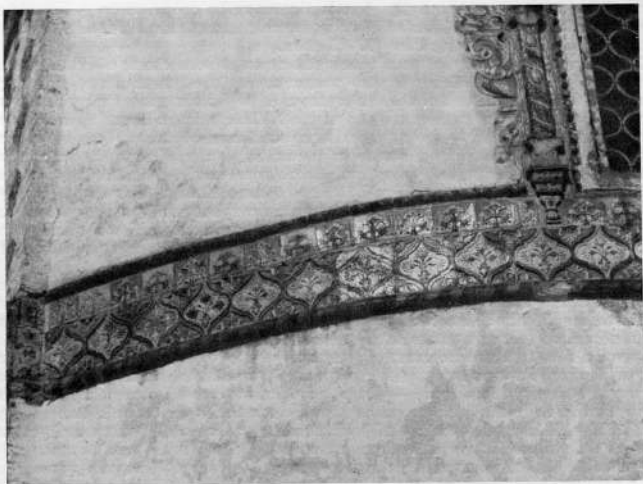
Однако керамика Вяжищ почти совсем не исследована. Историко-археологические и искусствоведческие работы, а также путеводители по Новгороду обычно уделяют мало внимания Вяжицкому монастырю, буквально в двух-трех словах касаясь его изразцового убранства²¹. Единственная посвященная этому вопросу небольшая статья В. Воронова очень интересна по постановке ряда вопросов и проблем, хотя в целом носит сугубо описательный характер²². Вяжищи так и остаются до сих пор мало известными и лишь иногда упоминаются в отдельных работах по архитектуре и изразцам²³.

²⁰ Так, архимандрит Макарий считал, что «Вяжицкий монастырь по своим величественным зданиям и внешним украшениям оных принадлежит к числу замечательных монастырей» (Макарий. Указ. соч., ч. I, стр. 601). Столь обильной и разнообразной майоликой не обладает ни одна из известных своим изразцами стогных построек (церковь Григория Неокесарийского 1667—1669 годов, Покровский собор в Имайлове 1671—1674 годов, церковь Успения в Гончарах 1702 года, Верхоспаский собор 1679—1681 годов и Крутицкий теремок 1693 года). Значительно уступают новгородскому храму прославленные ярославские памятники, отличающиеся превосходным использованием керамики (церкви Богоявления 1684—1690 годов, Иоанна Златоуста в Корвинках 1690-х годов, Петра и Павла 1694 года и крыльца-притворы храмов Николы Морского и Тихвинской Богоматери 1690-х годов).

²¹ Впервые вяжищские изразцы упоминаются в книге архим. Амвросия «История русской церкви», ч. III. М., 1841, стр. 63, а затем и в ряде последующих изданий. См. Н. П. Сахаров. Обзорные русской археологии. — ЗОРСА, т. I. СПб., 1851, стр. 78; Макарий. Указ. соч., ч. I, стр. 601—602; М. Толостой. Святая и древность Великого Новгорода. М., 1862, стр. 213—214; М. И. Полиак. Вяжищ. Новгородская памятка для туристов. Изд. 2. Новгород, 1908, стр. 267—273 (раздел книги «Вяжицкий монастырь как памятник ценного дела на Руси» свидетельствует о почти полной безграмотности автора в отношении искусства керамики); В. П. Ласковский. Путеводитель по Новгороду. Изд. 2. Новгород. 1913, стр. 298—301 и др.

²² В. Воронов. Керамика Вяжицкого монастыря. — Известия Археологической комиссии, вып. 64. Пг., 1917, стр. 39. По словам самого автора, статья представляет краткое и неудовлетворительное... описание... ставящее своей задачей привлечь внимание специалистов к этому богатому, интересному и забытому памятнику.

²³ См. Н. В. Воронов и И. Г. Сахарова. Указ. соч., стр. 87; М. К. Каргер. Новгород Великий. Л.—М., 1966, стр. 287 и т. д.



Нижний фриз на южной абсиде трапезной церкви

Появление такого уникального памятника, особенно в новгородском зодчестве — факт сам по себе необычный. Роскошный изразцовый паряд, столь оправданный и понятный в подмосковной резиденции всеяльного патриарха Никона — Новом Иерусалиме, который, по замыслам Никона, должен был превзойти, затмить все прежние святыни и храмы, вдруг повторяется в конце столетия в лаконичном искусстве Новгорода, в одном из его пригородных монастырей. Безусловно, идея такого сооружения могла возникнуть только как отголосок достижений московской фасадной керамики второй половины XVII века.

Кто же были вдохновители и исполнители этого необычайно оригинального замысла? К сожалению, скудные исторические сведения, касающиеся монастырских построек, не сохранили нам ни имен заказчиков, ни имен зодчих и строителей трапезной церкви Вяжищ.

В качестве заказчика, обычно определявшего основные архитектурно-художественные особенности возводимого здания, — иначе говоря, вкусами которого были обязаны руководствоваться зодчий и прочие мастера, — здесь мог выступать либо сам новгородский митрополит, либо архимандрит Вяжицкого монастыря. Начало строительства относится ко времени не позже 1694 года. Этим годом датирована порядная роспись на производство изразцов для трапезной церкви²⁴. Новгородскую митрополичью кафедру в то время еще занимал Корнилий (1674—1695 годы). Однако он был настолько связан с прежними традициями Новгорода, что невозможно приписать ему идею возведения столь роскошно изукрашенного «ценной» здания. Проти-

воречат этому и все остальные, созданные его «трудами и заботами» новгородские храмы, с их сдержанным декором.

Руководивший Вязицким монастырем с 1683 по 1697 год²⁵ архимандрит Боголеп Саблин — фигура в своем роде очень колоритная. Это был, по-видимому, очень честолюбивый, самолюбивый и властный человек, не без основания слышавший у окрестного населения большим самодуром. Он пользовался ничем не ограниченной властью в своем монастыре, его вотчинах и даже во всей округе, не считаясь ни с какими протестами и жалобами²⁶. Сколь велико было честолюбие Боголепа, пожалуй, лучше всего показывают свидетельства монахов, которые общались, что «архимандрит наш чинится... и говорит: я-де равен царю»²⁷. В столице Боголеп имел обширные и влиятельные связи и часто бывал там²⁸. Очевидно, идея сооружения храма «на никоновский образец» принадлежала архимандриту Вязицк Боголепу.

В то же время в 1695 году изменилась и обстановка в верхах новгородского духовенства, став особенно благоприятной для осуществления подобного замысла. Вскоре после начала строительства в Вязицах на митрополичьей кафедре Корнилия сменяет Евфимий (1695—1696 годы)²⁹, представляющий собой как личность полную его противоположность³⁰. Длительное время прожив в столице, будучи ближайшим



Изразцовое панно на переходах

²⁵ Амвросий. Указ. соч., ч. III, стр. 675; П. Строев. Сивские иерархов и настоятелей монастырей российской церкви, СПб., 1877, стр. 65; Азбучный указатель имен русских деятелей для «Русского биографического словаря», ч. I. — В кн. «Сборник Русского исторического общества», т. XVI, СПб., 1877, стр. 55.

²⁶ См. К. Н. Сербина. Очерки социально-экономической истории русского города. Тихвинский посад в XVI—XVIII вв. М. — Л., 1951, стр. 394—395 (приведенные здесь и ниже сведения касаются деятельности Боголепа как архимандрита Большого Тихвинского монастыря в 1697—1708 годах, однако они могут быть с полным правом отнесены и к его управлению Вязицкими).

²⁷ С. А. Белокуров. Дела о лицах, говоривших непристойные слова. — ЧОИДР, 1887, кн. II, смесь, стр. 217, 249 и сл.

²⁸ См., например, К. Н. Сербина. Указ. соч., стр. 394; Макарий. Указ. соч., ч. I, стр. 600.

²⁹ Новгородская 3-я летопись. — ПСРЛ, т. III, стр. 274—275; Амвросий. Указ. соч., ч. I, стр. 80 и 237; К. Златомирский. Иерархи новгородской епархии. — «Новгородские епархиальные ведомости», 1895, № 6, стр. 356—357; П. Н. Тихомиров. Указ. соч. — «Новгородские епархиальные ведомости», 1900, № 1, стр. 44—45.

³⁰ Велюкорос по происхождению, принявший пострижение в Ниловой пустыни, Евфимий вскоре выдвинулся, став архимандритом Троицкого Макарьева монастыря в Калужине (1681—1684 годы), одного из известнейших и богатых средневековых монастырей XVII века (см. Павел [Крылов]. Троицкий Калужинский первоначальный мужской монастырь. Калужин, 1897, стр. 22—23, 105); затем он был переведен в Москву на архимандритство в «придворный» Чудов монастырь в Крем-

помощником и заместителем патриарха в Москве, бывая при дворе, Евфимий был привержен той подчеркнутой роскоши и богатству, которые были особенно широко распространены в среде высшего московского духовенства. По словам современников, он «любил жить пышно» и по приезде в Новгород «устраивал часто у себя пиры, угощая гостей своих то в посольской палате..., то под раскинутыми шатрами на лугу под Юрьевым монастырем»³¹.

По-видимому, Евфимий принял самое широкое участие в воплощении честолюбивого замысла архимандрита Боголепа — сооружении огромного трапезного храма Вязицк, украшенного обильным майоликовым декором. Во всяком случае, свою предыдущую резиденцию в Москве — митрополичье подворье на Крутицах — Евфимий украсил в 1693 году декоративным надвратным теремом со сплошной изразцовой облицовкой второго яруса главного фасада³².

Что же касается зодчего и мастеров, которым было поручено строительство, есть основания считать их не местными, а приезжими, вероятно, из столицы. На это указывает донесение новгородского воеводы Б. И. Прозоровского в Москву от 1692 года. В нем сказано, что в это время крупных сооружений в Новгороде «заводить и строить, как бы впрямь было крепко и прочно, бес подмастерья московских мастеров и каменщиков некому, потому что в великом Новгороде каменщиков малое число и те наперед сего такова каменного строения не строивали и не знают»³³. В пользу столичной школы мастеров говорит и сама архитектура церкви Иоанна Богослова. Лишенная какого-либо налета провинциальности, она отличается большим мастерством и смелостью, в ней ощутимы передовые искания русского зодчества конца XVII века³⁴.

Начатое около 1694 года, строительство огромного трапезного храма в 1698 году было уже закончено. Однако разразившаяся в этом же году сильная буря разрушила завершающие храм главы и сорвала кровлю. Восстановление повреждений произвели только в 1702 году, а через 6 лет, в 1708 году, здание было полностью закончено сооружением над его западной частью колокольни³⁵.

По своему типу изразцы трапезного храма Вязицкого монастыря принадлежат к полихромным, так называемым «ецинным» изразцам, характерным для второй половины XVII века. Все плитки с обратной стороны имеют румпу для крепления в кладке, с лицевой — рельефный рисунок, покрытый поливой традиционных пяти цветов: бирюзового, синего, желтого, белого (непрозрачные эмали) и коричневого (прозрачная глазурь).

Интересна схема размещения изразцового декора. Нижний этаж здания совсем свободен от майолики, которая украшает только второй ярус. Подобный прием

ле (1686—1688 годы) (см. «Московский кафедральный Чудов монастырь». Троице-Сергиева лавра, 1896, стр. 35—37, 41, 61), а потом сделал митрополитом Сарским и Подонским (1688—1695 годы) (Н. А. Соловьев, Сарайская и Крутицкая епархии, вып. 1, М., 1894, стр. 95—98).

³¹ «Новгородские губернские ведомости», 1850, № 18, часть неофициальная, стр. 126; П. Н. Тихомиров. Указ. соч., «Новгородские епархиальные ведомости», 1900, № 2, стр. 133.

³² В. П. Выголов. Творчество зодчего О. Д. Старцева. Кандидатская диссертация (рукопись). М., 1955, стр. 271—343. Н. С. Шина. Крутицкий теремок в Москве. — «Архитектурное наследство». Сб. 6. М., 1956, стр. 136—137.

³³ А. В. Воробьев. Воеводский двор в Новгороде. — «Архитектурное наследство», сб. 12. М., 1960, стр. 96.

³⁴ Подобную композицию мы встречаем в трапезном храме Солотчинского монастыря под Рязанью, построенном в 1688—1689 годах зодчим Я. Г. Бухвостовым (М. А. Ильин. Рязань. Историко-архитектурный очерк, ч. I М., 1954, стр. 87—94; его же. Зодчий Яков Бухвостов. М., 1959, стр. 166—167). Однако церковь Вязицкого монастыря отличается более значительными размерами, придающими ей подчеркнутую монументальную форму.

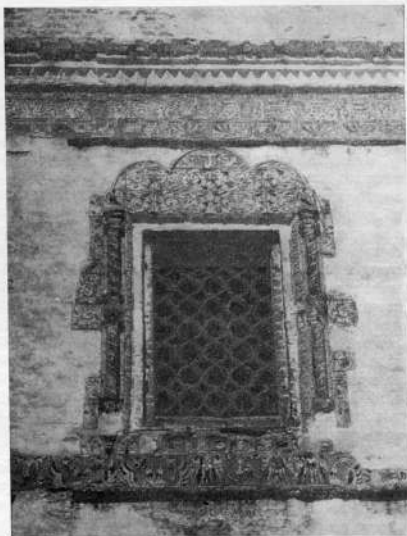
³⁵ Макарий. Указ. соч., ч. I, стр. 600—601; Амвросий. Указ. соч., ч. III, стр. 636—

скромного оформления служебного, первого этажа или подклета и подчеркнута парадного решения основных, верхних этажей вообще типичен для древнерусского зодчества. Тем самым на фасадах здания четко выявлено назначение каждой части. Кроме того, весь декор был хорошо виден издали, из-за стен монастыря и различных построек, которые скрывали за собой нижний ярус здания.

Широкий изразцовый фриз обходит все здание по низу второго яруса. Подчеркнем, что он не завершает нижнюю часть, а именно «открывает» парадный этаж, где находятся главные помещения. Оконные проемы этого этажа украшены роскошными керамическими наличниками сложной формы, с колонками и фигурными обрамлениями по сторонам. Таких наличников насчитывается 28: три из них расположены на восточном фасаде (на абсидах), два — на западном, десять — на северном и тринадцать — на южном. Великолепным заключительным аккордом выступает венчающий ярус фриз, аналогичный по форме нижнему и тоже опоясывающий всю постройку.

Более пышно оформлены верхний ярус кубического объема, в котором находится церковь Вознесения. Широкий керамический фриз опять проходит под окнами, охватывая алтарные абсиды и слегка заходя на западный фасад. Оконные проемы над ним обрамлены великолепными изразцовыми наличниками прямоугольной формы. На каждом из боковых фасадов они украшают шесть окон, расположенных в два ряда — одно над другим; при этом нижний и верхний наличники объединены в одну живописную «раму». Алтарная часть и западный фасад имеют только по три таких проема с наличниками. Изразцовыми наличниками выделены и три окна примыкающей с запада к храму закрытой галереи-паперти. Небольшие проемы имеют узкое обрамление контурного типа, на северном фасаде дополненное фронтономчиком. Над верхним рядом окон храма проходит большой фриз из крупных майоликовых панно в шпиринках. Выше, в венчающем куб широким гладким карнизом — отдельные керамические вставки, сильно утопленные в плоскость стены. Изразцовый декор несет и барабан главы, украшенный тягами между проемами и поясом под карнизом.

Обильно также керамическое убранство колокольни. Ее низкий четверик имеет изразцовый фриз с южной и западной сторон, выходящих на фасады. Контурные керамические наличники обрамляют шесть прямоугольных окон в гранях нижнего восьмерика (исключая северо-восточную и южную) ³⁶. Южная грань заполнена свое-



Изразцовый декор второго яруса южного фасада трапезной церкви

³⁶ Северо-восточная грань — глухая; в ней помещена лестница на чердак трапезной.

образным круговым наличником, окаймлявшим циферблат часов, с маленьким прямоугольным проемом с изразцовой рамкой в центре. Крупные керамические вставки в ширинках парапета звона перекликаются с венчающим восьмерик аналогичным ширинчатим фризом. Над проемами звона — изразцовые тяги, опирающиеся на керамические колонки, врезающиеся в ребра устоев. Завершает колокольню глава с изразцовым оформлением, тождественным главе храма. Наружный керамический декор, кроме того, усилен многочисленными вставками из отдельных изразцов на пилястрах храма, трапезной и на углах граней колокольни.

Этим не исчерпывается изразцовое убранство трапезной церкви. Оно охватывает также и интерьер, где различные керамические порталы составляют важный элемент внутреннего оформления. Исключительно пышно выглядит главный входной портал, обращенный на галерею. Почти квадратная палата за порталом также имеет проем с изразцовым прямоугольным наличником, ведущий в настоятельские покои. Несколько скромнее портал в небольшом помещении слева от первой палаты. За ним следует вытянутая сводчатая палата, узкую стену которой украшает великолепный майоликовый портал. Он вводит в громадный зал трапезной, перекрытой сомкнутым сводом с красивыми распалубками над большими окнами в боковых стенах. В восточной стене — три проема, центральный из которых, открывающийся в храм Иоанна Богослова, выделяется своим роскошным керамическим декором, самым богатым из всех порталов. Лестница за левым проемом выводит вверх, на галерею, прямо к изразцовому portalу храма Вознесения. Справа от портала — прямоугольный «лежащий» оконный проем внутрь храма с контурным майоликовым наличником. На колокольне, в «часовом» помещении восьмерика маленькая ниша слева от окна обрамлена изразцовой рамкой.

Изразцовое убранство распространяется и на двухъярусную галерею с крыльцами, соединяющую трапезную церковь с собором. Керамический декор галереи состоит из отдельных плиток в ширинках парапета и изразцовых панно на устоях верхнего яруса. Изразцами украшены и парапеты лестничных входов западного крыльца.

Виды изразцов очень разнообразны. Среди них обычные стеновые и угловые, всевозможные тяги, пояски и перемычки, профильные переходные формы и обрамления, колонки, балясины и пр. Большинство составляют стеновые изразцы — квадратные или близкие к квадрату плитки. Размеры их сильно отличаются друг от друга в зависимости от места использования и одновременно от рисунка. В целом они составляют три группы: мелкие ($21,5—22,5 \times 22,5—24,5$ см), средние ($30,5—31 \times 31—31,5$ см), большие ($37,5 \times 38—39$ см). Изразцы первой группы аналогичны по размерам печной керамике, известной у гончаров XVII века под названием «большой руки». Именно такие плитки использовались в декоре новгородских храмов на более раннем этапе. Однако среди вязицкой керамики преобладают изразцы двух других групп. Из них выложены почти все основные части крупных керамических деталей, включая фризы, наличники и порталы. Применены они и самостоятельно в качестве заполнения ширинок или отдельных вставок в кладке.

По сравнению со стеновыми «угловыми» изразцами (плитки с двумя лицевыми, сходившимися под прямым углом гранями, применяемые для выкладки угловых частей) в декоре Вязицк немного. Они встречаются главным образом в порталах, а на фасадах довольно редко. Даже в тех случаях, когда их использование, казалось бы, диктуется самим местоположением керамической детали (в раскреповках фриз на пилястрах и пр.), вместо них применены половинки стеновых плиток, что само по себе любопытно.

Другим видом керамики являются поясовые изразцы — прямоугольные, вытянутые плитки, меньшего размера, чем стеновые. Величина их колеблется в пределах $16,5—17 \times 19,5—20$ см. Эти изразцы мы находим почти во всех фризах. Их оригинальной разновидностью можно считать и изразцы со срезанным наискось одним из



Изразец с единорогом на восьмерике колокольни

углов, входящие в оконные наличники второго яруса и в оформление порталов. Этот очень интересный тип составляет одну из своеобразных особенностей вяжицкой керамики.

Исключительно широко в убранстве храма Вяжищ распространен такой вид керамических изделий, как изразцовые тяги. После обычных стенных изразцов это — наиболее употребительная деталь декора. Тяги выступают в качестве обрамлений фризов, ширинок и ниш, входят в оформление оконных проемов, порталов и барабанов глав. Все они имеют форму полуваля (с небольшими полочками по бокам) двух размеров: большой — $20-25 \times 11,5$ см, малый — $21,5-22 \times 7,5-8$ см. Иногда в порталах и нишах применяются наугольные тяги, преимущественно в виде малого полуваля.

Часто встречаются в декоре и профильные перемычки, используемые как переходная деталь между двумя находящимися в разной плоскости формами. Они выступают либо в виде гуськообразного профиля с полочками по бокам, либо четвертного вала с полкой с одной стороны. В первом случае деталь более крупная (длина $26,5-27$ см), во втором — мельче (длина $20,5-21$ см). Применяются перемычки главным образом в наличниках и порталах, иногда во фризах и других элементах.

Из оригинальных профильных изразцов выложены колонки по сторонам окон второго яруса. Тело колонок образуют плитки с широким прямоугольным выступом по всей длине и небольшими краями. Особые, конусообразного профиля изразцы использованы для баз и капителей колонок, а перехваты типа дынок образует еще один вид плиток. Этот же набор применен в сильно вытянутых колонках колокольни.

Состав и формы керамики Вяжищ свидетельствуют о ее монументальном характере. Иначе говоря, украшающие трапезный храм изразцы в большинстве своем



Фрагмент верхнего фриза второго яруса трапезной церкви

изготовлены как фасадный декор, значительно отличааясь от обычных печных плиток. Уже крупные размеры «стенных» изразцов, особенно по сравнению с используемыми в облицовке печей (в среднем 19×19 см)³⁷, указывают на их архитектурное назначение. Не имеют ничего общего с печным декором и отдельные формы изразцов, в первую очередь для выкладки колонок. Да и целые керамические детали — наличники окон и порталы — наглядно показывают архитектурный характер составляющих их изразцов, которые специально предназначались именно для данных форм, а не составлялись на месте из какого-либо имеющегося набора, как это зачастую бывало³⁸.

Монументальный характер вязицкой керамики хорошо чувствуется также в самих рисунках изразцов, которые отличаются преимущественно укрупненным масштабом, четкими и ясно читаемыми формами. Многие плитки вообще выступают как составные части вполне определенной архитектурной детали или более крупного по размеру изображения. Таковы, например, орнаментальные мотивы деталей, образующих оконные наличники, либо состоящие из четырех изразцов большие, квадратные композиции типа палио с рисунком двуглавого орла размером более полутора метра. В этом смысле обращает на себя внимание и значительное количество изразцов с изображением крестов. Подобные плитки не могли иметь никакого другого применения, кроме как в убранстве фасадов церковного здания.

С точки зрения тематики изображений майолика Вязицк исключительно многообразна. Однако в ней преобладают наиболее распространенные во второй половине

³⁷ См., например, Н. В. Воронцов. Изразцы. — В кн.: «Русское декоративное искусство», т. I. М., 1962, стр. 272 и 288.

³⁸ Так, в убранстве башен Иосифо-Волоколамского монастыря (1678—1688 годы) использованы преимущественно печные изразцы, в то время как собор (1683—1699 годы) украшен специальной фасадной майоликой (см. Н. В. Воронцов и И. Г. Сахарова. Указ. соч., стр. 81 и сл.).



Изразцы с крестами в основании устоев звона колокольни

XVII века растительно-геометрические мотивы, типичные для полихромных изразцов. Особенно часто встречается изображение цветочного букета в вазоне. Это изображение в декоративном искусстве древней Руси широко известно уже с начала XVII века; особую популярность в изразцах оно приобретает к концу столетия. Трапезный храм Вязищ дает нам великолепный пример разнообразия трактовки этого мотива. Вазон с цветами в самых различных вариантах применяется здесь как на отдельных плитках, так и в более сложных и крупных композициях типа панно.

Иалюбленным мотивом для ряда стенных изразцов можно считать самый традиционный рисунок — три цветочка в небольшом вазончике, заключенные в рамку из фигурных скобок, с частями цветов по углам. Рисунок рассчитан на продолжение во все стороны и иногда имеет иную разрезку — по центру рамки. Такой мотив хорошо известен по керамическому декору ряда древнерусских храмов (Никитская церковь в Балахне 1668 года, Спасская летняя церковь в Соликамске 1689 года и др.), в том числе по предшествующим памятникам Новгорода. Однако изразцы Вязищ отличаются гораздо более крупными размерами (в среднем $28 \times 30,5$ см), четкостью и сочностью трактовки, что придает им монументальность. Изразцы с таким рисунком двух видов образуют основу нижнего фриза на абсидах и северном фасаде (западная часть). Находим мы их также в декоре барабанов глав, на галерее переходов и в виде наугольников в композиции порталов — входного на галерее и ведущего в трапезную.

К той же простейшей разновидности относятся изразцы с тремя бутончиками в фигурной рамке, очень напоминающими головки мака. Вазон на них отсутствует,



Фрагмент изразцового фриза верхней части западного фасада трапезной церкви

а за рамкой расположены части восьмилепесткового цветка гвоздики³⁹. Из таких изразцов выложены завершающие фриз второго яруса здания (два основных ряда), фриз четверика колокольни (один ряд) и вставки в параште звона. Кроме того, они введены в оконные наличники и нижний фриз церкви Вознесения и во фриз на барабанах, под главами. Изразцы с подобным рисунком — одни из широко распространенных в керамике того времени⁴⁰. В основном эти изразцы связаны с сооружениями Москвы и Подмосквы, поэтому есть все основания считать их изделиями преимущественно столичных гончаров⁴¹. Несмотря на частое использование в наружном декоре зданий, они по своему назначению были явно печными⁴². В этом смысле не представляют исключения и рассматриваемые плитки Вяжищ. С аналогичной печной керамикой их сближают и несколько уменьшенные размеры (21,5—22,5 × 24,5—25,5 см). Правда, рисунок изразцов лишен детализации обычных печных наборов; в нем преобладают обобщенные крупные формы. Вероятно, эти изразцы Вяжищ были выполнены по образцу печных, но с учетом их использования в наружном убранстве храма.

Вазон с тремя побегами украшает и поясовые изразцы верхнего ряда фриза второго яруса (размеры 16,5—17 × 19,5—20 см). Однако побеги оканчиваются не цветами, а круглыми ягодками. Интересно, что изображение помещено на фоне оригинального «трилистника». Рисунок изразцов в целом очень изящен и своеобразен, все они отличаются друг от друга лишь расцветкой. Цвет «трилистника», белый или

³⁹ Разрезка рисунка на изразцах, как обычно, двух типов: по краям или по центру рамки. Это дало возможность во многих местах выполнить сборку нижнего и верхнего рядов «в перевязку», т. е. с несопадением швов.

⁴⁰ См. А. И. Иванов. Забытое производство. Очерк изразцовой промышленности Владимиро-Суздальского края, стр. 23; Н. В. Воронов и И. Г. Сахарова. Указ. соч., стр. 88—89, 93—94.

⁴¹ Относительно аналогичных изразцов в декоре Иосифо-Волоколамского монастыря известно, что они были куплены в Москве (С. Торонов и К. Шенетов. Иосифо-Волоколамский монастырь. М., 1943, стр. 10—13).

⁴² Н. В. Воронов и И. Г. Сахарова. Указ. соч., стр. 93—94.

желтый, в значительной степени определяет расположение плиток во фризе, которые чередуются.

Более сложна керамическая композиция в нижнем фризе на западном фасаде, состоящая из изразцов двух различных рисунков. В центре одного из них — большая ваза, из которой вырастает крупный, похожий на шишку цветок-плod и два лиственных побега, продолжающих рисунок в обе стороны. На другом изразце изображена корона с крестом над ней и завитками растительного характера по краям, перешедшими с соседних плиток. Эта композиция — одна из лучших среди вязицкой майолики. В архитектурной керамике XVII века она не имеет прямых аналогий. Но такие ее элементы, как шишкообразный цветок и корона, в отдельности встречаются в ярославской керамике конца столетия ⁴³.

В Вязицких эта типично фризовая композиция из парных чередующихся изразцов выглядит исключительно эффектно. Большое мастерство чувствуется в декоративной трактовке короны с прекрасно выполненными лучами и особенно таком традиционном мотиве, как вазон с цветком, который у талантливого гончара приобретает неповторимое своеобразие. Из широкого горшка плавно вытекают мясистые, листообразные побеги, заполняя своими завитками свободную поверхность изразца, а между ними распускается пышный фантастический цветок, покрытый выпуклыми шариками. Общую декоративность усиливают превосходно подобранная, варьируемая окраска, большие размеры плиток (в среднем 30,5 × 31 см), крупные, хорошо «читающиеся» изображения.

Наиболее значительен большой керамический фриз над верхним рядом окон кубического объема — 62 крупных квадратных панно (на западном фасаде — 20, на каждом из остальных — по 14) из четырех изразцов каждое, вставленных в ниши-ширинки. Панно дают еще один вариант букета в вазоне, отличающийся декоративной усложненностью. Из небольшого вазона с побегами по бокам прорастает пять стеблей, распускающихся крупными цветами. Расцветка панно неяркая, и вариантов ее сравнительно немного. На бирюзовом или темно-синем фоне выделяются желтые цветы, вставленные в коричневый вазон и дополненные отдельными вкраплениями белых деталей. Пестрота отсутствует, расцветка фриза тяготеет к тональной гамме.

Аналогичные по форме ширинчатые фризы из крупных изразцовых квадратов характерны для многих памятников второй половины XVII века ⁴⁴. Но прямые параллели этой композиции в древнерусской керамике нам неизвестны. Относительную близость к панно обнаруживают некоторые образцы книжной графики и деревянной резьбы рассматриваемой эпохи. Это вполне закономерно, так как производство изразцов связано с изготовлением деревянных форм. Постоянный обмен мотивами между указанными видами искусства имел место на протяжении всего XVII столетия.

Оригинальные керамические композиции фриза под окнами храма Вознесения на северном фасаде (между пилястрами) также обнаруживают определенное сходство с панно. Крупные квадраты, из четырех больших изразцов каждый, поставлены во фризе не в ширинках, а вплотную друг к другу. Своеобразный рисунок их уже отошел от конкретного мотива букета с вазоном и носит скорее обобщенный, раститель-

⁴³ Изображение короны — на некоторых изразцах церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (1671—1687 годы), хотя рисунок плиток совершенно иной; шишкообразный цветок — в керамическом панно северных крылец Владимирской церкви в Нерехте (1685 год), летней Федоровской церкви (1687—1689 годы) и в изразцовых наличниках алтарных абсид церкви Петра и Павла (1691—1701 годы). Правда, ярославские изразцы, близкие по рисунку между собой, значительно отличаются от вязицких.

⁴⁴ Церкви Николая в Столпах (1669 год) и Успения в Гончарах (1702 год) в Москве, Мостовая башня Измайлова (1671—1679 годы), колокольня Пафнута-Боровского монастыря (конец XVII века).

ный характер. Между превосходно выполненными двумя крупными цветами типа махровых пионов — четыре побега с лапчатыми листьями и пятилепестковыми цветами. Несмотря на незначительное разнообразие расцветки, панно в целом выглядит очень красочно и декоративно. Такие образцы фасадной керамики известны по некоторым зданиям Москвы и Великого Устюга ⁴⁵.

Среди других фризových мотивов своей эффектностью выделяется изображение крупной вазы в третьем и во втором фризах (на северном фасаде — 23 таких вазы). Оно складывается из пяти изразцов, собранных с перевязкой швов в два ряда: внизу — два (тулово) и вверх — три (горло с ручками). Оригинальной формы декоративная ваза с широким туловом и узким горлом вся изукрашена орнаментом. Ручки ее превратились в стилизованные растительные побеги. Мастера-гончары великолепно разыграли цветовую гамму данного мотива, тонко варьируя ее лишь в отдельных деталях. Фон изразцов всегда бирюзовый, на тулове и ручках преобладают желтая и белая поливы, а в элементах орнамента — синяя и коричневая.

Вязицкие изразцы с изображением вазы — отнюдь не единственный пример подобной керамики. Аналогичные плитки мы находим в декоре ряда столпчатых построек ⁴⁶. Несмотря на тождественность композиции, изразцы каждой из построек отличаются трактовкой отдельных, мелких элементов. Не являются в этом смысле исключением и вязицкие «вазы». Разделка их тулова, рисунок ручек и цветочки меж горлами соседних ваз по исполнению своеобразны, отличны от остальных. Московское происхождение рассмотренной композиции не подлежит никакому сомнению ⁴⁷.

По сравнению с растительно-геометрическими мотивами иные виды изображений в майолике Вязицк гораздо малочисленнее. Среди них в первую очередь выделяются изразцы с сюжетными рисунками. Число таких плиток довольно значительно, но они не отличаются многообразием. Из всех различных представителей животного мира, известных древнерусской керамике, здесь встречаются лишь изображения льва, единорога и двуглавого орла. Среднего размера изразцы с такими изображениями украшают отдельными вставками пилястры нижней части восьмерика колокольни. Они относятся к распространенной группе крупнофигурных сюжетных изразцов, часто применяемых в XVII веке и в декоре фасадов зданий. Однако данные сюжеты характерны в основном для красных и зеленых, «муравленых» изразцов. Среди полихромной, «ценинной» майолики они довольно редки. Вязицкие плитки со львом, единорогом и двуглавым орлом — один из немногих примеров, показывающих различное бытование одних и тех же изображений в разных видах изразцов.

В трактовке единорога и льва на изразцах Вязицк поражает необычайная живость и выразительность, отсутствие стилизаторско-схематичного подхода. Это особенно хорошо заметно при сравнении их с аналогичными сюжетами на красных или зеленых изразцах ⁴⁸. Всевозможные дополнительные детали, обычно сопровождающие рисунок, здесь опущены. Изображение обобщено и укрупнено, оно занимает большую часть изразца, не имеющего по краям рамки. Животные представлены в движении, которое передано гораздо естественнее и правдивее, чем раньше. Вообще оба зверя довольно похожи: единорога выдают лишь рог да копыта, а льва — длин-

⁴⁵ Тождественность рисунка обнаруживают изразцы, украшающие центральный барабан церкви Адриана и Натальи (1686—1688 годы) в Москве и храмы в Великом Устюге — Спаса-Преображения перковы (1689—1696 годы) и Дмитрия Солунского в Дымковской слободе (1700—1708 годы). Правда, есть все основания считать великоустюжские изразцы по своему происхождению также столпчатыми.

⁴⁶ Кузнечная башня Иосифо-Волоколамского монастыря (1685—1688 годы), церковь Адриана и Натальи (1686—1688 годы), а также обложка печи Лопухинского корпуса Новодевичьего монастыря (конец 1680-х годов).

⁴⁷ С. Торопов и К. Шенетов. Указ. соч., стр. 13; см. также Н. В. Воронов и И. Г. Сахарова. Указ. соч., стр. 102.

⁴⁸ См., например, Р. Л. Розенфельд. Красные московские изразцы. — «Памятники культуры. Исследование и реставрация», сб. 3. М., 1961, стр. 235, 237, 238, рис. 36, е.

ный хвост с проросшей кисточкой на конце. Даже окраска у них одинаковая: фон бирюзовый, тело желтое или белое с коричневыми и синими деталями (грива, хвост, копыта и т. д.)

Эти вязицкие плитки явно происходят от аналогичных сюжетных красных и зеленых изразцов. Подобная керамика предназначалась для облицовки печей, хотя употреблялась нередко и в наружном декоре зданий. «Печной» характер прототипов сохранили и вязицкие изразцы. Некоторые из них имеют традиционные для печных сюжетных изразцов надписи: «АДИНОРО» ЗВЕРЬ», и «ЛЪВЪ ЗВЕРЬ». Такие надписи не могли сопровождать фасадную керамику, так как даже при увеличении размеров плиток (как в данном случае) они не видны уже на небольшой высоте.

Изразцы с двуглавым орлом, выполненные в более условной, стилизованной манере, имеют типично геральдический характер. Крылья у орла распушены, головы с раскрытыми клювами повернуты в разные стороны и увенчаны коронами, в когтях зажаты атрибуты царской власти — слева скипетр, справа держава. Правда, непропорционально маленькие крылья птицы не подняты, а неожиданно опущены вниз. Подобная иконографическая схема, явно восходящая к эпохе до царствования Алексея Михайловича⁴⁹, в конце XVII века исключительно редка⁵⁰. Оригинальную особенность данных изразцов также составляет своеобразный декоративный мотив в виде претка между головами птицы, на месте обычной, третьей короны. Декоративные тенденции еще отчетливее выступают в трактовке тела орла, которое превращено в оригинальный картуш с короной в центре вместо традиционного геральдического всадника. Все это указывает на значительную свободу, с которой гончары на рубеже столетий подходили даже к таким, казалось бы, твердо установившимся, неизменным изображениям, как государственный герб.

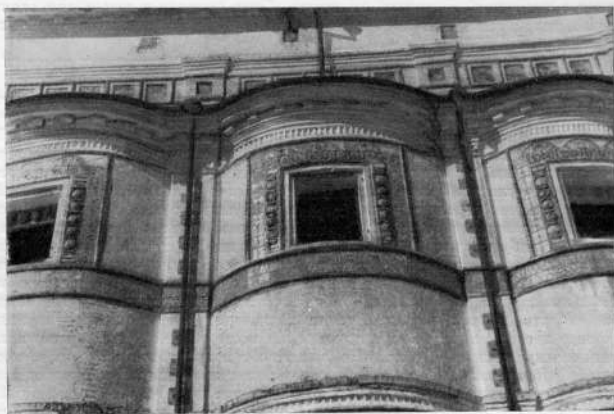
К сюжетным изразцам относятся также оригинальные поясовые плитки из ленточного фриза четверика колокольни. На них изображены два крылатых коня с львиными хвостами, обращенные друг к другу, со столбиком между ними. Парные кони — излюбленный мотив народного декоративного творчества (вышивки, деревянная резьба и т. д.) — проходят через все древнерусское искусство, вплоть до наших дней. В керамике мы встречаем их значительно реже и обычно в иной иконографической схеме⁵¹. Вязицкие изразцы с изображением парных коней свидетельствуют о бытовании в фасадной керамике рубежа XVII — XVIII веков образов и форм народного искусства.

Особенно интересны части крупного изразцового панно с рисунком двуглавого орла в нижнем фризе на южном фасаде храма. Огромное изображение образуют пять изразцов, поставленных в два ряда (вверху — два с головами и поднятыми крыльями птицы, внизу — три с телом, хвостом и ногами). Но в узком фризе изразцы могли располагаться только в один ряд, поэтому они нигде не составляют законченную композицию. Иконографически само изображение не отходит от формы герба, хотя третья корона здесь тоже отсутствует, а картуш с короной опущен.

⁴⁹ Геральдическое изображение герба в виде двуглавого орла сложилось далеко не сразу, значительно изменялся вплоть до середины XVII века, когда оно принимает вполне законченные формы. До этого времени в когтях орла не было ни скипетра, ни державы, а крылья его были опущены вниз; закрытые клювы последний раз встречаются при Василии III, а третья корона между головами появилась уже при Михаиле Федоровиче (Е. И. Каменцева и Н. В. Устюгов. Русская сфрагистика и геральдика. М., 1963, стр. 119—120).

⁵⁰ Истоки происхождения подобных отступлений от канонизированного герба вновь ведут нас к более ранним красным и зеленым изразцам, где изображение двуглавого орла имело (за исключением картуша) именно такие формы (см., например, А. И. Иванов. Указ. соч., стр. 14—17, рис. 7; Р. Л. Розенфельд. Указ. соч., стр. 236 и 239, рис. 3к, 4, 5). Очевидно, в конце XVII века мастера в поисках образов иногда обращались и к прежним видам печной керамики.

⁵¹ Например, парные единороги на зеленых изразцах галереи собора Воскресенского монастыря в Угличе (1674—1677 годов) или единорог и лев на полихромных плитках печи-обогревателя из путевого дворца в селе Алексеевском (1680-е годы). Полностью тождественных вязицким сюжетов мы не знаем.

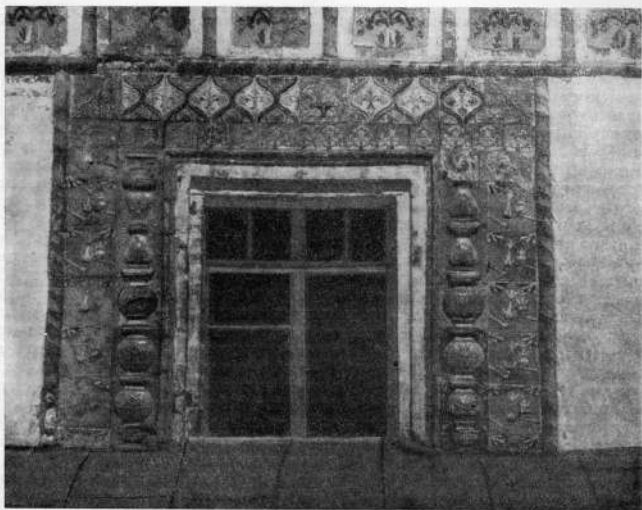


Изразцовый декор верхней части абсид трапезной церкви

Поражают исключительно высокие художественные достоинства этого панно, размеры которого в собранном виде достигали $61-62 \times 62-63$ см. Изображение пересмыслено в подлинно декоративном духе так, что оно уже не похоже на рисунок герба. Фигура орла сильно стилизована и напоминает скорее какую-то сказочную, фантастическую птицу. Шея ее чрезмерно выгнута, крылья широко раскрыты, хвост сильно распушен, а тело трактовано в виде полос с зубчатыми краями. Окраска отличается подчеркнутой яркостью и нарядностью. На бирюзовом фоне превосходно смотрится великолепное оперение, с чередующимися «мазками» поливы белого, синего, желтого и коричневого цветов. Пожалуй, в декоративном искусстве XVII века мало найдется таких красочных, идущих во многом от сказочных народных образов изображений двуглавого орла. Декоративность изразцов настолько велика, что мастера не боялись применить во фризе отдельные части композиции — верхние и нижние. Эти керамические панно Вязиц уникальны, хотя в майолике конца столетия и имеются некоторые аналогии⁵². Панно подобного типа демонстрируют новые достижения древнерусских гончаров рубежа XVII — XVIII веков в монументальной фасадной керамике.

Государственный герб несут также большие панно в ширинках фриза верхнего яруса и парапета звона колокольной. Двуглавый орел иконографически тождествен изображению его в нижнем фризе. Но трактовка его гораздо грубее, тяжеловеснее и поражает натуралистичностью деталей. Это особенно хорошо чувствуется в подчеркнутой рельефности изображения, в передаче покрытого перьями тела птицы

⁵² В завершениях изразцовых оконных наличников Преображенской церкви Саввина-Сторожевского монастыря (окончена в 1693 году), на южном фасаде Троицкого собора в Соликамске (1684—1697 годы) и в правой части фриза на трапезной храма Успения в Гончарах в Москве (1702 год) использованы близкие по рисунку крупные изразцы с геральдическим орлом. Только в Соликамске они составляют целые изображения, а то время как под Звенигородом применены лишь верхние части композиции, а в Москве — один изразец с хвостом орла, явно попавший во фриз случайно.



Оконный наличник в верхнем ярусе на западном фасаде трапезной церкви

выпуклыми линиями и штрихами на груди и животе. То же стремление наблюдается и в рисунке голов и когтистых ног орла. Утрата декоративности и одновременное приближение к натуре сказывается и на окраске изразцов. Цвет во многом теряет яркую нарядность, изменяясь в целом только дважды. При постоянном бирюзовом фоне тело орла окрашено желтым, либо белым, крылья коричневые с желтым или бирюзовым, а перья на хвосте и крыльях белые и синие. Указанная трактовка геральдического мотива с несколько огрубленной, но более достоверной передачей птицы находит прямые параллели во многих художественных изделиях конца столетия, когда «реалии» буквально прописывают все орнаментальные мотивы, включая герб.

Сам факт появления в керамике Вязищ крупных композиций геральдического смысла заслуживает особого внимания. Обычно изображение государственного герба на изделиях и предметах прикладного искусства Руси свидетельствовало о принадлежности их царю и членам его семьи или о царском подарке. В декоре архитектурных построек герб выступал в качестве эмблемы государства, т. е. обладал общественным содержанием. Но, например, соборы Троицкого монастыря в Муроме (1642—1643 годы) и Воскресенского монастыря в Угличе (1674—1677 годы) украшены мелкими майоликовыми плитками с двуглавым орлом, хотя не имеют прямой связи с царем и государственной властью. То же самое можно констатировать в отношении большинства печей из аналогичных красных и зеленых изразцов. Очевидно, массовая продукция гончаров XVII века действительно не имела соответствия между харак-

тером сооружения и украшающими его изразцами с гербом. Орел выступает как обычный декоративный мотив ⁵³.

В фасадной ценинной керамике — совершенно иное положение. Изразцы с гербом здесь довольно редки и обычно имеют уникальный характер. Мы встречаем их в убранстве ряда зданий — в Земском приказе в Москве (конец XVII века), правительственном учреждении столицы, в построенной царевной Софией Преображенской церкви Саввина-Сторожковского монастыря, достроенном на государственные средства Троишском соборе в Соликамске или в возведенном в честь царя Петра храме Петра и Павла в Ярославле. Вероятно, все они выполнялись по специальным заказам для «государевых» построек. Поэтому нельзя считать и чисто декоративными изразцовые панно с государственными гербами в Вязищах, значительно превосходящие все керамические композиции подобного рода.

Трудно признать также случайным выбор изразцов с изображениями льва и единорога для колокольни. Как известно, эти сюжеты часто встречаются в декоре различных художественных изделий древнерусского ремесла, причем имеют обычно символическое значение ⁵⁴. Широко распространены они были и на великокняжеских, царских и различных государственных печатях ⁵⁵, хотя и не вошли в рисунок русского герба. В XVI — XVII веках на многих предметах двуглавый орел изображен в окружении единорога и льва, которые выступают как сопутствующие гербу символические животные ⁵⁶. Такие изображения в значении государственных эмблем находятся, кроме того, в декоре ряда архитектурных памятников XVII столетия (Московский печатный двор, Теремной дворец в Кремле и т. д.).

Безусловно, керамические панно в виде гербов и изразцы с указанными геральдическими сюжетами тесно связаны друг с другом. Все они (кроме орлов в нижнем фризе) образуют единый тематический декор колокольни, который не находит прямого повторения в остальной майолике здания. Такая обособленность убранства этой части здания объясняется более поздним ее возведением — в 1708 году ⁵⁷. Само же содержание декора раскрывается в свете исторической обстановки того времени — ряда важных успехов в Северной войне в 1700—1706 годах, имевших прямое отношение к Новгороду.

Расположенный в непосредственной близости от театра военных действий, город в эти годы являлся средоточием частей русской армии, в значительной степени жил интересами столь блестяще развернувшейся кампании. Вновь отвоєованные у Швеции земли в церковном отношении были присоединены к Новгородской епархии и находились в ведении митрополита Иова (1697—1716 годы). Один из образованнейших и просвещеннейших людей той эпохи, Иов пользовался особым уважением и расположением самого Петра и его ближайшего окружения ⁵⁸. Он «с увлечением» привет-

⁵³ Именно такой характер носило изображение двуглавого орла в народном искусстве XVII века (вышивка, резьба по дереву, роспись по дереву и т. д.), где оно появилось как раз в указанную эпоху.

⁵⁴ См. Ю. В. Арсеньев. Геральдика. М., 1908, стр. 193.

⁵⁵ Лев — на печатях князей Смоленских (XIII век), Великого Новгорода (XV в.), в гербе Владимирского княжества, на большой государственной печати Алексея Михайловича; единорог — на малой печати Ивана Грозного и на некоторых печатях Бориса Годунова, Михаила Федоровича и Алексея Михайловича (Ю. В. Арсеньев. Указ. соч., стр. 172—173, 193).

⁵⁶ См., например, садовый прибор «большого наряда» Михаила Федоровича, ряд царских сидел и армиков из Оружейной палаты («Государственная Оружейная палата Московского Кремля». Сб. научных трудов. М., 1954, стр. 147, 149, 161, рис. 4 и 5, стр. 257, 259, 261, рис. 8), некоторые знамена (Ю. В. Арсеньев. Указ. соч., стр. 194, табл. К, рис. 5) и др.

⁵⁷ Макарий. Указ. соч., ч. I, стр. 601.

⁵⁸ Чистович. Новгородский митрополит Иов. — «Странник», 1881, февраль, стр. 61—145, октябрь, стр. 155; П. Н. Тихомиров. Указ. соч. — «Новгородские епархиальные ведомости», 1900, № 2, стр. 134—143, № 3, стр. 164—177, № 4, стр. 223—232, № 5, стр. 323—332, № 6, стр. 376—388, № 8, стр. 517—528, № 9, стр. 658—668, № 11, стр. 723—744; Русский биографический словарь, т. 8. СПб., 1897, стр. 310. Небезынтересно, что в 1704 г. Иов ездил во вновь основанный царем Петербург для освящения в крепости Петропавловской церкви, первого храма новой столицы.

ствовал победы Петра над шведами и «благословлял его полководцев и подвижников»⁵⁹. Конечно, в столь насыщенном государственными эмблемами декоре колокольни, возведенной в Вязьмичах, видимо, не без участия Иова, проявилось стремление отразить торжество новых побед Русского государства.

Совершенно особое место в вязьмичском изразце декоре занимают изразцы с изображением крестов. В архитектурно-декоративной керамике древней Руси подобные изразцы вообще относительно редки. За исключением уникальных изразцовых расписий дмитровского и старичского соборов и так называемых псковских керамид, мы не находим в майолике таких рисунков вплоть до XVII века. Однако и в это время изразцов с крестами не так уж много. Это, по-видимому, связано с производством их только по специальным заказам для убранства храмов. Такая керамика не могла, конечно, входить в массовые, «многотиражные» печные наборы в силу своей церковной «тематик»⁶⁰. Появление плиток с крестами относится ко времени не ранее середины столетия, эпохе развития фасадной ценинной керамики.

Наиболее примечательны изразцы с изображением креста, украшающие в виде отдельных вставок устои колокольни и пилястры меж абсид храма. Они отличаются от всех остальных изразцов декора своими крупными размерами (38—39 × 37,5 см). По форме крест традиционен для XVII века. Четырехконечный, равносторонний, он имеет расширяющиеся концы с декоративными завитками; середина его украшена звездочкой или розеткой с изогнутыми лучами. Несмотря на декоративность деталей, крест нигде не теряет своего смыслового значения, не превращается в орнамент. В углах изразца с рамкой по краям буквы: сверху — «ІСЪ», «ХСЪ», внизу — «НИ», «КА». Окраска изразцов очень нарядна. На бирюзовом фоне четко выделяются синие кресты с желтыми или коричневыми концами, желтые кресты с синими концами и т. д. Почти всегда по-иному окрашены середина и лучи, оттененные преимущественно синими буквами.

В керамике крупные изразцы с крестами встречаются крайне редко. Из немногочисленных аналогий назовем упомянутые выше изразцы на галерее собора Хутынского монастыря и на барабане церкви Рождества на Молоткове в Новгороде, а также во фризе трапезной в церкви Успения в Гончарах в Москве. Правда, все они гораздо меньше по своей величине и проще по рисунку: крест лишен декоративных элементов, с прямыми концами и иногда без букв. Столь монументальная майолика нигде, кроме Вязьмич, нам не встречалась.

Совершенно иное изображение креста на изразцах нижнего фриза на южном фасаде и поясковых изразцах контура окружности циферблата на колокольне. Четырехконечный крест аналогичной формы украшает центр изысканной кружевной розетки с двойным наружным контуром из мелких лепестков. Оба эти вида изразцов в отличие от вышерассмотренных крупных имеют подчеркнутую декоративную трактовку, при которой крест выступает в качестве простого орнаментального мотива. Расцветка изразцов фриза поражает своим многообразием, достигаемым за счет бесконечного варьирования окраски отдельных элементов изображения.

Столь обильное использование в отдельных вставках и во всевозможных архитектурных деталях изразцов с крестами составляет уникальную особенность вязьмичской керамики. Мы не имеем в XVII веке ни одного памятника, в убранстве которого подобная майолика играла бы такую значительную роль. Однако на новгородской почве эта майолика получает вполне закономерное объяснение. Как известно, декоративный мотив креста широко входил в наружное убранство новгородских храмов XI—XV веков. С указанной традицией связаны и изразцовые кресты

⁵⁹ Характерно, что уведомления о победах русской армии, сразу же присылавшиеся митрополиту хорошо знавшим его А. Д. Мещниковым, читались в церквах, и по ним тотчас служили благодарственный молебен (П. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 742).

⁶⁰ Поэтому мы не обнаруживаем изображений крестов на красных и зеленых служках, по своему назначению являвшихся все-таки интерьерной, бытовой керамикой.

Вязищ, в новых условиях и на иной основе возродившие эту типичную местную особенность. Понятно поэтому и преобладание повгородских храмов среди тех немногих памятников, которые украшены изразцами с изображением крестов.

В керамике Вязищ есть еще одна интересная группа изразцов с изображением букв. Эти изразцы разбросаны в различных местах здания. Общее количество таких изразцов невелико: их всего семь. Из них шесть находятся в завершающих частях храма, заполняя ширинки фриза и ниши карниза (пять на западном и один на северном фасадах), один украшает западное крыльцо с юга. Эти изразцы имеют две разновидности. К первой относятся крупные плитки с темно-синим фоном и белыми буквами. Вторую составляют более мелкие изразцы с бирюзовой поливой, по которой идут буквы белого и желтого цвета. Изразцы обоих видов обладают слабой рельефностью лицевой поверхности. Буквы со слегка выпуклыми краями почти не выступают над фоном.

Все буквы однотипны по написанию и принадлежат к вязи — декоративному древнерусскому шрифту. Читается они довольно трудно, так как слова зачастую не укладываются в пределах одной плитки. Но ряд слов можно разобрать. На двух бирюзовых изразцах в ширинках фриза желтым и белым написано «царь славы» («ЦРЬ» и «СЛВЫ»). Такая же плитка на устое крыльца имеет слово «ЛЕТА». Крупный синий изразец в ширинке на северном фасаде украшен буквами «ПРЕО», а на аналогичном изразце в первой ширинке справа над пилестром на западной стороне буквы читаются как «ВТРЕТЬ». Небольшой бирюзовый изразец в четвертой ширинке несет три буквы «ЗСИ» в перевернутом виде. Не удалось лишь разобрать буквы в поставленной вверх ногами большой плитке в третьей ширинке на этом же фасаде.

Несомненно, что изразцы с буквами являются частью какой-то надписи, точнее говоря, двух надписей⁶¹. Подобные керамические храмовые надписи, сообщавшие о времени сооружения здания, известны по ряду архитектурных памятников XVI — второй половины XVII века⁶². Очевидно, таковыми были и надписи трапезного храма Вязищ. На это указывает изразец со словом «ЛЕТА», непременно во всех храмовых надписях. Кроме того, буквы «ЗСИ» другого изразца представляют собой (исходя из написания «З» с хвостиком внизу, перечеркнутым двумя линиями) цифровое обозначение — число 7210. Сама плитка принадлежит к тому же виду керамики, что и изразец со словом «лета», и явно стояла в надписи впереди нее. Таким образом, в тексте одной из надписей мы находим вполне определенную дату — 1702 год. Как известно из истории строительства, этим годом датировано возобновление трапезного храма.

Однако столь странное, лишенное всякого смыслового содержания использование изразцов с текстом в декоре храма и само их количество, на первый взгляд, не совсем понятно: ведь нельзя предположить, что изготовлявшиеся по особым заказам для определенных сооружений изразцовые надписи, текст которых был сугубо уникален, случайно появились в декоре другого здания. Все объясняют факты из истории сооружения здания. В 1698 году, сразу после завершения строительства, сильная буря значительно повредила трапезный храм; при этом в основном пострадали верхние части здания⁶³. Очевидно, серьезно поврежденной оказалась и изразцовая надпись,

⁶¹ Оба типа изразцов с буквами столь различны между собой как по размеру, так и по цвету, что не может быть и речи об их одновременном сосуществовании в одном и том же храмовом надписи.

⁶² Галерею таких памятников XVII века открывают церкви Рождества Христова в Ярославле (1644 год) и Воскресенский собор Нового Иерусалима. В 1682 году на соборе Василия Блаженного была сделана «подпись летописная ценниная на образцах». Майоликовые пояса с храмовыми надписями существовали в церкви Адриана и Наталии (1686—1688 годы) в Москве, в церкви Петра и Павла с Буя (перестройка рубежа XVII—XVIII веков) в Пскове и в ряде других храмов. В новгородском зодчестве изразцовая летопись украшала построенный Корниием Троицкий собор Звеницкого монастыря (1684 год).

⁶³ Макарий. Указ. соч., ч. I, стр. 600—601.

которая украшала, вероятно, как обычно, венчание храма. О существенных изменениях именно верха куба свидетельствуют не только документы, но и его внешний облик. «Глухой» карниз с крупными сухариками и довольно хаотичным расположением ниш-ширинок совершенно не вяжется с общим архитектурным убранством здания.

В большинстве ширинок большого фриза и ниш карниза изразцы вставлены безо всякой системы⁶⁴. Небрежностью выполнения, случайностью набора поражает и изразцовый декор оставшейся главы⁶⁵.

Видимо, декор завершения здания подвергся серьезным исправлениям. Наличие двух типов изразцов с буквами и датировка одного из них 1702 годом заставляет думать, что после разрушений, причиненных бурей, сперва хотели восстановить первоначальную надпись из крупных плиток, дополнив или даже заменив текст ее новыми изразцами с указанием даты возобновления⁶⁶. Однако по неясным для нас причинам от этого замысла отказались, произведя возобновление на скорую руку. В новой композиции верха храма надписи исчезли, а сохранившиеся от них изразцы попали в разные места декора. Один такой изразец оказался даже на крыльце галереи между храмами, сооруженной явно после возведения трапезного храма, следовательно и после бури⁶⁷.

Вторичность использования изразцов с надписями подтверждает еще один факт. Ниши-ширинки на пиллястрах большого фриза и в карнизе храма украшают изразцы со своеобразными звездчатыми розетками. Они отличаются почти полным отсутствием рельефности рисунка и необычной окраской⁶⁸. Кроме того, звезды в карнизе не находят каких-либо аналогий в древнерусской майолике. Они большей частью грубы и примитивны по рисунку (неровные, перекошенные лучи, «сбитый» центр и пр.). Вся поверхность их изображения покрыта черточками типа трещин, похожими на начавшую лупиться краску. Но при внимательном рассмотрении «трещины» на изразцах оказались прочерченными линиями, выступающими над слоем поливы и совершенно не совпадающими с рисунком звезды. Иначе говоря, перед нами — графья какого-то первоначального изображения, которое было изменено на рисунок розетки-звезды. На одном из изразцов (второй справа ниша на западном фасаде) удалось определить, что графья представляет собой буквы в «декачем положении», идущие снизу вверх; они образуют целое слово «Христа» (ХРСТА). Аналогичной графией обладают и остальные изразцы со звездой, украшающие низ карниза. Но прочитать выступающие под позднейшей поливой буквы в связи с местоположением изразцов не удалось.

Безусловно, все указанные изразцы входили в одну из керамических надписей храма. Судя по размерам, они принадлежали первоначальному тексту, составленному из крупных плиток. Нанесенный поверх букв вторичный рисунок показывает, что изменение композиции завершения здания повлекло за собой окончательный отказ от изразцовых надписей. Многие из сохранившихся прежних плиток текста были покрыты новой поливой с рисунком звезд. Примитивный характер этих новых

⁶⁴ Некоторые панно фриза, особенно на южном фасаде, собраны совершенно неправильно.

⁶⁵ Судя по документам (М а к а р и й. Указ. соч., ч. I, стр. 601), храм первоначально венчал пятиглавие.

⁶⁶ Одновременное изготовление таких разных изразцов мало вероятно. В то же время сама форма крупных изразцов и их колорит имеют гораздо больше общего с основной керамикой здания 1694—1698 годов, а плитки с новым текстом, безусловно, ближе более поздней майолике колокольни.

⁶⁷ О более позднем сооружении галереи можно судить и на основании других элементов ее керамического убранства. В частности, панно с двуглавым орлом мы не находим нигде в декоре храма, кроме колокольной, построенной в 1708 году.

⁶⁸ Здесь часто применяются не известные по другой керамике здания поливы: серо-голубоватая и особого оттенка зеленая, используются редкие сочетания цветов — на коричневом фоне зеленый круг с желтой звездой и т. д.

изображений свидетельствует не только о спешности работы, но и выполнении ее, видимо, местными неквалифицированными мастерами, не обладавшими достаточным опытом в изготовлении керамического фасадного декора.

Наиболее сложными изразцовыми деталями являются обрамления оконных и дверных проемов. Это крупные архитектурные формы, целиком выполненные из майолики. Высокое мастерство древнерусских гончаров проявилось здесь в полном блеске.

Ведущая роль в наружном декоре храма по праву принадлежит оконным наличникам, из которых крупных более 40. Второй ярус здания украшает 28 однотипных таких наличников. Большие прямоугольные проемы заключены здесь в широкие майоликовые рамы сложной формы, основу которых составляют колонки с дополнительным декором по сторонам и вычурным фронтоном в завершении. Одерные изразцовые наличники, впервые возникнув в связи с новонерусалимским строительством, впоследствии, особенно к концу столетия, встречаются достаточно часто⁶⁹. Однако все они, как правило, обладают своими специфическими особенностями.

Одна из особенностей вязицких наличников — отсутствие у обрамлений подоконных частей. Проемы «поставлены» прямо на нижний фриз, который становится общим элементом их декора, связывая воедино все наличники второго яруса. Свообразны и фланкирующие проемы полуколонки. Прямоугольные в сечении, они одинаковы на всем протяжении по ширине, напоминая скорее пилястры или лопатки. Ствол их украшен традиционной виноградной лозой и перекрещивается посередине характерной для древней Руси «дынькой». Вверху и внизу он заканчивается простыми, одинаковыми по форме капителями и базой.

Снаружи к колонкам примыкает ряд изразцов с рисунком стилизованных растительных побегов и листьев. Узкой полосой начинаясь сверху и снизу окна, он постепенно расширяется к середине, где образует крупные волнообразные завитки. Оригинально завершение наличников типа трехлопастного фронтона, в одном случае с дугообразными лопастями, очерченными плавной округляющейся линией, в другом — напоминающими «горки» с мелко изрезанными, «бахромчатыми» краями. Основу фронтона первого вида составляют изразцы с изображением растительных волют (аналогичных боковым), объединенные попарно; в венчании использована керамика с крестами и стреловидными диагональными побегими. Фронтон второго вида образуют изразцы со стилизованным рисунком трех цветов в вазоне и крестом над ними.

Колористическая гамма наличников очень декоративна. Бирюзовые полуколонки ослеплены белой (иногда желтой) лозой с желтыми гроздьями и синими листьями и виноградниками. На бирюзовом фоне боковых обрамлений хорошо смотрятся желтые с белым завитки, в которых кое-где проглядывают коричневый и синий. Эти же цвета поливы преобладают во фронтонах, дополненных желтым с белым в изображении креста или цветочков.

По сравнению с изразцовыми окнами московских сооружений ордерность в этих вязицких наличниках выражена гораздо слабее. Только тонкие пилястры-лопатки напоминают о знакомстве с классической архитектурой, но они трактованы в типично древнерусском духе. Аналогичное чисто декоративное понимание ордера мы находим в керамических наличниках ярославских храмов. Да и общие принципы построения у них во многом тождественны: плоский наличник с рельефно выступающими колонками⁷⁰ и боковыми, сильно расширяющимися против дыньки обрамлениями.

⁶⁹ См. церковь Преображения в Саввино-Сторожевском монастыре, Крутицкий теремок и Земский приказ в Москве, «чертоги» в Троице-Сергиевской лавре, церкви Николая Мокрого, Иоанна Златоуста в Корюньях и Петра и Павла в Ярославле — все 1690-х годов.

⁷⁰ Сравни с Крутицким теремком или с Земским приказом.

Кроме того, сходны и сами рисунки изразцов⁷¹. Все это заставляет отнести наличники второго яруса Вяжиц к ярославской школе архитектурной керамики.

Иное обрамление у окон церкви Вознесения, занимающей верхний этаж здания. Ее украшают 18 крупных наличников, заключенных в прямоугольные рамки из полуovalов с косыми полосами. Рамки заполнены изразцами, образующими полуколонки, ряд плоских плиток стоит по бокам проема и несколько рядов в горизонтальной, фронтоной части. Колонки значительно отличаются от соответствующих деталей нижних обрамлений. Они набраны из сильно рельефных, крупных квадратных изразцов (29—30×30,5—31 см) с изображением оригинальных баясин. Это — либо округлые, пузатые кубышки, декорированные стилизованным букетом цветов, либо более традиционные по форме баясины с большой розеткой-цветком в центре. Основанием и завершением колонок служат изразцы с рисунком чаши, точнее, вазы с зубчиками, наполненной ягодками. Исключительно своеобразная, уникальная майолика колонок демонстрирует новые успехи русских мастеров ценинного дела на рубеже XVII—XVIII веков. Необычен также общий колорит верхних наличников, в котором преобладает не бирюзовый, а синий цвет со значительным добавлением желтого.

Несмотря на указанные отличия, наличники верхних ярусов по общим принципам построения, отдельным деталям (фронтоны) и составу самих изразцов тождественны нижним обрамлениям. С точки зрения ордности наблюдается даже еще больший отход от классических форм. Колонки набраны из отдельных баясин, а это — уже явный возврат к пониманию ордера, характерному для середины столетия. Подобный консерватизм отдельных архитектурных форм особенно понятен на повгородской почве⁷².

Верхним наличникам близки изразцовые порталы в интерьере здания. Имеющие аналогичную прямоугольную форму, они тоже включают в качестве основного элемента оформления колонки из баясин по сторонам проема. Шесть таких майоликовых порталов (два из них почти полностью забелены) украшают проемы главных помещений с обращенной ко входящему «наружной» стороны. Перед зрителем раскрываются различные помещения, роскошные дверные проемы которых, ориентированные ему навстречу, указывают направление движения. При этом декоративная насыщенность порталов изменяется, нарастая у входа в храмы.

Входной портал расположен на галерее. Он гораздо роскошнее двух последующих, так как дает представление о стиле убранства интерьера. Это настоящий перспективный портал, состоящий из двух прямоугольных уступов и массивной полуколонки с дынькой с каждой стороны проема. Однако фронтон его выложен из простых кирпичных обрамлений с майоликовой обводкой нишки. Два побеленных портала в следующих помещениях более скромны и обычны. Узкие прямоугольные рамы из рельефных изразцов с баясинами или крупных плоских плиток со стилизованным растительно-геометрическим орнаментом охватывают проемы. Такой же формы и портал храма Вознесения.

Значительно усилен декор портала трапезного зала. Майоликовое обрамление здесь значительно разрастается, а вверх над проемом в общий контур вводится зпша, украшенная большим изразцом с крестом. Не совсем обычен колорит портала: зеленые цвета его имеют не голубовато-бирюзовый оттенок, а более темный изумрудный тон. Все декоративное богатство концентрируется в портале храма Иоанна Богослова, превосходящего остальные пышностью и размерами. Круп-

⁷¹ Тождественные вяжицким изразцы с растительными волотообразными завитками широко использованы в наличниках и других керамических деталях многих сооружений Ярославля (карнизы церкви Богоявления, Иоанна Златоуста, Николы Мокрого, Тихвинской Богоматери, Всех святых, Федоровской и т. д.) и его архитектурной школы (Владимирская церковь в Нерехе и пр.).

⁷² Консерватизме, архавизирующие тенденции были достаточно сильны и в декоре многих столетних сооружений конца XVII века (собор Богоявленского монастыря в Москве 1693—1696 гг. и др.).

ненные формы как нельзя лучше соответствовали огромному внутреннему пространству трапезной, восточную, торцовую стену которой он украшает.

Звучность окраски значительно отличает этот портал от всех остальных. Оригинально преобладание желтой и синей поливы в расцветке изразцов с преимуществом первой из них. Необычайно яркая, контрастная окраска обусловлена не только желанием как-то выделить, подчеркнуть этот портал, но, по-видимому, связана также с колористическими особенностями интерьера храма с его позолоченным, имеющим черный фон иконостасом.

Изразцовые порталы в древнерусском зодчестве — явление довольно редкое. Кроме Вяжиц, они встречаются в Воскресенском соборе Нового Иерусалима, Троицком соборе Зеленецкого монастыря (1684 год) и Сретенской церкви в Вологде (1731—1735 годы). В двух последних изразцы лишь введены в общую композицию кирпичных порталов, а в Новом Иерусалиме керамические обрамления дверных проемов обладают менее развитой формой, чем в Вяжищах.

Роскошное майоликовое оформление трапезной церкви Иоанна Богослова стоит особняком, выделяется среди всех памятников Новгорода и пригородных монастырей. Такая обособленность свидетельствует о не местном происхождении вяжицкой керамики, ибо столь сложное и огромное по масштабам изразцовое дело вряд ли опиралось на местное гончарное производство, которое до того не проявило себя достаточно ярко в фасадной архитектурной майолике. Что мог создать ранее Никон в своем Воскресенском монастыре, то практически было невозможным в новых условиях, тем более на новгородской почве. С другой стороны, сам размах керамического убранства, монументальные формы изразцов Вяжиц — все обращает наше внимание в сторону Москвы и Ярославля, крупнейших центров по производству ценного архитектурного декора. Именно здесь, всего вероятнее, могла быть заказана и изготовлена роскошная майолика для огромного храма под Новгородом. Сравнительный анализ показывает, что эта майолика исключительно многообразна с точки зрения форм, рисунков и цветовой гаммы и при этом явно не обладает отчетливо выраженным единством, позволяющим связать ее с одним каким-либо мастером или даже целой гончарной мастерской. Исследование отдельных мотивов и их трактовки приводит к заключению, что изразцовый декор тяготеет частью к Москве, частью — к Ярославлю ⁷³.

Такое достаточно четко выраженное различие в керамике Вяжиц двух основных локализованных групп может найти объяснение только в свете их разного происхождения. Очевидно, в связи с исключительно большим количеством необходимых для декора изразцов они были одновременно заказаны, вернее приобретены, и в Москве, и в Ярославле. Этому отнюдь не противоречат данные о наличии подрядного договора на изразцы, ибо подрядчик мог перепоручить заказ полностью или отчасти другому лицу ⁷⁴.

⁷³ С московской керамической школой связаны такие детали, как большие панно с двуглавыми орлами, композиции с крупными вазами, полуколонки-пилястры с виноградною лозой, полувазы с аналогичными мотивами, а также изразцы с рисунком трех гвоздик в фигурной рамке, с двуглавыми орлами и т. д. К ярославской майолике можно отнести в первую очередь оконные наличники в целом, большие полувазы с косыми полосами, изразцы с короной и липшиковым цветком в лавоне, волнообразными растительными завитками и рядом других мотивов.

⁷⁴ В качестве одного из примеров укажем на строительство церкви в Уборах, в процессе которого осуществляющий возведение здания зодчий Я. Г. Бухвостов передал его другому мастеру, К. Ф. Бакрову, заключив с ним новый договор. См. М. А. Ильяин. Зодчий Яков Бухвостов, стр. 85—87.

Крупные партии купленной керамики доставлялись издалека. Известно, что в конце XVII века отдельные сложные архитектурные детали проделывали иногда еще более длительные путешествия от места их изготовления к самому строительству⁷⁵. Что же касается изразцов, то они неоднократно вывозились из центров керамического производства в различные города и населенные пункты Русского государства. Москва, например, снабжала архитектурной майоликой окружающую ее территорию, куда входило не только Подмосковье⁷⁶, но и такие сравнительно удаленные от столицы города, как Рязань⁷⁷. С другой стороны, в середине столетия, на заре развития на Руси ценного дела, новые полихромные изразцы отправлялись в виде целых печных наборов из заведенной Никоном в валдайском Иверском монастыре керамической мастерской даже в Москву и Тверь⁷⁸.

Однако было бы ошибкой полностью игнорировать местное, новгородское изразцовое производство. Вероятно, и оно в меру своих сил и возможностей также участвовало в создании обширного майоликового декора храма Вяжищ. По-видимому, местному производству принадлежали изразцы с изображением крестов, неоднократно встречающиеся в Вяжищах и, кроме того, в керамическом убранстве храмов Новгорода. Такую группу изразцов мы за редким исключением почти не находим среди майолики других сооружений на Руси.

Правда, были ли это изделия собственно новгородских гончаров или их коллег из заведенной еще Никоном керамической мастерской вблизи Новгорода, на Валдае, — в настоящее время сказать трудно. Деятельность валдайской мастерской еще не изучена и в значительной степени остается для нас пока не ясной. Организованная в 1655 году из переселенных сюда Никоном белорусских гончаров⁷⁹, эта первая на Руси по производству ценны — новых, полихромных изразцов — мастерская довольно скоро, уже в течение 1658—1660 годов, лишилась своих ведущих мастеров, которые были переведены патриархом в Новый Иерусалим на начатое здесь грандиозное строительство⁸⁰. Когда и как возобновилась работа в этой обескровленной самим же Никоном мастерской, — тоже точно не известно.

Единственным памятником изразцового дела, выпедшим из рук валдайских гончаров, является керамическое убранство настоятельного корпуса Иверского монастыря (сохранился лишь один наличник — в виде прямоугольного широкого коштурного обрамления оконного проема). Как само здание, так и его майоликовый де-

⁷⁵ Известно, что в 1691 году из столицы в Киев для строительства соборных храмов в Братском и Никольском монастырях, сооружаемых зодчим О. Д. Старцевым, было отправлено 60 подвод с резными белокаменными деталями «к дверем и окнам, которые деланы и резаны здесь на Москве» (ЦГАДА, ф. 229. Малоросийский приказ, 1690—1691 гг., кн. 62, л. 733 и об.; см. также В. П. Выгодов. Творчество зодчего О. Д. Старцева. Диссертация, стр. 209). Деревянные и белокаменные образцы деталей убранства вел с собой посланный в 1700 году в Батурин архитектор Д. Асамаитов (Р. Подольский. Петровский дворец на Ягае. — «Архитектурное наследство», сб. 1. М., 1951, стр. 30; И. Э. Грабарь. И. П. Зарудный и московская архитектура первой четверти XVIII в. — В кн.: «Русская архитектура первой половины XVIII в.» М., 1954, стр. 55—56).

⁷⁶ Изразцы подмосковных построек второй половины XVII века, исключая Новый Иерусалим, изготовлены в столице. Документу хорошо освещает, в частности, строительство в 1670—1690 годах в Писифо-Волоколамском монастыре, крупные партии изразцов для зданий которого были куплены в Москве. См. об этом С. Торопов и К. Шепетов. Указ. соч., стр. 10—13; Н. В. Воронцов и И. Г. Сахарова. Указ. соч., стр. 78—81.

⁷⁷ Изразцы для декора зданий конца XVII века в Солотчинском монастыре под Рязанью были выполнены в 1691 году известным московским гончаром, дворцовых ценных дел мастером С. И. Полуэстом (М. А. Ильин. Рязань. Историко-архитектурный очерк, ч. I. М., 1954, стр. 96; его же. Зодчий Яков Буховост, стр. 162).

⁷⁸ Архим. Леонид. Акты Иверского Святозерского монастыря. СПб., 1878, № 82, § 1, № 121, § 2.

⁷⁹ Там же, № 62; архим. Леонид. Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Нового Иерусалима именованного, монастыря. М., 1876, стр. 761—765.

⁸⁰ И. Леонид. Указ. соч., стр. 762—763; С. В. Бессонов. Беларускія мастацкія майстры ў Маскве XVII стагоддзя. — «Весті Акадэміі навук Беларускай ССР», Аддзяленне грамадскіх навук. Серыя гістарычная, вып. I. Мінск, 1947, стр. 77.

кор относятся к позднейшей, послениконовской эпохе (не ранее 1680-х годов)⁸¹. Но по характеру, а также рисункам и цветовой гамме изразцов он имеет слишком мало общего с керамикой Вязищ. Поэтому выделить среди вязищских изразцов какие-либо близкие или связанные с Валдаем — невозможно, хотя эта территориально близкая к Новгороду мастерская, безусловно, могла изготавливать изразцы для части декора Вязищ⁸².

Наконец, еще об одной важной стороне вязищской майолики, которая также тесно связана с разнохарактерностью, «разностильностью» изразцов, сделанных в различных керамических мастерских Руси. Мы имеем в виду отсутствие четко и ясно построенной общей системы, пронизывающей все элементы изразцового оформления здания, т. е. не существует единства всего декора, несогласованы многие детали, излишне многообразны его формы и рисунки. В то время как в убранстве отдельных частей здания (колокольня) или даже в построении ряда керамических деталей (нижние оконные наличники и порталы) чувствуется цельность, — на многих архитектурных элементах поражает случайность состава изразцов. Это в первую очередь относится к майоликовым поясам-фризам, в особенности к нижнему, который состоит из нескольких совершенно разных изразцов, шесть раз меняется на его протяжении их рисунок. А изразцы с изображением частей большого панно с двуглавым орлом собраны здесь — это особенно показательно — совсем не так, как требуется, нигде не образуя законченной, полной композиции.

Все это свидетельствует о несогласованности работы зодчих и строителей, с одной стороны, и гончаров-изразечников, с другой. Прежний опыт сооружения Нового Иерусалима со специальной гончарной мастерской, обслуживающей его нужды и изготавливающей детали керамического убранства по заказам согласно общему замыслу, оказался теперь неповторимым. Разнородный майоликовый декор Вязищ, очевидно, не был заранее заказан гончарам во вполне определенных формах, а наоборот, изразцы приобретались зачастую без особенно точного представления о месте их в системе убранства. Цельность таких деталей, как наличники или порталы, лишь говорит о том, что они изготавливались и продавались в виде готовых наборов. Подобная практика использования готовых изразцов для декора зданий более типична и характерна для конца XVII века, нежели изготовление фасадной керамики по особым заказам в содружестве с зодчими, что было явлением исключительным.

⁸¹ Принятая датировка настоятельского корпуса 1655—1658 годами не может быть признана правильной. Во-первых, это время (вплоть до 1666 года) очень хорошо освещено в документах, где ни словом не обмолвились о возведении интересующего нас здания (Л е о н и д. Акты Иверского Святозерского монастыря. СПб., 1878; ср. М. А. И л ь и н. К истории архитектурной композиции русских монастырей XVII в. — «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР» за 1954 г., М., 1954). Во-вторых, деятельность изразцовой мастерской в это время почти полностью зампрает, судя по переводу гончаров в Новый Иерусалим. В-третьих, по своему стилю настоятельский корпус с его роскошным изразцовым декором (Л е о н и д. Указ. соч., стр. 32) слишком далек от подчеркнуто величественной, монументально-суровой архитектуры построенных в те годы соборного храма и трапезной церкви Богоявления. Есть все основания поэтому относить его к концу столетия.

⁸² М. И. П о л я н с к и й (указ. соч., стр. 267—273) совершенно бездоказательно относил весь декор Вязищ к валдайской мастерской.

ТОРЕВТИКА ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА XII—XV ВЕКОВ*

Г. Н. БОЧАРОВ

ВЕЛИКИЙ Новгород в средние века был крупнейшим центром русского ремесла. Археологические раскопки в Новгороде дали весьма полную картину развития городских ремесел. Одно из важных мест среди них занимало ювелирное производство. Новгородские серебряники упоминаются даже в летописях¹. Археологам известны мастерские ювелиров XI—XII веков². Продукция новгородских серебряников — недорогие украшения, отливавшиеся из серебра, биллона, меди и бронзы, а также серебряная посуда, иконки и, наконец, уникальные изделия — оклады книг, икон, церковные сосуды, утварь и многое другое³. Столь же разнообразна и техника, в которой работали новгородские торевты. Наряду с литьем уже с XI—XII веков ремесленники города знали ковку, чеканку, тиснение, скань, эмаль по золоту и меди и другие способы обработки металла⁴. Широкое развитие ремесел являлось основой создания и высокохудожественных произведений новгородского искусства.

На ранних порах развития прикладное искусство Новгорода не дает еще стилистически цельной картины: памятники различных школ и направлений сосуществуют между собой. Однако даже в ранних произведениях можно выделить два направления — грекофильское, еще целиком связанное с аристократическими памятниками, насаждавшимися в Новгороде первыми Ярославичами, и собственно новгородское, отражающее демократические вкусы широких посадских кругов. Эти два направления проходят через все искусство XII века и сказываются даже в таких изысканных и дорогих произведениях, как изделия с перегородчатой эмалью. Еще недавно само бытование и производство эмалей в Новгороде подвергалось сомнению, исследовате-

* Привошу благодарность В. Л. Янину и особенно М. М. Постниковой-Лосевой за их советы и консультацию, оказавшие мне помощь при написании этой работы.

¹ Новгородская I-я летопись старшего и младшего изводов. М. — Л., 1950, стр. 45, 75. Причем серебряниками назывались мастера, работавшие по серебру, а иногда и по меди; в технике обработки этих металлов особых отличий не было.

² А. Б. А р ц и х о в с к и й. Археологическое изучение Новгорода. — МИА СССР, № 55. М., 1956, стр. 23.

³ В. А. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 282, 294—300, 318—320.

⁴ В данной работе не рассматривается массовый археологический материал. См. М. В. С е д о в а. Ювелирные изделия древнего Новгорода. — МИА СССР, № 65. М., 1959.

ли словно забыли о существовании двух перегородчатых эмалей, двух пластин с изображениями Ипатия на меди и Георгия на золоте⁵. Эти сомнения были окончательно разрешены в связи с находкой эмалевой пластины первой половины XII века при раскопках в Неревском конце. Это небольшой золотой круглый диск с четырьмя зелеными трилистниками в белых овалах, красным ромбом в центре и красными треугольниками в концах⁶. Орнамент этот характерен для новгородского искусства⁷. Б. А. Рыбаков считает эту композицию магической, своего рода «оберегом»⁸. В качестве такового новгородская золотая пластина могла входить в набор украшений, связанных с одеждой. Эта находка говорит и о доверии боярской верхушки, поскольку столь дорогое изделие могло украшать одежду лишь богатого человека.

Иной характер имеет пластина «Престол господен» Мстислава евангелия⁹. Из пяти русских эмалей XII века¹⁰, украшающих евангелие, дробница с «Престолом господнем» выпадает из общего строя по стилю изображения и колористической гамме. «Престол» с орудиями страстей, крестом, голубем и славянской надписью отличается мягкостью красочных сочетаний. Плотные краски эмали выдержаны в спокойной гармоничных красно-кирпичных, синих и зеленых тонах. Такое сочетание цветов не характерно для эмалей Византии и Киева¹¹. Здесь чувствуются местные вкусы¹².

По своему колориту эта эмаль сближается с пластиной, найденной в раскопках. К тому же изображение «Престола господня», или «Этимасии», — типично новгородский мотив, часто встречающийся на иконах. Он был столь же популярен в Новгороде, как «Деисус» во Владимире и Суздале¹³. Все это позволяет отнести эмалевую пластину к изображением «Престола господня» к новгородской работе XII века.

К ней тяготеет еще одно произведение с перегородчатой эмалью. Это золотая пластина 2,5×9 см с великолепным изображением святого Георгия в рост. Вдоль изображения с одной стороны идет вертикальная надпись «ЮОГИ» (т. е. Георгий), залитая эмалью того же цвета, что и нимб святого воина. Он одет в плащ красно-коричневого (кирпичного) цвета и облачен в темно-синий доспех. Темно-синие шта-

⁵ Н. В. Покровский. Древняя ризница Софийского новгородского собора. — Труды XV археологического съезда, т. X. М., 1914, стр. 82—83, рис. 1; «Новгородский исторический сборник», вып. III—IV. Новгород, 1933, стр. 219. Хранится в НГМ.

⁶ А. В. Арциховский. Раскопки 1956 и 1957 гг. в Новгороде. — «Советская археология», № 2, 1958, стр. 231, рис. 2, 1.

⁷ Обычно им украшались различные металлические привески XI—XII веков. См. М. В. Седова. Указ. соч., стр. 233, рис. 3, 10, 13.

⁸ Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. — В кн.: «История культуры древней Руси», т. II. М. — Л., 1951, стр. 406—407.

⁹ Здесь не рассматриваются эмали из оклада иконы «Знамение», которым посвящена специальная статья. См. В. Д. Лихачева. Десять русских эмалей XII в. Новгородского историко-художественного музея. — «Новгородский исторический сборник», вып. 10. Новгород, 1962, стр. 245—252.

¹⁰ М. М. Постникова-Лосева. Русская эмаль XI—XVI вв. Каталог. М., 1962, стр. 13.

¹¹ Византийские перегородчатые эмали обычно строятся на ярких, контрастных сочетаниях цветов. Ичейки перегородчатых византийских эмалей гораздо мельче, а расположение их более декоративно. Русские эмали с более крупными ичейками имеют соответственно и более обобщенный рисунок и более спокойные сочетания плотных и густых красок эмали. Для русских эмалей наиболее характерны цвета: голубой, переходящий в бирюзовый, синий, красно-кирпичный, белый. Желтые и зеленые цвета в русских эмалях крайне редки (см. М. М. Постникова-Лосева. Русская эмаль XI—XVI вв. Каталог, стр. 12).

¹² Укажем, что наиболее распространенными и модными цветами новгородских стеклянных браслетов, состав которых близок к составу эмалевой массы, в XII—XIII веках были зеленые, коричневые, синие. См. Б. А. Рыбаков. Топография Неревского раскопа. — МИА СССР, № 55. М., 1956, стр. 122.

¹³ Оборот иконы «Знамение» (НГМ). «Спас» из бывшего собрания Аписимова, «Никола», начало XIII века (ГТГ), Никола Липневский (НГМ). Фреска Нередицы (алтарная абсиса). См. В. Н. Лавров. Живопись в скульптуре Новгорода XII—XIII веков. — «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 126.

ны и трехцветные сапоги (зеленые голенища, синие и красно-коричневые головки) украшены золотым орнаментом¹⁴. По цвету, по спокойному, мягкому сочетанию кирпично-красного, синих и зеленого тонов изображение Георгия перекликается с «Престолом господнем» на Мстиславовом евангелии. Образ святого воина еще отмечен тем иконографическо-византийским характером, который намеренно сохранился в высшей феодальной среде, считавшей Георгия «своим святым» почти до конца XII века¹⁵.

Небезынтересно сравнить его с фигурой воина на эмаливой византийской иконе «Распятие» XI века¹⁶. При определенной близости в глаза бросаются и различия в трактовке изображений воинов. На византийской иконе он представлен в живой и свободной позе. Перегородчатая эмаль с мелкими дробными ячейками дает многоцветное декоративное изображение. Декоративность усиливается и некоторым смешением тонов. Цветовая гамма строится на сочетании красных, черных, желтых, синих, голубых и коричневых тонов, подобранных с большим вкусом. В фигуре Георгия цвет и рисунок более обобщены. Ячейки перегородок образуют сравнительно большие плоскости, залитые плотными эмалями чистых, открытых цветов. Все это придает изображению Георгия, несмотря на его малый размер, определенную монументальность, подчеркнутую фронтальностью и статичностью фигуры.

Если можно говорить о сходстве изображения на таких несоизмеренных вещах, как монументальная икона и миниатюрная пластина, то в первую очередь следует указать на икону «Георгий» (Гос. Третьяковская галерея), происходящую из великокняжеского Юрьева монастыря, где также представлен воин с копьем и мечом в руке. В одеянии его имеется ряд не византийских черт. На нем дорогое красное корзано, украшенное золотыми узорами. Из-под корзана и золотых нарукавников виднеется сияния с золотыми узорами рубаха. Ноги плотно облегают красно-коричневого цвета штаны, также покрытые золотым орнаментом¹⁷. В. Лазарев объединяет икону «Георгий», «Устюжское благовещение» (Гос. Третьяковская галерея) и поясную икону с изображением другого «Георгия» (Московский Кремль) в единую стилистическую группу, близкую вкусам аристократической среды Новгорода, тяготеющей к искусству Константинополя¹⁸. Эмаливая пластина, имеющая нечто общее с иконой «Георгий» — едва ли не самого раннего памятника этой группы¹⁹, — должна быть отнесена к более раннему времени, во всяком случае она сделана не позже середины XII века²⁰.

Медная пластина с изображением Ипатия несет на себе явный оттенок народных вкусов. На ней представлен старец с голубовато-седыми волосами и голубоватой бородой, обрамляющей желтовато-коричневое лицо. По сторонам изображения вертикальные надписи: «АГІОС ІПАТІЙ» (очевидно, Ипатий). Поза его строго фронтальная. Мастер не стремился к передаче объема, изображение целиком подчинено плоскости пластины. Но ему удалось передать и сущность старческой фигуры, и простонародный тип лица. Здесь не осталось и следа от той изысканности

¹⁴ Интересно, что новгородские ткани XI—XIII веков окрашивались по преимуществу в красные, коричневые и желто-зеленые цвета. Очевидно, в расцветке одежды новгородских святых отразились жизненные наблюдения. См. А. Н. Хл. К. Ткани Новгорода. — МИА СССР, № 123. М., 1963.

¹⁵ В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи и образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси. — «Византийский временник», т. VI. М., 1953, стр. 207.

¹⁶ А. В. Баян. Искусство Византии в соборной Галерее Эрмитажа. Л., 1960, стр. 85.

¹⁷ В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи и образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси, стр. 207.

¹⁸ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода XII—XIII веков. — «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 124.

¹⁹ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 123.

²⁰ Напомним, что изображение Георгия также имеет сходство с произведениями светской эфратистки XI—XII веков.



Св. Ипатий. Эмаль на меди. Вторая половина XII века.
НГМ

ние над византийскими, занесенными извне. Это второе, более демократическое направление было связано с укреплением вечевого строя и городских ремесленных кругов. Оно развивалось параллельно с византизирующим течением, которое отразило вкусы великокняжеской среды²¹. Поскольку изображение Ипатия на медной пластине занимает промежуточное положение среди новгородских памятников конца XII века (Нередица) и середины XIII века («Николай»), то его следует отнести к произведениям новгородских серебряников рубежа XII—XIII веков.

Трудно говорить о создании новгородскими эмальерами своей школы, ибо до нас дошло слишком мало памятников. Однако в качестве своеобразных новгородских черт этого искусства можно назвать сочетание цветов — синего, зеленого, красного (эмали более раннего времени). Как о характерном элементе эмалей позднего XII века можно говорить, да и то с известной долей вероятности, о голубоватых волосах.

В целом же новгородские эмальеры послушно следовали за живописью — фреской и иконой, воспроизводя ее образы сообразно заказу и вкусу, ориентируясь либо на круг грекофильских памятников, либо на произведения, более связанные с народной линией в новгородском искусстве. Аристократическое и более демократическое,

и аристократической утонченности, привлекавшей нас в изображении Георгия. Ипатий уже во многом напоминает простонародных святителей-старцев из абсиды храма Спаса на Нередице. Особенно интересно сравнить его с одноименным святителем Нередицы²¹. И на эмали, и на фреске мы видим коренастого, сутуловатого человека с простым и суровым лицом. Конечно, монументальная фреска исполнена гораздо профессиональнее. В сравнении с ней эмалевое изображение Ипатия кажется примитивным. Но их роднит и постановка фигур, и иконографический тип, и даже система надписей. Впечатление такое, что эмальер скопировал, хотя и не очень удачно, фресковое изображение. При сравнении эмали с памятниками станковой живописи мы обнаружим те же черты на иконе «Николай» середины XIII века из Русского музея. У него такие же голубоватые волосы и такое же желтовато-коричневое лицо. Эта икона, по мнению В. Лазарева, вплотную подводит нас к тому направлению новгородской живописи, в котором местные черты получают решительное преоблада-

²¹ «Фрески Спаса Нередицы». Л., 1925, табл. XXIX.

²² В. Н. Л а з а р е в. Указ. соч., стр. 128.

стоящее ближе к народному, направления в искусстве в это время сосуществуют, причем последнее постоянно оказывает воздействие на первое. Это видно даже в таких, казалось бы, чисто официальных памятниках, как новгородские сионы²³ и кратиры из ризницы Софийского собора.

Сионы, или иерусалимы, представляют модели церковных зданий, выносившиеся дьяконом при торжественных богослужениях. Большой новгородский сион (серебряный, позолоченный, высота 74 см) состоит из шести колонн, держащих на арках купол с крестом. Между колоннами находятся подвижные двусторонние двери с чеканными фигурами апостолов в рост. Верх арок забран резными орнаментальными плетеными решетками. Верхний ярус сиона занимает расширенный деисусный чин — медальонные изображения Иисуса Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила и Василия Великого. Колонны укреплены на поддоне в виде тарели. Внутри нее выгравирован процветший крест, характерный для искусства XII века²⁴. Колонны украшены черным орнаментом — стилизованные цветы, соединенные выходящим стеблем.

Сионы, как и кратиры, выполнены в сложной технике так называемой обронной, выпуклой чеканки, сущность которой состоит в том, что металлические пластины чеканят с оборотной стороны, выдавливая рисунок выпуклым рельефом наружу, а затем с лицевой стороны подвергают более детальной разделке²⁵. Как чеканка, так и последующая гравировка рельефных чеканных изображений выполнены с большим мастерством и на высоком профессиональном уровне. Трудно предположить, что все это мог сделать один мастер, уж слишком отлично искусство чеканщика, наиболее сложное, от искусства резчика. Скорее всего, исполняли сион два мастера — чеканщик и резчик. При весьма развитой дифференциации новгородского ремесла в XII веке такое разделение труда, очевидно, уже произошло. Это, конечно, не значит, что чеканщик вовсе не прибегал к резбе. Небольшие произведения мог вполне исполнять и один мастер (см., например, кратиры). К работе над сионом, предназначенным для центрального собора города, конечно, были привлечены луч-

²³ Новгородский большой сион и датировка его неоднократно привлекали к себе внимание историков русского искусства. Архим. Макарий относил его к XV веку без каких-либо конкретных объяснений (Архим. М а к а р и й. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, т. II. М., 1860, стр. 205—206), А. С. Уваров, И. Толстой и Н. Кондаков также считали его произведением XV века. Н. В. Покровский, посвятивший специальное исследование сокровищам софийской ризницы, датировал сион XII—XIII веками (А. С. У в а р о в. Малые сочинения, т. I. М., 1910, стр. 298. И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. VI; Н. В. Покровский. Древняя ризница Софийского собора, стр. 4). А. И. Некрасов связывал датировку сиона с летописным известием о похищении из Софии новгородского «иерусалима церковного и сосудов служебных в 1067 году полоцким князем Всеволодом Брячиславичем» (А. И. Н е к р а с о в. Великий Новгород и его художественная жизнь. М., 1924, стр. 13). А. С. Орлов полагал, что датировать сион следует XI—XII веками (А. С. О р л о в. Библиография русских надписей XI—XV вв. М.—Л., 1952). В. Н. Лазарев отодвигал эту дату к XI веку (В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 52). А. В. Арциховский относил его создание к XI—XII векам (А. В. А р ц и х о в с к и й. Прикладное искусство Новгорода. — История русского искусства, т. II, стр. 301). Б. А. Рыбаков считал, что сион изготовлен в несколько приемов: створки дверей в XI—XII веках, плетеные орнаментальные решетки в арках — в XII—XIII веках, верхняя часть — во времена архиепископа Василия, т. е. в XIV веке (Б. А. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси, стр. 294). В. Л. Янин предлагает датировать нижнюю часть изделия серединой XII века (В. Л. Я н и н. Из истории русской художественной и политической жизни XII в. — «Советская археология», 1957, № 1, стр. 121—123). Что касается верхней, купольной части, то автор не избежал ошибки, допущенной в работе Н. В. Покровского, принявшего надпись малого сиона за надпись большого (Н. В. П о к р о в с к и й. Указ. соч., стр. 3). В действительности никакой надписи на куполе большого сиона нет. Поэтому датировка В. Янина верхнего яруса сиона XI—XII веками не может быть принята.

²⁴ Процветший крест известен по новгородским печатям середины XII века. См. «История культуры древней Руси», т. II. М.—Л., 1951, рис. 2236, 12, 13. Фресковое изображение процветшего креста украшает лестничную башню собора Рождества Богородицы Антониева монастыря XII века.

²⁵ Б. А. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси, стр. 291.

шие мастера чеканки и гравировки²⁶. Один из них, вероятно, был и знаменщиком. Участие в работе над сионом двух мастеров и объясняет некоторую разностильность произведения, хотя обычно такое впечатление создается лишь при поверхностном ознакомлении с памятником. Все это позволяет выдвинуть предположение о существовании в XII веке определенной мастерской серебряного дела, работавшей, скорее всего, при Софийском доме. Большой новгородский сион, вышедший из этой мастерской, является одним из великопнейших произведений древнерусского прикладного искусства.

Новгородские серебряники точно учли как пропорции сиона, так и его будущее местоположение. В XII веке алтарная преграда была еще низкой и алтарь был открыт взору молящихся, следовательно, и сион был доступен всеобщему обозрению. Это, конечно, наложило свой отпечаток на характер изделия. Мастера придали ему довольно большую высоту и усилили его декоративное звучание чернью и драгоценными камнями, оттенявшими блеск и благородство металла. Мягкое золотистое сияние, усиленное по закону контраста бархатисто-матовыми черневыми полосами и холодным блеском камней, придало изделию чрезвычайную торжественность и величественность, под стать интерьеру собора святой Софии.

Особенно хороши чеканные фигуры апостолов на дверцах сиона, представленные в легком полубороте друг к другу словно беседующими между собой. По бокам нимбов апостолов и фигур «Деисуса» идут колончатые русские надписи, зачастую завершающиеся орнаментальными свитками и орнаментально расположенными четырьмя или тремя точками. И хотя мастера, работавшие над сионом, во многом еще исходили из византийских иконографических схем и приемов моделировки лиц и фигур византийских резных икон слоновой кости X—XI веков²⁷, ощутили их стремление оживить скульптуру. Искусно владея мастерством чеканки и гравировки, мастера-серебряники сумели индивидуализировать не только позы, но и характеры святых и придать определенное выражение их лицам. У Иоанна Богослова худое лицо, огромный с высокими затылками лоб, миндалевидной формы глаза с глубокими точками зрачков и крючковатый нос. Разделенные на пряди борода и усы зрительно удлинняют лицо, что, в свою очередь, оттеняет мощь лба, «ум» проповедника. Иначе выглядит Филипп. Небольшая голова, мягкий овал безбородого лица, длинная шея, покатые, округлых очертаний плечи подчеркивают вытянутость его фигуры. Это, пожалуй, одно из наиболее стройных и изящных изображений апостолов сиона. Прямые волосы, падающие на лоб двумя завитками, огромные глаза с углубленными точками зрачков и большие, хорошо очерченные брови придают его лицу выражение необычайной сосредоточенности. Интересно сравнить это изображение с аналогичным на византийской иконе XII века, чтобы отметить сходство и различие²⁸. Иконографически они очень близки. Святые представлены со свернутыми свитками в левой руке. Фигуры их стройны и вытянуты. Филипп на сионе благословляет, на иконе — изящным движением придерживает свиток. У них чуть удлинненные лица, прямые носы, длинные брови и маленькие рты. Оба безбороды и безусы. Однако в отличие от иконы мастера-серебряники представили Филиппа не кудрявым, а с прямыми волосами, разделенными многочисленными, орнаментально проведенными линиями. Нос Филиппа, как и у других апостолов, слегка нависает над верхней губой — прием, ставший впоследствии характерным для новгородской живописи²⁹.

В отличие от строго фронтальной позы Филиппа на иконе, торевты изображают своего святого в небольшом ракурсе. Эта «ракурсность» вообще свойственна фигурам

²⁶ Резчик-гравировщик наверняка исполнял и черневые орнаменты.

²⁷ См., например, А. В. Б а н к. Искусство Византии в собрании Гос. Эрмитажа, табл. 71—72, 75а, 97, 98.

²⁸ А. В. Б а н к. Указ. соч., табл. 97, 98.

²⁹ В. Н. Л а з а р е в. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 218.



Большой сион. Серебро, чеканка, гравировка, чернь. Середина XII века.
Апостолы Лука и Иоанн. Деталь нижнего яруса. НГМ

большого сиона. Варьируя чеканную «лепку», увеличивая высоту рельефа в правой или левой части фигур, мастер-чеканщик как бы усиливает обращенность апостолов друг к другу. Они кажутся поставленными в трехчетвертном повороте. Проработка изображений мягкая, линии плавны, певучи. Мастера не признают резких переходов. Пластические переходы усиливаются игрой светотени и бликов из-за постоянно колеблющихся соотношений поверхности рельефов, изрезанных многогребенными гравировками-насечками: складками тканей, точками-зрачками глаз, очертками бровей, орнаментами и т. д. Очень тонко варьируются и высота и рост фигур. Голова занимает $\frac{1}{4}$ всего роста, доходя в некоторых изображениях до классического соотношения 1:7. Легкие смещения, наклон голов, поворот ног вносит ту живую асимметрию, благодаря которой создается впечатление различных ракурсов, свободных постановок фигур, естественности поз и т. д. Пожалуй, нет еще такого произведения новгородского прикладного искусства XII века, где была бы достигнута такая свобода и легкость в исполнении, где фигуры были бы столь стройны и изящны, а само изделие столь совершенно по пластике. Новгородские торевцы дали и новый принцип соотношения между человеческой фигурой и орнаментом. У них нет никакой мелочности в орнаментации. Узор подчиняется главной идее произведения. Он получает самостоятельное значение лишь в рельефной пластике, да и сам орнамент у них произведение чисто пластического искусства. Здесь уже явно намечается сложение самобытного новгородского стиля: это и геометрическое упрощение форм, и большая жизненность, и виртуозное владение линией.

Линейному началу, резьбе, гравировке принадлежит особая роль в художественном решении различных фигур большого сиона. Чисто графическая разделка складок одежд, волос — излюбленный прием мастера, позволяющий ему придать особую изысканность ряду образов. Его линии каллиграфически четки, им отводится едва ли не главная роль при индивидуализации лиц и фигур различных святых. Однако подобная разделка одеяний и лиц характерна не только для творчества этого мастера. Возникнув в Византии, линейная трактовка изображений приобрела там характер сознательной стилизации, отмеченной чертами большой утонченности (константинопольская школа). На периферии она нередко являлась результатом бессознательного упрощения красочной лепки, приводившей к замене мазка линией. На Руси линейная разделка лиц (замена живописных светов линией) получила особо широкое распространение, ибо к ней присоединилась еще и стихийная тяга мастеров к разукрашенной форме, в чем, несомненно, проявились народные вкусы. Сливаясь в одно, эти два течения порождали самые различные стилистические варианты. В Новгороде линейная обработка светов встречается в росписи Антоньева монастыря, но наибольшего расцвета линейный стиль достигает, как нигде на Руси, в новгородских памятниках середины — второй половины XII века. Это росписи Мирожского монастыря, возведенного новгородским архиепископом Нифонтом в 1156 году, и церкви Георгия в Старой Ладоге (около 1167 года). К этой же группе памятников могут быть причислены росписи храма в Арнажах (1189 год), Нередицы (1199 год), а также станковые произведения — икона «Знаменье» (до 1169 года, оборот) и серебрянофонная икона «Никола» (конец XII — начало XIII века). Причина широкого распространения этой манеры письма в ее соответствии вкусам русских людей, в их тяге к узорочью, составляющему неотъемлемую часть всей древнерусской культуры. Переняв от греков особый прием стилизации светов, наши мастера в соответствии со своими вкусами развили его в сторону еще большей орнаментальности³⁰. Однако резчик, работавший над большим сионом, нигде еще не обнаруживает стремления к самодовлеющей орнаментальности в линейной разделке волос и складок одеяний.

³⁰ Более подробно об этом см. В. Н. Лазарев. Приемы линейной стилизации в византийской живописи X—XII вв. и их истоки. — Материалы XXV международного конгресса востоковедов, М., 1960, стр. 8—9.



Апостол Фома. Деталь нижнего яруса большого сиона



Василий Великий. Деталь верхнего яруса большого сиюна

Поэтому сиюн хотя и входит в ту же группу памятников линейного стиля, тяготеет к тем произведениям, в которых линейная стилизация сочетается со свободной живописной манерой и еще не приобретает ярко выраженного орнаментального характера.

В эволюции линейного стиля на новгородской почве линейная разделка лиц и фигур большого сиюна занимает скорее промежуточное положение между фресками собора Антоньева монастыря (1117 год) и росписью церкви Георгия в Старой Ладогe (60-е годы XII века). На этом основании и дата сиюна должна быть отнесена к середине XII века. Новгородские серебряники, исполнившие сиюн, были не только хорошо знакомы с новой иконографией, но и связаны с традициями народного творчества. Они украсили свое изделие излюбленными в Новгороде орнаментами-плетенками, широко представленными на деревянных бытовых изделиях XI—XII веков. Подобного рода плетенками украшались рукоятки ковшей и ложек, различные навершия, детали саней, мебели и т. д. Не менее часты они в заставках и инициалах рукописных книг и на костяных изделиях, извлеченных из новгородской почвы. Некоторые виды плетения, украшающие бытовые вещи XI—XIII веков, дают почти буквальные аналогии плетенкам, разделяющим купол сиюна или обрамляющим его арки³¹. А сами орнаментальные решетки в арках чрезвычайно близки к плетению на знаменитой новгородской деревянной колонне XI века³². Не менее характерны орнаментальные сигмы и точки в конце колончатых надписей сиюна. Примечательно, что такие точки и сигмы появляются в памятниках, наиболее тесно связанных с народным течением в новгородском искусстве. Для примера упомянем изображения,

³¹ См. МИА СССР, № 55. М., 1956, рис. 12—2, 17—4, 22, 39—1, 2.

³² Там же, рис. 13, 14, 15. А. В. Арциховский. Колонна из новгородских раскопок. — «Вестник МГУ», 1954, № 4.

выполненные двумя мастерами в Нередице³³. Подписи к фигурам и композициям они часто заканчивают такими же сигмами и четырьмя орнаментально расположенными точками. Те же сигмы и точки помещены на иконе Русского музея «Еван, Георгий, Власий» — памятнике с ярко выраженными народными чертами. Такие же завершения надписей известны и в некоторых новгородских рукописях XII столетия, а в XV—XVI веках они появляются на серебряной новгородской посуде, в частности на ковшах, формы которых почти целиком заимствуют формы деревянных изделий. Зачастую подобные три точки являются одним из признаков новгородского происхождения серебряной посуды. Естественно, что творчество этих мастеров — чеканщика и резчика — не могло ограничиться только работой над сиюном. Наиболее вероятно участие резчика в работе над печатями — одной из наиболее широких областей древнерусской торевтики, связанной с деятельностью князей, архиепископов, посадников и других лиц, облеченных властью. Естественно предположить, что мастер, исполнивший сиюн для центрального собора Новгорода — Софийского, изготовлял печати для именитых лиц города, и в первую очередь архиепископов новгородских. При этом он должен был сохранить и перенести в них свои характерные приемы, которые можно проследить и, сопоставив, выделить как принадлежащие руке одного мастера³⁴.

Исследователи давно отмечали сходство рельефных изображений апостолов с изображениями на некоторых печатях середины XII века³⁵. Из этой группы печатей можно выделить ряд экземпляров, изображения которых близки между собой по ряду формальных и стилистических признаков. К этим признакам следует отнести безупречный точечный ободок, арабески около последних букв в колончатых надписях в виде орнаментальных сигм (греческая сигма, превращенная в орнаментальный завиток) и четырех точек, как бы составляющих фигуру ромба. Кроме этих формальных признаков, есть и несомненное сходство художественных приемов³⁶. Те же принципы стиля сказываются в изображениях и подписях большого сиюна. Это то же начертание букв, тот же арабеск под колончатыми надписями около фигур апостолов Павла, Луки, Иоанна Богослова, Симона, Андрея, Филиппа, Иакова, Матфея, Марка и та же орнаментальная сигма в конце имен всех святых, за исключением Иоанна Богослова. Труднее сравнивать изображения ввиду несовместимости размеров печатей и сиюна. Однако какие-то аналогии наметить можно. И на печатях, и на сиюне изображение фигур столь непринужденно и свободно, что кажется, будто святые держат развернутые свитки. Таким образом, сходство в изображениях фигур сиюна и печатей довольно велико. На основании всех перечисленных признаков и указанного сходства изображений В. Янин датировал нижний ярус сиюна серединой XII века³⁷. Эта датировка полностью совпадает и с пашей, предложенной на основании стилистического анализа.

Изображения на куполе сиюна выполнены в том же стиле, что и фигуры нижнего яруса. Это та же индивидуализация лиц, та же пластика рельефов, та же линейная трактовка складок и орнаментов одеяний, волос, глаз и т. д. Все поясные изображения святых помещены в довольно правильные круги, выполненные в той же

³³ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 108—109; «Фрески Спас Нередицы», табл. XX, XXIX, XXXII.

³⁴ В. Л. Янин. Из истории русской художественной и политической жизни XII в. — «Советская археология», 1957, № 1, стр. 119—121.

³⁵ В. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. — «История культуры древней Руси», т. II, стр. 448.

³⁶ В. Л. Янин и И. Указ. соч., стр. 121—122.

³⁷ Там же, стр. 123.



Иоанн Богослов. Деталь нижнего яруса большого синага

технике, что и нимбы апостолов, т. е. в виде выпуклой чеканной полосы, проработанной резцом. Те же червевые плетеные орнаменты украшают верхний и нижний ярусы сиона. Совпадения в орнаментах особенно поразительны. Книга в руках Христа украшена точно так же, как и евангелия в руках апостолов Луки и Иоанна Богослова. Одежда около правой руки декорирована орнаментом в виде точечной полосы, которым украшена верхняя часть рубашек апостолов. В пользу одновременности обеих частей сиона, помимо единого способа декорировки одежд и характера рельефов, говорят и орнаментальные арабески в конце колончатых надписей и, наконец, палеографические особенности³⁸.

Крест, венчающий купол, ничем не отличается от древнерусских крестов-энколпионов с «плоскостными изображениями чернью и гравировкой», датруемых серединой — концом XII века³⁹. Орнаменты, украшающие крест, также находят аналогии в новгородских древностях XII века⁴⁰. Червевые орнаментальные полосы в виде четырехрядной плетенки, обрамляющие арки и разделяющие медальоны купола, как уже упоминалось, хорошо представлены в новгородском археологическом и рукописном материале XI—XIII веков⁴¹, а орнаментальные решетки в арках находят аналогии в резьбе деревянной колонны XI века и каменных рельефах Далмации IX—X веков⁴². Это типичный древнеславянский узор, получивший широкое распространение на Руси с X века. В XIII веке он встречается крайне редко. Таким образом, весь сион представляет из себя одновременное произведение середины XII века.

Эту дату можно было бы уточнить, выяснив вопрос о заказчике большого сиона. Заказчиком подобного изделия могло быть лицо, облеченное самой высокой властью. Такими лицами в Новгороде являлись князья и архиепископы. Ключ к разрешению этого вопроса может дать изображение Василия Великого в медальоне купола большого сиона. Правда, Василий Великий — наиболее популярный святой в древней Руси, но обычно он изображался совместно с Григорием Богословом и Иоанном Златоустом. Изображение одного Василия Великого в деисусном чине купола сиона имеет характер исключительный. Поэтому по аналогии с потиром из Переславля-Залесского и памятниками сфрагистики здесь следует видеть святого патрона князя, христианское имя которого Василий⁴³. Из новгородских князей, занимавших новгородский стол на протяжении нескольких лет в середине XII века, нам неизвестны христианские имена лишь двух — Святополка Мстиславича-Федоровича (1142—1148 годы) и Ярослава Изяславича-Пантелеймоновича (1148—1154 годы). Если один из них и носил христианское имя Василий, то это скорее всего Ярослав, ибо у Святополка был брат Владимир — Василий Мстиславич (князь киевский под 1170 годом). Вряд ли оба брата имели имя Василий. Но, с другой стороны, известно, что по традиции многие князья с именем Ярослав получали крестильное имя Федор.

Известно также, что христианское имя Василий носил новгородский князь Рюрик, занимавший новгородский стол в 1170—1171 годы. Если сион связан с его име-

³⁸ По определению М. В. Шенкиной, характер написания букв как на створках нижнего яруса сиона, так и в медальонах купола стилистически очень близок к типичен для XII века. Приному благодарности М. В. Шенкиной за ее любезную консультацию.

³⁹ Г. Ф. Корзухина. О памятниках так называемого курсунского дела на Руси. — «Византийский вестник», т. XIV, М., 1958, стр. 133.

⁴⁰ См. орнамент, обрамляющий миниатюры Мстиславова евангелия. В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 2.

⁴¹ Для примера укажем на деревянные изделия X—XII веков коллекции новгородской археологической экспедиции. См. также заставку «Пестницы», начало XIII века. ГБЛ, Рум. 199, стр. 133.

⁴² J. Strzygowski. Die altslavische Kunst. Augsburg, 1929, стр. 46 и рис. 39.

⁴³ А. В. Орешников. Заметки о потире Переславля-Залесского собора. — «Археологические известия и заметки», т. II, М., 1897, стр. 388.

нем, то дату изделия следует отодвинуть к этому же времени ⁴⁴. Последнее, маловероятно, ибо князь занял стол в разгар борьбы различных боярских группировок и прокаяжил в Новгороде меньше года ⁴⁵. Естественно, что в такой напряженный период ему было не до заказа снона. При этом не следует забывать об изменении положения новгородских князей. После 1136 года они не принимают почти никакого участия в церковных делах, последние почти целиком переходят в руки архиепископов. Нифонт, например, отказывается венчать князя Святослава в центральном соборе города, и последний вынужден «венчаться своими пош у святого Николы» ⁴⁶, хотя это единственный князь, отношения которого с Нифонтом выделены в летописи как самые дружеские ⁴⁷. Подобные обстоятельства вообще ставят под сомнение вопрос о княжеской патрональности изображения. Появление Василия в «Денсусе» снона, очевидно, следует связывать с заказом новгородских архиепископов, занимавших кафедру в середине XII века. Из них можно назвать Иоанна (1119—1130 годы), Нифонта (1130—1156 годы), Аркадия (1156—1163 годы), Илью (1165—1186 годы). Из этого списка можно сразу же исключить Иоанна, поскольку его деятельность относится к наиболее раннему времени, когда епископ еще не обладал той властью, какую он получил после восстания 1136 года. Поэтому наиболее вероятными заказчиками следует считать Нифонта, Аркадия, Илью. Однако ни один из них не носил имени Василия до своего хиротонисания, т. е. до поставления в архиепископы. И все же предпочтение надо отдать Нифонту, явному грекофилу, стремившемуся оживить византийскую художественную традицию на новгородской почве. Кроме того, печать Нифонта — образец тонкой и изощренной художественной резьбы — дает наиболее близкую аналогию изображениям и надписям большого снона ⁴⁸. Очевидно, Нифонт был столь доволен ее художественными достоинствами и исполнением, что поручил этому же мастеру работу над большим сционом. Это тем более вероятно, что именно с деятельностью Нифонта связаны большие работы по украшению Новгородской Софии. Возможно, что, заняв владычный стол в день святого Василия Великого на обедню (1 января), Нифонт стал считать Василия своим покровителем, что и нашло отражение в расширенном денсусом чине большого снона. Напомним, что спустя 200 лет Григорий Калика, возведенный в сан архиепископа 1 января, в день святого Василия Великого, сменил имя Григорий на имя Василий ⁴⁹.

Если наше предположение о Нифонте как заказчике правильно, то весь снон получает твердую дату в пределах 1130—1156 годов. Вероятно, что снон был поставлен в собор одновременно с росписью и поновлением храма, т. е. в период с 1144 по 1151 год ⁵⁰.

Не менее интересна история создания малого снона. Малый софийский «перуслым» — довольно большая серебряная позолоченная модель храма в виде ротонды. На широком поддоне-блюдце на шести гладких колонках, перехваченных на половине

⁴⁴ Новгородская 1-я летопись, стр. 33—34. В. Л. Я и н и. Вислые печати из новгородских раскопок 1951—1954 гг. М., 1956, стр. 153.

⁴⁵ В. Л. Я и н и. Новгородские посадники. М., 1962, стр. 103—104.

⁴⁶ Новгородская 1-я летопись, стр. 24.

⁴⁷ В Новгородской 4-й летописи после записи событий 1156 года помещено предание о смерти Нифонта, отрывок из которого есть в Новгородской 1-й летописи старшего и младшего изводов. Среди заступ Нифонта в постройке и украшении церкви в этом предании помещена следующая запись: «Любовь бо имеаста (Нифонт. — Г. Б.) с Святославом Ольговичем, бе бо Святослав сед без него в Новгороде». Однако, несмотря на любовь, именно его отказывается венчать Нифонт по политическим соображениям. Этот пример показывает, что внутрицерковные вопросы после 1136 года решались архиепископами Новгорода совершенно самостоятельно, без какого-либо участия князя. См. ПСРЛ, т. IV, вып. 1, стр. 157.

⁴⁸ В. Л. Я и н и. Из истории русской художественной и политической жизни, стр. 119.

⁴⁹ Новгородские летописи. Изд. Археографической комисии. СПб., 1879, стр. 28.

⁵⁰ Под этими годами Новгородская 1-я летопись говорит об обновлении Софии. В период с 1148 по 1150 год Нифонт в Новгороде не был. См. Новгородская 1-я летопись, стр. 214—215.

своей высоты двумя рядами витой проволоки, проработанной резцом (почти так же, как и на большом сионе), покоятся арки с лежащим на них куполом. На поддоне — гравированный четырехконечный крест с кружочками по краям и рельефным изображением Христа в центре, выполненным в той же технике, что и фигуры большого сиона. Лицо Христа хорошо моделировано и по пластике близко к рельефу лучших фигур большого сиона. Сам крест с расширяющимися концами также декорирован различными узорами геометрического характера. По форме он может быть отождествлен с известными анколионами XI—второй четверти XII века, имеющими центральную рельефную фигуру и плоские изображения по концам ⁵¹. Форма рассматриваемого креста в основных чертах повторяет крест большого сиона. В арках малого «иерусалима» помещен прорезной орнамент из вьющегося стебля с криновидными розетками, характерный для древнерусского искусства XII века.

Нижняя часть сиона, так же как венчающий сооружение крест, аналогична большому сиону. Изображения в медальонах купола (их шесть, как и на большом сионе) в настоящее время отсутствуют. В древности сион, очевидно, имел такие же двери, как и большой «иерусалим». Теперь без створок дверей, с поздними стеклянными вставками в медальонах он производит впечатление разнотипного памятника. Однако в целом ни по форме, ни по пластике единственного сохранившегося рельефа малый сион не отличается и от большого и когда-то был весьма цельным произведением, возникшим в пределах XII века. Возможно, что он изготовлялся в той же «мастерской», что и большой софийский «иерусалим».

Крест, венчающий купол, соединен с ним поздними вставками, одна из которых, припаянная к вершине купола, закрывает греческую шестистроичную надпись, где полностью читается лишь одно слово. Н. В. Покровский демонстрировал ее крупнейшим знатокам палеографии того времени, и независимо друг от друга они пришли к мнению, что в надписи упомянут протопроедр Никифор ⁵². Разгадку титула протопроедр дают некоторые печати XII века. Занимавший ими В. Л. Янин пришел к выводу, что титул протопроедр носили ближайшие советники и помощники русских князей ⁵³. Эту роль обычно исполняли митрополиты. Среди митрополитов, носивших имя Никифор, есть два — Никифор I (1104—1121 годы) и Никифор II (1182—1198 годы). В период деятельности одного из них и был изготовлен верхний ярус сиона. Таким образом, малый сион представляет из себя сборное, составное произведение: нижний ярус его был изготовлен в новгородских мастерских в середине XII века, верхний — по заказу одного из Никифоров в Киеве в XII веке, и тогда же он был переделан. Сборка его произошла в Новгороде. Новгородцы, нисколько не смущаясь, поставили на главу малого сиона крест, закрывший надпись о киевском протопроедре. С точки зрения новгородской истории в этом факте нет ничего странного. Новгородское боярство на раннем периоде своего существования всячески стремилось подчеркнуть свою независимость и самостоятельность по отношению к Киеву, доказать не меньшую по сравнению с ним почтенность и древность Новгорода ⁵⁴. С этой тенденцией, видимо, считались и новгородские ремесленники.

С грекофильскими памятниками новгородского прикладного искусства XII века следует сближать и два удивительно схожих кратира. Это довольно большие серебряные, позолоченные, чеканные сосуды для церковного вина ⁵⁵. В плане они

⁵¹ Г. Ф. Корзухина. Указ. соч., стр. 133.

⁵² Н. В. Покровский. Указ. соч., стр. 3—4.

⁵³ В. Л. Янин. Из истории русской художественной и политической жизни XII в., стр. 124—130.

⁵⁴ В. А. Рыбаков. Первые века русской истории. М., 1964, стр. 168.

⁵⁵ Датировка и оценка их художественных качеств вызвала самые противоречивые мнения. Первоначально их относили к XV веку («Древности Русского государства», М., 1849, стр. 75—76), после исследования Покровского остановились на дате XII век (Н. Покровский. Указ.



Мастер Коста. Кратир. Серебро, чеканка, гравировка. Вторая половина XII века. НГМ

представляют quadrifolii, т. е. ромб, углы которого соединены дугами. Это типично византийская форма, получившая распространение на Руси в XI—XIII веках⁸⁶. Оба сосуда-чаши имеют высокие поддоны и изящные рукоятки⁸⁷. На венчике каждого кратира помещена идентичная, сделанная чернью, евхаристическая надпись: «Пийте от нея вси, се есть кровь моя нового завета...». На поддонах также черневые надписи. На одном: «Се сосуд Петрилов и жены его Варвары», на другом: «Се сосуд Петров и жены его Марье». Снизу на днищах резные надписи, своего рода подписи мастеров. Они свидетельствуют о том, что первый был исполнен Флором Братилой («господи помози рабу своему Флорови Братило делал»), второй Константином («господи помози рабу своему Константину Коста делал»). Первый мастер имел два имени, что в древней Руси того времени было обычным: старое Братило и крестильное Флор, второй — только одно христианское — Константин, Коста — сокращенная форма от Константин.

соч., стр. 47). Б. Рыбаков углубил эту датировку для кратира Братилы с конца XI века до начала XII века, для кратира Косты от второй половины XII века до начала XIII века (Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси, стр. 296—298). А. В. Арциховский считал «сосуд Косты несколько лучшим» (А. В. Арциховский. Прикладное искусство Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 302). Б. А. Рыбаков относил к более художественным то кратир Братилы, то кратир Косты (Б. А. Рыбаков. Указ. соч., стр. 296—298; его же. Прикладное искусство и скульптура. — «История культуры древней Руси», т. II, стр. 447).

⁸⁶ Подобную форму, в частности, имели некоторые креслы, своеобразная разновидность эшкопионов.

⁸⁷ Аналогичные рукоятки имеет водосвятная чаша в соборе св. Марка в Венеции.



Мастер. Коста. Чеканный орнамент
кратира

интерпретации его. Фигуры на кратире Косты приземисты, тяжелы, коренасты и даже грузны. Головы святых непомерно велики, кружочки-глаза слишком выпуклы, носы трактованы в виде треугольников. Обобщенность фигур, характер складок, разделка волос — все в целом свидетельствует, что Коста прошел мимо памятников линейного стиля. Они не оставили какой-либо след в его творчестве. Особенно ясно эти различия заметны при сравнении двух женских фигур — Варвары и Настасьи. Они помещены под рукоятями сосудов и частично скрыты ими⁵⁸. Кажется бы, мастера могли сделать их и не столь тщательно. Однако этого не произошло. Изображение Варвары сделано у Братилы весьма артистично и свободно. Искусно нанесенные на одеяния различные орнаменты создают впечатление пышной парадной одежды. Лицо Варвары несет на себе отпечаток индивидуального выражения. Волосы, тщательно причесанные, перехвачены лентой-диадемой. Поражает жест благословения, спокойный и величавый жест тонкой женской руки. По характеру исполнения фигура Варвары может соперничать с изображениями нижнего яруса большого

Сосуды украшены рельефными чеканными изображениями святых, соименных именам заказчиков, и различными орнаментами. На кратире, исполненном Братилой, помещены чеканные фигуры Иисуса Христа, апостола Петра, Богоматери и святой Варвары. На кратире Косты — Иисуса Христа, святой Настасьи, Богоматери и апостола Петра.

Ручки сосудов, похожие на русскую букву «зело», очень изящной формы, украшены восьмилепестковыми розетками сверху (у Братилы они плоские, у Косты — граверные) и тремя «виноградными» гроздьями снизу. Рукоятки соединены с туловами сосудов прямыми и короткими перемычками. При всем своем сходстве эти сосуды имеют и весьма существенные отличия. Прежде всего бросается в глаза разница в исполнении фигур. Несмотря на то что все фигуры большеголовы, приземисты, пучеглазы, статичны, строго фронтальны, святые на кратире Братилы сделаны с большим пониманием пластики — рельефа, форм тела, складок одежд. В их лицах есть определенный намек на индивидуализацию. Большое внимание Братила уделяет линии, гравировке, складкам одежд, трактовке волос и т. д. Его манера исполнения фигур говорит о знакомстве мастера с произведениями линейного стиля и об определенной

⁵⁸ Метод работы мастера следующий: вначале выполнялось все изделие и отдельные детали, а затем все собиралось и припаивалось; ручки также припаивались к совершенно готовому изделию.

сиона. По сравнению с изображением Варвары фигура Настасьи кажется грубоватой. Это наиболее обобщенное изображение на кратире Косты. Одежда ее, без всяких намеков на орнамент, ниспадает немноточисленными, прямыми, тяжелыми складками. Настасья кажется аскетичной, отрешенной от жизни монахиней. Хотя лицо ее отличается от бесстрастно пучеглазых ликом Христа и Богоматери, однако индивидуализировать его Коста все же не смог. То же самое можно сказать и о других изображениях, которые в художественном отношении гораздо выше аналогичных изображений сосуда Косты. И если, глядя на фигуры кратира Братилы, можно лишь вспомнить о связях с деревом, то в фигурах кратира Косты манера обработки дерева торжествует. Это деревянные рельефные фигуры, лишь переведенные в металл.

Все это говорит о том, что Коста в своем творчестве непосредственно обращался к традициям резьбы по дереву, которые, очевидно, наиболее полно отвечали его вкусам. Братила, также тесно связанный с народными представлениями и вкусами, тем не менее ориентировался на памятники грекофильского типа, что и объясняет как разницу в манере исполнения изображений кратиров, так и удивительное сходство их орнаментации. Орнаментация кратиров интересна хотя бы потому, что она дает возможность проследить процесс переработки и внесения новых элементов в различные узоры. На нижних частях кратиров помещен орнамент в виде чеканных ложек с небольшими кринами между ними. Несколько выше вычеканен растительный орнамент из пальметт и кринов, объединенных выходящим стеблем. Прямые аналогии этому узору дают поручи Варлаама Хутынского XII века с деусовой композицией (Новгородский музей), фресковые орнаменты церкви Георгия в Старой Ладоге, черной узор на колоннах большого сиона и ряд других произведений. Этот мотив является переработкой широко распространенных восточных узоров, украшавших ювелирные изделия и книги. Вообще же подобный орнамент получил международную распространенность. Таким образом, орнаменты, расположенные на центральных местах, несмотря на переработку, в основе своей восходят к восточным мотивам. Зато в местах соединения рукоятей с туловом кратира и на самих рукоятях, т. е. в местах, доступных обзору лишь при детальном ознакомлении, художники расположили ряд исключительно интересных, русских по характеру, орнаментов и изображений. Сверху рукоятей они поместили гравированные рисунки птичек, часто встречающихся в древнерусском искусстве, начиная с киевских колтов, владимирских рельефов и кончая книжной орнаментикой. Другие части обеих рукоятей украшены узорами в виде косоугольного креста, двухрядной плетенки, косо штрихованных треугольни-



Мастер Коста. Изображение птички на рукоятки кратира



Мастер Коста. Орнамент на внешней стороне рукояти кратира

ков и т. д. Естественно, что столь распространенные в новгородском искусстве мотивы были привлечены для украшения кратиров обоими художниками, но поскольку они имели в какой-то степени полужазычский характер, то и помещены ими на малозаметных местах.

Рассмотрение орнаментики кратиров приводит также к выводу, что Братила и Коста использовали мотивы, имеющие широкое распространение как во всем русском, так и особенно в новгородском искусстве⁶⁰. К ним относятся двухрядное, сильно стилизованное плетение в виде «Z»-образных гравировок, мотив косо штрихованных треугольников⁶⁰ и петлеобразный узор в виде четырех симметричных взаимопересекающихся петель⁶¹. Есть и кружковый орнамент, сближающийся с глазово-циркульным, столь характерным для древней Руси. Ту же тенденцию можно заметить среди орнаментов, украшающих различные части сионов. Центральные места кратиров сионов украшены узорами, наиболее популярными в высшей социальной среде, зато те части изделий, которые не столь заметны, декорированы орнаментами, получившими наибольшее распространение в бытовом искусстве широких слоев народа Новгорода и древней Руси. Единство орнаментации длинный раз выявляет подлинно народные мотивы во всех этих изделиях, заведомо выполненных по

заказу. Причем интересно, что Братила, обращаясь к орнаментации кратира, отталкивается от узоров, встречающихся в произведениях первой половины XII века. Так, например, орнамент на одежде Варвары имеет точную аналогию во фресковой орнаментальной росписи собора Рождества Богородицы Антоньева монастыря, построенного в 1117 году⁶². Коста, следовавший при исполнении кратира вслед за Братилой и подражая ему, тем не менее ориентируется на орнаментку изделий второй половины XII — начала XIII века. Таким образом, анализ орнаментов и художественных достоинств кратиров дает возможность говорить о существенной временной разнице в изготовлении изделий, что подтверждает палеографическую датировку Б. А. Рыбакова⁶³. Палеографический разбор надписей на днищах сосудов позволяет уточнить эту разницу во времени до полувека. «Подпись» Братилы сделана

⁶⁰ А. А. Спицын. Гдовские курганы в раскопках В. Н. Глазова. — МАР, № 29, 1903, табл. XXII, XXIX, XXIV; А. А. Спицын. Курганы С.-Петербургской губернии в раскопках Л. К. Иванова. — МАР, № 20, 1896, табл. III, IV.

⁶¹ Подобным образом «Z»-образным орнаментом украшен топорик Андрея Боголюбского, хранящийся в Гос. Историческом музее, и некоторые деревянные поделки, в частности косо штрихованными треугольниками орнаментировались берестяные пояса, найденные в новгородских раскопках.

⁶² Этот узор характерен для книжной орнаментики. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент, по рукописи древнего и нового времени. СПб., 1884—1887, табл. X, 18, табл. XIV, P.

⁶³ Этот сложный и красивый орнамент в виде выходящего стебля с криновидными завитками стал достоянием для обозначения сравнительно недавно, после того, как было убрано тябло иконостаса, скрывающий фрагмент композиции «Поклоение вдов» и описанный орнамент.

⁶⁴ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 297—299. Правда, в своей работе «Русские датированные надписи XI—XIV вв.» (М., 1964) Б. А. Рыбаков отказался от ранее принятых им датировок сосудов. Однако новая их датировка недостаточно аргументирована.

четким, крупным, торжественным уставом, типичным для XII века. Особенности начертания некоторых букв позволяют передвинуть эту дату к первой половине XII века. Подпись Косты отличается от надписи Братилы. В ней уже чувствуются и другое время, и другой характер. Начертания некоторых букв дают возможность отнести весь памятник ко второй половине XII века. Кратир Косты — наглядный пример соединения двух стилистических направлений XII века: аристократического, греко-филского, и народного. Последнее постепенно вытесняло первое, а к концу XII — началу XIII века, как мы видим на примере кратира Косты, второе направление уже победило.

В свое время была выдвинута гипотеза о принадлежности кратиров одному лицу — новгородскому посаднику Петриле Микульичу, якобы женившемуся дважды и дважды заказывавшему однотипные сосуды⁶⁴. Петрило Микульич был посадником в Новгороде с 1130 по 1134 год, в 1135 году он был убит в битве⁶⁵. Учитывая время изготовления, можно с какой-то долей вероятности говорить о принадлежности посаднику одного сосуда-кратира, исполненного Братилой. Однако евхаристическая надпись «Пийте от нея вси...» противоречит обращению сосуда в частном пореблении. Скорее всего этот сосуд сразу же предназначался в дар церкви, надпись на поддоне следует понимать как имена вкладчиков. Вклад был сделан Петрилой и его женой Варварой. Обращает внимание и разночтение надписей в именах заказчика-вкладчика: Петрило и Петров. Если принять точку зрения, что заказчик обоих сосудов — Петрило Микульич, то при столь скрупулезном повторении Костой форм, фигур и даже орнаментов Братилового сосуда логичнее было бы видеть такое же повторение и в надписи: «Се сосуд Петрилов...»

Исследователи уже давно отмечали стилистическую близость чеканных рельефов кратиров, особенно работы Братилы, соответствующим изображениям на чеканных окладах икон «Петра и Павла» и «Корсунской Богоматери»⁶⁶. Но так как оклады были исполнены по одному заказу и замыслу мастерами-серебряниками,



Мастер Братило-Флор. Святая Варвара. Деталь кратира. Первая половина XII века. ИГМ

⁶⁴ А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 104; А. В. Арциховский. Указ. соч., стр. 302.

⁶⁵ Новгородская 1-я летопись, стр. 207—208.

⁶⁶ Наиболее последовательно это сравнение проведено в работе: Н. Е. Миева, В. В. Филатов. Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора. — Сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 81—101.



Мастер Братилю-Флор. Орнамент на внешней стороне рукоятки кратора

над окладами, очевидно, принимали участие и простые ремесленники, чеканщики, привнесшие в эти изделия свои представления и вкусы. Столь же близка и орнамента краторов орнаментике окладов. Вглядываясь в узорчье этих изделий, можно заметить не только общие формы вроде восьмилепестковых розет и многих других деталей, но и найти определенную закономерность в декорировании плоскости. И в том и в другом случае монументальность изображения достигается за счет внутреннего контраста орнамента, плоскости и самих фигур. Для придания им монументальности художник не просто увеличивает масштаб, а как бы сопоставляет разномасштабные изображения, а узорчье, играя подчиненную роль, подчеркивает и усиливает монументальность фигур, давая четкий, ясный ритм.

Этот же принцип прослеживается и в декоративном убранстве шестиконечного напрестольного деревянного креста, обложенного серебряной позолоченной басмой и украшенного камнями и дробинцами с выемчатой эмалью (Новгородский музей)⁷⁰.

принадлежавшими к одной артели⁶⁷, то к ней, очевидно, следует отнести и оба кратора. Сближение изображений кратора Братилы и окладов весьма убедительно еще и потому, что оклад иконы «Петр и Павел» был изготовлен в 20-е годы XII века⁶⁸. К этому же времени тяготеет и кратор Братилы⁶⁹. В отличие от краторов над окладами явно работало несколько мастеров. Даже фигуры на полях выполнены разными мастерами. Причем одни из них еще целиком связаны с традициями конца XI—XII века. Их фигуры удлинены, тонки, стройны, торжественны и величавы (верхнее и левое поле оклада иконы «Петр и Павел»). Они во многом близки фигуре Варвары на краторе Братилы и какими-то своими чертами восходят к изображениям нижнего яруса большого сиона, а через них и к соответствующим произведениям живописи. Это одна стилистическая линия в новгородском прикладном искусстве. Мастера другого круга явно превосходят те тенденции, которые получили свое завершение в искусстве стенописцев, украшавших диаконник и алтарь Нередицы, и в изображениях на краторе Косты. Фигуры оклада, выполненные этими мастерами, приземисты, коренасты, с большими, широкими, округлыми головами (правое поле оклада иконы «Петр и Павел»). Пластика их рельефов более резкая и жесткая, нежели пластика рельефов средника и левого верхнего полей. В работе

⁶⁷ «Из истории русского и западноевропейского искусства», стр. 98.

⁶⁸ Там же, стр. 100—101.

⁶⁹ Напомню о буквальном повторении фрескового орнамента собора Антониева монастыря на одежде Варвары и о робкой интерпретации линейной трактовки. Судя по сиону, в середине XII века линейный стиль уже получил весьма широкое распространение.

⁷⁰ Н. В. Покровский. Указ. соч., стр. 67—68.



Шестиконечный напастольный деревянный крест, обложенный
серебряной басмой с дробницами и камнями.
Вторая половина XII века. НГМ.



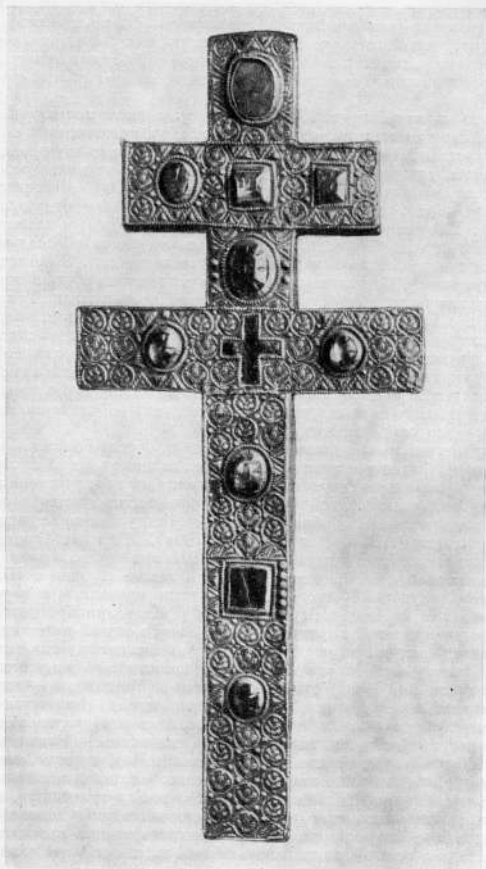
Деталь напрестольного креста, обложенного серебряной басмой с дробницами и камнями. Дробница с выемчатой эмалью

залитые эмалью, они воспринимались как своеобразные цветковые пятна, значительно оживлявшие поверхность всего креста, однако рисунок этих дробниц можно было рассмотреть лишь с очень небольшого расстояния. Противоречивость эта несколько сглаживается общим мерцанием золоченой басмы, прозрачного хрусталя, цветowymi пятнами дробниц, неровностью фактуры изделия, вызывающей повышенную игру светотени. Другой крест в том же музее — шестиконечный напрестольный — стилистически более цельное произведение. Он обложен басмой с узором в виде пальметт и стилизованных кринов, близким к узорочью обих окладов, и относится к первой половине XII века. Все это позволяет ввести оба креста в круг тех же памятников XII века, вышедших из одной и той же мастерской. Это тем более вероятно, что все эти изделия предназначались для Софийского собора и ни разу не вышли за пределы стен софийской ризницы⁷¹. Таким

Цвет эмалей — черный, зеленый, темно-синий. Под хрустальными помещены живописные изображения. В верхнем средокрестии — неизвестный святой (плохая сохранность), в среднем — «Деисус»: Богоматерь, Христос, Иоанн Предтеча. Все дробницы прямоугольной, почти квадратной формы, украшены различными геометризованными узорами в виде четырехлепестковых розет, косых крестов, кружочков и т. д., т. е. орнаментами, сочетание которых характерно для новгородского искусства. Узоры подобного типа помещены за рукоятями кратиров. Такими же четырехлепестковыми розетками испещрен фон оклада иконы «Петр и Павел» и многие другие изделия XII—XIII веков. Крест обложен басмой с узором растительно-геометрического характера, близким к узорочью окладов упомянутых икон. Здесь также варьируются геометризованные кринь, пальметты и т. д. Однако в целом изделие производит впечатление несколько противоречивого и разновременного из-за своих вставок и дробниц, потерявших эмаль.

Этот памятник как бы хранит печать двух разноречивых явлений. С одной стороны, в нем ярко сказывается тенденция к монументальности (большие размеры самого креста, крупные, значительного размера вставные камни, крупные формы орнамента). А с другой стороны — дробницы с очень мелким и изощренным орнаментом. Правда,

⁷¹ Дошедшие до нас многочисленные описи софийской ризницы, зачастую базирующиеся на более ранних источниках, всегда отмечают среди различных изделий и перечисленные памятники. См., например, Описание новгородского Софийского собора первой половины XVII века. — «Известия имп. Археологического общества», т. III. СПб., 1861.



Шестиконечный напрестольный крест, обложенный серебряной
басмой с камнями. Первая половина XII века, НГМ

образом, можно говорить о существовании в Новгороде определенной мастерской, объединявшей ювелиров-серебряников. Возникновение ее, по-видимому, относится к началу XII века, когда для украшения софийских икон были привлечены мастера чеканщики и резчики, изготовившие монументальные серебряные оклады. Из этой же мастерской, вероятно находившейся при Софийском соборе, вышли снопы, кресты и кратиры.

Возможно, что в первой трети XIII века эта мастерская почти прекратила свое существование. Мы не знаем крупных, монументальных произведений новгородского прикладного искусства XIII века. Причины этого, очевидно, следует искать в напряженной обстановке, сложившейся на Руси после татаро-монгольского разорения. Хотя Новгород избежал татарского ига, оно, в значительной степени парализовав экономику древней Руси, тяжело отразилось и на положении новгородской феодальной республики. Нарушены были связи с другими центрами, и тяжесть борьбы с немецко-шведской агрессией в основном ложилась на плечи «Господина Великого Новгорода». Все это требовало величайшего напряжения сил. Строительство церковей почти прекратилось. Соответственно не поступало заказов и на церковную утварь. Однако местная художественная традиция не прерывалась. Так же как и в других центрах древней Руси, XIII столетие явилось тем периодом, когда живое народное творчество буквально произрастало и оплодотворяло все виды искусства. В отличие от других русских областей в Новгороде этот процесс проявился необычайно широко. Под влиянием народных вкусов и представлений грекофильская струя в новгородском искусстве становится очень незначительной, чему в немалой степени способствовали и политическая ситуация, сложившаяся на Руси, и политика церкви, и рост политического самосознания народа.

Особенно характерна в этом плане трансформация образа Георгия. Под влиянием народных традиций, былин и сказок образ Георгия на новгородской почве теряет свои «феодалные атрибуты» и превращается из патрона князей в покровителя землепашцев и скотоводов. «Феодалный святой» принужден был посторониться, чтобы уступить место тому подлинно эпическому образу, к которому тянулись сотни итей от живого народного творчества»⁷². В это же время, т. е. с XIII века, Георгий-змееборец начал решительно вытеснять в русской живописи Георгия-воина. Причем наибольшее количество памятников с изображением Георгия также связано с Новгородом⁷³.

В прикладном искусстве Новгорода, более тесно связанном с народным творчеством, изображения на сюжет «Чудо Георгия о змее» приобретают фольклорно-сказочный, народно-лубочный характер. Правда, этот мощный поток народных вкусов и представлений привел на первых порах к определенному снижению качества произведений. Значительное число памятников прикладного искусства этого времени (XIII—начало XIV века) отмечено чертами «примитива» — грубым рисунком, распадастностью композиции, плоскостностью и т. д. В качестве примера подобной трактовки образа можно назвать небольшую шиферную иконку XIII—XIV веков в серебряной сканной оправе⁷⁴. На фоне иконы — плохо читаемая надпись: «Святой Георгий». Он поражает копьем змия. Изображение, выполненное в невысоком рельефе, чрезвычайно наивно и во многом напоминает коньков причянных досок. Фигура Георгия, большоголовая с маленьким туловищем, словно вырезанная в дереве, имеет множество аналогий с деревянными иконами-рельефами с тем же сюжетом, происходящими с Севера. На новгородское происхождение этой иконки указывает не только стиль изображения, но и орнамент сканной оправы:

⁷² В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи и образ Георгия воина в станковом искусстве древней Руси. — «Византийский временник», т. VI. М., 1953, стр. 217.

⁷³ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 246.

⁷⁴ Т. В. Никольская, Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, стр. 144—145.



Мастер Иван. Створка пангии архиепископа Моисея. Серебро, литье, гравировка, чернь. Лицевая сторона. НГМ

спирали гладкой проволоки на фоне многочисленных кружочков из витой проволоочки — типичный узор новгородской скани.

Такой же лубочно-народный характер носит изображение конного Георгия на медной литой иконке, вышедшей из новгородской литейной мастерской XIV—XV веков⁷⁵, но фактически воспроизводящей в литье образец домонгольского шиферного образка. Черты такого же наивного народного примитива явственно проступают и на другом новгородском памятнике — золотом кресте-мощевике начала XIV века. На лицевой стороне его изображено «Распятие» с предстоящими Богоматерью и Иоанном. На обороте — надпись в 13 строк о мощах почитавшихся в Новгороде святых Арсения, Козьмы, Демьяна и великомученицы Варвары. Гравированный рисунок, очерчивающий изображение, довольно грубый. В линиях гравировок и начертании букв мощевика чувствуются традиции резьбы по дереву⁷⁶. Манера

⁷⁵ Н. П о р ф и р и о в, Об одной группе древнерусских медных литых изделий. — «Сообщения Государственного Русского музея», вып. IV, Л., 1959, стр. 54.

⁷⁶ Подобным же образом декорирована часть деревянного блюда начала XIII века с изображением воинов с мечами и щитами. — МИА СССР, № 65. М., 1959, стр. 124, рис. 2—1.



Мастер Иван. Створка пангии архиепископа Моисея. Обратная сторона с изображением «Троицы». НГМ

начертания букв близка к новгородским берестяным грамотам XII—XIV веков ⁷⁷. Все это говорит о том, что ремесленник, создавший мощевик, отталкивался от привычных ему представлений и традиций деревянной резьбы. Материал (золото) свидетельствует не о случайности подобной манеры, а скорее об определенном характере мышления, об огромном значении народных вкусов, пронизывавших этот мир бытовых изделий.

Этот отпечаток народных вкусов хорошо заметен и на серебряной створке пангии из Новгородского музея (вторая створка соединена с первой чисто механически и относится к XV—XVI векам). На лицевой стороне ее представлены сцены: «Сшествие во ад», святые Стефан и Николай и «Распятие» с двумя предстоящими. Они напоминают изображения на медных, литых иконках. Фигурки весьма примитивны, коротки и большоголовы. Вокруг основной композиции расположены гравированные изображения четырех евангелистов в рост и херуимов. По краю створки идет плохо сохранившаяся черневая надпись уставом, из которой явствует, что делал ее мастер

⁷⁷ А. Арциховский и М. Тихомиров. Новгородские грамоты на бересте. М., 1953, № 3, 4, 5, стр. 26—34.

Иван. Кроме того, в ней упомянут и некий Моисей. Основное изображение, помещенное в центре панагии, отделено от других рамками с характерными для новгородского искусства плетеными орнаментами. Следы эмали, как и чернь, указывают на центр, где художественно-технические традиции не прерывались. Таким центром в послемонгольское время был тот же Новгород. Еще более веское свидетельство в пользу новгородского происхождения дает гравированное изображение «Троицы» на оборотной стороне панагии. Композиция ее распластана по горизонтали, плохо согласуясь с круглой формой створки. Грубоватый, но не лишенный выразительности рисунок, нанесенный энергично врезанными линиями, также сохраняет следы черни. Фигуры ангелов трактованы весьма примитивно. У них характерные кружочки-глаза, треугольные носы и грузные коренастые фигуры. Линии складок жестки и угловаты. Изображение, как и манера исполнения, очень близки к изображению «Троицы» на пластине Васильевских врат 1336 года. Мастер, исполнивший эту пластину, по мнению В. Н. Лазарева, еще целиком связан с традициями новгородского искусства XIII века⁷⁸. Все это позволяет отнести дату створки панагии к концу XIII либо к началу XIV века.

Однако эту общую дату можно уточнить. Поскольку панагии носили высшие иерархи церкви, то под именем Моисея, упомянутого в надписи, следует видеть известного новгородского архиепископа Моисея, дважды занимавшего владычный стол: первый раз с 1326 по 1330 год и, вторично, с 1352 по 1360 год⁷⁹. Панагия была сделана в период первого архиепископства Моисея, ибо характер ее исполнения еще во многом близок памятникам XIII века.

Распространенными чертами искусства этого времени становятся обобщенность и лаконизм рисунка, упрощенность композиций и некоторая простоватость образов, а иногда и примитивизация стиля. Те же явления наблюдаются и в иконописи XIII века, особенно в той ее части, которая хотя и сосуществует с грекофильскими памятниками, но постепенно возобладает над ними, сливаясь с потоком народного творчества, отвечая вкусам ремесленных посадских кругов.

Этим же чертами отмечен и потир архиепископа Моисея, сосуд для причащения вином при торжественных богослужениях. Потир был исполнен по заказу новгородского владыки в 1329 году, о чем свидетельствует надпись, помещенная на оправе: «В лето 6837 месяца марта создан быст... боголюбивым архиепископом новгородским Моисеем»⁸⁰. Это довольно высокий кубок (высота 23 см), состоящий из чаши, укрепленной на стое с поддоном. Сама чаша, сделанная из красной яшмы и выложенная внутри позолоченным серебром, имеет серебряную оправу, украшенную драгоценными камнями и сканью. По венцу потира идет обычная ехвастическая надпись: «Пните от нея вси...», прерываемая изображениями святых, помещенных в круги, окаймленные резным орнаментом. Наиболее разветвленный характер этот орнамент приобретает в обрамлении фигур Христа и Моисея, превращаясь в типичную плетенку новгородских инициалов и заставок рукописных книг XIV века. Все фигуры изображенных святых представляют расширенный «Деисус», куда входят Иисус Христос, Богоматерь, святой Иоанн, архангелы Гавриил и Михаил и, наконец, Моисей, патрон новгородского архиепископа. Святой Иван несколько отличается от обычно принятых изображений. Надпись аггюсе Иван (а не Иоанн Предтеча) и само изображение Иоанна не во власнице, а в плаще — явное нарушение предписанного канона.

В линиях гравировок, каллиграфически четких и строгих, нанесенных с изяществом и артистизмом, чувствуется почерк профессионального художника-резчика,

⁷⁸ В. Н. Лазарев. Васильевские врата 1336 г.—«Советская археология», № XVIII. М., 1933, стр. 433.

⁷⁹ Новгородская 1-я летопись, стр. 97, 93, 103 и 366.

⁸⁰ Поскольку указан месяц март, то эта дата должна переводиться как 1329 год. См. Б. А. Рыбаков. Русские датированные надписи XI—XIV вв. М., 1961, стр. 42.



Потир архиепископа Моисея. Яшма, серебро, гравировка. 1329 год. ГОП

крученой проволоки) — типичны для XIV века. К тому же скань зрительно облегчает несколько тяжеловатые формы чаши и поддона потира. Сам потир, также чуть тяжеловатый, слишком «роскошен» для новгородского искусства. Это единственный известный нам памятник, в котором скань и резба сочетаются с такими материалами, как красная яшма, позолоченное серебро и драгоценные камни. В потире архиепископа Моисея нет присущей другим произведениям новгородского искусства этого времени цельности, простоты и ясной выразительности.

При общем лаконизме формы изделие усложнено обилием разнородных материалов. В нем нет того органического соединения камня с металлом и легким кружевом скань, которое так успешно было впоследствии претворено мастером Иваном Фоминным в его известном потире 1449 года⁸¹. Да и вообще сочетание подобных материалов,

хорошо знакомого с книжным искусством. В особенности это сказывается в орнаментике, хотя и поясные изображения святых, очерченные упругими и четкими линиями, предельно обобщенные и переданные без каких-либо объемов, также характерны для новгородских рукописных инициалов. Однако в лицах фигур, несмотря на общее изящество контуров, явно сказываются черты того же «примитива». Художественные средства ограничиваются только линиями. Мастер не прибегает к какой-либо разделке и моделировке фигур. Глаза святых превращаются в кружочки, чуть приплюснутые носы также нависают над верхней губой, как и во многих других произведениях новгородского искусства XIII—XIV веков. Здесь ясно сказываются черты переходного времени: с одной стороны, определенная грубоватая выразительность, свойственная многим памятникам XIII века, а с другой — изящество, высокое мастерство, точность линий и форм и другие черты, свойственные искусству зрелого XIV столетия. То же самое можно сказать и о скани. Рисунок ее узора, в основе которого лежит «S»-образный завиток, восходит к новгородским сканным узорам домонгольского времени. Однако усложненность основного завитка кринообразными усиками, а также техника (все сканные завитки выложены из двух положенных рядом жгутов

⁸¹ Хранится в Загорском историко-художественном музее. Воспр.: «История русского искусства», т. III, стр. 231.

судя по тому же потиру Фомина, явно опиравшегося на какие-то ранние традиции, более характерно для московского, а не новгородского искусства.

Сравнивая панатию с потиром Моисея, можно отметить существенные различия в манере их исполнения. В отличие от панатии, в потире торжествует получившее реальное воплощение стремление к роскоши и великолепию. Очевидно, панатия была сделана в первые годы архиепископства Моисея, тогда как потир — в марте 1329 года и, возможно, был приурочен к съезду русских князей. Тогда же «приде в Новгород на стол»⁸² прочно утвердившийся на московском княжении Иван Калита. Новгородское боярство во главе с архиепископом Моисеем возлагало большие надежды на помощь Москвы в борьбе с «дерзкими псковичами», захотевшими отделиться от Новгорода и править самостоятельно. Иван Калита, причащаясь в Софийском соборе из нового, только что изготовленного потира, вероятно, должен был оценить любезность новгородского архиепископа, сосуд которого походил на изделие «московского дела», а неопределенный «святый Иван» — на патрона самого Ивана Калиты⁸³. В результате всех переговоров цель новгородского боярства была достигнута, и «того же лета поиде князь Иван со всеми князьями и с новгородци на Плесковъ ратью»⁸⁴. Поход окончился полным успехом для новгородцев. Псковичи «выпровадиша от себя князя Александра» Тверского и «прислаша послы с поклоном» к Ивану и к новгородцам⁸⁵.

Новгородское искусство второй половины XIV века невозможно понять без учета тех народных движений, которые известны в истории под названием стригильнической ереси. Откликаясь на эти движения, мастера-ремесленники обогащали свое искусство новыми художественными приемами, смело вводя их в традиционные виды ремесла. Они решали новые художественные задачи, обогащая иконографию более эмоциональными темами, по-своему, и часто весьма свободно и живо, истолковывая религиозные легенды. До нас дошло ограниченное количество памятников прикладного искусства этого времени. Новгородские владыки неоднократно обращались к софийской казне и использовали не только деньги, но и накопленную своими предшественниками утварь для выплаты значительных сумм. Так, например, в 1364 году «архиепископ Алексей поновиша город каменный детинец взявши серебро у Святий Софии из палаты владычней Моисеева копления»⁸⁶. Еще меньше памятников, которые так или иначе можно было бы связать непосредственно со стригильническим движением и их идеологией⁸⁷. В пылу борьбы они могли просто уничто-

⁸² Новгородская 1-я летопись, стр. 342.

⁸³ Б. А. Рыбаков. Указ. соч., стр. 42.

⁸⁴ Новгородская 1-я летопись, стр. 342.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Летописец новгородским церквам божиим. — Новгородские летописи. Изд. Археографической комиссии. СПб., 1879, стр. 235—236.

⁸⁷ П. Н. Жолтовский и В. Л. Янин связывают ларец мастера Самуила с новгородским искусством XIV века, а Янин — непосредственно со стригильничеством. Однако все надписи ларца не дают ни одного новгородизма, во всяком случае, в них нет ни одного собственного для Новгорода перехода «в», хотя при существующем различении надписей ларца — в одних случаях «аггос», а в других «святый» — логично было бы видеть и замену «в» на «и». Кроме того, форма окончания имен в датированной надписи — «Елисеви писцу, Леонтиеву писцу» — более характерна для юго-западных земель. К тому же палеография надписей заставляет отодвинуть датировку памятника к первой половине XIV века, что в значительной степени снимает вопрос о его связи с идеями стригильнического движения. (Приношу благодарность Н. Б. Тихомирову за данную консультацию). Наконец, подбор святых и, в особенности, облик изображенных персонажей не имеет ничего общего с Новгородом. Лица святых вытянутой, удлиненной формы с тяжелыми челюстями, с прямо очерченными носами такие далеки от характерных для XIV века чуть угловатых лиц новгородских святых, с нависающими над верхней губой носами и кружочками глаз. Юго-западное происхождение памятника легко объясняет и факт его хранения в соборной ризнице кафедрального собора города Кракова. См. П. Н. Жолтовский. Ларец мастера Самуила. — «Советская археология», № 4, 1958, стр. 209—213. В. Л. Янин. По поводу заметки П. Н. Жолтовского «Ларец мастера Самуила». — Там же, стр. 213—214.

жаться. К тому же обеспокоенная размахом стригольнического движения, бесконечными расприями и спорами по церковным вопросам, новгородская церковь начала жестокое преследование еретиков. Эта борьба приняла чрезвычайно обостренный характер в период вторичного архиепископства Моисея, сменившего умершего в 1352 году Василия. Для пресечения ереси были использованы почти все средства — от просьбы грамот у константинопольского патриарха до физического уничтожения отступников⁸⁸. Очевидно, тогда же была создана литейная мастерская, вероятно при Софийском доме, начавшая выпускать медные литые иконы-образки, призванные утвердить и возвысить деяния различных святых. Наиболее ранним изданием мастерской, по-видимому, был медный литой образок с изображением «Никиты, изгоняющего беса» (бес, правда, больше походил на зайца). Во всяком случае, отпечаток поспешности явно чувствуется при рассмотрении образца. Он был отлит с каменного или деревянного прототипа, имевшего самостоятельное значение. При отливке прототип со своей самостоятельной рамкой оказался вписанным в обычную для медных иконок четырехугольную раму. На ней поместили надпись: «СЫН НИКИТА». Прототип имел рамку, украшенную характерным для новгородского искусства орнаментом, представляющим собой своеобразно трактованный бегунец, выполненный в технике гравировки. Само изображение представлено как бытовая сцена, что должно было импонировать новгородцам.

Усиление жанрового элемента вообще свойственно новгородскому искусству XIV века. Это хорошо прослеживается и в других медных образках. Так, например, «Огненное восхождение Ильи», по существу, представляет многофигурную жанровую сцену, пронизанную бурным движением. Эту икону можно сопоставить с фресками Вологовской церкви, где многие композиции носят тот же жанровый характер, а само действие зачастую предстает в стремительном движении, фигуры очерчиваются резкой экспрессивной линией, скалы уподобляются языкам пламени. Мастер вологовских фресок так же, как и литейщики, предпочитает свободный параболический очерк (язык пламени в огненном восхождении Ильи), которым они пользуются с необычайной легкостью и свободой. В обобщенности их силуэтных линий чувствуются долгие навыки и вкус к скупой лаконичной форме. Все это лишний раз подчеркивает огромную значимость народного творчества для новгородского искусства. И фрескист и литейщик отталкивались от одних и тех же образцов и базировались на одних и тех же вкусах. Правда, имея в виду цель выпуска медных образков, следует предположить, что литейщик подражал манере стенописца, как и вообще при обращении к иконографическим изводам ремесленники брали за основу уже известные и апробированные в живописи образцы. На этом основании можно уточнить и дату изделия и отнести его к 70-м годам XIV века. Эта иконка, как и близкое к ней по стилю «Благовещение», принадлежит уже к зрелому периоду существования мастерской. В ней уже чувствуются определившиеся, отстоявшиеся формы, они приобретают определенный стандарт — неизменный спутник изделий, выпускавшихся в массовом порядке. К этим стандартным приемам и признакам, по мнению специально занимавшегося ими Н. Порфиридова, относятся: 1) металл — красная медь, 2) тонкость пластинок, 3) пропорция (приближающиеся к квадратным), 4) характерная рамка в виде веревочки или двухрядной плетенки, 5) большей частью узенькое ушко с изображенным на нем крестиком в ромбе⁸⁹.

Исходя из этих формальных признаков к изделиям этой мастерской можно отнести иконы: «Никола и Власий», поясной «Никола», «Богоматерь с младенцем, Николой и Власием» по сторонам, два типа конного «Георгия» и ряд других.

⁸⁸ Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV в. — начала XV в. М. — Л., 1955, стр. 38.

⁸⁹ Н. Порфиридов. Об одной группе древнерусских медных литых изделий. — «Сообщения Государственного Русского музея», вып. IV, Л., 1959, стр. 53—55.

Общая дата этих изделий — XIV—XV века⁸⁰. Помимо формальных, их объединяет и ряд стилистических признаков. Большинство святых представлено в виде крепких, хорошо сбитых, коренастых приземистых фигур, со скошенными плечами, почти круглыми головами, с мелкими чертами лица. Схема множества композиций — стоящие в ряд святые, между которыми оставлено свободное, разреженное пространство. Трактовка изображений обычно плоскостная, подчеркнуто силуэтная в духе народного «примитива». Следует напомнить, что многие черты такого рода пронызывают и новгородскую живопись этого времени⁸¹. Привлеченные к работе мастерской ремесленники-литейщики, связанные с выпуском литых изделий, удовлетворявших запросы самых широких слоев новгородского люда, привнесли и в эту группу медных образов, изготовлявшихся по особому заказу, свои вкусы и представления. Так, например, орнаментальный мотив «веревочки», украшающий рамки иконок, превратился в витые деревянные шпалеры-колонки, обрамлявшие новгородскую мебель и другие бытовые изделия XIV—XV веков⁸². Такое же обрамление имеют и многочисленные новгородские привески-иконки; кресты и другие изделия XIII—XV веков⁸³. Мастера смело вводили в литые новые художественные приемы и, не боясь нарушить иконографию, насыщали свои изображения земными, реалистическими деталями, способствуя более живому истолкованию религиозных легенд.

Вероятно, к той же мастерской можно отнести и другие литые изделия, в частности церковные осветительные приборы — хоросы-паникадила. Они производились одновременно с медными иконками. Датируются они тем же временем⁸⁴. Удивительная однородность отдельных частей совершенно разных паникадил заставляет полагать их массовое производство. Это довольно большие изделия, состоящие из медного диска с бортом-ободом и чашевидным углублением в центре. Форма их восходит к византийским хоросам, но мастера-литейщики сумели придать своим изделиям совершенно новые неповторимые черты, создав ажурные, торжественно-величавые паникадила, форма и орнаментация которых соответствовала убранству церковного интерьера.

Окончательное оформление подобного типа паникадил происходит в XV веке⁸⁵. К этому времени относится паникадило софийской ризницы (Новгородский музей). Форма его и орнаментация предстают в совершенном и законченном виде. Оно украшено ажурной «ременной плетенкой», воспроизводящей мотивы «древнеславянского» плетения. Отдельные виды узорочья паникадила имеют аналоги в плетеных заставках и инициалах новгородских рукописей XIV—XV веков. Среди остальных узоров выделяются два орнаментальных пояса, завершающих обод и верх чаши паникадила. Они состоят из типичных готических трилистников. Среди плетеных узоров чаши помещены изображения китоврасов в кругах. Они напоминают аналогичные изображения на Васильевских вратах. На ободе паникадила вместе с херувимами и плетеными орнаментами размещены литые фигурки восседающего Христа и предстоящих в типе «Деисуса». Изображения святых сопровождаются соответствующими надписями. Среди них помещена и фигурка Сергия. Напомним, что придел Сергия в Софийском соборе был открыт в 1414 году. Для этого придела, очевидно, и было изготовлено паникадило. Наличие западноевропейских элементов в богатом и красочном убранстве паникадила не должно вызывать особого удивления. Факты широкого распространения в Новгороде предметов прикладного искусства

⁸⁰ Там же, стр. 54—55.

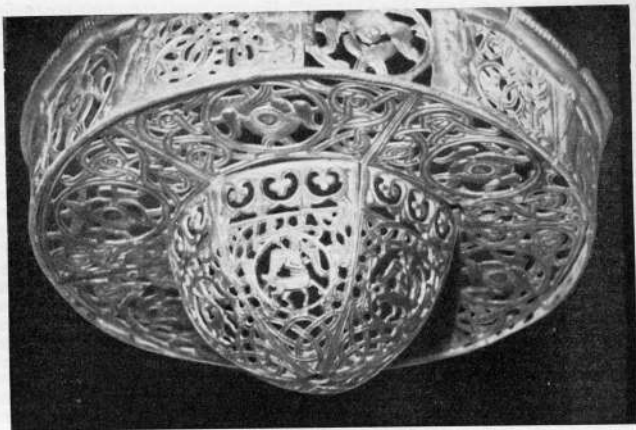
⁸¹ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 218.

⁸² Хранятся в коллекции Новгородской археологической экспедиции.

⁸³ См., например, привеску-иглышник XIII века или крест XV века. — МИА СССР, № 65. М., 1959, рис. 3.12, 4 и 19.

⁸⁴ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси, стр. 621—622.

⁸⁵ Б. А. Рыбаков. Указ. соч., стр. 621.



Хорос. Бронза, литье. XV век. НГМ

западноевропейской работы общеизвестны, как общеизвестно и участие «мастеров из Заморья» в постройке Грановитой палаты.

Официальный заказ оппозиционно настроенного к Москве высшего духовенства с возможной регламентацией и указанием на образец во многом определили и своеобразие новгородских паникадил. Мастера, исполнявшие их, вынуждены были ориентироваться не только на собственно новгородские, но и западноевропейские изделия подобного рода⁹⁶. Последнее и проявилось в ряде готических элементов в узорочье паникадил. Зато обращение к «старине» давало мастерам возможность выбрать наиболее излюбленные ими мотивы орнаментов и изображений. Отсюда и появление кивотваса — «героя» апокрифических сказаний.

Та же двойственная тенденция — оживление старых мотивов в сочетании с новыми и западноевропейскими — еще более ярко сказывается в известном новгородском панагиаре 1435 года. Это серебряный сосуд для освященного хлеба. Он состоит из двустворчатой панагии в виде двух тарелей, укрепленных на довольно высокой подставке из четырех коленопреклоненных ангелов. Они слегка поддерживают тарели руками. Ангелы опираются ногами на четырех львов, хватающих друг друга за хвост. Под ними восьмилепестковый поддон с бордюром в виде тех же хорошо разработанных готических трилистников. Верхнюю створку-тарелочку панагиара украшает композиция «Вознесение», составленная из литых серебряных фигурок. Вокруг надписи: «В лета 6000-ное 9 сотное 44-е индикта 14 мсца септября повеленьем пресвиго архиеписпа Великого Нова город влди Еоуфимия при великом кнзе Василе Васильевич всея Роуси, при кнзе Юрье Луотвеневич, при по-

⁹⁶ Форма новгородского паникадила, восходя к форме византийских хоросов, в то же время имеет много общего и с западными осветительными приборами-коронами. См. Н. Р. Левицкий. Подвесные осветительные приборы XVI—XVII вв. — Труды Государственного Исторического музея, вып. XIII. М., 1941, стр. 84.



Хорос. Деталь

саднике Великог Нова город Борисе Юрьевич, при тысячком Дмитрее Васильевич, а мастер Иван. Арип» (арип — по расшифровке тайнописи «аминь»).

В соответствии с ретроспективными устремлениями мастер komponует сосуд, явно опираясь на фресковую роспись куполов церквей Нередицы и Георгия в Старой Ладоге, очевидно хорошо ему знакомых. Общее сходство несомненно. И там и тут ангелы, преклонив колени, чуть поддерживают «небесную сферу», почти не касаясь руками тарелки.

Восьмилепестковый поддон воскрешает традиционные восьмилепестковые розетки окладов софийских икон. Восьмилепестковые узоры несли когда-то магический смысл. Так, например, святилище Перуна, раскрытое раскопками В. В. Седова, имело в плане форму восьмилепесткового цветка⁹⁷. Традиционные и орнаменты, украшающие пояса ангелов, — это те же «S»-образные завитки, столь характерные в этой компоновке для искусства Новгорода XII—XIII веков. Характерна и плоскостная трактовка скульптурных изображений ангелов и львов. Они как бы распластаны по воображаемой цилиндрической поверхности. Такой плоскостной рельеф типичен для новгородских деревянных и костяных изделий. Правда, мастер сумел придать своим фигуркам не только плоскостной, графично-контурный характер, но и наметить движение, оживить лица архангельскими улыбками, а одежды — живописно ниспадающими, глубоко прорезанными складками. То же самое можно сказать и о скани. В сложном насыщенном узорочье растительно-геометрического характера, украшающем борт тарелки, можно выделить как основу орнамента мотив спиралевидных усиков, издавна известных в новгородском искусстве, только усложненных многочисленными мелкими завитками проволоки, поставленной на ребро. Такой технический прием еще более усиливает игру светотени, придает бордюру тарелки характер

⁹⁷ В. В. Седов. Древнерусское языческое святилище в Перыне. — КСИИМК, вып. L. М., 1953, стр. 99—102.



Деталь панагиара 1435 года. Ангел, поддерживающий тарель

ния. На одних скань занимает скромное, но самостоятельное положение, украшая в основном оправы различных образков. На других, как, например, на окладе Евангелия 1532—1533 года из Пафнютъ-Боровского монастыря (узорочье его традиционное), скань покрывает изделие целиком и, являясь фоном для литых изображений, занимает второстепенное место, хотя и играет важную роль в драгоценном узорочье книги. В ряде иных произведений новгородского искусства XV века скань, как, например, в некоторых образках и в том же панагиаре 1435 года, подчеркивает и выделяет центральную композицию или, украшая нимбы ангелов панагиара, выявляет лепку их лиц. К первому направлению может быть отнесена оправа нагрудного образка-литика с изображением святого Иакова и двух коленопреклоненных (Новгородский музей). Сам образок, по-видимому, итальянской работы, относится к XIV—XV векам, зато оправа исполнена в характерно новгородском стиле XV столетия.

легкого ажурного кружева; этим выделяется и подчеркивается композиция «Вознесение» и зрительно облегчается тарель, поддерживаемая ангелами.

На внутренних сторонах тарелей-створок в полном соответствии с назначением сосуда помещены гравированные изображения «Богоматери Знамение» и «Троицы». Последняя композиция особенно интересна. При взгляде на нее в памяти оживает «Троица» Рублева. Иван, несомненно, был хорошо знаком с прославленным произведением и перевел его, возможно, по прориси на язык гравированных линий, соответственно уменьшив всю композицию до размера тарели. Вокруг «Троицы», так же как и вокруг изображения «Богоматери», по бортам тарелей идут полууставные надписи тропари, прославляющие Богородицу. «Вознесение» во многом близко по композиции к многочисленным панаям московской школы XIV—XV веков⁹⁸. Мастер-новгородец использовал не только образцы новгородского, но и московского искусства и создал на этой основе высокохудожественное и стилистически цельное произведение.

Возрождение традиционных мотивов характерно и для искусства сканщиков. В новгородских сканых изделиях XV века можно выделить как бы три направле-



Деталь панагиара 1435 года. Композиция «Вознесение» на верхней тарели.



Деталь пангиара 1435 года. Львы

Восьмиугольная серебряная позолоченная рамка, оправляющая эллипсоидный, отлитый из какого-то стекловидного состава образок, украшена витками гладкой проволоки, образующей орнамент в виде крупных сердец. В равномерной ритмичной последовательности эти сердцевидные завитки в виде графически тонких проволочек отчетливо выделяются на фоне, затканном мелкими кружочками скани, сплошь покрывающими рамку-оправу. Этот узор, по существу, является усложненной вариацией на мотив новгородской скани XIII—XIV веков. И оправы, и образок обладают своей собственной художественной ценностью. Каждое изделие здесь выступает вполне самостоятельно, однако вкуче они дают и некое общее единство. Мастер сумел добиться эффекта равнозначного художественного впечатления, где ни одно изделие не превышает в своей значимости другое. На этом и строится их единство, основанное на принципах гармонического соподчинения.

Тот же принцип гармонического соподчинения художественно самостоятельных произведений являет образок XV века (Гос. Оружейная палата), обрамленный красивой сканной оправой, она украшена сложным узором из четырех усиков, со множеством дополнительных завитков⁹⁹. Сканый узор оправы делится на ряд самостоятельных ячеек вправленными в нее десятью драгоценными камнями. Сама рама имеет слегка выпуклую поверхность. Эта особенность сближает оправу образка с окладом Евангелия Морозова, выполненного новгородскими мастерами в Москве¹⁰⁰, что лишний раз говорит о новгородском характере этого зора скани.

⁹⁹ Воспроизведение см. в кн.: «Древнерусское искусство XV—XVI вв.». М., 1963, стр. 160.

¹⁰⁰ М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века.— «Древнерусское искусство XV—XVI вв.». М., 1963, стр. 172.

Кроме того, валикообразная форма оправы содействует более органическому соединению с камнями, нежели просто прямая поверхность. Подобный же характер подчинения имеет оправка образца с камей «Богоматерь на престоле» из лапидарии, выполненной византийскими мастерами в XII веке (Гос. Оружейная палата). Оправка исполнена новгородским сканщиком по повелению владыки Евфимия¹⁰¹. Орнамент оправы, наряду со сканью панатгара, — один из немногих примеров стилизованного геометрически-растительного узора. Основу его составляют два легких, длинных, изогнутых растительно-геометрических завитка, поднимающихся из охватывающего их колечка, как из устья вазы. Впоследствии этот тип сканного орнамента был усвоен московскими сканщиками¹⁰². Только в Москве, в отличие от большинства новгородских сканых изделий XIV—XVI веков, имеющих орнамент геометрического типа, сканные узоры приобретают растительный характер. Заимствованный московскими мастерами, этот узор превращается в Симоновском евангелии 1499 года в буйное сплетение сканных трав, вырывающихся из колечка и заполняющих пространство доски густым кружевом.

Скань с сердцевидным орнаментом, очевидно, являлась наиболее характерной чертой для новгородского искусства XV—XVI веков. Кроме уже упомянутого оклада из Пафнутье-Боровского монастыря, тот же узор украшает два серебряных сканых венца (Гос. Исторический музей), относящихся к концу XV века или к самому началу XVI века. Сканый узор выполнен в очень свободной манере с традиционной и очень живой новгородской асимметричностью. Эта живость особенно сказывается в малом венце, где мелкие кружочки скани, заполняющие фон, «скорее напоминают отростки на стебле с круглой петелькой на конце», часто встречающиеся на сканных изделиях XIV—XV веков¹⁰³. Нарочитая архаизация, возрождение старых мотивов и форм во многих памятниках искусства этого времени объясняется активизацией тех общественных сил новгородской республики, которые в историческом прошлом своего города черпали уверенность в непоколебимости порядка и независимости Новгорода. Значительная роль в этой боярско-олигархической оппозиции принадлежала владыке Евфимию, ярому врагу Москвы, ставшему всеми способами поднять авторитет Новгорода и усилить антимосковские настроения. Возможно, что по распоряжению владыки мастер Иван включил имя литовского князя Юрия Лутяевича в качестве противопоставления имени князя Василия Васильевича в надпись панатгара, несмотря на то что с Василием в тот момент велись переговоры о выгодном для Новгорода договоре. Известно также, что по прямому распоряжению Евфимия возводились постройки, подражающие старым образцам. Так, в 1454 году по велению Евфимия была разобрана церковь Иоанна Предтечи на Опоках, выстроенная в 1127—1130 годах, и на старых фундаментах было возведено новое здание, которое не только по плану, но и по обработке фасадов и характеру покрытия было явным подражанием старой церкви¹⁰⁴.

Этот нарочитый архаизм, выражающийся в подражании старым образцам, получил свое отражение не только в архитектуре и предметах прикладного искусства официального характера, но и даже в личном ларце Евфимия, предназначенном для хранения каких-то мелких предметов (Новгородский музей). Этот очаровательный, изящных пропорций ларчик воспроизводит форму новгородских сундучков-коровов. Его стенки оживлены рядами витой крученой проволоки, словно повторяющими окантовку коробов. По гребню ларца проходит узкая полоска змейкообразного орна-

¹⁰¹ Л. В. Писарская. Памятники византийского искусства X—XV вв. в Гос. Оружейной палате. Л.—М., 1965, стр. 22, табл. XXXII—XXXIII.

¹⁰² М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Указ. соч., стр. 161—162.

¹⁰³ М. М. Постникова-Лосева и Н. Г. Платонова. Русское художественное серебро. М., 1959, стр. 48.

¹⁰⁴ М. К. Каргер. Новгородское зодчество XV в.—«История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 64.



Нагрудный образок-литик с изображением св. Иакова и двумя колена-преклоненными, Италия. XIV—XV века. Серебряная позолоченная сканная оправа новгородской работы XV века. НГМ

мента из крученой проволоки, напоминающего мотив «чеканных ложек» кратиров. Во фронтончиках полукруглой крышки ларца в двух круглых клеймах выгравирована четырехлепестковая розетка и монограмма «Ефим», сокращенное имя Евфимия, превращенное в орнаментальный узор.

Мастерам, создававшим такого типа изделия, видимо, вполне импонировала эта архаизация, ибо в какой-то степени отвечала их вкусам и их ремесленным традициям. Так, например, ремесленники, изготавливавшие деревянные ковши, на протяжении нескольких веков почти не меняли форму предметов, ибо для них ковш — не только бытовой предмет, но и ритуальный сосуд. Самые ранние деревянные ковши, обнаруженные при раскопках, относятся к X веку, самые поздние — к XVI веку, однако формы их почти идентичны.

В древности они тесно связывались с магическими обрядами, праздниками-братчинами. Известно, что девять первых жителей владельцев усадеб Неревского конца, перед тем как поселиться в районе Козьмодемьянской улицы, совершили жертвоприношение. Оно было совершено в яме, по контуру которой поставили семь



Деталь ларца архиепископа Евфимия. Серебро, чеканка, гравировка. Клеймо с именем заказчика. НГМ

ковшей-чаш (некоторые из них были украшены резными узорами). Ковши были поставлены так, чтобы их содержимое—мед—вылилось наружу. В середине круга стояли еще два ковша и два больших куска воска¹⁰⁵. Пережитки ритуального отношения к деревянному ковшу весьма ярко сказываются и в «Особой редакции вопрошения Кирика», помещенной в сборнике XVI века¹⁰⁶. Традиции пира-празднества с питьем из ковша в круговую сохранялись на Руси вплоть до XIX века. Поэтому естественна их традиционная форма и более высокое качество отделки. Они во многом еще сохранили в своем облике идущую от далекой древности связь с водной стихией, но выраженную средствами пластики. Ковши подобного типа приобретали пластически выраженные в силуэте черты плывущей птицы или ладьи¹⁰⁷.

Конечно, эти ковши-птицы не являются конкретными изображениями гуся или утки, ибо мастер не копирует природу. Мы видим отход от геометрической правильности, смещение в осях и пропорциях, в результате ковш приобретает новое качество — декоративность. Ковш строится как художественный образ, основанный на сочетании двух различных компонентов: с одной стороны, бытовая вещь, пластически вылепленные формы, а с другой — изобразительное значение тех же форм, пластически обобщенное изображение птицы или ладьи. Это восприятие достигается за счет

¹⁰⁵ В. В. Седов, Языческая братчина в Новгороде.— КСИИМК, вып. 65. М., 1956, стр. 138—141; П. И. Засурцев, Усадьбы и постройки древнего Новгорода.— МИА СССР, № 123. М., 1963, стр. 121.

¹⁰⁶ На вопрос Кирика, «достойн ли осквернившийся глиняный сосуд того, чтобы творить над ним молитву, или только деревянный, а остальные следует разбивать?» — Нифонт отвечает: «Не только деревянный, но и глиняный и стеклянный и серебряный и всему творите молитву» (курсив наш.— Г. В.). См. С. И. Смирнов, Материалы для истории древнерусской покаянной дисциплины. Тексты и заметки.— ЧОИДР, кн. III, 1902, стр. 12.

¹⁰⁷ Наряду с ковшами, сохраняющими облик плывущей птицы, новгородскими ремесленниками вырабатывались изделия и других типов, но первые представляли собой наиболее устойчивый и традиционный тип



Ковш архиепископа Ионы. Серебро, чеканка, гравировка. ГОП

тектоники и умелого выявления материала, большого обобщения, где все лишнее отбрасывается и выявляется главное, характерное в совершенных, гармонических, отшлифованных формах. Поэтому не удивительно, что при обращении к старине мастера-серебряники взяли за основу своих изделий наиболее традиционные и художественно значимые образцы и, перенеся их в металл, сохранили все особенности пластического и художественного решения деревянных ковшей. Совпадает не только силуэт, облик, характер, но даже профиль изделий.

Специальные обмеры показали, что профиль серебряных ковшей целиком воспроизводит профиль деревянных изделий¹⁰⁸. В основном это относится к более ранним произведениям новгородских серебряников, таким, как ковш посадника Посахно (1428—1436), Евфимия (1426—1456) и др. Ковш Евфимия (Гос. Оружейная палата) особенно близок к деревянным прототипам. Его полусферическая форма очень проста. Лишь изящная, чуть изогнутая рукоять, заканчивающаяся небольшой петлей, придает всему изделию вид плывущей птицы, и особую упругость силуэту. На дне его помещена знакомая нам по ларцу монограмма «Ефим», что позволяет более точно датировать изделие. Правда, в отличие от деревянных, металлические ковши имеют свои особенности, обусловленные различием в технике обработки дерева и металла. Рукоятки металлических ковшей имеют не объемную, как у деревянных, а уплощенную форму, борта серебряных ковшей становятся ниже, а сами они приобретают большую распластанность и устойчивость. По бортам серебряных изделий часто идут орнаментально трактованные надписи, как, например, на том же ковше посадника Посахно: «А се ковш посадника новгородского Григорья Кирилловича».

Подобные отличия, при сохранении общего облика плывущей птицы, имеет ковш новгородского архиепископа Ионы (1458—1470), хранящийся в Гос. Оружейной палате. По венцу его идет орнаментальная надпись: «Милостью божию ковш пресвященного архиепископа великого Новгорода и Пскова владыке Ионы». Надпись прерывается четырьмя кругами с резными, сильно стилизованными завитками раститель-

¹⁰⁸ Обмеры автора (проведены в Новгородской археологической экспедиции).

тельно-геометрического характера. При общности мотивов, все четыре круга-клейма разнятся в деталях. Самое существенное отличие ковша Ионы от деревянных прототипов заключается в его ложчатости. Шестнадцать чеканных, слегка вогнутых ложек, словно лепестки цветка, расходятся от резной монограммы с именем «Иона», помещенной на дне ковша. Сочетание позолоченных и серебряных ложек (позолоченные чередуются через одну с серебряной) придает всему изделию неожиданный эффект: блеск позолоченных ложек как бы оттеняется и выявляется более приглушенным и мягким блеском серебряных. Все изделие приобретает удивительно собранный, целостный, компактный и законченный вид.

В дальнейшем формы этих ковшей мало меняются, но усложняется орнаментация. Так, в духовной грамоте XVI века утицкого князя Дмитрия Ивановича по прозвищу Жилка упоминается ковш архиепископа Евфимия весом в 16 фунтов с «образинной» на ручке и четырьмя кругами, в которых писаны «царства»¹⁰⁹. Упомянутый ковш Посахио украшен плетеным орнаментом, аналогичным фресковой плетенке Грановитой палаты.

Новгородские серебряные ковши, очевидно, ценились не только в самом городе, но и далеко за его пределами. По старинному обычаю, почти каждый пир у новгородских бояр сопровождался подношением золотых и серебряных ковшей, окованных серебром рогов, позолоченных кубков и т. д. В большом количестве новгородские серебряные изделия попадали и в Москву. В духовной грамоте того же Дмитрия Ивановича Жилки, сына Ивана III, упоминается и ряд других ковшей, принадлежавших Евфимию («ковш гладок, а внутри писано [вырезано] имя Еуфимьева»), Феofilу, Геронтию и другим новгородским архиепископам XV века. В 1476 году великий князь Иван Васильевич на пиру у новгородского посадника получил в дар «ковш весом 2 гривеньки злата», а в 1478 году новгородский владыка поднес ему золотой ковш «весом гривенька и 3 золотника»¹¹⁰. Законченные и совершенные формы новгородских ковшей, надо думать, произвели сильное воздействие на московских ювелиров и их заказчиков. Во всяком случае, московские серебряные ковши XVI—XVII веков во многом повторяют и тип, и форму новгородских.

Серебряное дело получило в Новгороде широкое развитие с начала существования самого города. В начале XII века, вероятно при Софийском соборе, возникает мастерская, объединявшая мастеров-серебряников. Вполне возможно, что с небольшими перерывами эта мастерская просуществовала почти до конца XVII столетия. В XIV—XV веках она значительно расширилась за счет мастеров меднолитейного дела. С этой мастерской следует связывать большинство рассмотренных здесь изделий. С конца XII века новгородское прикладное искусство под воздействием народного творчества приобретает самобытный характер. Этот процесс особенно усилился в XIV—XV веках. Во многом это объясняется тем, что мастера-серебряники начинают обращаться к традиционным, отстоявшимся в течение веков формам и узорчю изделий народного искусства. Традиции новгородского искусства оказали весьма существенное влияние как на ряд областных центров, так и на искусство Москвы. Процесс переработки и усвоения традиций новгородского искусства Москвой становится, особенно после падения Новгорода в 1478 году, общим явлением. Так, постепенно сливаясь с московским, новгородское искусство входило в состав общерусской национальной культуры.

¹⁰⁹ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси, стр. 623.

¹¹⁰ ПСРЛ, т. VI, ч. 1. Софийская 1-я летопись, стр. 16; ПСРЛ, т. VIII. Воскресенская летопись, стр. 199.

СЕРЕБРЯНОЕ ДЕЛО В НОВГОРОДЕ XVI И XVII ВЕКОВ

М. М. ПОСТНИКОВА - ЛОСЕВА

НОВГОРОД, как крупнейший центр ювелирного искусства, на протяжении многих веков занимал очень значительное место в культуре древней Руси и средневекового русского государства. Влияние мастерства новгородских серебряников распространялось далеко за пределы новгородского края. Их произведения отмечены ярко выраженным индивидуальным стилем — лаконичным, сильным и выразительным. Отпечаток самобытности всегда выделяет новгородские памятники серебряного мастерства среди изделий других художественных центров.

После присоединения Новгорода к Российскому государству город пережил новый экономический расцвет и вместе с тем расширилось и производство серебряных изделий. В то же время серебряное дело не изменило высоким традициям древней культуры, серебряники не снизили качество мастерства, неизменными остались точность и четкость рисунка, ясность форм и композиционных построений, лаконизм и выразительность художественного языка. Мастера продолжали бережно хранить традиции искусства древнего Великого Новгорода, а смелость и изобретательность, которые всегда отличали их предков, направляли и их поиски новых творческих решений.

Если для архитектуры и изобразительного искусства Новгорода в XVI веке наступает время, когда его зодчие и живописцы не столько вносят новое, сколько являются хранителями старых традиций, то в серебряном деле наблюдается несколько иная картина. В XVI веке оно получает исключительно широкое развитие и в нем с большой силой выявляются яркие местные особенности.

Влияние мощной струи византийского искусства, которое не могло не наложить особого отпечатка на ранние новгородские памятники серебряного мастерства, окончательно утратило силу, и его отголоски лишь в сильно переработанном виде и только изредка проскальзывают в орнаментации отдельных памятников. Как напоминание о высокой культуре, имевшей такое большое значение для Новгорода, долго бытуют древние византийские камни. Их использовали для украшения панатий и других предметов церковного обихода¹, переноса с устаревших вещей на более поздние.

¹ Например, НГМ 772. Резной сапфир X—XI веков в оглавье панатия архиепископа Пимена (1553—1570 годы).

Новгород в XVI—XVII веках сохраняет значение одного из основных центров, ведущих торговлю со странами Запада и Востока. Туда стекаются со своими товарами гости из всех городов, турецкие и армянские купцы, торговые люди из Любека, из Швеции, из прибалтийских городов. Нередко выезжают и сами новгородцы в город «Стекольно» (Стокгольм) с рыбными товарами, с мясом и пенькой.

Широкие торговые связи и благодаря этому возможность ознакомления с самыми различными изделиями западных и восточных мастеров, несомненно, обогащали опыт новгородских серебряников, расширяли их кругозор, их представление о способах художественного выражения. И, несмотря на это, произведения новгородцев всегда сохраняют особый, индивидуальный характер. Лишь в отдельных мелких деталях форм и декорировки серебряных изделий можно иногда усмотреть отражение знакомства новгородских мастеров с привозными образцами. Надо думать, что исключительно утонченная гармония линий и красок, которая наблюдается в некоторых новгородских памятниках ювелирного дела, является результатом тесного общения с Москвой. Высокое качество московских золотых и серебряных изделий, их тонкое изящество и строгая красота не могли пройти без замеченных для творчески одаренных новгородских серебряников и наложили отпечаток особой изысканности на некоторые из их произведений.

Широкий размах торговли и в связи с этим большой приток иностранных серебряных монет создали благоприятные условия для развития в Новгороде XVI и XVII веков ювелирного дела. Серебряники не страдали от недостатка серебра для работы и наряду с другими техническими приемами применяли такие, как литье и чеканка, которые требуют большого количества материала и в которых они достигли высокого мастерства.

Мощный новгородский посад в XVI веке несколько утратил свое значение, но серебряное мастерство продолжало занимать в нем одно из первых мест. Сведения о числе и составе новгородских мастеров-серебряников имеют отрывочный характер и не могут дать полной картины ни за какой определенный отрезок времени. Наиболее исчерпывающие данные имеются о 80-х годах XVI века, когда были проведены переписи дворов новгородских жителей и их торговых помещений, к сожалению не сохранившиеся полностью. В 1581—1582 годах писцом Леонтием Аксаковым была составлена перепись Торговой стороны и им же в 1583—1584 годах были учтены жители Софийской стороны². В 1582—1583 годах были переписаны новгородские лавки и другие торговые помещения³ и в 1585—1586 годах писец А. Мещерский произвел опись той части Торговой стороны, которая не вошла в писцовую книгу Л. Аксакова⁴. Суммируя неполные данные писцовых и лавочных книг, исследователи Великого Новгорода сделали подсчеты ремесленников, в результате которых А. В. Арциховский установил, что в 80-х годах XVI века в Новгороде одновременно работало 222 мастера-серебряника⁵. Позднее А. П. Проппштейн пришел к выводу, что их было 245, а если присоединить к ним таких узких специалистов, как колечников (2), крестечников (19), пуговичников (11) и сережников (3), которые могли работать как из серебра, так и из меди, а также алмазников (5), то насчитаем 255 мастеров⁶.

Даже для такого крупного ремесленного центра, как Новгород, эти цифры будут маловероятными, в особенности если вспомнить, что представлял из себя

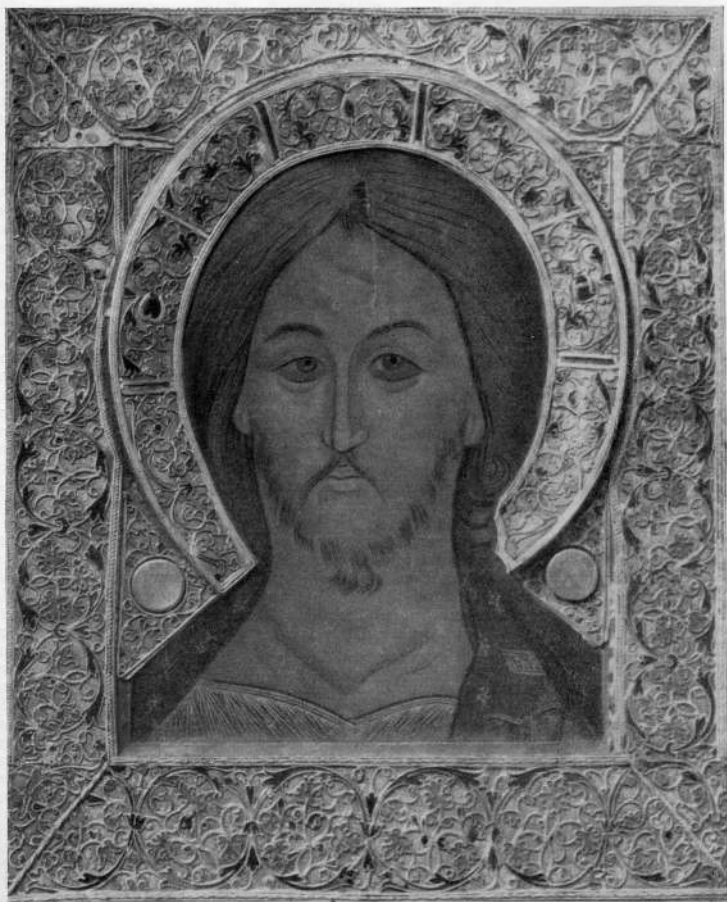
² В. В. Майков. Книга писцовая по Новгороду Великому конца XVI в. (Перепись писца Леонтия Аксакова). СПб., 1911.

³ Лавочные книги Новгорода Великого 1583 г.». Под редакцией С. В. Бахрушина. М., 1930.

⁴ В. Д. Греков. Опись Торговой стороны в писцовой книге по Новгороду Великому XVI в. СПб., 1912.

⁵ А. В. Арциховский. Новгородские ремесла. — «Новгородский исторический сборник», вып. 6. Новгород, 1939.

⁶ А. П. Проппштейн. Великий Новгород в XVI веке. Харьков, 1957, стр. 246—251.



Икона Спаса в серебряном окладе с эмалью новгородской работы, XVI век, ГИМ

город после разорительной Ливонской войны и событий, которые ее предвворяли. Производство и торговля, естественно, пали, множество дворов на посаде стояло пустыми, так как хозяева их умерли или в поисках заработка покинули город, где царило запустение и хозяйственное разорение.

Эти соображения вызвали необходимость пересмотреть правильность подсчета наличия серебряников в Новгороде⁷. При внимательном рассмотрении данных сохранившихся книг выяснилось, что производившиеся ранее подсчеты делались, очевидно, без учета того, в какие годы тот или иной мастер жил в Новгороде и был ли он жив к моменту переписи, т. е. к 1581—1582 годам. Так, например, в 1583—1584 годах было записано на «Ростокские улицы» пустое тяглое место серебряника Юрия Васильева, умершего еще в 1564 году⁸, т. е. за двадцать лет до переписи. В подсчеты, по-видимому, вошли и мастера, выбывшие до 1581—1582 годов из Новгорода по тем или иным причинам: те, кто «абежал» или «сшел безвестно», те, кто «сшел к Москве», кто был взят «к государю в серебряные мастера» и, следовательно, в 1580-х годах в Новгороде не работал. Имя серебряника Павла Михайлова с Нужной улицы, например, значится в книгах четыре раза, сам же он «сшел к Москве» еще в 1574 году⁹. Также «сшел к Москве» в 1580 году серебряник Иван Михайлов Черятинский, имя которого упоминается в книгах пять раз¹⁰, но которого не было в Новгороде ко времени переписи.

Если из общего числа мастеров-серебряников, значащихся в писцовых и лавочных книгах, исключить умерших до 1581—1582 года (22 человека), тех, чьи дворы и лавки значатся в книгах пустыми (36 человек), выбывших из Новгорода, «сшедших безвестно» в 1560-х — 1570-х годах (18 человек), взятых в Москву «к государю в серебряные мастера» (5 человек), объединить лиц, носивших одно имя и фамилию, живущих на одной улице и упоминающихся по нескольку (три, четыре, пять) раз в книгах, то мы получим, если и не совсем точные, то все же более реальные данные о числе мастеров, одновременно живших и работавших в годы между 1581—1582 и 1585—1586, а именно — 93 серебряника (не считая крестечников (6), сережников (3), колечников (1)).

Кроме посадских ремесленников, продававших свои изделия в Серебряном ряду, в XVI веке в Новгороде имелись и другие категории серебряников. При Софийском доме работали «казенные» или «владычные» мастера, обслуживавшие нужды новгородского архиепископа. Такими были в 1548 году «казенные мастера» Ефим и Костя, изготовлявшие серебряные ковши, которые архиепископ брал с собой в качестве подарков при поездках в Псков («ко Псковскому поезду в дары»). Они же делали в большом количестве серебряные оклады на иконы, раздававшиеся новгородским владыкой как «благословения»¹¹. В переписной книге 1583—1584 годов как «владычные серебряные мастера» значатся Бакака Исаков, Семен (Сенька) и Федор (Фетка)¹².

Ювелирное дело было настолько широко поставлено в Новгороде, что там больше, чем в других городах, была развита узкая специализация в этой области. В этом убеждает и наличие среди посадских ремесленников сережников, колечников, крестечников и пуговичников, и запись в начале Евангелия 1532—1533 года из Пафнутьево-Боровского монастыря, где говорится о том, что над его окладом

⁷ Большая работа была проделана О. Б. Киселевой, которая составила картотеку всех упоминающихся в книгах серебряников, что дало возможность сделать новые выводы об их числе.

⁸ В. В. Майков. Указ. соч., стр. 115.

⁹ Там же, стр. 254; С. В. Бахрушин. Указ. соч., стр. 54, 55 и 57.

¹⁰ Б. Д. Греков. Указ. соч., стр. 39; С. В. Бахрушин. Указ. соч., стр. 51, 54, 55.

¹¹ «Отрывки из расходных книг Софийского дома за 1548г.» — «Известия имп. Археологического общества», т. III. СПб., 1861, стр. 32, 34, 38, 39, 48, 52—54.

¹² В. В. Майков. Указ. соч., стр. 101 и 102

работали «алатокузнецы, среброкузнецы и сканной мастер»¹³, и то, что новгородцы как в XVI, так и в XVII веке снабжали серебряными ковшами Псков, где, очевидно, не было специалистов по изготовлению этого типа посуды.

Трудно установить, сколько серебряников работало одновременно в Новгороде в XVII веке, так как найденные о них сведения еще более отрывочны и скудны, чем о мастерах XVI столетия. В первой половине XVII века резко сократилась численность посадского населения, но все же серебряное мастерство продолжало занимать видное место в жизни Новгорода, а качество его оставалось неизменно высоким. Можно думать, что число мастеров к концу столетия было все же очень значительным, если судить по данным ревизских сказок начала XVIII века, которые дают значительно более полные сведения, чем имеющиеся для предшествующего столетия. В 1720—1723 годах в Новгороде насчитывалось 85 серебряников¹⁴, т. е. лишь немногим меньше, чем в 80-х годах XVI века.

Найденные при раскопках на территории города многочисленные инструменты и заготовки ювелирных изделий¹⁵ показывают, что круг применявшихся новгородскими серебряниками технических приемов уже и в древнее время был очень велик. В XVI и XVII веках новгородские серебряники владели всеми приемами ручной обработки драгоценных металлов и с большим мастерством украшали свои изделия ручным тиснением (басмой), чеканными и резными узорами и изображениями, литыми деталями, сканью, эмалью и чернью.

В формах и орнаментации новгородских серебряных изделий можно порою усмотреть непосредственную связь с произведениями народного творчества. Серебряные литые, иногда украшенные эмалью кресты-тельники XVI и XVII веков, почти круглые, с трехлопастными концами, соединенными между собой, близки по своей форме большому деревянному резному Любодощенскому кресту XIV века и древним каменным «поклонным» крестам, вписанным в круг. Но, при всем сходстве, небольшой размер делает их значительно изящнее, их рисунок и пропорции приобретают большую легкость и утонченность.

Не случайно именно Новгород, этот крупный центр ювелирного мастерства, стал родиной новой формы драгоценной посуды — золотого и серебряного коша. Новгородские серебряники были первыми, кто перенес в металл древнюю форму деревянного



Серебряные новгородские кресты XVI—XVII века. ГИМ

¹³ ГИМ, Отдел рукописей, № 3878. Надпись воспроизведена полностью в статье В. Т. Георгиевского в журнале «Светильник», № 1, 1915, стр. 13.

¹⁴ ЦГАДА, ф. 350, л. 2256, 2258, 2279, 2280, 2294, 2307.

¹⁵ Н. В. Рындина. Технология производства новгородских ювелиров X—XV вв. — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 117. Труды Новгородской археологической экспедиции, т. II. М., 1958, стр. 266.



Серебряный корчик новгородской работы. XVII век. ГИМ

ковша, основанную на многовековой традиции народного искусства. Слава лучших специалистов по изготовлению ковшей осталась за новгородцами и в XVI и в XVII веках, когда эта форма посуды стала известна в России уже почти повсеместно.

Нет никаких указаний на то, чтобы в Пскове также делали серебряные ковши; напротив, все сохранившиеся сведения говорят о том, что новгородцы снабжали ковшами Псков. Новгородские серебряные ковши, почти круглые, с высокими плотными стенками, больше и дольше чем где-либо сохраняют близость деревянной народной утвари. Даже такой усложненный и изукрашенный серебряный ковш, как сделанный для архиепископа Псковского и Изборского Иоасафа (1628—1634 годы)¹⁶, с чеканными мелкими ложками, резным орнаментом трав и зеленой эмалью на мишени внутри, ближе к произведениям народного творчества, чем изысканные по форме, низкие, тонкостенные, овальные московские ковши.

Так же, как и деревянная посуда, новгородские серебряные ковши, небольшие корчики и чарки делались гладкими или ложчатыми, причем «ложки», внутри вогнутые, часто обведены полосками с нарезкою, подражающими сканному ягуту, а в уголках между «ложками» чеканены бусины, большей частью строенные, имитирующие зерно. Такие же бусинки (по три) кмеются и на серебряном ложчатом блюде 1659 года в Новгородском музее¹⁷.

Чарки и корчики работы новгородских серебряников очень нарядны и, кроме целого ряда особенностей в орнаментации и приемах выполнения, отличаются еще и тем, что представляют сочетание лаконичных традиционных народных форм с деталями, навеянными западноевропейским ювелирным искусством. Они большей частью имеют литую ручку сложной фигурной формы, с изображением Самсона, раздирающего пасть льву, льва и единорога в геральдическом противостоянии или же с изображением цетов, поднимающихся из вазона; носик корчиков украшался литой головкой, маска-

¹⁶ ГОП, № 10825.

¹⁷ НГМ, № 1093.



Серебряный корчик новгородской работы. XVII век. ГИМ

роном или бутонем. Почти все они приподняты на граненый поддон или на литые ножки в виде грифонов или сидящих и лежащих львов.

Изображение льва, символа власти, силы, могущества, издавна привлекало внимание русских художников прикладного искусства. Оно встречается в дереве и в металле в виде объемных скульптурных фигур или барельефных голов, держащих в пасти кольцо. В этих скульптурах, фантастических и в то же время полных реальной, жизненной экспрессии, ярко выражены черты русского народного искусства. Хотя самый принцип поднятия сосуда на литые фигурки-ножки связан с западноевропейским искусством, львы в исполнении новгородских мастеров ближе русскому творчеству, чем произведениям иностранных ювелиров. В новгородском серебряном деле скульптурные фигуры львов известны и в XV и в XVI веках. На спинках четырех львов стоят коленопреклоненные ангелы, поддерживающие блюдо панагиара 1435 года¹⁸ работы мастера Ивана из новгородского Софийского собора. Четыре горельефных львиных морды украшают венец и три литых льва служат ножками большой, низкой серебряной водоскатной чаши 1593 года из ризницы того же собрания¹⁹. Особенности этих скульптурных львов, похожих на добродушных псов, готовых выскочить из-под придавившей их чаши, их народный характер становятся очевидными и понятными, если сравнить новгородскую чашу 1593 года хотя бы с итальянской чашей начала XVI века из Музея Виктори и Альберта²⁰ (Лондон), также покоящейся на фигурках львов.

Как на отличительную особенность новгородских серебряных ковшей, корчинов и чарок XVII века следует еще указать нередко встречающееся внутри на дне резное, чеканное, литое или эмалевое изображение гуся или лебеди²¹, рядом с которым

¹⁸ Панагиар неоднократно опубликован с неправильной датой — 1436 год. Так как в имеющейся на нем надпись указано, что он сделан 14 сентября 6944 года, то при переводе на наше летоисчисление получается 1435 год.

¹⁹ НГМ, № 1148.

²⁰ C. C. O m a n. Italian secular silver. London, 1962, рис. 3.

²¹ Например, ГОП, № 2291, 2299; 16124; ГИМ, № 53031/44; ГРМ, № 3145.



Чарка серебряная с эмалевым изображением на дне новгородской работы.
XVII век, ГОП

никогда положено в траве крупное яйцо. В изобразительном искусстве древней Руси гуси-лебеди встречаются обычно только в композиции «Рождество Богородицы», в то время как на новгородских и псковских иконах XVI века они известны значительно шире. Четыре лебеди изображены на створке резного деревянного склада новгородской работы, в нижней части композиции «Рождества Иоанна Предтечи»²². Три белых, три красных и один коричневый гусь или лебедь имеются на живописной иконе «Недреманное око»²³.

Возможно, что объяснение этого явления кроется где-то в очень глубокой древности. В появлении на ковшах, корчиках, чарках и иконах XVI—XVII веков изображений водоплавающих птиц можно предположить воздействие отголосков каких-то отдаленных языческих образов²⁴. Пережитки язычества долго существовали в Новгородском крае. В своем послании к Ивану IV в 1534 году архиепископ Макарий перечисляет «скуверные молебница», в которых его паства поклоняется в окрестностях Новгорода кумирам, он называет в числе предметов почитания также «всяк скот и птицы»²⁵. Возможно, что название «ковш-лебедь», которое впервые встречается в первой половине XVII века, связано с изображением лебедя на дне ковша²⁶.

Еще одна особенность новгородских серебряных корчиков и чарок — это про-
странные надписи, расположенные на венцах. Они настолько длинные, что часто не

²² ГИМ, № 3357 Ш.

²³ ПКМ, № 4726.

²⁴ Возможно, финно-угорского язычества.

²⁵ Псковские летописи, т. 1. М., 1941, стр. 141. Указано В. Л. Яниным.

²⁶ Первое упоминание о «ковшах-лебедях» встретилось нам в Расходных книгах Патриаршего Казенного приказа 1640 года при перечислении серебряной посуды И. М. Строганова, бывшей в закладе у патриарха.



Серебряная водосвятная чаша новгородской работы. 1593 год. НГМ

умещаются снаружи и продолжаются по внутреннему краю. Это не только имя владельца или пожелание «добру человеку» пить из этого сосуда «за здравие», но и длинные изречения, выражающие народную мудрость. В них говорится о том, что «умный человек подобен есть сосуду злату»²⁷, или же сравнивается «совершенная любовь» с небьющимся золотым сосудом²⁸. На корчике новгородца Панкратия Потаповича Крекшина, названном в надписи «ковшь», кроме имени владельца, вырезано: «а пить в сладость и веселие и в любовь друг ко другу. Носится чаша сия в добродетель, а принимать в радость»²⁹.

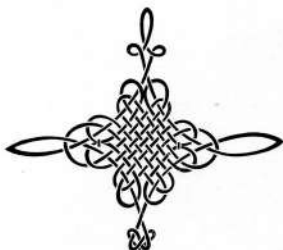
Орнаментация новгородских серебряных изделий XVI и XVII веков богата и разнообразна, а отдельные мотивы, получившие в эти годы развитие, уходят корнями далеко в глубь веков, порою сочетаясь на одном предмете с новыми, реалистически трактованными. Одним из характерных мотивов не только для ювелирного дела, но и для всего декоративного искусства как Новгорода, так и Пскова на протяжении нескольких столетий остаются плоские узоры причудливо переплетающихся лент, ремней или растительных стеблей. Узоры эти изменяются в зависимости от материала и от времени, когда они применяются. Новгородской археологической экспедицией были найдены в слое X—XII веков деревянные и костяные изделия, украшенные густой плетеной³⁰. Фантастические и прекрасные своей смелостью переплетения лент и ремней получили развитие в инициалах и заставках новгородских и псковских рукописных книг. Орнамент переплетающихся стилизованных растительных завитков сохранился на куске тисненой кожи, найденной в 1952 году на Неревском раскопе

²⁷ ГОП, № 2296.

²⁸ ГОП, № 2291.

²⁹ НГМ, № 1159.

³⁰ А. В. Арциховский. Новгородская экспедиция. — КСИИМК, вып. 27. Л., 1949, рис. 48; «Материалы по археологии СССР», № 55. Труды Новгородской археологической экспедиции, т. 1. М., 1956, рис. 12/2, 39/2.



Орнамент серебряного резного оклада
Евангелия новгородской работы. XVII век.
НГМ

ший орнамент, заполняющий полукружия арок, соединяющих колонки большого сина из новгородской Софийской ризницы. Подобные же ложбинки имеются как в густом плетении на серебряном басменном окладе иконы «Смоленской Богоматери» XVI века из Александро-Свирского монастыря³², так и на деревянных столбиках царских врат того же времени из храма Спаса Нередицы³⁴.

В XVI и XVII веках как в деревянной резьбе, так и на серебряных изделиях Новгорода плетенка часто вводится в растительный орнамент, и, несколько утратив свободу причудливых изгибов, она принимает определенную форму, иногда напоминающую «кафимский узел». Из него выходят стебли с листьями и цветами, которые являются продолжением плетенки³⁵. В таком виде этот мотив живет в ювелирном искусстве Новгорода до самого конца XVII века, когда он приобретает известную сухость, но неизменно сохраняет большое изящество. Таким мы его находим и в резном орнаменте оклада громадного евангелия в собрании Новгородского музея, где плетенка окружена крупными реалистически трактованными цветами и изображениями рога изобилия³⁶. Резные клейма с надписью — единственное украшение гладкого серебряного блюда новгородского Софийского дома конца XVII века — также имеют на концах плетение, напоминающее «кафимский узел»³⁷.

На конце серебряного напрестольного креста 1690 года с оборотной стороны вырезана вкладная надпись: «Великого Новгорода торговые стороны церкви Михаила Архангела на Михайлову улицу... приказного Андрея Богдановича Сназина»³⁸. Ниже надписи расположен орнамент переплетающихся лент, в который мастер включил свое имя, вырезав его мелкими, едва уловимыми буквами: «Делал сей крест Григорей Микифоров сын Лопков з детьми».

Развитие древнего орнамента — стеблей, выходящих из кольца как из устья вазы или поднимающихся из цветка (крина), тоже часто встречается на новгородских чеканных, басменных, сканых и резных изделиях.

в слое XIV века³¹. Сложное плетение из растительных стеблей, вписанных в круг, было обнаружено в раскрытой в 1930 году декоративной росписи большой ниши Грановитой палаты Новгородского кремля³².

Отголоски сложной древней плетенки можно усмотреть и на поздних памятниках народного искусства Новгородского края, таких, как шитое тамбуром полотенце в собрании Новгородского музея, где изображен сказочный зверь, от которого расходятся в стороны, переплетаясь между собой, стебли с цветами и розетками. Узоры плетения на серебряных изделиях как XVI века, так и более ранних находят ближайшую аналогию в деревянной резьбе. В басме и чеканке, точно так же как в дереве, переплетающиеся стебли или ленты имеют глубокую ложбинку. Таким приемом выполнен сложный

³¹ С. А. Изюмова. Кожевенное и саночное ремесло Новгорода Великого. — МИА СССР, № 65. Труды Новгородской археологической экспедиции, т. II. М., 1959, стр. 22, рис. 11/14.

³² П. А. Мартынов. Грановитая палата Новгородского кремля. Новгород, 1959, стр. 11.

³³ НГМ, № 3862.

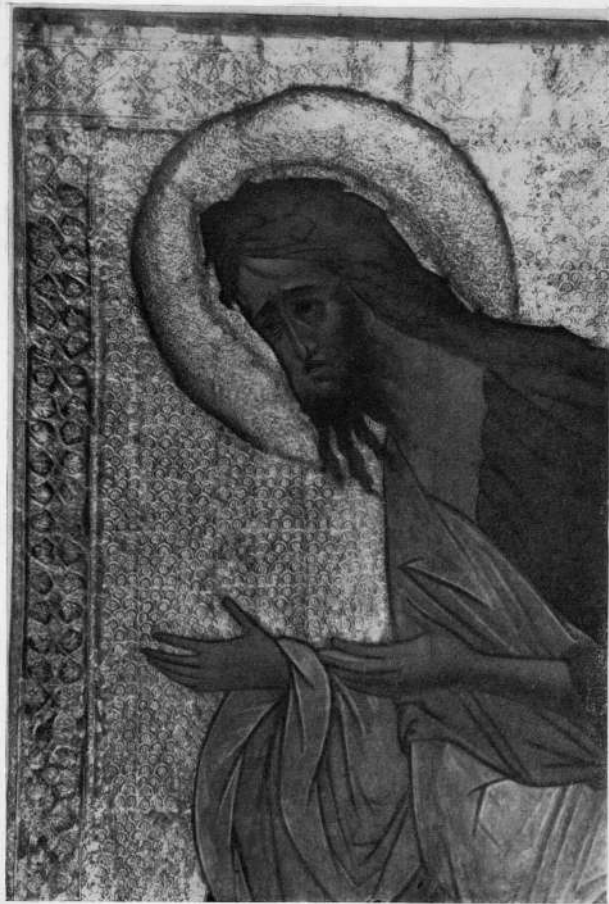
³⁴ НГМ, № 4871.

³⁵ Например, на воще НГМ, № 1262.

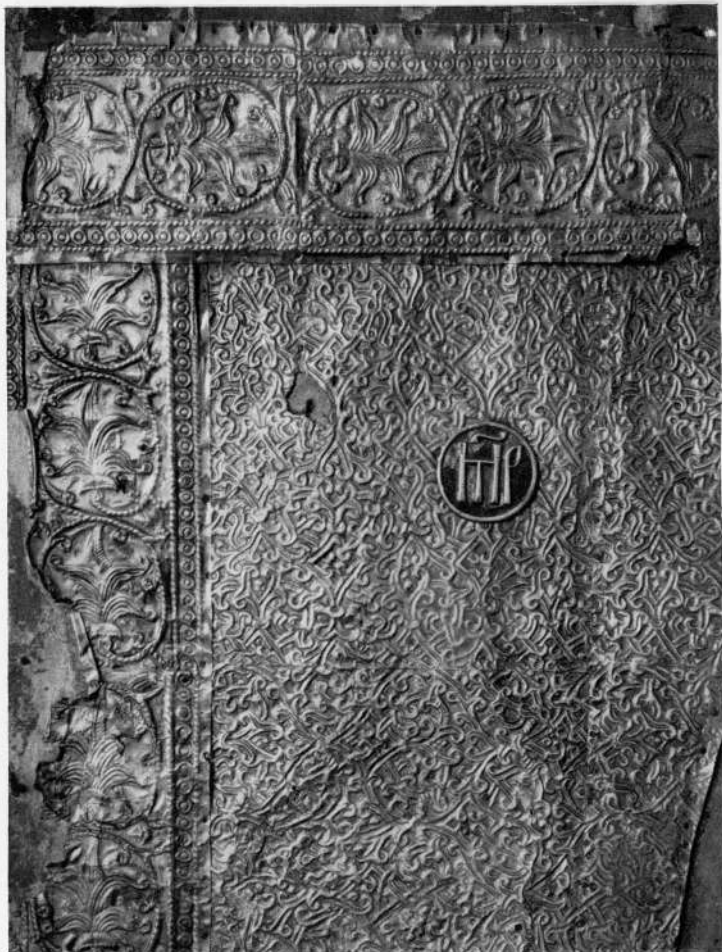
³⁶ НГМ, № 1444.

³⁷ НГМ, № 1133.

³⁸ НГМ, № 1316.



Деталь басменного серебряного оклада иконы «Иоанн Предтеча» из декусного чина
Софийского собора в Новгороде, XVI век. НГМ



Фрагмент серебряного басменного оклада новгородской работы иконы
«Смоленской Богоматери»
из Александро-Свирского монастыря. XVI век. ГИМ

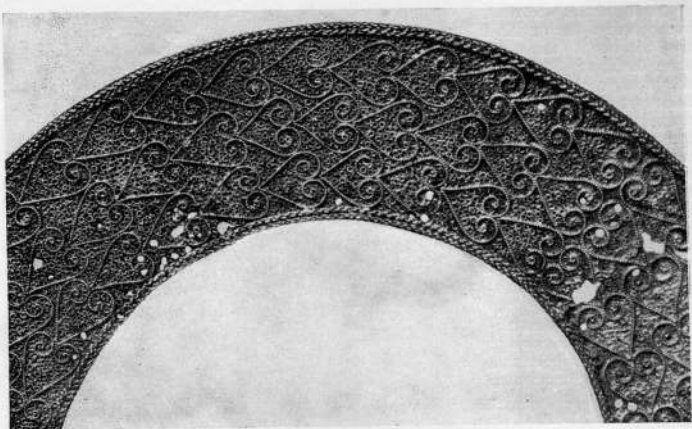
Трудно перечислить орнаментальные мотивы новгородской басмы XVI века, их очень много, и, может быть, это богатство выбора определяет то, что на басменных окладах новгородских икон почти без исключения применялось несколько различных узоров на одном предмете — на венце, на фоне, на боковых, верхней и нижней частях рамы. Долго и часто встречается орнамент чешуйчатый, иногда с чередованием матовых и гладких чешуек, иногда же обогащенный включенными в чешуйки розетками.

Мастера, покрывшие басменными окладами большие иконы из новгородского Софийского собора XVI века, сумели достигнуть исключительно гармоничного сочетания разнообразной по узорам басмы с живописными изображениями. Как в басме, так и в чеканке контуры отдельных частей предмета или орнамента часто обводятся полосками, имитирующими сканный жгут или спирально намотанную на стержень проволоку, которую можно часто встретить на более древних изделиях.

Новгородские серебряники были первоклассными чеканщиками, в этом труднейшем техническом приеме они достигли высоких вершин мастерства. Основное, что характеризует новгородскую чеканку XVI и XVII веков и сближает ее с произведениями мелкой пластики Новгородского края, это поразительная ее четкость, которая придает орнаменту большую рельефность и вместе с тем легкость и изящество. Высоко приподнятые над фоном стебли свободно вьются, переплетаются, пересекают друг друга, то поднимаясь из раскрытого цветка (лилии), то пропущенные сквозь кольца или цветы. Раздвоенные отростки стебля закончены каждый листком, один из которых наполовину прикрывает другой. Рельефные листики с острым гребешком, от которого спускаются в стороны блестящие гладкие скаты, четко вырисовываются на матовом фоне, покрытом мелким зернистым каффареньем.



Фрагмент басменного серебряного оклада новгородской работы, XVI век. ГИМ



Серебряный венец новгородской работы. XV—XVI века. ГИМ

Можно указать на многочисленные образцы чеканных чарок, корчиков, окладов икон и книг, кадил, крестов и других серебряных предметов³⁹, хранящихся в Новгородском музее и других хранилищах нашей страны, поражающих как виртуозностью исполнения, так и большой стройностью композиции, в которой все осмысленно и логично, каждая деталь, каждый отросток стебля имеет начало и завершение.

Во второй половине XVII века характер орнамента сильно изменяется. Часто встречаются прорезные чеканные узоры выщегося стебля с пышными розетками и фантастическими цветами или плодами на отростках и ряды бусин, окаймляющие края предмета⁴⁰. Орнамент и его выполнение в эти годы порою настолько сходны с изделиями Пскова, что не всегда представляется возможным определить, в каком из этих двух городов сделан предмет.

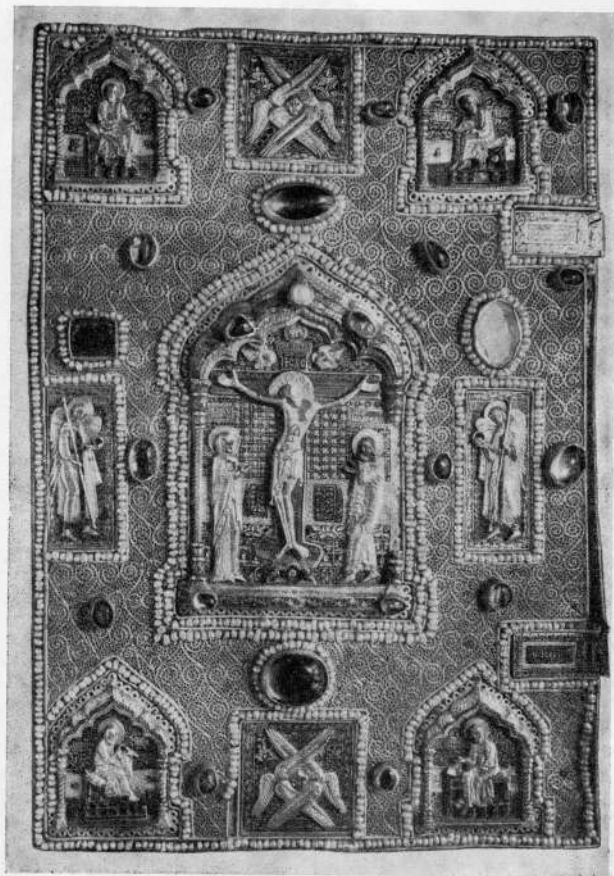
Широкое развитие получила в Новгороде серебряная скань, в особенности в XVI веке, когда наблюдается очень большое разнообразие ее применения и исключительное богатство узоров, большей частью расположенных на фоне, сплошь покрытом мелкими серебряными сканными кружками. В древних описях новгородских монастырей и храмов упоминаются многочисленные серебряные сканные и сканные с эмалью, камнями и жемчугом венцы, панатии, образки, складни, иконы и кресты в сканных оправках, сканные звезды на жемчужных уборах⁴¹. Сохранилось много прекрасных своеобразных образцов новгородского сканного мастерства.

Несмотря на тесную связь между Новгородом и Швецией (Стокгольмом), где искусство скани также занимало значительное место в ювелирном деле, никаких черт

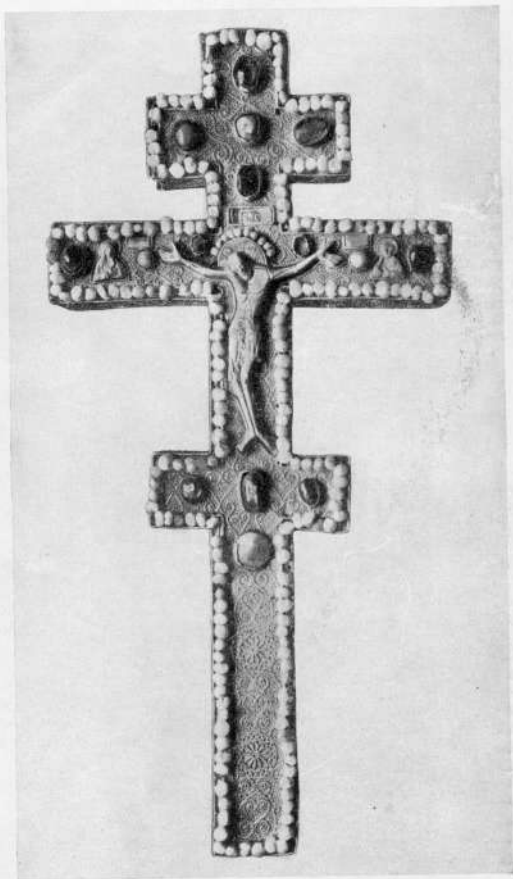
³⁹ Например, НГМ, № 988, 1129, 1265, 1319, 1328, 1351, 1416, и др.

⁴⁰ Например, НГМ, № 1258.

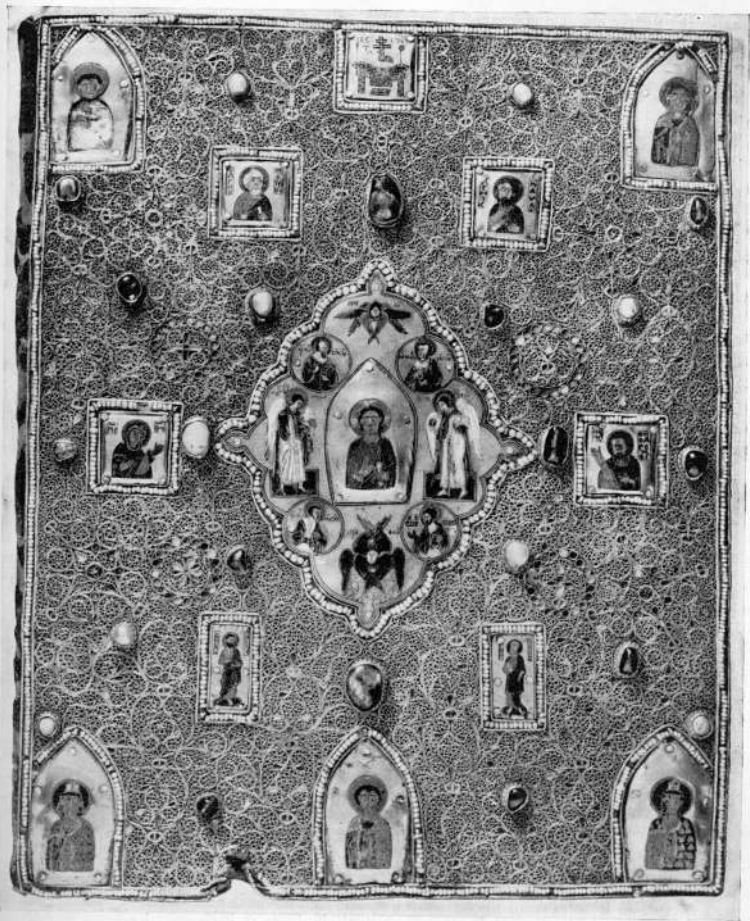
⁴¹ «Опись новгородского Софийского собора первой половины XVII в.» — «Известия имп. Археологического общества», т. III. СПб., 1861, стр. 371—373; «Опись монастыря Николая чудотворца на Лятке», — «Известия имп. Археологического общества», т. IV. СПб., 1863, стр. 427—437.



Серебряный оклад Евангелия из Боровского монастыря. Новгородская работа.
1532—1533 годы. ГИМ



Серебряный настольный крест новгородской работы.
XVI век. НГМ



Оклад Мстислава евангелия. Скать и средник с эмалью новгородской работы. 1551 год. ГИМ

сходства между сканью шведской и новгородской не улавливается. Каждая дает высокие достижения; но развивается по совершенно различным, непересекающимся линиям. Для новгородской скани XVI века в особенности характерен появляющийся в конце XV столетия несложный ритмичный орнамент сердцевидных узоров, образованных соединенными по два спиралевидными завитками. Эти сердца из гладкой или свитой из двух нитей в веревочку скани возвышаются над фоном, сплошь заполненным мелкими кружками из более тонкой скани.

Аналогичные сердцевидные узоры, образованные соединением двух спиралевидных завитков, не были чужды еще и древнему Великому Новгороду. Они сохранились на фресках новгородских храмов, на откосе окна южной стены церкви св. Георгия в Старой Ладоге⁴², в росписи окон Юрьева монастыря, на омофоре св. Луки в алтарной апсиде храма Спаса Нередицы и на одежде пророка Давида на фреске того же храма. Повторяются они и в XVI веке в плоской ажурной резьбе деревянных царских врат из храма Спаса Нередицы, причем здесь сердца сгруппированы по четыре, сходясь острыми концами, подобно тому как они расположены и в сканном орнаменте большого серебряного напрестольного креста 1534 года из монастыря Варлаама Хутынского⁴³. Этот крест, с тонко выполненным литым «Распятием», темно-синей (почти черной) и светло-зеленой эмалью, служащей фоном и обрамлением надписей, украшенный сафирами в гнездах в виде цветков и жемчужной обилью, настолько близок по характеру работы знаменитому окладу Евангелия 1532—1533 года из Пафнутьево-Боровского монастыря⁴⁴, что невольно возникает предположение, что оба эти исключительные памятника были сделаны одними и теми же мастерами, чьи имена до нас не дошли.

Сканый орнамент с сердцевидными узорами, служащий плоским, как бы кружевным фоном для литых изображений, имеется и на более позднем памятнике новгородского мастерства — массивном серебряном напрестольном кресте, сделанном в 1553 году для Николаевского Вязицкого монастыря близ Новгорода⁴⁵, и на многих других предметах⁴⁶.

Во второй половине XVI века новгородские сканщики часто применяли особый прием, который не встречается в работах мастеров других художественных центров, они выделяли основной рисунок в сканном орнаменте и отдельные его детали широкой, как бы кистью проведенной полосой. Полоса эта состоит из веревочки, свитой из двух нитей серебряной проволоки и положенной между двумя гладкими нитями. Выполненный таким образом сочный орнамент сильного, непрерывно выходящего стебля с цветами и листьями на отростках, местами пропущенного через кольца, рельефно выступает на напрестольном кресте 1592 года, сделанном «на Двину в Антониев монастырь Сийского» по повелению новгородского митрополита Александра⁴⁷. На многочисленных сканых серебряных окладах евангелий, оправах крестов и образов, венцах, цатах, архиерейском посохе, сделанном в 1554 году, и других предметах, покрытых разнообразными узорами, применен тот же прием⁴⁸.

Как и во многих других художественных центрах, в Новгороде появляется во второй половине XVI столетия эмаль, украшающая сканный орнамент, но здесь она отстает в своем развитии от московской. Значительно дольше, чем в Москве, применяют в Новгороде «холодную эмаль», т. е. наложенную холодным способом, без обжига яркоокрашенную цветную массу. Оклад Метиславова евангелия 1551 года рас-

⁴² В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги. М., 1960, рис. 73.

⁴³ НГМ, № 1237.

⁴⁴ ГИМ, отдел рукописей, № 3878.

⁴⁵ ГОП, № Б. 302. Сердца расположены в разных направлениях рядами и группами.

⁴⁶ Например: ГИМ, № 2401 Ш, 1598 Щ, № 16416 Ш; ГРМ, № 2875, 3029; НГМ, № 1181 и др.

⁴⁷ ГИМ, № 77657.

⁴⁸ Оклады евангелий: ГИМ, Синод. № 1203; № 53029: Новодевичий м-рь, № 1335; ГОП, Сол. № 298; Сол., № 300. Крест: НГМ, № 810. Венцы: НГМ, № 954; 1259. Посохи: НГМ, № 1611 и др.

печен хорошо сохранившейся синей, красной и белой мастикой. Круги с крестом, розеткой и цветами и отдельные грушевидные лепестки на другом сканном окладе новгородской работы заполнены мастикой киноварного и бледно-зеленого цвета⁴⁹. Остатки ярко-бирюзовой, синей, белой и красной мастики имеются на сканном окладе Евангелия XVI века с типично новгородским орнаментом и приемами работы, поступившем в собрание Оружейной палаты из Соловецкого монастыря⁵⁰.

Эмаль по сканному орнаменту, сменившая во второй половине столетия мастику, в противоположность светлой, богатой оттенками московской, отличается в Новгороде сдержанной гаммой темных тонов — синего, зеленого и черного. Значительно большее развитие, чем в Москве, получила зато появившаяся несколько раньше эмаль по скани эмаль выемчатая и покрывающая резные (гравированные) изображения и орнамент. На новгородских изделиях она всегда прекрасно отшлифована и обладает благодаря этому блестящей, гладкой поверхностью. В скупую гамму красок неизменно вводится черная, местами с синеватым оттенком, темно-синяя, иногда приобретающая почти черный цвет, и яркая прозрачная зеленая.

Выдающийся памятник новгородского мастерства начала XVI века — широкая, гладкая, с резными изображениями, покрытыми эмалью, полусферическая чаша потира из церкви Жен мироносиц с Ярославля дворца в собрании Оружейной палаты⁵¹. Полуфигуры деисусного чина и голгофский крест расположены в шести кругах на фоне ярко-зеленой прозрачной эмали. Синия, местами почти черная эмаль покрывает контуры резных фигур и складки одежд, подчеркивая чистый, четкий, проработанный в мельчайших деталях рисунок. Черная эмаль положена по немногим выразительным линиям, которыми обрисованы склоненные фигуры Петра и Павла.

Изображенные на срединке оклада Мстислава евангелия 1551 года херувим и серафим с синими и зелеными крыльями, полуфигуры евангелистов, вписанные в синие круги, и два ангела в рост — выполнены тем же приемом, т. е. покрыты эмалью по резьбе. Преобладают черная и положенная тонким прозрачным слоем синия и зеленая эмаль.

В XVII веке сканный орнамент, расщеченный эмалью, часто обогащался путем вкрапления в эмаль мелкой зерни, которую клали на эмалевый слой перед последним обжигом. Мерцание мелких шариков создавало тесную связь оправы с цветной эмалью. Новгородские серебряники достигали того же впечатления иным путем: умелые чеканщики, они украшали лепестки и листья орнамента сотнями мелких рельефных чеканных бусинок, которые блестящими каплями выступали над слоем эмали⁵². В конце XVII и начале XVIII столетия встречается и иной подход к той же задаче: каждый шарик зерни припаивался в специально вычеканенное для него углубление, после чего предмет покрывался тонким слоем эмали. Подобные работы были возможны лишь благодаря большой точности и четкости, которыми отличались новгородские чеканщики. К концу XVII столетия эмаль приобрела более яркую окраску, но большей частью не выходящую за пределы синей, зеленой и голубой⁵³.

Резьба (гравировка) на серебре получила в Новгороде меньшее развитие, чем скань и эмаль, и имеет в XVII веке много общего с псковской орнаментальной резьбой. Как в Пскове, так и в Новгороде широкие, как ленты, стебли, листья и цветы резных растительных узоров покрыты мелкими черточками и точками, создающими впечатление пестроты и приглушающими блеск металла.

Несколько особняком стоят работы одного из новгородских резчиков по серебру второй половины XVII века, который заслуживает особого внимания.

⁴⁹ ГИМ, № 53029.

⁵⁰ ГИП, Сок. № 298.

⁵¹ ГИП, № 17648. Издана: М. М. Постникова-Лосева. Новгородская серебряная чаша. — Из истории русского и западноевропейского искусства, М., 1960, стр. 177—184.

⁵² ГИМ, № 34810—72961.

⁵³ НГМ, № 986, 1096.



Деревянный резной складень «Рождество Иоанна Предтечи» и избранные святые. Оправа серебряная со сканью и эмалью новгородской работы. XVI век, ГИМ

Редко удается связать сохранившиеся памятники русского средневекового серебряного мастерства с известными нам именами серебряников. Сравнительно мало сохранилось предметов светского быта XVII века, и почти не встречается на них иных сюжетов, кроме евангельских или библейских. Поэтому особенно ценно то, что имеются все основания приписывать работе определенного новгородского мастера шесть серебряных предметов питьевой посуды, которые хранятся в Гос. Оружейной палате, Историческом и Русском музеях. По характеру орнамента все шесть сосудов, несомненно, сделаны одним мастером, а документальные данные, связанные с четырьмя из них, сохранили его имя — Григорий Иванов, или — как его чаще называют — новгородец Григорий. Работы этого одаренного мастера занимают особое место среди серебряных изделий второй половины XVII века. Тонкость исполнения сочетается в них со своеобразием орнаментальных мотивов, с богатством фантазии и исключительной для того времени смелостью, с которой мастер вырезает на серебре изображения людей и животных, наделяя их реалистическими чертами.

Для новгородского митрополита, а позднее всероссийского патриарха, Питирима серебряник Григорий Иванов сделал на протяжении сравнительно короткого времени четыре больших серебряных стакана почти одинаковых по форме, с раструбом кверху, на высоком, распиренном книзу поддоне, утвержденном на изящных фигурках трех сидящих «лэвников», поднятые хвосты которых пропущены между лапами. Форма стаканов, литые «лэвники» и литой же поясok наподобие жгута или цепочки, с напаянными на него херувимами, прикрывающий место спайки стакана с поддоном,

говорят о близком знакомстве мастера с привозной серебряной посудой. Аналогичные формы и литые детали известны в работах скандинавских мастеров⁵⁴ и серебряников прибалтийских городов. В то же время орнаментация своей насыщенностью характерна для русских изделий последней четверти XVII века, а в деталях имеет чисто новгородские черты.

Гладкую поверхность стаканов мастер украсил сложной позолоченной резьбой: тонкими узорами с плетением из лент и стилизованных растительных завитков, крупными цветками-кринями, с характерными для новгородско-псковской резьбы на серебре мелкой штриховкой, точками и черточками, нанесенными местами на листья, лепестки и цветки. В несколько ярусов расположены многочисленные и очень разнообразные изображения людей, зверей, птиц и рыб, композиции на библейские сюжеты и сцены охоты, которые мастер дает с большой непосредственностью. Вся поверхность сосуда покрыта как бы своеобразным ковром; каждая деталь требует пристального, внимательного рассмотрения, различные части узора составляют занимательные рассказы сказочного характера.

В верхней части стаканов среди сердцевидных и спиралевидных узоров со свисающими лентами расположены херувимы, опущенные крылья которых сливаются с орнаментом и как бы растворяются в нем. Эти херувимы, очень далекие от иконописных изображений, с крупными, округлыми завитками волос, обрамляющими лоб, и частыми волнистыми полосками по верхней части головы, единственная деталь, напоминающая о том, что стаканы предназначены для духовного лица. Все остальные изображения носят светский характер и при всей своей близости различны на всех четырех сосудах.

Первый из выполненных мастером стаканов, несколько меньшего размера и более стройной формы, чем остальные, — не имеет даты. Он был сделан в бытность Питирима новгородским митрополитом, т. е. между 1664 и 1672 годами. Об этом свидетельствует четкая, с большим мастерством выполненная полоса надписи, завершающая стакан⁵⁵. В ней проскальзывают такие характерные мягкие окончания, как «стоканъ» и «зделанъ». Эта особенность новгородского говора в более поздних работах серебряника Григория не встречается. Вырезанные на стакане изображения говорят



Мастер Григорий новгородец. Серебряный стакан митрополита Питирима, 1664—1672 годы. ГОП

⁵⁴ Chr. A. Вøje. Danske guld og sølv Smedemaerker for 1870. Kobenhavn, 1954, стр. 43.

⁵⁵ ГОП, № 10653. Надпись: «Стоканъ великаго рсда просвещенного Питирима митрополита великого Новгорода и Великих Лук зделанъ ис ка[зениго] с[еребра]».

как о богатом воображении мастера, так и о знакомстве его с гравюрами, с книжными иллюстрациями и с языком средневековой символики.

Три пары летящих друг другу навстречу птичек в свободных поворотах, с тонкой штриховкой на перышках, два страуса и две пары крупных длинноногих, длинноклювых птиц в геральдическом противостоянии изображены на средней части тулова сосуда. Ниже вырезаны еще более необычные для того времени сюжеты: медведь придавил лежащего на земле человека, волк несет на спине убитую им овцу, и его преследует бегущая собака. Между ними расположены деревья с густой кроной из крупных листьев, формой и штриховкой напоминающих оперение птиц.

По нижнему валу поддона размещены шесть пловущих большеголовых рыб, с тонкой разделкой чешуек, из которых одна игриво изогнула хвост и несколько напоминает дельфина, в то время как остальные переданы с большой жизненной силой и правдивостью. Подобные рыбы имеются на пяти из сохранившихся и известных нам работ мастера Григория, но среди них нет даже двух абсолютно тождественных изображений. В них можно узнать и остроносую хищную щуку, и тяжелого, тупоголового, толстого сига, изображение которого известно еще в прикладном искусстве древнего Новгорода⁵⁶. На языке символики XVII века пловущие рыбы обозначают надежду, спокойствие, безопасность, церковный мир⁵⁷. Изображения рыб известны и на более ранних серебряных сосудах новгородского происхождения. В духовной грамоте князя угличского Дмитрия Ивановича среди многочисленных предметов драгоценной утвари упоминаются серебряный ковш новгородского владыки Евфимия, «а внутри кружок золочен, а в нем три рыбки» и четыре чарки, «а на дне ... по три рыбки»⁵⁸. Изображения эти, естественно, связаны с тем, что Новгород был богат рыбой. Новгородские митрополиты направляли в дарах к царскому двору бочки сегов и другой рыбы, а в расходных книгах дворцовой казны имеются записи о сотнях приобретенных в Новгороде сегов, шук и судаков для царского стола.

Питирим не забывал работы новгородских серебряников и после избрания его патриархом и переселения в Москву. В ноябре 1672 года он заказывает для своей ризницы трехсвечник (трикирий) «с обрасца новгородской ризницы из плавленного чистого серебра под финифть»⁵⁹, а ко дню Новолетия новгородцем Григорием был сделан для него второй серебряный стакан⁶⁰, на венце которого вырезана надпись вязью: «Стакан великого гедна святейшего Питирима патриарха Московского и всея Руси, зделан в лето 7181 году сентября в первый де[нь]». Вместо летящих птиц (но в нижней части тулова) здесь вырезаны объединенные попарно медведь и еж, ягненок и волк, собака, преследующая зайца, и ниже — Самсон, раздирающий собаку льву, Самсон и Далила, охотник, целящийся в сидящую на разветвении птицу, и собака. По валу поддона вырезаны шесть рыб. Тяжелые и неповоротливые, они как бы медленно плывут по кругу, широко раскрыв рты.

Работы новгородского серебряника Григория так пришлись по душе патриарху, что последовал новый указ, по которому мастер сделал еще два стакана⁶¹ — один к 1 декабря 1672 года, другой — к 1 января 1673 года, «по образцу против прежнего стакана», который «новгородец Григорий серебряник... прислал зделав прек сего святейшего патриарха в келью»⁶². Новые сюжеты появляются здесь из-под резца ма-

⁵⁶ Б. А. Колчин. Топография, стратиграфия и хронология Неревского раскопа. — МИА СССР, № 55, стр. 75, рис. 17/6. Костяная ручка ножа в виде сига, датируемая XII веком.

⁵⁷ Объяснение изображений рыб взято из диссертации К. В. Корнилович, ч. II. Каталог, стр. 39—41 и приложение 1 (рукопись).

⁵⁸ «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.», М. — Л., 1950, стр. 411 и 413.

⁵⁹ ЦГАДА, ф. 235, оп. 2, кн. 78, л. 108 об.

⁶⁰ ГРМ, № 1348/13831; Воспр.: К. В. Корнилович. Из летописи русского искусства. М. — Л., 1960, стр. 194.

⁶¹ ГОН, № 10659 и 10654 (в ГОН поступили из Патриаршей ризницы).

⁶² ЦГАДА, ф. 35, оп. 2, кн. 78, л. 196.

стера: заяц и собака, разделенные крупным кривом, белка и лиса, пеликан, кормящий птенцов сильной струей крови, бьющей из его груди, охотник, преследующий трех птиц и сопровождаемый собакой. Новгородец Григорий становится еще смелее, выполняя последний стакан — сцена смедеведом, подымавшим под себя человека, усложняется присутствием трех зрителей, в ужасе подымавших руки. И может быть слишком вольно для «келейной» патриаршей посуды изображены обнаженные женские тела в сценах «Сусанна со старцами» и «Иосиф и жена Пентефрия».

Все четыре стакана Питирима были сделаны в Новгороде. Организовать эту работу было довольно сложно, так как для трех последних из них пришлось посылать из Москвы в Новгород «домовое патриаршее ефимочное» (т. е. высокопробное) серебро. Все расчеты с мастером велись через казначея Софийского дома, направлявшего в Москву в Патриарший казенный приказ «отписки» о том, сколько он выдал Григорию из «Софийской казны» за «прибавочное серебро, за золотые, сусальное золото и руты для позолоты» и «за угар у сливки и у ковки» и «за всякие протори»⁶³.

Молва о серебряных дел мастерах новгородцев Григорий разнеслась далеко за пределами его родного города. И не только митрополит Питирим, покинув Новгород, увез с собой память об этом серебрянике, но и в окрестностях Пскова работы даровитого резчика по серебру были хорошо известны. Несмотря на наличие мастеров серебряников, в городе Пскове новые серебряные ковши, а может быть и иную посуду для псковского Печерского монастыря, поручалось делать новгородскому серебрянику Григорию Иванову.

20 марта 1674 года в монастырской расходной книге была сделана запись о том, что по распоряжению архимандрита Паисия (1669—1682 годы) из «отписные казны» было вынута несколько ветхих серебряных предметов, а именно — ковш «литовского дела, да восемь чарочек серебряных больших и малых, да 12 пуговиц серебряных односторонних женских» общим весом 2 фунта 3 золотника. Все эти вещи были посланы «в Великий Новгород серебрянику Григорию Иванову делать ковши новые в монастырь». Это был не первый заказ новгородскому мастеру, «напередь сего с иными сосудами», среди которых было и семь ветхих ковшей с погребца, ему был отослан «в дело на ковши» серебряный «лопчатый» россольник, о котором вскоре после его отправки монастырское начальство пожалело, и он был возвращен. «И тот россольник привезен в монастырь и отдан в трапезу ставить на стол», а вместо него отослан в Новгород еще «ковш литовского ж дела да чепочка серебряная»⁶⁴. На позолоту заказанных новых сосудов и «за прежние ковши за позолоту» серебрянику Григорию были посланы шесть золотых. Вскоре заказ был выполнен и в приходной монастырской книге были записаны три новых серебряных ковша-лебеда, полученные архимандритом Паисием из Новгорода⁶⁵.

⁶³ ЦГАДА. ф. 235, оп. 2, кн. 78, лл. 196—197, 7181 г. «Февраля в 26 день по отписке и по росписи из Великого Новгорода Софийского дома казначея Старца Саватия... аделал новгородец Григорей серебреник из патриарха домового ефимочного серебра два стакана, по образцу против прежнего стакана, каков прислал аделав прежде сего святейшого патриарха в келью». Вес двух стаканов из ГРМ и ГОИ точно соответствует весу, указанному в «отписке». «А в деле в тех двух стаканов вес 4 фунта 62 золотника на новгородской по подписи. А по казенному печатному весу на терези... 4 ф. 53 зол. И по новгородскому весу в тех стаканах в переходе серебра 10 золотников, да в угаре у сливки и у ковки у того дела серебра 23 зол. с полузолотником. И за то серебро, за переходное и за угар за 33 зол. с полузолотником 2 р. 17 алтын с полденгеном. Да на тех стаканах рутти пошло на рубль 29 алтын. Да по ево ж Григорьеве скаске на тех стаканах на позолоту пошло 19 золотых, за золотой по рублю по 5 алтын. Итого 21 рубль 28 алтын 2 денгиг. На позолоту же на те стаканы пошло сусального золота 250 листов, за 100 листов по 30 алтын. Итого 2 р. 8 алтын 2 денгиг. Всего от тех двух стаканов из Софийске казны за прибавочное серебро и с угаром и за золотые и за сусальное золото и серебряника Григория за протори денег 37 рублей 9 алтын полтрети денгиг».

⁶⁴ Псковский областной архив. ф. 449, оп. 1, д. 450, лл. 60, 80, 80 об. «Вынато из больших отписные казны судов ветхих две части, два россольника, три ковша, три стакана маленьких чешуичатых, две ложки... семь ковшей серебряных с погребца ветхих».

⁶⁵ Там же, л. 17.



Мастер Григорий Новгородец. Серебряный ковш с резным орнаментом и надписью «Ковш Печерского монастыря...». Вторая половина XVII века, ГИМ

В Гос. Историческом музее хранится серебряный, местами позолоченный ковш, с резным изображением лебедя на дне и надписью: «ковш Печерского монастыря зделан ис казенного серебра при архимандрите Пансии»⁶⁶. Это, без всякого сомнения, один из ковшей-лебедей, сделанных для Печерского монастыря новгородским серебряником Григорием Ивановым. Орнаментация его значительно скромнее, чем резьба на описанных выше стаканах, что вполне соответствует назначению и форме сосуда, но все детали его характерны для этого мастера. Здесь та же тщательная разделка перышек у лебедя (на дне ковша); и у сидящей на ветке птички (на пелюсти), как и на стаканах Питирима. Тот же цветок-крин, испещренный мелкими черточками, точками и штриховкой, те же крупные, округлые локоны херувима с широким носом и орнаментальными крыльями, поднятыми здесь вверх, в соответствии с местом, которое занимает херувим под рукоятью ковша.

Последняя из известных нам работ новгородца Григория — это резьба на небольшой серебряной кружке. Хотя этот тип питьевой посуды был хорошо известен на Руси в привозных образцах и широко применялся в быту XVI и XVII веков, серебряные кружки русской работы появились лишь в 90-х годах XVII века. Иногда московские серебряники украшали резными или черневыми узорами и изображениями гладкую поверхность кружек, сделанных прибалтийскими или западноевропейскими мастерами. Так же поступил и новгородский серебряник Григорий Иванов с изящной цилиндрической кружкой иностранного происхождения, которую он покрыл густой сетью резных позолоченных узоров, с изображенными среди них птицами, животными и широконосам, кудрявым херувимом⁶⁷.

⁶⁶ ГИМ, № 53031/44. ОК 927.

⁶⁷ ГИМ, № 379 Ш/ОК 627. На кружке нет клейм, но ее иностранное происхождение подтверждается как знаком, вырезанным на нижнем конце ручки, так и зигзагообразными полосами — следами взятого для проверки качества серебра.

Вырезанный на кружке орнамент несколько мельче и сложнее, чем на стаканах Питирима, выполнен с еще большим мастерством, но носит аналогичный характер. Это все те же спирально закрученные завитки, то в виде гладких лент, местами покрытых резными черточками и точками, то переходящие в стилизованные растительные стебли и листья. Так же как на стаканах местами подвешены ленты, так же поднимаются из чашечки цветка стебли и так же трактованы нарядные цветки-крины, как на ковше и стаканах. Три тяжелых крупных рыбы с полуоткрытыми ртами на поддоне кружки аналогичны рыбам на стаканах патриарха Питирима и хотя отличаются большим размером, несомненно, вырезаны твердой, уверенной рукой мастера Григория, так же как и многочисленные птички, кажущиеся пестрыми из-за тонкой штриховки на их треугольных перышках. Небольшие фигурки зайца и собаки повторяют изображения на одном из стаканов, но с некоторыми дополнениями: на зверьках надеты ошейники, и каждый из них поставлен около дерева. Новая деталь введена в орнамент — энергично вырезанные длинные ветки, с тонкими закрученными отростками, разбросаны на всех гладких местах между тонкими позолоченными узорами. На них легко и свободно, в различных поворотах посажены птицы, часть которых держит в клюве стебли или червей. На крышке — большая птица терзает маленькую. Полоса надписи вязью, вырезанная на венце, отличается теми же характерными для Новгорода архаизмами в начертании некоторых букв, как и надписи на других предметах работы новгородца Григория. Надпись интересна и по содержанию, это еще один из вариантов изречения, в котором «истинная любовь» сравнивается с золотым сосудом: «Совершенная любовь яко злат сосуд, из него пьющим, пиние возвеселимся любовью уладимся и во веки тоя не лишимся».

Когда и для кого была выполнена резьба на серебряной кружке, установить пока не удалось. Наличие херувима и рыб в ее орнаментации наводит на предположение, что и она была предназначена для духовного лица. Можно лишь определенно сказать, что по высокому качеству резьбы кружка стоит на первом месте среди известных нам работ Григория Иванова и что она, несомненно, была выполнена им в расцвете творческих сил.

Почему же патриарх Питирим, переехав в Москву, не вызвал туда из Новгорода мастера, который явно сумел угодить ему своей работой? Ведь так обычно поступали со всеми серебряниками, изделия которых нравились царю или патриарху. Нередко насильно, против воли, отрывали их от родного насиженного места и переселяли



Серебряная кружка западноевропейской работы с резьбой, исполненной Григорием Новгородцем. Последняя четверть XVII века. ГИМ



Мастер Григорий Новгородец. Деталь резьбы серебряной кружки. Последняя четверть XVII века. ГИМ

чередуются серебряные и позолоченные части коврового декора, благодаря которому все изображения и дополнительный орнамент сливаются воедино, умело располагаются орнаментальные пятна в тесной связи с формой сосуда. При всем своеобразии этого мастера, искусство которого стоит несколько особняком среди работ других новгородских серебряников, в деталях орнамента и приемах резьбы сохраняются характерные для Новгорода мотивы и особенности. Более того, в работах мастера Григория можно усмотреть много сходства в сюжетах и манере их передачи с народным искусством Новгородского края, с росписями сундуков и подголовков новгородской живописной школы. На внутренней стороне крышки подголовка 1688 года ⁷⁰ изображены, например, две птицы с такими же загнутыми клювиками и с точно такой же тщательной разделкой перышек, как на всех известных нам работах Григория. Фантастические цветы-кринны, очень близкие по форме вырезанным на серебряных стаканах, кружках и ковше, имеются на том же подголовке, на крышках сундуков XVII века ⁷¹ и других северных деревянных расписных предметах. В росписях русского Севера нередко встречается изображение крупной птицы, которая,

в далекую столицу. Объяснение этому находим в списке с переписных книг Новгородского «на Софийской на Торговой стороне посада», составленном в 1677—1678 году. Там указан двор на «Славковом улице», в котором живет посадский человек Григорий Иванов серебряник с семьей, и сделана лаконичная приписка: «Он Григорей безногий» ⁶⁸. Несомненно, что увечье мастера и явилось причиной того, что он был избавлен от необходимости покинуть Новгород и переехать в столицу. Возможно, что это определило и узкую его специальность, — то, что Григорий Иванов не стал чеканщиком, как большинство лучших мастеров-новгородцев того времени, а все свое дарование выливал в резьбе, требующей меньшего физического напряжения, чем чеканка. Возможно, что в какое-то время Григорию Иванову помогал в работе его старший сын Василий («большой сын Васка»), который в 1677—1678 годах «сшол в города безвестно», покинув безногого отца с младшими братьями Ивашкой 12 и Бориской — 10 лет ⁶⁹.

Все работы Григория Иванова отличаются высоким качеством выполнения резьбы, в них нежно

⁶⁸ ЦГАДА, ф. 1209, д. 8574, л. 345.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ ГИМ, № 24973.

⁷¹ ГИМ, № 2581 Ш.

подняв крылья и схватив птичку меньшего размера за шею, терзает ее мощной когтистой лапой, подобно тому, как это вырезал Григорий Иванов на крышке серебряной кружки. Этот сюжет известен и в росписях Новгородского края⁷² и в других северных центрах, куда он, вероятно, был занесен из Новгорода, как, например, в Великом Устюге⁷³ и на живописных эмалевых чашах работы мастеров Сольвычегодска⁷⁴.

В резьбе Григория Иванова нельзя не отметить и общей для всех средневековых серебряников черты — при всей виртуозности в исполнении узоров, фигуры животных и в особенности людей, хотя очень выразительные и конкретные, порою несколько грубоваты и примитивны.

Сведения о новгородском серебрянике-резчике настолько отрывочны, что мы не можем даже назвать дату начала и конца его жизни и работы. Эти скудные данные хочется дополнить сведениями документов 70-х годов XVII века, хотя и не связанных непосредственно именно с этим мастером. Эти данные помогают довольно ясно представить себе «Славкову улицу», проходившую от Волхова к Большому деревянному городу, с южной стороны церкви св. Дмитрия Солунского⁷⁵, и двор серебряника со всеми строениями, в котором жил на этой улице Григорий Иванов.

Книги записей купчих на дворовые и лавочные места содержат довольно подробные описания владений посадских серебряников того времени. Они наглядно показывают всю ложность представления об отсталости и грязи в быту древнерусских ремесленников. У каждого из них был рядом с домом фруктовый сад и огород, на котором сажали и хмель для варки пива, и непременно принадлежностью каждого двора была собственная баня с запасом дров. В 1677 году, например, серебряник Яков Юрьев продал за 26 рублей свой двор «на Славкове улице, на Большой Пробойной, идучи от ряду к Никольским воротам... с дворовой и с огородной земель, со всеми хоромы, со яблонным деревьем, и с рябиной, и с хмелевыми гнезды... А хором на том моем дворе — изба на подзавалье, да против избы сени, да клеть на подклетье. Да на дворе амбар с сараем, да на огороде баня с приперетком, да сто дерев сосновых полтретних сажень⁷⁶. Продав свое владение, Яков Юрьев в тот же день купил себе двор большего размера, за 51 рубль, на той же улице, «идучи с берегу от реки Волхова в гору, по правой стороне, подле двора посадского человека Ивана Федорова квасника, а по другую сторону двор... мясника, а против через улицу... рукавишника. А хором на том моем дворе две избы на подизбицах, да сени на подсенье, да чулан, да в сенях полаты, да под сенями погреб, да на дворе баня с приперетком и со всем подовым запасом»⁷⁷.

В описании двора и хором, приобретенных 15 июля 1584 года серебряником Антоном Никифоровым, купившем владение у вдовы сапожника, «на Пробойной улице, идучи от Никольских ворот к торгу на левой стороне, подле двора посадского человека Григория Самсонова сына серебряника», упоминаются два погребка «с напогребниками да баня с припередком и с сенями», а также большие и малые «окончины стельчатые»⁷⁸.

Влияние высокого мастерства серебряников Новгорода распространилось далеко за пределами их края. Большое значение имело новгородское серебряное дело и для прикладного искусства Москвы. Приемы работы и орнаментальные мотивы, ха-

⁷² ГИМ, № 2584 Ш.

⁷³ Роспись нижней крышки теремка. ГИМ, № 45779.

⁷⁴ ГИМ, № 80868.

⁷⁵ А. И. Семенов. Древняя топография средней части торговой стороны Новгорода. — «Новгородский исторический сборник», № 10. Новгород, 1961, стр. 158.

⁷⁶ ЦГАДА, ф. 1144/1, кн. 55, лл. 197 об. — 198.

⁷⁷ Там же, лл. 184—184 об.

⁷⁸ Там же, лл. 178 об. — 180 об.

ракетные для искусства Новгорода, нередко звучат в изделиях мастеров Золотой и Серебряной палат Московского Кремля. Известны имена некоторых из новгородских серебряников, которые привлекались для работы в Москве, где они, несомненно, насаждали свои навыки и вкусы и в свою очередь возвращались на родину, обогащенные опытом работы с московскими мастерами.

В 1556 году из Новгорода были затребованы в Москву «серебряные мастера Родион и Артемий Петровы с братьею и с детьми, которые их братья и дети горазди серебром образом окладывать»⁷⁹. В 1576—1577 году «к Москве к государю в серебряные мастера» был взят из Новгорода серебряник Некрас, живший в переулке на Славкове улице⁸⁰. В 1581—1582 году «у государя на Москве» живут серебряники Третьяк Калинин с сыном Иваном⁸¹. В 1583—1584 году мастер Ларион, имевший двор «на Янове улице от Волхова по правой стороне», так же значится отозванным из Новгорода для работы в столице⁸².

Новгородские серебряники продолжали обслуживать Москву и в XVII веке. В 1653 году шесть мастеров были одновременно вызваны из Новгорода для работы над украшением нового иконостаса Успенского собора Московского Кремля и для выполнения других заданий — Виктор Амосов, Григорий и Кирилл Ивановы, Степан Марков, Илья и Ларион Михайловы. Выше упоминался новгородец Григорий Иванов, выполнявший в 70-х годах XVII века серебряную посуду для патриарха.

Велико было значение новгородского серебряного мастерства и для художественных центров русского Севера. После утраты Новгородом его независимости многие новгородцы переселились на Северную Двину. Родственные искусству Новгорода черты отчетливо видны в прикладном искусстве северных областей. Эта близость улавливается в особенностях приемов работы, в орнаментации и выборе сюжетов для изображений, в сканых и эмалевых работах вологодских мастеров XVI века, в выполненных костромичами в XVI и XVII веках сканых узорах спиралей на фоне, покрытом мелкими кружками, и в нанесенных ими на листья и лепестки резного орнамента мелких черточках, вносящих оттенок пестроты и приглушающих блеск металла. Родственные черты сказываются и в форме серебряных ковшей, выполненных в вотчине Строгановых, таких же глубоких, округлых, как и новгородские, близких к своему деревянному прототипу. В растительном орнаменте на серебряных изделиях Великого Устюга и Сольвычегодска, так же как и на новгородских, — из цветков-кринов вырастают длинные изогнутые стебли, а трилистники имеют сложно вырезанный край.

Особенно близки культуре Новгорода серебряные предметы, сделанные в монастырях, художественных центрах Северного края, где среди монастырской братии было немало новгородцев и исконных и где существовали теснейшие экономические и культурные связи с этими городами. Сканый с эмалью орнамент кадила 1592 года из Кирилло-Белозерского монастыря и выполненные на нем же глубокой резьбой двенадцать полуфигур «Деисуса» на эмалевых фонах повторяют новгородскую расцветку эмали (синяя, местами почти черная, и зеленая)⁸³.

Теснейшим образом была связана с Новгородом жизнь Соловецкого монастыря. В Новгороде покупали и необходимые для монастырского хозяйства воск, сукно и лен⁸⁴, туда ездили платить дань и оброк и там «ставили» в священники и диаконы. Нов-

⁷⁹ «Дополнение к актам историческим», т. 1. СПб., 1846, стр. 144.

⁸⁰ Б. Д. Греков. Описание торговой стороны в писцовой книге по Новгороду Великому XVI в. СПб., 1912, стр. 60.

⁸¹ В. В. Майков. Книга писцовая по Новгороду Великому конца XVI века, стр. 148 и 252.

⁸² Там же, стр. 123.

⁸³ НГМ, № 1130. На кадиле надписи о том, что сделано «при игумене Варлааме с братиею, не казенными деньгами, монастырскими деньгами, что давал царь Федор Иванович по отцу своему, по потию по рукам».

⁸⁴ ЦГАДА, ф. 1201/1, кн. 424, лл. 95—98.

городские купцы отвозили в Соловецкий монастырь привозные восточные товары⁸⁶ и, уезжая, оставляли там богатые вклады. В монастырской соборной церкви Преображения стояли иконы местно чтимых новгородских святых Никиты, Иоанна и Варлаама в серебряных басменных окладах и сканных венцах⁸⁶.

В монастырских приходе-расходных книгах много записей, свидетельствующих о постоянной связи монастыря с Новгородом. Они указывают на то, что новгородцы входили в состав монастырской братии⁸⁷, что они передавали соловецким старцам свой опыт, учили их своему мастерству, продавали им нужные для работы инструменты. Так, в 1584 году было «дано ноугородцу Ивану золотарю за золотую снасть и что учил старца Симона сусального золота делать 5 рублей 2 алтына 4 деньга»⁸⁸. Записи говорят о частых поездках из монастыря в Новгород. В 1586 году, например, «послан в Новгород... Василий Ноугородец платити по государственой грамоте оброк, а по книгам таможенным деньга... и товары покупати»⁸⁹.

Но может быть яснее всех записей говорят о близости новгородской культуре и искусству сами драгоценные изделия, исполненные серебряниками Соловецкого монастыря. В 1561 году два соловецких старца сделали большой напестольный крест со сканным орнаментом⁹⁰, настолько сходный с работами новгородских серебряников, что его происхождение выдают лишь резные изображения «принадших» Зосимы и Савватия и вырезанная на нем надпись о том, что крест сделан «в пречестную и великую обитель на Соловки... труды Соловецких же старцев Исаа Шахова и Данила Даньского». Общая композиция, детали орнамента, цветы с причудливыми изломами контура, особенности технических приемов — все чрезвычайно близко новгородским работам.

Работы других соловецких серебряников XVI и XVII веков, чьи имена нам известны из документов, пока не опознаны. В июне 1584 года серебряник Казарин сделал серебряных «евангелистов» (очевидно, на оклад евангелия). Записи в монастырской приходе-расходной книге указывают, какой материал был выдан ему для

⁸⁶ М. В. Фехнер. Торговля русского государства со странами Востока в XVI в. М., 1956, стр. 48.

⁸⁷ ЦГАДА, ф. 1201/1, кн. 555, л. 62 и 96 об.

⁸⁸ В 1608 году «новгородец Иван Васильев сын, что на мельнице союд расил, а по инопех Иосия» дал 3 рубля на свой постриг. ЦГАДА, ф. 1201/1, кн. 217, л. 15.

⁸⁹ ЦГАДА, ф. 1201/1, кн. 211, л. 49 об.

⁹⁰ Там же, кн. 3, л. 30.

⁹⁰ ГОП, № 158 Сом.



работы: «крест серебрян изломлен, что игумен Иаков поедучи к Москве оставил, да два перстенка, да колечко, да черных денег батраковых 17 алтын, да батракову же пуговку, да казенных ломаных и гладких денег 7 алтын»⁹¹. В 1589—1593 годах упоминается старец Соловецкого монастыря Симон серебряник⁹², в 1594—1610 годах — старец Дионисий, который «делал венец к Николе чудотворцу на Шижну из их серебра», за что в монастырскую казну было «взято от дела (т. е. за работу) и за золото (т. е. позолоту) у них денег рубль 6 денег»⁹³. «Черный священник» Соловецкого монастыря Иосаф в 1610 году делал из казенного монастырского серебра «венец к местному образу пречистые Богородицы в соборном храме у Преображении Спасова» и внес в монастырскую казну 9 рублей за серебро и золото⁹⁴. Как наиболее культурных и грамотных в монашеской среде, монастырских серебряников часто использовали для различных посылок ответственными поручениями. «Старец Арсений серебряник», келарь Соловецкого монастыря, в 1614—1617 годах неоднократно ездил «на лодье» в Холмогоры за солью и на Онегу⁹⁵.

Этим пока ограничиваются наши сведения о серебряниках Соловецкого монастыря, этого значительного северного центра древнерусской культуры и искусства, который требует особого исследования.

⁹¹ ЦГАДА, ф. 1204/1, кн. 214, л. 50.

⁹² ЦГАДА, кн. 213, л. 5; кн. 40, л. 139.

⁹³ ЦГАДА, кн. 217, л. 18 об.; л. 52; кн. 213, л. 18 об.

⁹⁴ ЦГАДА, кн. 217, л. 57 об.

⁹⁵ ЦГАДА, кн. 15, лл. 61 об.; 69 об.; 118 об.

РЕСТАВРАЦИЯ СТЕНОПИСИ ХРАМА СПАСА НА КОВАЛЕВО

(ИТОГИ ПЕРВОГО ГОДА РАБОТ)

В. Б. ГРЕКОВА

В СКОРБНОМ списке памятников русского искусства, уничтоженных фашистами, церковь Спаса-Преображения на Ковалево близ Новгорода занимает одно из первых мест. Ее относят к числу подвергшихся полному уничтожению. Безнадежно звучат слова: «... весь памятник обращен немцами в руины. Вместе с ним под обломками стен и сводов погибли и его замечательные фрески»¹. А фрески его действительно замечательны, замечательны не только своими поистине исключительными эстетическими достоинствами, но и своим значением в историческом развитии древнерусской монументальной живописи: «Росписи Ковалева... сочетают в себе и далекие отголоски феофановской живописности, и новые приемы иконописной техники..., и ряд сильно выраженных «сербизмов» как в иконографии, так и в стиле и, наконец, много чисто русских черт»². Этот памятник предоставляет исследователю уникальную возможность «совершенно по-новому осветить такой важный вопрос, как вопрос о связях древнерусского искусства с искусством родственных нам южных славян»³.

Несмотря на исключительную важность, живопись эта до войны была еще недостаточно изучена, хотя и привлекала к себе неоднократно внимание крупнейших как русских, так и зарубежных историков искусства. О ней писали П. Муратов и Мийе, А. Некрасов и Швейцфурт, Д. Айналов, Н. Порфиридов, М. Алпатов, А. Строков, но это были, как правило, беглые упоминания или весьма общие характеристики. Возможно, это объясняется тем, что фрески были открыты из-под позднейшей заделки лишь сравнительно недавно — в первой четверти нашего века. Более углубленное исследование Н. П. Сычева осталось незавершенным и не увидело света.

Уже в послевоенные годы к изучению ковалевской росписи обратился В. Н. Лазарев. Он посвятил отдельную статью вопросу об ее взаимосвязях с южнославянской живописью. Большое место характеристике ковалевской росписи он отводит в обобщающей монографии, посвященной искусству Новгорода, и в специальной главе о новго-

¹ С. Давыдов. Новгород Великий. — Сб.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М., 1948, стр. 54.

² В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. — «Ежегодник Института истории искусств. 1957 г.». М., 1958, стр. 244.

³ Там же, стр. 233.

родской живописи XIV века в «Истории русского искусства», т. II. Однако дальнейшее еще более углубленное изучение памятника оказалось невероятно затрудненным, а в ряде аспектов и совершенно невозможным — из-за его гибели.

Работы по спасению фресок церкви Спаса-Преображения на Ковалево близ Новгорода начались со второй половины 1962 года. Руины церкви, рухнувшей от вражеского артиллерийского обстрела в период Великой Отечественной войны, были взяты под временную кровлю, внутри заложено несколько пробных шурфов, подтвердивших целесообразность консервации сохранившихся на стенах и находящихся в завалах фрагментов древней стенописи⁴.

Летом 1965 года в Новгород для разборки завала, извлечения и консервации уцелевших фрагментов стенописи выехала группа сотрудников ВСНРПМ в составе художников-реставраторов А. П. Грекова (руководителя группы), Л. Н. Кузнецова и автора настоящей статьи⁵.

⁴ Эти и все последующие работы осуществляются по рекомендации Комиссии Министерства культуры РСФСР и по заданию Новгородского управления культуры. Архитектурно-консервационные работы по объекту ведутся ВСНРПМ, шурфы были заложены археологом ЦНРМ. В настоящее время результаты работ значительно превосходят опубликованные в статье. Все публикуемые фотографии выполнены А. П. Грековым в процессе работ.

⁵ Началу производственных работ на объекте предшествовало почти два с половиной года лабораторных и натурных изысканий и экспериментов, так как способам предосторожно требовало специальной методики их проведения и в первую очередь разработки технологии склейки и укрепления обнаруживаемых при разборке завала фрагментов штукатурки с живописью.

Изыскание такой методики было поручено автору настоящей статьи как технологическому искусствоведу лаборатории Сектора реставрации монументальной живописи Спецмастерской ЦНРМ (ныне Сектора реставрации монументальной живописи ВСНРПМ).

Вопрос склейки фрагментов решался относительно просто: для этого с успехом могла быть использована разработанная в Лаборатории Гос. Эрмитажа методика склейки раствором полибутилметакрилата на ацетоне, несмотря на более вязкую, чем предусмотрено авторами методики, влажность склеиваемых фрагментов.

Иное дело укрепление красочного слоя и структурное укрепление штукатурной основы — грунта росписи. Природные органические вещества: яичный желток и казеин, которыми до сих пор широко пользуются при обычных реставрационных работах по монументальной живописи, — тут, само собой разумеется, были неприемлемы из-за их недостаточной влаго- и биостойкости, низкой проникающей способности, да и визуальные их качества не вполне безупречны, особенно при высоких концентрациях на красочном слое. Необходимо было обратиться к современным искусственным материалам. Полибутилметакрилат, предлагаемый и для этого рода работ Эрмитажем (в виде раствора в ксилоле), прежде всего привлек внимание. Однако его проверка на старение в лаборатории ВСНРПМ, некоторые литературные данные и отзывы специалистов заставили отказаться от его применения: по мере старения он значительно терял прозрачность, не совсем равномерно «проявлял» разные пигменты, при высоком содержании в штукатурке частично работал как герметик, что совершенно недопустимо в случае постановки укрепленных фресок на стену и т. д.

Параллельно было испытано более 80 составов, отобранных на основании данных специальной литературы и консультаций, полученных в крупнейших научных учреждениях Москвы и Ленинграда. Составы проверялись в нарочито жестких условиях в самых различных направлениях, так как комплекс предъявляемых требований очень велик и разнообразен, а выбор очень ответствен. В основном эти требования сводятся к следующим:

1) укрепляющий состав при нанесении его на обрабатываемый материал в концентрациях, необходимых для укрепления, должен быть визуально абсолютно нейтрален, т. е. не должен менять как цвет (ни по тональности, ни по интенсивности), так и фактуру живописи не только непосредственно после его нанесения, но и впоследствии в результате старения;

2) не должен резко нарушать физико-механические свойства укрепляемого материала, т. е. его паро- и воздухопроницаемость, коэффициент температурного расширения, деформативную способность (конечно, в ориентации на здоровый материал, а не разрушенный);

3) ему надлежит обладать хорошей адгезией, малой усадочностью, механической прочностью, приблизительно равной прочности здоровой штукатурки, высокой влаго-, морозо-, свето- и биостойкостью, химической инертностью к компонентам укрепляемого материала, т. е. пигментам, их связующему, карбонизированной извести, песку и т. п.;

4) отвердение должно протекать при комнатной температуре;

5) необходимо, чтобы составы рабочей концентрации не только хорошо смачивали поверхность, но и проникали в глубину штукатурки не менее, чем на 3–4 см.

Лабораторные испытания продолжались более полутора лет. В результате было отобрано несколько составов, наиболее полно отвечающих предъявляемым требованиям. Но никакие, даже самые



Диакон. Верхняя часть фигуры после подборки и склейки фрагментов.
Состояние на 30 ноября 1966 года.

Прежде чем приступить к работам на объекте, было необходимо срочно укрепить красочный слой фрагмента фрески с изображением головки мученицы из северо-западной каморы. Эта головка, извлеченная из завала в процессе экспериментальных и противоаварийных работ, проводившихся автором и художниками ВСНРПМ в 1964 году, была передана тогда же вместе с другими находками того же лета на временное хранение в фонд Новгородского историко-художественного музея. Собранный из четырех разной величины фрагментов женский лик, несомненно, принадлежащий одной из двух мучениц, поколенные изображения которых, по описанию Н. П. Сычева, находились на северной стене северо-западной каморы. К сожалению, из-за хранения в неподходящих условиях эти, первоначально удивительно хорошей сохранности, фрагменты начали настолько интенсивно шелушиться, что к легу на лике появились значительные утраты красочного слоя.

Красочный и штукатурный слои многократно в течение нескольких дней насыщались из пульверизатора 20%-ным раствором смеси этил- и метилтриэтоксисиланов. Укрепление дало очень хороший результат: шелушение прекратилось полностью, все поднявшиеся чешуйки легли на место, дополнительных утрат в процессе работ не появилось. Кроме укрепления, пришлось также переклеить фрагменты, из которых собрана головка, так как из-за отсутствия к моменту находки головки полибутилметакрилата склейка была произведена поливинилацетатной эмульсией. За зиму швы несколько разошлись, фрагменты сместились или совсем расклеились. По окончании консервации головку временно передали в юбилейную экспозицию в церковь.

В последней декаде июля работы были перенесены непосредственно в церковь Спаса на Ковалево. Задачей этих работ, рассчитанных, конечно, не на один сезон, было: 1) разобрать завал внутри помещений церкви; 2) изъять все имеющиеся в завале фрагменты живописи; 3) укрепить изъятые фрагменты и подобрать их между собой; 4) склеить подобранные фрагменты, реконструировав таким образом, насколько удастся, древнюю стенопись памятника; 5) укрепить росписи, сохранившиеся на стенах церкви; 6) в случае положительного решения вопроса о восстановлении здания, что зависит от суммарного объема сохранившихся на стенах и собранных в завалах фрагментов стенописи, установить смонтированные композиции на стены.

Таковы были задачи, но порой выполнение основных из них — выборки из завалов и подборки фрагментов — казались неосуществимым. Огромный завал, в несколько метров высотой, заполняющий всю площадь помещения, образовался по-

—
тательные, проверки в лаборатории не способны учесть во всех нюансах специфических условий объекта, поэтому окончательный выбор мог быть сделан только после натурных экспериментальных работ. Летом 1964 года такие работы были осуществлены автором при участии художников ВСНРПМ.

Для работ по укреплению красочного слоя был выбран неогрессивный, но достаточно показательный участок росписи к западу от южного входа, представляющий фрагментарно сохранившийся позем и подол одежды монаха. Участок был разбит на несколько клеток по числу испытываемых составов. Надо сказать, что результаты этих работ не принесли особых неожиданностей: они в основном совпали с лабораторными данными. Наиболее перспективным оказался спиртовый раствор смеси равновеликих количеств частично гидролизованых этилтриэтоксисилана и метилтриэтоксисилана. Смесь этих кремнеорганических соединений дает абсолютно бесцветную, прозрачную, матовую по фактуре, практически не стареющую пленку, обладающую высокой влаго- и морозостойкостью, химической и биологической инертностью, достаточной механической прочностью. Она малоусадочна, не приводит к закупориванию пор штукатурки, хорошо проникает на значительную глубину. Отверждение смеси инициируется влагой, что делает ее особенно удобной для работы на высоковлажных материалах, какими являются извлекаемые из завала ковалевские фрески. Все это позволило рекомендовать в качестве укрепляющих составов при проведении работ по консервации стенописи церкви Спаса на Ковалево именно эти соединения.

Кроме экспериментальных работ, были проведены некоторые противоаварийные работы на обвалившихся участках живописи.

После того как предложенная методика консервации ковалевских фресок весной 1965 года была одобрена комиссией специалистов, технологические вопросы в основном можно было считать решенными.



Голова мученицы с северной стены северо-западной каморы. Состояние после укрепления красочного слоя в 1965 году



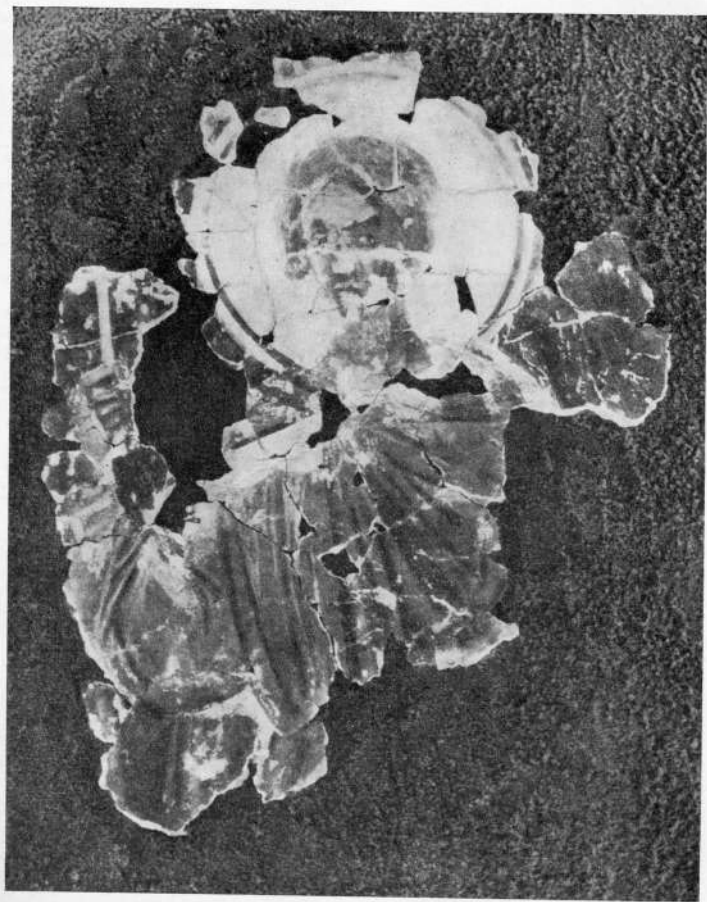
Святитель с южной грани юго-восточного столба. Верхняя часть фигуры после подборки
и склейки фрагментов



Царица Елена. Общий вид фигуры после подборки и частичной склейки фрагментов. Состояние на 20 ноября 1965 года

степенно. В годы войны с содрогавшихся от залпов стен и сводов рухнула, конечно, основная часть росписи, но рухнула не сразу: сегодня срывались фрагменты с одних участков кладки, а завтра на них ложились куски с других участков и потом снова с первых, а потом может быть еще с каких-то третьих, четвертых, — одни сползали вдоль стены, другие отлетали далеко, разбиваясь на мельчайшие кусочки, и все это перемешивалось с кусками кладки, раствора, частями утвари, исковерканными листами кровельного железа и арматуры, надавшими сюда же. А после того, как бои откатились далеко на запад, после того, как прекратилась война, за истекшие почти 20 лет, что руины простояли без покрытия, сколько еще упало ранее уцелевших на остатках стен фрагментов, обрушилось кладки, сколько земли легло поверх завала, просачиваясь по щелям вглубь вместе с дождями и тальми водами, сколько корней впилося и разлоло лежащие поближе к поверхности драгоценные куски. А тут еще разборка была начата без участия сотрудников ВСНРПМ и начата неудачно: завал был снят на значительную толщину на целом ряде участков, снят без должной тщательности, так что многие фрагменты из этих слоев оказались утраченными. И почти не верилось, что можно извлечь, не повредив, из этих многих десятков кубометров строительного мусора кусочки штукатурки с красочным слоем, размером иногда не более и даже менее ногтя, в которые превратились изумительные росписи этого храма, некогда покрывавшие почти всю поверхность стен и сводов.

По инициативе руководителя Сектора реставрации монументальной живописи ВСНРПМ Л. А. Соболевой и благодаря содействию новгородского старшего инспектора по охране памятников Н. А. Чинновой, встретившей поддержку со стороны ректора МГУ академика И. Г. Петровского, разборка завала производилась сотрудниками ВСНРПМ совместно с работниками Новгородской археологической экспедиции МГУ: археологом В. А. Мироновой, студентами и школьниками экспедиции, работавшими под руководством доктора исторических наук В. Л. Янина,



Святой с южной стены западного прохода в диаконник. Состояние на 20 ноября 1965 года



Орнамент на северной притолоке прохода из западного притвора в храм

Правда, очень скоро выяснилось, что специфически археологическая методика раскопок тут почти совершенно неприемлема, но зато они оказали большую организационную помощь и помощь производственную, предоставив людям, уже обладавшим навыками аккуратной и четкой работы.

Наиболее же эффективная методика разборки завала и изъятия находящихся в нем фрагментов стенописи была в течение первых трех-четырех недель во всех деталях отработана руководителем группы, художником-реставратором А. П. Грековым.

Перед началом работ по всей площади завала, подлежащего разборке в этом году, был теодолитом замерен его уровень. Вся площадь интерьера была разбита на несколько участков, но не по принципу археологической сетки с метровыми строго ориентированными по странам света квадратами, продольными и поперечными

бровками и т. д., а по принципу архитектурной планировки помещения, позволявшему рассчитывать на сосредоточение в пределах того или иного участка фрагментов вполне определенных композиций и исключавшему попадание значительного количества фрагментов одной и той же композиции в разные участки.

Вся разборка завала производилась, конечно, вручную: в слоях с малым содержанием фрагментов — лопатами, послойно, с тщательным просмотром каждой лопаты, но как только появлялся слой со стенописью, переходили к работе ножами, кистями, а часто просто руками. Фрагменты извлекались все, до самых мельчайших и укладывались с каждого участка в свой отдельный ящик. Фиксация их местоположения сперва велась не только по участкам, но и, как это принято у археологов, по «ештыкам», т. е. по слоям высотой 20 см. Однако вскоре от этого отказались, так как фрагменты одной композиции, даже непосредственно подходящие друг к другу, попадались часто на глубинах с разницей уровня 4—6 штыков, — поштыковая сортировка только осложняла последующую подборку.

Первый месяц, пока к объекту не было подведено электричество, выборку фрагментов приходилось вести почти на ощупь: несколько свечей, разбросанных на расстоянии больше метра друг от друга, два небольших дверных проема и пролом в восточной стене давали слишком скудный свет — необходимо было большое напряжение, чтобы не выбросить с мусором перепачканные землей кусочки живописи, особенно, когда они величиной 0,5—1,5 см².

Особой осторожности при разборке завала на всех уровнях требовал не только риск грубым движением повредить очень слабые иногда фрагменты, но и наличие невзорвавшихся до сих пор головок артиллерийских снарядов, которые при резком ударе могли взорваться — при аккуратном же обращении были безвредны.

Работы начались в абсиде алтарной части, где уровень завала к этому моменту был ниже всего и где, как казалось, были основания надеяться уже в скором времени подойти к слоям с живописью, тем более, что до войны, по словам В. Н. Лазарева, именно абсида являлась одной из частей храма, где сохранилась лучшая часть росписей⁶. Однако надежды эти не оправдались: из всего слоя завала удалось выбрать лишь несколько небольших разрозненных фрагментов ликов и в самом северо-западном углу абсиды фрагменты одежд в очень плохом состоянии, общей площадью не более 35—40 дм². Все остальное погребено еще, видимо, во время войны. Плиты предвоенного пола или отсутствовали совсем или были сдвинуты, даже древняя кирпичная выстилка и то в нескольких местах была повреждена. Восточная стена вокруг нижнего окна разбита (верх стен не сохранился к 1962 году по всему периметру).

Параллельно с работами в алтарной абсиде шла разборка завала по всей площади к востоку от бывшего здесь до войны иконостаса. По мере приближения к полу начали все чаще попадаться фрагменты стенописи, особенно на участке между южным входом в храм и восточной стеной диаконника. Уже приблизительно на высоте около метра над солеей пошли почти сплошные пласты фрагментов, лежащих в самых разнообразных положениях и взаимосвязи. Работа была целиком сосредоточена на двух участках: сперва к востоку от южного входа до юго-восточного столба, потом между южной гранью этого столба и южной стеной.

В период обороны, очевидно, именно в диаконнике были главным образом сосредоточены и оружие и люди. В верхних слоях завала здесь обнаружено несколько касок, часть из которых была пробита осколками, а одна наполнена неиспользованными патронами; бутылки, наверно, содержавшие тогда горючую жидкость; флаги, противогазы, магазин автомата, солдатские ботинки, штык и т. п. Внизу на солее был настлал из соломы, пакеты из-под махорки, обрывки газет, — может быть, наши бойцы проводили здесь короткие минуты отдыха, может быть сюда клали раненых... Видно, это был наиболее укромный уголок.

⁶ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 234.

При разборке верхних слоев, где фрагменты встречались отдельными разрозненными вкраплениями, они выбирались поодиночке. В нижних слоях каждый комплекс фрагментов снимался на отдельный фанерный щиток с номером участка. Если комплекс явно представлял собой разбившийся в момент падения на несколько частей большой кусок, то склейка производилась немедленно. Особо слабые, рассыпавшиеся при малейшем прикосновении, фрагменты еще до изъятия из завала приходилось заклеивать с тыльной, а иногда и с лицевой, стороны папиросной бумагой на слабом растворе полибутилметакрилата. Такие особо хрупкие фрагменты встречались на участках с повышенной влажностью, на которые до самого последнего времени через отверстия в кровле продолжали попадать снег и дождь. Когда фрагменты высыхали, прочность их несколько восстанавливалась. После этого они склеивались в местах разрывов и заклейка удалялась. Так как полибутилметакрилат сохраняет растворимость в органических растворителях неограниченное время, а количество его, нанесенное с бумагой, ничтожно, заклейка удалялась совершенно бесследно. Некоторой подсушке подвергались вообще все фрагменты. Подсохшие фрагменты очищались кисточками от налипшей земли, крошек строительного раствора, корней растений и сортировались (в пределах своего участка) по цвету и, если возможно, по рисунку. Такие группы фрагментов тщательно просматривались, особенно, если было подозрение, что это «личное». Все, что удавалось подобрать без больших, недопустимых в период полевых работ, затрат времени, тут же склеивалось между собой в куски до 0,08—0,1 м². Если склеиваемые фрагменты имели небольшую прочность, то их борта предварительно несколько укреплялись 10%-ным раствором полибутилметакрилата, причем попадание его на красочный слой тщательно избегалось. Сама склейка производилась 20—25%-ным раствором полибутилметакрилата на ацетоне. Этим же составом склеивались, в случае надобности, фрагменты и прямо на раскопе, т. е. довольно влажные⁷.

В итоге на этих двух участках, общей площадью около 5 м², к 20-м числам октября, когда работы на объекте были прекращены до следующего сезона (археологи уехали к началу сентября), завал был разобран до пола, а на столах, щитах и в ящиках на стеллажах сосредоточено огромное количество фрагментов.

Уже одновременно с разборкой завала из извлекаемых разрозненных фрагментов удалось почти полностью собрать фигуру Святителя с южной грани юго-восточного столба. Общая высота фигуры 2,3 м. К сожалению, красочный слой лика сильно и необратимо поврежден упавшей на него и совершенно сгнившей за прошедшие 20 с лишним лет частью иконостаса, но все же черты лика достаточно хорошо читаются. Одежды в общем сохранились гораздо лучше. Справа от фигуры, по краю композиции, идет сквозная прямоугольная выемка, аккуратно обведенная разгранкой, — это место, через которое проходило тибло древней алтарной преграды; остатки его сохранились в кладке столба, благодаря чему фигура может быть совершенно точно установлена в свое первоначальное положение.

Почти одновременно с фигурой Святителя удалось подобрать по отдельным фрагментам голову (кроме левой верхней части лика, верхней части короны и нескольких небольших участков лика), плечи и левую руку царицы Елены из двухфигурной композиции «Константин и Елена», а также часть короны и лика Константина, столь темного и состоящего из таких мелких кусочков, что сначала их приняли за фрагменты одежд. Красочный слой их довольно хорошей сохранности, особенно на лице Константина. Красочный же слой на лице Елены, первоначально казавшийся тоже вполне прочным, через несколько дней вдруг начал подниматься, обнаружи-

⁷ Конечно, изложенную методику разборки завала и изъятия фрагментов нельзя считать окончательно установленной. В дальнейшем могут выявиться какие-то ее несовершенства. Но даже и в окончательном варианте она, безусловно, не должна использоваться механически при аналогичных работах на других объектах, так как каждый случай глубоко индивидуален, и с этим необходимо всегда считаться при решении вопросов методики.

вая тенденцию к шелушению, несмотря на хранение этих фрагментов в очень мягких условиях. Немедленно было произведено укрепление его смесью кремнеорганических соединений, после чего шелушение совершенно прекратилось и больше не возобновлялось. В этот же период были собраны лик и верхняя часть фигуры святого с южной стены диаконника и отдельно его правая рука с крестом. Позднее были найдены дополнительные фрагменты его одежд. В конце октября — начале декабря работа по подборке фрагментов этих фигур была продолжена уже в камеральных условиях. Однако и на сегодняшний день она еще не закончена.

Особенно значительно восполнилась фигура царицы Елены: до пояса она собрана больше, чем на $\frac{3}{4}$, нижняя часть — почти на $\frac{1}{2}$ площади, вся линия ее по высоте выявлена полностью, без разрывов. Что касается царя Константина, то полностью собран лик, значительная часть короны и нимба и верхняя часть фигуры, а также кисть правой руки. Ниже плеч фигура собрана фрагментарно до поэма, главным образом по центральной части. Однако надо учесть, что, судя по фотографии, опубликованной В. Мясоедовым⁸, фигура еще задолго до войны имела весьма значительные утраты.

По мнению В. Н. Лазарева, эта композиция, без сомнения, принадлежит кисти «второго» мастера, манера письма которого отличалась наибольшей живописностью и близостью к образцам сербских росписей XIII—XIV веков; много сербского отмечает он и в типах лиц этого мастера⁹.

Положение, которое занимала до войны композиция «Константин и Елена» на стене, точно зафиксировано сохранившимся к востоку от южного входа на высоте менее метра над софеей небольшим ее участком с изображением поэма и левой ноги царя Константина.

Попутно было собрано значительное количество отдельных, пока не скомпонованных между собой кусков одежд к поколенной фигуре Святого¹⁰. Интересно отметить, что техника выполнения композиции «Константин и Елена» сильно отличается от техники Святого. Если первые написаны чисто живописными приемами, совершенно без графы, то фигура Святого, особенно его одежды, подробно прографлены. Сам красочный слой, столь пастозный в первой композиции, тут гораздо тоньше, бархатистее, нет той многослойности, что свойственна живописи лика Елены.

⁸ «Фрагменты фресковой росписи святой Софии Новгородской». [СПб., 1915].

⁹ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 246 и 262.

¹⁰ В период с осени 1964 года и до лета 1965 года в целях подготовки и облегчения процесса подборки и компоновки фрагментов была проведена большая работа по сбору и изучению фото- и изодokumentации. Так как до настоящего времени очень мало опубликовано фотографий ковалевских росписей, нет объемных чертежей со схемами расположения композиций и т. п., основная часть работы была сосредоточена в архивах и фондах специальных научных учреждений и музеев.

В фотархивах Гос. научно-исследовательского музея архитектуры, Гос. Третьяковской галереи, Ленинградского отделения Института археологии, Академии художеств СССР автором было собрано около 90 фотографий, существенно дополнивших имеющийся до тех пор в распоряжении реставраторов материал. Теперь «белых пятен» осталось сравнительно не так уж много. Правда, некоторые фотографии запечатлели композиции, от которых вряд ли можно надеяться найти хотя бы фрагменты: так, например, имеются почти полностью и довольно детально фотографии композиций барабана.

В аннотации ряда фотографий, а также в выявлении недостающих, существенную помощь оказала опись этих фресок, составленная в 20-е годы Н. П. Сычевым и хранящаяся в архиве ГТГ. Но, пользуясь ею, необходимо учитывать, что описание некоторых участков стен и сводов там пропущено.

К сожалению, черно-белые фотографии с полной достоверностью могут передать как бы одну составляющую часть росписи, ее графическое решение, даже соотношение темного и светлого иногда оказывается на них сильно искаженным. Поэтому чрезвычайно важным явилось наличие в фондах ГТГ и ГРМ около 25 копий ковалевских росписей, выполненных советскими художниками в 20-е годы. Копии были тщательно изучены всеми реставраторами, которым предстояло работать на объекте. Чтобы глубже проникнуть в специфику цветových решений росписи и чтобы впоследствии в процессе работы над данными композициями постоянно иметь перед глазами их палитру, художником-реставратором ВСНРПМ А. П. Грековым со многих из копий были сделаны выкраски.

Ковалевская роспись является одним из классических примеров смешанной техники стенописи. Нижний, подкладочный слой выполнен фреской, и на некоторых фрагментах с пограничных частей дневных участков можно видеть столь характерные для этой техники заходы красочного слоя под нахлестнутый на него постепенно сходящий в одну сторону на нет лицевой слой штукатурки следующего дня. Сама же роспись выполнена темперой, как уже говорилось, различной степени плотности, пастозности и многослойности на разных композициях. Штукатурка обычно трехслойная, иногда двухслойная с убывающим по мере приближения к лицевому слою количеством песка. Лицевой слой почти абсолютно не содержит песка. Волокнистого наполнителя тут также нет. Лицевой слой штукатурки заглажен довольно плотно, хотя (может быть, из-за несколько повышенной жирности раствора) в момент росписи в некоторых местах разорван мелкими трещинами, о чем красноречиво говорят затеки древней краски по бортам некоторых фрагментов, что возможно только при вышеуказанном явлении. Особенно плотен и мелкоструктурен, почти подобен кости лицевой слой в нижних частях росписи, там, где шли полотенца, что, вероятно, было сделано вполне сознательно, так как это наиболее сильно травмируемые участки.

К моменту окончания полевых работ 1965 года завал по всей площади интерьера был разобран до слоев, густо насыщенных фрагментами. Исключение составляют юго-западная камора и абсида и участок к востоку от южного входа до диаконника. В юго-западной каморе работа не велась совсем, так как там требуются некоторые противоаварийные меры, связанные с состоянием кладки, осуществить которые возможно не раньше 1966 года. В алтарной же абсиде и на участке к востоку от южного входа и между юго-восточным столбом и южной стеной завал разобран до пола.

Кроме уже описанных находок и большого количества разрозненных, замаркированных, но еще не разобранных фрагментов, было обнаружено значительное количество фрагментов надписи над западным входом, фрагментов лика и фигуры среднего воина с северной стены, фрагментов лика (почти полностью) и верхней половины фигуры воина с южной грани северо-западного столба. Нижняя часть этой фигуры сохранилась на столбе.

На нижних участках стен уцелели некоторые части росписи. Пока еще они не все выявлены, так как высота завала почти везде от 0,7 до 1 м, а в некоторых местах и больше, но уже сейчас видно, что на обеих притолоках прохода из западного притвора в храм почти до пят свода сохранился великолепный растительный орнамент, на западной стене храма по обеим сторонам входа сохранились нижние части написанных здесь фигур; нижние части фигур сохранились и в южном ходе в северо-западную камору и в восточном проходе (на южной его стороне) в юго-западную камору. В нише северной стены жертвенника — почти совершенно неповрежденное изображение Голгофы. Небольшие фрагменты аналогичной композиции уцелели и в нише южной стены диаконника.

Таковы в общих чертах итоги первого года работ по разборке завала и консервации сохранившихся фрагментов стенописи церкви Спаса на Ковалево. Нет оснований сомневаться, что дальнейшая работа принесет значительно большие результаты и через несколько лет немалая часть росписи займет свое исконное место на стенах восстановленного памятника.

НОВГОРОДСКОЕ ЗОДЧЕСТВО.

РАБОТЫ НОВГОРОДСКОЙ РЕСТАВРАЦИОННОЙ
МАСТЕРСКОЙ ЗА 20 ЛЕТ¹

Г. М. ШТЕНДЕР

СРЕДИ древних русских городов Новгород занимает особое положение. Обилие памятников древней культуры делает этот город подлинным заповедником древнерусского искусства. Вторая мировая война прервала планомерное изучение его художественных ценностей. Фашистские варвары превратили в руины многие памятники древнего зодчества, пользовавшиеся всемирной известностью. Еще до окончания войны Советское правительство приняло ряд мер для их спасения. Специальным постановлением в декабре 1944 года была организована Специальная проектно-реставрационная мастерская, приступившая к работе в мае 1945 года².

Работы, проведенные мастерской за 20 послевоенных лет, более чем на 100 памятниках архитектуры дали возможность глубоко изучить произведения различных эпох. Обширный архитектурно-археологический материал заставил пересмотреть ряд ранее выдвинутых гипотез и существенно расширил наши знания о целых строительных периодах. В Новгороде сохранились главным образом каменные культовые постройки: крестовокупольные многостолпные сооружения с пятью или тремя, а чаще одной главой, с тремя или одной абсидой, с одним или несколькими притворами. На протяжении веков в связи с изменением потребностей и вкусов они перестраивались, ремонтировались, застраивались; появлялись новые конструкции и покрытия, закладывались старые и растесывались новые оконные и дверные проемы, менялся декор, изменялась строительная техника.

В ходе реставрационных работ за два десятилетия многие памятники освобождены от позднейших наслоений, выявились древние объемы, приобрели свой истинный облик интерьеры, фасады, покрытия и декор. Теперь можно определенно говорить о первоначальном замысле и объеме Софии, о появлении богато декорированных барабанов в XII веке, трехлопастной формы покрытия в XIII веке, о существовании первой одностолпной палаты в начале XV века, о том, что так называемые

¹ Обзор материалов дается по памятникам архитектуры XI—XV веков (исследования Т. В. Гладенко, Л. Е. Красноречьева, Г. М. Штендера, Л. М. Шуляк и др.).

² Изучением памятников занимались и другие научные организации: Академия архитектуры и Академия наук СССР. Проект реставрации Новгородского кремля составляла Центральная научно-реставрационная мастерская (автор проекта А. В. Воробьев).

Архиепископский дворец и Евфимиевская часовня — произведения второй половины XVII века, а не XV века, как предполагалось, и т. д.

Полнее изучены приемы строительного ремесла: разметка в натуре криволинейных форм каменной кладки при помощи бичеви и стержня, системы кружал без стоек, характер установки экономичных лесов. Мы получили представление о глубоком понимании древними зодчими работы конструкции и материалов.

Стало ясно, что новгородские памятники архитектуры почти во все периоды отличались динамичностью, жизнерадостью и в то же время монументальностью и что приписываемая им приземистость и суровость появилась в результате наслоения грунта и поздних переделок.

Много новых материалов получено о новгородской архитектуре XVI—XVII веков, незаслуженно забытой. Собран большой и совершенно новый материал по деревянной архитектуре Новгородской области, дающий возможность организовать музей деревянного зодчества на открытом воздухе.

Все это новые и новые страницы в истории изучения древнерусского зодчества. Вот некоторые из них.

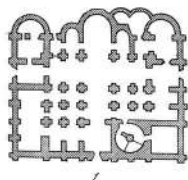
Нет надобности говорить здесь о значении Софийского собора — одного из самых выдающихся памятников древнерусского зодчества — символа Новгородской республики. В течение 150 лет многие ученые уделяли собору исключительно большое внимание. Но до сих пор нет единого мнения по главному вопросу — последовательности возникновения современного организма памятника в ранний период его истории. Исследования и наблюдения в ходе работ по устройству отопительно-вентиляционной системы³, проводившиеся в 1962—1964 годах⁴, дали возможность установить, что одновременно с пятиэтажным ядром были задуманы асимметричные галереи в один этаж. Тем не менее второй этаж галерей появился почти сразу без какого-либо перерыва в строительстве, и с одноэтажными галереями София не существовала, несмотря на первоначальный замысел. Убедительным доказательством этого являются остатки системы древних деревянных связей, соединявших основной объем с галереями. В местах выхода связей первого этажа галерей были устроены специальные уширения — ниши. Во втором этаже, где связи также соединялись с основным объемом, специальных заранее оставленных уширений не обнаружено. Очевидно, что соединение связей там не предусматривалось. Однако и при возведении второго этажа галерей в местах выхода связей были растесаны просторные проломы — для возможности врубки в связях основного объема. К ним и были подсоединены связи возводимых галерей второго этажа. Доказательством того, что второй этаж галерей был выстроен сразу же после первого, является перевязка наружных стен второго яруса галерей с еще незаконченной в то время лестничной башней, входившей в первоначальный замысел.

Все три собора начала XII века — Николо-Дворищенский, Георгиевский и Рождественский — серьезной реставрации не подвергались. Однако в процессе восстановительных работ удалось выяснить ряд интересных особенностей, отличающих их друг от друга.

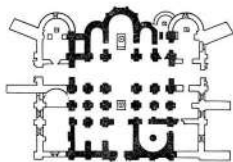
По характеру архитектуры Никольский собор 1113 года весьма близок к Софии, но более суров. Если София из-за открытой кладки стен галерей и верхних частей казалась многокрасочной мозаикой, то стены Никольского собора, закрытые почти сплошной обмазкой, были более строгими. Суровую гладь фасадов оживляли лишь плифы арок окон и закомар, ритмические горизонтальные ряды окон и двухступенчатых ниш обогащали скульптурной пластикой монолитный объем храма, придавая

³ Проект разработан Центральными научно-реставрационными мастерскими. Авторы проекта А. В. Воробьев и П. И. Руденко.

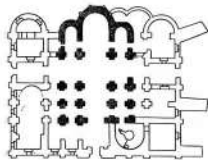
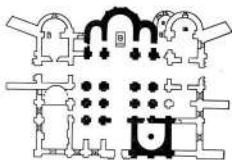
⁴ Под руководством автора этих строк в исследованиях принимали участие Т. В. Гладенко, Н. Н. Кузьмина, Г. П. Никольская. Большую работу провела Л. М. Шуляк.



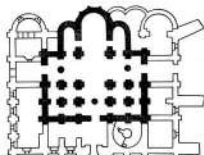
1



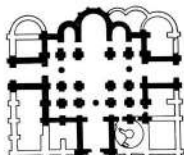
2



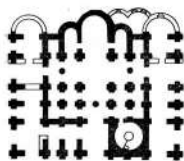
4



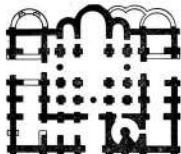
5



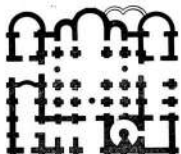
6



7



8



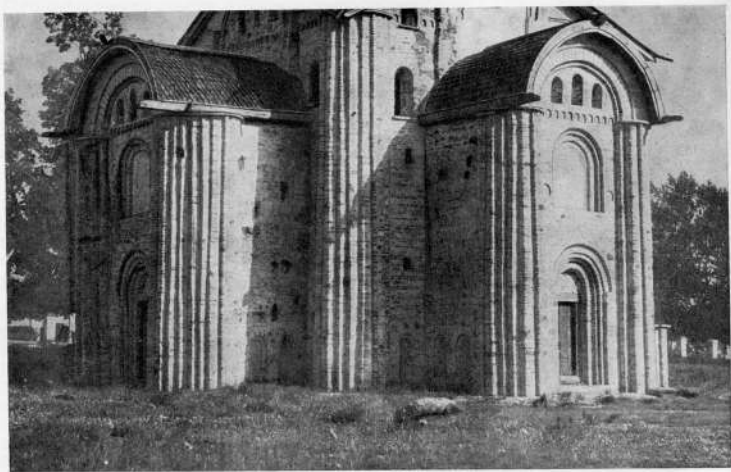
9

София Новгородская. Обмер и схемы реконструкции памятника различными исследователями

1 — обмер 1944—1945 годов; 2 — реконструкция Ф. Солицева (1830 год); 3 — реконструкция Н. Павлинова (1894 год); 4 — реконструкция Н. Покровского (1910 год); 5 — реконструкция Н. Брунова (1930 год); 6 — реконструкция Н. Брунова (1944 год); 7 — реконструкция А. Удаленкова (1946 год); 8 — реконструкция К. Афанасьева (1953 год); 9 — реконструкция Г. Штандера (1965 год)

ему торжественный характер. Центральный барабан и четыре угловых по архитектуре полностью повторяли пятиглавие Софии.

Масштабом, интерьером и архитектурой фасадов Никольскому собору близок и Георгиевский собор. Однако в верхних частях Георгиевский собор более насыщен декором. Как показали исследования, барабаны Георгиевского храма в отличие от барабанов Никольского в верхних частях заполнены кирпичным орнаментом в виде нишечек, «бровок» с наличниками из плинфы. Подобный декор оказался и на барабанах Рождественского собора. Однако материалы стен центрального и малых барабанов различны как в Никольском соборе, так и в Рождественском. В первом — центральный барабан сложен из перемежающихся рядов камня и плинфы, а малые — исключительно из камня. Во втором — центральный барабан выложен только из плинфы, а малые — из камня и плинфы.



Церковь Параскевы Пятницы в Новгороде, 1206 год. Вид с северо-запада после первого этапа реставрационных работ 1957—1961 годов по материалам исследований и проекту Г. М. Штендера

Рождественский собор довольно сильно отличается от двух других. Его интерьер более целен. В нем отсутствуют характерные для той эпохи крестчатые столбы. Исследования показали, что существующие подкупольные прямоугольные и восьмигранные столбы являются древними. Они впервые появились в Новгороде в этом храме. Позднее восьмигранные столбы появятся в церквях Перынского скита (начало XIII века) и Липны (конец XIII века), а круглые в храме Параскевы Пятницы, а затем на Городище, Володове и некоторых памятниках XVI века. Прямоугольные столбы Рождественского собора со второй половины XII века станут характерной особенностью новгородской архитектуры. Не менее знаменательной особенностью храма Рождества является отсутствие пилястр — лопаток в интерьере, отвечающих крайним западным столбам, что также впоследствии станет особенностью новгородского зодчества.

Интересна также композиция проемов на фасадах. В Никольском и Георгиевском соборах ярусы окон и ниш расположены четырьмя строгими горизонтальными рядами и только приподняты над входами. В Рождественской церкви нет сплошного горизонтального верхнего ряда окон, они помещались только в тимпанах центрального креста, а ряды декоративных ниш отсутствовали вовсе, т. е. композиция фасадов Рождественского собора предвосхитила многочисленные постройки второй половины XII века. К тому же в отличие от Софии, Никольского и Георгиевского соборов для Рождественского храма характерна многоформатность прямоугольных кирпичей. Наряду с тонкой плинфой, до 4 см, часто встречаются толстые кирпичи, до 7 см, и самый древний в Новгороде брусковый кирпич толщиной до 9 см. Если в нижних частях стен плинфа применяется в изобилии, как и в двух других постройках, то огромные

участки верхних частей выложены исключительно из серого плитняка, а общий характер кладки отличается чрезмерной грубостью и скошенностью углов и линий.

Итак, различия рассматриваемых построек весьма существенны. Рождественский и Георгиевский соборы объединяет композиция трехглавия. Характер архитектуры интерьера и фасадов, масштаб и, наконец, строительная техника различны. Наоборот, несмотря на различные композиции глав, общий характер архитектуры и строительная техника Георгиевского и Никольского соборов весьма близки между собой. Их основное различие — композиция завершения — трех- и пятиглавие.

Дальнейшие исследования этих соборов дадут возможность решить вопрос об участии в их строительстве мастера Петра. Пока можно выдвигать следующие гипотезы. Мастер Петр, согласно сообщению летописи, был автором только самой поздней постройки — Георгиевского собора. Если думать, что Петр был строителем и Никольского собора, то после него, надо полагать, он построил Георгиевский собор, вдохновившись уже выстроенным к тому времени Рождественским собором Антониева монастыря, ибо, если Петр был новгородским зодчим, то собор Антониева монастыря строил не он, поскольку, помимо необычных форм архитектуры, здесь не характерная для той поры и строительная техника. Если же мастер Петр был приезжим, то Антониевский собор можно считать его первой постройкой в Новгороде, где он воспользовался местными традициями лишь в общих чертах, строительная техника и композиционные особенности собора свидетельствуют о иных приемах. И лишь досконально изучив новгородские постройки — Софию, церковь Благовещения на Городище (1103 год) и Никольский собор, он создал Георгиевский. В этом случае ранний Никольский собор с относительно регулярной системой кладки, четкими формами, не может быть отнесен к числу построек этого мастера как более ранняя постройка.

Исследования памятников второй половины XII века позволили во многом выяснить и уточнить особенности их архитектуры, причем иногда в корне изменялись наши, казалось бы уже сложившиеся, представления⁵.



Церковь Рождества в Перыни. Первая половина XIII века. Реставрация 1963—1965 годов

⁵ Более подробно об этом см. «Новгород. К 1100-летию города». М., 1964, стр. 191—214.



Церковь Федора Стратилата на Ручье. 1360—1361 годы. Реставрация 1952—1954 годов по материалам исследований и проекту Л. М. Шуляк.

Так, оказалось, что в церкви Благовещения на Мячине (1179 год), считавшейся целиком перестроенной, обнаружены древние порталы с дубовыми перемышками, остатки замкнутых помещений на каменных сводах хор и внутрисстенная лестница в западной стене. Древний пол, как в Софии, представлял собой толстый слой цемяночного раствора. Большие участки стен храма выложены из плинфы с чуть заглубленным рядом. Первоначально церковь не имела штукатурки, хотя была оштукатурена в один из ближайших ремонтов еще в домонгольское время.

Весьма обильный материал дало исследование церкви Петра и Павла (1185—1192 годы). Считалось, что церковь эта отличается от других крестчатыми столбами и мощными внутренними лопатками, а также исключительной толщиной стен и столбов при ничтожно малом пространстве ⁶. Наши исследования показали, что внутренние лопатки и выступы крестчатых столбов были приложены к стенам и квадратным столбам в сравнительно позднее время для усиления древних конструкций. Древние полы настилялись известняковыми плитами. Свинцовая кровля крепилась гвоздями к толстой обмозке сводов. Закомары были декорированы одним рядом зубчатых кирпичей, следы которых сохранились в северо-западном углу.

Среди раскопанных построек Аркажского монастыря была церковь Успения Богородицы (1189 год), самая маленькая из известных в Новгороде трехабсидных построек домонгольского периода.

В церкви Уверения Фомы на Мячине (1195—1196 годы) полностью выявлен план. Он оказался типичным для храмов XII века. В нижних частях обнаружены небольшие фрагменты древней орнаментальной росписи.

Исследования церкви Спаса (1198 год) в Старой Руссе показали, что существующая постройка стоит на остатках четырехстолпного трехабсидного храма с квадратными столбами. В отличие от известных построек конца XII века здесь, как и в малень-

кой Успенской церкви Аркажского монастыря, отсутствовала внутрительная лестница. С западной стороны примыкал притвор. На нижних частях стен сохранились древние фрески. Полы были набраны из квадратных керамических плиток с цветной поливой.

Обследования церкви Спаса Нередицы при ее восстановлении дали возможность внести существенные поправки в архитектурные формы восточной части и закомар. Собранный материал по строительной технике⁷.

В результате обследования памятников последней четверти XII века перед нами предстала единая стилиевая группа, не имеющая сколько-нибудь значительных отклонений: это четырехстолпный, трехабсидный одноглавый крестовокупольный храм с фасадами, разделенными лопатками на три части. Вариации были лишь в размерах храмов, высоте боковых абсид, лестницы и конструкции полов.

Исследование памятников архитектуры XIII — первой половины XIV века показало, что этот период в отличие от предыдущего характерен большим разнообразием вариантов храмов крестовокупольной системы. С начала XIII века новгородцы отбрасывают каноничную схему второй половины XII века. На рубеже XII—XIII веков в разных городах Руси кристаллизуются национальные особенности общерусского стиля с оригинальными самобытными формами.

В 1206 году на Торгу рядом с Ярославовым дворцом корпорацией заморских купцов строится совершенно необычная для Новгорода церковь Параскевы Пятницы. Правда, к этому времени стилиевые особенности подобных городских храмов уже обрели право гражданства во многих городах Руси. К настоящему времени известно 19 построек в 14 городах в разных концах русской земли: Киеве, Смоленске, Белгороде, Полоцке, Чернигове, Новгород-Северске, Гродно, Овруче, Путивле, Вицнже, Рязани, Владимире, Пскове и, наконец, в Новгороде. Это храмы, призванные украшать площади и улицы города. Им присуща общая вертикальная динамика, развившаяся в сочетании пирамидального построения объемов со стремительными вертикалями кирпичных пучковых пилястр. Новгородский храм Параскевы Пятницы также характерен пирамидальным построением. Здесь одна выступающая пониженная абсида и боковые, полукруглые изнутри и прямоугольные снаружи, трехлопастное покрытие, пучковые пилястры, круглые подкупольные столбы. Внутри-



Церковь Петра и Павла в Кожевниках. 1406 год. Реставрация 1957—1959 годов по материалам исследований и проекту Г. М. Штендера и Л. М. Шуляк

⁷ Г. М. Штендер. Восстановление Нередицы. — «Новгородский исторический сборник», вып. 10. Новгород, 1961, стр. 172—196.

стенные горизонтальные обходные галереи, объединявшие три притвора в единую систему, заменяют угловые компартименты пятинефных построек раннего периода. Кладка нижних и верхних частей различна. Нижние части на высоту 1,5—2 м тщательно выложены из многоформатного кирпича и тонкого плитняка, выше — обычная смешанная новгородская кладка домонгольского периода. Различие в системе кладки нижних и верхних частей, а также конструкция сложенных насухо фундаментов (по-смоленски), самая ранняя в Новгороде, дают основание предположить, что строительство начинал зодчий юго-западной Руси, быть может из Смоленска, а продолжили новгородцы.

Зодчие Новгорода по-своему восприняли архитектуру других городов. На окраине Новгорода в Перини строится храм Рождества Христова, зодчий сумел найти новый образ, органичный для Новгорода и в то же время близкий новым веяниям. Это небольшой, похожий на башню четырехстолпный одноабсидный храм с очень динамичным трехлопастным покрытием. Ступенчатое нарастание объемов вверх, характерное для других городов и для новгородской Пятницы, здесь как бы заменено наклонными стенами четверика, абсиды и барабана. Заметно сужаются кверху проемы окон и порталов. Впечатление вертикального взлета создается и центричностью внутреннего пространства. Все элементы находятся в гармоничном единстве. От архитектурного решения храма Параскевы Пятницы заимствована общая динамика, трехлопастное покрытие, одна выступающая абсида. Однако характер архитектуры — чисто новгородский.

Татаро-монгольское иго и в свободном от нашествия Новгороде надолго прервало строительную деятельность. Лишь с конца XIII века вновь оживает каменное зодчество, но уже на иной строительной технике. Заметен отход от домонгольских строительных традиций. Появляется новая форма брускового кирпича и новая технология его изготовления. Если прежде кирпич равномерно распределяли в конструкциях в качестве выравнивающих прокладок в каменной кладке, то теперь из кирпича выкладывают отдельные крупные конструкции (подпружные арки, барабаны, своды, окна, декор). Стены кладут почти целиком из камня. В отличие от домонгольского периода фундаменты, как правило, укладываются без раствора с заполнением пустот землей из траншей. Совершенно меняется состав раствора: вместо добавок мелко толченого кирпичного щебня — цемянки применяется исключительно песок.

Как отмечалось, XIII — первая половина XIV века характерны большим разнообразием архитектурных форм. Исследования показали, что среди девяти построек этого времени не было двух сколько-нибудь одинаковых, т. е. близких в той мере, как были близки постройки второй половины XII века.

Правда, всех их объединяет четырехстолпность, одноабсидность и одноглавие. Все остальное варьируется. Разнообразны объемы и фасады, окна и порталы.

Разнообразна форма покрытия: здесь и трехлопастное при угловых полуциркульных (полукоробовых) сводах, выражающее на фасадах сущность конструкции (Перынь), и трехлопастное при шатровых угловых сводах (Липно). Встречается трехлопастное покрытие при угловых цилиндрических сводах. Снаружи форма свода изменена при помощи накладок (Волотово). Не совсем ясна конструкция покрытия церкви Михаила Архангела (1300 год), где формы, видимые снаружи и определяемые планами на фасадах, совершенно не соответствуют расположению внутренних столбов. В последнее время сделано неожиданное открытие.

Казалось, уже установлена закономерность развития формы покрытий от закомарного к трехлопастному, а затем к цилиндрическому с фронтонами. Но появляются открытия, путающие все карты. Пофронтоное покрытие, получившее господство в XVI веке, имело место и в более ранний период. Подобное покрытие было в церкви Николая Белого (1312—1313 годы) и, по-видимому, было в церкви Параскевы Пятницы после перестройки ее в 1345 году. Наличие фронтонов на Николе Белом вносит еще



Церковь Николая Белого. 1312—1313 годы. Барабан относится к XVII веку.
Реставрация 1963 года по материалам исследований
и проекту Г. М. Штендера

большее разнообразие в варианты покрытий рассматриваемой эпохи. Памятник необычен. При архаичных чертах, в нем появляется много особенностей, которые в будущем станут традиционными, не только в Новгороде, но и в Пскове в XIV—XVI веках. При основном решении, близком предыдущей постройке — церкви Николая на Липне (1291 год) с четырьмя столбами, одной абсидой, одной главой, архаичной формой окон, — имеется много особенностей, отличающих церковь Николая Белого от всей предыдущей архитектуры и делающих ее в известном смысле родоначальником архитектурных форм более поздних построек.

Впервые в Новгороде при коробовых угловых сводах, характерных для закомарного покрытия, появляется одна абсида. Здесь же впервые появляется типичный для последующего времени новгородско-псковский многолопастный декор венчания стен из ползучих арок, стягивавших вверх все четыре лопатки каждого фасада. Особенно интересно то, что этот многолопастный декор, ставший излюбленной формой и особенностью новгородско-псковской архитектуры, сделан не при трехлопастном сочетании сводов, как это принято в Новгороде, а при коробовых сводах, как принято в Пскове.

И совершенно неожиданной, если иметь в виду, что время построения памятника начало XIV века, оказалась первоначальная форма покрытия по четырем фронтонам — на восемь скатов, что при коробовых сводах еще больше сближает постройку с архитектурой Пскова. Восьмискатные пофронтонные покрытия прежде встречались на памятниках XVI века или при перестройках ранних памятников в XVI—XVII веках. В Новгороде до Николая Белого самая ранняя постройка с таким покрытием — церковь Прокопия на Ярославовом Дворище (1529 год).

Исследования большого количества сохранившихся памятников классической архитектуры второй половины XIV — начала XV веков дали исчерпывающий архитектурно-археологический материал о строительстве эпохи.

Ко второй половине XIV столетия вырабатывается устойчивый тип новой культовой постройки. Как и в предыдущий период, это почти квадратная в плане четырехстолпная однообщиная одноглавая постройка из камня и брускового кирпича на белом известковом растворе. Становится постоянной и единственной форма динамичного трехлопастного покрытия с кровлей из деревянной чешуи по стропилам и многолопастной ползучей аркой верхних карнизных частей. Варьируются лишь расположение и форма окон, размещение и степень насыщенности стен декором. Преобладают стрельчатые перспективные порталы. Деревянные окончины в щелевидных окнах заменены кирпичными заполнениями без остекления. Создаются затейливые композиции строенных окон с нишами между ними, объединенных причудливо изогнутым многолопастным наличником — «бровкой». Каменные вкладные кресты обильно декорируют нижние части стен.

Установлено, что полы в это время были из огромных плит на песчаном основании. Выявлены конструкции каменных и деревянных хор, каменных и деревянных лестниц, характер алтарных преград, состоявших из двух или трех ярусов деревянных балок-тибл, закрепленных в восточных предалтарных столбах.

Не менее результативными оказались исследования архитектуры XIV века. Церковь Петра и Павла в Кожениках 1406 года, как и церковь Власия 1407 года, можно отнести к архитектуре предыдущего периода.

Церковь Иоанна Милостивого на Мячине 1421 года является единственным уцелевшим памятником из примерно 40 построек, сооруженных между 1407—1421 годами. Связана ли она с утраченными — сказать трудно. Во всяком случае, она близка постройкам предыдущего периода как по формам, так и по системе кладки и заканчивает собой период строительства XIV — начала XV века. В древности это был четырехстолпный однообщиный одноглавый храм с хорами и открытой каменной лестницей, с трехчастным делением фасадов. Храм имел трехлопастное покрытие. С севера к нему примыкало квадратное в плане помещение с одним столбом посредине. Это самая ранняя известная одностолпная палата. Здесь впервые появляется горизонтальный фриз, составленный из пятиугольных нишек. В дальнейшем эти пятиугольные нишки-ширинки получают большое распространение в XVI—XVII веках.

Следующий период новгородской архитектуры — время архиепископа Евфимия II (1429—1458 годы) и дальнейшие десять лет до потери Новгорода самостоятельности — изучен главным образом по культовым постройкам. Большой комплекс гражданских построек в Кремле, к сожалению, исследован недостаточно глубоко, так как сооружения были капитально перестроены во второй половине XVII века.

Как показали исследования, Евфимиевская часовня целиком выстроена в XVII веке, а не в XV веке, как предполагалось, и к деятельности Евфимия никакого отношения не имеет. Она примыкает к восточному фасаду малой палаты дворца (судного или духовного приказу), выстроенному в 1669 году при митрополите Питириме. Для того чтобы башня не закрывала окна палаты — красное вверх и простое вниз, при ее возведении в местах примыкания к окнам палаты были устроены световые ниши. Разборка кладки угла часовни обнажила связь, торец которой примыкает к стене палаты и также свидетельствует о более позднем, чем палата, сооружении. Но самое главное доказательство — отпечаток фронтона палаты дворца на западной стене нижней части часовни. Архитектура красных окон, строительная техника стен и форма сводов палаты вполне подтверждают ее датировку 1669 годом.

Следовательно, взамен Евфимиевской часовни, рухнувшей в 1671 году и, возможно, стоявшей в другом месте, была выстроена новая у западного торца палаты спустя четыре года после строительства последней в 1673 году.

В заключение статьи необходимо сказать несколько слов о внешнем облике новгородских храмов. Считалось, что новгородские постройки были всегда белыми, т. е. оштукатуренными и белеными. Как показали исследования, это далеко не так. Почти все постройки первоначально не имели сплошной штукатурки, обычно

делалась широкая затирка швов при возведении кладки. Доказательство этому — раскраска кирпича и кирпичный орнамент в плоскости стены. Исключение — София, имевшая в нижних частях вторичную затирку швов. Сплошная обмазка или штукатурка появляется в результате ремонтов или перестроек в довольно раннее время. Некоторые памятники получили сплошную обмазку при ремонтах еще в домонгольский период. Поверхности гладко затирались металлическими терками, сохранялась пластика стен. Изнутри стены штукатурились только под фреску; если стены не расписывались, то их оставляли открытыми.

Постройки домонгольской поры благодаря широко затертым швам имели розоватую поверхность, несмотря на то, что оставался виден серый камень и кирпич. В перемычках окон, порталов и закомарах четко выделялась кладка арок с утопленным рядом. При этом выступающие тонкие кирпичи часто имели специальную косую подрезку. Серый свинец кровель красиво гармонировал с розоватыми стенами. О том, что в древности большое внимание уделялось оформлению фасадов, говорит следующее: в некоторых постройках XII—XVI веков на фасадах применялась раскраска под кирпичную кладку самых важных в декоративном отношении мест — порталов, окон, кирпичных крестов, а ниши расписывались яркой фресковой живописью.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В. Н. Лазарев. О росписи Софии Новгородской

Голова св. Елены в Мартирьевской паперти Софии Новгородской	9
Зарисовка фрагмента фигуры Богоматери Оранты	10
Зарисовка фрагмента композиции на восточном коробовом своде	10
Зарисовка фрагмента композиции «Воскрешение Лаазаря»	11
Зарисовка фрагмента композиции «Явление Христа женам мироносицам»	11
Зарисовка фрагмента композиции «Вход в Иерусалим»	11
«Воскрешение Лазаря». Миниатюра из Гелатского евангелия	13
«Воскрешение Лазаря». Миниатюра из Парижского евангелия	15
Архангел. Фреска купола Софии Новгородской	16
Архангел. Фреска купола Софии Новгородской	17
Архангел. Фреска купола Софии Новгородской	18
Архангел. Фреска купола Софии Новгородской	19
Царь Давид. Копия с верхней части утраченной фигуры в барабане Софии Новгородской	20
Царь Давид. Копия с нижней части утраченной фигуры в барабане Софии Новгородской	21
Пророки Моисей и Давид. Мозаика храма в Дафии	22
Пророки Соломон и Давид. Мозаика Сан Марко в Венеции	23
Царь Давид. Фреска церкви Спаса на Нередице	24
Пророки Соломон, Илья и Елисей. Мозаика храма в Дафии	25
Царь Соломон. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской	26
Царь Соломон. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской (вклейка)	26—27
Царь Соломон. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской	27
Пророк Исаия. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской	28
Пророк Исаия. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской	29
Пророк Исаия. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской	31
Пророк Иеремия. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской	32
Пророк Иеремия. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской (вклейка)	32—33
Пророк Иеремия. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской	33
Пророк Иезекииль. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской	34
Пророк Иезекииль. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской	35
Пророк Иезекииль. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской	36
Пророки Даниил и Микей. Мозаики храма в Дафии	37
Пророк Даниил. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской	38

Пророк Даниил. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской	39
Пророк Даниил. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской	40
Мозаики купола Палатинской капеллы в Палермо	41
Пророк Малахия. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской	42
Пророк Малахия. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской	43
Пророк Малахия. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской	45
Пророк Малахия. Деталь мозаики храма в Дакки	46
Пророк Аввакум. Деталь фрески в барабане Софии Новгородской	47
Пророк Аввакум. Копия с верхней части фигуры в барабане Софии Новгородской	48
Пророк Аввакум. Копия с нижней части фигуры в барабане Софии Новгородской	49
Патриарх Герман. Фреска в световом проеме Софии Новгородской	50
Голова неизвестного святителя. Деталь фрески в верхней церкви Бачково	51
Евангелист Матфей. Деталь миниатюры из Мстиславова евангелия	53
Евангелист Лука. Деталь миниатюры из Мстиславова евангелия	55
Евангелист Иоанн. Деталь миниатюры из Мстиславова евангелия	56
Князь Мстислав (?) с дружиной. Фрагмент фрески из Мартирьевской паперти Софии Новгородской	57
Князь Мстислав (?). Деталь фрескового фрагмента из Мартирьевской паперти Софии Новгородской	59
Василевс. Деталь фрески в северо-западной башне Софии Киевской	61

В. В. Филатов. Иконостас новгородского Софийского собора

Мастер Аарон. Архангел Гавриил. Из деисусного ряда иконостаса Софии Новгородской .	66
Летопись на нижнем поле иконы архангела Гавриила из деисусного ряда иконостаса Софии Новгородской	67
«Преображение». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	69
«Воскрешение Лазаря». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	71
«Вход в Иерусалим». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	72
Изображение Иерусалима. Деталь композиции «Вход в Иерусалим» из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	73
«Распятие». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	75
Богоматерь и Христос. Деталь композиции «Распятие» из праздничного ряда Софии Новгородской (вкле́йка)	76—77
Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев. «Шествие на Голгофу», «Восшествие на крест», «Испрошение тела Христа у Пилата» (на одной доске). Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	78
Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев. Симон Киренейский и два разбойника, несущие кресты. Деталь композиции «Шествие на Голгофу». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	79
Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев. «Восшествие на крест». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	80
Андрей Лаврентьев и Иван Дерма Ярцев. Деталь композиции «Восшествие на крест». Из праздничного ряда иконостаса Софии Новгородской	81

Г. М. Штендер. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской

Софийский собор в Новгороде. Древний престол	84
Софийский собор в Новгороде. Остатки престола, следы кивория и запрестольного креста центральной абсиды (обмер). Схема реконструкции архитектурных форм алтарного устройства центральной абсиды (план)	85
Софийский собор в Новгороде. Центральный продольный разрез с реконструкцией кивория, престола, синтрона и алтарной преграды (XII век)	89

Софийский собор в Новгороде. Северо-западная часть сиделища центральной абсиды (обмер)	91
Софийский собор в Новгороде. Юго-западная часть сиделища центральной абсиды (обмер)	92
Софийский собор в Новгороде. Фрагмент мозаичного грунта из расконов центральной абсиды	93
Софийский собор в Новгороде. Горнее место	95
Софийский собор в Новгороде. Граффити на стене абсиды	95
Софийский собор в Новгороде. Следы алтарной преграды (обмер)	97
Софийский собор в Новгороде. Рождественский придел. Южный выступ триумфальной арки с фрагментом пникой части фигуры древнейшей росписи	99
Софийский собор в Новгороде. Рождественский придел. Фрагмент плиты мозаичного пола	100
Сравнительная таблица мозаичных плит из построек древней Руси	101
Софийский собор в Новгороде. Мозаика северной части центральной абсиды (еклейка)	102—103
Софийский собор в Новгороде. Декоративная обработка арки	105
Софийский собор в Новгороде. Внутренняя поверхность кладки восточной притолоки прохода из центральной абсиды в диаконник	106

В. Г. Брюсова. К истории стенописи Софийского собора Новгорода

«Денсус». Левая сторона композиции. Фреска на северной стене Мартирьевской паперти Софии Новгородской	110
Христос. Деталь фрески Мартирьевской паперти Софии Новгородской	111
Богоматерь. Деталь фрески Мартирьевской паперти Софии Новгородской	112
Архангел Михаил. Деталь фрески Мартирьевской паперти Софии Новгородской	113
Апостол Петр. Деталь фрески Мартирьевской паперти Софии Новгородской	114
Фрагмент декоративной росписи панели северной стены Мартирьевской паперти Софии Новгородской	115

Н. В. Гусев. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII веков

Табл. I. «О тебе радуется». Дионисий (?). Начало XVI века. ГТГ	129
Табл. II. Четырехчастная икона (Праздники). Новгородская школа. Конец XIV — начало XV века. Фрагмент «Троица». ГРМ; Андрей Рублев. «Троица». 1422—1427 годы. ГТГ	130
Табл. III. Андрей Рублев и Даниил Черный. «Сожество во аде». 1408 год. Из иконостаса Успенского собора во Владимире. ГТГ; «Сожество во аде». Новгородская школа (?). Конец XV века. ГТГ; «Сожество во аде». Псковская школа. XIV век. ГРМ	131
Табл. IV. «Уверение Фомы». Икона-таблетка из Софийского собора в Новгороде. XV—XVI века. Новгородский музей	132
Табл. V. «Рождество Христово». Школа Андрей Рублева. Первая четверть XV века. ГТГ; «Рождество Христово». Новгородская школа. Начало XV века. ГТГ	133
Табл. VI. «Собор Богоматери». Псковская школа. XIV век. ГТГ; «О тебе радуется». Псковская школа. Вторая половина XIV века. ГТГ; «Что ты наречем». Первая четверть XVII века. Сольчеходск (?). ГТГ; «Что ты наречем». XVII век (?). ГТГ. (Обмеры по фотографии)	134
Табл. VII. «Достойно ест». Четырехчастная икона. 1602 год. ГТГ	135
Табл. VIII. Богоматерь Одигитрия. Около 1397 года. Московская школа. ГТГ; Богоматерь Одигитрия. Московская школа. Конец XIV века. ГТГ; Богоматерь Одигитрия. Ростов-суздальская школа (?). XV век. ГТГ; Богоматерь Одигитрия. Московская школа. Середина XV века. ГТГ; Богоматерь Грузинская Иерусалимская. Новгородская школа. Вторая половина XV века. ГТГ; Богоматерь Одигитрия Смоленская. Новгородская школа. Вторая половина XV века. ГТГ; Богоматерь Тихвинская (выносна). Север. XV—XVI века. ГТГ	136
Табл. IX. Чин денсусный. Псковская школа. Начало XVI века. ГТГ; Андрей Рублев. Чин денсусный. 1420-е годы. ГТГ; Чин денсусный. 1387—1395 годы. Византия. ГТГ	137

Табл. X. «Митрополит Алексей с житием». Дионисий. Начало XVI века. ГТГ; «Андрей Юродивый с житием». XVI век. ГРМ	138
Табл. XI. «Никола поясной с житием». Вторая половина XIV века. Северные письма. Вологда. ГТГ; «Петр и Павел с житием». XVI век. Из церкви Петра и Павла в Кожениках. Новгородский музей; «Дмитрий Прилуцкий с житием». Дионисий (?). Вологодский музей. (Обмеры по фотографии).	139

Н. Г. Порфиридов. Два произведения новгородской станковой живописи XIII века.

«Еван, Георгий и Власий». Новгородская икона XIII века. ГРМ (вклейка)	140—141
«Спас на престоле». Новгородская икона XIII века. ГТГ (вклейка)	140—141

В. К. Лаурин. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат

Царские врата Гос. Эрмитажа	147
Лужские царские врата. ГРМ.	148
Царские врата из б. собрания Рябушинского. ГТГ	149
Царские врата из б. собрания Постникова. ГТГ	150
Архангельские царские врата. ГРМ	151
Царские врата. Музей им. Андрея Рублева	152
Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь Архангельских царских врат. ГРМ	154
Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь Лужских царских врат. ГРМ	155
Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь врат из Музея им. Андрея Рублева	156
Апостолы из композиции «Причащение». Деталь Архангельских царских врат. ГРМ	157
Апостолы из композиции «Причащение». Деталь Архангельских царских врат. ГРМ	158
Апостолы из композиции «Причащение». Деталь Лужских царских врат. ГРМ	159
Апостолы из композиции «Причащение». Деталь Лужских царских врат. ГРМ	160
Евангелист Марк. Деталь Архангельских царских врат. ГРМ	162
Евангелист Марк. Деталь Лужских царских врат. ГРМ	163
Евангелист Лука. Деталь Архангельских царских врат. ГРМ	164
Евангелист Лука. Деталь Лужских царских врат. ГРМ	165
Царские врата второй половины XVI века. ГРМ	172
«Совместие во ад». Новгородская школа. Первая половина XVI века. ГРМ	176
«Покров». Новгородская школа. Начало XVI века. ГРМ	177

О. С. Полова. Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние

Заставка из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651	181
Инициал из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651.	182
Заставка из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651	183
Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651	185
Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651	187
Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия третьей четверти XIV века. ГИМ, Муз. № 3651 (вклейка)	188—189
Евангелист Лука. Пергаменный лист из б. собрания П. И. Щукина, № 10а (вклейка)	188—189
Евангелист Марк. ГИМ. Пергаменный лист из б. собрания П. И. Щукина, № 10а	195

Г. И. Вздорнов. Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточно-славянского искусства в новгородской живописи XI — начала XII века

Евангелист Иоанн. Миниатюра из Евангелия попа Домки. ГПБ, Ф п. I. 7, л. 1 об.	203
Евангелист Лука и апостол Павел. Миниатюра из греческого Евангелия X века. Иерусалим. Патриаршая библиотечка, тф 56, л. 105 об.	206
Евангелист Марк и апостол Петр. Миниатюра из греческого Евангелия конца XIII века. ГПБ, гр. 101, л. 50 об.	207

«Иоанн Златоуст и апостол Павел». Икона середины XVI века. Московская школа. ГТГ, № 12852	209
Евангелист Иоанн. Миниатора из греческого Евангелия X века. Афон. Дионисиат, cod. 2	215
Фреска лестничной башни Софийского собора в Киеве. XI век	217

А. В. Рындина. Особенность сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике

Резной каменный образок. XIII век. ГИМ, ок. 9198	226
Миниатора 1171 года. Из собрания герцога Брауншвейгского. A. Swarzenski. Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig, 1901, табл. XXX, № 86; табл. XXVI, № 70	227
Резной каменный образок XIII—XIV века. ГИМ, ок. 9208	229
Резной каменный образок XV века. ГИМ, ок. 9219	231
Резной каменный образок XV века. ГИМ, ок. 9118	233
Резной каменный образок XV века. ГИМ, ок. 9203	233
Лицевая сторона резной каменной иконки XV века. ГИМ, ок. 9199	235
Оборот каменной резной иконки XV века. ГИМ, ок. 9199	235

В. П. Выголов. Монументально-декоративная керамика Новгорода конца XVII века

Никольский собор Вязицкого монастыря. Общий вид с юго-запада	240
Трапезная церковь Иоанна Богослова Вязицкого монастыря. Общий вид с юго-востока	241
Нижний фриз на южной абсиде трапезной церкви	244
Изразцовое панно на переходах	245
Изразцовый декор второго яруса южного фасада трапезной церкви	247
Изразец с одиночком на восьмерике колокольни	249
Фрагмент верхнего фриза второго яруса трапезной церкви	250
Изразцы с крестами в основании устоев звона колокольни	251
Фрагмент изразцового фриза верхней части западного фасада трапезной церкви	252
Изразцовый декор верхней части абсиды трапезной церкви	256
Оконный наличник в верхнем ярусе на западном фасаде трапезной церкви	257

Г. Н. Бочаров. Торевтика Великого Новгорода XII—XV веков

Св. Ипатий. Эмаль на меди. Вторая половина XII века. НГМ.	270
Большой сион. Серебро, чеканка, гравировка, чернь. Середина XII века. Апостолы Луна и Иоанн. Деталь нижнего яруса большого сиона. НГМ (еклейка)	272—273
Апостол Фома. Деталь нижнего яруса большого сиона	274
Василий Великий. Деталь верхнего яруса большого сиона	275
Иоанн Богослов. Деталь нижнего яруса большого сиона	277
Мастер Коста. Кратир. Серебро, чеканка, гравировка. Вторая половина XII века. НГМ	281
Мастер Коста. Чеканный орнамент кратира	282
Мастер Коста. Изображение птицы на рукоятки кратира	283
Мастер Коста. Орнамент на внешней стороне рукоятки кратира	284
Мастер Братило-Флор. Святая Варвара. Деталь кратира. Первая половина XII века. НГМ	285
Мастер Братило-Флор. Орнамент на внешней стороне рукоятки кратира	286
Шестиногичный напрестольный деревянный крест, обложенный серебряной басмой с дробницами и камнями. Вторая половина XII века. НГМ	289
Деталь напрестольного креста, обложенного серебряной басмой с дробницами и камнями. Дробница с выемчатой эмалью	288
Шестиногичный, напрестольный крест, обложенный серебряной басмой с камнями. Первая половина XII века. НГМ	289
Мастер Иван. Створка панагии архиепископа Моисея. Серебро, литье, гравировка, чернь. Лицевая сторона. НГМ.	291

Мастер Иван. Створка панагии архиепископа Моисея. Обратная сторона с изображением «Троицы»	292
Потир архиепископа Моисея. Яшма, серебро, гравировка. 1329 год. ГОП	294
Хорос. Бронза, литье. XV век. НГМ	298
Хорос. Деталь	299
Деталь панагиара 1435 года. Ангел, поддерживающий тарель	300
Деталь панагиара 1435 года. Композиция «Вознесение» на верхней тарели (эклейка)	300—301
Деталь панагиара 1435 года. Львы	301
Нагрудный образок-литик с изображением св. Иакова и друма коленопреклоненными. Италия. XIV—XV века. Серебряная позолоченная сканная оправа новгородской работы XV века. НГМ	303
Деталь ларца архиепископа Евфимия. Серебро, чеканка, гравировка. Клеймо с именем заказчика. НГМ	304
Ковш архиепископа Иоанна. Серебро, чеканка, гравировка. ГОП	305

М. М. Постникова - Лосева. Серебряное дело в Новгороде XVI и XVII веков

Икона Спаса в серебряном окладе с эмалью новгородской работы. XVI век. ГИМ	309
Серебряные новгородские кресты. XVI—XVII века. ГИМ	311
Серебряный корчик новгородской работы. XVII век. ГИМ	312
Серебряный корчик новгородской работы. XVII век. ГИМ	313
Чарка серебряная с эмалью изображением на дне, новгородской работы. XVII век. ГОП	314
Серебрянная водосвятная чаша новгородской работы. 1593 год. НГМ	315
Фрагмент басменного серебряного оклада новгородской работы иконы «Иоанна Предтеча» из деисусного чина Софийского собора в Новгороде. XVI век. НГМ (эклейка)	316—317
Фрагмент басменного серебряного оклада новгородской работы иконы «Смоленской Богоматери» из Александро-Свирского монастыря. XVI век. ГИМ (эклейка)	316—317
Орнамент серебряного резного оклада Евангелия новгородской работы. XVII век. НГМ	316
Фрагмент басменного серебряного оклада новгородской работы. XVI век. ГИМ	317
Серебряный венец новгородской работы. XV—XVI века. ГИМ	318
Серебряный оклад Евангелия из Боровского монастыря. 1532—1533 годы. Новгородская работа. ГИМ	319
Серебряный крест напрестольный новгородской работы. XVI век. НГМ	320
Оклад Мстислава евангелия. Скань и срединка с эмалью новгородской работы. 1551 год. ГИМ	321
Деревянный резной складень «Рождество Иоанна Предтечи» и избранные святые. Оправа серебряная со сканью и эмалью новгородской работы XVI век. ГИМ	324
Мастер Григорий Новгородец. Серебряный стакан митрополита Питирима. 1664—1672 годы. ГОП	325
Мастер Григорий Новгородец. Серебряный ковш с резным орнаментом и надписью «Ковш Печерского монастыря...» Вторая половина XVII века. ГИМ	328
Серебряная кружка, западноевропейской работы с резьбой, исполненной Григорием Новгородцем. Последняя четверть XVII века. ГИМ	329
Мастер Григорий Новгородец. Деталь резьбы серебряной кружки	330
Соловецкие старцы Шахов и Данский. Сканный орнамент. Деталь серебряного напрестольного креста. 1561 год. ГОП	333

В. Б. Грекова, Реставрация стенописи храма Спаса на Ковалеево

Диакон. Верхняя часть фигуры после подготовки и склейки фрагментов. Состояние на 30 ноября 1966 года. Копия выполнена А. П. Трековым (эклейка)	336—337
Голова мученицы с северной стены северо-западной каморы. Состояние после укрепления красочного слоя в 1965 году	338

Святитель с южной грани юго-восточного столба. Верхняя часть фигуры после подборки и склейки фрагментов	339
Царица Елена. Общий вид фигуры после подборки и частичной склейки фрагментов. Состояние на 20 ноября 1965 года	340
Святой с южной стелы западного прохода в диаконнике. Состояние на 20 ноября 1965 года	341
Орнамент на северной притолоке прохода из западного притвора в храм	342

Г. М. Штендер. Новгородское зодчество. Работы Новгородской реставрационной мастерской за 20 лет

София Новгородская. Обмер и схемы реконструкции памятника различными исследователями	349
Церковь Параскевы Пятницы в Новгороде. 1206 год. Вид с северо-запада после первого этапа реставрационных работ 1957—1961 годов по материалам исследований и проекту Г. М. Штендера	350
Церковь Рождества в Перыни. Первая половина XIII века. Реставрация 1963—1965 годов	351
Церковь Федора Стратилата на Ручье. 1360—1361 годы. Реставрация 1952—1954 годов по материалам исследований и проекту Л. М. Шуляк.	352
Церковь Петра и Павла в Кожевниках. 1406 год. Реставрация 1958—1959 годов по материалам исследований и проекту Г. М. Штендера и Л. М. Шуляк.	353
Церковь Николая Белого. 1312—1313 годы. Барабан относится к XVII веку. Реставрация 1963 года по материалам исследований и проекту Г. М. Штендера	355

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГБЛ	— Государственная библиотека им. В. И. Ленина
ГИМ	— Государственный Исторический музей
ГОП	— Государственная Оружейная палата
ГПБ	— Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина
ГРМ	— Государственный Русский музей
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея
ГЦХРМ	— Государственные центральные художественно-реставрационные мастерские им. И. Э. Грабаря
ЖМНП	— «Журнал Министерства народного просвещения»
ЗОРСА	— «Записки Отделения русской и славянской археологии русского археологического общества»
КСИИМК	— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры»
МГУ	— Московский государственный университет
МИА СССР	— «Материалы и исследования по археологии СССР»
МАО	— Московское археологическое общество
МАР	— «Материалы по археологии России»
НГМ	— Новгородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник
НСНРПМ	— Новгородская специальная научно-реставрационная производственная мастерская
ОРЯС	— Отделение русского языка и словесности
ОЛДП	— Общество любителей древней письменности
ПДП	— «Памятники древней письменности»
ПКМ	— Псковский краеведческий музей
ПСРЛ	— «Полное собрание русских летописей»
РАНИОН	— Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук
ТОДРЛ	— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русского языка АН СССР»
ЦГАДА	— Центральный Государственный архив древних актов
ЦНRM	— Центральные научно-реставрационные мастерские Госстроя РСФСР
ЦХМФ	— Центральное хранилище музейных фондов
ЧОИДР	— «Чтения в Обществе изучения древнерусской литературы»

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	5
В. Н. Лазарев. О росписи Софии Новгородской	7
В. В. Филатов. Иконостас новгородского Софийского собора (предварительная публикация)	63
Г. М. Штендер. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской	83
В. Г. Брюсова. К истории стенописи Софийского собора Новгорода. Фрески Мартирьевской паперти	108
Н. В. Гусев. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII веков	126
Н. Г. Порфиридов. Два произведения новгородской станковой живописи XIII века	140
В. К. Лаурина. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат	145
О. С. Попова. Новгородские миниатюры и второе южнорусское влияние	179
Г. И. Вадорнов. Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI—XII веков	201
А. В. Рындина. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике. «Гроб господен»	223
В. П. Выголов. Монументально-декоративная керамика Новгорода конца XVII века. Изразцы Вязьмского монастыря	237
Г. Н. Бочаров. Торевтика Великого Новгорода XII—XV веков	267
М. М. Постникова-Лосева. Серебряное дело в Новгороде XVI и XVII веков	307
В. Б. Грекова. Реставрация стенописи храма Спаса на Ковалево (итоги первого года работ)	335
Г. М. Штендер. Новгородское зодчество. Работы Новгородской реставрационной мастерской за 20 лет.	347
Список иллюстраций	358
Список сокращений	365

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО
Художественная культура Новгорода

Утверждено к печати
Институтом истории искусства
Министерства культуры СССР

Редактор издательства Ф. И. Гримберг

Художник Н. А. Седеловских

Художественно-технический редактор В. Г. Лаут

Сдано в набор 31/XII 1966 г. Подписано к печати 27/XI 1967 г.
Формат 84X103²/₁₆. Бумага № 1. Усл. печ. л. 40,74 (в т. ч. 10 экз.)
Уч.-изд. л. 34,5. Тираж 6300. Тип. зак. 2119. Т-08070

Цена 2 р. 69 к.

Издательство «Наука».

Москва, Н-63, Подосенский пер., 24

2-я типография издательства «Наука».

Москва, Г-93, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть	Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
12	4 св.	1108	1109	235	подписи к обеим илл.	XV век	XIV век
15	19 св.	1108	1109				
44	16 св.	Рис. 18	<i>стр. 21</i>	241	11 св.	1688	1668
58	21 св.	A. Magaw, A. Styliamou	A. Megaw, A. Styliamou	346	3 св.	дневных	древних
122	17 св.	A. Голубков	A. Голубцов	361	9 св.	Пергаментный лист из собр. П. И. Щукина, № 40 а	Муз. № 3651
182	12 св.	О. Бихальц	О. Бихальн				
183	1,5, 14 св.	О. Бихальц	О. Бихальн				
183	3 св.	Королевская	Ковалевская	361	6 св.	славянского	христианского
184	3, 6 св.	О. Бихальц	О. Бихальн	361	4 св.	X века	XI века
190	7 св.	238	239	362	4 и 5 св.	XV век	XIV век
206	подпись под илл.	X века	XI века	363	3 св.	Трековым	Грековым
223	19 св.	<i>стр. 228</i>	<i>стр. 227</i>	365	5 св.	русского языка	русской литературы
				365	1 св.	изучения русской литературы	истории древностей российских

Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода