

ПРАЗДНИЧНЫЙ РЯД СОФИИ НОВГОРОДСКОЙ



В альбоме публикуется древнейшая часть «праздничного» ряда Софийского собора в Новгороде, включенная в перестроенный и пополненный в XV и XVI веках центральный иконостас. Написан праздничный ряд как единая икона с двенадцатью сюжетами.

Это выдающееся произведение новгородской живописи первой половины XIV столетия выявлено в недавнее время в результате работы советских реставраторов.

This album represents the oldest section of the Church Feasts Range in the Cathedral of St Sophia. The icons of this range dating back to the first half of the 14th century is included in the main iconostasis which was rebuilt and enlarged in the 15th and 16th centuries.

They are painted as a single icon consisting of twelve different scenes. This outstanding masterpiece of Novgorod painters has been recently exposed to view thanks to the work of Soviet restoration experts.

ПРАЗДНИЧНЫЙ РЯД СОФИИ НОВГОРОДСКОЙ

ДРЕВНЕЙШАЯ ЧАСТЬ ГЛАВНОГО ИКОНОСТАСА СОФИЙСКОГО СОБОРА. Текст В. ФИЛАТОВА

CHURCH FEASTS RANGE AT ST SOPHIA'S CATHEDRAL

THE OLDEST SECTION OF THE MAIN ICONOSTASIS AT THE NOVGOROD CATHEDRAL OF ST SOPHIA. Text by V. FILATOV

Образцы живописи знаменитой новгородской школы дошли до нашего времени в значительном количестве. Однако не все периоды истории новгородской живописи представлены равномерно. Особенно мало сохранилось икон древнейшего периода.

До последнего времени никто не предполагал, как много ценного для изучающих историю развития живописи древнего Новгорода таит в себе главный иконостас Софийского собора. Создание иконостаса относили к 1509—1528 годам, ко времени полного подчинения Новгорода Москве, и считали его иконы произведениями московской, а не новгородской школы.

В результате исследований и реставрации последних лет выяснилось, что под серебряными окладами XVI столетия и позднейшими записями конца XIX века, нивелирующими иконы, входящие в иконостас, сохранилась живопись различных периодов¹.

При консервационных работах над иконами «праздничного» ряда в 1959 году было обращено внимание на их разнородность, а также на то, что расположены они не в каноническом порядке. Переставить иконы оказалось невозможным, так как на каждой доске было написано по несколько сюжетов: на четырех досках — по три, и на трех досках — по четыре. Эти «четырёхсюжетные» доски в отличие от прочих имеют накладные, а не врезные шпонки. Если же все три доски с накладными шпонками составить вместе, то нарушенная последовательность сюжетов восстанавливается и они принимают канонический порядок. О том, что все двенадцать сюжетов были включены в единый фриз — одну икону, свидетельствует одинаковая выступающая по краю досок бровка, так называемое поле, покрытое одним и тем же орнаментом и охватывающее все три доски. Когда эти «праздничные» доски были установлены в один ряд, имеющиеся по краям средней доски золотые вертикальные полосы восполнили недостающие вертикали крайних досок. Тем самым была восстановлена общая композиция этой многосюжетной иконы, в которой каждый сюжет отделяется от другого широкой золотой полосой. После удаления записей подтвердилась и стилистическая близость изображений. Так был открыт древнейший «праздничный» ряд Софии — главного новгородского собора. Протяженность этого ряда соответствует расстоянию между пилонами центральной апсиды храма².

Окончательные выводы о строе и колорите, а также о времени создания двенадцати «праздников» стали возможными после раскрытия первоначальной живописи из-под слоя поновлений конца прошлого века³. Со всего фриза был удален также серебряный басменный оклад XVI века. Это пришлось сделать, чтобы раскрыть золоченый фон каждой композиции и поля. Басмы искажали первоначальные очертания авторской живописи и ее колорит — краски иначе звучат на золотом фоне, чем на орнаментированном серебряном⁴.

Первый сюжет из «праздничного» ряда — «Благовещение». Его колорит решен с доминантой сиреневых тонов. Даже стена между фигурами, написанная в неопределенном коричневом разбеленном тоне, имеет дымчато-сиреневый оттенок. Зеленовато-голубой цвет в деталях одежд архангела и Марии, а также зелено-синеватый оттенок архитектурного фона усиливают сиреневатость всех остальных колеров. Ту же роль играют небольшие киноварно-красные пятнышки велума, подушки, сапожек Марии и пряжи. Безусловно на оттенение сиреневых тонов «Благовещения» рассчитано основное цветное пятно — голубовато-зеленоватая горка в композиции «Рождество Христово». Сиреневые, красные и темные пурпурные тона одежд применены здесь для выявления преобладающего голубовато-зеленого цветового решения. Голубизна и зеленоватость цветовых оттенков в этой композиции подчеркнуты пятнами ярких розовых и красных тонов в общем приглушенном строе следующей композиции — «Сретение». Слегка приглушенный колорит всех тонов, кроме светло-желтой охры гиматия Иосифа, разрывается ярко-розовыми пятнами крупного кивория в центре композиции и подножия — соли под ногами Симеона. Как в сгусток, розовые тона собраны в центре в ярко-красный цвет престола. В эту гамму художник смело вводит серый цвет (портник за Симеоном и Анной), серый же тон отделяет красноту престола от желтой охры стены позади него. Утемненная и приглушенная гамма правой группы как бы противостоит более яркому цвету левой, зеленые тона одежд и позы подчеркивают звучность яркого розового и красного цветов. Светло-желтый мягкий тон гиматия Иосифа не осветляет общий колорит композиции, а скорее, подчеркивает сумеречность ее правой группы, создающей переход к скупому цветовому решению очередного сюжета — «Богоявление» («Крещение»). Когда-то на фоне коричнево-сероватых тонов яркий, но темный синий цвет реки Иордан должен был выделять коричневатую фигуру Христа в центре. Предтеча в темных синих и голубых одеждах гармонично сливался с коричнево-дымчатым тоном горки. Темному колориту левой половины композиции противопоставлены яркие одеяния ангелов и желтовато-розоватая горка за ними. Они, как солнечным бликом, вырваны из общей стемненности колорита. На смену сумеречному «Богоявлению» следует яркое зеленое и голубое «Преображение» (на второй, средней доске). Зеленая горка и золотой с зеленым отливом фон выгодно выделяли яркие голубые и синие тона сияния вокруг фигуры Христа, одетого не в белые, а зеленоватые одежды. Цветные одеяния апостолов — желтые, сиреневые, голубые, синие и темно-серые — оттеняют чистую голубизну мандорлы и лучей вокруг фигуры Христа.

Следующие две композиции — «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим» — решены в сумеречных тонах с преобладанием коричнево-дымчатых и темных серо-зеленых тонов. Пестрые одежды толпы, ярко-красные, голубые, синие, зеленые, желтые, коричнево-розоватые и другие, не осветляют колорит из-за их приглушенной светосилы. Два главных канонических элемента выделены художником: фигура Христа, акцентированная

диском золотого нимба и ассистом на синем гиматии, да светлая зеленовато-белая вертикаль запеленутого тела Лазаря на черном фоне дна саркофага. Огненно-красным цветом художник пишет коленопреклоненную фигуру одной из сестер Лазаря — композиционно связующее звено между Лазарем и Христом.

Примыкающую к «Воскрешению Лазаря» часть композиции «Входа в Иерусалим» художник решает аналогично, как бы связывая оба события в единое целое, разделяя сцены только золотой вертикалью разграники. В правой же половине «Входа в Иерусалим» он выделяет светлыми тонами город Иерусалим, подчеркивая его идейно-символическое значение не реального, а «Горнего Иерусалима» — рая. Этим высветлением он создает переход к следующей части фриза, «Распятию», где на золотом с зеленоватым блеском фоне резко вырисовывается темный силуэт креста с распятым Христом.

Эта композиция отличается лаконизмом и подчеркнутой центричностью. Скорбно-торжественную ноту вводят сюда монохромность серой стены и темно-багряный силуэт богоматери. Даже светло-сиреневые разбеленные тона гиматия Иоанна и его голубой хитон, как и желтая горка под крестом, не вносят цветовой мажорности, а лишь оттеняют свинцовую монохромность серых, темно-коричневых и темно-синих тонов, усиливая чувство скорби, выраженное в позах предстоящих кресту.

Эпически скорбному «Распятию» противопоставлено «Воскресение с сошествием во ад» с его прихотливо изрезанными очертаниями горок. Близость же его по цветовому решению к «Воскрешению Лазаря» и «Входу в Иерусалим» создает единый ансамбль всех сцен и логический переход от расчленяющего этот цикл «Распятия» к следующим четырем сюжетам. Своеобразную мажорность «Воскресения с сошествием во ад», решенного в несколько сумеречной общей тональности, художник создает с помощью красных одежд и золотых нимбов левой группы праведников. Объединяет обе группы праведников голубая мандорла, заключающая в себе фигуру Христа в золотисто-желтых ризах. В цветовом решении этой композиции особенно четко раскрывается аналогия размеренной гармонии полифонического средневекового песнопения с колористическим строем всех сюжетов фриза.

Полная противоположность «Воскресению с сошествием во ад» — «Вознесение» с его откровенно мажорным колоритом, решенным в перламутрово-голубых и сиреневых тонах, создающих сдержанную и изысканную гамму. Отсутствие ярких (киноварных) пятен и доминирование нюансов синих, голубых и сиреневых тонов создает впечатление залитости голубым светом всей сцены.

Последние композиции — «Пятидесятница» («Сошествие св. Духа») и «Успение» — решены несколько более пестро, без гармоничного сочетания тонов, присущего всему фризу. Они хорошо скомпонованы благодаря превосходному первоисточнику, но уступают по цветовому решению другим сценам, так как выполнены, по-видимому, не очень опытным или не слишком одаренным живописцем.

В исполнении всех «праздников» очень заметны различия приемов трактовки форм, что можно объяснить только индивидуальными особенностями сотрудничавших художников, а не неустойчивостью манеры одного автора. У дружины, безусловно, имелись образцы всех композиций. Возможно, что они были написаны по одному источнику с выполненными в 1339 году росписями церкви Входа в Иерусалим, где дружину возглавлял, согласно новгородским летописям, Гречин Исая⁵. Источником для композиций послужили, вероятно, привезенные им в Новгород прориси или образцы композиций, созданные в византийской столице. Иконографическое исследование «праздников» дало много интересных материалов (см. «Приложение»). В целом иконография сюжетов «праздничного» цикла Новгородского Софийского собора отражает определенный этап в общем развитии изобразительного искусства стран византийского круга до середины XIV века.

Доминирование византизирующего течения в новгородском искусстве во второй четверти XIV века можно объяснить рядом исторических причин. Безусловно не последнюю роль сыграли связи и личные качества церковного и гражданского главы новгородской земли — владыки Василия.

В молодые годы Василий совершил паломничество по «святым местам» Палестины и в Константинополь⁶. О связях Василия с константинопольским патриархом свидетельствует факт его поставления в архиепископы в 1331 году владимирово-волынским митрополитом Феогностом, греком по происхождению. В знак особого уважения он, один из всех русских архиепископов, был награжден константинопольским патриархом кресчатыми ризами и белым клобуком — символами особого почтения, которыми очень гордились все последующие новгородские владыки.

В период правления Новгородом и архиепископской кафедрой Василий возобновляет в городе строительство каменных укреплений, церквей⁷. При Василии возрождается прерванная тяжелым периодом нашествия на Русь иноземных захватчиков традиция украшать стены церквей росписями. Так, в 1339 году расписана церковь Входа в Иерусалим Гречином Исайей, а в 1348-м — церковь Воскресения на Деревянице.

Существует предание о том, что Василий, кроме литературной деятельности, занимался живописью⁸. Своим вкусом, вероятно, воспитанным на византийских образцах, он мог оказывать большое влияние на развитие определенных тенденций новгородской живописи. Эти тенденции особенно заметно проявились в древнейших «праздниках» центрального иконостаса Софийского собора и в примыкающих к ним по стилю двух иконах, происходящих из Зверина монастыря и принадлежавшей монастырю часовни, — «Покров» и «Борис и Глеб» (первая находится в Новгородском музее, вторая в Гос. Историческом музее в Москве). Весьма возможно, что все имеющие общие стилистические и иконографические особенности новгородские иконы, отражающие

влияние византийского искусства и происходящие из зданий, строительство и украшение которых шло под непосредственным наблюдением владыки Василия, были исполнены во владычной мастерской при «доме святой Софии», где трудилась над ними «дружина владычных парубков», или, как их еще называли, «владычные робята».

При внимательном рассмотрении живописных особенностей двенадцати софийских «праздников» нетрудно заметить, что по манере исполнения они различны. Можно наблюдать черты, свойственные не одному, а трем художникам, работавшим вместе. Один из них, вероятно, был главным: художник с византийской выучкой или же грек, может быть, тот самый упоминаемый в новгородских летописях Гречин Исая, который расписывал с дружиной церковь Входа в Иерусалим на архиепископском дворе вблизи от Софийского собора. Этот первый мастер даровит и как колорист и как рисовальщик. Манера первого мастера, вероятно монументалиста, преобладает в следующих композициях: «Благовещение» (фигуры), «Рождество Христово» (центральная часть), «Сретение» (фигуры Иосифа и Марии и одежда Симеона). Его же кисти принадлежат левая группа (с Христом) в «Воскрешении Лазаря», Христос и богоматерь в «Распятии» и «Вознесение» (последнее почти полностью написано этим мастером). В других композициях его рука не очень заметна. Наиболее полно талант первого мастера воплотился в «Вознесении», где пластичность движений фигур, пластика складок, обрисовывающих формы тела, четкая лепка форм и их гармоническое сочетание — все свидетельствует о таланте большом и своеобразном. О том же говорит письмо фигуры богоматери с младенцем в «Сретении». Прекрасны ее пропорции, умело выражено легкое движение, сложен ритм рисунка складок одежды, которая, свободно ниспадая, окутывает тело Марии. Такое же легкое, но более порывистое движение свойственно фигуре архангела в «Благовещении» (к сожалению, складки одежды почти полностью утрачены). Сдержанный жест Марии в этой сцене очень точно, без ложного пафоса выражает испуг, благоговение и в то же время необычайное спокойствие и достоинство. Лики были написаны так же живописно, как и складки одежд, с легкими переходами от одного тона к другому. Лики отмечены не только светлыми пепельно-сероватыми охрами, но и приятным розовым оттенком. Пропорции лиц гармоничны, рисунок выразителен. Гармония линий и мягкая живописная трактовка выгодно выделяют первого мастера среди его содругов по работе.

Второй мастер также тяготеет к искусству Византии и Балканских стран, его живопись по колориту напоминает миниатюры псалтири Томича. О том, что художник этот не монументалист, свидетельствует нечеткое распределение декоративных пятен: его живопись не рассчитана на восприятие с большого расстояния. Может быть, это один из тех новгородцев, которые переписывали книги в Студийском монастыре под Константинополем или в одном из монастырей на Афоне, а в Новгороде украшали миниатюрами рукописи во владычной мастерской⁹. Этим вторым мастером, тяготеющим к миниатюрной живописи, в основном написаны «Вход в Иерусалим», «Воскрешение Лазаря» (кроме группы с Христом) и «Сошествие во ад». Он участвовал в написании группы ангелов в «Богоявлении» и, вероятно, им же написана фигура Иоанна в «Распятии». Может быть, он исполнял и второстепенные детали композиции «Благовещение» и других. Рисунок фигур диспропорционален: несколько крупные головы и укороченные ноги. Под складками одежды изограф совсем не передает тело человека. Ему трудно решить композицию колористически. Он, например, изображает зеленые и серо-зеленые одежды на фоне зеленых же поземов или горок. Контрастные и противоположные тона сочетаются у него негармонично, что создает ощущение пестроты. Вероятно, его привычка иллюминировать рукописи, которые рассматриваются на близком расстоянии, сказывается в излишней подробной прорисовке деталей. Так, изображая дерево в композиции «Вход в Иерусалим», мастер рисует детали кроны тончайшими золотыми линиями, пользуясь сложным техническим приемом. Но филигранная разработка листвы совершенно не воспринимается зрителем даже на небольшом расстоянии. В то же время ассистная (линейная) разработка золотой инокопью (золотыми штрихами) складок одежд в этих же композициях графична, широка и часто не выявляет, а наоборот, нарушает форму складок драпировок. Возможно, что ассистку делал не этот мастер, а скорее всего, так называемый третий. Этот технический прием в иконописи не связан непосредственно с живописным процессом, а является его завершением. Поэтому наложение золота могло быть поручено одному из мастеров, обладающему талантом не живописца, а графика. (Следует заметить, что рисунок ассиста в «праздниках» перекликается с трактовкой его на «Васильевских вратах» 1336 года.) Мастером этим мог быть тот, чья работа преобладает в композициях «Сошествие св. Духа», «Успение», частично в некоторых фигурах «Вознесения». Бесспорно, он обладает мастерством графического, линейного выражения, но у него отсутствует чувство декоративности цвета, проявленное первым мастером. Особенность его дарования выявляется в линейно-графической трактовке складок одежд. Белые пробела одежд с острыми изломами складок, такие же белые высветления ликом с острыми прямыми линиями носов свойственны композиции «Успение» и некоторым фигурам в «Вознесении». В лицах, написанных третьим мастером, безусловно воспроизведен русский типаж. Любовь изографа к сочетаниям открытых, чистых, звучных тонов заставляет вспомнить творчество новгородских художников рубежа XIII—XIV веков. В то же время в композиции «Успение» (в правой ее части) живописные отношения сложнее, гиматий фигуры Павла написан с характерным приемом двухцветия (по пурпурно-сиреневому тону — зеленовато-голубые и белые пробела, как у Адама в «Сошествии во ад»). Такие приемы также наблюдаются в ряде новгородских икон XIV века, в частности, так написана фелонь на среднике «Николы в житии» (Гос. Русский музей) и гиматий «Христа Все-

держителя» (Новгородский музей). Этот (третий) мастер несколько не в ладу с пропорциями человеческих фигур; он часто прибегает к гротеску для выражения движений, что особенно остро ощутимо при исполнении им аскетической фигуры Иоанна Предтечи в «Богоявлении» или склоненной большеголовой фигуры апостола Павла в «Успении». Вероятно, руке третьего художника принадлежит вся основная часть (кроме ангелов) в композиции «Богоявления», а также голова Симеона, фигура Анны Пророчицы, серое здание и киворий в «Сретении». Может быть, фигура распятого Христа и скорбящая богоматерь в «Распятии» тоже написаны им. Лица его фигур (кроме богоматери в «Распятии») обладают крупными чертами. Мастер предпочитает темный колорит, сложное цветовое построение, необычайно насыщенные, но не яркие, а глубокие тона, которые он получает посредством сложного наложения синих и сине-серых тонов на серые или темно-коричневые подмалевки (рефти). Любовь к темному, насыщенному и глубокому колориту, а также способ передачи движений и жестов сближает его с мастером иконы «Покров» из Зверина монастыря в Новгороде. Вероятно, третьим художником, работавшим над «праздниками» Софии, был крупный новгородский живописец из архиепископской мастерской.

О руководящей роли мастера «гречина», или мастера с греческой выучкой, как и о грекофильских стремлениях архиепископа Василия, свидетельствуют поясняющие сюжеты надписи, сохранившиеся на золотых фонах под окладами: они сделаны на греческом, а не на русском языке.

Художники владычной мастерской при создании «праздничного» ряда для Софии трудились «на паритетных началах», как обычно работали мастера того времени над монументальными росписями храмов. Такое творческое содружество немало способствовало созданию высокохудожественных, полных жизни произведений искусства.

Резюмируя все вышесказанное, можно сделать следующие выводы: «праздники» софийского иконостаса, вероятно, были написаны в 1341 году, когда, согласно новгородской летописи, после великого пожара 1339 года архиепископ Василий «покры святую Софию свинцемъ, что была погорела, и иконы исписа и кивот доспе»¹⁰. Иконографические схемы для «праздничного» ряда могли быть исполнены по одним образцам с погибшими в 1339 году росписями церкви Входа в Иерусалим, где дружину возглавлял Гречин Исая. Источником для композиций послужили, вероятно, привезенные им прориси, а может быть, образцы композиций, созданные в византийской столице, разошедшиеся по всему Балканскому полуострову и занесенные в Новгород.

The Novgorod school of painting is widely known, being represented by a large number of icons. However, very few of the surviving icons belong to the early 14th century.

Restoring works of the recent years led to the discovery of three panels in the main iconostasis of St Sophia's Cathedral which originally had formed a single icon 0.72 m high and 6.3 m long. They were discovered among the icons of 1439 and 1509. This icon represents the twelve main church feasts given in evangelic and apocryphal interpretation. The stylistic and iconographic characteristics of the work show that it was painted about 1341.

This ancient Church Feasts Range was executed in the workshops of the Novgorod Archbishop by a group of painters which consisted of at least three persons. Its iconography, colour scheme and technique leave no doubt as to its connection with the early 14th century Byzantine painting; some methods of execution are definitely derived from mural painting. All this gave rise to a hypothesis that at the head of this group was Greek Isaiah, the artist who in 1339 was summoned by the Archbishop to paint the Church of the Entry into Jerusalem which stood near St Sophia's Cathedral and was destroyed by fire in the same year. Some scenes in the 1341 Church Feasts Range compositionally and graphically resemble the subjects on the copper St Basil Gate which was made for St Sophia's Cathedral in 1336.

1. Праздничный ряд. Первая половина XIV в.
2. Благовещение. Деталь (в натуральную величину)
3. Благовещение
4. Рождество
5. Рождество. Деталь
6. Сретение
7. Богоявление (Крещение)
8. Преображение
9. Преображение. Деталь
10. Воскрешение Лазаря
11. Воскрешение Лазаря. Деталь
12. Воскрешение Лазаря. Деталь
13. Вход в Иерусалим
14. Вход в Иерусалим. Деталь
15. Распятие. Деталь
16. Распятие
17. Распятие. Деталь
18. Распятие. Деталь
19. Воскресение с сошествием во ад
20. Вознесение
21. Вознесение. Деталь (в натуральную величину)
22. Пятидесятница (Сошествие св. Духа). Деталь
23. Пятидесятница (Сошествие св. Духа)
24. Успение
25. Успение. Деталь
26. Оклад одной из досок «праздничного» ряда (на копии, сделанной реставратором Г. З. Быковой). XVI в.

На переплете: Вход в Иерусалим. Деталь

1. The Church Feasts Range. First half of 14th century
2. The Annunciation. Detail (actual size of the original)
3. The Annunciation
4. The Nativity
5. The Nativity. Detail
6. The Presentation in the Temple
7. The Epiphany
8. The Transfiguration
9. The Transfiguration. Detail
10. The Raising of Lazarus
11. The Raising of Lazarus. Detail
12. The Raising of Lazarus. Detail
13. The Entry into Jerusalem
14. The Entry into Jerusalem. Detail
15. The Crucifixion. Detail
16. The Crucifixion
17. The Crucifixion. Detail
18. The Crucifixion. Detail
19. Anastasis (The Descent into the Hell)
20. The Ascension
21. The Ascension. Detail (actual size of the original)
22. Pentecost (The Descent of the Holy Ghost). Detail
23. Pentecost (The Descent of the Holy Ghost)
24. The Dormition
25. The Dormition. Detail
26. Icon mounting of one section from the Church Feasts Range (icon painting copied by restorer G. Bykova). 16th century

On the cover: The Entry into Jerusalem. Detail















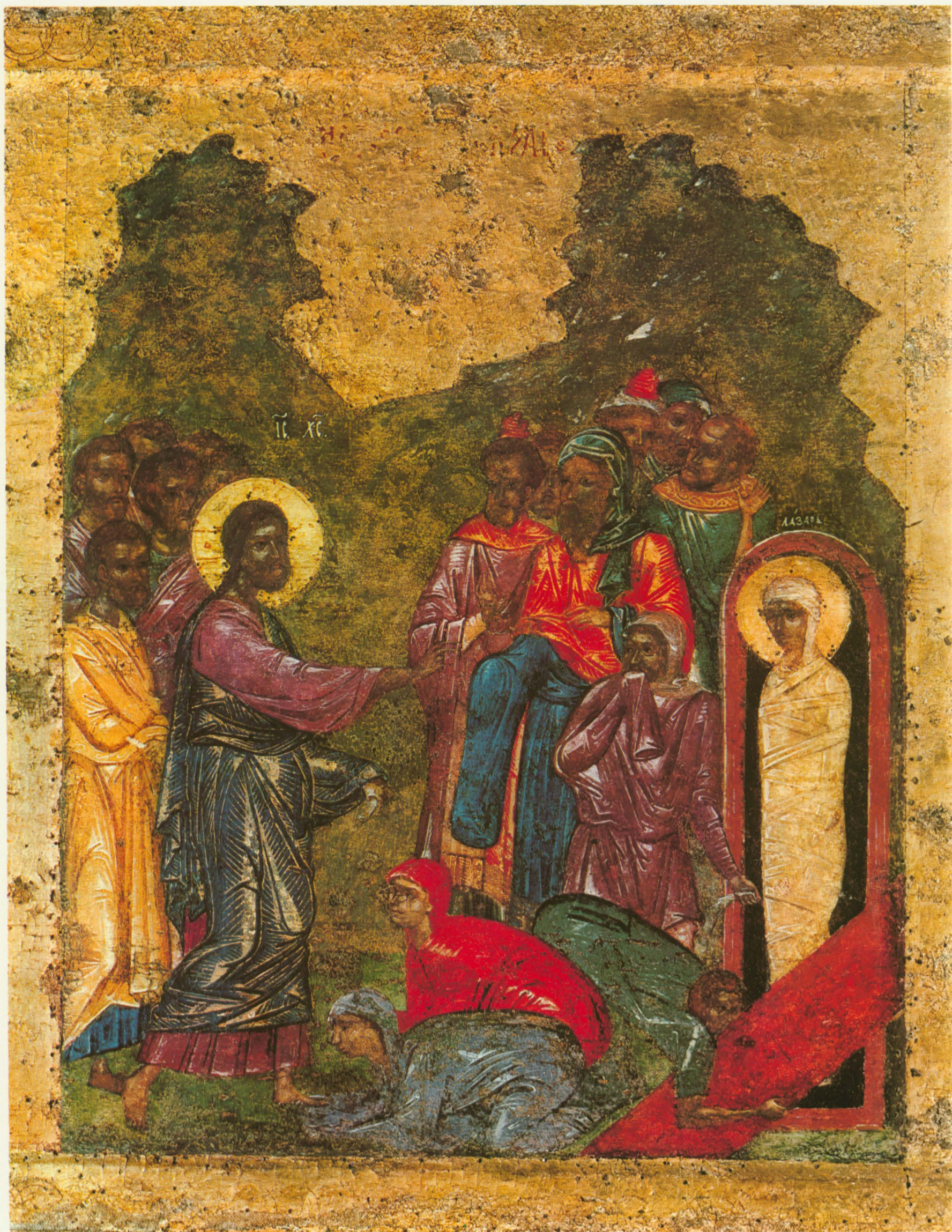












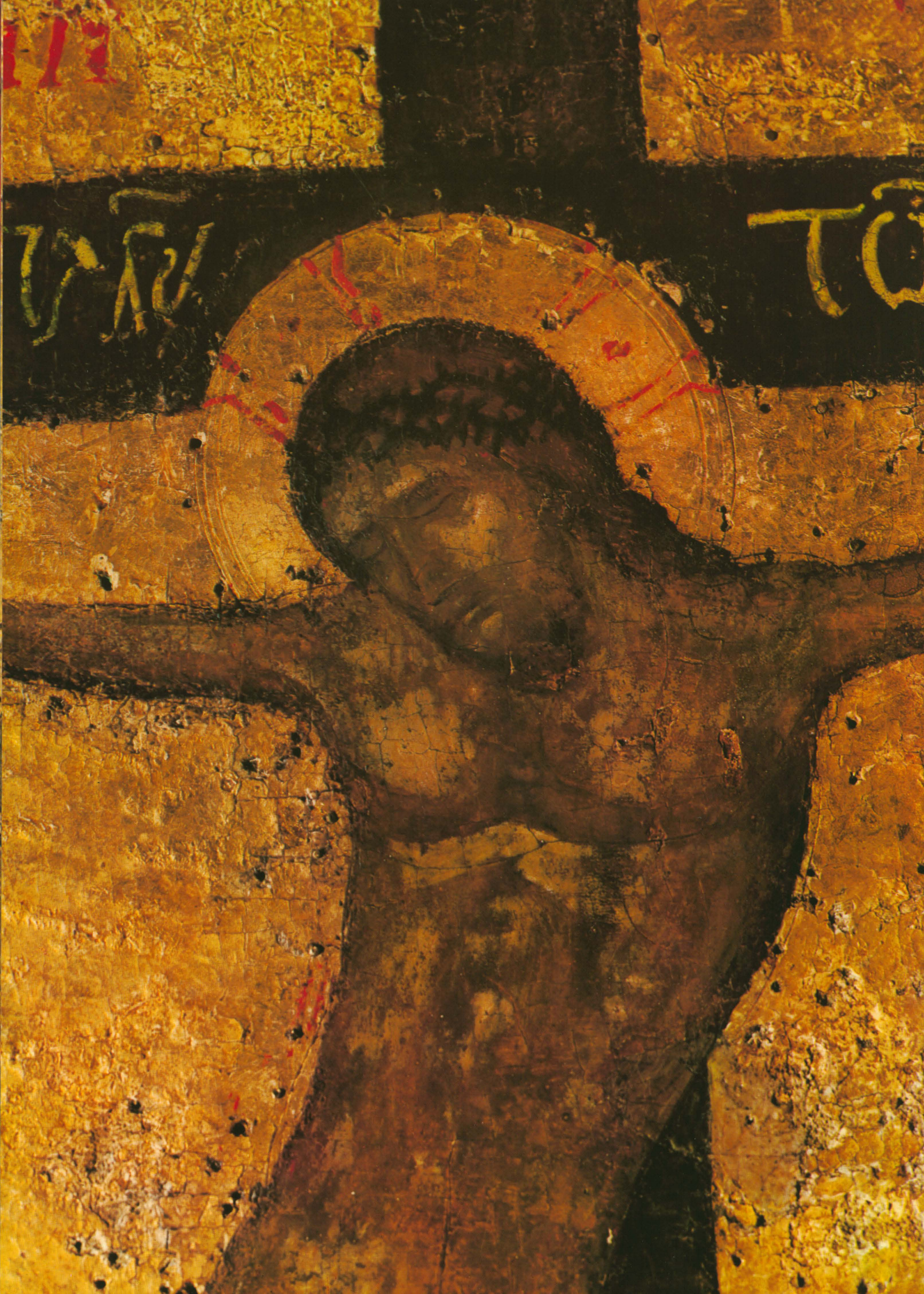


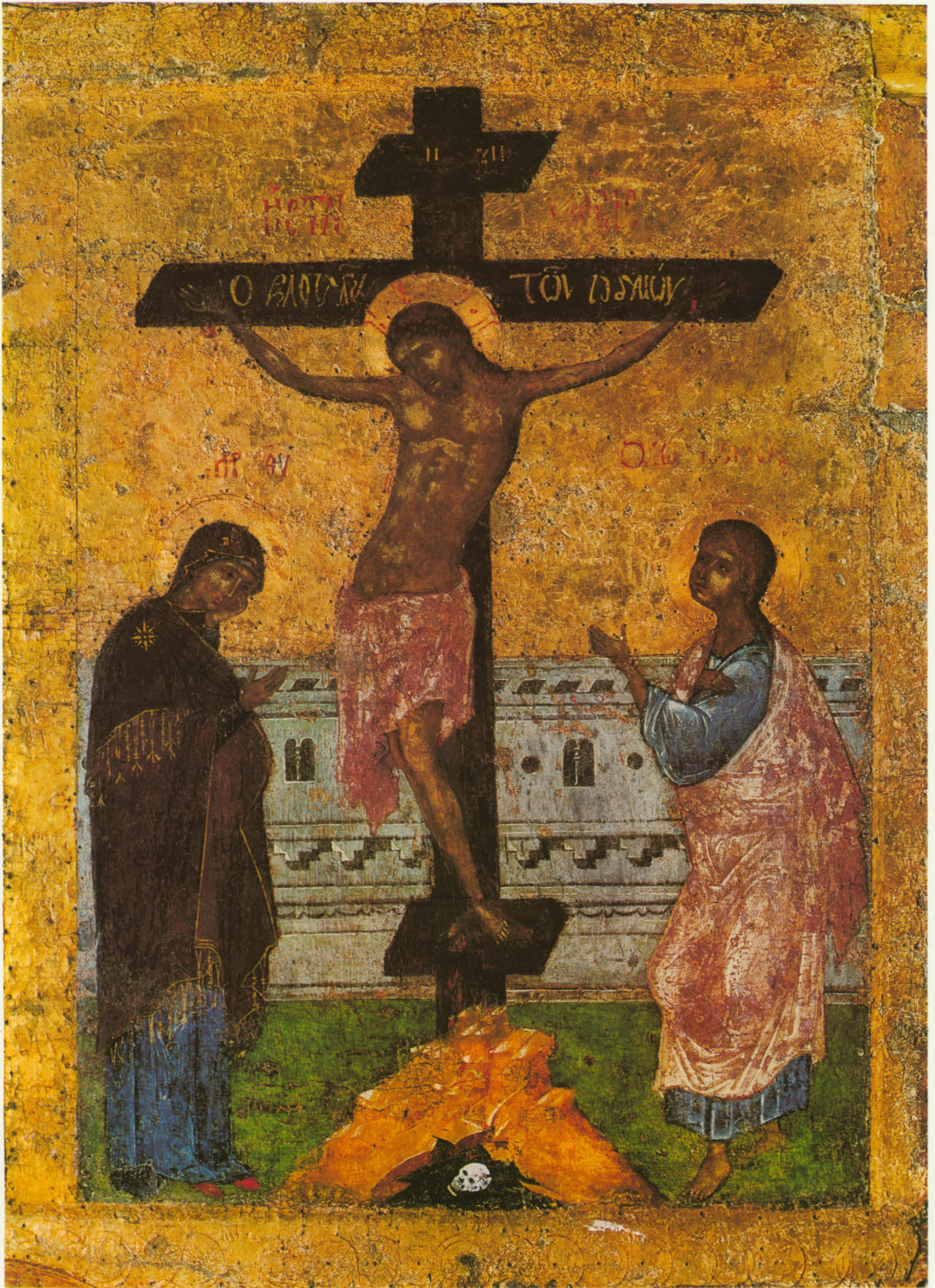




































КОММЕНТАРИИ

«**Благовещение**». 61,5×45*. Илл. 3. Этому сюжету, согласно установившейся традиции, обычно посвящена первая слева икона «праздничного» ряда. Иконография «Благовещения» — одна из древнейших. Она складывается в Византии в V в. Поза и лаконичный жест архангела соответствуют канону изображения вестника, созданному еще в античном искусстве. Мария в различных произведениях на эту тему представлена по-разному: имеется несколько иконографических вариантов. Ее изображают то сидящей, то стоящей, в позах, выражающих покой или смятение. Изображение Марии, стоящей перед архангелом, впервые встречается в византийских памятниках, а именно на «Ампуле Монцы» (VI—VII вв). Подобный тип «Благовещения» известен по всей Византийской империи и в соседних странах, в том числе и в России XII в. Его можно видеть в монументальных росписях, мозаиках, рельефах, иконах, миниатюрах Евангелий. Среди древнейших новгородских прототипов близким, на первый взгляд, представляется «Благовещение» из Юрьева монастыря Новгорода (так называемое «Устюжское Благовещение», хранимое в ГТГ). В нем Мария благоговейно склонила голову в сторону архангела, как бы прислушиваясь к его речи, а правая рука с нитью касается плеча младенца Христа, изображенного на ее лоне. В софийском «праздничном» ряде положение правой руки изменено, ладонь открыта, Мария выражает молитвенное благоговение перед вестью, сообщаемой архангелом — жест адорации. Изображение младенца отсутствует. По-видимому, несмотря на большую популярность в Новгороде «Благовещения» собора Юрьева монастыря, художники «праздников» Софии не принимают его полностью, но используют как основу. Мария с жестом адорации (раскрытой ладонью на фоне груди) встречается в произведениях только после иконоборческого периода развития византийского искусства, например в «Диптихе» X—XI вв. из слоновой кости, хранящемся в Гос. Эрмитаже. Два подобных типа изображения Марии сохранились в стенной росписи храма в Сопочанах (вторая половина XIII в.), а также на византийской иконе «Благовещение» первой половины XIV в., хранящейся в Москве, в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

«**Рождество Христово**». 61,5×47. Илл. 4. Композиция сцены на этот сюжет начала складываться с IV в., когда Рождество стали праздновать (еще совместно с Крещением). Некоторые детали данной композиции встречаются полную аналогию (только в зеркальном отражении) в росписях храма в Сопочанах, что свидетельствует об их едином источнике (Константинополе). Это же подтверждается композиционным сходством с клеймом медных врат, исполненных для Софийского собора в 1336 г. по заказу архиепископа Василия (Васильевские врата, с XVI в. находятся в Троицкой церкви г. Александрава).

«**Сретение**». 61,5×46,5. Илл. 6. В отличие от двух предыдущих сюжетов, иконография которых складывается в эпоху раннего христианства, третий сюжет — «Сретение» — появляется в послееконоборческий период. Самое раннее изображение «Сретения» дошло до нас от конца X в. в «Менологии» Василия II, хранящейся в Ватиканской библиотеке. Сравнительно позднее появление этого сюжета в иконографии объясняется тем, что лежащий в основе его обряд обрезания был отвергнут христианской религией и поэтому его долгое время не изображали. В послееконоборческий период «Сретение» стали изображать не как «исторический» момент из жизни Христа, а «символически». Символизм этого сюжета раскрывают такие детали, как киворий над престолом, ограда и царские врата, которых нет и не было в иудейских храмах и которые в данном случае олицетворяют собой замену иудейской религии христианской. Возможно, поэтому киворий над красным престолом специально выделен крупным масштабом и ярким розовым цветом, который больше ни в одной композиции этого цикла художниками не используется. Необычна и форма кивория. Шатер его имеет двойной скат. Покоится шатер не на арках, как это встречается в русской живописи, а на архитраве, который подпирают колонны. В византийской и русской иконографии такие изображения кивориев обычно не встречаются. (Киворий с двумя находящимися друг над другом шатрами, с восьмигранным возвышением между ними и на восьми столбах был в Софии Константинопольской, о чем свидетельствует описание, составленное Павлом Силенциарием. Древней Руси были известны изображения в живописи кивориев на шести колоннах, например в «божнице» Юрия Долгорукого в Остерском городище (50-е гг. XII в.). Изображали ли художники в Юрьевой «божнице» и в «праздниках» Софии восьмигранный или шестигранный киворий, ответить трудно, но, во всяком случае, художники воспроизводили известные им многогранные кивории и в первую очередь — Софии Константинопольской. В самой Софии Новгородской древние кивории, 1156 и 1341 гг., как об этом свидетельствуют результаты раскопок архитектора Г. М. Штендера, были четырехстолпными.) Основные составные элементы иконографии новгородского софийского «Сретения» имеются в ватиканской «Менологии»: богоматерь, несущая на протянутых руках младенца, следующий за ней Иосиф, Симеон Богоприимец, протянувший к младенцу руки, окутанные гиматием, и помещенная за ним Анна Пророчица со свитком. Близкое композиционное решение было в погибших росписях 1199 г. Спаса Нередицы, но софийский «праздник» имеет ряд отличительных особенностей (например, младенец посажен спиной к Симеону).

«**Богоявление**» («**Крещение**»). 61,5×47. Илл. 7. Изображение этого сюжета появляется в христианской иконографии очень рано и со временем претерпевает большие изменения. Тип «Богоявления» в иконостасе Софийского собора относится к наиболее поздней иконографической схеме, возникшей в Византии в XII в. Наиболее близкие прототипы «Богоявления» Софийского собора находятся на Афоне, например клеймо в окладе-раме мозаики ватопедского «Распятия», в ряде рукописей, хранящихся в афонских монастырях. В погибшей во время Великой Отечественной войны росписи Спаса Нередицы в Новгороде этот сюжет был решен иначе. Вероятно, в Новгороде не было близкого прототипа «Богоявления» и он был завезен из Византии, как и большинство композиционных схем «праздничного» цикла Софии.

«**Преображение**». 61,5×48. Илл. 8. Иконография «Преображения» складывается в VI в. и, по существу, остается неизменной. Древнейшими сохранившимися изображениями этого сюжета являются: мозаика в церкви св. Екатерины на Синае (VI в.) и миниатюры в армянской рукописи (VIII в.) на о. Сен Лазер и в «Кодексе» Григория Богослова (VIII в.) в Национальной библиотеке в Париже.

Отличительной особенностью новгородского «Преображения» является четкое деление композиции на две горизонтальные части: сверху три фигуры с Христом на фоне эллипсовидной Славы с тремя лучами исходящего вниз сияния, внизу падашие ниц апостолы. Наиболее близкие композиционные схемы и иконографические особенности можно видеть в клейме врат, исполненных для Софийского собора по заказу архиепископа Василия в 1336 г., а также в миниатюре Ватопедского четвероевангелия (начало XIV в.).

«**Воскрешение Лазаря**». 61,5×48. Илл. 10. Воплощенная в этом евангельском сюжете идея победы над тлением и изведения праведной души из ада являлась причиной его широкого распространения. Эта тема встречается уже в ранних росписях римских и неаполитанских катакомб III в., а также в рельефах и саркофагах и стеклянных сосудах. В ранней иконографии изображали обычно две фигуры главных персонажей — Христа и Лазаря; затем появляется изображение припавшей к ногам Христа сестры Лазаря. Постепенно символическая композиция перерастает в бытовую сцену, в которую включаются могильщик и другие персонажи. В русском искусстве древнейшим произведением на эту тему была роспись в церкви Спаса на Нередице (конец XII в.), в которой позы основных трех персонажей, Христа, Лазаря и могильщика, очень близки изображенным в софийских «праздниках». Ближайшими и более полными аналогиями можно признать изображения этой сцены в нижнем правом клейме мозаичной иконы раннего XIV в., вышедшей из столичных мастерских Византии и хранящейся в Музее дель Опера дель Дуомо во Флоренции, в монументальных росписях XIII в. храма в Студенице (Сербия) и особенно в стенописи 1315 г. в Веррии (Македония).

«**Вход в Иерусалим**». 61,5×48. Илл. 13. По сравнению со всеми остальными софийскими «праздниками» в этом особенно сильно ощущается влияние Византии и славянских стран Балканского полуострова. В русской иконографии положение фигуры Христа на ослиати, сидящего в фас к зрителю, встречается редко и только в произведениях, исполненных под сильным влиянием Византии. Христос в этой позе изображен на Васильевских вратах и в росписи, исполненной около 1360 г. в Михайловской церкви Сквородского монастыря под Новгородом. В иконографии Византии подобная посадка Христа появляется с IX в., т. е. в послееконоборческий период, когда окончательно складываются основные иконографические схемы евангельских сюжетов. Таковы изображения в миниатюрах «Кодекса» Григория Богослова IX в. (Парижская национальная библиотека), в «Россианском» и «Греческом» евангелиях IX в., в диптихе Барберини XI—XII вв., в «Барселонском манускрипте» XII—XIII вв. и ряде других миниатюр. В монументальной живописи Балканского полуострова аналогичное положение фигуры Христа можно видеть в росписях 1191 г. в Курбиново, 1209 г. в Студенице, 1284 г. в Милешеве, 1315 г. в Веррии и других.

Второй особенностью в исполнении софийского «Входа в Иерусалим» является изображение башен с высокими зубцами и форма купола Иерусалимского храма. Купол имеет характерное для византийской и балканской храмовой архитектуры полусферическое покрытие, покоящееся на многогранном барабане с арочным завершением каждой грани. Купол и барабан такого типа изображены в одной из миниатюр «Манасиевой летописи» XIV в., где они завершают здание, олицетворяющее Константинопольскую Софию. Высоко возвышающиеся зубцы над башнями стен города есть в миниатюре на сюжет «Плач на реках Вавилонских» псалтири Томича (Гос. Исторический музей), на византийской иконе с изображением «праздничного» цикла сцен из жизни Христа и богоматери (первая половина XIV в.), находящейся в Гос. Эрмитаже. В монументальной живописи начала XIV в. подобные высокие зубцы на башнях имеются в композиции «Уничтожение ассирийского войска» в трапезной Кахриз Джами в Константинополе.

«**Распятие**». 61,5×44. Илл. 16. Лаконичная и простая по композиции, но необычайно сложная по определению источников сцена. Изображены только распятие и две предстоящие фигуры на фоне стены. Отсутствуют полуфигуры ангелов, символы солнца и луны над крестом, но зато совершенно четко написан темно-зеленый терновый венец на голове Христа. В западноевропейском искусстве готики и раннего Возрождения терновый венец встречается нередко, но в иконографии этого сюжета в странах византийского круга он не был принят. Исключением является икона VIII в., хранящаяся в Синайском монастыре св. Екатерины. В этой иконе на голове у распятого Христа нарисован тоненький венок с шипами в виде звездочек. Весьма возможно, что появившийся в иконографии палестинского круга терновый венец в самой Византии принят не был. Не исключено, что из Иерусалима эта особенность была занесена на католический Запад крестоносцами и там прочно вошла в иконографию. Может быть, с Запада изображение тернового венца было занесено во второй четверти XIV в. в Константинополь, но вновь было отвергнуто православной церковью. Однако подобное изображение успело попасть в Новгород именно в это время. Особенность этого периода в жизни константинопольского двора обуславливалась тем, что в 1326 г. Андроник III, похоронив свою жену Ирину Брауншвейгскую, женился на дочери Савойского графа Амедея V. Как рассказывает хроника Иоанна Кантакузина, вместе с императрицей в Константинопольском дворце появляется целая свита савойцев, сильно изменившая этикет и нравы двора. Может быть, вместе с личными вещами молодой императрицы прибыли изображения «Распятия» с терновым венцом.

Второй, не прижившейся в русской иконографии особенностью софийского «Распятия» является пурпурный цвет набедренной повязки Христа. В данном случае отражена восточно-христианская традиция изображения распятого Христа в пурпурном колобии.

Наиболее близкими аналогиями софийскому «Распятию» можно считать уже упомянутую икону VIII в. в монастыре св. Екатерины на Синае и «Распятие» на двухсторонней иконе начала XIV в. из церкви Богоматери Перивлепты в Охриде, хранящейся в Охридском народном музее.

«**Воскресение с сошествием во ад**». 62×46. Илл. 19. В иконографии темы «Воскресения» известно три различных решения: «Явление ангела женам мироносицам у гроба», «Воскресение с сошествием во ад» и «Выход Христа из открытого саркофага». Первый тип складывается в IV в. Самые ранние

* Размеры даны в сантиметрах по изображению.

изображения второго типа сохранились в росписях римских катакомб VII в. Одновременно все три типа «Воскресений» изображены в Хлудовской псалтири (IX в.). Описания сюжета «Сошествие во ад» в Евангелии нет. Он изложен только в тексте «Послания апостола Петра» и разработан подробно в христианской литургической и апокрифической литературе. В «праздничных» рядах иконостасов русских церквей предпочтение оказывается обычно этому сюжету. Иногда два и реже все три «Воскресения» изображали в одном ряду.

Наиболее близкой аналогией к софийскому «Воскресению» является икона первой половины XIV в. из Введенского монастыря г. Тихвина. Но в софийском «празднике» влияние искусства палеологовской Византии ощущается сильнее. Симметрия нарушена смещением фигуры Христа в правую сторону, к Адаму. Миндалевидной формы мандорла, выделяющая изображение Христа из общего фона, также слегка наклонена в сторону Адама. Линия вертикального древка креста не совпадает с осью симметрии композиции, как в тихвинской иконе, а сдвинута в правую сторону. Иоанн Предтеча обращен не в сторону Христа (то есть не к центру), а к библейским царям. За ними помещено еще несколько нимбов, долженствующих обозначать толпу праведников. Все отмеченные особенности композиции создают впечатление движения фигур, которые связаны между собой объединяющими их жестами.

«Вознесение». 62×47. Илл. 20. Самое раннее изображение этого сюжета известно от V в. (в Риме на дверях церкви Санта Сабина). Но празднование «Вознесения» относится к более раннему периоду распространения христианства (II—III вв.) Иконографическая схема этой сцены достаточно устойчива, но все же в софийской есть ряд особенностей. Так, например, в этой композиции художник не изобразил Илеонскую гору с круглым камнем на ее вершине. В XVI в. подобное изображение становится неотъемлемой принадлежностью новгородских «Вознесений» и, в частности, «Вознесения» 1543 г. из Мало-Кирилловского монастыря. Это свидетельствует о том, что иконография «Вознесения» в новгородской живописи позже была несколько изменена.

«Пятидесятница» («Сошествие св. Духа»). 62×46. Илл. 23. Изображается согласно тексту «Деяний апостольских» начиная с VI в. («Кодекс Раввуль»). Первоначально кроме апостолов в композицию включали изображение «народов». С X в. они были заменены фигурой Космоса — старца в короне. В софийском «праздничном» ряду имеет место классическая иконография и композиционная схема — полуциркульное размещение двенадцати апостолов со свитками в руках и Космосом в центре. Особенностью же является изображение за апостолами открытой полуротонды с тремя колоннами, а не обычной глухой стены с двумя башнями по сторонам. В композициях сцен с этим сюжетом колоннады изображались крайне редко и только в доиконоборческий период, когда в христианском искусстве были живы античные традиции.

В миниатюре Библии IX в. из церкви св. Павла в Риме можно видеть тот первообраз пейзажа, от которого остаются символизирующие его две прямоугольные башни и стена. Апостолы с богородицей окружены глухой крепостной стеной со множеством прямоугольных и двумя круглыми башнями. В передней части стены имеются открытые ворота с двумя фигурами — прототип арки с «народами» или Космосом в позднейших композициях «Пятидесятницы». Над апостолами в центре — ротонда и два фланкирующих ее свода, что аналогично кивориям в живописи последующих веков. Своды опираются на колонны с капителями. Звеньями, связывающими колоннаду новгородской «Пятидесятницы» с миниатюрой Библии IX в., можно считать мозаику начала IV в. в церкви Георгия в Салониках, миниатюру «Евангелист Марк» Тетраевангелия X в. Афонского монастыря Ставроникиты, изображение колоннады в сербском Евангелии XIV в. («Евангелист Матвей»), хранящемся в Белградской национальной библиотеке (№ 72), и миниатюру «Брак в Кане Галилейской» Евангелия второй половины XIII в. в Иверском монастыре на Афоне.

«Успение». 62×46. Илл. 24. Основным источником для изображения этого сюжета было «Сказание об Успении» Иоанна Богослова и другая апокрифическая (трактующая Евангелие) литература. Изображение его появляется, вероятно, не ранее IX в. Самым ранним произведением на эту тему можно признать фреску IX—X вв. в Новой церкви Токали-Килисе в Кападокии. От IX в. сохранилось несколько изображений «Успения» в различных местах: в Евангелии (№ 1) библиотеки Иверского монастыря на Афоне, в рукописи горы Казино, в мозаике в Дафни, фреске Кушлук Келеджлар в Кападокии, фрагменте фрески св. Софии в Охриде. Возможно, к этому же времени

относятся пластинки из слоновой кости оклада Евангелия в Мюнхенской библиотеке, а также рельеф серебряного креста из Казхи в Грузии и пластинка из слоновой кости в Гос. Эрмитаже.

Композиция и иконография «Успения» софийского «праздничного» ряда относится к наиболее древним. Об этом свидетельствует лаконизм, отсутствие сопутствующих сюжетов, в частности, таких, как вознесение души богородицы на небо, ангелы, фланкирующие изображение Христа, облака с апостолами, Афония с ангелом и свеча у ложа. Над Славой, окружающей Христа и душу богородицы, художник изобразил только Серафима. С ложа над усопшей свисает не одноцветное покрывало, а двухцветное с широкими вертикальными красными и синими полосами. Подобное двухцветное решение покрывала ложа встречается только в росписи XIII в. в церкви в Сопочанах в Сербии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. В. Ф и л а т о в. Иконостас Новгородского Софийского собора. — «Древнерусское искусство, художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 63—82.

² Композиция в целом имеет длину 6 м 30 см и высоту 72 см. Два составных длинных ряда подобного типа сохранились в иконостасах церковью монастыря св. Екатерины на Синае. Детальями подобного фриза являются иконы «Воскрешение Лазаря» и «Преображение» XII—XIII вв. (частное собрание в Афинах и Гос. Эрмитаж, инв. № 16). «Праздничных» рядов, созданных на одной доске (или на трех, как в Софии), в древнерусской иконописи, кроме рассматриваемого нами, нет.

³ Раскрытие первоначальной живописи производили с 1967 по 1972 г. реставраторы Г. З. Быкова, О. В. Лелскова, А. И. Гоголева и др. во Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации.

⁴ Весь «праздничный» фриз без оклада предназначен для экспонирования в залах Новгородского историко-художественного архитектурного музея-заповедника. Для восстановления ансамбля в иконостас Софийского собора сделаны копии, на которые переложены оклады XVI в. В конце альбома репродуцирована копия, исполненная Г. З. Быковой с одной из частей фриза, с подлинным окладом.

⁵ Новгородская I-я летопись, под 6846 г. — ПСРЛ, т. III, стр. 78.

⁶ Некоторые исследователи (М. И. С п е р а н с к и й. Из старинной русской литературы XIV в. Л., 1934, стр. 106) высказывают предположение о том, что Василий является автором «Сказания о святых местах, о Константине граде», написанного около 1323 г. Ему же, Василию, принадлежит интереснейшее «Послание ко владыке Тверскому Феогносту» о земном расе, включенное в Новгородскую летопись под 1347 г.

⁷ В первый же год правления Василий начинает строить каменную стену, и эта работа продолжается до 1335 г. В 1333 г. были покрыты свинцом своды Софийского собора, а после великого пожара 1339 г. храм вновь перекрыли свинцом. В 1338 г. «своими людьми» Василий восстановил мост через Волхов, снесенный во время ледохода. В 1336 г. Софийский собор обнесли новым тыном. Тогда же были сделаны знаменитые медные с золотой наводкой (называемые обычно Васильевскими) врата для собора, вывезенные Иваном Грозным из Новгорода в Александровскую слободу. По инициативе архиепископа в Новгороде строятся каменные церкви: в 1335 г. — церковь Богородицы в Зверине монастыре; в 1338 г. за девять недель выросла на месте теремца церковь Входа в Иерусалим, та, что в 1339 г. была расписана Гречином Исайей и, вероятно, сгорела в великий пожар того же года; в год пожара была заложена, построена и погибла церковь Козьмы и Дамиана, в 1342 г. заложена и построена церковь Благовещения на Городище, в 1345 г. — церковь Параскевы Пятницы.

⁸ В. Н. Л а з а р е в Васильевские врата. 1336 г. — «Советская археология», вып. XVIII, 1953, стр. 387.

⁹ В «Путешествии Стефана Новгородца по святым местам», написанном около 1350 г., сообщается о новгородцах, которые много лет трудились над переводами и перепиской книг в Студийском монастыре под Константинополем (И. С а х а р о в. Путешествия русских людей по святой земле, часть II. Спб., 1839, стр. 26).

¹⁰ Новгородская I-я летопись, под 6849 г. — ПСРЛ, т. III, стр. 80.

